

PEKKA SUUTARI

# GÖTALÖBEN JENKKA



TANSSIMUSIIKKI RUOTSINSUOMALAISEN  
IDENTITEETIN RAKENTAJANA





# GÖTAJOEN JENKKA

Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen  
identiteetin rakentajana





Pekka Suutari

## GÖTAJOEN JENKKA

Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen  
identiteetin rakentajana

Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisu 7  
Suomen etnomusikologinen seura, Helsinki

Ruotsinsuomalaisten arkiston julkaisu 4  
Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma

---

Suomen etnomusikologinen seura  
PL 35, 00014 Helsingin yliopisto

Arkivet för sverigefinländare  
Gårdsfogdevägen 16, 4tr.  
BOX 20049; 16102 BROMMA  
arkisto@swipnet.se  
t. 08-6619874

© Pekka Suutari

Kansi: Markku Huovila

ISSN 0785-2746  
ISBN 91-971351-3-5

Yliopistopaino Oy  
Helsinki 2000



---

# Sisällysluettelo

## 1. Lähtökohtia tutkimukselle . . . . . 10

### 1.1 METODINEN VIITEKEHYS JA KESKEISET KÄSITTEET . . . . . 10

Tutkimuskirjallisuus 11 • Musiikilliset käytännöt tutkimuskohteena 16 • Identiteettiteorioiden lähtökohtia 19 • Identiteetit prosessina 22 • Identiteetti tutkimuksen keskiössä 25 • Tutkimuksen rakenne 26 • Kenttätyö 28 • Aineistot 30 • Suomalainen tanssimusiikki 33.

### 1.2 KATSAUS RUOTSINSUOMALAISUUTEEN . . . . . 36

Lähtökohtina siirtolaisuus ja vähemmistö 36 • Ruotsinsuomalaisten määrä - eri laskutapoja 38 • Toisen maailmansodan jälkeinen siirtolaisuus 40 • Assimilaatioteoriat 41 • Muutoksia siirtolaispolitiikassa 44 • Koulukysymys 46 • Ruotsinsuomalaisista luotuja käsityksiä 50 • Ruotsinsuomalaisuutta rakentavista instituutioista 52.

## 2. Tanssipaidat ja yleisönäkökulma . . . . . 54

Musiikkikäytännöt ja kuluttaminen 54.

### 2.1 GÖTEBORGIN SUOMALAISET TANSSIPAIKAT . . . . . 56

Lehti-ilmoitukset ja tanssimusiikin historia 56 • Tanssitoiminta käynnistyy 57 • Suomalaistanssien luonteesta 1960-luvun lopulla 62 • Uusien tanssipaiikkojen vuosikymmen 65 • Tanssipaiikkojen väheneminen 1980-luvulla 71 • Tre Kronor - hotelli ja "laadukas" tanssipaiikka 74 • Ohjelmistoltaan nuorekas Kangaroo 77 • Kangaroon asiakaskunta 80 • Uusia paikkoja avataan ja suljetaan 83 • Johans krog - suomalaiset tanssit eri sukupolville 88 • Maanläheiset kuppilat - Hisinge Hus ja Bordet 94 • Suomi-seurojen merkitys 96.

### 2.2 TANSSITAITO JA RUOTSINSUOMALAISUUS: "TANSSIA SUOMEKSI" . . 99

Tanssimisen merkitys 99 • Tanssimusiikin omaksuminen kotona 103 • Ruotsinsuomalaisten yhteenkuuluvuus 106 • Ruotsinsuomalaisen tanssiyleisön määrä 113 • Tanssityylit ja repertoarianalyysi 115 • Vanhan tanssimusiikin tanssilajit 116 • Fokstrot 121 • Latinalaiset tanssit ja diskohumppa 123 • Bugg-tanssi ja ruotsalainen tanssimusiikki 124 • Tanssi kommunikaationa ja vähemmistökulttuurina 127 • Suomalaisten ja ruotsalaisten yhteiset illat 131.

---

### 3. Tanssiorkesterit ja muusikkonäkökulma . . . . . 133

3.1 TANSSIORKESTERIT . . . . . 135  
Tutkitut seitsemäntoista orkesteria 135 • Sekvensserit 137 • Sekvensserit ja vi-  
suaalisuus 141 • Sekvensserien käyttö 143 • Kitara ja hanuri - symboliset soit-  
timet 145 • "Modernisuus ei saa estää vanhanaikaisuutta" 147 • Muusikoiden  
sosiaalinen tausta 149 • Tanssimusiikkona toimiminen 152 • Motivaatio 154 •  
Suomalainen ja ruotsalainen tanssimusiikki 157 • Kotimaasta kertovia lauluja  
160.

3.2 TANSSI-ILTOJEN OHJELMISTO. . . . . 164  
Repertoarianalyysi 166 • Vanha tanssimusiikki 169 • Lattarit 177 • Uudempi  
pop- tai rockpohjainen tanssimusiikki 180 • Tanssimusiikin perusohjelmisto  
folkloreina 186 • Select-yhtyeen ohjelma Johans krogissa 20.2.98 189 •  
Selectin sovitukset 195.

3.3 YHTEISPELI YLEISÖN KANSSA . . . . . 196  
Vuorovaikutus 196 • Yleisön puhuttelu 197 • Valmistautuminen ja ohjelmiston  
kokoaminen 202 • "Kaurahattujen musiikkia": muusikkojen käsityksiä yleisös-  
tä 205 • Yleisökontakti ja laulun tekeminen 207 • Symbolinen inversio - käsi-  
tyksiä musiikin suomalaisuudesta 216.

### 4. Äänitehistoria ja musiikkijulkisuuden näkökulma . . . . . 220

4.1 RUOTSINSUOMALAINEN ÄÄNITEHISTORIA 1969—1999 . . . . . 222  
Äänitteiden ruotsinsuomalaisuus 222 • Siirtolaismusiikkia 1970-luvulla 225 •  
Swe-Finn Recordsin tuotantokausi 227 • 1980-luvun näkymätön musiikkituot-  
tanto 229 • Vähemmistökulttuuria 1990- luvulla 230 • Musalista 231 • Kulu-  
neen vuosikymmenen levystöä 236 • Tornionlaakson musiikki ja ruotsinsuo-  
malainen kansanmusiikki 237 • Monikulttuurisia tapauksia? 239.

4.2 MUSIIKIN VASTAANOTTO . . . . . 243  
Ruotsinsuomalaisen musiikin julkisuuskuva Musalistalla 245 • Radion nuor-  
tenohjelmien vastaanotto 247 • Ruotsinsuomalaisen ääniteliikkeen myynti 249  
• Nuorten musiikkimakuhaastatteluja Turessa 251 • Kulttuuripolitiikan vaiku-  
tuksia musiikkiin 254.



---

5. Tanssimusiikki identiteetin rakentajana . . . . .	257
Ruohonjuuritaso ja julkisuus 257 • Tanssimusiikkitoiminnan jatkuvuus 258 • Maahanmuuttajien ja vähemmistön tanssimusiikkia 261 • Identiteettinäkökulmat: yksilö - yhteisö, paikallinen - valtakunnallinen 264 • Tanssimusiikin dynamiikka (ja ristiriidat) 268 • Muutokset musiikissa 271 • Kyse on musiikista 274.	
Lähteet . . . . .	277
Liitteet (1–6) . . . . .	290
Henkilöhakemisto . . . . .	308
English Summary . . . . .	312

---

## ALKUSANAT

Etnomusikologiselta kannalta kysymys "mitä on ruotsinsuomalaisten musiikki?" on keskeinen. Vaikka tietyn ryhmän musiikkikulttuurin tutkimus on ollut tieteenalan keskeisenä lähtökohtana jo yli sadan vuoden ajan, on aiheen tarkempi määrittely ja sen myötä metodologian valinta edelleen hankalaa. Ruotsinsuomalaisuus on häilyvä aihe, kuten eräs haastattelemani mies ihmetteli. Muodostaako ruotsinsuomalaisten musiikkitoiminta oman erityisen kategoriansa ja onko sillä yhteiskunnallista, kulttuurista tai taloudellista merkitystä? Miten maahanmuuttajien kulttuuritoimintaa tulisi tutkia? Miten toinen sukupolvi suhtautuu ruotsinsuomalaisuuteen? Entä tulisiko tunnetut Ruotsissa toimivat suomalaistaitelijat ottaa huomioon?

Kysymyksistä nousee tutkimukseni tärkein näkökulma: ruotsinsuomalaisuuden konstruoiminen tutkimuskohteen kuvauksen ja tutkijan valintojen seurauksena. Ruotsinsuomalainen musiikki ei ole valmis objektiivinen kokonaisuus ('out there'), johon tutkija tarttuu käärittyään hihansa ylös. Aiheen rajaus, aineiston hankinta kentällä liikkuen ja osallistuminen musiikkitapahtumiin olivat ne keinot, joilla ruotsinsuomalaisuus musiikin kautta alkoi hahmottua. Aiheen historiallinen tarkastelu syvensi entisestään ruotsinsuomalaisen identiteetin käsittämistä prosessiksi, joka eletään arkitodellisuuden tasolla ja ymmärretään siihen luotuina silmäyksinä. Ruotsinsuomalaisen musiikin käsittely tässä kirjassa on aktiivisen etsinnän tulos, eräänlainen leikkauspiste monien kulttuurien keskellä elävien ruotsinsuomalaisten musiikista.

Itselleni näkökulman etsiminen on merkinnyt mm. sitä, että olen joutunut arvioimaan musiikkikäsitteitäni uudelleen. Musiikki on osa kokonaisuutta, jossa ihmiset ovat paikanpäällä luovassa vuorovaikutuksessa keskenään ja lisäksi kytkeytyneinä heitä ympäröiviin yhteiskunnallisiin identiteettikamppailuihin. Tanssiminen ja toimintaan osallistuminen on ollut minulle yhtä tärkeä osa analyysiä kuin kulttuuristen taustatietojen kokoaminenkin. Sivustaseuraajana tanssimusiikista puhuminen olisi asettanut tutkimuskohteeni outoon valoon, ja pelkästään tekstuaalisella tasolla sen tarkastelu olisi jopa eettisesti ongelmallista: ei siis ihme, että musiikintutkijat ovat vuosikymmeniä karttaneet iskelmää ja tanssimusiikkia.

Ruotsinsuomalaiset ovat muodostamassa omaa identiteettiään, mutta millainen asema heillä tulee tulevaisuudessa olemaan? Tuleeko heistä uusi suuri vähemmistöryhmä, vai onko ruotsinsuomalainen kulttuuri jatkossa pienen, mutta tulisieluisen ryhmän tuottamaa? Osittain heidän tulevaisuutensa riippuu siitä, halutaanko Ruotsiin lähes puolen miljoonan suuruinen vähemmistö ja haluavatko ruotsinsuomalaiset itse korostaa kaksikielisyyttä ja vähemmistöidenti-



---

teettiä. Nykyisten viranomaismääritelmien mukaan ruotsinsuomalaisuus jatkuu vain toiseen sukupolveen, ja ryhmän tulevaisuus on siten lyhyt. Ratkaisevinta onkin ruotsinsuomalaisten oma toiminta ja motivaatio erottua valtaväestöstä, vaikka vähemmistöpoliittiset päätöksetkin (esim. koulutuksen järjestäminen) vaikuttavat tietysti siihen, millaista ruotsinsuomalainen kulttuuri on ja mitä kieltä ruotsinsuomalaiset kulttuuritoiminnassaan tulevaisuudessa käyttävät.

Tällä hetkellä kuitenkin ruotsinsuomalaiset rakentavat omaa kansallista identiteettiään ja keskinäistä yhteyttään toiminnallisesti, ja musiikintekeminen, tanssiminen ja kuunteleminen ovat tärkeässä osassa tätä identiteetti-prosessia. Ruotsinsuomalaisuutta on tutkittu ja määritelty kielen perusteella, mutta toimivasta identiteetistä puhuminen edellyttää myös muita kulttuurisen erottautumisen osa-alueita. Tanssimusiikki on sen vuoksi muodostunut tärkeäksi osaksi ruotsinsuomalaisten kulttuuri-identiteettiä.

Kiitokset kaikille teille, jotka olette lukeet ja kommentoineet käsikirjoitustani tai osia siitä: Olle Edström, Lars Lilliestam, Peter Nagy, Erkki Pekkila, Vesa Kurkela, Seppo Knuutila, Ensio Puoskari, Antti-Ville Kärjä, Helmi Järviluoma, Petri Hoppu, Mikko Heiniö, Pirkko Moisala, Marja Mustakallio, Eero Tarasti, Juha Henriksson, Eija Björstrand, Marko Vainio, Maija Savolainen, Anne Penttinen, Juhani Hakopuro, Erkki Vuonokari, Heidi Kemppainen, Bruce Johnson, Stig Söderholm, Terhi Nurmesjärvi, Jarkko Viljanen, Juhamatti Pelkonen, Kai Åberg ja Inga Suoniemi-Taipale. Kiitokset haluan välittää myös Göteborgin yliopiston musiikkitieteen laitokselle ja Ruotsinsuomalaisten arkistolle, joiden suojissa kirjoitin osan tutkimuksestani, sekä Joensuun ja Turun yliopistoille, joiden palkkaamana tutkijana työskentelin osan aikaa väitöskirjatyötä valmistellessani. Emil Aaltosen säätiötä, Suomen kulttuurirahastoa, Suomalais-ruotsalaista kulttuurirahastoa ja Varsinais-Suomen rahastoa kiitän työskentelyapurahoista tutkimusta varten. Kirjan julkaisijoita kiitän teoksen ottamisesta julkaisusarjoihin. Lopuksi kiitän Maissia ymmärtäväisestä suhtautumisesta.

Omistettu Almalle ja Hetalle sekä kaksikielisyden iloista ja suruista nauttiville lapsille.

*Pekka Suutari*

---

# LUKU 1

## Lähtökohtia tutkimukselle

Miten paikalliset musiikkikokemukset artikuloituvat ruotsinsuomalaisuuteen? Millaiseen laajempaan kulttuuripoliittiseen ja musiikilliseen kontekstiin ruotsinsuomalainen tanssimusiikki sijoittuu? Miten identiteetin vähittäinen muutos siirtolaisuudesta vähemmistöasemaan on vaikuttanut ruotsinsuomalaiseen tanssimusiikkiin, ja millainen rooli musiikkitoiminnalla on yhteisöllisyyden muodostumisessa ja kokemisessa?

### 1.1 METODINEN VIITEKEHYS JA KESKEISET KÄSITTEET

Tutkimukseni aiheena on ruotsinsuomalainen tanssimusiikki, ja sen merkitys identiteetin rakentajana, tuottajana. Tutkimustani varten olen käynyt tansseissa Göteborgin suomalaisissa tanssipaikoissa 1990-luvulla, etupäässä yökerho Kangaroossa ja ravintola Johans krogissa. Olen havainnoinnin ohessa opetellut tanssimaan suomalaisia paritansseja sekä tutustunut joukkoon paikallisia tanssimuusikoita ja tanssinharrastajia, joista on tullut minulle tärkeitä ystäviä. Työni on merkinnyt sukeltautumista jännittävään, vaikka itselleni alunperin melko vieraaseen paritanssien maailmaan: tanssiin hakeminen, itseilmaisuus, läheisyys, tanssin rytmikkyys ja askelien yhteispeli muodostavat omalakisien sosiaalisen todellisuuden. Kun tanssipaikoilla ihmisten yhteys toisiin ihmisiin on tavallista avoimempi ja suurempi, ei ole ihme, että useammalle kuin yhdelle sukupolvelle suomalaisia lavatanssit ovat jääneet haalistumattomina elämyksinä mieleen. Ihme ei ole myöskään, että ruotsinsuomalaiset pienissä ryhmissä jatkavat ja muokkaavat tätä traditiota edelleen.

Lähes kymmenen vuoden tutkimusprosessini aikana on paljon ehtinyt muuttua ruotsinsuomalaisten musiikissa ja kulttuurissa, mutta suurin muutos on tapahtunut suhteessa identiteettiin. Maahanmuuttajan statuksesta on siirrytty valtiiovallan tunnustamaan vähemmistöasemaan, mikä merkitsee luottamusta siihen, että ruotsinsuomalaisuus on pysyvä osa kansallista kulttuuria ja monikulttuurista Ruotsia. Kun ruotsinsuomalaista kulttuuria tarkasteltiin 1960- ja 70-luvuilla siirtolaisuuden myötä syntyneenä ja ohimenevänä ilmiönä (Koiranen 1966), on sillä nyt ainakin periaatteessa vakaa perusta osana historiallista suomalaisuutta Ruotsissa (SOU 1997). Käsitteet siirtolaisryhmän kulttuurista perustuivat aiemmin assimilaatioon ja väestön tasaiseen vähenemiseen, mutta 1990-luvulla väkimäärä onkin virallisissa tilastoissa alkanut kasvaa. Vähemmistökulttuuri ei kuitenkaan nojaa yksin ryhmän kokoon, vaan enemmänkin kaksikielisyyden ja kaksikulttuurisuuden esiin tuomiseen. Pintapuolisesti näyttää edelleen siltä, että



---

ruotsinsuomalaisten kulttuuritoiminta olisi vähenemässä, mutta ongelma on monitahoinen, sillä vaihtuvien sukupolvien myötä ruotsinsuomalaisten kulttuuriset ilmaukset etsivät jatkuvasti uusia uomia ja merkityksiä.

Vaihtuvat yhteiskunnalliset tilanteet heijastuvat luonnollisesti myös tutkimuskohteena olevaan julkisesti esitettyyn ruotsinsuomalaiseen musiikkiin. Tämä näkyy paikallisesti tansseissa Göteborgissa kokoontuvien ihmisten haluna ylläpitää vähemmistökulttuuria ja suomalaista perinnettä. Se ilmenee toisaalta myös instituutioiden toiminnassa, esimerkiksi siinä, miten Ruotsin radion suomenkielinen kanava tukee ruotsinsuomalaista musiikkituotantoa. Identiteetti rakentuu sekä musiikkitapahtumien että joukkotiedotuksen välittämien esikuvien ja rajanvetojen avulla. Kummassakin on kyse ryhmää yhdistävien symbolien avulla toimivasta kommunikaatiosta. Identiteetit ja sen ilmaisukeinot ovat yksilöllisesti erilaisia, mutta ne pohjautuvat jaettuun sosiaalisiin kokemuksiin ja kertomuksiin historiasta.

Tässä tutkimuksessa käytetyn musiikkietnografian avulla identiteetin vaikutuksista ja muutoksista on mahdollista saada käsinkosketeltavaa tietoa. Tanssit ja niiden musiikkitoiminta ovat eräs keskeisimpiä alueita, joilla ruotsinsuomalaiset rakentavat omaa vähemmistöidentiteettiään ja eroavuuttaan suhteessa ruotsalaiseen valtakulttuuriin. Erot perustuvat hyvinkin hienojakoisiin ilmaisukeinoihin. Tässä tutkimuksessa selvitetään, miten ruotsinsuomalaisuus koetaan tanssipaikoilla ja miten se artikuloidaan tanssiin ja musiikkiin. Selkoa tehdään siitä millaista tanssimusiikkia ruotsinsuomalaiset esittävät, miten musiikkia ja tansseja voidaan luokitella ja millaisia äänitteitä ruotsinsuomalaiset ovat julkaisseet. Tarkoituksena on tutkia myös, miten identiteettiä konstruoidaan äänitteiden, radiossa esitetyn musiikin ja musiikista puhumisen avulla ja millainen yhteys elävällä musiikilla on näihin musiikkijulkisuuden muotoihin. Vaikka tutkimuksen päänäkökulma kohdistuu identiteettiin (ja identiteettidiskursseihin), on tutkimuksen taustaksi keräämäni ja esittelemäni aineisto myös osa ruotsinsuomalaisen musiikin historiaa.

## Tutkimuskirjallisuus

Etnisten vähemmistöjen musiikin tutkimus on ollut etnomusikologian keskeisimpiä tehtäväalueita tieteenalan perustamisesta lähtien<sup>1</sup>. Näin on varsinkin Yhdysvalloissa, jossa alkuperäisasukkaiden musiikki tuntui tarjoavan laborato-

1 Etnomusikologian tehtävänasettelun ensimmäisenä muotoilijana pidetään Guido Adleria, joka vuonna 1885 määritteli musiikkitieteen niin, että siihen sisältyi myös ulkoeurooppalaisten musiikkien tutkimus. Tästä suunnasta kehittyi pian vertaileva musiikkitiede (Pekkilä 1984: 132). Yhdysvalloissa tapaustutkimukset, jotka kohdistuivat yhteen musiikkikulttuuriin, pitkäaikainen kenttätyö ja antropologian vaikutus saivat aikaan uudelleen orientaation, jossa nimitys vaihtui etnomusikologiaksi 1950-luvulla (Nettl 1983).

**KANGAROO**  
 MÖLNDALSVÄGEN 85  
 P. 40 08 44 A-OIKEUDET  
**LAUANTAINA**  
**Ork. Alaska**  
 Vapaa pääsy ennen klo 22.00  
 Pöytävaraukset lauantaina  
 klo 19.30-20.30. P. 400844  
**Takataskussa Baari**  
 TERVETULO! Siisti asu LEG.

## Pääsylippu

Nr 15296



Ravintola  
**KANGAROO**  
 Mölndalsvägen 85  
 412 85 GÖTEBORG  
 Puh. 031 - 40 08 44

**Tervetuloa ja  
 hauskaa illanjatkoa**

*Kuva 1. Kenttätyöni alkoi Kangaroossa 10.11.1990. Kuvassa tanssi-ilmoitus Göteborgs-Postenin suomalaiselta palstalta ja pääsylippu yökerhoon.*

rio-olosuhteet perinteentutkijalle: kulttuurialueet olivat selkeitä, konteksteihin liittyvät muuttajat kontrolloitavissa ja musiikkia oli mahdollista verrata ryhmän muihin kulttuurisiin tekijöihin – kuten uskontoon, elinkeinoihin, liikkuvuuteen, kommunikointiin ja rituaaleihin (McAllester 1996). Modernin etnomusikologian klassikoita ovat esimerkiksi John Blackingin (1973, 1977), Alan P. Merriamin (1964) ja Bruno Nettlin (1983) kirjoitukset, joissa teoreettis- ja metodologisina lähtökohtina olivat vähemmistöjen tai ulkoeurooppalaisten kansojen musiikit omassa esitysyhteydessään. Musiikkianalyysi tähtäsi usein musiikillisten ja kulttuuristen tekijöiden yhdistämiseen sekä syy ja seuraus -suhteiden löytämiseen<sup>2</sup>: esimerkiksi John Blackingin (1973: 53) muotoilemassa kulttuurisensitiivisessä analyysissä selvitetään ensin yhteisön, sitten kulttuurin ja lopuksi musiikin rakennetta, eli kontekstin esittelyn jälkeen siirrytään musiikin analyysiin, musiikkitekstiin. Hänen mukaansa musiikki ilmaisee metaforisesti sen, millainen yhteisö 'todella on': eteläafrikkalaisten vendojen kansallistanssi on kuin Mahlerin sinfonia; siinä on koko maailma (1973: 103).

Blackingin mukaan musiikki, musiikillinen käyttäytyminen ja kulttuuri ovat rakenteellisesti läheisiä ja musiikintutkimuksen tehtävänä on ollut paljastaa kulttuurien ominaisuuksia musiikin ilmaisemana: "läheiset rakenteelliset suhteet ilmenevät musiikin muodossa, sisällössä ja funktioissa. ... Musiikki vahvistaa sitä mikä jo on yhteisössä ja kulttuurissa läsnäolevaa, eikä musiikki lisää tähän muuta kuin soivia rakenteita" (Blacking 1973: 53–54). Blackingille kaikki musiikki on kansanmusiikkia, ja siksi tutkijan on päästävä mahdollisimman lähelle kulttuurin jäsenten omia musiikillisiä käsitteitä. Tavallisesti tätä tutkimusotet-

2 Kriittisesti musiikki- ja kulttuurianalyysin yhdistelyyn ovat suhtautuneet mm. Herndon (1974), Seeger (1987) ja Middleton (1990). Simon Frithin (1996a) mukaan identiteetin tutkimuksen yhteydessä olisi kokonaan luovuttava (rakenteellisen) homologian mallista ja teorioista, joiden mukaan tietty musiikki vastaa tiettyä sosiaalista ryhmää. Jokin ryhmä voidaan kategorioida lukemattomilla kriteereillä, jotka eivät anna tulokseksi samanlaista joukkoa ihmisiä. Tämä pätee hyvin myös ruotsinsuomalaisiin (Suutari 1997: 78).



ta on hyödynnetty kentällä perehtymällä tutkittavana olevan ryhmän koostumukseen ja historiaan ja sitten autenttiseksi oletettua musiikkia on tarkasteltu koko ryhmää edustavana kulttuurisena ilmiönä (Kingsbury 1991; Myers 1992).

Etnomusikologian haasteet alkoivat muuttua 1980-luvulla, kun musiikilliseen vuorovaikutukseen, joukkotiedottamiseen ja hyödykkeistymiseen alettiin kasvavasti kiinnittää huomiota: Steven Feld (1999) on esim. kuvannut, kuinka hyödykkeistymistä on tervehditty etnomusikologien kirjoituksissa joko innostuneena globalisaation vapauttavista mahdollisuuksista tai päinvastoin uhkana ahdolle ja alkuperäiselle kulttuurille<sup>3</sup>. Tutkimuskohteet eivät olleetkaan valmiita kokonaisuuksia, vaan tulokset riippuivat suuresti siitä, mitä tutkijat ottivat aineiston keruussaan huomioon ja millaisia valintoja he tekivät tutkimusprosessin aikana. Tutkittiinpa alkuperäiskulttuureja tai siirtolaisuuden myötä syntyneitä ryhmiä, ovat musiikkikulttuuriin ja sen tutkimiseen vaikuttavat tekijät moninaisia, kuten Bruno Nettl on kirjoittanut:

Maahanmuuttajien musiikkiin ja sen kehitykseen vaikuttavat monet muuttajat. Siirtolaisryhmän suhteellinen koko ja koostumus, siirtolaisuuden syyt, kotimaahan säilytettyjen kontaktien määrä, maahanmuuttajien fyysisen, kulttuurisen ja kielellisen eristyksen ja keskinäisen kiinteyden aste isäntämaassa, maahanmuuttajien kulttuurin ja musiikin erot ja yhteensopivuudet suhteessa isäntämaan kulttuuriin, ryhmän asennoituminen moninaisuuteen ja muutokseen – kaikilla näillä on selvästi osansa. (Nettl 1983: 227; käännökset tekijän)

Ongelmakenttä on niin laaja, että ei voida puhua tietyistä etnomusikologisista tutkimusmetodeista, joka purisi vähemmistöjen ja maahanmuuttajien musiikkiin. Joissakin tapauksissa etnomusikologit ovat tutkineet siirtolaisryhmien musiikkia sen omassa esityskontekstissaan (Ronström 1992; Riddle 1978) ja joissakin taas osana ääniteteollisuutta (Gronow 1983; Mutsaers 1999). Joissakin tutkimuksissa lähtökohtana on ollut siirtolaisten kulttuurihistoria (Bohlman 1997) ja toisissa etnisyyttä on käsitelty näkökulmana moderniin populaarikulttuuriin (Guilbault 1997; Lipsitz 1993; Gilroy 1993).

Kulttuurisen vuorovaikutuksen merkitys ja identiteetin prosessit nyky-yhteiskunnassa ovat vahvasti esillä monissa etnomusikologisissa tutkimuksissa (mm. Slobin 1992, Cohen 1993, Shank 1993, Lipsitz 1993, Monson 1993) samoin kuin kulttuurintutkimuksen (Hall 1996a, Grossberg 1995, Frith 1996a) teoksissa. Esimerkiksi Lawrence Grossberg on käsitellyt rockia sosiaalisen merkityksenannon muotona pikemminkin kuin musiikillisena genrenä (1984, 1995). Samoin vähemmistöjä koskevat näkökulmat ovat muuttuneet niin, ettei enää

3 Kiinnostus kansanmusiikkeja kohtaan teki etnomusikologiasta ensin erillisen tieteenalan, jonka tehtäväksi jäi tutkia sitä, mikä jäi länsimaisen taidemusiikin ulkopuolelle. Asetelma teki näitä musiikkeja tunnetuksi, mutta samalla se myös marginalisoi niitä tutkimuskohteina. Sitten etnomusikologit ovat pyrkineet nostamaan profiliaan väittäen tieteenalansa oikeutusta pikemminkin tutkimusmetodien välttämättömyyden kuin kohteena olevien musiikinlajien kannalta. (Myers 1992; Pekkälä 1998)

---

korosteta vain ryhmän yhtenäisyyttä, vaan sen itsemäärittelyn keinoja ja yhteyksiä ulkopuoliseen todellisuuteen (Bruner 1986; Skutnabb-Kangas 1994; Sintonen 1999). Omassa tutkimuksessani en analysoi pelkästään sitä, millaista ruotsinsuomalainen musiikki on, vaan myös sitä, miten musiikki ja esityskäytännöt kytetään ruotsinsuomalaisuuteen ja sen kokemiseen. Identiteetti-teorioita käsittelevästä kirjallisuudesta enemmän tuonnempaa.

Käyttämäni tutkimusmetodia lähellä ovat mm. Charles ja Angeliki Keilin polkkatutkimus (1992) ja Sarah Thorntonin Club Cultures (1995). Kumpikin on tehty useiden vuosien mittaisena osallistuvana havainnointina tanssipaikoilla, ja niissä kuvataan sekä musiikkikäytäntöjen historiallisuutta että (etnografisesti) niiden toimintaa. Keilien kirja keskittyy amerikanpuolalaisten polkkakulttuuriin, ja se ylistää etnisen perinteen elinvoimaa vaihtoehtona joukkotiedotuksen välittämälle viihteelle: "amerikanpuolalaisen polkan kolme pääsuuntausta ovat ainakin sata vuotta vastustaneet [amerikkalaista] kansallisten kulttuurien sulatusuunia [melting pot] ... polkka on selkeä 'ei' monokulttuurille" (1992: 3). Keilien mukaan polkka on harrastajilleen muutakin kuin musiikkia: se on elämäntapa, joka vaikuttaa maailmankuvaan. Tätä analysoidaan useiden sivujen mittaisten haastattelusitaattien avulla (esim. s. 162–172). Polkkapaikoissa tutkijat ovat päässeet sisälle hyvinkin tii viiseen yhteisöön, jonka musiikkia ja yhteistä ilonpitoa ("happiness") kirjassa esitellään.

Thorntonin kohteena ovat olleet puolestaan brittiläiset diskot ja musiikki-klubit, jotka yhdistävät osallistujia suhteessa paikkaan ja aikaan. Päinvastoin kuin amerikanpuolalaiset polkanharrastajat, "reivaajat" (*clubbers and ravers*) eivät muodosta alakulttuureja itse tapahtumapaikkojen ulkopuolella. Vaikka klubeissa soitetut levyt ja osallistujien vaatetus ovat globaalisti samankaltaisia kaikkialla, tanssityylit ovat Thorntonin mukaan usein paikallisia ja ne täytyy kokea omakohtaisesti ("*dance styles need to be embodied rather than just bought*"; 1995: 3). Kummassakin kirjassa musiikki ja tanssi esitetään tärkeinä eronteon ja symbolisen kommunikaation välineinä, joiden arvoa ei pyritä todistelemaan. Keilien kuvaamat polkan harrastajat vähät välittävät "muodista, jonka mukaan polkka on pitkään ollut kornia, vanhanaikaista, kulmikasta ja yksinkertaista" (Keil & Keil 1992: 3). Thorntonin mukaan taas osallistujille olennaista on päästä kulttuuriseen merkityksenantoon ja sen hierarkiaan "sisälle". Klubeissa jatkuvasti tuotetaan käsitystä siitä, mikä on autenttista ja legitimiä, ja eroja suhteessa toisiin populaarikulttuurin muotoihin tehdään hiusmuodilla, äänilevykoelmilla, slangin käytöllä ja tanssityyleillä, mutta ei ilman itseironiaa: "music is crab but I like it" (Thornton 1995: 13).

Ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin tutkimus paikallistasolla tarjoaa samantapaisen konkreettisen aineiston, jonka avulla voidaan tulkita musiikkikäytäntöjen historiallisuutta ja niiden dynaamista luonnetta. Tutkimuskohde on toiminnallinen ja olemassa oleva – tutkijana minulta edellytettiin pääsylipun lunastamisen lisäksi vain osallistumista tansseihin, jotta kulttuuristen verkostojen ja



identiteetin ilmaisukeinojen problematiikka olivat käsillä. Tietenkään ne eivät avautuneet sellaisinaan, vaan tutkijana tein havaintoja ja tulkitsin aineistoja omien kokemusteni läpi suodattuneena. Toisaalta etnomusikologisessa tutkimuksessa tulkintoja ei tehdä pelkästään musiikkiesityksiä analysoimalla, vaan siinä tuodaan esiin myös ympäröivää kulttuuria ja ryhmän historiaa. Kontekstualisointi ei ole vain paikallisten olosuhteiden sosiaaliantropologista kuvausta, vaan tutkija valikoi ja konstruoi tutkimuksensa kontekstin omien kuvauskulmiensa perusteella (Lehtonen 1996a: 216).

Vähän tunnettujen, mutta merkityksellisten musiikkien nostaminen esiin on etnomusikologeille usein lankeava haastava tehtävä. Kun musiikkeja tarkastellaan niiden omassa viitekehyksessä, ilmenee, miten musiikki yhdistää esiintyjiä ja yleisöä, eikä tässä suhteessa yksikään musiikinlaji ole toistaan huonompi – kullakin on oma kontekstinsa (Blacking 1973: vi). Yksinkertaisten yleistysten tekeminen on vaarallista kun tarkastellaan urbaania musiikkikulttuuria. Silti tutkimusmetodien käyttö vaatii aina aineistojen ja näkökulmien rajaamista. Kaikkien piirteiden kaikkia suhteita ei voida tutkia, vaikka Lawrence Grossberg (1998; ks. myös 1995: 209) on niin toivonutkin. Tässä tutkimuksessa ruotsinsuomalaisuutta ja Göteborgissa esitettyä tanssimusiikkia tarkastellaan ei-essentialistisesti kenttätyön tuottaman aineiston avulla. Tanssimusiikkia ei ole tarkoitus määrittellä ja sijoittaa johonkin kontekstiin, vaan tekstit ja kontekstit vaikuttavat toinen toisiinsa, konstruoivat toisiaan. Identiteetin ja musiikin kytkeminen merkitsee paitsi musiikin tekemisen, kuluttamisen ja kategorioinnin tutkimista, myös musiikin muutosten ja merkitysten abstraktimpaa analyysiä. Identiteetti on mukana vähemmistökuulttuurissa tapahtuvissa muutoksissa ja muutokset kulttuurissa ovat välittömästi kytkeytyneitä identiteettien muutoksiin. Ruotsinsuomalaisten yhteiskunnallisen aseman ja musiikin välillä on kumpaakin suuntaan vaikuttavia sidoksia: musiikki ei pelkästään heijasta kulttuurisia muutoksia, vaan se on osa niitä.

Ruotsinsuomalaisten kollektiivista identiteettiä ja tietoisuutta ryhmän koheesiosta on kohotettu näkyvimmin koulukamppailujen ja suomen kielen avulla (Vuonokari & Pelkonen 1993) – eikä siksi ole ihme, että ruotsinsuomalaisten kulttuuria koskeva tutkimuskin on 1980- ja 90-luvuilla keskittynyt kieleen ja sen oppimiseen sekä ruotsinsuomalaiseen kirjallisuuteen. Näistä on kirjoitettu kymmenkunta väitöskirjaa, osa Suomessa ja osa Ruotsissa (Pynnönen 1991; Lainio 1996 ym.). Musiikkia on käsitelty julkisuudessa harvemmin (katsauksia Gronow s.a., Muukkonen 1980, Hurri 1983 ja Jokinen 1996: 402-406), joten olen tutkimukseni myötä joutunut ratkomaan kysymyksiä siitä, miten ruotsinsuomalaista musiikkia käsitellään tutkimuskohteena. Kanadalainen Peter Nagy tutki neljän vuoden ajan ruotsinsuomalaista musiikkia, mutta hänen väitöskirjahankkeensa jäi kesken vuonna 1991, eikä hän ole julkaissut aiheesta artikkeleita. Sen sijaan hän luovutti minulle joukon käsikirjoituksiaan, joiden joukossa on mm. kuvauksia tanssi-illoista Kangaroossa (20.8.1988), Vårgården juhannusjuhlassa

---

(19.6.1987) ja Alingsåsin Suomi-seuran 15-vuotisjuhlassa (5.11.1988). Ruotsinsuomalaisten vähemmistöasemaa koskeva julkinen kirjoittelu on inspiroinut työtäni: kun ruotsinsuomalaisuus on jo sinänsä kiistanalainen aihe, herättää musiikinkin tarkastelu helposti identifioitumista koskevia kysymyksiä (ks. luku 1.2). Toisaalta musiikkia ei tulekaan määritellä, ennen kuin kenttätyö on alkanut ja kosketus musiikillisiin käytäntöihin on syntynyt (Edström 1997: 15, 23).

## Musiikilliset käytännöt tutkimuskohteena

Etnomusikologit ovat usein olleet kiinnostuneita musiikkikulttuurin muutoksesta, joka tapahtuu yhteiskunnallisten olojen vaihtumisen myötävaikutuksella (esim. Moisala 1991a) tai erilaisten musiikillisten akkulturaatioprosessien seurauksena (Jalkanen 1989; Lilliestam 1988). Monografioita lukeva saa melko nopeallakin tarkastelulla käsityksen kohteena olevasta musiikista, joka toimii tietyssä kontekstissa ja tiettyjen rituaalien tai välittymismekanismien avulla. Vaikka etnomusikologit tutkivat monesti yksilöitä ja pyrkivät hankkimaan kulttuurin sisäisiä emic-näkökulmia mm. soiton opiskelun avulla (Saha 1996), on kulttuuri nähty usein varsin jähmeänä rakenteena. Ääriesimerkki tästä oli Alan Lomaxin (1971) johtama Cantometrics-hanke, joka tähtäsi kulttuurien universaaliin vertailuun laulutyylien analyysin avulla.

Kulttuurit ja kulttuuriset muutokset eivät kuitenkaan ole homogeenisia, vaan jokaisella yksilöllä on omat sosiaalisissa tilanteissa muodostetut käsityksensä musiikista. Kulttuurit kommunikoivat moneen suuntaan ja ovat sisäisesti epäyhtenäisiä (Middleton 1990: 147, 152). Tietyille ryhmälle ominaisena nähty tyyli on usein musiikillisilta piirteiltään läheinen ympäröivien kulttuurien kanssa, ja toisaalta ryhmän sisälläkin musiikilliset käsitykset voivat vaihdella tuntuvasti. Nykypäivän etnomusikologialle on suuri haaste nähdä tutkimuskohde, musiikkikulttuuri, muuttavana ja prosessuaalisena ilmiönä, osana yksilön ja häntä ympäröivän kulttuurin vuorovaikutusta, jossa tutkijakin on osa tätä prosessia (Järviluoma 1997: 30).

Kulttuuri yhdistää (ja erottaa) ihmisiä kertomusten ja toiminnan muodossa. Se voidaan tulkita Stuart Hallin mukaan ensinnäkin "niiden kuvausten kokonaisuudeksi, joilla yhteiskunnat järjestävät yhteisiä kokemuksiaan", ja toisaalta antropologian näkökulmasta se voi korostaa yhteiskunnallisia käytäntöjä ja elämäntapaa (Hall 1992: 65; ks. myös Ehn & Löfgren 1990: 13–16). Mikko Lehtosen (1996: 17–18) mukaan kulttuuri toimii luonteeltaan intersubjektiivisina merkityskarttoina ja symbolien verkkoina, eli se liittää subjekteja toisiinsa (vrt. myös Geertz 1973: 5). Intersubjektiivisuuteen kuuluu myös se, että merkityksillä on materiaallinen ulottuvuutensa, ts. ne ovat subjektien tietoisuuden ulkopuolella myös aineellisessa hahmossaan. Esimerkiksi kieli ja musiikki ovat merkkijärjestelminä objektiivisesti subjektien ulkopuolella olevia asioita, jotka tarjoavat vä-



---

lineitä esineellistä kokemuksia ja sosiaalista historiaa (Berger & Luckmann 1994 [1966]: 48).

Konstruktivistinen kulttuurin käsite on irtautunut elitistisestä kulttuurihierarkian ideasta (käsitysten muutokset juontavat juurensa 1950- ja 60-luvuille; Alasuutari 1994: 48) ja on lähellä sitä, mitä Peter Berger ja Thomas Luckmann ovat kutsuneet arkitodellisuudeksi. Heidän mukaansa arkitodellisuus on ihmisten ajattelullaan ja toiminnallaan tuottamaa. Se on intentionaalista ja ohjaa toimintoja arkielämässä. Arkitodellisuus on intersubjektiivinen, eikä sen toiminta ole mahdollista ilman vuorovaikutusta toisten kanssa (Berger & Luckmann 1994: 30–44). Toisten perspektiivi ei ole identtinen omani kanssa, mutta niiden välillä on olemassa rakenteellista vastaavuutta konstruoitujen symbolien ja merkitysten välityksellä.

Musiikki kuuluu meitä ympäröiviin symbolien verkostoihin, ja musiikista puhuminen on tärkeä osa musiikillisia merkityksiä, joiden avulla kommunikoimme ja rakennamme identiteettejämme. Samalla musiikki on aina tekijöidensä yksilöllisen luovuuden tuote, jota ei voida yksioikoisesti hallita sosiologisten kyselyjen tyypillisillä yleiskategorioilla (Lipsitz 1993: xvi). Siksi musiikkia tulee tarkastella sekä tekstinä että kontekstisidonnaisena symbolina (Grossberg 1995: 27). Tässä tutkimuksessa tekstuaaliset ulottuvuudet koskevat tanssi-iltojen repertoaarien analyysiä ja konteksti musiikkituotannon käytäntöjä, historiaa ja ruotsinsuomalaisuuden diskursiivista rajausta. Jokainen kuuntelu- ja esitystilanne muokkaa kulttuurisia arvoja, ja toisaalta kuuntelutilanteita tuotetaan kulttuurisia käsityksiä silmällä pitäen – musiikkivalinnat ovat luovia, merkityksiä tuottavia käytäntöjä (Frith 1996a; Fornäs 1998: 179).

Kulttuurit eivät ole selvästi rajattuja tai irrallisia. Vaikka hallinnollisesti on helppoa puhua ruotsinsuomalaisuudesta, ei sama asia päde enää arkitodellisuudessa, jossa ihmiset kommunikoivat moneen suuntaan, kuuluvat moneen kulttuuriin yhtäaikaisesti ja kantavat useita identiteettejä (Järviluoma & Roivainen 1997: 69). Ruotsinsuomalaisten tapauksessa asiaa mutkistaa vielä se, että he itse käyttävät erilaisia nimityksiä itsestään eikä ilmaus ruotsinsuomalainen ole mitenkään yksiselitteinen (ks. Skutnabb-Kangas 1989). Miten sitten erottaa ruotsinsuomalaisuus jostain, mikä ympäröi sitä ja on sitä lähellä?

*Yksilön näkökulmasta* kulttuuri on jaettua toimintaa tai kommunikaatiota, jossa merkitykset ja kokemukset ovat yhteisiä tai ainakin sosiaalisesti mahdollisia (Berger & Luckmann 1994: 45). Vaikka musiikkivalinnat ja -maut ovat loputtoman yksilöllisiä, ne tehdään aina sosiaalisista lähtökohdista eli kulttuurisia merkityksiä ja identiteettejä silmällä pitäen. Kulttuuriset rakenteet eivät ole pysyviä, mutta ne tarjoavat ilmaisumahdollisuuksia, symboleja ja sosiaalisen kanssakäymisen kategorioita – tosin muuttuvia ja merkityksensä puolesta epävakaita (Stokes 1994: 6; Hall 1996a: 6).

*Yhteisöjen näkökulmasta* musiikkikulttuurit näyttävät hajoavan yksilöllisiin tulkintoihin ja uudelleentulkintoihin. Varmoja merkityksiä ei ole edes rajatun

---

kulttuuripiirin sisällä, sillä ihmisillä on taipumus rakentaa kulttuurisia merkityksiä uudestaan ja jopa vastakohdikseen kunkin persoonan omaelämäkerrallisista lähtökohdista johtuen (Middleton 1990: 165). Merkitykset eivät ole absoluuttisia, vaan niitä vaihdetaan tarpeen mukaan ja niillä käydään jopa tietoisesti leikkiä, itseironista peliä – merkitykset eivät piile niinkään musiikissa itsessään, vaan musiikillisissa käytännöissä, esitystilanteissa ja identiteettikokemuksissa. Näyttää siltä, että merkitykset rakentuvat paitsi niistä kytkennöistä, joihin musiikki liitetään, myös niistä, jotka jätetään mainitsematta – eli kuten Mikko Lehtonen on kiteyttänyt: ”Missä on valintaa siellä on merkityksiä: valitun merkitys perustuu valitsematta jätettyyn” (Lehtonen 1996b; ks. myös 1996a: 216).

Kytkenät musiikkien ja niitä ympäröivien kulttuurien välillä ovat tunnetusti olemassa – ei vakaina, vaan tilannekohtaisina. Merkitykset eivät ilmene kuitenkaan musiikissa itsessään (psykologis-biologisena välttämättömytenä), vaan sen herättämissä assosiaatioissa. Tiettyä musiikkia kuunteleva ihminen palauttaa mieleensä muistoja, käsityksiä ja tunteita, joiden perusteella kuultua arvioidaan tai musiikin affektiiviseen vaikutukseen vaivutaan (Frith 1996a). Merkitysasot korostuvat edelleen valinnoissa: jotain tuodaan esiin ja jotain ei, joitain piirteitä eritellään tarkemmin, mutta monia muita jätetään huomiotta (Finnegan 1989: 317).

Musiikki ja tanssi toimintana tarjoavat yksilölle rikkaan keinon identifioitua ja ottaa paikka kulttuurissa. Vastaavasti musiikkitapahtumat kokoavat ihmisiä tradition ja kollektiiviseksi koettujen kokemusten pariin, mikä mahdollistaa yhteisöllisten arvojen ja tavoitteiden edes hetkellisen jakamisen (Slobin 1992; Thornton 1995: 111). Yksilöt tekevät omilla valinnoillaan kulttuurin toimivaksi ja antavat sen ilmauksille sisältöä, mutta samalla yhteisön ja yksilön yhteensopivuus hämärtyy ja rajanveto eri kulttuurikonaisuuksien välillä on useimmiten häilyvä. Paradoksaalisesti musiikillis-tekstuaalisella tasolla absoluuttisia ja pysyviä eroja ei ole löydettävissä, vaikka kansallisen kulttuurin eronteko usein tapahtuu usein musiikkimaun perusteella – esim. ruotsalaisten oletetaan pitävän erilaisesta musiikista kuin turkkilaisten.

Osallistuvan havainnoinnin keinoin on mahdollista päästä lähelle musiikillisia traditioita ja niihin liittyvän merkityksenannon dynamiikkaa. Metodisesti tavoitteeni on kaksiosainen: ensinnäkin on kenttäkokemusten, muistiinpanojen ja haastatteluaineistojen avulla selvitettävä, millaisia sosiaalisia elämyksiä musiikkiin ja tanssiin liittyy, ja toiseksi on arvioitava näiden kokemusten merkitystä ruotsinsuomalaisuuden ja ryhmän identiteettihistorian kannalta. Tutkimukseni on siinä mielessä fenomenologinen, että kenttätyön tarkoituksena on ollut päästä osaksi kulttuurin sisäistä ”keskusteluhorisonttia” (Huttunen 1995: 206): omat kokemukseni tutkijana tanssipaikalla ovat olleet kootun tiedon lähtökohdana, vaikka seuraavassa siteeraankin enemmän haastatteluja kuin kenttäpäiväkirjojani. Työni käsittelee musiikkia nimenomaan ryhmän sisäisen identiteetin näkökulmasta. Kysymys siitä, mitä ruotsalaiset ja muiden kansallisten ryhmien



edustajat ajattelevat ruotsinsuomalaisesta musiikista ja musiikki-identiteetistä, rajautuu tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

## Identiteettiteorioiden lähtökohtia

Yksilöiden kulttuuri-identiteetti on monensuuntaisessa vuorovaikutuksessa ympäröivän kulttuurin kanssa: henkilökohtaiset identiteetit ovat riippuvaisia sosiaalisista kokemuksista, kertomuksista ja tulkintamalleista, mutta toisaalta yhteisölliset käsitykset kulttuurista ovat yksilöiden tuottamia ja legitimoimia (Berger & Luckmann 1994: 67). Vaikka identiteetti on ollut kulttuurintutkimuksen eri aloilla vilkkaan kirjoittelun kohteena erityisesti 1990-luvulla, juontavat keskustelua dominoineet konstruktionistiset mallit juurensa 1960-luvun tutkimuksiin<sup>4</sup> (esim. Sintonen 1999: 98). Kyse ei ole käsitteen uudelleen määrittelystä sinänsä, vaan enemmänkin identiteetin tarkastelemisesta osana laajempia maailmankuvan muutoksia, kuten esim. postkolonialismia ja poststrukturalismia koskevia kysymyksiä (Grossberg 1995: 233; Hall 1996e). Pysyvyyden vaalimisesta on siirrytty kertomusten ja toiseuden tarkastelemiseen.

Vuonna 1990 ilmestyneessä karibialaisia elokuvia käsittelevässä kirjoituksessaan Stuart Hall mainitsee identiteetin käsitteellä olevan kaksi tulkintaa: ensinnäkin yhteinen kulttuuri (*collective one true self*; 1996d: 211) ja toiseksi saman asian "kääntöpuoli", samuuden ja yhteisöllisyyden sisältämä fragmentoituneisuus, ristiriitaisuus ja muutos. Hall kirjoittaakin, että "kulttuuri-identiteetti, tässä toisessa merkityksessä, merkitsee yhtä hyvin 'tulemista' kuin 'olemista'" (Hall 1996d: 212). Kulttuuriset käytännöt ja diskurssit, jotka tuottavat merkityksiä ja identiteettejä, ovat modernin identiteettitutkimuksen kohteita, ja niitä lähestytään yleensä eronteon ilmentäjinä. Miten rajanveto ja kategoriointi tapahtuu, miten kulttuurit ja maut muuttuvat, miten arkipäivän elämä saa tyyliteltyjä muotoja ja miten valtasuhteita on muodostettu?<sup>5</sup> Kuka määritteli, milloin ja miksi?

Identiteetit eivät ole pysyviä, vaan pikemminkin imaginaarisia, tilannekohtaisia ja sopimuksenvaraisia kuten Hall (1996a: 16) on kirjoittanut. Vaikka identiteetti-termiä on usein käytetty "suhteellisen vakaiden" kulttuuristen kuvausten tekemiseen tietyn kansallisen ryhmän sisällä (esim. Lassi Saressalo [1996] hah-

4 Teppo Sintonen mukaan 1960-luvulla modernin yhteiskunnan identiteettitekijät, kuten luokka, ammatti ja kansalaisuus, alkoivat tuntua keinotekoisilta ja tuolloin tapahtui paluu juurille eli ihmisen luonnollisiin suhteisiin, sukulaisuuteen, etnisyyteen ja pienyhteisöihin (Sintonen 1999: 108).

5 Grossberg on tuonut esiin myös sen, että pelkkä eronteko arkikulttuurin merkityksellisenä selittäjänä saattaa johtaa harhaan. Hänen mukaansa uusinta kulttuurintutkimuksen otetta edustaa näkemys siitä, että mahdollisesti "eroilla ei ole väliä" (1995: 218). Tämä on mielenkiintoinen varaus artikulaatioteoriaan, sillä monikulttuurisessa tilanteessa on enemmän tarvetta yhteistoimintaan kuin erojen korostamiseen. Ruotsissa on ollut tapana painottaa siirtolaisryhmien erilaisuutta ja heidän kulttuurinsa värikkyyttä (Ronström 1992) - se kuulostaa hyvältä, näyttää hyvältä ja maistuu hyvältä, mutta eksotisuus yksin ei ratkaise identifikaation monimutkaisia kysymyksiä.

mottaa identiteetin kokonaisen ryhmän yhteiseksi nimittäjäksi), näyttää siltä, että identiteetti käsitteenä alkaa olla yhä liikkuvampi, moniulotteisempi ja ristiriitaisempi (Järviluoma 1997: 21). Syntyperä ja myötäsytisyys voivat olla ainoastaan lähtökohta, josta käsin identiteeteistä käydään neuvotteluja (Sintonen 1999: 144). Silti identiteetin käsite on edelleen käyttökelpoinen: ei pelkästään ryhmien välisiä eroja kuvaavana, vaan myös ryhmän muodostumista tarkasteltaessa, jolloin ryhmän jäseniä ei ehkä yhdistä mikään muu kuin tutkittavana oleva kulttuuri-identiteetin osatekijä. Vaikka tämä johtaa joskus räikeisiin ristiriitoihin identiteetidiskursseissa (ks. Hall 1996a), tulisi kulttuuri-identiteeteistä puhuttaessa aina eritellä identiteettien rakentumisen elementit, jotta välttyttäisiin kokonaisvaltaisen identiteetin mielikuvilta ja stereotypioilta.

Painopiste identiteettikeskusteluissa on vähitellen siirtynyt myötäsytisistä samuudesta eroihin perustuvaan toiseuteen (Jacobson-Widding 1983: 13). Identiteettejä ei tarvitse selittää, eikä niihin liittyviä kulttuurisia piirteitä luetella, sillä kulttuuri ei ole jokin valmis kuvattavissa oleva kokonaisuus (Knuutila 1994: 149). Aitoutta, pysyvyyttä ja yhtenäisyyttä korostava identiteetti saa tilalleen aktiivista minäkuvaa etsivän identiteetin. Tällöin minuus on relevanttia nähdä moniulotteisena, monista kulttuureista kiinnostuneena ja ääritapauksessa "potentiaalisesti loputtoman fragmentoituneena" (Grossberg 1995: 233). Varsinkaan siirtolais- ja vähemmistötilanteissa identiteetit eivät ole pysyvästi samoja, vaan muutoksia kulttuurisessa orientaatioissa tapahtuu kaiken aikaa. Uusia piirteitä tarvitaan jokapäiväisessä elämismailmassa: sanonnan mukaan "ruotsalaisia meistä ei tule", mutta ruotsalaisuuden voi esimerkiksi hajottaa sellaisiin osiin, joita hyvinkin pystyy omaksumaani aiempaa identiteettiä kadottamatta.<sup>6</sup>

Osana modernin kulttuurin ja ihmiskäsityksen anti-essentialistista kritiikkiä identiteetti on nähty diskursiivisen historian tuotteena (Hall 1996a: 2; perinteen konstruoinnista ks. Kurkela 1989, Knuutila 1994). Hyvänä esimerkkinä ovat Stuart Hallin näkemykset, jotka juontavat juurensa hänen omasta taustastaan jamaikalaisena mustana Englannissa. Hänen perheensä oli alemman keskiluokan perhe, joka tavoitteli identifioitumista ylempään keskiluokkaan; perheenjäsenet olivat mustia, jotka halusivat kuitenkin samaistua brittiläiseen maailmankuvaan ja keskiluokan kulttuuriin. Musta oli ristiriitainen, "epävakaa identiteetti", joka kurottautui kohti toiseutta: Jamaika oli ollut kolme tai neljä sataa vuotta mustien ja värillisten asuttama maa, jossa he eivät saaneet puhua itsestään "musti-

6 Ruotsinsuomalaisilla onkin ollut tapana puhua "ruotsalaistumisesta", jolla tarkoitetaan erityisesti lasten ja nuorten sulautumista ruotsalaiseen kulttuuriin. On tärkeää kuitenkin huomata, ettei ole olemassa mitään hetkeä, jolloin identiteetti vaihtuu ruotsalaiseksi: olen usein havainnut, miten "ruotsalaistuneetkin" nuoret voivat jossain elämäntilanteessa puhua yllättävän kohtuullista suomea, olla aktiivisesti kiinnostuneita juuristaan jne. Ruotsalaistuminen ei sulje ruotsinsuomalaisuutta pois. Ne eivät ole toisiaan pois sulkevia kategorioita, vaan erot tapahtuvat konkreettisemmin arkipäivän valinta- ja toimintatilanteissa.



na”. Siksi “mustan” identiteetti (*The Black Experience*) piti “oppia”, konstruoida, mikä tapahtui yleisemmin 1970-luvulla. Musta kokemus perustui tapaan, jolla mustat sijoitettiin esteettiseen ja kulttuuriseen keskusteluun: “mustat ovat tyyppillisesti olleet kulttuuristen väitteiden objekteja, mutta harvoin niiden subjekteja” (Hall 1996c: 164).

Identiteetti ei koskaan ollut yksinkertaisesti “valkoinen” tai “musta”, vaan se on monimutkaisempi kysymys ryhmistä, jotka ovat symbolisesti ja kulttuurisesti yhteenkietoutuneita (Hall 1996b: 116). Ne eivät ole mitenkään “luonnon” saanelemia piirteitä (Hall 1996c: 166) – ihonväri on myötäsyttyistä, mutta identiteetit ja niihin liittyvät valtasuhteet konstruoituja. Mustat ovat astuneet hallitsemaan kulttuuriaan koskevaa keskustelua eivätkä he ole enää vain sen kohteena (ibid. 170; ks. myös Gilroy 1993). Nykymaailmassa identiteetit koostuvat monenlaisista aineksista, ja identiteetin kannalta tärkeää on sitä pohtivan ihmisen kulttuurinen monialaisuus, “pluralismin mahdollisuus” (Lehtonen 1996a: 208). Mustien kokemus vihan kohteina ei tee identiteetistä helppoa, mutta toisaalta heillä on lukemattomia keinoja kohdata tämä identiteetti ja sen suhteuttaminen muihin ryhmiin: on monia tapoja olla musta (McRobbie 1994: 52–53; 186). Kansallisten kulttuurien liikkuvuus on tärkeä nykyculttuurin piirre, kun uusia kansallisuuksia syntyy ja ihmiset ja rajat liikkuvat (McRobbie 1994: 8; Hall 1992; Appadurai 1990). Tärkeää ei enää ole kulttuuri-identiteetin pysyvyys, vaan sen kyky siirtyä kontekstista toiseen ja toimia ja asemoitua, niin että hajaantuneeksi luullusta alakulttuurista voi tulla innovaatiokeskus ja jäljittelyn kohde.

Postmodernina aikakautena kaikki tuntevat olevansa hajallaan, mutta minä tunnen olevani keskipisteessä. Se mitä olen pitänyt hajoamisena ja fragmentoitumisena onkin paradoksaalisesti modernin kokemuksen representaatio. Tämä on todellista selviytymistä. (Hall 1996b: 114)

Ruotsinsuomalaisten asema ruotsalaisessa kansallisessa keskustelussa on ainakin 1800-luvun alusta pitäen ollut hyvin monimutkainen ja muuttuva. Uhkana ei ollut pelkästään marginalisointi, vaan ennen kaikkea sulauttamiseen tähtäävä toimenpiteet – eiväthän suomalaiset eroa ruotsalaisista ulkonäkönsä perusteella, vaan kielellisesti ja kulttuurisesti. Sulautumisen tavat ovat olleet moninaiset samoin kuin sitä vastustavat toimet. Ruotsinsuomalaisten kulttuuripoliittiset pyrkimykset ovat saattaneet vieraannuttaa joitakin ruotsinsuomalaisia omista joukoista, ja päinvastoin assimilaatioon tähtäävä viranomaispolitiikka on saattanut aiheuttaa täysin odotuksenvastaisia vaikutuksia. On monia eri tapoja toteuttaa omaa ruotsinsuomalaisuutta ja erottua valtaväestöstä, eivätkä ruotsinsuomalaisuuden ja ruotsalaisuuden kategoriat ole mitenkään mustavalkoista. Ne ovat toisiinsa kietoutuneita ja määrittäksiltään toisistaan riippuvia. Juuri arki-kulttuuria tutkimalla pyrim löytämään ruotsinsuomalaisen identiteetin muutokseen vaikuttavia tekijöitä.

---

## Identiteetit prosessina

Identiteetti näyttää erilaiselta eri näkökulmista (Järviluoma 1997: 54), ja identifioituminen onkin jatkuva prosessi, johon kerrottu historia kytkeytyy (muisti, fantasia, myytit; Hall 1996d: 213). Sitä voidaan parhaimmillaankin kuvata vain hetkellisesti eri suunnista tapahtuvina silmäyksinä (Lehtonen 1996a: 219), eikä etukäteen voida tietää, mitkä identiteetin elementit liittyvät ruotsinsuomalaisuuteen vai liittyvätkö ne lainkaan. Lawrence Grossberg onkin viitannut siihen, että (alakuultuuriteorian vastaisesti) tekstit voivat konstruoida itselleen sopivia yleisöjä (Grossberg 1995: 236). Sama pätee tutkimusteksteihinkin: tutkimusmetodini seulo esiin ruotsinsuomalaisuutta korostavia käytäntöjä ja niissä muodostuvia ryhmiä toisten jäädessä tavoittamattomiin. Käyttämilläni metodeilla ei esimerkiksi ole mahdollista arvioida, kuinka monet ruotsinsuomalaiset soittavat ruotsalaisissa tanssiorkestereissa ja millaisia käsityksiä musiikista heillä on. Myöskään ruotsinsuomalaisten musiikkimakua suhteessa ruotsalaiseen musiikkiin en voi juurikaan käsitellä, sillä haastattelukysymykset koskettivat suomalaista tanssimusiikkia.

Identiteettiprosessiin kuuluvat keskeytymättömyys ja konkreettisuus. Tällaisessa lähtökohdassa ei ratkaisevaa eroa tehdä kollektiivisen ja yksilöllisen identiteetin välillä, mikä on ollut ennen 1990-lukua ehkä perustavanlaatuisin käsitteen käyttömalli (Erikson 1968: 61; Moisala 1993a; ruotsinsuomalaisten kohdalla Kuusela 1981). Mitään kollektiivista kaikenkattavaa identiteettiä ei voida yksiselitteisesti esittää, joten (struktuurilinen) idea pysyvistä kulttuurisista rakenteista on vähitellen vaihtunut käytäntöjen ja keskustelujen tutkimiseksi (Berger & Luckmann 1994 [1966]; Sintonen 1999). Toisaalta on turha tarkastella identiteettiä vain henkilöhistoriallisena kysymyksenä, sillä kaikki identiteetit ja identifioitumisen pyrkimykset nojaavat olemassa oleviin käsitteisiin – jotka tosin muuttuvat jatkuvasti. Ihmisten erilaisuus ja yksilöllisyys eivät estä näkemästä identiteettejä kategoriointeina, ja siksi identiteettiä voidaan tarkastella yksilöä laajempina prosessina, joka on intersubjektiivinen pikemminkin kuin (vain) subjektiivinen. Berger ja Luckmann varoittavatkin esineellistämistä ja sekoittamista stereotyyppioita identiteetteihin. Yhteiskunnalla on omat historiansa, jotka tuottavat identiteettejä, mutta yhteiskunta on ihmisten, joilla on identiteettejä, aikaansaannosta.

Tämä dialektiikka [yksilön ja yhteisön konstruoituneisuus] on syytä pitää mielessä, jotta vältetään "kollektiivisen identiteetin" harhaanjohtava käsite ilman, että joudutaan turvautumaan yksilöllisten identiteettien ainutlaatuisuuteen. (Berger & Luckmann 1994: 196)

Berger ja Luckmann tähdentävät, että vaikka erilaisten "identiteettityyppien" (stereotyyppoiden, joilla yksilöt jäsentävät arkielämänsä) todentaminen ei täytä tieteellisen metodin vaatimuksia, niitä voidaan kuitenkin havainnoida yhteiskunnallisina tuotoksina. Identiteettityypit painavat leimansa ihmisten todelli-



suuteen (ibid. 197, 202)

**Stuart Hall** on eräässä keskeisimmistä identiteettiteorioita kokoavista artikkeleistaan esittänyt identiteettiprosessin käsitteellistämisen loogisena ajatusketjuna, johon kuuluvat *toiseus, kokemus, moninaisuus, ristiriitaisuus, narraatio ja "historiallistaminen"* (historicization) (Hall 1996a: 2–4). Kaiken kulttuurisen toiminnan voidaan katsoa koskevan identiteettejä, ja tähän Hallin loogiseen sarjaan kokemuksesta kerrontaan ja historiankirjoitukseen sisältyy oikeastaan kaikki, mitä erojen ja rajanvetojen mutkikkuudesta seuraa. Identiteettiprosessin keskeinen osa on artikulaatio, tapa jolla identiteettikokemuksia yhdistetään esim. ruotsinsuomalaisuutta kuvaaviin käsityksiin. Tässä yhteydessä on syytä painottaa artikulaatio-käsitteen merkitystä sekä selvästi ilmaisemisena että yhteenniveltämisenä, kahden erillisen asian kytkemisenä "tavalla joka sallii myös niiden irrottamisen toisistaan" (Lehtonen 1996a: 210). Sanan etymologinen perusta on englanninkielessä, jossa rekan vetoauton ja perävaunun niveltämistä kutsutaan artikuloimiseksi (Hall 1992: 368).

Hallin mukaan merkityksiä tuottavat käytännöt ja identiteetit perustuvat erojen pohdiskeluun ja monien kategorioiden kohtaamiseen: identiteetti "tottelee moninaisuuden logiikkaa" (Hall 1996a: 3). Näissä kohtaamisissa ei kuitenkaan saavuteta täydellisyyttä, eikä identiteetin eri osasia voida kivuttomasti kasata yhteen. Tyypillinen identiteettikokemus onkin sen elementtien sisäinen vastakohtaisuus. Esimerkiksi usea haastattelemani ruotsinsuomalaisnuori suhtautui epäroivästi ja hieman alemmuudentuntoisesti ruotsinsuomalaiseen tanssimusiikkiin. He kertoivat pitävänsä siitä kovasti, mutta samalla he olivat ilmeisen epävarmoja halustaan ilmaista haastattelijalle tätä pitämistä – olettaen ilmeisesti, että tanssimusiikki ei yleensä edusta kaikkein vaikutusvaltaisimpia nuorisokulttuurin muotoja. Heidän identiteettivalintansa suhteessa ruotsinsuomalaiseen kulttuuriin ja sen välittämiin arvoihin eivät olleet mitenkään ristiriidattomia. Hallin esimerkki ambivalenssista osana identiteettejä on vieläkin perustavampi. Hän siteeraa Freudia, jolle identifikaatio on "varhaisin emotionaalinen side toiseen ihmiseen" (Hall 1996a: 3). Oidipuskompleksin kontekstissa kuitenkin vanhemmat otetaan sekä rakkauden että kapinan kohteiksi, jolloin "ambivalenssi asettuu identifikaatioprosessin ytimeen". Identiteetti koostuu epäyhtenäisistä aineksista. Sen ristiriitaisuudetkin ovat kulttuurisidonnaisia ja subjektiivisesti tuotettuja, mutta näiden ristiriitojen vaikutukset ovat todellisia, toisinaan koomisia ja toisinaan tuskallisia (Erikson 1968: 64, Stokes 1994: 8–9).

Identiteetti merkitsee sijoittautumista kertomuksiin ryhmistä ja niiden historiasta, käsityksiin itsestämme ja muista: "ne ovat radikaalin historiallistamisen aiheita" (Hall 1996a: 4). Identiteettikokemukset kiinnittyvät suoraan kansallisiin representaatioihin ja traditioihin: "identiteettikysymykset koskevat historian, kielen ja kulttuurin resurssien käyttämistä" (ibid). Ne kiinnostavat ihmisiä jälki-modernissa maailmassa erityisen paljon, ja he käyttävät yleensäkin paljon aikaa juuriensa ja tapojensa pohdiskeluun. Nykymaailmassa etnisyyksien ja identi-

teettien katsotaan olevan hyvin suhteellisia ja liikkuvia – artikuloituja, muotoil-  
tuja ja mahdollisesti myös toisistaan irrottautuvia. Kulttuurinen yhtenäisyys on  
diskursiivisesti tuotettua, kuten Hall päättää artikkelinsa: “yhtenäisyys on fiktiivistä yhtenäisyyttä” (1996a: 16).

Stuart Hallin esittämän identiteettikäsitteiden taustalla on Michel Foucault’n  
“tiedon arkeologia”, jonka mukaan identiteetit ovat diskursiivisesti tuotettuja,  
eikä niillä ole mitään luonnollista jatkuvuutta tilanteesta toiseen (Hall 1996a:  
10). Käsitteistä tuotetaan arkikulttuurin kohtaamisissa, joissa vaikuttavat val-  
ta ja rakenteet sekä olemassaolevat ruumiillisesti syntyvät kokemukset.  
Foucault’n tavoitteena oli dekonstruoida keho ja sen tapa muodostaa identi-  
teettejä ei pysyvinä, vaan haluja ilmentävinä identiteetteinä. “Foucault on täy-  
dellisimmin kuvannut itseyden tuottamisen käytäntöjä ‘olemisen estetiikkana’,  
harkittuna arkielämän tyylittelyä” (Hall 1996a: 13). Arkielämän estetiikka suun-  
tautuu itsen esittämiseen myönteisellä tavalla ja ottaa huomioon sekä ulkoisen  
tyylin että emotionaalisen mielihyvän (Hall 1996a: 13; Grossberg 1995: 239).  
Arjen kohtaamiset eivät tuota vain symbolisia merkityksiä, vaan myös koke-  
muksia tarpeiden ja halujen myötä, yksilön sisäisen ja sosiaalisen tasapainon yl-  
läpitämiseksi.

Musiikkia voidaan kuunnella yhtä hyvin yksin kotona kuin julkisissa tilai-  
suuksissakin, mutta kummassakin tapauksessa musiikin herättämistä assosiaa-  
tioista voidaan muodostaa mielikuvia sen alkuperästä ja siihen liittyvistä ar-  
voista, metaforista jne. (ks. Slobin 1992: 25). Nämä voivat liittyä yhtä hyvin lä-  
hiympäristöön kuin maantieteellisesti kaukaisiin paikkoihin ja kulttuureihinkin.  
Tällaiseen lähtökohtaan liittyy oletus että mikään musiikki ei tuota esteettistä  
kokemusta ilman siihen liittyvää kontekstuaalista tietoa: kokeminen tapahtuu  
sekä välittömästi kehollisesti että tietoisesti symbolien välityksellä<sup>7</sup>. Simon  
Frithille musiikki ei ole vain traditiota ja konventioita, vaan myös “mysteeri”.  
Musiikilla on hänen mukaansa affektiivinen vaikutus, jota ei voida selittää pois:  
jotkut esiintyjät, teokset tai esitykset tuntuvat vain vaikuttavan meihin ilman, et-  
tä voisimme tätä tarkemmin sanallisesti kuvata (Frith 1996a: 121; ks. myös  
Shank 1993: 129).

Merkitykset ja identiteetit ovat sisällöltään avoimia, eivät ennalta lukkoon  
lyötyjä. Jos identiteettejä kuitenkin tarkastellaan loputtoman avoimina, tehdään  
väärää identiteetin määrätietoisten elementtien (Mackay 1997: 6). Identiteetit  
ovat aina kohdistuneita johonkin, eli niihin sisältyy (ehkä tiedostamattomasti)

7 Norma McLeod ja Marcia Herndon kuvaavat tätä käsitteillä “fit” ja “flash”. Fit koostuu kompe-  
tenssista ja musiikillisen kokemuksen potentiaalista: korrekti esitys perustuu yhteisiin symboleihin.  
Pelkkä korrekti ei kuitenkaan selitä musiikillista elämystä tyydyttävästi. Flash-kokemus on heidän  
mukaansa tyyppillinen kuuntelijalle, joka voi haastattelussa puhua musiikista mutta myös siitä, ketkä  
olivat läsnä, missä esitys tapahtui yms. esityksen kannalta ehkä triviaaleista seikoista. Flash-koke-  
mukseen liittyy ruumiillisia muistoja ja tuntemuksia. (McLeod & Herndon 1980: 182–183)



---

poliittinen pyrkimys nähdä toimija kiinnittyneenä paikkaan, kulttuuriin kehyksiin ja toimintakykyyn. Tämän vuoksi identiteeteistä puhuttaessa pelkät verbaalit merkitykset eivät riitä kuvaamaan niiden yksilöllisiä ja yhteisöllisiä vaikutuksia. Musiikilla on intiimimpikin puolensa, joka toteutuu kyllä sosiaalisessa kanssakäymisessä, mutta jota ei sanallisesti tavallisesti ilmaista.

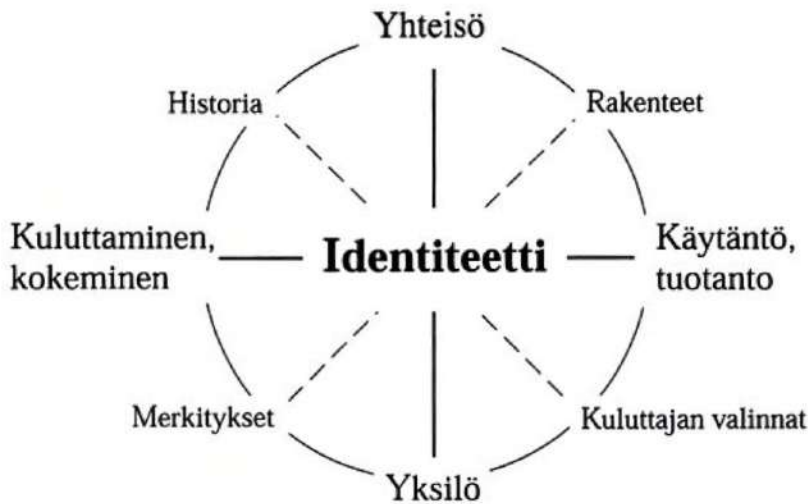
## Identiteetti tutkimuksen keskiössä

Ruotsinsuomalainen musiikki ei ole yhtenäinen kulttuurinen kokonaisuus, vaan ruotsinsuomalaisuus on näkökulma kontekstisidonnaisiin ja monitasoisiin muuttuviin musiikkikulttuureihin, joita lähestyn käytäntöjä tarkastelemalla (luvussa 2 ja 3 niitä ovat tanssitilaisuudet ja luvussa 4 musiikin tuotantojulkisuus). Tavoitteena on Lawrence Grossbergin mukaisesti "(re)konstruoida tietyn kentän konteksti" (1995: 213). Periaatteessa kohteena ei ole pelkästään musiikki ja sen konteksti, vaan yhteiskunnan ja musiikkitoiminnan monitahoiset suhteet. Yleisön ja esiintyjien musiikkitoiminnassa, jonka Grossberg näkee olevan kamppailun aluetta, annetaan suuri merkitys toimintakykyisyydelle, yksilön elämämaailmalle, ymmärrykselle ja kokemistavoille.

Näkisinkin, että tutkimuksen keskeiset teemat ja teoreettisesti tärkeät tutkimusnäkökohdat voidaan tiivistää kaavioon 1, jonka keskellä on identiteetti ja sen ympärillä tuotannon, rakenteiden, tekstien, kontekstien, valintojen, merkitysten, historian ja yksilöiden monimutkaiset suhteet ja kohtaamiset. Näkökulmaa olen jäsentänyt niin, että yhtäältä tarkastellaan musiikin tekemisen traditioita ja tanssitilaisuuksien järjestämistä samoin kuin tanssimusiikin esittämistä median välityksellä sekä toisaalta kulttuurin kuluttamista yksilöllisesti osallistumisen, sitoutumisen ja esteettisten valintojen vaikutuksesta. Ilman kasvokkaista vuorovaikutusta tai omakohtaista kuuntelukokemusta yksilöiden identiteetit tuskin saisivat materiaalista ja konkreettista ilmaisua. Identiteetti nousee kaaviossa päällimmäiseksi, ja sen rakentumiseen vaikuttavat tekijät ovat taustalla. Niitä voidaan lukea tietyntyyppisinä vastapareina sekä vaakasuoraan että pystysuoraan että vinottain.

Identiteetti ei sijoitu yksilön tai yhteisön muodostamiin abstrakteihin ääripäihin vaan niitä yhdistävälle alueelle. Toisaalta tutkimuksessani käsittelen sekä tekstejä että konteksteja ja niiden välisiä suhteita: millaista tanssimusiikkia esitetään ja missä? Tuotantoon luen musiikkitapahtumat, tanssit, äänitteet, tiedotusvälineet ja näiden väliset suhteet, jotka jo sinänsä tarvitsevat identiteettien politiikkaa (toimintaa ja esiintuomista). Identiteetin yksilölliset kokemukset puolestaan potentiaalisesti voivat laajeta yhteisöllisiksi tai vaikkapa globaaleiksi, kokemusten jakamisen, niistä puhumisen ja kirjoittamisen avulla. Vaikutukset ovat monensuuntaisia.

Musiikki on esitetyssä kaaviossa mukana sen kaikissa osa-alueissa. Musiikki-



*Kaavio 1: Identiteetti osana musiikin tuotantokontekstin ja kuuntelukokemusten monitahoisia subteita*

tekstien tutkimus kohdistuu äänimateriaaliin, ohjelmistoihin, tanssityyleihin ja esitystapoihin. Historia ja rakenteet merkitsevät ruotsinsuomalaisten yhteiskunnallisen aseman ja heidän musiikkitarjontansa kartoittamista. Esteettiset valinnat viittaavat identiteetin ja musiikillisten käytäntöjen yhdistämiseen, joka lopulta johtaa tutkimuksen pääkysymykseen: miten ruotsinsuomalainen tanssimusiikki ja kulttuuri-identiteetti ovat yhteydessä toisiinsa? Miten identiteettejä rakennetaan musiikkitoiminnan avulla ja miten yhteiskunnallisen aseman muutokset vaikuttavat tanssikulttuurin kokemiseen?

## Tutkimuksen rakenne

Työssäni on kolme päälukua (luvut 2,3 ja 4), joissa pyrin havainnollistamaan identifikaatioprosessia osana ruotsinsuomalaisia tanssimusiikkikäytäntöjä ja musiikkijulkisuutta. Aluksi käsitellään yleisöjen ja sitten muusikoiden näkökulmaa ja kolmanneksi äänitteitä osana ruotsinsuomalaisen musiikin tuotantojulkisuutta.

Johdannossa (luku 1) tarkastellaan ensin tutkimuksen lähtökohtia ja käsitteitä sekä tutkimuksessa käytettyä materiaalia. Kohdassa 1.2 käsitellään ruotsinsuomalaisten historiaa ja ruotsinsuomalaisuuden määrittäjiä eri aikoina ja eri lähteissä.

Luvussa kaksi tarkastellaan sitä, minkälaisissa paikoissa ruotsinsuomalaiset ovat käyneet tanssimassa ja ketkä niissä ovat esiintyneet. Tanssi-ilmoitusten pe-



rustella rakennetaan kuva Göteborgin suomalaistanssien historiasta, mutta huomiota kiinnitetään myös tanssijoiden hallitsemaan repertoaariin, sosiaaliseen kanssakäymiseen tansseissa ja yleensäkin niihin moninaisiin motiiveihin ja odotuksiin, joita tanssi-iltaan kohdistuu.

Luvussa kolme tarkastelen (aineistoni pohjalta) suomalaisissa tansseissa esiintyviä muusikoita, miten yhtyeet toimivat ja kuinka muusikoksi tullaan. Seuraavaksi tarkastellaan sitä, mitä soitetaan: toisessa luvussa repertoaaria esiteltiin tanssijoiden ja tanssiaskelien kannalta, mutta luvussa 3 luokitellaan tansseissa esitetyt ohjelmistot musiikilliselta kannalta, niin kuin tanssimuusikot asian näkevät. Lopuksi tarkastellaan musiikkiesitysten ehkä tärkeintä elementtiä eli yhteispeliä tanssiyleisön ja -muusikoiden välillä.

Neljännessä luvussa edetään paikallistasolta valtakunnalliseen kontekstiin. Tanssipaikkojen musiikki on jatkuvasti vuorovaikutuksessa musiikkijulkisuuden kautta esiin tulleen musiikin kanssa. Tässä yhteydessä onkin erityisen mielenkiintoista tarkastella, millaista ruotsinsuomalainen musiikkijulkisuus on, ja miten ruotsinsuomalaiset ovat ottaneet heille tuotetun musiikin vastaan? Näkökulmakseni olen valinnut ruotsinsuomalaisten äänitteiden ja äänitetuotannon historian. Neljännessä luvussa tarkastellaan myös musiikin reseptiota radio-ohjelman juonnoissa, radion musiikkivalinnoissa, äänitekaupassa ja nuorten keskuudessa.

Viimeisessä, viidennessä luvussa, tutkimuksen kannalta keskeiset teemat kootaan yhteen: miten tanssimusiikkikulttuuri on muuttunut ja millaisia merkityksiä ruotsinsuomalaisuudesta se antaa osallistujilleen ja yleisemmin ruotsinsuomalaiselle kulttuuri-identiteettikeskustelulle?

Tutkimuksen rakenne tähtää tekstin ja kontekstin<sup>8</sup> yhdistämiseen siten, että musiikki, tanssi ja tanssitilaisuudet ovat osa sosiaalisen toiminnan ja identiteetin kuvausta. Konteksti voidaan tässä ymmärtää monella tasolla: joko tapahtumapaikkana tai laajemmin ruotsinsuomalaisuutta koskevien käsitysten viitekehystenä, jossa jokainen väittämä ruotsinsuomalaisesta musiikista palautuu siihen häilyvyyteen, jossa ruotsinsuomalainen identiteettikeskustelu elää.

Mikään ei kuitenkaan estä lukemasta tätä tutkimusta myös toisella tavalla: tanssipaikkojen ja tanssimusiikin historiikkina. Tällöin toisessa ja kolmannessa luvussa esitellään ruotsinsuomalaista tanssimusiikkitoimintaa Göteborgissa: sen syntymistä ja kehittymistä, yleisöjä, tanssia ja musiikkia. Neljännessä luvussa käsitellään taas sitä, millaista ruotsinsuomalainen musiikkitoiminta on äänitteiden näkökulmasta. Tällainen lukutapa on sikäli yksioikoinen, että musiikin historian kirjoittaminen (ja lukeminen) rajaa aina jotain kohteestaan pois. Olenkin erityi-

8 Lawrence Grossberg (1995) ja Mikko Lehtonen (1996a: 218) ovat kuvanneet "radikaaliksi kontekstualisoinniksi" tutkimusotetta, jossa kontekstien kuvaaminen on mahdollisimman eksplisiittisesti tehtyä. Konteksti ei ole valmis tausta, jossa tutkittava kohde sijaitsee, vaan se on monitahoinen "kanssateksti" (kon-teksti), jonka esittely vaikuttaa myös tekstin tulkintaan (Lehtonen 1996a: 160).

---

sesti neljännessä luvussa pyrkinyt tuomaan esille myös vaihtoehtoisia lähtökohtia ja avoimia kysymyksiä, joista katsoen ruotsinsuomalainen musiikki saataisi näyttäytyä ehkä hyvinkin erilaisena.

Lawrence Grossberg on kirjoittanut, että "konjunkturalismissa [tekstejä ja käytäntöjä samanaikaisesti lähestyvässä tutkimussuunnassa] kysymys ... koskee sitä miten tietty teksti artikuloi ... arkiymmärryksen ja kokemuksen tuotannon osaksi" (1995: 214). Käyttämässäni tavassa tutkia kulttuuria tämä on ollut tärkeä lähtökohta: työ koskee sekä ruotsinsuomalaisen musiikin tuotantoa (elävää ja tallennettua musiikkia) että kokemuksia (tanssia, kuuntelua ja keskusteluja), mutta aineistoja esittelevissä luvuissa 2, 3 ja 4 pyritään kuvaamaan vain niitä tapoja, joissa "kokemukset artikuloituvat tuotannon osaksi". Näin ollen tutkimuskysymykseni tarkentuu tapaustutkimukseksi, jossa tutkitaan, miten eri osapuolet rakentavat kokemuksellisesti (esteettisesti oman ruumiin välityksellä) identiteettejä tansseissa ja miten musiikkijulkisuuden kategoriat tuottavat yhteisöjä ja niissä vaikuttavia toimijoita. Ruotsinsuomalaisten identifikaatioprosessit ovat jatkuvasti liikkeessä, mutta tanssitoiminta on säännöllistä ja tarjoaa osallistujille tavan kohdata ruotsinsuomalaisuutta ja tutkijalle tavan havainnoida näiden kohtaamisten luonnetta. Rakenteet (ja tässä on samalla kyse vallasta) ovat läsnä identiteettien artikuloituessa soiton ja tanssin mahdollisuuksiin.

## Kenttätyö

*If you can't dance to this you can't do nothing for me babe.*  
(Spice Girls. if u can't dance. Virgin CDV2812. 1996)

Kenttätyö on ollut tämän tutkimuksen olennaisin tiedonhankintakeino, ja sen materiaali on saatu pääosin kahden pidemmän kenttätyöjakson aikana 1990–91 ja 1997–98. Näinä kahtena vuoden mittaisena periodina asuin Ruotsin toiseksi suurimmassa suomalaiskeskuksessa Göteborgissa, jonka noin 460 000 asukkaasta noin 5 % on ruotsinsuomalaisia. Göteborgissa opiskelin ensin Nordplus-opiskelijana ja sittemmin työskentelin vierailevana tutkijana musiikkitieteen laitoksella. Lisäksi tein yhdeksän kenttätyömatkaa Göteborgiin ja Tukholmaan vuosien 1992 ja 2000 välillä. Niiden kesto vaihteli vajaasta kahdesta viikosta kahteen kuukauteen. Työskentelyni aikana olen havainnoinut tansseja ja muita musiikin esitystilanteita, tehnyt kenttätallenteita tanssi-illoista sekä haastatellut muusikoita, tanssien harrastajia, toimittajia, kuuntelijoita ja organisaattoreita. Lisäksi olen käynyt äänilevyliikkeissä, kuunnellut radiota, hankkinut lehtiaineistoja, äänitteitä ja muuta aineistoa. Kenttätyö on merkinnyt myös henkilökohtaisesti minulle (ja sitä kautta tutkimukselleni) paljon: sen aikana olen kuunnellut musiikkia ja keskustellut siitä, olen tuntenut yhteenkuuluvuutta ruotsinsuomalaisten ystäväieni kanssa ja nauttinut sekä tansseista että yleensä elämästä



ruotsinsuomalaisena (vrt. Moisala 1993b: 27). Heti alkuun en tietenkään tuntenut itseäni ruotsinsuomalaiseksi (vaan suomalaiseksi Ruotsissa), mutta viimeistään toisen kenttätyövuoden alussa oli minulla paljon ruotsinsuomalaisia tuttavuuksia, ja tunsin heidän historiaansa, kielenkäyttötapojaan sekä kulttuuriaan, niin ettei samastuminen ollut lainkaan ongelmallista.

Kun kyse on tanssien tutkimisesta, on osallistuva havainnointi välttämätön tutkimusmetodi: tanssien ideaa ei voi ymmärtää pelkästään tarkkailemalla tai haastattelemalla, vaan tanssin pyörteisiin on heittäydyttävä mukaan. Samaten tansseissa esitettyä musiikkia ei voi tutkia pelkästään nuoteista eikä kenttälenteistä – sen funktio on tunnettava omakohtaisesti (Frith 1996), oman tanssivan tai musisoivan ruumiin ja paritanssiin kuuluvan yhteispelin välityksellä. Vain tanssimalla minulle ovat avautuneet monet merkitykset, sellaisetkin, joiden kokemiseen olen pyytänyt lisävalaistusta tanssiyleisöhaastatteluissa<sup>9</sup>.

Ensimmäisen ja toisen kenttätyöperiodin välillä on huomattavia eroja, vaikka kumpikin perustui osallistuvaan havainnointiin. Ensimmäisen vuoden aikana kirjoitin kenttäpäiväkirjoihin (kpk) muistiin paljon sellaista, mikä oli minulle uutta ja outoa – niihin tallentui myös sisäisiä tuntejani ja dialogeja tanssipaikan kokemuksista. Informantteina olivat kanssani samassa pöydässä istuneet asiakkaat ja takahuoneissa haastattelemani muusikot. Toisen kenttätyövuoden aikana myötäeläminen oli alusta pitäen helpompaa ja syvennyin enemmän tanssimiseen kuin tapahtumien ulkopuoliseen tarkkailuun. Kenttäpäiväkirjoihin tekemäni muistiinpanot eivät olleet enää yhtä merkittäviä tutkimusprosessilleni, koska tanssien sosiaaliset ja musiikilliset käytännöt (kuten pukeutuminen, haikeminen, seurustelun tavat ja illan kulku) olivat jo entuudestaan tuttuja.

Kuvattua kenttätyön kaksijakoista luonnetta, havainnoiminen – osallistuminen, on Sarah Thorntonin korostanut. Hänen mukaansa havainnoimalla pyritään tallentamaan ”objektiivisia suhteita, jotka strukturoivat käytäntöjä ja representaatioita” (1995: 106); sen sijaan osallistumisen myötä saadaan elämys kohteena olevasta kulttuurista. Tärkeää onkin, että tutkija yhdistelee näitä tehtäviä: hän ei tanssipaikalla toimiessaan tyydy pelkästään seuraamaan tapahtumia sivusta, koska tällöin hän väistämättä olisi liian ulkopuolinen ja koko toiminnan mielekkyys jäisi arvailun varaan. Vesa Kurkela (1991: 4) on kutsunut tällaista kenttätyötä osuvasti ”pihalla” olemiseksi, koska tutkija on täysin ”pihalla” siitä, mitä kentällä tapahtuu.

Kenttätyö on aikaa vaativa metodi. Tutkittava kohde ei ole suurennuslasin alla tarkasteltavissa oleva objektiivinen ”kenttä”, vaan elävä todellisuus, johon

9 Tanssien tutkiminen on laajentanut myös käsitystäni musiikista musiikkitieteellisenä tutkimuskohteena. Alunperinkin olin sitä mieltä, että musiikkia ei voi lähestyä pelkästään partituuria tai transkriptiota tutkien, vaan musiikin ymmärtämiseksi tarvitaan myös soivaa materiaalia (vrt. Will 1998; Seeger 1958). Tansseissa olen huomannut kuitenkin, että pelkkä kuuntelu ei anna oikeaa käsitystä musiikkikulttuurista, jossa eri osapuolien vuorovaikutus on tärkeää, vaan siihen tarvitaan myös omakohtaisempaa ja osallistuvampaa ruumiillista suhdetta.



tutkijan pitää sopeutua, tulla osaksi sitä ja hahmottaa tutkimuksen rajaus kulttuurisen toiminnan mielekkyyttä punnitsemalla. Tutkijain rooli kentän muodostumisessa on ratkaiseva: he eivät tutki selkeästi määriteltyä kohdetta (toista), vaan tutkijat itse luovat rajat omaan tutkimuskenttäänsä dialogiassa sen kanssa. Juuri tässä mielessä Helmi Järviluoma (1997: 93) on kirjoittanut, että “[hermeneuttisesti] tutkijalle tekisi hyvää saada kyyditys sinne mistä hän kuvitteli lähteensä”. Ruotsinsuomalaisuus määrittäyty tässä teoksessa sen mukaan, mitä kulttuuritoimintoja siihen artikuloidaan paikassa ja ajassa ja millaisia kohtaamisia tutkija on onnistunut kenttätyössään luomaan. Mielenkiintoista on ollut havaita, miten tulkintani tutkimuskohteesta ovat muuttuneet näiden yhdeksän vuoden aikana: ensimmäisessä raportissa (Suutari 1991) kirjoitin ruotsinsuomalaisista siirtolaisina, seuraavissa kirjoitin heistä vähemmistönä ja tässä tutkimuksessa tarkastellaan nyt siirtymää yhdestä kertomustyypistä toiseen<sup>10</sup> (Nisula 1994: 37). Kumpikaan tulkinta (siirtolaisuus tai vähemmistö) ei ole oikea tai väärä, mutta ne ovat erilaisia, ja näillä muutoksilla on vaikutusta siihen, miten kulttuuria tuotetaan ja kulutetaan.

## Aineistot

Klaus Mäkelän mukaan yhteiskuntatutkimuksen tärkein tavoite on tarjota historiallisesti spesifin kohteen hyvin jäsentynyt kuvaus. Se edellyttää kohteen tarkkaa määrittämistä, mikä tapahtuu tutkimusprosessin aikana suhteessa saatuun aineistoon (Mäkelä 1990: 43, 46). Kvalitatiivisessa tutkimuksessa aineistoa tai sen riittävyttä ei voida etukäteen täysin määritellä: “tavaksi on tullut puhua aineiston kylläntymisestä: aineiston kerääminen voidaan lopettaa, kun uudet tapaukset eivät tuo esiin uusia piirteitä” (ibid). Aineiston on oltava myös monipuolinen ja esitelty kokonaisuudessaan lukijalle: “kattavuus tarkoittaa juuri sitä, että tutkija ei perusta tulkintojaan satunnaisiin poimintoihin” (ibid. 53). Mäkelä varoittaa tutkimuksen “turistimaisuudesta” eli vaikutelmanvaraisuudesta, mikä liittyy siihen, “että aineistot ovat laajoja ja vaikeasti hallittavissa. Jos haastatteluliitokset kertyy liikaa, tutkija tyytyy helposti selailuun perustuviin vaikutelmiin.” (ibid.) Tutkimuksen arvioitavuus on tärkeämpää kuin tutkimuksen toistettavuus. Arvioitavuus tarkoittaa, että lukijalle annetaan mahdollisuus seurata aineiston kokoamista, analyysiä ja tulkintaa, “että lukija kykenee seuraamaan tutkijan päättelyä, että hänelle annetaan edellytykset hyväksyä tutkijan tulkinnat tai riitauttaa ne” (ibid).

10 Kulttuuriteorian suhteen on tapahtunut samantapainen siirtymä kokonaisen kulttuuriryhmän tarkkailusta käytäntöjen tutkimiseen (ei-essentialistisesti). Essentialistisessa lähtökohdassa kulttuuri on myötäsyttyisesti yhtenäisen ja rajatun ryhmän omaisuutta ja tutkijoiden tehtävänä on tallentaa, kuvata ja luokitella sitä. Ei-essentialistisiin lähtökohtiin liittyy aiempaa kriittisempi asenne aineistoon ja sen tulkintaan: kohde konstruoituu tai ainakin rajautuu tutkimusprosessin ja aineistonkeruun myötä.

Vuorovaikutus tutkimuskohteen kanssa on tärkeää kaikissa tutkimuksen vaiheissa: tutkimusta suunniteltaessa, kenttätöön aikana, aineistoa analysoitaessa ja tutkimuksen valmistuttua. Molemminpuolinen keskustelu ei ole ainoastaan tutkimuksen kvaliteetin edellytys, vaan myös tutkimuseettisesti välttämätöntä. Kvaliteetti toteutuu, kun aineistosta tehtyjä analyysejä ja tulkintoja 'testataan' käytännössä kentällä. Ruotsinsuomalaisia tutkineen Taisto Hujanen ongelmanasettelu liittyi "mielekkääseen sosiaaliseen kehykseen", eli tavoitteena oli havaita ihmisten aktiiviset yritykset todellisuuden käsittämiseen (Hujanen 1986: 214–215). Yksinomaan voi makkaasti strukturoitujen haastattelumetodien käyttö on hänen mukaansa "periaatteessa väärin", koska niillä saavutetaan parhaimmillaankin vain pintapuolista ja odotuksien mukaista tietoa.

Tutkimusaineistooni kuuluvat haastattelut koostuvat kolmenlaisista keskustelutilanteista: teemahaastatteluista, orkesterihaastatteluista ja puhelinhaastatteluista. Lisäksi olen tekstissä siteerannut joissakin tapauksissa sellaisia enemmän tai vähemmän spontaaneja keskusteluja ("avoimia haastatteluja") ja kohtaamisia ruotsinsuomalaisten kanssa, jotka eivät olleet alunperin haastatteluiksi suunniteltuja eivätkä tutkijan sellaisina ohjaamia (Hirsjärvi & Hurme 1991: 25). Teemahaastatteluja en tehnyt tanssipaikoilla, enkä niistä myöskään etsinyt haastateltavia, vaan heidät tavoitin "lumipallomenetelmällä" tiedustelemalla eri ihmisiltä sopivia mahdollisia tanssimusiikin harrastajia. Eri-ikäisten naisten ja nuorten miesten saaminen tanssiyleisöhaastatteluihin oli ongelmatonta, mutta useampikin keski-ikäisistä miehistä oli jostain syystä haluton haastateltaviksi.

Itse tutkimuksen raportoinnin kannalta keskeisimpiä ovat olleet **teemahaastattelut**, joita olen tehnyt tätä tutkimusta varten 45 kappaletta. Haastateltavia niissä on ollut 54<sup>11</sup>. Heidän joukossaan on tapaamiani ruotsinsuomalaisia tanssimuusikoita (12), tanssinjärjestäjiä (3), eri ikäistä tanssiyleisöä (13) sekä radiotoimittajia, äänitetuottajia, opettajia ja muita musiikkivaikuttajia. Suomalaista ja ruotsinsuomalaista tanssimusiikkitoimintaa vertaillakseni haastattelin myös kolmea helsinkiläismuusikkoa. Lisäksi haastattelin 12 nuorta göteborgilaista heidän musiikkimaustaan ja suhteestaan suomalaisuuteen ja tanssimusiikkiin. Lukuun ottamatta yhtä (Fard 1997) kaikki haastattelut on tehty suomeksi. Haastatteluissa käytetty kieli on sekin saattanut vaikuttaa identiteetin esiintuomiseen – ehkäpä ruotsiksi puhuttaessa suomalaiskulttuuriin kuuluvat asiat eivät olisi olleet yhtä pinnalla. Aineistoluettelo on olen merkinnyt tanssiyleisöhaastateltujen kohdalle syntymäajan ja -paikan sekä Ruotsiin muuttovu-

11 Lähdeluetteloissa on mainittu vain ne haastattelut, joihin tekstissä viitataan. Haastattelujen määrä on melko suuri, kun ottaa huomioon sen työmäärän, mitä aineiston purkamiseen ja analysointiin kului. Toisaalta haastatteluja oli tehtävä riittävä määrä, jotta aineisto olisi ollut tarpeeksi monipuolinen. Haastattelulitteraatioita kertyi 45:stä keskimäärin 40 minuutin teemahaastattelusta yhteensä noin 1000 liuskaa. Tekstissä viitataan haastatteluaineistoihin samaan tapaan kuin kirjallisuuteenkin: suluissa on haastateltavan nimi, haastatteluvuosi ja litteraation sivunumero. Tarvittaessa olen merkinnyt aineistoviitaukset pienellä h-kirjaimella ("haastattelu") erotukseksi kirjallisuusviiteistä.



den. Samat tiedot löytyvät muusikoiden osalta liitteestä 3.

Kaikki teemahaastattelut tein elämäkerrallisista lähtökohdista: haastatellut saivat kertoa ensin omasta taustastaan, minkä jälkeen kyselin heidän musiikin- tai tanssinharrastamisestaan ja edelleen tarkemmin heidän suhteestaan ruotsinsuomalaisiin tansseihin. Kussakin tapauksessa kysymysrunko, joka on esillä liitteessä kaksi, oli viitteellinen, joten kunkin haastatellun kohdalla kysymykset muokattiin uudelleen ja haastattelun aikana tein tarkentavia lisäkysymyksiä yms. Haastattelujen analyysissä minua kiinnosti eniten se, mitä haastatellut sanovat. Tarkkaa keskusteluanalyysyä, motiivien ruotimista tai rivien välistä luettavia sivumerkityksiä olen tuonut esiin vain, kun on selvää näyttöä puheeseen liittyvistä sivumerkityksistä. Kaikki haastattelut on tallennettu c-kaseteille ja litteroitu kokonaan. Ne on tehty haastateltavien työpaikoilla tai kotona, kolmessa tapauksessa kahvilassa ja kolmessa tapauksessa seurakunnan nuorten illan yhteydessä.

Kenttätyöni aikana jututin tanssipaikoilla yhtyeiden jäseniä, yleensä taukojen aikana takahuoneissa. Näissä **orkesterihaastatteluissa** oli mukana 17 bändiä, ja 62 muusikkoa ja ne olivat strukturoidumpia kuin mainitut teemahaastattelut. Orkesterien jäseniltä kyselin muusikoiden taustoista, yhtyeiden keikoista, ohjelmistoista, instrumentaatiosta, soittomotivaatiosta, yleisökontaktista ja toiminnasta yleensä (kysymykset liitteessä 2). Haastattelut tallensin käsin kenttäpäiväkirjoihin. Muutamilta yhtyeiltä sain lisäksi "biisilistan" (ohjelmaluonnoksen), nuotteja tai muuta materiaalia. Yhtyeiden kokoonpanotiedot ovat liitteessä 3.

Puhelinhaastatteluista aineistoluettelo on olen merkinnyt vain ne keskustelut joihin viitataan tekstissä. Sama pätee kirjeisiin ja muihin henkilökohtaisiin tiedonantoihin. Ruotsinsuomalaisten arkisto ryhtyi vuonna 1995 yhteistyössä kanssani toteuttamaan Ruotsinsuomalainen musiikin maailmassa -tutkimushanketta (tavoitteista: Vuonokari 1995), jonka aikana tehtiin 42 musiikkiaiheista elämäkertahaastattelua<sup>12</sup>. Valitettavasti projekti ei saanut rahoitusta, joten tutkimusraporttia tästä aineistosta ei ole valmistunut. Nytkään en tätä aineistoa hyödynnä systemaattisesti, sillä hankkeen haastattelut on tehty eri lähtökohdista kuin väitöskirjatutkimukseni.

Tansseissa tapahtunut tutkimustyö on tehty pääasiassa mainittujen pidempien kenttätyöjaksojen aikana. Kangaroo-yökerhossa kävin talven ja kevään 1990–91 aikana kaksitoista kertaa ja vastaavasti Johans krog -tanssiravintolassa 11 kertaa syksystä 1997 kevääseen 1998. Lisäksi kävin mahdollisimman monessa muussa tanssipaikassa Göteborgissa ja sen ympäristössä (luettelo liitteessä 1). Kenttäpäiväkirjamuistiinpanoihin kirjoitin havaintoja ravintolatilasta, musiikista, tanssista, yleisön osallistumisesta ja omista kokemuksistani, sekä joita-

12 Ruotsinsuomalaisten musiikkimaailmat -projektia varten tehtiin ja litteroitiin 42 noin tunnin mittaista musiikkielämäkertahaastattelua. Haastateltaviksi valittiin saman perheen jäseniä, lapsia ja vanhempia. Myös ruotsalaisia ja chileläisiä oli mukana projektissa monikulttuuristen perheiden jäseninä. Lisäksi haastateltiin musiikkivaikuttajia, kuten Jukka Tolosta, Timo Niemistä, Pauli Grekulaa ja Ida-Maria Schwahnia. Haastatelluista 14 oli toisen polven ruotsinsuomalaisia, ja he olivat iältään 6–20-vuotiaita.



kin muiden asiakkaiden kommentteja tanssimisesta tms. Lisäksi tallensin kuusi iltaa (yhteensä 28 tuntia) kokonaan tai osittain c-kaseteille ja dat-nauhoille (ks. luku 3).

Tanssipaikkojen historian ja ruotsinsuomalaisen musiikkijulkisuuden kuvauksen kannalta keskeistä on ollut sanomalehtiaineisto ja etenkin Göteborgs-Postenin torstaisin ilmestynyt suomalainen palsta ja sen tanssi-ilmoitukset (ks. luku 2). 1990-luvulla olen seurannut ruotsinsuomalaisia viikkolehtiä, Viikkoviestiä ja Ruotsin Suomalaista, ja lisäksi olen käynyt läpi Ruotsinsuomalaisten arkiston lehtileikekokoelmat (kansiot "kulttuuri" ja "järjestötoiminta" vuosilta 1964–1986), viikkolehti Ruotsin Suomalaisen vuosikerrat 1964–69 ja päivälehti Finn Sanomien vuosikerrat 1979 ja 1980. Radio-ohjelmista on erityisesti mainittava Musalistat, jotka olen saanut kopioina musiikkituottaja Anne-Lie Arnellilta. Musalista-ohjelmia aineistossani on vuosilta 1995–1998 yhteensä 15 kpl (ks. luku 4). Ruotsinsuomalaisia äänilevyjä ja kasetteja olen pyrkinyt systemaattisesti keräämään ja luetteloimaan tutkimukseni aikana. Päämääräni on ollut tarkastella äänitteiden tuotantojulkisuutta ja niiden merkitystä ruotsinsuomalaisen musiikin tuotantokanavana. Lisäksi tutkimusaineistoon kuului jonkin verran käsikirjoituksia, valokuvia, videoita, radio-ohjelmia, esitteitä ja äänitehinnastoja.

## Suomalainen tanssimusiikki

Tanssimusiikki on hankala käsite määriteltäväksi. Primaaristi se viittaa musiikkiin, jonka tahdissa kuuntelijat liikkuvat, mutta eri määrytykset eivät anna täyttä varmuutta siitä, millaisesta musiikista tai liikunnasta on kyse. Samasta musiikista saatetaan toisaalta käyttää eri tilanteissa erilaisia nimityksiä (esim. iskelmä, populaarimusiikki ja hittikappale), jolloin sen viitekehystä korostetaan hieman eri tavoin.

Tässä tutkimuksessa käsite "tanssimusiikki" tarkoittaa tutkimuskohteena olevilla tanssipaikoilla (yökerhoissa, tanssiravintoloissa, yhdistysten tansseissa, tanssilavoilla ja pienyhteisöjen tansseissa) paritanssin (ks. luku 2.2) säestykseksi esitettyä musiikkia (luku 3.2). Käyttämäni tanssimusiikki-käsite ei siten sisällä esimerkiksi diskoiltoina soitettua musiikkia. Tanssimusiikin määrittäjinä toimivat tottumukset ja iltoihin kohdistuvat odotukset siitä, mitä musiikkia tansseissa, tai juuri kyseisen kaltaisissa tilaisuuksissa on tapana esittää. Tanssimusiikki-termiä käytetään myös muissa yhteyksissä, esim. radiossa, soitetuista tanssimusiikkikappaleista. Tällöin musiikin oletetaan esiintyvän ikään kuin sekundaarissa kontekstissa, irrotettuna sen ajatellusta olennaisimmasta yhteydestä (*ideal listening situation*; Frith 1996b: 250). Nimitys iskelmä, joka omaksuttiin suomen kieleen 1930-luvulla, viittaa taas lähinnä äänitteisiin ja niiden tuotantojulkisuuteen (radiossa, lehdissä jne). Suomalaisen populaarimusiikki-

---

kin eräs kiinnostava piirre onkin juuri iskelmäkategorioiden läheinen yhteys tanssimusiikin kanssa – musiikillisesti näitä käsitteitä käytetään miltei identtisinä.

Suomalaista tanssimusiikkia on mahdollista tarkastella prosessina, jonka esityskäytännöt ja funktiot johtavat katkeamattomana perinteenä menneille vuosikatoille, mutta jonka kehityksessä on nähtävissä myös selviä murroksia. Varsinaisten tanssiorkesterien läpimurto tapahtui maailmansotien välillä, jolloin tanssit yleistyivät ravintoloissa (Jalkanen 1989: 42) ja muutaman soittajan muodostamat orkesterit alkoivat esiintyä myös seurojen taloilla ja pienillä lavoilla. Samalla haitaristien tai viulistien säestämät nurkkatanssit ja toisaalta laulutanssit jäivät syrjään nuorten ajanvietemuotoina (esim. Rouvinen 1996; Nieminen 1993). 1900-luvun aikana tanssimusiikkiin akkulturoitui uusia ja taas uusia afroamerikkalaisia musiikkityylejä: ragtimea, jazzia, swingiä, latinalais-amerikkalaisia tansseja, rockia, twistiä ja diskoa monista muista muotivirtauksista puhumattakaan. Silti paritanssin kulttuuriset juuret ulottuvat edelleen 1800-luvulle (polkka, jenka ja valssi).

Pekka Jalkanen (1989) on kuvannut kuinka 1920-luvun Helsingissä pelimannien, salonkiyhtyeiden ja torviseitsikoiden rinnalla ja lopulta niiden sijaan tansseja alkoivat säestää uudentyypiset jazzyhtyeet. Murroksella oli monia ulottuvuuksia: orkesterit ja niiden soittama tanssimusiikki heijastivat maailmankuvan muutoksia, modernismia, kansainvälisyyttä, eksotismia jne. Musiikissa uutuudet kuuluivat varsinkin rumpujen ja muiden jazzsoittimien tultua kokoonpanoihin, mutta myös sovitustekstuureissa, ohjelmistoissa ja esitystavoissa alkoi tapahtua muutoksia. Myös muualla maassa kehitys oli samansuuntaista: eksoottisia nimiä omanneita orkestereita perustettiin ja niissä keskeisessä roolissa olivat uudentyypiset viisiriviset haitarit ja rummut. Nuotinlukutaito yleisty, jolloin sovitustekstuuritkin monimutkaistuivat: aiempi pelimannisoitto perustui melodian korvakuulosoittoon (”kauan ja kovaa”; Jalkanen 1989: 117), mutta nuottitaitoisten orkesterien myötä säestykseen ja varta vasten hankittuihin sovituksiin kiinnitettiin enemmän huomiota. Nuotinlukutaidon korostamiseksi nuottitelineet ja niiden orkesteritunnukset olivat näkyvästi esillä (mm. Nordman 1999: 77).

Toisen maailmansodan jälkeen vallitsi Suomessa ennennäkemätön tanssi-kuume, jolloin kesälavoja rakennettiin tuhansittain vähänkin suurempiin kyliin maaseudulle (Nieminen 1993) ja tansseja pidettiin myös järjestöjen tilaisuuksissa, joissa tanssi-iltamat yleistyivät ohjelmallisten iltamien sijaan (Kurkela 1983a). 1950-luvulla tanssimusiikki ja iskelmälaulajat nousivat arvossaan myös elokuvissa sekä äänitteillä. Paikallistason pienlavojen rooli väheni, kun maata kiertävien tähtisolisten suosio kasvoi. Näiden välinen jännite purkautui maakunnallisten suurlavojen rakentamiseen 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla.

Merkittävä murros tanssiorkesterien kokoonpanoissa ja esityskäytännöissä tapahtui myös 1960-luvulla, jolloin sähköisesti vahvistetut soittimet löivät itsensä läpi orkesterikokoonpanoissa. Rautalanka- ja popyhtyeet vaikuttivat paitsi



orkesterien soinnillisiin muutoksiin myös tanssimusiikkiohjelmistoihin ja musiikkikulttuurin ideologisiin ulottuvuuksiin. Rockmusiikki eriytyi tanssimusiikin esityskäytännöistä 1970-luvulla, jolloin rockbändit saivat esiintyä joko omilla saleissaan tanssipaikoilla ("diskopuolella") tai erikseen nuorille järjestetyissä illoissa (Bruun & al. 1998: 179). Jos tanssimusiikki 1940-luvun lopulla ja 50-luvulla oli etupäässä nuorten harrastusta, joka sijoittui rippikouluihin ja perheen perustamisen väliin, jakautui musiikkijulkisuus nyt selvästi varttuneiden "humpailuihin" ja nuorten "jytämusiikkiin" (Helander 1996). Käytännössä tanssimusiikin esittäminen ja paritanssit harrastuksena vähenivät lavoilla 1970-luvulla ja 1980-luvulla myös ravintoloissa. Tähän vaikutti paitsi tanssin kulttuurinen pirstoutuminen myös tähtikultti, joka nosti maineikkaimpien esiintyjien palkkioita ja toi lavoille suuria ja kalliita show-spektaakkeleita (esim. Danny-show't; Lehtonen 1983: 77). Tanssipaikkojen jatkuvaan ylläpitoon ei ollut enää varaa – varsinkin, kun nuoret hakeutuivat mieluummin tanssimaan ravintoloiden diskoihin.

Murroksena voidaan pitää myös 1990-lukua, jolloin tanssimusiikki sai aiempaa merkittävämmän aseman suomalaisissa tiedotusvälineissä: esimerkiksi Seinäjoella vuodesta 1985 järjestetyt Tangomarkkinat ovat saavuttaneet paitsi sataantuhanteen nousseen yleisömäärän myös näkyvyyttä televisiossa, lehdistössä ja äänitteillä. Tutkijat ovatkin nostaneet esiin ilmiötä hyvin kuvaavan käsitteen medioituminen (Fornäs 1998: 252-261), joka tarkoittaa tiedotusvälineiden ja viihdeteollisuuden kulttuurisesti kasvavaa roolia ja usein omistussuhteitaan toisiinsa kietoutunutta asemaa: samalla yhtiöllä saattaa olla hallussaan tv-kanavia, radiotoimintaa, sanomalehtiä, äänilevy- ja elokuvatuotantoa jne., joilla se myy paitsi oman yhtiön tuotteita myös mainospaikkoja.

Samanaikaisesti paritanssiharrastus on uudelleen yleistynyt, toimivien kesälavojen määrä on moninkertaistunut ja suuria ympärivuotisia tanssitaloja on avattu. Lisäksi ammattiorkestereita työllistävät edelleen tanssiravintolat ja suuret hotelliketjut. Osana paritanssien suosion kasvamista myös tanssikurssit ovat uudelleen yleistyneet Suomessa 1990-luvulla, eikä tanssijoiden tarpeita voi tyydyttää soittamalla yksipuolista musiikkia, vaan tanssintaitojen vastineeksi yleisö on alkanut vaatia monipuolisia ohjelmistoja orkestereilta (Jokinen 1999). Aiempaa suuremmat yhtyeet (kvintetit ja sekstetit) ovat tavallisia, mutta muutoksia on tapahtunut myös paikallistasolla esiintyvissä pienemmissä kokoonpanoissa. Sekvensserien yleistyminen 1990-luvulla oli merkittävä teknologinen uudistus, jonka myötä pienetkin bändit (yleensä duot) saattoivat kuulostaa monipuolisilta ohjelmistoiltaan ja soittimistoiltaan – syntetisoijan ja sekvensserin äänivalikoimaa hyödyntämällä. Toisaalta sekvenssereitä käytetään myös huipputason äänitteillä ja kiertueilla.



---

## 1.2 KATSAUS RUOTSINSUOMALAISUUTEEN

### Lähtökohtina siirtolaisuus ja vähemmistö

Ruotsinsuomalaisia koskeva yhteiskunnallinen ja kulttuurinen keskustelu on 1990-luvulla siirtynyt painottamaan vähemmistöasemaa siirtolaisuuden sijasta<sup>13</sup>. Näkökulman vaihdos heijastaa perustavanlaatuista muutosta ryhmän historiaa ja kollektiivisia pyrkimyksiä koskevissa käsityksissä. Vaikka yksilö perustaa itsemäärittelynsä omiin kokemuksiinsa ja käsityksiinsä eri ryhmistä, eivät identiteettivalinnat ole silti loputtoman yksilöllisiä, vaan niiden taustalla on olemassa kertomuksia ja lausumattomia oletuksia ryhmän koosta, kulttuurista ja mentaliteetista. Muutos siirtolaisuudesta vähemmistöasemaan on tietenkin syvällisempi asia kuin pelkkä sanastollinen valinta: kyse on *tulkintamallin* vaihtumisesta, jolla on myös kansainvälisiä yhtymäkohtia<sup>14</sup>. Siirtolaisuusajattelussa ruotsinsuomalaiset määriteltiin maahanmuuton hetkellä – mitä useampia vuosia emigroitumisesta on kulunut, sitä heikommin termi siirtolainen kuvaa arkitodellisuutta. Sama koskee tietenkin vielä konkreettisemmin Ruotsissa syntynyttä toista sukupolvea.

Kun ruotsinsuomalaisuutta tarkasteltiin siirtolaisuuden näkökulmasta (selvimmin 1960-, 70- ja 80-luvuilla), voitiin ryhmän kulttuuriset tarpeet määritellä suhteessa sulautumisprosessiin. Paradoksaalisesti jopa ruotsinsuomalaisten historiaa saatettiin tuolloin pitää muuttoliikkeiden historiana (Salo 1980; Yläräkkölä 1974). Siirtolaisuuskatsomuksessa ruotsinsuomalaisten arkielämää leimasivat erilaiset sopeutumisvaikeudet. Kun maahanmuutto väheni vuodesta 1980 alkaen, oletettiin ruotsinsuomalaisen kulttuurinkin olevan hiipumassa (esim. Lehtinen 1984). Varsinkin 1970-luvulla ruotsinsuomalaisia koskeva tutkimus (esim. Toukoma 1975) oli hyvin yksipuolisesti polttavien sosiaalisten ongelmien kuvausta (tätä tapaa kuvata ruotsinsuomalaisia on Erkki Vuonokari kutsunut osuvasti "kurjuustutkimukseksi"). Sama koskee sopeutumisvaikeuksia kuvannutta kaunokirjallisuutta (mm. Ylitalo 1972; Pitkänen 1977; Jalava 1976; s.a).

Kun tulkintamalli siirtyi siirtolaisuudesta vähemmistökertomukseen, alkoi ruotsinsuomalaisista muodostua kokonaan toisenlainen kuva. Suomalainen asu-

13 Suomessa on alettu 1990-luvulla käyttää yhteiskunnallisessa keskustelussa "siirtolaisen" sijasta sanaa "maahanmuuttaja". Ruotsissa on vastaavasti ehdotettu jopa ministeritasolla siirtolainen-sanan korvaamista "ulkomaalaistaustaisella", jolla tarkoitettaisiin myös Ruotsissa syntynyttä toista polvea. Itse käytän siirtolaisuus-termiä kuvatessani 1960–80-luvuilla vallinnutta tarkastelutapaa. Vähemmistökeskustelua on toisaalta käyty jo 1960-luvulta saakka, jolloin Artturi Similä ehdotti sitä mutta jäi ideoineen yksin (Tarkiainen 1996: 166).

14 Esimerkiksi Edward Bruner (1986) on kuvannut, kuinka Pohjois-Amerikan intiaaneja koskevissa antropologisissa kirjoituksissa lähtökohta on vaihtunut katoavan heimoperinteen kuvauksesta ja aktiiviseksi kansalaisoikeustaisteluksi. Kun aiemmin intiaanikulttuurin tutkijat yrittivät pelastaa ja tallentaa rappeutuvan perinteen rippeitä, on heidän tehtävänsä vaihtunut täysin päinvastaiseksi 1960- ja 70-luvuilla, jolloin etninen herääminen loi uskoa intiaanikulttuurin tulevaisuuteen.

---

tus Ruotsissa on ollut jatkuvaa jo ainakin keskiajalta saakka. Heidän määränsä on välillä ollut suurempi ja välillä pienempi, mutta toisen maailmansodan jälkeisen maahanmuuton seurauksena se on noussut korkeammaksi kuin koskaan aiemmin. Tätä nykyä ruotsinsuomalaisten määrä ei vähene vaan kasvaa, sillä heidän joukossaan on suhteellisesti runsaasti nuorta väestöä (Majava 1980: 97). Ruotsinsuomalainen kulttuurikaan ei ole kadonnut tai assimiloitunut, vaan aktiivinen toiminta perustuu jatkuvasti erilaisuuden kokemiseen ja perinteen poikkeavuuteen. Tulevaisuus näyttää lupaavalta, vaikka uhkia kielenvaihdosta kolmannessa sukupolvessa on olemassa. Vähemmistöä koskeva tutkimus ei tätä nykyä puutu yksityisten ihmisten kriiseihin, vaan keskittyy kielitaidon, identiteetin toimintakykyisyyden tai kulttuuri-instituutioiden tarkasteluun ja vaatimuksiin näiden tukemiseksi (Peura & Skutnabb-Kangas 1994; vrt. Bruner 1986).

Ruotsinsuomalaisuutta ei voida asettaa yksiselitteisiin yhteiskunnallisiin lokeroihin. Käsitys ryhmästä on kiinni paitsi sen sisäisestä yhteenkuuluvuudesta ja toiminnasta myös valtaväestön tulkinnoista, jotka koskevat ruotsinsuomalaisia ja laajemmin monikulttuurisuutta Ruotsissa. Kokonaan ruotsinsuomalaiset eivät ole valtiollisen politiikankaan määrittelemiä, mistä osoituksena oli mm. omatoiminen "kielelliseksi ja etniseksi vähemmistöksi" julistautuminen vuonna 1992 (Lainio 1996: 275).

Ruotsin valtiopäivät hyväksyivät joulukuussa 1999 uuden kansallisia vähemmistökieliä koskevan lain (Prop. 1998/99), jossa ruotsinsuomalaiset saivat virallisen aseman kansallisena vähemmistönä ja suomen kieli vähemmistökielenä. Tämä koski suomen ohella meänkieltä, saamea, romani chibiä ja jiddishiä. Lakiesitys perustui kahteen vähemmistökielikomitean mietintöön (SOU 1997a ja b), jonka työ pantiin alulle, kun Ruotsi halusi ratifioida Euroopan neuvoston puitesopimuksen kansallisista vähemmistöistä ja vähemmistökielistä (sopimus ratifioitiin helmikuussa 2000). Euroopan vähemmistöpolitiikan vaatimien muutosten lähtökohtina olivat "alueellisten" vähemmistökielten asema ja siksi lainmukainen oikeus käyttää suomen kieltä ja meänkieltä myönnettiin vain viidessä Tornionlaakson kunnassa (keskustaoppositio olisi halunnut suomelle saman aseman myös Tukholman alueella). Vaikka ruotsinsuomalaisten laillistettu vähemmistöasema on tärkeä perusta ruotsinsuomalaisen kulttuurin kehittämisessä, ovat ruotsinsuomalaiset ymmärrettävästi vastaanottaneet uuden lain pettyneinä, sillä se ei näytä vaikuttavan ruotsinsuomalaisten elämään paljoakaan (esim. Suominen 2000). Valtiovallan virallistama määrittely on tietenkin vain osa ruotsinsuomalaisen identiteetin jatkuvaa prosessia.



## Ruotsinsuomalaisten määrä – eri laskutapoja

Ruotsinsuomalaisten määrä on vaihdellut huomattavasti mm. eri aikoina käytettyjen laskentakriteerien vuoksi. Vähemmistökielikomitean mietinnössä ruotsinsuomalaisiksi lasketaan kaikki Suomessa syntyneet ruotsinsuomalaiset ja niiden perheiden lapset, joissa ainakin toinen vanhemmista on syntynyt Suomessa. Kolmatta sukupolvea ei kuitenkaan huomioida. Ensimmäisen ja toisen polven ruotsinsuomalaisia lasketaan olevan noin 440 000. Tähän voidaan lisätä vielä Tornionlaakson meänkieliset, joita on 50 000 – 60 000 henkeä<sup>15</sup>. (SOU 1997b: 50–51) Mietinnössä arvioidaan, että ruotsinsuomalaisista noin 250 000 ”puhuu edelleen suomea”<sup>16</sup> (ibid).

Virallisten arvioiden mukaan ruotsinsuomalaisia on nyt siis noin puoli miljoonaa. Kuten edellä mainitusta käy ilmi, on ruotsinsuomalaisten määrittely lukumäärien arvioimista varten kuitenkin hyvin ongelmallista. Ensinnäkin syntyperäisten ruotsinsuomalaisten määrästä ei voi vielä tehdä johtopäätöksiä heidän kulttuuritoiminnastaan ja ryhmään kuulumisestaan. Valtion tilastojen pohjana oleva käsitys ruotsinsuomalaisuudesta on sekin epätydyttävä. Eihän sen perusteella ruotsinsuomalaisuus voi jatkua enää kolmanteen sukupolveen. Muut mahdollisuudet ryhmän koon arviointiin, kuten kielitaito, kulttuurinen osallistuminen, itseidentifikaatio tai kansalaisuus, ovat vieläkin epätydyttävämpiä ratkaisuja. Siksi syntyperän perusteella laskettu väestömäärä on paras lähtökohta, sillä äidinkieltä ei Ruotsissa ole tilastoitu sitten vuoden 1930 ja lisäksi ryhmän yhtenäisyyden ja identiteettikategorioiden keskeneräisyyden takia on hyvin epävarmaa, ketkä mahdollisessa väestölaskennassa tai viranomaiskyselyssä ilmoittautuisivat ruotsinsuomalaisiksi ja millä perustein. Asenteilla on sitä paitsi taipumus muuttua ihmisen elinkaaren aikana ja kulttuurisessa ilmastossa tapahtuvat muutokset vaikuttavat suuresti halukkuuteen ilmaista omaa vähemmistöidentiteettiä. Ruotsinsuomalaisille itselleen kysymys on vielä melko avoin, joskin mm. Viikkoviestin päätoimittaja Jukka Tuurala on määrätietoisesti ylläpi-

15 Ruotsin Tornionlaakso on vanhaa suomenkielistä asuinseutua, jossa vuoden 1930 väestölaskennan (viimeinen laskenta, jossa suomen kieli rekisteröitiin) mukaan oli 44 000 asukasta. Näistä suurin osa oli suomenkielisiä, saamenkieliset olivat toiseksi suurin ryhmä ja ruotsinkielisiä oli alle 10 % (Wande 1996: 232). Vuoden 1930 väestölaskennassa kysyttiin erikseen kaikilta perheiden jäseniltä pääkieltä ja muita kieliä joita puhuu ja ymmärtää. Kielen ja sukujuurten lisäksi merkittiin vastaajien oma käsitys siitä olivatko he ruotsalaisia, suomalaisia, lappalaisia vai joidenkin näistä yhdistelmiä. (Tarkiainen 1993: 312–316) Erling Wanden (1996) mukaan nykyään on näkyvissä selviä merkkejä etnisestä revitalisoitumisesta ja meänkielen vahvistumisesta.

16 Äidinkielenään suomea puhuu Sven Alur Reinansin ”epävarman arvion” mukaan 200 000 ruotsinsuomalaista (1996: 104). Hän ei edes yritä arvioida kaksikielisten määrää, joten hänen mukaansa vain noin 10 % (noin 25 000 ihmistä) toisesta sukupolvesta on suomenkielisiä. Hänen lukuihinsa eivät sisälly ne kaksikieliset, joille ruotsi on ensimmäinen kieli, mutta jotka puhuvat myös suomea. Suuri osa tapaamistani toisen sukupolven ruotsinsuomalaisista sanoo puhuvansa ruotsia paremmin kuin suomea, vaikka he puhuvatkin oman subjektiivisen arvioni mukaan myös suomea erinomaisesti.

tänyt käsitystä ruotsinsuomalaisista viranomaismääritelmien mukaisena lähes puolen miljoonan suuruisena väestöryhmänä.

Vuosikymmenten ajan (esim. SOU 1987) ruotsinsuomalaisten lukumäärä ilmoitettiin Ruotsissa asuvien Suomen kansalaisten mukaan, mihin väestötilastot (ikä rakenne, sijoittuminen työmarkkinoille ja maantieteellinen jakautuminen) tuolloin perustuivat. Lisäksi ilmoitettiin Suomessa syntyneiden ruotsinsuomalaisten määrä. Molemmat luvut (yhteensä noin 250 000 henkeä) olivat tuolloin laskusuunnassa, mikä oli luonnollista, koska huomioon otettiin vain maahan muuttaneiden siirtolaisten määrä. Vasta 1990-luvun lopulla tilastoheitojen muuttua koskemaan myös toista sukupolvea ruotsinsuomalaisten määrä on alkanut "kasvaa"<sup>17</sup>: vuonna 1998 ruotsinsuomalaisia oli jo 446 000 (Tuurala 1999a). Tämä sinänsä on hyvä esimerkki siitä, miten etnisyys on enemmän sopimukseenvaraista kuin myötäsyntyistä.

Kulttuuri-identiteetin perusteella ruotsinsuomalaisten määrää ei ole laskettu, eikä vähemmistöpolitiikasta vastaavan maatalous- ja vähemmistöministeri<sup>18</sup> Annika Åhnbergin mukaan ei väestöä aiota tilastoida tulevaisuudessakaan äidinkielen perusteella, kuten Suomessa on tapana tehdä (Huusko 1998a). Suomessa ruotsinkielisen väestön, jota vuonna 1996 oli 294 000 henkeä, tulevaisuus on turvattu kielilailla, koulutuksella ja kulttuuripolitiikalla sekä oman puolueen tuella. Kielipolitiikalla on suuri merkitys myös arkikulttuuriin ja siksi ruotsin kieli näkyy ja kuuluu Suomessa huomattavasti enemmän kuin suomen kieli Ruotsissa. Suomen kieltä Ruotsissa on sitä vastoin verrattu Itämeren salaperäisiin sukellusveneisiin: "suomen kieli Ruotsissa on kuin saaristomeren vieraat sukellusveneet. Niistä puhutaan, mutta niitä ei koskaan nähdä ja siksi ihmiset ällistyvät todella kun joku niistä eräänä päivänä ajaa karille." (Lagercrantz 1988: 8)

Itse sanaa "ruotsinsuomalainen" on käytetty yleistyvästi 1960-luvun alusta lukien (esim. Koiranen 1966) – tosin jo Gottlund (1829) kutsui metsäsuomalaisia (emisistisesti) "ruotsinsuomalaisiksi" ja "norinsuomalaisiksi", koska hänen informanttinsa käyttivät itse näitä nimityksiä. Suomalaisuutta, suomen kieltä ja suomalaisia Ruotsissa ei voida kuitenkaan kokonaan sisällyttää termiin ruotsinsuomalainen, ja siksi ongelmaa kierretään esimerkiksi kirjoittamalla "suomalaisten historiasta Ruotsissa" (*Finnarnas historia i Sverige*), tai perustamalla "ruotsinsuomalaisten" laitosten ohella "suomenkielisiä" instituutioita (*Sveriges radios finskspråkig redaktion*). Myös puhekielessä on muoto "ruotsinsuomalainen" edelleen epäselvä, ja tavallisemmin puhutaan vain suomalaisista Ruotsissa.

17 Ruotsin tilastollisen vuosikirjan mukaan vuonna 1995 ruotsinsuomalaisia oli 233 586 henkeä. Heidän joukkoonsa laskettiin: (a.) Suomessa syntyneet Ruotsin kansalaiset (128 848); (b.) Suomessa syntyneet Suomen kansalaiset (76 862); (c.) Ruotsissa syntyneet Suomen kansalaiset (27 876). (SCB 1995: 37–38)

18 Ruotsinsuomalaisia koskevat päätökset ovat siirtyneet ministeriöstä toiseen useita kertoja: 1980-luvulla niitä hoiti erityinen siirtolaisministeri, jonka tehtävät siirrettiin integraatioministerille. Tämän jälkeen vähemmistöasiat annettiin maatalousministerille ja viimein vuonna 1999 kulttuuri-ministerille.



---

Kuvaavaa on, että jopa ruotsinsuomalaiset itse useinkin sekoittavat arkipuheessa sanan ruotsinsuomalainen "suomenruotsalaiseksi". Tove Skutnabb-Kangas (1989) totesi haastattelututkimuksensa perusteella, että ruotsinsuomalainen-sanalle annettiin hyvin monenlaisia tulkintoja. Hänen informanttinsa saivat itse arvioida omaa identiteettiään kahdeksan eri vaihtoehdon joukosta, ja pohdinnoissa ilmeni, että samantyyppisenkin ajatusketjun jälkeen ihmiset saattoivat päätyä erilaiseen valintaan, koska käsitteiden sisältö ei ollut vakiintunut.

## Toisen maailmansodan jälkeinen siirtolaisuus

Vuosina 1945–1998 Suomesta Ruotsiin on maahanmuuttajiksi rekisteröity lähes 540 000 ihmistä, ja toiseen suuntaan Suomeen on lähtenyt vajaat 290 000 henkeä. (Tarkat muuttajamäärät ks. Korkiasaari 1999.) Luvut ovat hieman suuremmat kuin muuttajien todellinen määrä, sillä jotkut ovat vaihtaneet asuinpaikkaa Suomen ja Ruotsin välillä useampaan kertaan. Muutto Suomesta Ruotsiin seurasi selkeästi Ruotsin teollisuuden suhdannevaihteluja aina 1980-luvulle asti. Se voimistui 1950-luvulla, oli vilkkainta 1960-luvulla ja kasvoi uudelleen 1970-luvun lopun lamavuosina. 1980- ja 1990-lukujen ajan muuttoliike on ollut suhteellisen tasaista, mutta pääasiassa Suomelle voitollista. Paluumuutto Suomeen on ollut suurinta 1970- ja 80-lukujen alussa voimakkaiden muuttoaaltojen jälkeen. Ruotsiin toisen maailmansodan jälkeen lähteneistä noin 15 % oli ruotsinkielisiä suomenruotsalaisia<sup>19</sup> (Reinans 1996: 100) ja noin 1 % Suomen romaneja (Pynnönen 1991: 41). Sota-aikana siirrettiin Ruotsiin noin 70 000 sotilasta, joista 5380 jäi maahan pysyvästi.

Toisen maailmansodan jälkeen Ruotsin teollisuus alkoi voimistua ja kasvu kiihtyi. Tuotannon lisäystä rajoitti ainoastaan jatkuva työvoimapula, minkä seurauksena maahanmuuttajia alkoi virrata Norjasta, Italiasta, Jugoslaviasta, Turkista ja ennen muuta Suomesta. Vuonna 1949 suomalaisille myönnetty viisumivapaus ja 1954 solmittu yhteispohjoismainen työmarkkinasopimus mahdollistivat vaivattoman maahantulon ja työvoiman "värväämisen", kun työlupaa tai edes passia ei tarvittu. Suurten teollisuuskonsernien värvärit tulivat 1960-luvulla työvoimatoimistoihin Suomeen muuttohalukkaita etsimään. Matkaliput saatuaan moni lähtikin Ruotsiin kieltä osaamatta tai määränpäättä tuntematta (Lohiniva 1981, Vuonokari & Pelkonen 1989). Poikamiesten parakkiasuntoloiden olot olivat ankarat ja rauhattomat, eikä elämä perheilläkään ollut paljoa

19 Kulttuurinen adaptaatio ja re-enkulturaatio on ollut helpointa ruotsinkielisillä siirtolaisilla, joille eteneminen työpaikalla oli mahdollista ja sopeutuminen uusiin oloihin kaikin puolin helpompaa. Tutkimusten mukaan he ovat olleet selvästi tyytyväisempiä elämäänsä Ruotsissa kuin suomenkieliset siirtolaiset. (Leiniö 1984: 40–45) Toisaalta erottautuminen ja suomalaisen identiteetin ylläpitäminen on ollut vaikeampaa kuin suomenkielisillä (Allardt Ljunggren 1996).

---

helpompaa, mutta Ruotsin palkkataso oli selvästi Suomea korkeampi. Lähtijät olivat usein Itä- ja Pohjois-Suomesta: 1960-luvun lopun suomalaissiirtolaisista 40 % oli lähtöisin Oulun tai Lapin lääneistä (Peura 1987: 25).

Siirtolaisuutta aiheutui Ruotsin teollisuuden aiheuttamasta vedosta, mutta myös lähtömaan "työnnöstä": sotien aikana Suomeen evakuoitiin noin 300 000 siirtolaista rajan taakse jääneestä Karjalasta. Samalla väestö alkoi kasvaa voimakkaasti ja maaseutu jakautui lukuisiin pientiloihin. Koneistumisen myötä työt maaseudulla vähenivät kuitenkin nopeasti, ja työttömyys erityisesti syrjäseuduilla kasvoi hälyttävästi 1960-luvulle tultaessa. Vuosina 1950–1979 maa- ja metsätalouden osuus työpaikoista väheni 46 %:sta 12 %:iin. (Majava 1980: 68) Ajankuvulle tyypillistä olikin "maaltapako", muutto Etelä-Suomen kaupunkeihin ja sieltä edelleen Ruotsiin, koska asunnoista oli pulaa kasvavissa kaupungeissa. Vuosien 1969–1970 muuttohuipun, jolloin 80 086 ihmistä lähti Ruotsiin, aiheuttivat nk. suuret ikäluokat: tuolloin työmarkkinoille tuli noin 100 000 uutta työnhakijaa. Suomen koulujärjestelmän puutteellisuuksien takia vain murto-osalla heistä oli ammattikoulutus. Näiden vuosien aikana Suomen väkiluku kääntyi laskuun muuttotappioiden takia. Muuttajat olivat parhaassa työiässään, ja nuoria perheitä oli myös lukuisasti: vuonna 1970 Ruotsiin lähteneistä 42 % oli 18–24-vuotiaita, 18 % 25–34-vuotiaita, alle kouluikäisiä lapsia oli 13 % ja 7–17-vuotiaita 15 %. Yhteensä 87 % oli alle 35-vuotiaita. (Korkiasaari 1999)

Työtä löytyi kaikille, mutta erilaiset sopeutumisvaikeudet olivat kielitaidon puuttuessa tavallisia. Vapaa-aikaansa ruotsinsuomalaiset viettivät omissa ryhmissään, ja lievitystä koti-ikävään toivat mm. suomalaiset tanssit. Valtakulttuurista eristyminen vaikutti myös ruotsinsuomalaisista syntyneeseen kuvaan. Iltapäivälehtien "lööppien" lanseeraama "En finne igen" -käsite syntyi jo 1950-luvulla, ja rikollisuus yms. ongelmat symbolisesti leimasivat koko ryhmää vuosikymmenten ajan (Koiranen 1966). Eri aikoina muuttaneet suomalaiset integroituivat eri tavoin ruotsalaiseen yhteiskuntaan, niin että heti sodan jälkeen muuttaneet olivat usein kielitaitoista tai koulutettua väkeä ja sama tendenssi on alkanut toistua suurten muuttoaaltojen jälkeen 1980-luvulla, jolloin monet suomenkieliset instituutiot olivat jo vakiintuneet. Massamuuton suurimpina vuosina ryhmä assosioitui kuitenkin maaseudulta lähteneisiin työvoimasiirtolaisiin, jollaisina myös musiikkikauppias Pentti Perkola näki asiakaskuntansa: "Suomessa asuu kaikki suomalaiset, kun taas täällä vain [tietty] osa. Ihmiset ovat tulleet leivänhakuun – ei siinä porukassa mitään seikkailijoita ole." (Perkola 1990)

## Assimilaatioteoriat

Identiteetin muutos selitettiin varhaisimmissa siirtolaisryhmien sosiologisissa tutkimuksissa yksisuuntaisena asteittaisena assimilaationa. Maailmansotien välillä vaikuttaneen Chicagon koulukunnan tutkija Robert Park muotoili mallin,



jossa siirtolaisten assimilaatio tapahtuu nelivaiheisesti: kohtaaminen – vertailu – mukautuminen – assimilaatio (Abercombe & al. 1988: 14). Useat tapaustutkimukset ovat tosin 1960-luvulta lähtien kyseenalaistaneet tämän tunnetun assimilaatioteorian ja osoittaneet, että siirtolaiset voivat oman symbolisen toimintansa avulla myös säilyttää erottuvan kulttuuri-identiteettinsä (Sintonen 1999: 119–122). Siirtolaisuus aiheuttaa muutoksia minäkuvassa, mutta millaisia ne ovat ja millaiset mahdollisuudet maahanmuuttajilla on muodostaa erottuvia ryhmiä? Tästä on Ruotsissa esitetty erilaisia mielipiteitä ja poliittisia näkemyksiä. Muun muassa David Schwarz (1971) on vaatinut siirtolaisten oloihin puuttamista niin, että kuuluminen johonkin muuhun etniseen ryhmään kuin ruotsalaisiin ei olisi rasite ja stigma<sup>20</sup> ja että poliittiset päättäjät ymmärtäisivät kaksikielisyyteen tähtääviä pyrkimyksiä.

Maija Savolaisen sosiologinen tutkimus (1982) on esimerkki siirtolaistilanteen tulkitsemisesta stigmaan. Hänen mukaansa on samantekevää, ovatko siirtolaiset valinneet assimilaatio- vai segregatiostrategian suhteessaan valtakulttuuriin ja -kieleen, sillä kumpikin orientaatio johtaa samaan lopputulokseen: identiteettikriisiin, häpeään, yhteiskunnalliseen syrjäytymiseen ja lopulta vihamieliseen suhtautumiseen valtaväestöä kohtaan (Savolainen 1982: 9). Assimilaatiota kohti pyrkivä maahanmuuttaja haluaa samastua valtaväestöön, puhuu mieluiten vain ruotsia ja välttelee seurustelua maanmiestensä ja -naisensa kanssa. Tästä seuraa syvä identiteetin jakautuminen ja kriisi, koska omaa etnistä taustaansa ei voi loputtomasti kieltää. Segregatiostrategian valinnut siirtolainen puolestaan välttelee ruotsalaisia ja suuntaa mahdollisimman paljon sosiaalista elämäänsä suomalaisten keskinäisiin harrastuksiin ja kanssakäymiseen. Seurauksena on eräänlainen ghetto-ilmio: ryhmä ihmisiä, joilla on samantapainen sosiaalinen kokemus takanaan, hakee tilapäistä turvallisuutta ja hyväksyntää omiensa joukosta toivoen ”voittavansa aikaa” ja vähitellen pääsevänsä sisään yhteiskuntaan erityisesti kielen oppimisen myötä (1982: 26). Ghettojen kollektiivinen alistuneisuus helposti muuttuu aggressiivisuudeksi, mikä tietenkin kääntyy siirtolaisia itseään vastaan. Savolainen (1982: 28) toteaaakin, että niin kauan kun yhteiskunta ei tunnusta kaksoisidentiteettiä (*svensk-finsk dubbelidentitet*), yksilö joutuu häpeällisiin tilanteisiin, joissa hänen on tehtävä valinta jomman kumman hyväksi.

Samoihin tuloksiin on päätynyt myös Taisto Hujanen väitöskirjassaan Kultamaa ja kotimaa, joka käsittelee Ruotsiin muuttaneiden suomalaisten identiteettiä ja elämäntapaa. Tutkimuksen perusteella kaksoisidentiteetti ei ole mah-

20 Stigma tarkoittaa epätoivottavaa ominaisuutta, jonka perusteella henkilö voidaan pyrkiä eristämään yhteisöstä. Barthin (1971: 66) esimerkki stigmasta on suomalaisuus Ruotsissa. Kaikki suomalaisuuteen viittaavat piirteet voivat leimata ihmisen, jonka voidaan tällöin epäillä myös juovan liikaa, kantavan puukkoa jne. Siksi ruotsinsuomalaisuus on piiloutunut maan alle ja yksilöiden oma kuva kärsii ambivalenssista. Stigma ei tosin selitä assimilaatiota, sillä se voi merkitä myös positivistista vastaanhangottelua (ibid. 69).

dollinen, sillä valtaväestö ei tunnusta tai tunnista ruotsinsuomalaisia uutena vähemmistöryhmänä. "Suomalaisuudesta tulee ruotsalaisen kulttuurimallin asettama marginaali-identiteetti, joka monilla ensimmäisen polven siirtolaisilla jää siirtolaiskokemuksen hallitsevaksi piirteeksi" (Hujanen 1986: 41). Näin Hujasen näkemys ensimmäisen polven ruotsinsuomalaisten elämästä on pessimistinen. Siirtolainen ei voi identifioitua mihinkään valmiiseen kategoriaan – identiteetti on ikään kuin tuuliajolla. Marginaalista vapautuakseen siirtolaisella on mahdollisuus suuntautua johonkin identiteettioption.

...siirtolaistilanne sisältää myös joukon sellaisia identiteettioptioita, joihin suuntautumalla siirtolainen voi pyrkiä vapautumaan marginaali-identiteetistään. Näistä vaihtoehdoista A [ks. alla] merkitsisi uuden identiteetin omaksumista ruotsalaisena, vaihtoehto B suomalaisuuden muuttumista ruotsinsuomalaiseksi vähemmistöidentiteetiksi ja vaihtoehto C paluuta alkuperäiseen suomalaiseen identiteettiin. (Hujanen 1986: 41)

Uudet identiteettioptiot:

- A. minä ruotsalaisena
- B. minä ruotsinsuomalaisena
- C. paluu Suomeen (Hujanen 1986: 40).

Hujasen mukaan suomalaisen identiteetin säilyttäminen merkitsisi siis muuttoa takaisin Suomeen (mitä ajatusta itse asiassa monet ruotsinsuomalaiset pitävät vuosikausia yllä; esim. Perkola h. 1992). Siirtolaisidentiteetin muuttuminen vähemmistöidentiteetiksi (vaihtoehto "minä ruotsinsuomalaisena") on Hujasen tutkimusaineiston mukaan hyvin ongelmallista, koska ympäristössä on vain vähän mahdollisuuksia konkretisoida uutta identiteettiä. Itsensä identifioiminen ruotsinsuomalaiseksi oli luonteeltaan henkilökohtainen määrittely, eikä se yhdistänyt haastateltuja suomalaissiirtolaisia. Vain muutamat heistä pitivät itseään ruotsinsuomalaisina, jolloin tarkoitettiin vuosien tai vuosikymmenten aikana tapahtunutta sopeutumista Ruotsiin: ei olla enää suomalaisia eikä kuitenkaan ruotsalaisiaakaan. "Tällaiseen itsensä uudelleen määrittelyyn liittyy jatkuva vaara, että yksilö lankeaa marginaali-identiteettiin, koska ruotsinsuomalaisen identiteetin tukena ei vielä ole vakiintuneita sosiaalisia rakenteita." (Hujanen 1986: 673)

Ongelmana Hujasen "optioita" korostavassa lähestymistavassa on ruotsinsuomalaisen identiteetin käsittäminen homogeenisena "yhteisenä tietoisuutena". Tämä on altis kritiikille nykyisten identiteettiteorioiden valossa, sillä niissä korostetaan identiteetin moniulotteisuutta ja konstruoituneisuutta (mm. Berger & Luckmann 1994: 196; Hall 1996a). Vaikka yksilöiden identiteetit eivät muodosta yhtenäisiä kollektiivisia identiteettejä (vrt. kansallisvaltioajatus), eivät yksilöt rakenna etnisiä identiteettejään täysin ympäristöstä riippumatta, eli ruotsinsuomalaisuus ei voi perustua pelkkään "henkilökohtaiseen määrittelyyn", kuten Hujanen kirjoittaa. Yksilöt eivät voi olla loputtoman yksilöllisiä identiteettivalinnoissaan, mutta ihmisillä on monenlaisia mahdollisuuksia kiinnittyä



---

identiteetikertomuksiin ja -käytäntöihin. Ratkaiseva kysymys sekä Hujasen että Savolaisen tutkimustulosten tulkinnassa on, hyväksymmekö etnisen identiteetin rakentumisen erilaisista (jopa ristiriitaisista) aineksista vai oletammeko tällaisen identiteetin stigmatisoituvan epäautenttiseksi?

Tove Skutnabb-Kankaan (1989, 1994) kirjoitukset kertovat toisella tavalla ruotsinsuomalaisten identiteettiprosessista, joka ei yksiselitteisesti valitse jotain etnistä identiteettiä (ruotsalainen, suomalainen tai ruotsinsuomalainen), vaan on näitä kaikkia yhtä aikaa eri särmien kietoutuessa toisiinsa (“voihan sitä olla kaksmaalainenkin” -ajatus). Skutnabb-Kangas (1988: 236–240) onkin ilmoittanut “unelmoivansa” tulevaisuuden ihmisistä, jotka ovat kaksikielisiä ja kaksikulttuurisia siinä mielessä, että he omaavat kahden maan kulttuurisen kompetenssin sekä voivat samastua käytöksellään ja empatiallaan kummankin kulttuurin edustajiin. Tällaiset integroituneet ihmiset ovat työmarkkinoilla etuoikeutettuja ja omaavat “metakielellisen tietoisuuden” palkintona kahden kielen oppimisen aiheuttamasta vaivannäöstä (1993: 265).

## Muutoksia siirtolaispolitiikassa

1950- ja 60-luvuilla Ruotsin ja koko läntisen Euroopan siirtolaispolitiikka oli saltilva. Maahanmuuttoa ei juuri rajoitettu, eikä siirtolaisten keskinäistä kanssakäymistä uudessa kotimaassa ohjailtu (Kuusela 1993: 18; Landry 1997: 52–53). Vähemmistöjen kohtelussa tämä oli tietenkin edistys vielä 1930-luvulla harjoitetulle kansallisvaltiopolitiikalle, jolloin esimerkiksi Tornionlaakson lapsia kieltettiin puhumasta suomea (eli alueen enemmistökieltä) keskenään välitunneilla (Skutnabb-Kangas 1988: 252).

1960-luvun eurooppalainen siirtolaisuustutkimus piti siirtolaisten akkulturaatiota ja assimiloitumista ilmeisenä ja “myönteisenä kehitysprosessina”, jota hidastivat maahanmuuttajien heikko kielitaito ja heidän keskinäinen sosiaalinen kanssakäymisensä vähemmistöryhmän kasvaessa (Koiranen 1966). Ruotsi harjoittikin 1970-luvulle saakka siirtolaispolitiikkaa, jonka tavoitteena oli integroida maahanmuuttajat ruotsalaiseen kulttuuriin. Jarmo Lainion (1996: 283) mukaan niillä alueilla, joihin ruotsinsuomalaisia keskuksia syntyi muita aiemmin 1950-luvulla, on “ruotsalaistuminen” eli assimilaatio ja kielenvaihto tapahtunut nopeimmin. Esimerkkinä hän mainitsee Göteborgin pohjoispuolella sijaitsevan Uddevallan.

Ruotsinsuomalaista kirjallisuutta tutkineen Marja-Liisa Pynnösen mukaan tutkijat 1970-luvulla havaitsivat, että kun etniset vähemmistöt kasvavat riittävän suuriksi, eivät ne aiemman käsityksen mukaisesti sulaudukaan valtaväestöön. Kun normatiivisia sanktioita ei kohdistettu vähemmistöihin, kuten Tornionlaaksoissa vielä 1950-luvulla, spontaani toiminta ylläpiti erottautumista ja ryhmäidentiteettiä.

... siirtolaisryhmän kasvaessa sadastatuhannesta pariinsataantuhanteen henkeen se ei enää voi sulautua valtaväestöön, vaan alkaa vaatia omakielisiä palveluita ja oman vähemmistökulttuurin säilyttämistä. Suomalaissiirtolaiset muodostavat Ruotsissa tällaisen ryhmän. (Pynnönen 1991: 13)

Tästä seurasi poliittista ja tieteellistä keskustelua niistä keinoista (mm. Reinans 1971), joilla monikulttuurinen yhteiskunta voitaisiin saavuttaa. Kokonaan uuteen vaiheeseen siirtolaispolitiikassaan Ruotsi siirtyi vuonna 1975, jolloin hyväksyttiin ohjelma "tasa-arvo – valinnanvapaus – yhteistyö" (*jämlikhet – valfrihet – samarbete*). Se antoi ruotsinsuomalaisillekin vaikutusmahdollisuuksia ja tukea suomenkielisille instituutioille: tuolloin saatiin peruskouluihin suomenkielisiä luokkia (luokat 1–6), kunnallinen äänioikeus, kulttuurivierailuja, suomenkielinen ammattiteatteri ja aiempaa enemmän suomenkielisiä ohjelmia radiossa.

Käytännössä tasa-arvopolitiikka suhteessa ruotsinsuomalaisiin maahanmuuttajiin alkoi kuitenkin haalistua, kun eri siirtolaisryhmien ja -kielten määrä jatkoi kasvamistaan eikä niille haluttu antaa lisääntyviä resursseja. Poliittisen asenteen muutos tapahtui asteittain mutta selvästi 1980- ja 1990-luvuilla (Skutnabb-Kangas 1989, 1994). Tämä ilmeni käytännössä vähemmistökielisten palvelujen vähene-  
misenä eikä niinkään näyttävästi poliittisena suunnanmuutoksena. Esimerkiksi suomenkielisten luokkien määrä väheni murto-osaan 1980-luvun alun tilanteesta (Municio 1993) ja opetuksen nopea vähentäminen oli askel kohti assimilaatiota ja suomalaislasten ruotsalaistamista. Julkisuudessa luokkien lakkauttamista perusteltiin säästöillä ja väitteillä suomenkielisen opetuksen kysynnän vähene-  
misestä. Oppilasmäärän väheneminen oli kuitenkin tilastollinen harha, joka joh-  
tui siitä, että suomalaiset määriteltiin siirtolaisina (Tuurala 1999a).

Tove Skutnabb-Kangas, joka oli 1970-luvun lopulta lähtien ollut näkyvin suomenkielisen kouluopetuksen puolestapuhuja, esitti vastaavasti omia tutkimustuloksiaan, jotka tähtäsivät vähemmistöaseman vahvistamiseen (1988). Hänen mukaansa ruotsinsuomalaiset täyttävät vähemmistön kriteerit yhteisen polveutumisen, kulttuurikompetenssin ja samastumisen perustein (1989: 262–263). Ratkaisevin muutos on kuitenkin tapahtunut ruotsinsuomalaisten itsemäärittelyssä: ruotsinsuomalaisuus ei ollut vielä saanut käsitteenä yhtenäistä sisältöä (ibid. 266), mutta etninen kiinnostus on herännyt omakielisen *toiminnan* myötä mm. koulukamppailuina taisteltaessa ruotsinsuomalaisen kulttuurin puolesta. Skutnabb-Kangas edellyttikin, että myös poliittinen näkökulman vaihdos pitäisi tapahtua suhteessa vähemmistökysymykseen:

Ruotsin hallitus ei halua etnisiä vähemmistöjä, vaan haluaa joko eri vähemmistöjen assimiloituvan yksikieliseen ja yksikulttuuriseen kansallisvaltioon tai ryhmien säilymistä siirtolaisina. Näillä ei ole oikeutta esittää vaatimuksia ... Siksi kamppailu joudutaan käymään määrittelyoikeudesta: ovatko ruotsinsuomalaiset siirtolaisia vai ovatko he kansallinen etninen vähemmistöryhmä? (Skutnabb-Kangas 1989: 262)



Tämän tutkimuksen kohdalla assimilaatioteorian kritiikki on sikälikin tärkeää, että jos siirtolaisten tai vähemmistöjen kulttuurin kehityksen myönteiseksi päämääräksi asetettaisiin heidän assimiloimisensa (identiteetin vaihtaminen tai sen riistäminen), tulisi ruotsinsuomalaista tanssikulttuuria tarkastella merkinä vastahakoisuudesta sopeutua ruotsalaiseen yhteiskuntaan (vastakulttuuriteoria ks. Middleton 1990: 155–169). Tällöin suomalaisissa tansseissa käymisen voisi tulkita aktiiviseksi vastarinnaksi hallitsevaa ideologiaa vastaan. Kun sen sijaan hylätään käsitys monoetnisestä identiteetistä ja oletetaan, että identiteettikokeuksissa on aina useita elementtejä, ei tanssikulttuuri vaikutakaan enää vastaanhangoitteelta vaan pikemminkin riemulta saada tavata oman ryhmänsä jäseniä ja harrastaa valtakulttuurista poikkeavaa, juuri heille ominaista kulttuuriperintöä. Tanssiminen ei osoita haluttomuutta tai kyvyttömyyttä toimia ruotsalaisessa yhteiskunnassa valtakulttuurin ehdoilla. Tanssimuusikot ja -yleisö saattavat olla yhtä hyvin erittäin integroituneita kuin sopeutumattomiakin. Assimiloituneita he eivät ole, vaan he käyttävät paljon energiaa oman erillis-kulttuurinsa ylläpitämiseen.

Ruotsin tie monikulttuurisuuteen on ollut hidas ja mutkikas. Vielä 1984 Ruotsin silloinen siirtolaisministeri reagoi julkilausumassaan Rinkebyn koululakoon "Sverige är svenskt" (Peura & Skutnabb-Kangas 1994: 2). 1970-luvulla tavoitteeksi asetettu monikulttuurinen ja -etninen Ruotsi ei näyttänyt toteutuvan toivotulla tavalla. Poliittisissa keskusteluissa on kuitenkin korostettu myös myönteisessä mielessä ruotsinsuomalaisten merkitystä Ruotsille kaksikielisenä ryhmänä, mikä kansainvälisen paineen ohella on luonnollisesti vaikuttanut ruotsalaisten poliitikkojen haluun vahvistaa vähemmistökielten lainmukaista asemaa<sup>21</sup>.

## Koulukysymys

1970-luvulla perustetuilla suomenkielisillä luokilla ja 1990-luvulla käynnistyneillä ruotsinsuomalaisilla vapaakouluilla on ollut ratkaiseva merkitys toisen sukupolven kaksikielisyyden kehittymiselle. Toisaalta tiedossa ei ole, kuinka suuri osa heistä on kaksikielisiä: suomenkielisiin luokkiin tai ruotsinsuomalaisiin kouluihin on päässyt lopultakin vain harva ruotsinsuomalainen lapsi. Lukuvuonna 1999–2000 oli yhdeksässä vapaakoulussa eri puolilla Ruotsia yhteensä vain 885 oppilasta ja lisäksi kunnallisissa kouluissa suomenkielisillä luokilla hie-man yli 900 oppilasta, vaikka peruskouluikäisiä ruotsinsuomalaisia lapsia on

21 Päinvastaista kehityssuuntaa edusti mm. eri kielisiä viikkolehtiä julkaiseen Invandrar-tidningen-säätiön lakkauttamispäätös 1997. Integraatioministeri Leif Blombergin mukaan maassa yli kaksi vuotta asuneet siirtolaiset eivät tarvitse yhteiskunnan tukemia omakielisiä palveluja. Blomberg oli myös epäileväinen kotikielenopetuksen tarpeesta, sillä hänen mukaansa se saattaa olla este ruotsinkielien oppimiselle (Nestius 1996: 247, 233). Ristiriitaista kyllä samassa haastattelussa Blomberg väitti olevansa tietoinen siirtolaislasten identiteettiongelmista.

kaikkiaan noin 50 000 (Salmela 1999a). Toistaiseksi on olemassa hyvin vähän tutkimuksia siitä millaisista aineksista ne ruotsinsuomalaiset lapset, jotka eivät ole olleet suomenkielillä luokilla, ovat rakentaneet suomalaista identiteettiään.

Niin kutsuttua kotikielenopetusta<sup>22</sup> (2 tuntia viikossa) alettiin järjestää muutamilla siirtolaispaikkakunnilla suomalaislapsille jo 1960-luvulla. Tarve opetukseen lähti koululuokkien hädestä: mitä opettaja voi tehdä oppilailleen, jotka eivät osanneet kenties lainkaan ruotsia? Lasten kouluongelmista huolimatta vielä pitkään aikaan ei kaikilla oppilailla ollut mahdollisuutta suomenkieliseen opetukseen, vaikka oppilasmäärät olisivat olleet riittäviä lähes kaikilla Ruotsissa. Leimautumisen pelosta vanhemmat suhtautuivat varovaisesti lapsille tarjottuun suomenkieliseen opetukseen, eivätkä suomalaisluokkaan, kun niitä alettiin perustaa, olleet aluksi puoleensavetäviä (Vuonokari & Pelkonen 1993: 16).

Vuonna 1975 Ruotsin valtio omaksui kannan, että kaikilla oppilailla tulisi olla oikeus kotikieliseen opetukseen kuuden ensimmäisen luokan ajan. Koulureformia joudutti se, että uusien tutkimusten mukaan suomalaiset lapset olivat kadottaneet kotona puhutun kielen, alkoivat puhua vanhemmilleen ja sisarilleen ruotsia ja lisäksi alkoivat hävetä ja piilotella omaa taustaansa (Toukomaa 1975; Vuonokari 1998: 32). Myös ruotsin kielen oppiminen oli näissä oloissa hankalaa (Vuonokari & Pelkonen 1993: 15). Suomenkielisten luokkien määrä Ruotsissa oli lukuvuonna 1981–82 noussut jo 741:een, ja lisäksi toimi noin 200 niin kutsuttua yhdysluokkaa. Tämän jälkeen suomenkielisen opetuksen määrää on tasaisesti vähennetty. Ympäristön paineet suomenkieltä kohtaan olivat valtavat kun lapsen pääasiallisena kielenä kodin ulkopuolella on ollut ruotsi.

Suurta julkisuutta saaneet "koululakot" lukuisilla paikkakunnilla, kuten Rinkebyssä, Köpingissä ja Göteborgissa, tähtäsivät mm. suomenkielisen opetuksen jatkamiseen myös yläasteilla. Koulukysymys ajautui kahden mielipidesuuntauksen väittelyksi: kaksikielisyyttä kannattava politiikka henkilöityi Tove Skutnabb-Kankaan kotikieliluokkia ajaneeseen politiikkaan ja toinen nopeaa ruotsalaistumista kannattava integraatiosuuntaus Lars-Henrik Ekstrandiin (Lainio 1996: 261). Käytännössä rehtorit ja ammattiyhdistykset vastustivat suomenkielistä opetusta pikemmin työvoimapolitiittista kuin pedagogisista syistä, kuten Magdalena Jaakkola on Rinkebyn koululakkoa tutkiessaan havainnut (1989: 28, 33, 51). Esimerkiksi Ruotsin opettajaliitto vaati kaksikielisten luokkien lakkauttamista vedoten ruotsalaisten opettajien työllisyyteen. Poliitikkojen oli helppoa hyväksyä lakkauttamiset, koska tutkijatkaan eivät olleet yksimielisiä kaksikielisyyden tarpeesta (Peura 1993: 251). Ruotsinsuomalaisten keskinäinen eripura koulukysymyksessä on vaikuttanut samoin.

Kuten Luokan kynnyksen yli -teoksen (Vuonokari & Pelkonen, toim. 1993) monista oppilaiden, opettajien ja vanhempien muisteluista ilmenee, ei suoma-

22 Tutkija Satu Gröndahl (esitelmä 1998) pitää kotikielenopetuksen merkitystä symbolisena, mikä ei kuitenkaan riitä, jos tavoitteena on kaksikielinen vähemmistö. Kotikielenopetukseen osallistui lukuvuonna 1999–2000 lähes 7000 ruotsinsuomalaista lasta (Salmela 1999a).



laisten luokkien perustaminen tai ylläpito ole ollut aina helppoa. Niiden toiminnan tukeminen ja kaksikielisyyden puolesta taisteleminen vaativat vanhemmilta melkoisia kielitieteellistä tietomäärää (Skutnabb-Kangas luennoi monilla paikkakunnilla näistä asioista). Myös oppilaille itselleen on kaksikielinen opiskelu vaativaa, sillä uusien asioiden yhteydessä on opeteltava käsitteet sekä suomeksi että ruotsiksi.

Arki ruotsalaisissa kouluissa on ollut identiteettikamppailun arkea. Ruotsinsuomalaisen itsetunnon kehittymistä on vaikeuttanut monien tutkijoiden mielestä se, että ruotsalainen koulu on ehkä tiedostamattaan kannustanut suomalaislapsia samastumaan ruotsalaisiin oppilaisiin ja siten suomen ja ruotsin samanarvoisuuden ajatusta on nujerrettu (Municio 1993: 234). Ruotsinsuomalaisten lasten musiikkikasvatuksessa vähemmistöidentiteettiä on häivytetty siitäkin syystä, että suomenkielisten luokkien musiikkitunneista vastasi yleensä ruotsalainen aineenopettaja (Tuven nuorten haastattelut; Tuomaala 1996 ym).

Vähemmistölapsien kulttuuri-identiteetin kehittyminen ei ole saanut mielestäni riittävästi huomiota monikulttuurisesta pedagogiikasta keskusteltaessa: esimerkiksi 'Världen i skolan' -musiikinopettajien jatkokoulutuspäivillä Göteborgissa 28.–30.10.1997 esiintyneet oppilasryhmät representoivat värikästä monikulttuurisuutta, joka näyttäytyi siellä ikään kuin jännittävänä folklorismina. Samassa tapahtumassa musiikintutkija Anders Hammarlund vaati integroivaa musiikkikasvatusta<sup>23</sup>, mutta lasten omaa erottuvaa identiteettiä tukevaa opetus suunnitelmaa ei pidetty tärkeänä. Toisenlaista lähtökohtaa edustavat tietenkin ruotsinsuomalaiset vapaakoulut, joissa musiikkikasvatus tähtää sekä ruotsalaisen että suomalaisen kulttuurin välittymiseen (esim. Kuusisto h. 1994). Oman musiikkikulttuurin opettaminen olisi erityisen tärkeää siksikin, että muihin vähemmistöryhmiin verrattuna suomalainen musiikki on suhteellisen vähän esillä ruotsalaisessa yhteiskunnassa. Esimerkiksi Owe Ronströmin (1992) tutkimien jugoslavia-laissiirtolaisten musiikkitoiminta jakautuu kahteen tärkeään muotoon: toinen (*folklor*) on suunnattu ryhmän ulkopuolelle ja toinen (*zabava*, "juhla") sen sisälle. Vuosittaisella Hammarkullen-festivaalilla Göteborgissa kymmenien maahanmuuttajaryhmien muodostamat kulkueet esittävät puolestaan musiikkia ja tanssia, mutta ruotsinsuomalaisilla on hyvin vähän kosketuksia tämän tyyppiin performansseihin.

Se, mikä on ryhmän jäsenille itselleen tärkeää, ei välttämättä ole sitä musiikkia, joka näyttäytyy ulkopuolisille eksoottisena ja jännittävänä. Ja päinvas-

23 Hammarlundin (1997) mielestä siirtolaislapsiin kohdistuva kulttuuripolitiikka onnistuu hyvin, kun turkkilainen muusikko voi saada koulutuksensa Ruotsissa ja päästä soittamaan sinfoniaorkesteriin. Epäonnistunut politiikka näkyy taas siinä, miten siirtolaisalueilla parvekkeita koristavat lukuisat lautasantennit: asukkaat katselevat omia tv-kanaviaan ja eristyvät samalla ruotsalaisesta yhteiskunnasta. Norjalainen Kjell Skyllstad (1993: 185) on sitä vastoin puolustanut siirtolaisten omien musiikkikäytäntöjen esiintuomista: hänen mielestään musiikin esittäminen valtaväestölle tapahtuu liian usein kontekstistaan irtireväistynä eksotismina, jolla ei ole paljoakaan tekemistä siirtolaisten oman identiteettikehityksen kanssa.

toin: se mikä ulkopuolisten kuulokulmasta on ryhmän musiikissa kiinnostavaa, ei välttämättä ole koko totuus siitä kulttuurista, jota ryhmän jäsenet itse pitävät arvossa. Paikallisen ryhmän tai vähemmistön omien identiteettitarpeiden huomioiminen on tärkeä kysymys, josta on kirjoitettu monia tutkimuksia aikaisemminkin (esim. *ibid*; Slobin 1992; Kurkela 1989: 369–393).

Vapaakoulujen perustaminen (kuten myös mm. vanhustenhoidon yksityistämisen) tuli lain mukaan mahdolliseksi porvarihallituksen aikana vuonna 1990. Ensi kertaa ruotsinsuomalaiset itse saattoivat päättää kaksikielisestä opetuksesta, ja ensimmäisenä aloitti toimintansa Tukholman suomalainen koulu syksyllä 1990. Kouluja on sittemmin perustettu eri puolille Ruotsia, ja niitä on Tukholman ympäristössä, Eskilstunassa, Örebrossa, Göteborgissa, Malmössä ja Motalassa. Muun muassa Boråsissa suomalainen vapaakoulu on jo ehtinyt lopettaa toimintansa. Göteborgissa ruotsinsuomalainen koulu aloitti kolmessa kouluyksikössä syksyllä 1992, jolloin oppilaita oli yhteensä 214. Vuonna 1999 toiminta keskitettiin yhteen rakennukseen ja oppilaita oli 150.

Omien koulujen perustamista vastustettiin vielä 1970- ja 80-lukujen vaihteessa, mutta vähemmistöajatuksen kypsyminen ja jatkuva suomenkielisen opetuksen väheneminen kunnallisissa kouluissa ovat vauhdittaneet yksityisten koulujen perustamista. Niitä ei enää vastustettu poliittisista syistä kuten työväenaatteen vahvimalla kaudella, vaan Markku Peuran mukaan epäuskoa esiintyi ennen muuta siksi, että ajateltiin kaiken olevan jo liian myöhäistä (1993: 252). Monet sanoivat, että olisi pitänyt toimia 10–20 vuotta aiemmin, jolloin oppilaita oli lukemattoman paljon. He ovat menettäneet mahdollisuutensa tulla kaksikielisiksi. Tähän paradoksaaliseen argumenttiin itseensä sisältyy oivallus siitä, miten etuoikeutettuja kaksikielisiksi tulevat oppilaat ovat yksikielisiin verrattuna.

Vaikka kaksikielisen opetuksen eduista on selvää näyttöä ja esimerkiksi Ruotsin kouluviraston teettämässä raportissa (Bolin 1997) annetaan erittäin positiivinen kuva ruotsinsuomalaisista vapaakouluista, ei suomenkielinen opetus päiväkodeissa, peruskouluissa tai yliopistoissa ole lisääntymässä nykyisestä vähemmistöasemasta huolimatta. Näin Ruotsissa vuosisatoja vallinnut vähemmistöjä holhoava traditio (Gür 1996, Municio 1993) näyttää jatkuvan edelleen. Ruotsalaisten kolonialisoivasta asenteesta, "puuteteoriasta", on kirjoittanut poolemisesti myös Skutnabb-Kangas (1988, 1993). Hänen mukaansa enemmistöön kuuluvat katsovat niiden, jotka käyttävät omaa kieltään, olevan kielitaidoltaan puutteellisia. Erik Bagerstam (1999) on puolestaan selittänyt osuvasti kuinka "enemmistöön kuuluvat luulevat, että kaikki ovat sellaisia kuin he itse ovat. Ja ne jotka eivät ole sellaisia kuin he ovat, haluavat tulla heidän kaltaisikseen. Vähemmistö tietää, että näin ei ole". Esteenä kaksikieliselle koulutukselle ovat myös vanhempien assimilaatiota suosivat asenteet: esim. Göteborgissa harvat oppilaista tulevat perheistä, joissa toinen vanhemmista on ruotsalainen (Kangas h. 1998).



## Ruotsinsuomalaisista luotuja käsityksiä

Julkisessa kirjoittelussa ja tieteellisissä tutkimuksissa syntyneillä stereotyyppioilla on taipumus tuottaa todellisuuksia: maalla asuvat haitilaiset *ovat* riivattuja ja newyorkilaiset intellektuellit *ovat* neuroottisia, kuten Berger ja Luckmann (1994: 200) ovat todenneet. Ruotsinsuomalaisia käsitelleet harvat tutkimukset 1970-luvulla kuvasivat heidät "hiljaisiksi, marginalisoiduksi ja nöyräksi ryhmäksi, joka ei juuri uskaltanut asettaa vaatimuksia yhteiskunnalle" (Peura 1993: 247). Häpeä ja kyvyttömyys hoitaa omia asioitaan ruotsiksi (Savolainen 1982) on kuitenkin vaihtunut tutkimusten mukaan omanarvontuntoon ja tietoisuuteen siitä, että kaksi kieltä on enemmän kuin yksi (Bolin 1997; Janulf 1997; Peura 1994: 16 ym).

Ruotsinsuomalaisten omanarvontunnetta on rakennettu ehkä näkyvimmin työelämässä: metallityöläisten suullista historiaa käsittelevässä antologiassa mainitaan, että yhteiskuntakelpoisuus lunastettiin olemalla "helvetin hyviä työmiehiä ja -naisia"<sup>24</sup> (Vuonokari & Pelkonen 1989: 18). Viittauksilla suomalaisten pönökseen hyvinvointi-Ruotsin rakentamisessa onkin tehostettu vaatimuksia oma-kielisistä palveluista: "Töissä siellä ollaan ja varmaan jokainen maksaa ihan tarpeeks veroa ettei tarvii kieltään hävetä; kuiskia jossain Konsuumin kassalla kun ei osaa kunnolla ruotsia." (Piippo 1991: 24; ks. myös Hujanen 1986)

"Tämä arkipäivä ei ole niin hauska" otsikoi Merja Hurri (1983) ruotsinsuomalaista musiikkielämää koskevan kirjoituksensa siteeraten äänilevytuottaja Jorma Käkelää. Elämää isäntämaassa varjostivat ennakkoluulot, kielikamppailu jne. Laulaja Esa Niemitalo selvitti paluumuuttonsa syitä Hurrin artikkelissa:

Kenties se oli siinä, että Ruotsissa meni liian hyvin. Jäi aikaa kuunnella, aikaa ajatella ja miettiä, mitä ruotsalaiset tarkasti sanovat. Silloin työn vuosina, kun teki aamukuudesta ilta yhteentoista työtä pyhät ja arjet, silloin ei koskaan ollut aikaa kuunnella. Tuli sellainen tunne jossain vaiheessa, että onko minun pakko sietää tätä loppuelämäni. Ruotsalaisten puoliloukkauksia ja puolisorsimista, sanomisia tai sitä, mitä voi lukea rivien välistä. Ja mulle tuli sellainen mieli ja ajatus, että mitä tahansa, vaikka pientä nälkääkin Suomessa, niin silti siellä. (Hurri 1983: 27)

Hujasen mukaan ruotsinsuomalaisia yleisesti pidetään joko ahkerina ja luottettavina työntekijöinä tai toisaalta pohjasakkana ja epäonnistuneina juoppoina. "Ruotsinsuomalainen joutuu taistelemaan identiteetistään monenlaisten ristiriitojen ja paineiden keskellä." Eivät suhteet entiseen kotimaahankaan olleet aivan ongelmattomat. "Elämää kalvavat alemmuudentunto ja häpeä suhteessa ruotsalaisiin, sekä syyllisyydentunto ja itsetehostus suhteessa suomalaisiin: on

24 Tilastot tukevat tätä käsitystä: vuonna 1978 80 % Ruotsissa asuvista 16–74 vuotiaista Suomen kansalaisista kuului työvoimaan. Samaan aikaan ruotsalaisista 70 % ja Suomen työvoimasta 63 % kävi työssä. Noin neljännes (27 %) ruotsinsuomalaisista työskenteli raskaassa metalliteollisuudessa ja vastaavasti 11 % ruotsalaisista ja 7 % Suomen työväestä. (Majava 1980)

---

tarve näyttää, että kyllä täällä pärjällään ja suorastaan erinomaisesti!” (Hujanen 1983: 16)

Tutkimusten mukaan suomalaisuuden status on noussut (Wande 1988), ja nimenomaan toisen sukupolven ruotsinsuomalaiset näkevät suomalaisuuden koko lailla toisin kuin vanhempansa (Rönholm 1992 ym). 1970-luvulla katsottiin, että siirtolaisuudesta kärsivät eniten lapset, mutta 1990-luvun kirjoitusten mukaan toiselle sukupolvelle on todellinen etu tulla kaksikieliseksi suomenkielisillä luokilla. Tämä ilmenee hyvin Luokan kynnyksen yli -kirjassa olevista oppilaiden kirjoituksista. Esimerkiksi Nadja Martinsson (1993) kirjoitti ruotsinsuomalaisuudestaan, kun hänen äitinsä oli suomalainen ja isä ruotsalainen seuraavasti: “minä vähän båda ... lapsena isä vaihtoi blöjjet ja äiti vaipat ... minusta tuli lapsi, jolla on kaksi minää. En ollut finne enkä svensson eikä Nadja-nimenikään kuulunut kumpaankaan maailmaan. Minuun ei vielä oltu laitettu kaksikielisen etikettiä”. Myöhemmin Martinsson on ollut työssä Ruotsin radiossa suomenkielisenä toimittajana, ja Viikkoviestin haastattelussa hän kertoi, kuinka tärkeät juuret hänelle ovat:

Juuret kasvavat pienistä asioista, kuten että ollaan mummon luona kesällä ja syödään lanttulaatikkoa jouluna. On tärkeää tietää missä juuret ovat. Se ei saa olla kaukainen asia. Mutta ellei kieltä osaa, ei juurillekaan voi päästä. Ja jollei suomea saanut oppia lapsena on se myöhäistä nyt aikuisena, Nadja Martinsson sanoo. ... Useimmat ruotsinsuomalaiset ystäväni, joille ei opetettu lapsena suomea, ovat nyt aikuisena vihaisia siitä vanhemmilleen. (Huusko 1998b: 4)

Varsinkin radiossa hän kertoo törmänneensä ruotsinsuomalaisen ensimmäisen ja toisen sukupolven erilaiseen suhtautumiseen suomen kieleen. Vanhemmille tuntui olevan tärkeää säilyttää kieltä ja perinteitä. Martinssonin mukaan nuoret sen sijaan haluavat pitää hauskaa ja nauttia siitä, että osataan monta kieltä: “Kieli on avain eri kulttuureihin. Kun osaa sitä hyvin, voi ilolla mennä mukaan. Kun on kaksi kulttuuria, ei tarvitse valita, voi kombinoida.” (ibid.) Enemmän Martinsson kaipaisi kuitenkin myönteisiä esikuvia, jollaiseksi hän artikkelissa mainitsee Linda Lampeniuksen.

Jos ruotsinsuomalaisilla nuorilla onkin menossa Suomi-buumi, on suomalaisuuden arvostus kasvanut myös ruotsalaisten silmissä. Suomalaisiin tunnutaan suhtautuvan positiivisesti, vaikkakin jokseenkin etäisesti, eivätkä ruotsalaiset tiedosta juuri ruotsinsuomalaisia vähemmistökysymyksiä. Esimerkiksi Pasi Salmela (1999b) ihmetteli kolumnissaan sitä, että yksikään ruotsalaislehti ei kirjoittanut vähemmistölain säätämisestä: post-kolonialistinen hallitsemisen halu ja välinpitämättömyyskö sen selittäisivät?



## Ruotsinsuomalaisuutta rakentavista instituutioista

Etnisyys ja jaettu kulttuuri-identiteetti yhdistävät. Pelkästään Göteborgissa oli vuonna 1998 yhteensä 36 suomalaisyhdistystä, mikä kertoo sinänsä paitsi yhteydenpidon ilosta myös keskenään riitaisista kuppikunnista<sup>25</sup>. Näistä yhdeksän kuului Ruotsinsuomalaisten keskusliittoon (RSKL). Vanhin seuroista on Finsk-svenska förening (per. 1940), ja vanhin suomenkielinen seura on tiettävästi Kalastus ja retkeily Ka-Re, joka on perustettu 1960. Eniten suomalaisseuroja perustettiin ja niiden toiminta oli vilkkainta 1970-luvulla, jolloin mm. vuosittaisilla kulttuuripäivillä oli tuhansia osallistujia. Ruotsinsuomalaisten arkielämä oli tuolloin hyvinkin puuhakasta, ja monessa menossa oltiin mieluusti mukana. "Se oli kauheen ilosta ja vilkasta aikaa ... oli laajaa se touhu ja niissä oli paljon väkeäkin", kuten Matti J. Korhonen muisteli (1994: 1). Kyse ei ollut siis pelkästä kurjuudesta, kuten tutkijoiden tai taiteilijoiden aikalaiskirjoituksista voisi päätellä.

Suomi-seuroilla on monenlaista toimintaa, mm. urheilua, retkeilyä, kuorolaulua, kansantanssiryhmiä ja usein oma sauna. Osa yhdistyksistä on järjestäytynyt tietyn harrastuksen (kuten purjehduksen, kirjoittamisen, jalkapallon, teatterin) tai intressiryhmän (sotaveteraanien, Punaisen ristin, opettajayhdistyksen tai yrittäjäklubin) ympärille. Monen yhdistyksen kulut on rahoitettu järjestämällä tansseja, ja valtion myöntämän tuen edellytyksenä on taas ollut riittävä määrä nuorisotoimintaa (Jaakkola 1983). Yhdistystoiminnan ongelmana on nykyään jäsenistön ikääntyminen (Tuurala 1999a). Suomi-seurat ovat käynnistyneet tilanteessa, jossa maanmiehet ja -naiset tarvitsivat helpotusta siirtolaisuuden aiheuttamaan hämmennykseen (Tarkiainen 1995: 164) tai halusivat ainakin omien vapaa-ajanviettopojensa jatkuvan. Nykyään yhdistyksille asetetut haasteet ovat tietenkin erilaisia.

Ruotsinsuomalaisia erilaisia lehtiä on julkaistu yli sata nimikettä (Jokinen 1996: 418). Göteborgissa ilmestyi ainoa ruotsinsuomalainen päivälehti Finn Sanomat vuosina 1976–81. Nykyisin toimivia viikkolehtiä on kaksi: Ruotsin Suomalainen ja Viikkoviesti. Molemmat ilmestyvät Tukholmassa. Eri yhdistykset tekevät omia lehtiään, joista mainittakoon neljä kertaa vuodessa ilmestyvä kulttuurilehti Liekki, jota julkaisee kirjoittajien yhdistys RSKY. Lisäksi Arvo Ylärankolan (1982) mukaan 35 paikallisessa sanomalehdessä on julkaistu suomenkielisiä palstoja.

Ruotsin radion suomenkielinen keskustointitus (vuodesta 2000 Sisuradio) aloitti työnsä vuonna 1969 ja paikallistoimitukset 1970-luvun loppupuolella. Vuonna 1998 lähetyksiä P2- ja P4 -kanavilla oli kaikkiaan 14 viikkotuntia: ajan-

25 Riidat ja erimielisyydet järjestötoiminnassa ovat yleinen ilmiö kaikissa siirtolaisryhmissä (esim. myös amerikansuomalaisten keskuudessa). Tämä johtuu paitsi elinolojen aiheuttamista vaikeuksista (Tarkiainen 1996: 159) ennen kaikkea siitä, että vähemmistöjen on keskinäisessä yhteydenpidossaan jatkuvasti uusinnettava suuri määrä toimintamalleja, jotka enemmistöyhteiskunnassa ovat itsestäänselvyksiä.

---

kohtaisaiheita aamulla (20 min.) ja iltapäivällä (Finska timmen klo 16–17), lastenohjelmaa 10 minuuttia arkaamuisin, aluelähetykset iltaisin (18.30–19), musiikkipainotteinen lauantaitunti (klo 14–15) sekä sunnuntain lähetykset (klo 7–9; 16–17). Tutkimuksen neljännessä luvussa käsitellään erityisesti Musalista-sävellyskilpailua, joka lähetetään P2:lla lauantaisin muutaman kerran vuodessa. Lisäksi digitaalinen P7-kanava on aloittanut lähetyksensä tammikuussa 1998. Lähetyksaika on päivittäin 13 tuntia. Käytännössä sillä on ollut vähän kuuntelijoita ennen kuin P7:n suorat internet-lähetykset alkoivat kesäkuussa 2000 ([www.sr.se/p7](http://www.sr.se/p7)).

Göteborgissa suosittuja ovat myös suomenkieliset lähiradio-ohjelmat, joiden teosta vastaavat ruotsinsuomalaiset yhdistykset ja radiotyön harrastajat. Lähetyksiä on keskiviikkoisin (Radio Eka) ja perjantaisin (Radio Souvarit) klo 18–20. STV:n suomenkieliset ajankohtaisohjelmat televisiossa aloitettiin 1972, ja nykyään niitä tuotetaan 15 minuuttia viikossa (EKG). Lisäksi lähetetään seitsemän minuutin uutiset arkisin klo 17.50.

Jos 1990-luvun vaihteessa näytti siltä, että on "liian myöhäistä" alkaa rakentaa ruotsinsuomalaisia instituutioita, on sittemmin osoittautunut, että ruotsinsuomalaisia nuoria työskentelee näkyvästi useilla aloilla, ei vähiten musiikin parissa. Toisen sukupolven myötä ruotsinsuomalaisuuden yhteiskunnallinen rooli onkin selvästi muuttumassa. Se, että Ruotsin valtio ei rekisteröi väestöään etnisyyden tai kielen mukaan, on johtanut tilanteeseen, jossa Ruotsissa syntynyt sukupolvi ei joudu valitsemaan ruotsinsuomalaisuuttaan. Kokonaisuutena näyttää siltä, että ruotsinsuomalaiset instituutiot tavoittavat vain pienen osan ruotsinsuomalaisista – esim. Göteborgissa suomalaisseuroihin kuuluu vain noin 2 000 jäsentä alueen arviolta 20 000 – 30 000 suomalaisesta. Siksi omakieliset palvelut ja harrastusmahdollisuudet ovat entistä tärkeämpiä kaksikielisyydelle osana monikulttuurista Ruotsia.



---

## LUKU 2

### Tanssipaikat ja yleisönäkökulma

Tanssit! Tansseissa voi tavata maanmiehiään, tuntee yhteenkuuluvaisuutta ja rentoutua, mutta mistä musiikki? Kotonakin saa kuunnella levyjä ja kutsua naapureita kylään. Tilattiin orkestereita Suomesta ... toiset jopa niin mahtavassa kunnossa etteivät tajunneet missä olivat. ... Vaatimukset ovat kasvaneet eikä tämän päivän yleisölle riitä että solisti on Suomesta. ... Koko ajan perustettiin ruotsinsuomalaisia orkestereita jotka alkuaikoina olivat hyvin vaatimattomia, mutta ajan mittaan kehittyivät niin että tänä päivänä kestävät vertailun Suomesta tulevien yhtyeiden kanssa. (Piippo 1980)

#### Musiikkikäytännöt ja kuluttaminen

Kulttuuriteollisuus tuottaa hyödykkeitä, joita ostamalla ilmaisemme itseämme ja yhteenkuuluvuuttamme jonkin (kuluttaja)ryhmän kanssa. Musiikin kuluttaminen ei kuitenkaan ole tuotannon (tai luonnon) sanelemaa (vrt. Adorno 1990), vaan se on luova prosessi, jossa kuuntelijat konstruoivat identiteettejään (Hall 1992). Kulutuksen tutkimuksessa on tapana painottaa identiteetin rakentumista jopa niin, että meidän väitetään olevan persoonina sellaisia, miksi kuluttamiemme tavaroiden materiaalisuus meistä tekee (Mackay 1997: 2).

Vaikka kuluttaminen ei olisikaan aina mielihyvää ja identiteettiä tuottavaa, on tärkeää tutkia, miten musiikkia (aktiivisesti) kuunnellaan ja mitä osallistujille tarjotaan. Musiikkiteollisuuteen kuuluva ylituotannon logiikka pohjautuu siihen, että vain alle kymmenen prosenttia äänitteiden nimikkeistä tuottaa voittoa kustantajilleen (Frith 1987: 147). Kuluttajien valta musiikkituotannon seulonnassa on siten huomattava. Samoin myös elävän musiikin tuotanto on riippuvaista kysynnästä ja kuluttajien valinnoista<sup>1</sup>.

Mainituista syistä on perusteltua aloittaa tanssimusiikkitoiminnan analyysi yleisön näkökulmasta: millaista tanssimusiikkiviihdettä Göteborgissa on ollut tarjolla, millaisia merkityksiä tanssille ja tanssipaikoille yleisö rakentaa ja miten se kytkeytyy ruotsinsuomalaisuuteen? Tietyissä paikoissa liikkeessaan yksilö

1 Kuluttamisen tutkimusta harjoitetaan lähinnä kahdesta näkökulmasta: joko siitä, miten musiikkiteollisuus tarjoaa materiaalia tuottajien, jakelukanavien ja portinvartijoiden välityksellä kuunneltavaksemme (Lassila 1987), tai sitten tutkitaan kuluttamista identiteettiprosessien osana (Thornton 1995: 4). Kuluttajia ovat tutkineet myös alakulttuuriteoreetikot (kuten Hebdige 1979), mutta oma lähtökohdani on, että tanssiyleisö ei muodosta yhtenäistä alakulttuuria, vaan osallistujia yhdistää vain tanssin harrastus ja ravintolassa käynti (tila ja aika). Alakulttuuriteorioita onkin kritisoitu niiden essentialisoivan eli yleistävän tutkimusotteen takia (ks. alaviite 2, s. 12; Frith 1996; Middleton 1990: 155).

omaksuu tavan kuunnella musiikkia ja keskustella siitä sekä keinoja tuottaa merkityksiä sosiaalisesta toiminnasta ja tulkita ympäröivää kulttuuria. Kokonaisuus muodostuu siis aktiivisten tekojen seurauksena, kuten Martin Stokes (1994: 3) on todennut: musiikin valinnan myötä yksilö merkityksellistää ympäristönsä. Musiikki ja sen aiheuttamat elämykset auttavat kuuntelijaa jäsentämään suhdettaan muihin ihmisiin ja omiin kulttuurisiin resursseihinsa (Frith 1990; Hall 1996a).

Tässä luvussa lähtökohtana on ruotsinsuomalaisen tanssitoiminnan historia – suomalaisuus ja erottuminen ovat olleet keskeisiä seikkoja sen aloittamisessa ja vakiintumisessa. Siksi yksilöllinenkin elämys tanssipaikalta sisältää usein konsensuksen: tämä on meidän musiikkiamme. Pelkän musiikin perusteella tehty tulkinta olisi kuitenkin puutteellinen, kuten Lawrence Grossberg on kirjoittanut: analyysi ei saisi olla yksin tekstin tai yksin yleisön analyysiä, vaan sen pitäisi yhdistellä molempia (1995: 27). Tärkeä osa musiikkikokemuksesta liittyy kontekstiin, jossa musiikkia esitetään. Lisäksi musiikin tulkinta ja arvottaminen ovat yhteydessä yksilön identiteettikamppailuun. Siksi musiikkia voidaan vastaanottaa (ja ymmärtää) monin eri tavoin<sup>2</sup> (Grossberg 1995: 162). Tekstin ja yleisön välisissä suhteissa tekstien todellinen alkuperä on toissijaista kuluttamisen ja merkityksenannon rinnalla. Kuitenkin kappaleen tai musiikkityylin alkuperää koskevat kertomukset, jopa katkelmallisina tai häilyvinä, antavat usein merkittävällä tavalla suuntaa musiikkiin liittyville assosiaatioille ja elämyksille. Pitkäjäksoisen kenttätyön avulla voidaan saada tietoa paitsi tanssitoiminnasta ja esitetystä musiikista, myös niiden yleisimmistä tulkintatavoista (Suutari 1997: 88). Siten etnomusikologian omat metodit soveltuvat hyvin Grossbergin ja muiden kulturalistien tutkimushaasteisiin (ks. myös McRobbie 1994: 24, 27<sup>3</sup>; Cohen 1993).

Kulttuuri ja kulttuuriset käytännöt, joissa merkitykset tuotetaan, muodostavat kokonaisuuden. Niissä on musiikin tuotannon ja kuuntelijan kokemistapojen perusta – esitystilanne sitoo yleisön ja musiikin toisiinsa elämysten ja affektien välityksellä (Grossberg 1995: 39). Käytännöillä tarkoitan tanssien järjestämistä tietyssä paikassa tiettyyn aikaan sekä odotuksia, joita tansseissa käymiseen liittyy: osallistujille tarjottuja rooleja, tanssityylejä, käyttäytymis- ja pukeutumissääntöjä jne. Musiikilliset piirteet ovat nekin muodostaneet tuotantokanavaan (tanssiravintoloihin ja yhdistysten järjestämiin tansseihin) kytkeytyneitä käytäntöjä. Yhteispeli muusikoiden ja yleisön välillä vaikuttaa myös esite-

2 Musiikkikokemusten moninaisuus nostaa esiin kysymyksiä nykykulttuurin luonteesta: se on määrittelemätöntä (saadessaan määritellyn sisällön sen voima affektiivisena kommunikaationa heikenee), se on yksilöllistä (jokainen luo omat sosiaaliset ja kulttuuriset käytäntönsä) ja lisäksi se on paikkaan sidottua (musiikki konkreettisesti lokalisoitui ihmistä ja kulttuuria) (Berkaak & Ruud 1992). Sopimuksenvaraisuus ja yhteisöllisyys musiikin kokemisessa ei siis tarkoita sitä, että kaikki ruotsinsuomalaiset kokisivat musiikin tai identiteetin samalla tavalla.

3 Angela McRobbie mukaan kulttuuritutkimuksen olisi palattava fenomenologiaan ja empiiriseen analyysiin (kenttätyö - suuntaus pois esteettisen mielihyvän "tyhjiöstä"), jotta historialliset ja funktionaaliset paradigmat tulisivat tutkimuskohteiksi (McRobbie 1994: 27).



---

tyn musiikin valintaan ja esitystapoihin. Etnomusikologiassa ja musiikkitieteessä usein käytetty analyysin perusskeema – tuotanto, teksti ja reseptio (Middleton 1990, Adorno 1990) – käy hyvin myös etnografisen tutkimuksen lähtökohdaksi.

## 2.1 GÖTEBORGIN SUOMALAISET TANSSIPAIKAT

### Lehti-ilmoitukset ja tanssimusiikin historia

Sanomalehdissä julkaistut tanssi-ilmoitukset tarjoavat merkittävän aineiston populaarimusiikin historian tutkijoille (Jalkanen 1989: 24). Tanssi-ilmoituksilla järjestäjät ovat kertoneet asiakkaille tanssitarjonnasta ja -ohjelmasta, ja niistä kootujen tilastojen avulla saadaan kvantitatiivista tietoa tanssien määrästä ja esiintyneistä artisteista. Kvalitatiivisesta tiedonhankinnasta poikkeavasti tanssi-ilmoitukset tarjoavat kvantitatiivisen aineiston, jonka perusteella voidaan arvioida järjestettyjen tanssien määrää ja luetella esiintyjiä. Kun ilmoitusten sisältämiä tietoja yhdistetään haastatteluaineistoon ja muihin lehtikirjoituksiin, voidaan päätellä jotain myös tanssipaikkojen tunnelmasta, esitetystä repertoaarista tai asiakaskunnasta, vaikka näitä koskevat maininnat ovat usein epäselviä ja viitauksenomaisia.

Tanssien historiaa ja niiden käytännöissä tapahtuneita muutoksia tarkastelen paitsi ilmoitusten ja muun kirjallisen aineiston<sup>4</sup> perusteella myös kenttäkokeusten ja haastattelujen pohjalta. Haastatteluja siteeraan suhteellisen runsaasti tässä työssä, sillä niistä osallistujien kokemukset välittyvät autenttisina kertomuksina ja lisäksi lukija saa kuvan käyttämästäni tutkimusmetodista. Vaikka sosiaalisen tanssin tutkimuksissa yleisöjä käsitellään yleensä anonyymeinä (esim. Nilsson 1998), olen tässä tutkimuksessa päätenyt toisenlaiseen ratkaisuun: mielestäni tanssiva yleisö, kuten muusikotkin, toimivat siinä määrin luovasti ja merkityksellistävasti, että oikeiden nimien käyttö on oikeutettua. Päädyin tähän ratkaisuun tosiasiaa vasta kirjoittamisvaiheen lopulla ja pyysin haastateltaviltani lupaa nimien käyttöön. He suostuivat mielihyvin. Tanssipaikoilla käytyihin keskusteluihin viitatessani olen kuitenkin käyttänyt peitenimiä jo siksi, että juttelu tuntemattomien kanssa esim. ravintolapädyissä on luonteeltaan anonyymejä. Lisäksi olen kenttäpäiväkirjoihin kirjoitettujen kuvausten avulla koonnut yhteen huomioita tanssitoiminnasta, sen merkityksistä, repertoaareista ja mil-

<sup>4</sup> Muun muassa Finn Sanomien viikkoliitteessä kirjoitettiin 1980-luvun vaihteessa usein Göteborgilaisista tanssipaikoista. Ruotsin Suomalaisessa ja Viikkoviestissä on vuodesta 1998 lähtien ollut runsaasti tanssipaikkareportaaseja, mutta aikaisemmilta vuosilta harvemmin. Peter Nagyn julkaisemattomien käsikirjoitusten lisäksi tutkimuskirjallisuutta ruotsinsuomalaisten tanssitoiminnasta ei ole kirjoitettu.

jööstä. Ruotsinsuomalaisten tekemät levytykset antavat myös joitakin viittauksia siitä, millaista musiikkia tanssipaikoilla on saatettu esittää.

Göteborgs-Posten on Länsi-Ruotsin suurin päivälehti, ja se julkaisi omaa palstaa suomenkielisille lukijoille 1960-luvun alusta 1990-luvulle torstaisin. Suomenkielisiä artikkeleita kirjoitettiin, koska G-P oman artikkelinsa mukaan "tahtoi auttaa siirtolaisia" (G-P 5.2.70). Palstalla julkaistiin myös kaikenlaisia ilmoituksia, joiden joukossa myös tansseista ja yhdistysten toiminnasta on ilmoitettu säännöllisesti. Artikkelien julkaiseminen lopetettiin kuitenkin vuonna 1991 ja suomenkielinen ilmoituspalsta hieman myöhemmin. Lehden selityksen mukaan Ruotsiin oli syntynyt lukuisa joukko "siirtolaisryhmiä" ja "olisi epäoikeudenmukaista palvella erityisellä tavalla vain yhtä näistä" (Nordangård 1991).

Tanssi-ilmoitukset on suunnattu potentiaaliselle tanssiyleisölle, joka valitsee illanviettopaikan mm. solistin ja yhtyeen perusteella. Musiikkiohjelman lisäksi ilmoituksissa on saatettu antaa vihjeitä myös muista tekijöistä, joilla ravintolat pyrkivät hankkimaan tietyn tyyppistä imagoa ja asiakaskuntaa. "Naiset ilmaiseksi ensimmäisen tunnin aikana" -maininta esimerkiksi on voinut kertoa naisille sen, että he tulevat säästämään hieman rahaa sisäänpääsymaksussa, mutta se saattoi olla myös implisiittinen lupaus miehille siitä, että naisia on tanssittavana ravintolassa jo heti alkuillasta.

Olen lukenut Göteborgs-Postenin suomalaista palstaa ja tanssi-ilmoituksia vuosilta 1962–1998, ja tarkempaa kirjanpitoa varten valitsin vuodet 1965, 1970, 1975, 1980, 1985, 1989 ja 1995<sup>5</sup>. Näinä vuosina julkaistuista tanssi-ilmoituksista olen merkinnyt muistiin tanssipaikat ja niissä esiintyneet yhtyeet, solistit, mahdolliset vierailevat esiintyjät sekä maininnat tilaisuuksien järjestäjistä, tapahtuman luonteesta tai ravintolatilasta. Tanssi-ilmoituksissa ei ruotsinsuomalaisia yhtyeitä yleensä ole luonnehdittu kovinkaan paljoa – esim. heidän kotipaikkaansa ei ole mainittu muutama poikkeusta lukuun ottamatta. Suomesta tilattujen artistien kohdalla on kuitenkin aina maininta siitä, että he tulevat "suoraan Suomesta" tms.

## Tanssitoiminta käynnistyy

Tanssi-ilmoituksia on julkaistu G-P:n suomalaisilla harvakseltaan palstoilla ainakin vuodesta 1962, jolloin (Suomi-seura) Sisu ilmoitti mm., että "SISULLA tanssitaan taas lauantaina. Jäsenkortit mukaan." (G-P 25.10.62) Tanssipaikka sijaitsi Göteborgin ulkopuolella, ja se oli Aappo I. Piipon muistoissa "hurja" tunnelmaltaan: "saunaksi me sitä kutsuttiin – huono ilmanvaihto ja hikinen paik-

5 Kaikkien vuosikertojen tarkka läpikäyminen olisi tämän tutkimuksen kannalta melkoinen tehtävä. Nyt läpikäytyjen mikrofilmirullien määrä oli noin 300. Alunperin kävin läpi osan mikrofilmeistä syksyllä 1990, mikä selittää sen että vuosi 1989 on valittu 1990:n sijaan (Suutari 1991).



ka”. Eräs siellä usein vierailut kokkolalaisyhtye “oli melkein houseband. ... sillä oli kaikki uusimmat rallit Suomesta.” (Piippo 1991: 3, 8) Eräissä Sisun tiedotteessa mainittiin vuosikokousasioiden lisäksi, että “lauantaina tanhutaan” (G-P 18.10.62).

Viikoittain on tansseista ilmoitettu suomalaisella palstalla vuodesta 1965 lähtien. Tuolloin Hu-Pi (Suomi-seura Huvi-Pirtti) järjesti lauantaisin (ei kesäaikaan) tanssit klo 20–0.30 Källeredin föreningshusetissä, Göteborgin ulkopuolella, “ai-  
van maaseudulla” (Stranden 1997). Muutamia muitakin Suomi-seurat, kuten Sisu, Kalastus- ja retkeilyseura Ka-Re, Surte Atlet-klubb, Boråsin SS ja Göteborgin SS, ilmoittivat tansseistaan silloin tällöin. Ilmoitukset olivat tuolloin vielä vaatimattoman kokoisia, korkeintaan 1 x 1 palstan leveyttä (15–35 pmm). Ks. kuva 2.

Ruotsinsuomalaisten julkisesti järjestettyjen tanssien traditio on alkanut Suomi-seurojen tilaisuuksista 1950-luvulla (lähteitä tältä ajalta on vähän<sup>6</sup>; mm. Rähkä 1998). Tansseissa suomenkieliset siirtolaiset saattoivat tavata maanmiehiään ja harrastaa heille tuttua musiikkia – Suomessahan 1960-luvun vaihteessa tanssit olivat yleisin huvittelumuoto elokuvien ohella (Pesola 1996). Useissa Suomi-seuroissa tanssitoiminnalla saatiin runsaasti uusia jäseniä ja rahaa seuran kassaan (Tarkiainen 1996: 156). Kuvaava on Göteborgin Suomi-seuran raportti omasta toiminnastaan Ruotsin Suomalainen -lehdessä no 11 vuonna 1965:

Tavallinen parakkihan se on [Boråsgårdenin sali, jossa Göteborg SS:n tanssit pidettiin 2.10.1965], joten emme voineet ottaa kaikkia halukkaita sisälle. Monen oli pettymykseen jätävä ulkopuolelle. Jo tässä ensimmäisessä tilaisuudessa keräsimme seuraamme 255 jäsentä. Toiset tanssit olivat 9.10. Annedalsgårdenin salissa, joka oli myös parakki ja taas kävi niin ettei kaikkia voitu ottaa sisälle. Tällä kerralla tuli uusia jäseniä myös yli 200. Suurimman ansion saa orkesterimme AMIGOS, jonka maine on kiirinyt jo kauas kaupunkimme ulkopuolelle, ja siitähän se johtuu että 'kansa' tulee läheltä ja kaukaa tanssimaan tilaisuuksiimme. Huono puoli on vain se huoneistojen hankala saanti. Seuraavat tanssit olivat 23.10. ja sinne mahtui jo hiukan enemmän, mutta vielä enemmän 30.10. Gamlestadin Medborgarhusetiin. Se onkin suurin, joka tälläisiin tilaisuuksiin voidaan saada, mutta ikävä kyllä vain hyvin harvoin, sillä emme ole ainut seura täällä. Nykyinen jäsenmäärämme edellyttäisi sellaista salia johon mahtuisi vähintään 500 henkilöä. Toivottavasti joskus toteutuu haaveemme omasta talosta tänne Göteborgiin, että kaikki mahtuisivat sisälle – lukuunottamatta kännikalleja. (Eka 1965)

6 Uddevallaan vuonna 1961 muuttanut Ulla Joutsio muisteli paikkakunnan suomalaisten elämää Ruotsinsuomalaisten arkiston musiikkiprojektin haastattelussa (1995). Tanssit olivat tuolloin suosittuja tapahtumia, ja niitä pidettiin kaupungin ulkopuolella järven rannalla sijainneessa “metsämökissä”, josta melu ei kantautunut asukkaiden korviin. Joutsio kertoi, kuinka tanssiyleisö joutui säännönmukaisesti jättämään autonsa alkoholia nautittuaan ja kävelemään takaisin kaupunkiin, mistä muodostui iloinen yhteisöllinen rituaali. Näiden lisäksi järjestettiin ahkerasti nurkkatansseja suomalaisten asuttamissa parakkiasuntoloissa, joihin “väkeä ei tarvinnut erityisemmin edes kutsua”, koska talon äänieristykset olivat olemattomat.

Seuran seuraavassa raportissa kerrotaan ovelta käännättämisen aiheuttaneen myös järjestyshäiriöitä: "Ei ole hauska käännättää ovelta satoja tanssinhaluisia. Joskus on miesten mieli kuohahtanut ja seuran tilaisuuksissa vallinnut mukava henki rikkunut." (anon. 1966) Juuri perustettu yhdistys sai kaksissa ensimmäisissä tansseissaan lähes 500 jäsentä ja satoja halukkaita piti jättää salin ulkopuolelle. Menestys on huomattava, kun otetaan huomioon, että suomalaisten määrä Göteborgissa oli kaupungin tilastojen mukaan vain noin 7000 henkeä (Statistisk årsbok för Göteborg 1966: 45) ja että tansseja järjestäviä yhdistyksiä oli kaupungissa useita.

G-P:n ilmoitusten mukaan vuonna 1965 pidettiin tansseja Göteborgin seudulla 55 kertaa ja niissä esiintyi 13 eri yhtyettä. Selvästi ahkerimmin esiintyivät Tango-pojat, jotka soittivat yhteensä 24 kertaa vuoden aikana. Amigos<sup>7</sup> ja SK-trio esiintyivät kumpikin kolme kertaa. "Suoraan Suomesta", Kokkolasta, saapui "Clou-orkesteri solistinaan Spede Syrjä" vuoden aikana kaksi kertaa. Koska suomalaisten omia orkestereita oli vähän tarjolla, oli yllättävän moni esiintyneistä yhtyeistä ruotsalaisia, kuten nimestä päätellen ovat olleet ainakin Hans Ingvars trio, Bjödra-kvartet, The Nills trio ja Stig Werners trio. Ilmoitusten mukaan näillä oli 1–2 keikkaa vuoden aikana. Hu-Pissa toimineen Matti Strandenin (h. 1997) mukaan ruotsalaisorkestereilla oli kuitenkin aina muutama suomalainen bravuurinnumero ohjelmistossaan.

Vuodesta 1965 lähtien noususuhdanne on ilmiselvää: tanssi-ilmoitusten määrä lisääntyi samaa tahtia kuin suomalaisten muutto Ruotsiin. Juuri tuolloin suomalaissiirtolaisten määrä koko maassa oli jo yli 200 000 henkeä, jolloin siirtolaisyhteisö alkaa Pynnösen olettamusten (1991: 13) mukaisesti järjestää omaa valtakulttuurista poikkeavaa ja pysyväluonteista toimintaa. Potentiaalista tanssilyleisöä oli nyt Ruotsin teollisuuskeskuksissa niin paljon, että tilaisuudet alkoivat vastata suurlavojen ja suurempien tanssiravintoloiden toimintaa 1960-luvun Suomessa. Vuonna 1967 julkaistiin keskimäärin kolme tanssi-ilmoitusta viikossa ja vuonna 1968 viisi (ilmoitukset julkaistiin torstaisin). Ensimmäiset yksityiset ohjelmanjärjestäjät aloittivat toimintansa vuonna 1968 (Finshow ja Jorma Roinisen Viihdeohjelma), ja niiden myötä tanssi-ilmoitukset tulivat yhä näyttävämmiksi, kooltaan noin 70–100 pmm:siksi (kahden palstan ilmoituksiksi). Vuonna 1969 järjestettiin suomalaiset tanssit ensi kerran ravintolassa.

Huippukohta saavutettiin vuonna 1970, jolloin useat järjestäjät sijoittivat rahaa tansseihinsa ja mainostivat suurin ilmoituksin tilaisuuksista, joissa jatkuvasti esiintyi Suomesta tuotettuja tähtiartisteja. Eri paikoille oli ehtinyt kehittyä erilaisia profiileja – korkeinta ylläpiti Virveln, jonka musiikista vastasi Jorma

7 Karlskogalainen Amigos lienee pitkäikäisin ruotsinsuomalainen tanssiorkesteri, jonka toiminta jatkui vuoteen 1997. Se on levyttänyt mm. *Keikkailta*-nimisen kuvauksen Siirtolaisen tie (1973) levyille sekä osallistunut kaksi kertaa Musalista-ohjelmaan vuonna 1995.



Roinisen Viihdeohjelma ("V.O.-tanssit"). Virvelnissä oli suomalaiset tanssit joka perjantai, lauantai ja sunnuntai. Roininen mainosti tilaisuuksiaan ilmoittamalla, että "Virvelnissä esiintyvät vain Suomen parhaat solistit orkestereineen!". Useimmiten siellä esiintyi yhden viikonlopun (joskus jopa yhden illan) aikana kaksi Suomesta tuotettua solistia. Roininen nimittäin järjesti tansseja myös Boråsissa, joten hän saattoi ottaa yhden bändin perjantaina Virvelniin ja toisen Borås Parkiin ja vaihtaa näitä lauantaina.

Virvelnissä esiintyneet artistit eivät (ehdottomasti) olleet enää tangosolisteja, vaan 1970-luvun vaihteen uusimpia ja kirkkaimpia suomalaisia tähtiä. Tarjonta oli selvästi suunnattu nuoremmalle tai ainakin nuorekkaalle asiakaskunnalle<sup>8</sup>: Tapani Kansa, Irwin Goodman, Danny Show, Fredi, Kirka & Islanders, Katri Helena, Frederik, Päivi Paunu, M. A. Numminen, Pasi Kaunisto, Kai Hyttinen, Arto Sotavalta, Pepe Willberg, Severi Suhonen, Jukka Kuoppamäki, Marion Rung, Ernos, Paula Koivuniemi, Kristian, 7 seinähullua veljestä jne. Suurella rahalla tuotettuja esiintyjä mainostettiin kookkain ilmoituksin, jotka olivat jopa 250 pmm. Ks. kuva 2. Huomattavan monet vierailijoista esittivät huumorille rakentuvaa ohjelmaa. Tuohon aikaan vallalla ollut voimakas tähtikultti varmisti artistivieraiden suuren suosion ruotsinsuomalaisten parissa.

Kilpailu oli kovaa, ja useita tanssipaikkoja, ravintoloita ja yökerhoja syntyi ja kuoli nopeaan tahtiin. Ravintoloista Club -70, Suomi-klubi, Klubi 101 (Borås) ja Vårdshuset Guldheden olivat kaikki kunnianhimoisia, mutta lyhytikäisiä yrityksiä. Myös Virvelnin suomalainen toiminta lopetettiin ja uudenvuoden aattona 31.12.70 siellä järjestettiin "jäähyväistanssit" Suomesta tuodun orkesterin tahdissa.

Suomi-seurat järjestivät omalla tahollaan yhä enemmän tansseja. Kunnianhimoista ohjelmaa tarjosi Finlandia klubb, joka järjesti tansseja perjantaisin ja lauantaisin Kortedalan Forumissa Göteborgin esikaupungissa. Finlandia klubbin esiintyjät olivat useimmiten Suomesta, mutta artistinimet painottuivat selvästi vanhempiin solisteihin kuin Virvelnissä: siellä vierailivat mm. Veikko Tuomi, Erkki Junkkarinen, Markus Allan, Vieno Kekkonen, Matti Louhivuori ja Ragni Malmstén.<sup>9</sup> Hu-Pi järjesti tanssit joka lauantai Högsbohus Tavernassa paikallisten ruotsinsuomalaisten bändien soittaessa. Vuonna 1971 Hu-Pin tanssit siirtyivät Metro Inn -nimiseen ravintolaan Frölundaan, jolloin myös he alkoivat tilata esiintyjä Suomesta.

Kaiken kaikkiaan vuonna 1970 suomalaistansseja järjestettiin G-P:n ilmoitusten mukaan 460 kertaa – viidessä vuodessa määrä oli kymmenkertaistunut. Tansseissa esiintyi 102 eri orkesteria tai artistia, joista 49 oli solisteja orkestereineen Suomesta ja lisäksi 15 Suomesta tuotettua solistia lauloi ruotsinsuomalaisen yhtyeen säestyksellä. Suomesta tulleet artistit esiintyivät 190 tilaisuudessa

8 Marja Hiltunen (h. 1997) kertoi kuitenkin, että "Virvelissä" kävi kaikenikäistä yleisöä. Virveln oli tanssipaikka, jossa miehet ja naiset odottivat tanssia eri puolilla salia. Siellä ei tarjottu alkoholia (Ahde 1997), vain ykkösolutta, vaikka lehti-ilmoituksissa mainittiin, että siellä oli "olutbaari".

**HU-PI**  
0.3.-65 klo 21-0.30  
**Tango-Pojat**  
TERVETULOA!

4.3.65

**TANSSIT**

WIESELGRENSPLETSEN  
LAUANTAINA 23/3 KLO 20.00

Ork. Martti Einar Group

Tervetuloa! Järj. JALKAPALLO



21.3.91

**VO TANSSIT** VIIME O.S. ALIEN  
**VIRVELN**  
VÄRI TY-OLUT PUB-CAGINO  
SPRÅNGKULLSGATAN 19A. PUH. 11 67 17

PERJANTAINA KLO 20-01

**ILMAISET TANSSIT**

KIITOKSEKSI monista hauskasta tansseista tänä keväänä.

LAUANTAINA & SUNNUNTAINA  
**7 SEINÄHULLUA!**

Pentti - Oskari - Kangas

ORKESTEREINEEN

BUSSIT BORASISTA LAUANTAINA

Paras Mini-Hame Palkitaan

PERJANTAINA BORÅS PARKILLA

Pentti Oskari Kangas

ORKESTEREINEEN: Paljon kannaa!

11.6.70

LUSEFOLKETS HUS  
FRÖLLEHÄTTAN lauant. 27/10

Kavalkadi klo 19-21

liput 70 kr lapset 30 kr

Juhlatanssit

klo 21-01 liput 70 kr Ork

Martti Einar Group

Kavalkadi + tanssit 100 kr

Järj. 155, Hoffströmkka

25.10.90

**KANGAROO**

MÖNDALSVÄGEN 85, P. 40 98 44  
AVOIMINA KLO 21.00 - 03.00

LAUANTAINA

**Orkesteri Maritaz**

TAKATASKUSSA BAARI

ENSILAUANTAINA JAMPPA TUOMINEN

TERVETULOA! Siisti asu LEG.

11.4.91

**Johansbrog**  
NORRA  
GÅRDA JOHANS CENTER  
TUVENÅGEN  
PERJ. ja LAUR. KLO. 20-02  
Ork. **MARITAZ**  
Siisti asu • Puh. 550 503

26.2.98

**KANGAROO**  
MÖNDALSVÄGEN 85  
P. 40 98 44 A-OIKEUDET

LAUANTAINA

**Ork. Capella**

Vapaa pääsy ennen klo 22:00  
PÖYTÄVARAUKSET  
PUH. 400844 klo 19.30 - 20.30

Takataskussa Baari

TERVETULOA! Siisti asu LEG.

**Tanssit**

Karelassa

Lauantaina 12/1 klo 20-01

Ork. Reflex

Östgöta länsvägen  
Motorscentral pub. 456491  
Tervetuloa! Ka-Re

10.1.91

**RESTAURANT**

**HISINGE HUS**

**YÖKLUBI**

GUSTAV DAHLÉNSGATAN 8

Pöytävaraukset P. 51 09 43

11/1 PERJANTAINA

KLO 21.00 - 03.00

13/1 SUNNUNTAINA

KLO 17.00 - 23.00

**ORK. MIZAR**

KAIKKI TERVETULLISET!

10.1.91

**FORUM**  
KORTEDALATORI

13/6 klo 20.00

Kesäkarkelot vanhaan hyvään tapaan.  
Vanhaassa tutussa paikassa. Siellä kaikilla  
ilmettä silmissä.

Rytmiikkään musiikin takaajina

"FINNERS"

Huom! Kaikille pääsylipun lunastaneille  
vapaa-lippu LISEBERGIN SUOMI-  
päiville 14/6 -70.

Jälleen yksi onnistuneista illoista.

Tervetuloa!

Finlandia Klubb

11.6.70

**NYA STAMPEN**

NORRA ÅGATAN 10

PERJANTAINA ja LAUANTAINA klo 21-00

**Rummukainen**

HALPA ja HYVA RUOKA!

Tervetuloa Tervetuloa!

*Restaurant*  
**HISINGE HUS** KLUBI

Östgöta länsvägen 8 - Pub. 51 01 11 - 15

PERJANTAINA, LAUANTAINA 21.00-2.30

**POLARIX**

7.2.80

**GOLDEN GATE**

Torstaina LEVYTANSSIT

Perjantaina ja lauantaina viuhkylä

**DOMINO**

Sunnuntaina Humpattanssit

SIISTI ASU!!!

Ikäraja 21 v., -sekahaku... Avaamme klo 21.

**HOTEL TRE KRONOR**

Norra Musthögatan 15-17. Puh. 011/15 81 00

7.2.80

Kuva 2: Suomenkielisiä tanssi-ilmoituksia Göteborgs-Postenissa



---

Göteborgin seudulla. (Borås on mukana luvuissa mikäli siellä pidetyistä tansseista on ilmoitettu G-P:ssä.) Ruotsinsuomalaisista yhtyeistä useimmin esiintyi Rauno Laajalehdon orkesteri, 28 kertaa, ja lähes samaan pääsivät Kyösti Tapio & Jokerit, Esa Konttisen yhtye, Finners (-kvintetti) sekä Sointupojat (& Pauli Järvinen).

## Suomalaistanssien luonteesta 1960-luvun lopulla

Suomalaisten siirtolaisten parissa oli suuri kysyntä sopivista vapaa-ajanvietto-voista ja kulttuuritoiminnasta. Monet halusivat edelleenkin pitää kiinni siteistään Suomeen, ja Suomesta tulleet artistit kiinnostivat yleisöä tässä tilanteessa enemmän kuin ruotsinsuomalaisten omat yhtyeet. Esimerkiksi Ruotsiin vuonna 1966 muuttanut Marja Hiltunen (1997: 3) muistelee, että suomalaiset artistit tuntuivat hänestä tuolloin paremmilta kuin tšekäläiset: "Tänä päivänä vois sanoa että paikalliset saattaa olla melkein yhtä hyviä, tai yhtä hyviä, kun mitä nämä Suomesta tuotetut. Mutta totta kai se, että kun Suomesta tuli tunnettu laulaja, niin se tuntu ainakin paremmalta." Tansseissa myös 1960-luvulta saakka vierailut Marja-Leena Ahde puolestaan kertoi, että suomalaisten tähtien iltoihin tultiin koti-ikävä saattamana. Artisti sai tuoda tullessaan tuulahduksen entisestä kotimaasta. Heidän hohtonsa ei ole kokonaan haihtunut vielääkään, sillä sen takaa toive paluumuutosta, halu erottua ruotsalaisista ja jatkuva itsemäärittely ikään kuin Suomi-perspektiivistä (vrt. Hujanen 1986: 41).

Marja-Leena Ahde: Kyllähän suomalaiset artistit [veti], silloin kun oli vasta tullut, tai vasta ja vasta, mut ei ollu 30 vuotta siihen aikaan vielä asunut. Kyllähän sitä kaipas niitä artisteja – vielä tänä päivänäkin kun tulee, niin kyllä se meikäläiset täältä vetää.

P.S.: Mikä siinä on, että saa kaipaamaan näitä suomalaisia artisteja?

M-L.A.: Minulla ainakin, mä oon sen verran vanhempi, että minä siis oon tänä päivänä, oon ihan valmis muuttamaan Suomeen takasin, en mä oo tänne tullu kun käymään, en mä tänne jää. Niin. Mää oon niin suomalainen kun voi vaan olla. Ja pysyn. Musta ei ruotsalaista tuu, ei tuu tekemälläkään. (Ahde 1997:5)

Suomalaista kulttuuria kaivattiin, kun ympäröivä valtakulttuuri tuntui vieraalta ja oudolta. Tanssitarjonta antoi mahdollisuuden kohdata toisia siirtolaisia suomenkielisessä ympäristössä tutussa harrastuksessa tanssissa. Ruotsinsuoma-

9 Lassilan (1990) kokoamat Suomen myyntilistat tarjoavat mielenkiintoisen vertailukohdan esiintyjäluetteloille: Virvelnin esiintyjät olivat nousseet listoille Suomessa 1960-luvun jälkipuolella (ei kuitenkaan Esa Pakarinen, Katri Helena ja Marion). Sen sijaan useimmat Finlandia klubbin esiintyjistä ovat jo 1950-luvulla uransa alkaneita ja monet heistä ansioituneet nimenomaan tangolaulajina. Mielenkiintoista kyllä hyvin harva Lassilan rockyhtyeiksi lukemista kokoonpanoista kävi esiintymässä Göteborgissa, huolimatta heidän menestyksestään Suomen myyntilistoilla. Vuonna 1970 niistä ainoastaan Ernos kävi Virvelnissä.

laisten suuri määrä takasi sen, että halutessaan saattoi viettää vapaa-aikaa lähes yksinomaan suomalaisten kanssa.

Ainakin tanssimusiikin osalta suomalaista kulttuuria oli Göteborgissa yllin kyllin, eikä maantieteellinen etäisyyskään estänyt suomalaisartisteja esiintymästä halukkaalle yleisölle. Suomalaisilla työmiehillä ja -naisilla oli varaa saada kuuluisuuksia vieraakseen Göteborgiin. Ammattisanoittaja Aappo I. Piippo asui Ruotsissa yhteensä 15 vuotta vuosina 1964–79, ja hän on muistellut, että juuri 1960-luku oli erityistä aikaa Göteborgissa. Se oli kultakuumeen aikaa, eräänlainen “Klondike”.

Aappo I. Piippo: Rahaa oli, työtä oli. Se oli sellainen huuma, mä sanoisin, et se oli huuma ... ja suomalaiset piti helvetin paljon yhtä siihen aikaan. ... Niin sehän oli potentiaalista tanssiyleisöä. Poikamiehiä helvetisti Göteborgissa ja sitte poikamiestyttöjä Boråsissa. Ja kaikilla rahaa! Jengiä joka ei turhaan nirsoillu ja sit ku pisti Suomi-seuran pystyyn niin se oli verotonta se touhu. ... Se oli kulta-aikaa tanssien järjestäjille. Se oli kulta-aikaa artisteille. Se oli jonkinlainen Klondike, kaikenmoista onnenonkijaa.

P.S.: Eli oliko se parempi paikka näille [Suomesta tuleville] artisteille, kun mitä Suomi oli?

A.I.P.: Oli se sillon, oli ehdottomasti. Koska pojille maksettiin matkat ... suomalaiset artistit kävit tempomassa mustaa rahaa siihen aikaan. ... Nythän ei moni enää lähdekää Ruotsin keikalle Suomesta, se ei kannata. (Piippo 1991: 4–5)

Aappo I. Piipon mukaan suomalaisille tanssipaikoille oman mausteensa antoivat 1960- ja 70-lukujen vaihteessa suomalaisten varakkuus ja “perisuomalainen kateus”, joka sai sijoittamaan autoihin ja “musiikkimööpeleihin”. Elämää varjostivat kuitenkin yksinäisyys ja eristäytyneisyys, jota purettiin tekemällä tanssimatkoja lähikaupunkeihin tai jopa kauemmaksikin (Juutilainen & Palo 1995). Suomalaiset artistit puolestaan lähtivät mieluusti keikalle yli Pohjanlahden, koska hyvän tulonsaannin lisäksi ruotsinsuomalaiset osasivat arvostaa heidän musiikkiaan ja karriääriään. Piipon mukaan ruotsinsuomalaiset tarvitsivat vierailevia artisteja.

Ja siihen aikaan oli vielä tämmönen julkkiskultti oli ehkä vielä kovempaa kun mitä se on nyt ... aina se on tavalliselle kadunmiehelle helvetin upeeta leuhkasta että sen ja sen kanssa rypättiin, jonku Irwinin ... Et mä ymmärrän artisteja helvetin hyvin, jotka jäi sinne koska ylöspito oli ilmasta ja siinä sai samalla pitää jonkinlaisen loman. Ja mä ymmärrän niitä jotka kustans sen homman, koska ne *bengitti* monesti artistien kautta. Ja kaikesta huolimatta oli koko ajan semmonen ikävä Suomeen ja siis tämmönen juurettomuuden tunne. Ja mitä juurettomampi ihminen on sitä enemmän se tarttuu musiikkiin. (Piippo 1991: 7)

Suomalaisten levottomasta käyttäytymisestä on paljon hurjia kertomuksia, ja sitä kuvastaa myös lehtien palstoilla ollut huoli ruotsinsuomalaisten maineesta. Esimerkiksi Jorma Roininen varoitti Virvelnin tanssi-ilmoitustekstissä “juopporetkuja” ja “suomalaisten maineen pilaavia sällejä” tulemasta enää Virvelniin.



---

(G-P 2.4.70) Työn raskaus ja asumisen rauhattomuus eivät sinänsä selitä tanssi-  
paikkojen uhittelua, vaan taustalla oli juurettomuutta, ristiriitaa arkikulttuurin ja  
oman identiteetin välillä ja yksinäisyyttäkin.

Siirtolaisuus nostaa esiin muuttajien raikulipoikamentaliteettia, kuten Piippo  
selitti, ja se korostui nimenomaan viikonloppuisin tanssipaikoilla. Piipon mie-  
lestä parakkiasuntojen ankeus, raskas työ ja irrallisuus sekä näiden vastapaino-  
na viikonloppujen riehakkuus vaikuttivat ruotsinsuomalaisten hurjaan huvielä-  
mään. Piinaavissa olosuhteissa vain vapaa-ajan harrastusten myötä he saattoivat  
irrottautua arjen kokemuksista, ja siten tanssit edistivät suomalaisten sopeutu-  
mista ja asettumista uuteen maahan asumaan.

P.S.: Osaat sä sanoa, eroaaks ne paikat mitä siellä oli silloin, niin mitä oli  
Suomessa? Oliko jotain erityispiirteitä?

A.I.P.: Erityispiirteenä oli epätoivonen hauskanpito. Ilo pintaan vaikka syvän  
märkänis, saatana. Tämmönen porukka oli kokenu olevansa b-luokan kansalaisia  
viikon, niin sen viikon loppuna sen piti olla jotain muuta. Eli elää se niinku yli  
äyräidensä silloin.

P.S.: Se vaikutti niihin iltoihin myös?

A.I.P.: Kyllähän se vaikutti. Illat oli semmosia hurjia. Sen takia otin esimerkiksi ton  
Klondike-systeemin. Pitkät päivät pakerretaan ensteks 5–6 päivää viikossa, jonka  
jälkeen sun täytyy irrotella. Paskanen työ, raskas työ, asuinmiljöö missä sä et  
viihdy, missä sä et tunne olevas kotona. Sä koet juurettomuutta tän viikon. Niin  
jossakin vaiheessa sun täytyy rempasta ja uhitella ja näyttää että sulla menee  
hyvin. ... Tähän oli selvästi leimaa antavaa. (Piippo 1991: 8)

Yksi syy tanssipaikkojen levottomuuteen saattoi olla miesten ja naisten lu-  
kumäärän epätasapaino eri paikkakunnilla. Göteborgin seutu oli erityisen kuu-  
luisa siitä, että Boråsissa oli paljon tekstiiliteollisuutta ja siellä työskenteli tu-  
hansia suomalaisia naisia ja Göteborgissa sen sijaan oli raskasta metalliteolli-  
suutta ja telakoita, joihin nuoret miehet lähtivät työnhakuun. (Sama ilmiö näkyy  
myös koko Ruotsin muuttotilastoissa; Korkiasaari 1999). Esimerkiksi Hu-Pin ti-  
likirjaan on taloudenhoitaja Orvokki Ahvo 1970-luvun alussa dokumentoinut  
asiakkaiden määrän: koska miehet maksoivat sisäänpääsystä 10 kr ja naiset 5  
kr, ilmenee tilikirjasta, että miehiä oli säännöllisesti noin kaksinkertainen mää-  
rä naisiin verrattuna – yhteensä asiakkaita oli Metro Inn -ravintolassa noin 300  
– 400 henkeä iltaa kohden.

Tanssipaikat olivat hiljaisen työläisen kulttuuria. Kari Tarkiainen kirjoitti  
1971 otsikolla En tyst minoritet Svenska Dagbladetissa seuraavasti:

Suomalaisyhdistysten funktio on lähinnä luoda yhteyksiä eristyneisyydestä  
kärsivien suomalaisten välille. ... Tanssitilaisuuksissa vallitsee suomalaisten  
nuorisoseuraintalojen maalaistunnelma vain hieman ruotsalaistuneena ... kaikki on  
kuin muistumaa yhteiskunnasta, jolla on hyvin vähän yhtäläisyyttä Keski- ja Etelä-  
Ruotsin teollisuustajamien urbaanin elämäntavan kanssa. (Tarkiainen 1996: 178)

Tarkiaisen kertomus Suomi-seurojen tanssipaikoista on kuvausta surkeudessa ja eristäytyneisyydessä eläneistä ihmisistä, joille suunnattu musiikillinen tarjonta, vastakohtana ympäröivien suurkaupunkien sykkeelle, oli yhtä takapajuista kuin vanhanaikaistakin. On kuitenkin huomattava, että uudisasukkaat olivat myös aktiivisia ja ylpeitäkin kulttuuristaan. Siten esimerkiksi Virvelnin esiintyjälistaan verrattaessa Tarkiaisen synkkä kuvaus tuntuu sarkastiselta ja liioittelevalta. Kaikista vaikeuksista ja vastoinkäymisistä huolimatta ruotsinsuomalainen näyttää osanneen juhlia, ja viikonloppuina sitä varten hankittiin parasta mahdollisinta musiikkia parhailta mahdollisilta artisteilta kustannuksista liiaksi välittämättä. Tanssi aloitettiin useimmiten heti Ruotsiin saapumisen jälkeen, sillä tanssiminen oli tuttua jo kotipitäjän tai -kaupungin tanssilavoilta.

P.S.: No mites tää tanssipaikoissa käyminen täällä Ruotsissa? Alkoko se heti kun te tulitte tänne?

Maritta Savelius: Kyllä. Välittömästi. [M.S. muutti Ruotsiin 1977, Ahde vuonna 1966.]

Marja-Leena Ahde: Siis minä – kaikki viikonloput.

M.S.: Joo.

M-L.A.: Tai sitten kun minä asuin Borasissa, niin siellä ei ollu kun perjantai ja lauantai. Sitten kun Göteborgiin tulin [1967], niin täällä oli torstai, perjantai, lauantai ja sunnuntai. Kaikki neljä iltaa piti mennä. Sitten mä ajattelin että ei, tää tulee liian kalliiksi – Partillesta on kuitenkin kaupunkiin 8–10 kilometriä, näille tanssipaikoille mitä silloin oli. Niin se tuli vähän liian kalliiksi. Niin mä silloin päätin että mä lähen tanhuumaan. Että mä saan ne tanssihalut tyydyttää siellä vähän vähemmäksi. [Ahde toimi useita vuosia tanhuryhmissä ja nuorten tanhuopettajana.] (Ahde & Savelius 1997: 3)

Tanssiminen ja tansseissa käynti oli sosiaalisesti tärkeää, koska siellä tavattiin ikätovereita, miehiä ja naisia, ja siellä saatettiin keksiä uusia harrastuksia ja luoda ruotsinsuomalaisia ihmissuhdeverkostoja. Näiden kertomusten mukaan muutto uuteen maahan ei suinkaan merkinnyt syrjäytymistä tai eristäytymistä (kuten assimilaatiota kuvanneet tutkijat ovat olettaneet), vaan päinvastoin hyvin innokasta ja toimeliasta aikaa, kun tarjolla oli seuratoimintaa, tansseja, urheilua tai suomalaisyhdistyksen sauna sosiaalisine mahdollisuuksineen. "Tulemista ja menemistä riittää enemmän kuin oli kotona Suomessa", kertoi vastaavasti Ruotsin Suomalaisessa Gävlen Iskelmälaulukilpailujen Pop- ja protestisarjan voittaja Eeva-Liisa Räsänen (anon. 1967).

## Uusien tanssipaikkojen vuosikymmen

Suomalaisia tanssipaiikkoja perustettiin ja suljettiin nopeaan tahtiin 1970-luvulla, kunnes muutama suomalaispaikka, kuten Kangaroo ja Tre Kronor, onnistuivat vakiinnuttamaan toimintansa pidemmäksi aikaa. Yhdistysten ja yksityisten



Kartta 1: Tanssipaikkojen sijainti Göteborgissa. Eri aikoina toimineet paikat on yhdistetty samaan karttaan.





tanssijärjestäjien ohella nyt myös ravintolat ja yökerhot alkoivat itse järjestää suomalaista tanssimusiikkia asiakkailleen viikonloppuisin. Ohjelmavastuun myötä lippukassatulot jäivät siten ravintolalle itselleen (Vierelä 1991: 14). Samalla eri paikkojen välillä alkoi esiintyä enemmän ja enemmän kilpailua, mikä näkyi myös suurina ilmoituksina sanomalehdessä. Niihin ilmestyi mainintoja väri-tv:stä, pubeista, terasseista, kasinoista ja ruletista. Tekniset uutuudet ylipäätään olivat usein esillä ravintoloiden mainonnassa: Metro Inn'ssä ja Kangaroossa kilpailuetua haettiin värivaloista ja ilmastointilaitteista, ja useassa paikassa ohjelmaan ilmestyivät tiskijukat ja diskomusiikki ("sunnuntaina diskotek-tanssit" – Club-70 G-P 8.4.71). Kaikki yökerhot olivat auki kolmeen tai vähintään kahteen, ja ilmoituksissa oli maininta a-oikeuksista. 1960-luvun tansseissa tarjottiin harvoin alkoholia, mutta 1970-luvulla se oli pikemminkin sääntö kuin poikkeus.

Usein yleisölle oli tarjolla bussikuljetus lähikaupungeista, Trollhättanista, Uddevallasta ja erityisesti Boråsista. Tre Kronoriin järjestettiin jopa viikonloppumatkoja majoituksineen. Haastateltujen mukaan tansseissa saatettiin käydä myös autolla tai liftillä ja kaupungin sisällä puolestaan bussilla ja raitiovaunulla (Hiltunen 1997). Kiintoisaa on, että suomalaisten tansseja ei muutamaa kokeilua lukuun ottamatta ole järjestetty Göteborgin keskustassa, vaan kaikki paikat ovat sijainneet tavallisesti 2–5 km keskustan ulkopuolella jakautuneena eri puolille kaupunkia: Kangaroo 3 km kaakkoon, Metro Inn 3 km lounaaseen, Guldheden 2 km etelään, Hisinge Hus 3 ja Johans krog 5 km pohjoiseen ja Kolme kruunua ja Stampen 2 km koilliseen. Ks. karttaa 1.

Sillonhan se oli tanssi pääasia, 17-vuotiaana. Lilla Edetissä oli Götan Suomi-seura ... Göteborgissa oli Hu-Pi ... Kortedalassa oli [seurojentalo Forum] ... Virveln oli varmaan kans yks niitä ensimmäisiä. Ja sit tuli Kolme kruunua ja Kangaroo ja Hisinge Hus. Ja sitten siihen aikaan pitivät kaikki erilaiset suomalaiset yhdistykset omia tanssia, että samana lauantaina saatto olla monessa eri kaupunginosassa. Et se oli hyvin rikasta se tanssitoiminta siihen aikaan. 70-luvulla. Seitsemän ja 80:kin luvulla. (Hiltunen 1997: 1)

Jorma Roinisen järjestämät tanssit olivat näyttävä ja korkealentoinen yritys tarjota huveja Göteborgin ja Boråsin suomalaisille. Parin vuoden jälkeen hänen lisäkseen markkinoille ilmestyi muitakin yksityisyrittäjiä: Valandissa, aivan Göteborgin keskustassa, "Anneli" [Leppänen] järjesti tansseja lauantaisin ja joskus sunnuntaisinkin noin vuoden ajan 1972–73. "Pena J." oli allekirjoittajana Vårdshuset Guldhedenin tanssi-ilmoituksissa lyhyen aikaa vuonna 1971, ja hieman myöhemmin "Markku Suominen" ilmoitti avaavansa samassa paikassa "uuden pop-tanssiravintolan" (G-P 19.4.73). "Seppo" aloitti suomalaisten tanssitoiminnan Tre Kronor -ravintolassa 1973, minkä lisäksi hän järjesti lyhyen aikaa tansseja myös Högsbohus Tavernassa 1974. Muitakin yksityishenkilöiden järjestämiä tanssi-iltoja eri ravintoloissa ilmoitettiin vuosien 1971 ja 73 välillä (moni-



---

kulttuurisena erikoisuutena mm. "Tarjan ja Paten" illat Club Africanassa).

1970-luvun alussa esiintyi diskoteekkien lisäksi muitakin mielenkiintoisia musiikkisuuntauksia, ja monissa paikoissa järjestettiin esimerkiksi jameja. Annelin organisoimissa tansseissa Valandissa oli lehti-ilmoituksen mukaan maalliskuisen sunnuntain ohjelmassa "jamsession", johon luvattiin "Suomesta Jesus Christ Superstar musikaalin Kapa Ahonen, Esko Vesterinen sekä muusikoita mm. seuraavista [paikallisista] yhtyeistä: Finners, Kulman kundit, Feelings, Kosmos, Karajan, Make trio, ym." (G-P 1.3.73). Samantyyppiselle asiakaskunnalle lienee suunnattu myös Tasavallan presidentin keikka pari viikkoa myöhemmin samassa paikassa. Jorma Roinisen Kangaroo vastasi haasteeseen, ja vapunpäivänä myös siellä oli "Jamiriehat. Mukana kaikki suomalaisorkesterit" (G-P 26.4.73).

On vaikeaa arvailla, millaista musiikkia jameissa esitettiin, mutta esimerkiksi göteborgilaisen Kicke Paanasen ja Kulmankundit-yhtyeen kappaleilla "Kun katseet kohtaa" ja "Et päivää iltaan muuttaa voi" on kuultavissa tietynlaista pyrkimystä tuonaikaisen progen esittämiseen (Siirtolaisen tie, LRLP 89 1973). Niiden rakenteissa on enemmän osia kuin tavallisissa iskelmissä, ja melodiatkin liikkuvat odottamattomiin suuntiin ikään kuin laulaja olisi jatkuvasti improvisoimut osuuttaan. Soundikuvassa vastaavasti ovat sähköurut, huilut ja saksofonit keskeisesti esillä. Toisen göteborgilaisen orkesterin Finn-Soundin omakustanne-lp (Finn-Sound 1975) muistuttaa sekin 1970-luvun alun suomalaisia poplevytyksiä soul-vaikutteisine sovituksineen ja rocksoundeineen (mm. käheä-ääniset urut ja särökitarat). Yhtyeen vetäjän Reijo Westmanin (1991) mukaan Finn-Soundin levyllä vaikutteita antoivat etupäässä Sammy Babbitzin, Kirka ja Kari Tapio. Göteborgs-Posten (anon. 1975) kirjoitti, että levyä on Ruotsissa heti tuoreeltaan myyty 1000 kpl, mutta yhtyeen kosketinsoittaja Martti Mikkola muistelee, ettei menestys ollut näin hyvä ja että tavanomaisemmalla tanssimusiikilla olisi ollut enemmän kysyntää: "suoraan sanoen humppa-tango-tyylillä olis menestynyt paremmin, mutta ei se Reijo ollut oikein niitä miehiä" (Mikkola 1991). Levy onkin kiintoisa yhdistelmä progressiivista rockia (progesoundien lisäksi mm. säkeet ovat epäsäännöllisen pituisia, soinnutuksessa on vaikutteita soulin ja bluesin modaalisuudesta ja esitystyyliin kuuluu improvisointia) ja iskelmää (musiikki on rytmiseltä rakenteeltaan tanssittavaa beattia). Kappaleessa Sound Finn'it (nuottiesim. 1) kerrotaan maailmoja syleilevään tyyliin bändin synnystä: laulaja on saapunut autolautalla Tukholmaan ja tuntuu kuin kotimaan rannat ovat jääneet ikuisiksi ajoiksi, matka jatkuu Göteborgiin, jossa hän tapaa tuttuja muusikoita ja he alkavat soittaa "maisemat mullistavaa" musiikkia. Kappaleen säkeistö perustuu A-C-Bb ja F-sointujen kiertoon, ja on pikemminkin modaalinen kuin johonkin duuri- tai mollisävellajiin kiinnittyvä.

Kappaleen sovituksessa Finn-Sound on selvästi pyrkinyt kohti rockin esteettikkaa karhealla ja jopa kömpelöllä tavalla: pitkät rumpubreikit ja soolot sekä kitaran ja hammond-urkujen soundit tuovat mieleen mm. Steppenwolf'n levytykset 1960-luvun lopulta.

## Nuottiesimerkki 1: Sound Finn'it

Transkriptio LP:ltä Finn-Sound in Sweden. SWLP-1 1975.

säv. & san. Reijo Westman

Säkeistö (katkelma):

Kau-pun-kiin kun saa-vuin Kol-meen kruu-nuun si-sään kaa-duin o-li tans-si-il-ta po-jat soit-ti la-val-laan

no siel-lä van-hat tu-tut näin ja mu-ka-naan ne pyy-si het-ken lau-la-maan siit' al-koi bän-di tää.

Rummutra-jut rytmii saa soitantaan rokkaamaan käy kansat maan menomuutu ei se nyt muistakaa Finnsoun-di soittaa taas.

Vuonna 1975 tansseja järjestivät säännöllisesti Kangaroo, Hisinge Hus, Tre Kronor ja Stampen. Näissä kaikissa järjestettiin suomalaiset tanssit perjantaisin ja lauantaisin kello 21–03, ja lisäksi Tre Kronor tarjosi ohjelmaa myös torstaisin ja sunnuntaisin. Högsbohus Taverna järjesti tansseja muutamain katkoin myös koko vuoden pe–la klo 21–03. Vain noin puoli vuotta sen sijaan toimi Night Club Hallarna ja vieläkin lyhyemmän aikaa Yöklubi Pohjan Tähti. A-oikeudet mainittiin kaikissa ilmoituksissa.

Kangaroo, jossa Jorma Roininen oli alkanut järjestää tansseja 1972, piti yllä kaikkein korkeinta profiilia tilaamalla eniten esiintyjiä Suomesta. Tarjonta oli nyt monipuolisempi, mutta ei yhtä runsas kuin se Virvelnissä ja Borås Parkissa oli ollut. Vanhoista suosikeista tarjolla olivat mm. Ragni Malmstén, Laila Kinnunen, Hortto Kaalo ja Markus Allan. Vastapainoksi Kangaroossa esiintyi myös 1970-luvun uusia iskelmätähtiä, kuten Kari Tapio, Muska ja Kisu. Valtaosa esiintyjistä oli kuitenkin jo 1960-luvulla uransa aloittaneita solisteja, kuten Irwin Goodman, Tapani Kansa, Matti & Teppo, Kirka & Islanders ja M. A. Numminen.

Kangaroon esiintyjätarjonta jatkaa selkeästi 1960-luvun lopulla muotoutunut iskelmälistä linjaa<sup>10</sup>. Vaikka rockbändit Suomessa saivat esiintyä tanssilavoilla yhä useammin 1970-luvun aikana (Helander 1996), ei vastaava nuorisokulttuurin murros koskaan tapahtunut ruotsinsuomalaisilla tanssipaikoilla. Hurriganeskin sai käydä esiintymässä Ruotsissa tyystin erilaisissa paikoissa. Ruotsinsuomalaiset tanssipaidat sen sijaan vetivät aina kaikenikäistä yleisöä, ja musiikkimakukin oli sen mukaisesti epäyhtenäinen. Silti paritanssimusiikki on aina ollut keskeisintä ohjelmistoissa, eivätkä orkesterit ole sitä voineet kokonaan sivuuttaa. ”Ei tangoa vaan slow-rockia, humppaa ja jytää” oli otsikkona Finn Sanomien artikkelissa Kangaroosta:

10 M. A. Nummisen tyyli on omalaatuinen poikkeus. Hän on aina ollut suosittu laulaja Ruotsissa sekä suomeksi että ruotsiksi. Numminen tosin ilmoitti 1970-luvun lopulla kieltäytyvänsä esiintymästä ruotsinsuomalaisissa tanssipaikoissa. ”Me emme voi antaa Suomi-nostalgiata”, hän totesi Finn Sanomien Viikkoliitteen haastattelussa (no 20, 1980).



---

Tämä on nykyhetken nuoren ravintolaväen suosimaa tanssimusiikkia. Musiikki saa olla hidasta, mutta sitä on pystyttävä tanssimaan joko lähekkäin tai erillään. Kangaroo [on] nuorten ja nykyisin myös vanhemman väen suosima. ... [Päivi Kautto-Niemen esiintyessä] Yleisö kerääntyy keskilattialle katsomaan [kunnes] ... tanssivien lukumäärä lisääntyy. Kuka tanssii lähekkäin, kuka erillään. Jokaisella on oma makunsa. (REK 1979)

Musiikkivirtaukset löysivät tiensä Kangarooon tavoilla, jotka ruotsinsuomalaisille sopivat parhaiten: 1970-luvun lopulla muodissa oli kertaustyyli humppa, mutta suosittuja olivat toki myös paritansseiksi soveltuvat rockvaikutteiset kapaleet ja varsinkin hitaat. Kangaroon hovimestari Tarja Vierelä kuvasi asiakas-kuntaansa.

Suomalaisillehan ei oo disko koskaan kelvannu, on ne ollu sitten nuorii tai vanhoja. En tiedä miksi. Mutta ne vaatii sen elävän musiikin. Ja samaten just että se on suomalaista, suurin osa on suomalaista. (Vierelä 1991: 14)

Vierelän mukaan Kangaroossa pidetyt diskoillat perjantaisin 1980-luvulla olivatkin etupäässä ruotsalaisille asiakkaille tarkoitettuja siitä huolimatta, että niistä ilmoitettiin myös suomalaisella palstalla. "Suomalaiset kävivät vain ovelta katsomassa ja lähtivät pois", Vierelä kertoi.

Hisinge Husissä oli tanssien järjestäminen aloitettu jo vuonna 1971, jolloin Anneli ja Rintamamiesyhdistys yhdessä hankkivat esiintyjä sekä sinne että Valandiin. Sitemmin Hisinge Hus on kokenut monta omistajan tai ohjelmavastavaan vaihdosta, mutta se toimii perjantai- ja lauantai-iltaisain suomalaisten tanssiravintolana, joskin tiloiltaan aiempaa pienempänä. Stampen puolestaan aloitti suomalaisten tanssien järjestämisen vuonna 1972 nimellä Club Terva ja jatkoi niitä parin nimenvaihdoksen jälkeen 1980-luvun alkupuolelle saakka. Stampen oli "vanhemman väen" tanssipaikan maineessa, mutta Finn Sanomien reportterin mukaan noin kahdensadan hengen yleisön joukossa oli alle 30-vuotiaitakin runsaasti (Vainio 1979).

Myös Suomi-seurat jatkoivat tanssien järjestämistä, vaikkakaan ne eivät enää kilpailleet samalla tavalla yökerhojen kanssa kuin aiemmin. Tansseja ei järjestetty joka viikko, ja niitä pidettiin nyt enimmäkseen folkets hus -tyyppisissä taloissa. Niistä tiedotettiin pienemmillä rivi-ilmoituksilla, ja esiintyjinä oli yksinomaan ruotsinsuomalaisia yhtyeitä. Seurojen tanssien pitäminen viikoittain oli rasittanut yhdistysten aktiiveja, sillä henkilökunta toimi vapaaehtoisvoimin (Stranden 1997).

Yhteen laskettuna vuonna 1975 järjestettiin suomalaisille noin 600 tapahtumaa, joissa tanssittiin elävän musiikin tahtiin, ja lisäksi levytansseista ilmoitettiin nyt noin 250 kertaa. (Hisinge Hus ja Stampen järjestivät tuona vuonna pääasiassa levytansseja.) 64 eri artistia esiintyi, ja heistä 36 oli tuotettu Suomesta (16 solistia yhtyeineen ja 20 yksin paikallisen bändin säestäessä). Suomesta tulleilla so-

listeilla oli yhteensä 107 esiintymistä. Suosituimmat paikalliset ruotsinsuomalaiset yhtyeet olivat Domino, jolla oli 70 keikkaa, Finn-Sound (67), Karhu-kopla (60), Sekoilijat (53), Moskiitto (37), Anacondas (28) ja Kosmos (27).

Elävän musiikin tarjontaa oli siis enemmän vuonna 1975 kuin vuonna 1970, mutta tarjonnan profiili oli muuttunut: artisteja tilattiin Suomesta huomattavasti vähemmän, ja samalla paikalliset ruotsinsuomalaiset yhtyeet saivat lisää esiintymistilaisuuksia. Myös ilmoitukset olivat pienentyneet, sillä ne olivat nyt keskimäärin 1 x 2 palstan leveyttä (70 pmm). Useat ruotsinsuomalaiset bändit saivat siis viimeistään tuolloin vakiinnutettua asemansa. Olihan osa niistä toiminut jo 1960-luvulta lähtien. (Ruotsin Suomalaisessa no 1 vuodelta 1969 on mielenkiintoinen kuudentoista orkesterin yhteisilmoitus<sup>11</sup>, jossa göteborgilaisia yhtyeitä ei tosin ole mukana.) Kasvaneesta ammattitaidosta huolimatta yksikään ruotsinsuomalaisista yhtyeistä ei soittanut kokopäivätoimisesti, niin että sen jäsenet olisivat voineet lopettaa päivätyönsä (ks. kuitenkin Vainio 1979). Arja Piehlin (1980) mukaan Göteborgissa yhtyeiden taso alkoi nousta selvästi 1970-luvun lopulla ja oli paljon parempi kuin Tukholmassa, jossa kehitystä jarrutti se, että esiintyjä tilattiin edelleen enimmäkseen Suomesta.

## Tanssipaikkojen väheneminen 1980-luvulla

1980-luvun aikana tanssiravintoloiden määrä vähentyi tasaisesti, eikä uusia yrityksiä ilmaantunut samalla tavoin kuin aiemmin. Suomalaisen tanssiyleisön kiinnostuksen ja ostovoiman laskua kuvaa se, että Suomesta on kutsuttu artisteja harvemmin eikä levylistoilla kärjessä olleisiin esiintyjiin ole ollut enää varaa 1980-luvun lopulla kuten oli 1970-luvulla ja 80-luvun alussa.

Vuonna 1980 suomalaisia tansseja järjestivät Göteborgissa neljä mainittua ravintolaa, nimittäin Kangaroo, Tre Kronor, Nya Stampen ja Hisinge Hus. Kaikkien ohjelmatarjontaan kuului tuolloin elävää musiikkia perjantaisin ja lauantaisin sekä lisäksi Tre Kronorin "levytanssit" torstaisin ja "humppatanssit" sunnuntaisin. Kangaroo tarjosi Suomesta tuotettuja artisteja säännöllisesti (noin 1–2 kertaa / kk), Tre Kronor harvemmin. Yökerho Kangaroossa kävi useita ajan-kohtaisia iskelmätähtiä kuten Mikko Alatalo, Matti & Teppo, Virve Rosti ja Armi & Danny. Jotkut vieraista olivat jo tuolloin parhaan suosionsa Suomessa menettäneitä, kuten Ernos ja Irwin Goodman. Kangaroon suosio tuntuu olleen sikäli vakaa, että monet solistit toivat yhtyeensä mukanaan (esim. Frederik & Dynamite, Kirka & Hot Rods ja Kisu & Uniset). Useat vierailivat Kangaroossa vuoden aikana kahdesti: kerran keväällä ja kerran syksyllä. Esiintyjäjoukko jat-

11 Lehti-ilmoituksessa (RS 1/1969) mainitut orkesterit olivat Guapita, Antero Kivilän ork, Tango pojat, Ilkka Tiainen, Teuvo Maliniemen yht, Jorman yht, Enkun yht, Neloset, Hannu Takkulan yht., Olavi Haapalan yht., Pentti Valo, Sointu Bolero, Sävelsepot kvint, Jukolan pojat, Neliapila, Toni Laitilan yht.



koi edelleen 1960-luvun kansanomaista tähtisolisti-käännösiskelmä-linjaa<sup>12</sup> (mm. Kirka ja Danny), ja 1960- ja 70-luvuilla suomalaisessa populaarimusiikissa muodostunut hienoinen jako iskelmälaulajiin ja rockbändeihin korostui ruotsinsuomalaisessa tanssikulttuurissa edellisten yliedustuksena.

Tre Kronorissa esiintyneet suomalaisvieraat olivat vieläkin vanhempia nimiä, kuten Dallapé, Annikki Tähti, Juha Watt Vainio ja Erkki Junkkarinen. Tarjonta mukailee 1950- ja 60-lukujen musiikkimakua. Suomi-seurojen tanssi-ilmoitukset olivat tuolloin jo hajanaisia – ahkerimmat seurat järjestivät tanssit noin kerran kuussa. Yhteenlaskettuna tansseja järjestettiin vuoden 1980 aikana noin 500 kertaa ja niissä esiintyi 65 artistia. Suomesta saapui 29 esiintyjää: 17 yhtyeineen ja 12 solistia yksin. He esiintyivät yhteensä 88 kertaa (ks. taulukko 1, s. 86). Paikallisista yhtyeistä ahkerin oli Ceres, jolla oli 43 esiintymistä vuoden aikana. Hiukan harvemmin esiintyivät mm. Kolibri (41 kertaa), A. Rummukainen ork. (36), Kulkijat (33), Härmäs -79 (27), Polarix (18) ja Maritaz (8). Näistä Maritaz toimi edelleen kenttätyöni aikana (ks. luku 3).

Vuonna 1985 tanssiravintoloita, jotka ilmoittivat G-P:n palstalla viikoittain, oli kolme: Kolme kruunua, Kangaroo ja Hisinge Hus. Tre Kronorissa tanssit pidettiin perjantaisin ja lauantaisin, toisinaan myös torstaisin ja kesällä ”keveästi keskiviikkoisin”. Kangaroossa tanssit järjestettiin myös perjantaisin ja lauantaisin sekä Hisinge Husissä perjantaina, lauantaina ja sunnuntaina. Huomattavaa on, että Suomi-seurat ilmoittivat omista tansseistaan tuolloin jopa hieman enemmän ja siten lauantaisin oli tarjolla useita eri seurojen tansseja eri puolilla Göteborgia. Näiden lisäksi Angeredissa, Göteborgin esikaupunkialueella sijaitseva ravintola Bordet julkaisi vuoden aikana yhden ilmoituksen, jossa mainittiin Bordetissa pidettävän tanssit joka keskiviikko hanuristi Risto Koskisen ja laulaja Kauko Kärjen säestyksellä. Bordetin keskiviikkoiset tanssit ovat jatkuneet katkeamattomina (vuodesta 1980 lähtien), ja niitä pidettiin edelleen keväällä 2000. Orkesterin ohella ohjelmassa oli myös karaokea (mainokset Radio Ekassa).

Esiintyjätarjonta vuonna 1985 painottui enemmän ja enemmän ruotsin-suomalaisten orkesterien tanssimusiikkiin, samalla kun suomalaisyhtyeiden vierailut vähenivät. Muutamat orkesterit olivat niin suosittuja, että ne esiintyivät pelkästään Göteborgissa noin kahtena viikonloppuna kuukaudessa. Lisäksi sellaisia orkestereita, joilla keikkoja oli 10 tai vähemmän vuoden 1985 aikana, oli lukuisia: G-P:n ilmoituksissa mainittiin yhteensä 39 artisti- tai orkesterinimeä 1985. Ahkerimmin esiintyi Maritaz (50 iltana), ja lähes samaan määrään pääsivät myös Mixture, Ceres, Musot ja Jokerit. Suomesta saapui solistin mukana viisi bändiä ja Kangaroossa esiintyivät mm. Meiju Suvas ork. sekä ”Rokki-bändi Changes” ja ”tanssiorkesteri Erehdys”, jotka esiintyvät samana iltana. Lisäksi pe-

12 On kuitenkin todettava, että 1970-luvun lopulla suomalainen iskelmä kehittyi lajityyppinä niin musiikillisesti kuin taloudellisesti. Käännöskappaleet, jotka 1950-luvulta lähtien olivat tavallisia hitilistoilla, alkoivat vähentyä ja oma sävellystuotanto vastaavasti kasvoi. Kotimaisuusaste äänitekaupassa sekä radiosoi-toissa onkin Suomessa maailman korkeimpia.

räti kolme eri kertaa vieraili Frederik & Dynamite, joilla oli keikat tammikuussa ja lokakuussa Kangaroossa ja maaliskuussa Borås Parkissa. Paikallisten yhteiden säestämät laulusolistit olivat taattua suomalaista iskelmää: Matti & Teppo, Irwin, Pasi Kaunisto, Kake Randelin, Timo Tervo, Jamppa Tuominen ja Seija Simola. Tre Kronorissa esiintyivät Kari Tapio sekä Matti Tranberg & Seikkailijat solistinaan Tuomo Salmi.

Suomalaisten tanssipaikkojen määrä ja suosio vähenivät koko 1980-luvun ajan. Monien tanssiharrastajien suosikkipaikkana pitämä Tre Kronor lopetti suomalaisten iltojen järjestämisen yllättävästi omistajavaihdoksen yhteydessä loppiaisena 1986. Paikan suosio sinänsä ei ollut romahtanut, vaan Göteborgs-Postenin artikkelin mukaan uudet omistajat halusivat remontoida hotellista kansainvälisen kabaree-ravintolan, eikä suomalainen tanssimusiikki nähtävästi sopinut heidän pyrkimyksiinsä (anon. 1985b). Samat ravintoloitsijat ostivat myöhemmin myös Kangaroon, jossa niinkään suomalaistanssit loppuivat kaupan jälkeen vuonna 1991.

Vuoden 1989 lehti-ilmoituksista ilmenee, että Kangaroossa järjestettiin tansseja pääasiassa vain lauantaisin, Hisinge Husissä edelleen perjantai-, lauantai- ja sunnuntai-iltaisina. Solisteja Kangarooon kutsuttiin Suomesta edelleen noin kerran kuukaudessa, mutta ainoastaan Tauski Peltonen matkusti Göteborgiin yhteensä kanssa ja muilla solisteilla (mm. Erkki Junkkarinen, Kari Kuuva, Kike Elomaa, Pentti Kumpulainen, Timo Tervo ja Jamppa Tuominen) oli taustallaan paikallinen yhtye. Melkein kaikkien laulajien ura on alkanut jo 1960- ja 70-luvuilla, ja artisti-imagoa analysoitaessa tyylipiirteet johtaisivat vieläkin kauemmas. Kangaroossa useita kertoja vierailut Peltonen oli musiikillisessa mielessä selkeä poikkeus muiden solistien linjasta. Olihan hän ainut 1980-luvun lopun uudempaa rockiskelmää levyttänyt tulokas (ks. Salminen 1989). Hänen esityksensä olivat myös hovimestari Vierelälle mieluisia.

T.V.: Nyt oli Tauski bändeineen joulukuussa [1990], pitkästä ajasta siis solisti bändeineen. Kyllä sen eron kuulee kieltämättä.

P.S.: Millä tavalla sen kuulee?

T.V.: Ensinnäkin kaikki kuulostaa heti ihan erilaiselta, musiikkityyli, kappaleet, kaikki. Onhan niillä ammattilaisilla ihan erilainen rutiini.

P.S.: Että ... jengi tykkäs?

T.V.: No ei.. Osa tykkäs, huomaa että osa tykkäs ihan kauheesti, kehu jälkeenpäin.

P.S.: Osa ei?

T.V.: Ei reagoi siihen mitä tuolla on, monta kertaa ikävä kyllä. Siis jos tuolla on Tauski tai esim. Juha Matti bändeineen; kaikki toimii ja kuulostaa hyvältä ja sitten jengi ei reagoi siihen mitenkään. Ei helvetti aplodin aplodia. ... Siis joku Anita Hirvonen on hirveen energinen nainen ja se todellakin antaa yleisölle. Ja joskus sitä katto kuinka Anita anto kaikkensa ... niin ei, jengi tanssi niinku sitä ei ois ollu. Siis hävetti! Sit vasta kun sanoin joillekin että läpsyttäkää, niin sit vasta jengi lähti mukaan. (Vierelä 1991: 17–18)



---

Vaikka ruotsinsuomalaista yleisöä on keuhuttu välittömäksi jäykkänä pidettyihin ruotsalaisiin verrattuna (esim. Vainio 1979), on Vierelällä kuitenkin ollut toivomisen varaa vastaanotossa. Yhteispeli muusikoiden ja tanssijoiden välillä on tärkeää, ja hovimestari Viereläkin pyrki siihen, että ihmiset ilmaisivat tunteitaan ja musiikkinautintoaan (ks. luku 3.3; Keil & Keil 1992: 5).

Ravintola Bordet ilmoitti tansseistaan Angeredissa keskiviikkoisin vuoden 1989 aikana kaksi kertaa, kun vieraina olivat Frederik ja Jamppa Tuominen. Muutoin Bordet järjesti tanssit edelleen joka keskiviikko, ja esiintyjänä oli tavallisesti Kai Tapani, joko yksin tai duona (Tapani 1991). Suomi-seurat olivat pystyneet pitämään tarjontansa melko tasaisena: vuonna 1980 ne järjestivät tansseja 86 kertaa, vuonna 1985 ilmoitettiin tansseista 105 kertaa ja 1989 kaikkiaan 95 kertaa. Esimerkiksi Wieselgrensplatsenilla (eräs yhdistyksille vuokratava sali Göteborgin esikaupungissa) eri seurat järjestivät tanssia lähes joka toinen lauantai.

Ilmoituspalstan mukaan vuonna 1989 oli tarjolla yhteensä 320 tilaisuutta, joissa tanssittiin elävän musiikin tahdissa. Näissä esiintyi 36 yhtyettä tai solistia, joista 18 oli Suomesta (kaksi solistia yhtyeineen muut yksin). Vieraat Suomesta esiintyivät yhteensä 30 kertaa. Ruotsinsuomalaisista esiintyjistä suosituin oli Kai Tapani, jolla ilmoitusten mukaan oli 78 keikkaa pääasiassa Hisinge Husissä (ja lisäksi keskiviikot Bordetissa). Maritaz esiintyi yli 40 kertaa samoin kuin Select. Cabazzo, Jarkko Juhani & Exodus, Midas ja Martti Einari Group soittivat myös säännöllisesti (13–20 kertaa). Elävä musiikki piti pintansa ruotsinsuomalaisilla tanssipaikoilla asiakkaiden vähentymisestä huolimatta – Suomessahan vastavassa tilanteessa monet tanssiravintolat siirtyivät levytansseihin tai diskoihin (Filppu 1989). Göteborgin ulkopuolella noin 50–65 km:n päässä sijainneet Borås Grill ja ravintola Lödöse Lilla Edetissä eivät ilmoittaneet G-P:ssä, vaikka niilläkin haastattelujen mukaan on ollut viikoittain tanssimusiikkia suomalaisille (Vierelä 1991, Hakopuro 1991). 1990-luvun tanssi-ilmoituksiin palaan tuonnempana (s. 83), mutta sitä ennen tarkastelen lähemmin Tre Kronorin ja Kangaroon toimintaa.

## Tre Kronor – hotelli ja "laadukas" tanssipaikka

1970-luvun alussa alkaneista monista suomalaispaikoista tunnetuimmiksi ja arvostetuimmiksi muodostuivat Tre Kronor ja Kangaroo. Kolmeen kruunuun, kuten asiakkaat sitä nimittivät, ehti syntyä oma kanta-asiakaskunta sekä suomalaisista että muistakin suomalaisen musiikin ystäväistä. Maija Savolainen kertoi kuinka hän oli asunut Ruotsissa (hän muutti perheensä kanssa Ruotsiin 1964) jo lähes 20 vuotta ennen kuin kävi ensimmäistä kertaa ruotsinsuomalaisissa tansseissa Kolmessa kruunussa. Tätä ennen hän oli peitelty suomalaisuuttaan, suorastaan hävennyt puhua suomea ja pyrkinyt pikemminkin elämään kuten

ruotsalaiset: maassa maan tavalla. Muihin suomalaisiin hän suhtautui epäluuloisesti ja välttelevästi.

Maija Savolainen: Minä muistan, että kun minulla oli semmoinen hirveen negatiivinen asenne, fördomsful – mitä se on?

P.S.: Mm, ennakkoluuloinen.

M.S.: Ennakkoluuloinen asenne näitä suomalaisia tanssipaikkoja vastaan, ennen kun minä aloin ite käymään. Minä kuulin vain että ne oli semmosia mitä ihmiset sano, että räkälöitä. Se on pahinta mitä voi sanoa: tappelupaikkoja, että ihmiset tappeli, että aina oli tappelua. Ja juomisesta, siis määrätöntä juomista. Ja sitten, tietkö minä olin täyttänyt 40, mä olin yksin siinä mielessä, että minulla ei ollut mitään vakituista seuraa, mä olin eronnut ja ollut yksin joitakin vuosia. Ja sitten kerran ihan sattumoisin menin semmoseen paikkaan kun Kolme kruunua täällä, Tre Kronor. Ja totesin sitten, että se ei ollut yhtään totta se räkälä-homma, ja kerta kaikkiaan minusta tuli tanssihullu siitä paikasta. Minä olin aina tykännyt tanssimisesta. Minun kohalla se tuli ihan semmoseks, että mä monta vuotta kävin. Että mä vaikka olin kuin päättänyt pyhänsseudun viettää, että minä en mene nyt tänä pyhänä. Että se on taloudellinen kysymyskin: maksaa sisäänpääsy, ja aina tuli juotua, vaikka olis ottanuki jotain kotonakin ennen, niin sitten teki – tuli juotua. Ja se oli monen sadan reissu sitten. Minä en voinu olla [poissa], minä en tiä miten monta vuotta minä kävin. (Savolainen 1997: 1)

Savolaiselle tanssiminen oli tuttua ja rakasta jo nuoruudesta 1950-luvulta eli ajalta ennen Ruotsiin muuttoa. Ruotsiin muuton jälkeen kului kuitenkin vuosia, ennen kuin hän alkoi uudelleen etsiä omia suomalaisia juuriaan, ja tanssiminen kuului olennaisena osana tähän uudenlaiseen elämänorientaatioon. Aiemmin hän oli, kuten hän itse kertoi, pyrkinyt assimiloitumaan ja välttämään valtakulttuurista erottumista, mutta eräänlaisen identiteetikriisin myötä tapahtui elämänmuutos, jossa suomalaisuus, suomen kieli ja kulttuuri sekä ruotsinsuomalaisiin aktiviteetteihin osallistuminen tulivat tärkeiksi hänelle (vrt. Savolainen 1982). Kolmen kruunun illoissa kyse oli paitsi tanssista, musiikista ja hauskanpidosta ennen kaikkea suomalaisuudesta.

Minä [aikaisemmin] häpesin puhua suomee ja olla suomalainen. ... Niin se oli sitä reissua, että kun minä aloin [juuriani etsiä ja] myöskin siellä tanssimassa käymään. Ja se oli suomalaista miestä, ja se oli tätä läheisyyttä, ja se oli suomalaista musiikkia. Ja se lääkiti niitä vaivoja, mitä olin kieltänyt ite[ltäni], tai sitä haavaa, miten minä olin kieltänyt suomalaisuuttani. Koko siis se tanssiminen mulle. Se oli, niin kun minä sanoin, melkein semmoinen pakkomielle. Ja sitten kun se oli valmis reissu, niin sitten ei minua erikoisesti nyt tee [mieli mennä tanssimaan], mutta kyllä kun minä oon Suomessa, tai on mahdollisuus tanssia [niin lähden]. (Savolainen 1997: 5–6)

Ne muutamat vuodet, jolloin Savolainen kävi suomalaisissa tansseissa, merkitsivät hänelle paljon: tansseissa käyminen oli keino olla oma itsensä, ja tehdä niitä kulttuurisia ja musiikillisia asioita, joihin hän oli sosiaalistunut jo lapsuu-



---

nessaan. "Niin se lääkitsi sitä, että se anto takaisin sitä suomalaisuutta, että nyt minä oon oikein hirveen suomalainen kun minä oon täällä toisten suomalaisten parissa." (ibid: 8) Sosiaalisuus ja yhteenkuuluvuuden parantava voima nousivat paikan viihtyvyydestä ja hyvästä tunnelmasta. Tanssiharrastus, jolla omaa taustaa ja kulttuurista toimintamallia voitiin käytännössä toteuttaa, oli mahdollinen juuri Kolmessa kruunussa, jonka musiikki, ympäristö ja asiakaskunta olivat Savolaiselle mieleen. Kun identiteettiä koskevan murroksen aika oli ohitse ja kun Kolmen kruunua oli sulkenut ovensa, ei yksikään paikka ole tullut hänelle samalla tavoin läheiseksi tai vakituisen vierailun kohteeksi.

P.S.: Mikä siinä oli siinä Tre Kronorissa?

M.S.: No se oli, minun mielestä hirmu musigt [kodikas], sisustettu sillä tavalla; pehmeet, tumman punaista samettia oli ne; ja tanssilattia oli, se ei ollu turhan pieni, mutta ei se ollu isokaan; ja baari; ja istumapaikkoja oli erilaisia, ihan tanssilattian ympärillä oli paljon istumapaikkoja, ja sitten oli myöskin semmosia pitkiä lokeroita joissa voi, jos meni muitten kanssa, sai istua rauhassa, jos ei menny vaan tanssimaan. En minä tiedä, siellä oli aina hyvä musiikki. Aina oli siis elävää musiikkia, niin ku sanotaan levande musik. ... Siellä oli laatua. Kolmen kruunun jälkeen ei oo ollu semmosta. (Savolainen 1997: 3)

Paikan suomalaisuus, suomalainen musiikki ja toisten suomalaisten parissa tanssiminen olivat Savolaiselle tärkeitä ja henkisesti antoisia seikkoja. Muista suomalaisista ja varsinkin suomalaisista miehistä, hän sai nyt aiempaa positiivisemmän kuvan, johon oli helppoa itsekin samastua. Ravintolan kaikki asiakkaat eivät silti olleet vain suomalaisia, vaan ruotsalaisia ja muita "ulkomaalaisia" miehiä oli paikalla Savolaisen mukaan runsaasti. Olennaisesti paikan yleisilme antoi kuitenkin mahdollisuuden toteuttaa suomalaisuutta ja rakentaa suomalaista identiteettiä yhteenkuuluvuuden avulla.

Ennen kaikkea ne oli miehiä [ne ulkomaalaiset] ketä minä tapasin, en minä muista naisia tavanneeni koskaan, ulkomaalaisia. ... Minä tietysti kysyin kuinka te ootte tulleet tänne? Ihmettelin sitä. Ne sano että he tykkää suomalaisesta musiikista. Minä tunnustan sen suoraan, että minä luulin että he on suomalaisia naisia jahtaamassa, ens luokassa. Että se olis se, vaikka ne ei sitä uskaltanu sanoa. Ja mitäs pahaa siinä ois ollu. Ei mitään. Vaan että ne sanoivat että ne tykkäs suomalaisesta musiikista. Tai tanssista. (Savolainen 1997: 10)

Etniseltä ja sosiaaliselta taustaltaan monenlaisia ihmisiä kävi Tre Kronorissa, kuten on käynyt muissakin Göteborgin suomalaispaikoissa. Samoin iältään asiakaskunta on ollut hyvin vaihtelevaa. Tre Kronorin ja Kangaroon maine oli 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa sikäli ainutlaatuinen, että Kangaroon sanottiin olevan enemmän nuorille ja Kolmen kruunun vanhemmalle väelle.

Kangaroossa kävi mun mielestä semmonen nuorempi väki. Kolmessa kruunussa oli kaiken ikäistä, mutta siellä oli mun mielestä enempi semmosta varttuneempaa, kun Kangaroossa. ... Kolme kruunua oli semmonen paikka ainakin jossa minä kävin. (Hiltunen 1997: 2)

Asiakkaiden ikää koskevat kertomukset ovat sikäli ristiriitaisia, että tanssi-  
paikan nuorekkaaseen maineeseen saattoivat vaikuttaa muutkin seikat kuin  
asiakaskunta. Vaikka Kangaroo tunnettiin nuorisopaikkana, jonka "vakiopo-  
rukkaa" olivat 18–25-vuotiaat (Savelius 1997: 18), kirjoitti mm. Finn Sanomat ar-  
tikkeleissaan, että yleisö siellä oli kaikenikäistä. Kumpaankin riitti silti asiakkai-  
ta ja molemmat olivat Marja Hiltusta siteeratakseni "aina täynnä – Kolmessa  
kruunussakin oli hirveet jonot oven ulkopuolella". Vaikka paikka saattoi olla  
"täyteen sullottu", oli tunnelma haastateltujen muistissa aina hyvä ja kotoinen:  
"Mä tykkäsin aina Kolmen kruunun tansseista, se oli oikein hyvin hoidettu  
paikka. Tosissaan hyviä tanssijoita ja vaihtelevaa yleisöä. Sitten oli hyvät orkes-  
terit oli siihen aikaan. ... Paljon [tuli] Suomesta artisteja tänne." (Hiltunen 1997:  
2–3) Tunnelmaa kehuttiin haastatteluissa myös siitä syystä, että Kolmen kruu-  
nun henkilökunta oli suomenkielistä ja asiakkaille tuttua.

## Ohjelmistoltaan nuorekas Kangaroo

Aloittaessani kenttätyötäni järjesti Kangaroo ohjelmaa suomalaisille lauantaisin  
ja myös esim. ruotsalaiset opiskelukaverini tunsivat yökerhon juuri suomalais-  
ten paikkana. Kanssakäyminen eri ihmisten kanssa oli ratkaisevan tärkeää, ja  
täällä tutkimuskysymykseni alkoivat itää. Tanssiminen, seurustelu ja juominen  
suomalaisessa ravintolassa ei ensialkuun vaikuta tieteelliseltä työltä, eivätkä ne  
tutkimusta olekaan, mutta kenttätyömateriaalin kertyessä sosiaalisen todellisuus-  
den merkitykset ja toimintatavat hahmottuivat pian pintaa syvemmältä (Ehn &  
Löfgren 1990: 21). Kuinka muuten osaisin kysyä tutkittaviltani musiikillisista  
käytännöistä ja kokemuksista, jollen olisi niihin osallistunut ja niitä havainnoi-  
nut? Seuraava (*kursivoitu*) kertomus on lainaus kenttäpäiväkirjastani, jossa ku-  
vaan ensivierailua Kangarooossa 10.11.1990.

*Kangaroo oli ensikertalaiselle kulttuurisokki. Sokki johtui paikan  
"suomalaisuudesta" – itselleni Suomesta tulleena ja vasta pari kuukautta  
Göteborgissa opiskelleena kaikki on oudolla tavalla kotoista: takaseinän peittävä  
koivumaisema baarisyvennyksessä, bändin mustikki jossa vanhan  
tanssimusiikin traditio yhdistyi nykyaikaisiin välineisiin, suomea pubuva  
henkilökunta ja nuoret muusikot (osa heistä itseäni nuorempia), melkein kaikki  
asiakkaat ovat ruotsinsuomalaisia, ja jopa tauoilla diskomusiikkia soittanut dj  
Pekka oli suomalainen. Muutamia mustalatsia on myös paikalla. On yllättävää  
että keskellä Göteborgia on näin voimakkaasti valtakulttuurista erottuva paikka.  
Paikka on siisti, tumman punaista kokolattiamattoa ja punaisella verhoiltuja  
loosseja on paljon. Pöytiä on ryhmiteltyinä tanssilattian ympärille. Tanssilattia ei  
ole kovin iso, ehkä 60–80 m<sup>2</sup>, ja lisäksi sen toisella laidalla on tanssimista  
haittaava tolppa. Ihmiset törmäilevät helposti toisiinsa tungoksessa, mutta  
tunnelma on tyynti. Minä ja tanssiparini MaiSSI hymyilemme leveästi tauoilla  
tutuksi tulleille muusikoille, ja he meille takaisin. Bändi (Alaska) soittaa*



---

*valtaosin suomenkielistä ohjelmistoa, humppaa, foksia, tangoa, polkkaa, valssia, bitaita ja varsinkin loppuillasta rockstandardeja, sekä pari ruotsinkielistä kappaletta. Paikka oli lähes täynnä, yleisöä oli ekkä 250 henkeä, monenkirjavaa joukkoa, enimmäkseen keski-ikäistä, mutta myös alle 30-vuotiaita on runsaasti. Eräs mies tarjoaa minulle taskumatista ryyppyn vessassa käydessäni. Kaikki tanssivat paritanssia, paitsi orkesterin tauolla, jolloin lattialla on selvästi vähemmän ihmisiä. Ensivaikutelma Kangaroosta on että se on Pikku-Suomi: suomalaisuuden saareke Göteborgin esikaupungissa – melkein mikään Kangaroon sisällä ei ole muistuttamassa siitä, että asutaan Ruotsissa.*

Kangaroo oli eräs arvostetuimmista Göteborgin suomalaisista tanssipaikoista. Suomalaisten iltojen järjestäminen aloitettiin 1972, ja suuri toimistorakennus, jossa Kangaroo sijaitsee, oli valmistunut vuonna 1969. Tuolloin Kangaroo avattiin eräänä kaupungin ensimmäisistä ”diskoteekeista”, jossa järjestettiin tanssi-esityksiä – salin korkeahko lava oli rakennettu juuri show-esityksiä varten (Vierelä h. 1991: 13). Päivisin Kangaroo oli lounasravintolana. Omistajavaihdoksen yhteydessä vuonna 1976 hovimestari Tarja Vierelä sai tehtäväkseen hoitaa yhteydet muusikoihin ja ohjelmatoimistoihin. Työssään hänellä olikin paljon ambitiesiä:

Mulla oli ensinnäkin hirveä halu uudistaa sitä [musiikkitarjontaa]. Sehän oli hirveän vanhaa siihen asti, siis tällä tangopohjalla ... Täällä oli hirveesti sellasta niinku Taisto Ahlgrenia ja Laila Kinnusta, jotka konttas ylös tonne. ... Ja mä halusin tänne niinku ajankohtaista. Sanotaan niin 70-luvulla kun oli Frederik kova nimi ja edelleenkin on tietenkin, mut tota Kirkaa ja tällästä. (Vierelä 1991: 2–3)

Yhtyeitä hankittiin Ruotsista ja Suomesta, ja orkesterin tauolla musiikkia soitettiin tiskijukka. Alusta pitäen hovimestari joutui puuttumaan muusikoiden juopoteluun: ”Koska suomalaisilla bändeillä kans oli sellanen tyyli aikanaan, että kun ne tuli Ruotsiin keikalle, siellä vedettiin pää täyteen. Se oli niinkun hällävälää keikka, se Ruotsin keikka. ... Sillon mä tein herroille selväks, että tänne ei kannata lähteekään sillä mielellä.” (ibid. 3–4)

Alkuaikoina Vierelä kertoi saaneensa paikallisilta bändeiltä paljon demoja, mutta hän oppi pian tietämään, keitä halusi: ”Otin selvää missä niillä on keikka ja menin kuuntelemaan itse. Siitä sai opetuksen kyllä kun osti sian säkissä”. (ibid. 5) Tällä tavoin ohjelmaan saatiin taattua laadukasta paritanssimusiikkia ja vaihtelua toi diskomusiikki yhtyeiden tauoilla. Vierelän kokeilunhalusta kertoo sekin, että myös ruotsalaisia bändejä (”Ruotsalainen Oki-Doki Band esittää 60-luvun rockia” ilm. G-P:ssä 21.3.85) käytettiin soittamassa suomalaisorkesterin ohella non-stop-tansseissa.

Kaksikymmentä vuotta tanssiravintolatoimintaa Kangaroossa on vaikuttanut merkittävällä tavalla ruotsinsuomalaisten yhteisöön, sen toimintaan ja siitä muodostuneeseen kuvaan. Paikan merkitystä kuvastaa se, että toisen polven ravintolaikään ehtineet ruotsinsuomalaisnuoret löysivät tanssimusiikin ja suomalaisen illanviettomahdollisuuden juuri Kangaroosta: ”paljon siis tätä toisen su-

kupolven, josta osa on tullut tälläseen paikkaan. Niistä suurin osahan on ruotsalaisia, ruotsalaistunut niin paljon, ettei ne vois kuvitellakaan tulevansa tänne. Mut on kyllä paljon sellasia jotka tulee.” (Vierelä 1991: 9) Samoin sekä Suomesta muuttaneet (opiskelijoita lukuun ottamatta) että kaupungissa vierailleet komennusmiehet ovat Kangaroon kautta löytäneet tiensä suomalaisiin tansseihin. Vilkkainta toiminta oli 1970-luvulla.

Tarja Vierelä: Meillä oli siis sanotaan 7 tarjoilijaa ja viisi vahtii. Se oli tietenkin rauhottomampaa, koska tää oli perjantai-lauantai aina täynnä. Ihan siin neljää-viittästataa jatkuvasti.

P.S.: Kuinka paljon tänne mahtuu sitten?

T.V.: Tänne mahtuu viissäta. Taikka lupa on ottaa sisään 500, mut 620 meillä on ollu parhaimmillaan; Irvinillä 610 ja Kake Randelinilla 620, mut silloin oli kyllä varmaa sata henkee keittiössäkin! ... Plus että oli vielä pari sataa pihalla. Ihan siis joutain älytöntä. Se oli vielä perjantai-ilta – Kake kyllä yllätti! (Vierelä 1991)

Kangaroossa on monien vuosien ajan viihtynyt asiakkaiden lisäksi myös (si-vutoiminen) henkilökunta. Esimerkiksi Pekka Saarela on ollut Kangaroon vah-timestarina vuodesta 1974 lähtien trukinkuljettajan päivätyönsä ohella (Niemi 1991). Vierelän mukaan pääosa henkilökunnasta on pysynyt koko hänen hovi-mestariaikansa samana, mikä osaltaan lisää työmotivaatiota ja viihtyvyyttä.

Kun Suomestakin tuli bändit ja solistit tänne, niin aina sai kuulla, että tänne on mukava tulla, kun täällä on aina sama porukka ja on tervetullu, et jopa nekin reagoi siihen et meillä on niin hirveen hyvä yhteishenki. (Vierelä 1991: 11)

Paikallisten yhtyeiden suhteen Vierelä on ollut vaativa, ja vuosien varrella luotetuimmat yhtyeet ovat saaneet enemmän ja enemmän esiintymisiä. Kenttätyö-ajankohtana (1990/91) hän käytti enimmäkseen kolmea yhtyettä (Maritazia, Selectiä ja Midasta), jotka esiintyivät Kangaroossa noin kerran kuussa jokainen.

Enhän mä montaa tšekäläistä bändiä oo käyttäny, mä oon ihan rehellisesti sanoen rensannu niistä pois epäluotettavat bändit. Käyttäny vaan näitä joihin mä luotan ja mä tiedän et ne hoitaa työnsä. ... Esim. tšekolmalaisia bändejä oon joskus ottanu ihan vaihtelun vuoksi, siellä on hirveesti bändejä; aina ollu pettymys. Kyllä täällä on parempia! (Vierelä 1991: 4–5)

Jotta bändin soitto olisi miellyttänyt yleisöä ja hovimestari Vierelää, oli musiikin oltava monipuolista, tanssittavaa ja tyylinmukaista, ja ennen kaikkea ohjelmistoissa oli oltava riittävästi ajankohtaisia kappaleita:

Niitten pitää pysyä ajan tasalla, ei mitään 40–50-luvun kappaleita. Loppujen lopuks tšekäläiseltä bändiltä vaaditaan aika paljon, että niitten pitää osata kyllä kaikkennäköstä soittaa. Että sanotaan kun on joku am mattilainen suomesta, niin sillä on se oma linja. Mut tšekäläiseltä vaaditaan; ne joutuu soittamaan ne polkat, valssit, humpat ja uudemmat. (ibid: 15)



---

Jonkin aikaa Kangaroossa (kuten aiemmin esim. Virvelnissä) esiintyivät joka viikonloppu vain Suomesta tilatut yhtyeet. Näin ei kuitenkaan jatkunut pitkään, koska "jengi tottui liian hyvälle" (ibid: 3). Solistivierailuja alettiin toteuttaa joka toinen viikko ja 1980-luvun lopulla kerran kuukaudessa.

Tre Kronorin lopetettua suomalaisten tanssien järjestämisen 1986 osa sen asiakkaista siirtyi Kangarooon. Kokonaisuutena näytti kuitenkin siltä, että 1980-luvun lopulla asiakkaita alkoi käydä Kangaroossa selvästi aiempaa vähemmän. Paikan tunnelma alkoi ehkä muuttua tai 1970- ja 80-lukujen vaihteen runsaslukuinen tanssiyleisö alkoi tulla ikään, jolloin perustetaan perheitä ja tanssiminen ja yöelämä jäävät luonnollisesti vähemmälle. Nimenomaan nuorten määrä väheni nopeasti. Haastattellessani Vierelää keväällä 1991 yleisömäärä oli jo pysyvästi laskenut sadan viidenkymmenen ja kahdensadan välille.

Mä luulisin että ne jotka liikku seitkytluvulla, niillä on perheet ja lapsia, ei niillä oo varaa enää käydä ulkona sillä lailla kun silloin kun ne oli yksinäisiä. Sillonhan sitä istuttiin täällä kaikki viikonloput. No tässä oon monen vuoden aikana nähnyt, että monikin on tavannu täällä sen toisen puolen, niillä on perheet ja ne tulee ehkä joskus kun on joku nimi täällä niin kattoon. (Vierelä 1991: 9)

Tammikuussa 1991 omistajanvaihdoksen yhteydessä aloitettiin ravintolassa laaja remontti (siitä huolimatta työmaa-Kangaroo oli avoinna lauantaisin). Koko ravintolan alkuperäinen tummanpunainen sisustus kokolattiamattoineen vaihdettiin vaaleampaan puupintaan ja ikkunaverhotkin avattiin. Saliin rakennettiin myös uusi baaritiski. Remontin edistymistä saattoi seurata viikoittain, kuten eräänä iltana pöytäseurueeni miesasiakkaat kommentoivat: "täällä on niin valoisa, että kaljakin maistuu samppanjalta" (kenttäpäiväkirja [kpk] 16.3.91).

Uudet omistajat eivät enää sallineet orkesterien tilaamista Suomesta, ja kevään 1991 aikana vieraili vain kaksi solistia: Markus Allan ja Jamppa Tuominen. Suomalaisille suunnattu toiminta lakkautettiin kokonaan syksyllä 1991. Lakkauttamisen syynä ei Vierelän mukaan ollut toiminnan tappiollisuus, vaan uusien omistajien suunnittelemat muutokset ohjelmatarjonnassa: ravintolaa halettiin vuokrata vain yksityistilaisuuksia varten. Kangaroon pitkäaikainen panostaminen juuri nuoriin ruotsinsuomalaisiin oli kuitenkin mahdollistanut näinkin voimakkaasti kehittyneen Göteborgin suomalaisten tanssimusiikkikulttuurin.

## Kangaroon asiakaskunta

Eräänä lauantai-iltana tutustuin Kangaroossa Leenaan (nimet muutettu), 22, joka oli edellisenä syksynä muuttanut Uumajasta Göteborgiin opiskelemaan ja oli nyt ensi kertaa työkaverien houkuttelemana lähtenyt ruotsinsuomalaisten tanssiin. Hän kommentoi:

---

Tämähän on ihan karmee paikka! Ei ollenkaan diskomusaa, pelkkää humppaa vaan. Just niinku joku hirvee peräkylän kapakka jossain Limingalla. [Leena oli kotoisin Limingalta, läheltä Oulua.] Nää värit ja valot ja kaikki. (kpk 2.2.91)

Leenan kulttuurisokki oli ymmärrettävää, sillä hän oli jo tottunut käymään Göteborgin keskustan diskoissa. Värit ja valot Kangaroon sisustuksessa olivat peräisin 1960-luvulta, mikä aikaansai hieman jälkijättöisen vaikutelman. Diskomusiikin puuttuminen johtui sen sijaan omistajanvaihdoksesta: uudet ravintoloitsijat irtisanoivat Vierelän jo useita vuosia palkkaaman tiskijukan, jonka tehtävät jäivät illan orkesterin hoidettavaksi. Taukomusiikkina soivat tällä kertaa suomalaiset iskelmät. Maalaismaisuuuteen ei viitannut Leenan mielestä vain musiikki ja sisustus, vaan myös yleisön pukeutuminen: se oli hänen mukaansa rahvaanomaista eikä lainkaan muodikasta. "Tuollaista röyhelöminihametta en laittaisi ikinä!" Samana iltana keskustelin myös Lassen kanssa. Hän oli täyttänyt 18 vuotta ja oli ensimmäistä kertaa Kangaroossa. Kaikesta päätellen Lasse oli jo pitemmän aikaa odottanut sinne pääsyä, ja tiedustelin häneltä, mistä hän tiesi paikan. "Tietenkin, ainahan minä olen tiennyt tämän". Nuorille Kangaroolle oli suuri merkitys paikkana, jossa he voivat kohdata toisia suomalaisia, kuulla suomalaista musiikkia ja puhua suomen kieltä. Tanssiravintolasta ja tanssimisestä ruotsinsuomalaisnuoret pitivät jo senkin vuoksi, ettei ole muita suomalaisia paikkoja ole tarjolla – ei niitä edes osattaisi etsiä. Suomalainen ravintola on yhtä kuin perinteiset tanssit.

Kaksi viikkoa myöhemmin tapasin Kangaroossa 32-vuotiaan hitsaajakomennusmiehen Peten, jonka kokemukset suomalaisista tanssipaikoista olivat varauksellisemmat. Hän kertoi, ettei ollut käynyt pariin vuoteen Kangaroossa ja ettei mielellään siellä käykään, koska hänen mielestään ruotsalaiset ovat puibeissa paljon eloisampia, mutta suomalaiset "uhoavat hirveesti": "Jos sä käyt vessassa ja joku istuu sun paikalle, niin kun sille sanoo että se on mun paikka, niin vastaus on 'aiot sä haastaa riitaa' ja tappelu on heti valmis!" Pete halusikin (tulkintani mukaan) antaa itsestään jokseenkin kovakasvoisen vaikutelman, mutta siitä huolimatta keskustelimme pitkään ja intiimisti suomalaisista tanssipaikoista, suomalaisuudesta, "asiakkaita sairaalaan mukiloivista pokeista" jne. Loppuillasta Pete katosi jonnekin. Omassa pöydässäni alkoi olla enemmän ja enemmän säpinää, sillä sen toiselle puolelle oli istunut vaalea kaunotar Leena, joka yritti parhaansa mukaan pysyttäytyä viileänä ja etäisenä yhä lisääntyvästä miesten häirinnästä huolimatta. Leenaa pyydettiin jatkuvasti tanssimaan, mutta hän ei lähtenyt vaan selitti, ettei osaa näitä vanhoja. Tunnelma tihentyi valomerkkiä kohti, ja Peten kertomus uhoilevista suomalaisista näytti toteutuvan miesten kilpaillessa Leenan huomiosta.

Useimmat Kangaroon asiakkaista olivat huomattavasti vanhempia kuin Lasse tai Leena ja tavallisin asiakas oli yksinäinen aikuinen, jo varttunut ruotsinsuomalainen. Eräänä iltana istuin pöydässä viiden keski-ikäisen innokkaasti tanssia harrastavan miehen kanssa. He kaikki olivat asuneet Göteborgin seudulla jo pitkään, 22–32 vuotta. "Ne on eronneita ja yksinäisiä, jotka tulevat tän-



---

ne Kenguruun tanssimaan ja tutustumaan”, sanoi eräs heistä ja jatkoi: “Olen ollut jo useamman vuoden aina lauantai-iltaisina täällä ja olen varmasti tanssinut joka ainoan naisen kanssa.” (kpk 16.3.91)

Toinen miehistä totesi, ettei hänellä yksinkertaisesti ole muuta tekemistä lauantai-iltaisina kuin käydä tanssimassa. Se on viikon kohokohta. Ruotsalaista tanssimusiikkia, buggia, hän ei osannut pitää omanaan. “En viihdy ruotsalaisissa tanssipaikoissa, koska en pidä siitä musiikista”. Itse hän oli lähtenyt Ruotsiin vuonna 1969, koska “me oltiin työttömiä, pohjasakkaa”. Kaksi heistä (kauimmin Ruotsissa asuneet) kertoivat sitä vastoin käyvänsä viikoittain myös Generalenissa, ruotsalaisessa tanssipaikassa Göteborgin keskustassa, jonne vaikiintuneen tavan mukaan taitavimmat tanssijat kokoontuvat maanantai-iltaisina. Ruotsalaisten suosimaa buggia he olivat harrastaneet jo useita vuosia, ja toinen heistä toimii mm. tanssinopettajana. Keskusteluissa tuli ilmi, että he olivat myös voittaneet harrastelijoiden bugg-tanssikilpailuja. Kangaroossa oli heidän mielestään mukavinta tanssia ainakin paikkakunnan muihin suomalaispaikkoihin verrattuna. Heidän mukaansa Suomi-seurojen tansseissa käyvät vain pariskunnat, eivätkä tanhuryhmiäkään ole heitä miellyttäneet, koska siellä tanssiparit ovat liian paljon samoja. Lisäksi, kuten toinen heistä jatkoi, “niitä tanhuja esitetään niin harvoin. Täällä kun tanssii buggia saa esiintyä niin paljon kuin haluaa, vaikka joka ilta.” (kpk 16.3.91) Tanssilattialla he erottuivatkin eräinä parhaista tanssijoista, jotka mieluusti pyörittivät naisia nopean foksen tahtiin. Pöydässä he eivät illan aikana istuneet kovinkaan pitkiä jaksoja.

Tanssiminen on Kangaroossa suosittu seurustelumuoto; muutoin ilmapiiri on jokseenkin etäinen ja kanssakäyminen pöydissä tuntemattomien kanssa on melko vähäistä. Tarja Vierelä kuvasi tavallisimpia asiakkaitaan:

Paljon on eronneita. Sitä näkee samat kasvot viikosta toiseen. Sit yht'äkkiä ne tapaa jonkun, ne rupee seurustelemaan, häipyä – ne voi olla poissa pari vuotta ja sit tullaan taas, mut erikseen. Se on sellasta kierrettä, tiedät sä. Mut paljon on just sellasta.

Sitä oli paljon enemmänkin kuin vaan joku vastaava täällä. Sitä oli tavallaan niinku jonkinlainen sosiaalityöntekijä, et piti kuunnella asiakkaita, oli niillä mitä murheita hyvänsä. Ja sitä halus antaa aikaa tietenkin koska monille tää oli niinku toinen koti. ... Mä luulen, et monille yksinäisyys on ongelma, ei oo ketään kenen kanssa puhua. ... Ja hirveen moni, jotka on tullu sanotaan 60-luvulla, jotka on suurin piirtein keski-ikässä tänä päivänä ja edelleen kielitaidottomia: ne on niin paljon olleet suomalaisten parissa. Työpaikallahan sä saat tulkin ja tänne tullaan sit viettämään viikonloppuja. Sehän isoleeraa ihmisen.

Kyllä Kangaroo toimii myös ikävän lievittäjänä. Mua ainakin on lievittänyt! Mulla on ollu hirveen koti-ikävä ensimmäiset kymmenen vuotta, mä olin ihan 'en kestä tätä enää kauan', niin tää oli mulle sellanen Pikku-Suomi tämä. (Vierelä 1991: 9–10)

Kangaroo on saattanut merkitä joillekin asiakkaille todella paljon, ja Kangaroo on ollut heille kuin koti, jossa voi jakaa huolet ja murheet kuten

myös ilot ja hauskanpidon. Samassa haastattelussa esimerkiksi Vierelä kertoi eräästä asiakkaastaan, jonka hän lähetti baarista kotiin siistiytymään. Mies palasikin yllättäen takaisin puhtaassa paidassa ja vesikampaus hiuksissaan. Viikoittainen ravintolailta ei välttämättä ole moralistien tuomitsema turmion tie, vaan se voi olla keino pysyä kiinni normaalissa sosiaalisessa kanssakäymisessä tuttujen ihmisten kanssa, jolloin elämä pysyy omissa käsissä ja itsetunto suotuisana. Kanta-asiakkaiden suhtautumisesta kertoi myös Kangaroo-valotaulu, jonka huomasimme haastattelun jälkeen ravintolan eteisessä. Yökerhon nimi oli leikattu siihen pellistä, ja kyltti oli sähköistetty niin, että värilliset valot vilkkuivat tekstin ympärillä. "Sen eräs asiakas teki meille. Ihan oma-alotteisesti ja yllättäen anto sen. Eikä halunnu mitään maksua ottaa. Se oli meillä lavalla diskopöydän takana." (Vierelä 1991)

## Uusia paikkoja avataan ja suljetaan

Tre Kronorin ja Kangaroon lopetettua tanssit jäi Göteborgin tanssitarjontaan suuri aukko. Tanssipaikkoja perustettiin jälleen paljon, ja uudet yrittäjät kokeilivat onneaan ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin bisneksessä. Tanssiyleisöäkin oli liikkeellä aiempaa enemmän kokeilemassa uusia ravintoloita ja etsimässä vakituista paikkaa tanssi-iltojen viettoon.

Jo vuoden 1991 aikana "Night Club -cocktailbar" Taj FIN sekä Gamla Svarten kokeilivat muutaman viikon ajan suomalaistanssien järjestämistä. Edellisessä kiinalaisravintolan tunnelma ei tuntunut miellyttäneen suomalaisia (Holappa h. 1998) ja jälkimmäisessä tapauksessa tanssilattia oli aivan liian pieni suomalaisille tansseille. Seuraavana vuonna avattiin kaksikin uutta suomalaispaikkaa eri puolilla Göteborgia: ravintola Timjan (organisaattorina Anneli Pietiläinen) Lövgärdetissä Angeredissa piti erityisesti korkeaa profiilia ja kutsui joka lauantaivetonaulakseen tähtisolistin Suomesta. Timjan näytti aluksi saavuttavan hyvän suosion, mutta pääsiäisen aikaan 1993 ravintolan ulkopuolella tapahtui kolme henkeä vaatinut ampumavälikohtaus ja tanssit Timjanissa menettivät suosiotaan ja loppuivat pian kokonaan. Ullevilla urheilustadionin ravintolatiloiissa Raimo Astlund ja Göteborgin suomalainen yksityisyrittäjäklubi järjestivät muutaman kuukauden ajan tansseja lauantaisin. He pitivät mm. Norjan kansallispäivänä 1992 "suomalais-norjalaisen" illan, jossa soitti suomalais-ruotsalais-filippiiniläinen Kai Tapanin orkesteri, mutta johon ei asiakkaaksi tullut kylläkään yhtään norjalaista (kpk 16.5.92; Devert & Sörenson 1992).

Vuonna 1993 suomalaisten iltojen määrä lisääntyi nopeasti, ja paikkojen välillä alkoi olla lähes yhtä voimakasta kilpailua kuin 1970-luvun vaihteen vilkkaimpina kultakuumeen vuosina. Majornassa sijaitseva Af Chapman -ravintola tarjosi viikonloppuisin Suomesta hankitun solistin, jota se mainosti suurella kuvallisella ilmoituksella (100–140 pmm): kevään vieraita olivat mm. Eino Grön,



Eija Sinikka, Jamppa Tuominen, Eila Pienimäki ja Matti Heinivaho. Ehkäpä artistilista ei ollut täysin göteborgilaisten mieleen tai sitten yleisöä ei vain yksinkertaisesti riittänyt tarpeeksi tanssi-iltojen jatkamiseksi Af Chapmanissa muutamaa kuukautta pitempään. Aivan keskustassa sijainnut ravintola Alfred saavutti hieman kestävämmän suosion järjestämällä suomalaista tanssimusiikkia sunnuntai-iltaisina paikallisten yhtyeiden soittaessa. Myös Ravintola Bordet lisäsi hetkeksi suomalaistarjontaansa ja piti keskiviikkojen lisäksi perjantai- ja lauantai-iltoinakin suomalaista musiikkia ohjelmassaan syksyllä 1992 ja keväällä 1993. Näiden lisäksi Restaurang Kreta ja Kangarookin kokeilivat joitakin yksittäisiä kertoja suomalaisten iltojen järjestämistä.

Menestyksekkäimmin tanssitoiminnan aloitti keväällä 1993 ravintola Johans krog, jonka ohjelma tarjosi pääasiassa göteborgilaisyhtyeiden musiikkia. Ravintolan hyvän vastaanoton myötä myös Suomesta alettiin vähitellen tilata sinne artisteja esiintymään, tosin ei koskaan useammin kuin kerran kuukaudessa. Vuoden 1995 aikana 10 eri artistia tai orkesteria, heidän joukossaan aina suositut Jamppa Tuominen ja Esko Rahkonen, kävivät Johans krogissa. Merkittävää kyllä, artistivieraiden joukossa valtaosa oli uudempia ja nuorempia 1990-luvun laulajia, esimerkiksi Pepe Enroth, Tapio Selin ja Kristina Ronimus sekä omien orkestereidensa kanssa esiintyneet Juhani Markola, Kari Puominen ja Nina Valkama. Johans krog onkin saavuttanut tanssiyleisön vakiintuneen suosion 1990-luvulla, ja siitä tuli oman kenttätyöni pääkohde 1997–98.

Suomi-seurojen järjestämistä tansseista ilmoitettiin jatkuvasti harvemmin Göteborgs-Postenin sivuilla, mutta 1970-luvun vaihteen tapaan Bergsjön ja Partillen Suomi-seurat alkoivat nyt yhteistyössä järjestää ”suurtansseja” Gamlestadenissa SKF:n Kristinedalin tehtaan lounasravintolassa. Kuten suomalaisyhdistysten järjestämissä tansseissa aina, iltoihin sisältyi orkesterin lisäksi muutakin ohjelmaa, ja joidenkin iltojen pääohjelmanumeroina oli kilpailuja, mm. Tangomarkkinat-laulukilpailun esikarsintoja, Suomen iskelmälaulukilpailun karsintoja ja semifinaaleja sekä Götaviisut-iskelmäkisa. Tansseja ei järjestetty sielläkään joka viikko, vaan vain muutaman kerran vuodessa. Kristinedal on 1990-luvulta lähtien ollut suurin Göteborgin suomalaispaikoista, ja keskimäärin sinne saapuu yleisöä noin 300 henkeä (Laukkanen h. 1997). Kilpailuihin Kristinedaliin on aina hankittu jokin tunnettu nimi solistiksi ja tuomariksi, mm. 1.1.98 olleessa Iskelmälaulukilpailun alkukarsinnassa tuomarina ja solistina oli Pasi Kaunisto.

Göteborgs-Postenin suomalainen ilmoituspalsta lopetettiin 1994, minkä jälkeen erityisesti Suomi-seuroilla on ollut hankaluuksia ilmoittaa omista tapahtumistaan ja tansseistaan. Kuten mainittua, artikkelien julkaiseminen palstalla lopetettiin jo alkuvuodesta 1991, mutta vasta ilmoituspalstan loppuessa lukijat ryhtyivät vastalauseisiin ja lehden tilauksia peruutettiin suurin joukoin (Stranden 1997). Oman ilmoituskanavan lopettaminen oli yllättävää, sillä pikkuilmoituksia oli tuolloin enemmän kuin Finska spaltenin aloittaessa 1960-luvulla. Ravintolat ovat osittain jatkaneet suomenkielisten tanssi-ilmoitustensa jul-

kaisemista torstain lehdissä (Nöjen-palstalla), mutta suurin osa ilmoituksista on kadonnut kokonaan.

Perjantai-iltaisin kuuluva paikallisradio-ohjelma Souvarit on ollut tämän jälkeen tärkein keino ilmoittaa tansseista. Myös Länsi-Ruotsissa ilmestyvät tabloid-lehdet, Göteborgin Suomalaisen kansankorkeakoulun kahdeksan kertaa vuodessa ilmestyvä Toisin Sanoen, ja RSKL:n piirin kuusi kertaa ilmestyvä BohusGöta, julkaisevat tanssijärjestäjien mainoksia. Kristinedalin suurkansseja lukuun ottamatta Suomi-seurojen tanssit on ilmoituskanavien vähetessä pakotakin suunnattu entistä enemmän yhdistysten omalle väelle. Souvareiden ohjelmaa kuuntelemalla ilmeneekin, että eri seuroilla on tansseja eri puolilla Göteborgia useita kertoja kuukaudessa, yleensä jonkin orkesterin säestyksellä, mutta väliin myös levyjen tahdissa. Kokonaisuutena kuitenkin näyttää siltä, että yhdistysten tanssit ovat vähentyneet nopeammin kuin ravintolatanssit 1990-luvulla.

G-P:n Nöjen-palstan perusteella säännöllisimmin tansseja järjesti vuonna 1995 Johans krog, jolla oli tanssia perjantai- ja lauantai-iltoina klo 20–02 sekä kevätkaudella myös sunnuntaisin klo 18–24. "Vanha Hisinge Hus", joka oli vaihtanut nimeään kaksikin kertaa vuoden 1993 aikana, ei ilmoittanut tansseistaan läheskään joka viikko. Lehti-ilmoitusten mukaan niitä pidettiin aluksi vain perjantaisin, mutta huhtikuusta lähtien myös lauantaisin. Toukokuun ja marraskuun välillä Hisinge Husilla oli vain kaksi ilmoitusta. Uusi mutta lyhytikäinen tanssipaiikka La Marmite julkaisi ilmoituksia harvoin eikä lainkaan enää elokuun jälkeen. Bordetin keskiviikkoisin pidetyistä tansseista ei ollut ilmoituksia.

Vuonna 1995 ruotsinsuomalaisista bändeistä ahkerimpia olivat Maritaz, Kai Tapani, Kicke Paananen & Amor sekä Caba. Heidän esiintymistensä määrä (ilmoitusten mukaan) oli vähentynyt jonkin verran aiemmista vuosista. Tanssien määrä oli laskenut tasaisesti 1970-luvun puolivälistä alkaen, mutta niitä pidettiin edelleen säännöllisesti kolmessa ravintolassa sekä epäsäännöllisemmin eri Suomi-seuroissa. Lisäksi Kristinedalin suuret kilpailut ja niiden ohella tanssit vetävät suuremman yleisön kuin tavallisina viikonloppuina. Ravintolatanssin vetovoimaisuus on edelleen merkittävää, kun ottaa huomioon ruotsinsuomalaisen vähemmistökulttuurin tarjonnan Göteborgissa 1990-luvun lopulla.

Taulukkoon 1 olen koonnut tiedot Göteborgs-Postenin suomenkielisistä tanssi-ilmoituksista vuosilta 1965–1995. Taulukosta ilmenee, että tanssitoiminta alkoi 1960-luvun puolivälissä, suosituinta se oli 1970-luvulla ja 1980-luvulla tapahtunut suosion väheneminen on taittunut 1990-luvulla. Vuonna 1995 tanssipaiikkoja ja ruotsinsuomalaisia tanssiyhtyeitä oli hieman enemmän kuin vuonna 1989, mutta huomattavasti vähemmän kuin vuosina 1970–80. Suomesta tuotettujen artistien määrä ja tanssi-iltojen kokonaismäärä ovat vähentyneet tasaisesti.

Mielenkiintoista olisi verrata Göteborgin tanssiaktiivisuutta muun Ruotsin toimintaan, mutta siihen ei tässä tutkimuksessa ole mahdollisuutta. Haastatellut muusikot, jotka kiertävät eri puolilla Etelä-Ruotsia, ovat kertoneet, että varsin-



kin Suomi-seuroilla on selvästi vähemmän tansseja kuin aiemmin ja lasku on ollut erityisen nopeaa muutaman viime vuoden aikana (Korhonen 1997, Hakopuro 1996, Koskinen 1998). Tanssiravintoloita on suljettu ainakin Boråsissa ja Lödösessä, ja muutenkin väki on vähentynyt ja nimenomaan nuoret ovat kaikonneet monin paikoin Suomi-seurojen tansseista. Uusiakin paikkoja on kuitenkin perustettu: kesällä 1998 avattiin esimerkiksi suosittu The Gate Eskilstunassa (Pihjerta 1999), ja vuonna 1996 aloitettiin suomalaiset tanssit aivan Tukholman keskustassa ravintola m/s Kungsbrossa, josta tanssit siirtyivät Kungsholmenille kesällä 1999 (Ekdahl 1999). Keväällä 2000 on lisäksi avattu kaksikin uutta tanssipaiikkaa Tukholmassa (Korhonen 2000; Törmälä 2000). Ruotsinsuomalaisten tanssipaikoista maineikkain on vuodesta 1964 toiminut Jukola Tukholman Sundbybergissä, ja kesätunnelmaa voi hakea ruotsinsuomalaisten ainoalta ulkoilmalavalta Varpsundista, joka sijaitsee Bålstassa, Upplannissa, noin 70 km Tukholmasta luoteeseen.

*Taulukko 1: Yhteenveto Göteborgs-Postenissa julkaistujen suomenkielisten tanssi-ilmoitusten tiedoista*

Vuosi	1965	1970	1975	1980	1985	1989	1995
Tanssi-ilmoituksissa mainittujen tilaisuuksien määrä vuoden aikana (elävä musiikki).	55	460	600	500	420	320	180
Viikoittain toimineiden tanssipaiikkojen määrä.	1	5	5	4	3	2	3
Ruotsinsuomalaisten yhtyeiden lukumäärä ilmoituksissa.	2	38	28	36	36	18	25
Solistivierailuja Suomesta, paikallinen yhtye säestää.	-	15	20	12	10	16	5
Solisti ja orkesteri Suomesta.	1	49	16	17	6	2	5
Esiintyneiden (eri nimisten) yhtyeiden/solistien määrä yht.	13	102	64	65	55	36	35

Kolme eniten keikkaillutta (ruotsinsuomalaista) yhtyettä ja heidän esiintymistensä määrä.

- 1965 Tango- pojat 24, SK-trio 3, Amigos 3.  
 1970 Rauno Laajalehdon ork.28, Kyösti Tapio & Jokerit 27, Esa Konttisen yht. 21.  
 1975 Domino 70, Finn-Sound 67, Karhu-kopla 60.  
 1980 Ceres 43, Kolibri 41, A. Rummukainen ork. 36.  
 1985 Maritaz 50, Mixture 49, Ceres 46.  
 1989 Kai Tapani 78, Maritaz 43, Select 42.  
 1995 Maritaz 31, Kai Tapani 25, Kicke Paananen & Amor 18.



*Kuva 3: Ravintoloitsija Mohammed Fard Jobans krogin baaritiskin takana. Kuva Antti Laukkanen 1998.*



---

## Johans krog – suomalaiset tanssit eri sukupolville

Johans krog sijaitsee muutaman kilometrin päässä Göteborgin keskustasta Hisingessä, lähellä Tuveä. Ravintola on osa suurempaa Gårda Johan -pienyrittäjäalueita, joka on valmistunut 1990-luvun alussa. Johans krog onkin varsinaisesti rakennettu lounasravintolaksi alueen työntekijöille. Pian ravintolan aloittamisen jälkeen siellä alettiin järjestää myös tanssia suomalaisille perjantai- ja lauantai-iltaisain, joskus myös sunnuntaisin. Ravintolan omistaja ja iltojen ohjelmas- ta vastaava Mohammed Fard on muuttanut Iranista Ruotsiin 1972, ja hän kertoi, kuinka hän aloitti tanssitoiminnan suomalaisten kanssa:

Eräs suomalainen tuli tänne ja esittäytyi, ja sanoi että me voisimme toimia yhteistyössä ja aloittaa suomalaiset tanssit täällä viikonloppuisin. ... Tila on hyvä, tanssilattia on hyvä. Idea tuli häneltä. Ja hän oli minun kollega vuoden ajan, mutta sitten hän lähti – hän sanoi ettei ehdi enää. Sen jälkeen yritimme jatkaa itse, yksin ... Aluksi minulla ei ollut yhtä ainutta suomalaista kaveria, mutta nyt monista on tullut kavereitani. (Fard 1997: 1–2 [käännös ruotsinkielisestä haastattelusta])

Ensimmäisten vaikeiden vuosien jälkeen toiminta on vakiintunut, ja ”Krog” on koko Ruotsiakin ajatellen tärkeimpiä ja dynaamisimpia paikkoja, joissa ruotsinsuomalaiset tanssiorkesterit saavat esiintyä monipuoliselle ja tanssihaluiselle yleisölle<sup>13</sup>. Heille Johans krog on siinä mielessä vetovoimainen, että siellä käy kaikenikäisiä ihmisiä ja viikoittain näkee uusiakin kasvoja yleisön joukossa. Aloittaessani toista kenttätyöjaksoa en tuntenut muita Johans krogin asiakkaita. Tutustuminen sujui kuitenkin sikäli hyvin, että pöytäkeskustelujen lisäksi ensimmäisinä iltoina hain tanssimaan naisia, jotka myös lähtivät kanssani parke- tille, ja toisaalta minuakin tulivat muutamat eri-ikäiset naiset hakemaan tanssi- maan. Pöydissä miesten puheenaiheena naiset tuntuivat olevan ykkösaihe. Naisten keskusteluja en tässä mielessä kuullut, mutta kaikki viittaa siihen, että hekin puhuvat samaan tyyliin (”tjej snack”; Hiltunen h. 1997: 16). Talven mit- taan illat Johans krogissa muodostuivat minulle yhä kotoisemmiksi, kun tutta- vapiirini ravintolassa kasvoi. Seuraava kenttäpäiväkirjakertomus koskee tansse- ja 28.2.1998, ja se on kirjoitettu seuraavana päivänä.

13 Mohammed Fard (1997: 11) sanoi minulle haastattelussa, että hän on aikonut myydä ravinto- lan, jos se on mahdollista, koska työskentely sekä arkisin että viikonloppuisin on hyvin raskasta. Tulevaisuus näyttää, toteuttaako hän aikeensa, ja jos ravintola vaihtaa omistajaa, jatkaako seuraava yrittäjä suomalaisten kanssa viikonloppuillat. Toiminta on jatkunut lauantaisin tätä kirjoittaessa keväällä 2000.

Saavuun perjantai-iltana Jobans krogiin, jossa soitti Maritaz Borásista. Olin kuullut heitä viimeksi Kanga roossa ja yhtyeen kokoonpano oli säilynyt samana kuin aikaisemminkin. Ohjelmistoon kuului paljon kansainvälisiä evergreen-tyyppisiä kappaleita, jotka yhtye soitti perusfokseina. Uusia suomalaisia iskelmiä oli mukana myös 5–10 kappaletta: Satulinna, Kirje, ym. Lisäksi kuultiin humppaa, tangoa, polkkaa ja jenkkaa sekä tietenkin valssia. Ravintolassa oli paljon asiakkaita sinä iltana. Ihmisiä tuli ja meni kaiken aikaa, pöydät olivat aivan täynnä ja baarin liepeillä oli nuorempaakin väkeä, alle 30-vuotiaita. He puhuivat keskenään ruotsia, mutta aina väliin joku sanoi myös jotain suomeksi. Monet olivat kovassa humalassa. Tavallisen tanssijajoukon lisäksi Krogissa oli myös hääseurue, jonka morsiuspari oli kasvoiltaan tuttuja Jobans krogin kanta-asiakkaita.

Itselläni oli oikein hauska ilta, paikalla oli runsaasti tuttuja ja tuli tanssittua oikein tosissaan paljon. Mukanani oli ryhmä suomalaisen opiskelijayhdistyksen ihmisiä, jotka olin luvannut viedä tanssipaikkaan tutustumaan. He viihtyivätkin aika hyvin. Naapurissani asuva miesopiskelija valitteli ettei osaa tanssia – tosin hän yritti kyllä kovasti. Örebrosta kotoisin oleva ruotsinsuomalainen opiskelijanainen osasi taas tanssia erittäinkin hyvin. Tanssi sujui myös Oulusta kotoisin olevalta Terbiltä. Hän tosin valitteli huonoa kuntoaan ja vaihtoaskelien taitamattomuuttaan.

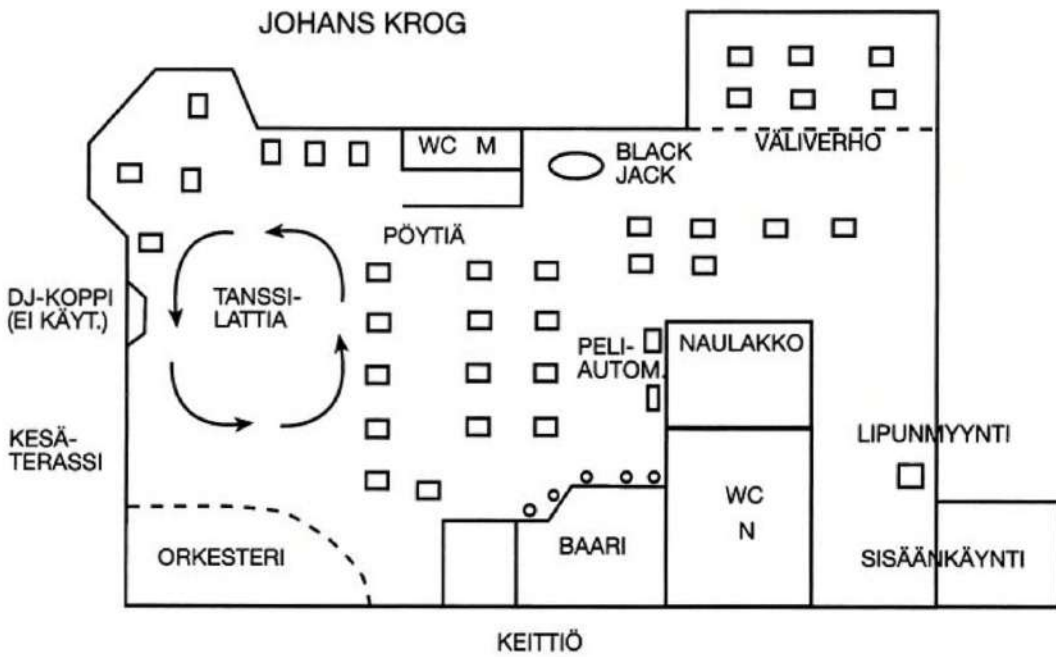
Salin toiselle puolelle ilmaantui taas joukko Tuvestä ja Kortedalasta tulleita nuoria, jotka olen oppinut tuntemaan melko hyvin kuluneen talven aikana, osan heistä tekemieni haastattelujen kautta. Tunnelma oli kaikin puolin hilpeä tässä pöydässä, jonka ympärille kertyi illan mittaan lisää ja lisää tuoleja niin että niistä oli lopulta vaikea kurottaa pöydällä oleviin laseihin. Tämä kaksikymppisten nuorten porukka erottuu muista asiakkaista ja heillä on tavallaan oma elekieli, oma tapa "olla" tanssipaikalla pitämässä hauskaa ilman liian suuria jännitteitä sukupuolten välillä. Muutamat heistä barrastavat kansantänhujä ja Jobans kroginkin tanssilattialla heillä on näyttävä ryhti ja tanssityyli. Toisaalta osa näistä nuorista ei tanssi juuri lainkaan, ja he ovatkin selvemmin sivustakatsojia tai arvostelevia koko paritanssikäytäntöä kohtaan.

Lisäksi hain illan aikana erästä ehkä 25-vuotiasta naista baaritskiltä tanssimaan. Hän oli ensimmäistä kertaa suomalaisissa tansseissa, ja vakuutti ettei osaa tanssia, mutta lähti kuitenkin yrittämään ja keksikin heti foksen vaihtoaskeleen, kun tanssimme hidasta beattia. Hän oli selvästi tyytyväinen kokemaansa ja oli myöhemminkin usein tanssilattialla ja varsinkin silloin kun bändi soitti rokkikappaleita.





Kuva 4. Johans krogin sisäänkäynti. Kuva Pekka Suutari 2000.



Kaavio 2: Johans krogin pohjapiirros. Piirros perustuu kenttäpäiväkirjojen luonnoksiin eivätkä mittasuhteet ole tarkkoja.

Johans krogiin mahtuu maksimissaan 197 ihmistä, mutta siellä käy Mohammed Fardin mukaan viikonloppuisin noin 150–300 ihmistä kahtena iltana yhteensä – joskus enemmänkin. Vakioasiakkaita (VIP), joiden ei tarvitse maksaa sisäänpääsystä (60 – 120 kr), on kolmisenkymmentä. Täyttä on lähinnä suurina juhlapäivinä, kuten tapaninpäivänä ja uudenvuoden aattona, jolloin oven ulkopuolelle saattaa kertyä jonoja. Tanssilattia on suuri, noin 150 m<sup>2</sup>, eli selvästi tilavampi kuin Kangaroossa ja tanssiravintoloissa keskimäärin, mutta pienempi kuin tanssilavoilla (Jokinen 1997). Niinä iltoina, jolloin Krog on täynnä ja lähes kaikki tanssivat, ei lattialle tule kuitenkaan liikaa tungosta. Pöytiä ravintolassa on noin neljäkymmentä. Tilaa on kaikkiaan runsaasti, ja pinta-alaa voi pienentää tarvittaessa väliverholla, mikäli asiakkaita on vähän (ks. kaaviota 2). Ravintolan sisustus on siisti, vaaleaa puulaminaattia on pinnoissa paljon ja vaikutelmaltaan kokonaisuus on melko tyypillinen ruotsalainen lounasravintola ja baari. Myös asiakkaiden vaatetus on siisti: naisilla saattaa olla lyhyt tai pitkä hame tai bleiseri ja housut ja miehillä useimmiten paita joskin joillakin oli myös kravatti tai pikkutakki tai molemmat. Farkkuja käytetään, mutta tanssiurheiluasuja ei.

Lauantai on Johans krogissa selvästi suosittu ilta kuin perjantai, ja lauantaisin yleisö on jonkin verran tanssihaluisempaa ja varttuneempaa. Erään asiakkaan kertoman mukaan perjantain ja lauantain myynti on samoissa lukemissa huolimatta siitä, että lauantaina yleisöä on enemmän – hänen mukaansa perjantaille on tullut humalahakuisempi maine, minkä vuoksi innokkaimmat tanssiharrastajat tulevat mieluummin lauantaina. Itse en ole huomannut, että perjantait olisivat tunnelmaltaan erilaisia (että asiakkaat olisivat esimerkiksi enemmän juovuksissaan), mutta yleisömäärän eron kylläkin huomaa. Perjantaisin yleisön joukossa on myös paljon (jopa kolmannes) nuoria alle 25-vuotiaita. Asiakkaina on usein myös joukko romaneja, ja erään naisen kertoman mukaan romanimiehet ovatkin erinomaisia tanssittajia. Suomenruotsalaiset (ruotsinkieliset siirtolaiset) eivät tietenkään erotu muista asiakkaista, mutta erään kerran keskustelin noin 55-vuotiaan Märtenin kanssa, joka kertoi pitävänsä kovasti suomalaisesta tanssimusiikista, jota hän oli harrastanut jo Suomessa rannikkoseudulla ennen Ruotsiin muuttoaan. Perjantai- ja lauantai-iltoina krogissa työskentelee 4–5 ihmistä: lipunmyyjä, ovimies (naulakkovahti), tarjoilija ja pelipöydän pitäjä. Lisäksi Mohammed Fard itse myy juomia baarissa. Hän korostaa viihtyvyyttä ja tunnelmaa hyvän musiikin ohella paikan menestyksen takeina. Yhteistyö asiakkaiden kanssa kehittyy jatkuvasti, kun kumpikin osapuoli alkaa tuntea toisiaan paremmin.

Mohammed Fard: Ei pelkkä orkesteri vedä yleisöä. Paikka ja tunnelma, ja siis palvelu.

P.S.: Ja menestystä on ollut alusta pitäen?

M.F.: Ei, ensimmäiset kaksi vuotta olivat tosi vaikeita. Päivät tuotti huonosti, mutta tanssit olivat jonkinlainen menestys. Jos kysyt ihmisiltä, missä parhaat suomalaistanssit ovat, he mainitsevat että Johans krog on paras paikka. On hyvä



---

tunnelma, hyvä palvelu ja mukava henkilökunta. (Fard 1997: 1)

---

P.S.: Onko teillä ollut vaikeuksia vieraiden kanssa?

M.F.: Ei. Alussa oli, mutta ei nyt.

P.S.: Ovatko he nyt sitten parempia?

M.F.: Aluksi he eivät tunteneet minua. Ehkä he pitivät minua kovana, [ja että] he voisivat rettelöidä. Kun he huomasivat, että työskentelen vakavasti, on monista tullut ystäviäni. Ja ovat hyväksyneet paikan tunnelman. Kun kunnioitan heitä, he kunnioittavat myös ja se on tärkeää. Kaikki on molemminpuolista. (Fard 1991: 5)

Tunnelma on Krogissa miellyttävä, ja sitä mieltä ovat olleet muutkin ihmiset, joiden kanssa olen siellä keskustellut. Monet ihmiset ovat kylläkin päihtyneitä, mutta pääosin tunnelma on rauhallinen eikä tappeluita ole läheskään joka ilta. Sisällä ravintolassa en ole nähnyt niitä koskaan. Tässä suhteessa Fard sanoo olevansa ankara asiakkaitaan kohtaan. Epäilemättä tanssin ympärillä ja sen varjolla tapahtuva seurustelu ennestään tuntemattomien kanssa aiheuttaa erityisiä jännitteitä ihmisten välille. Mustasukkaisuus-draamoja tulee esiin yhtä paljon kuin turhautuneisuuttakin, kun tanssiin hakuun ei suostuta. Kaikenikäiset tanssivat periaatteessa mielellään, vaikka osalle kynnyks lähtee tanssimaan on korkea (Ranta 1999). Vasta ravintolaikään ehtineet Anne Penttinen ja Heidi Tiikkaja ovat kuitenkin kokeneita ja innokkaita tanssijoita:

Anne Penttinen: Joo. Ja se on hyvä, se suomalainen tyyli, että kaikki voi pitää yhdessä hauskaa. Ihan kaikki ikäluokat.

Heidi Tiikkaja: Mä tanssin yhen tangon tän 17-vuotiaan Mikan kanssa, sit tulee 50-vuotias Reino hakemaan seuraavan tanssin. Se on ihan niinkun normaalia.

A.P.: Niin. (Tiikkaja & Penttinen 1997: 5)

Ravintolailtaan kuuluu olennaisena osana oluen, siiderin ja drinkkien juominen. Suun kostuttaminen tanssimisen lomassa ja rohkaisun ottaminen kuuluvat asiaan ja ravintolassa tunnelma on (esimerkiksi suomalaisiin ulkotanssilavoihin verrattuna) melko alkoholikeskeistä. Useimmat ihmiset saapuvat paikalle autoilla, joita Johans krogin parkkipaikka on täynnä, mutta kuskit taitavat illan aikana vetäytyä enemmän taka-alalle ja humalassa olevat asiakkaat ovat heitä näkyvämpiä ja äänekkäämpiä. Annen mielestä ujous ja tanssitaidon puute saa miehet juomaan liikaa, jolloin kaikki haluavat vältellä tanssimista heidän kanssaan:

Mä luulen, että siinä on paljon se, että [me] ollaan tanssittu ihan pienestä saakka kaikki, ja osataan tanssia. Ne jotka siellä juo ihan päihinsä ja jotka seisoo vaan ja kahtelee sitten ja ehkä ihan päissään sit yrittää tanssia jotain. Ne on semmosia jotka ei osaa tanssia. Mä oon huomannu. Ainakin miehet on semmosia. Jos ei osaa tanssia, niin ne on niin ujoja, ne ei uskalla muutenkaan seurustella naisten kanssa. ... Sitten ne tulee ihan ympäripäissään sit kysymään "tanssitaanko?", sillon mä sanon että ei varmala, kun sä oot noin kännissä. Et sä kaadut mun päälle. (Penttinen 1997: 4)

Kun tanssihalut ovat suuret, mutta arkuus ja myöhemmin illalla humala estävät tanssilattialle pääsyn, syntyy helposti frustraatioita ja muitakin ongelmia. Tanssinopettaja Erkki Hölttä on huomannut, miten tanssitaito ja sen myötä kertynyt itseluottamus voivat helpottaa myös alkoholin ongelmakäyttöä, kun ravintolaan voidaan tulla tanssimaan eikä pelkästään juomaan. Hän muistaa erään tapauksen, jossa tanssikurssin käyminen muutti hänen oppilaansa elämää monessa muussakin suhteessa kuin Johans krogin iltojen osalta.

P.S.: Se jäi mulle mieleen silloin, kun mä kävin sitä teijän kurssia kättelemassa ja osallistumassa, että monet ainakin miehet sanoo, että on niin hienoa, kun nyt uskaltaa mennä Johans krogissa hakemaan naisia tanssimaan.

E.H.: Joo. Se monta kertaa varmasti monelle miehelle justiin antaa paljon itseluottamusta tämä, että osaa tanssia. Ja sitten meidän kurseilla on ollu porukkaa, joilla on esimerkiks ollu alkoholin kanssa probleemia, on saattanu parikin viikkoa olla sellainen kierre ... Sit ne on rohkassu luontonsa ja tullu tanssikurssille, opetellu tanssimaan, ja tavallaan se kehittää ja vahvistaa tätä itseluottamusta. Niin yhen miehen ainakin minä tiään tarkkaan, jolta on se turha alkoholin käyttö jääny kokonaan pois. Hän on monta kertaa kuskina, hänellä on vakituinen tyttöystävä nyt, ja hän tanssii hyvin ja käyttäytyy hirviän hyvin. (Hölttä 1998: 10)

Kun tanssilattialla tarkkailee ihmisten olemusta, voi huomata, miten tanssimisestä nautitaan. Ilmeet ovat keskittyneitä, mutta joskus jopa hartaita: "ihmiset ottavat tämän liian tosissaan", kuten kaksi noin 40-vuotiasta naista Johans krogissa valitteli (kpk 11.10.97). Hauskanpito on tietenkin olennaista, mutta ruotsinsuomalaisille tansseissa saattaa olla kyse samalla muustakin. Keskustelin aiheesta Maija Savolaisen kanssa, ja hän omiin kokemuksiinsa vedoten totesi, että ilta on vakava juuri sen takia, että siellä halutaan toteuttaa "suomalaisuutta, jota valtakulttuuri ei aina tunnusta", eivätkä ruotsinsuomalaiset itsekään sitä tuo kovin helposti esille.

Ja se on siis tämä vieras [kulttuuri] ... kun sinä sanoit että hartaasti, niin minulle tulee siitä mieleen, että se oli kyllä ihan semmonen suomalaisuuden oas. ... siinä mielessä se on kyllä hirveen harras tilanne! Suomalaisuuden kultin harrastamistilaisuus. Tulee mieleen joku jumalanpalvelus. (Savolainen 1997: 9)

Musiikki ja tanssi saattavat olla ruotsinsuomalaisille erityisen tunnesidoksen kohteita, sillä niiden puhuttelemisena sielu ja ruumis voivat siirtyä irti arjen maailmasta toisenlaiseen todellisuuteen. Itse oletin, että kontaktinotto vastakkaiseen sukupuoleen ja läheisyys tanssiessa olisivat ne tekijät, jotka saavat ihmiset vakavoitumaan, mutta Savolaisen mielestä nimenomaan suomalaisuuden kokeminen herättää Suomesta muuttaneelle voimakkaita tunteita ja samanlaista hartautta kuin uskonnolliset kokemukset.

Joillekin nuorille ruotsinsuomalaiset tanssit Johans krogissa merkitsevät jopa enemmän kuin keskikaupungin diskot, kuten 20-vuotias Göteborgista kotoisin



---

oleva Karita minulle kertoi tanssimisen aikana (kpk 22.5.98). Kaikille nuorille Johans krogin musiikki ei kuitenkaan ole mieleistä: Ville, 22, oli kuullut radio-ohjelman, jossa kerroin haastattelijalle Johans krogista ja sen asiakaskunnasta. Tämä sai Villen kiinnostumaan ravintolasta niin, että hän tuli isänsä rohkaisemana ensimmäistä kertaa käymään siellä. Jutellessani Villen kanssa (olin tavannut hänet jo keväällä 1992 Turossa) hän purki minulle turhautuneisuuttaan paikan vanhanai-kaista musiikkia kohtaan: se oli enemmän hänen isänsä makuun kuin hänen itsensä (kpk 13.2.98). Joitakin Johans krogin ilmapiiri tai musiikki raivostuttavat, mutta tanssimista kokeilleet nauttivat sitäkin enemmän. Pääasia on, että Johans krog ja ruotsinsuomalainen tanssimusiikki puhuttavat kaikenikäisiä ihmisiä.

## Maanläheiset kuppilat – Hisinge Hus ja Bordet

Hisinge Hus on pisimpään toiminut suomalaista musiikkia tarjoava yökerho ja tanssiravintola Göteborgissa. Siellä tanssitaan elävän musiikin tahtiin joka perjantai ja lauantai klo 21–02 (aikaisemmin kello kolmeen) ja lisäksi 1990-luvun alkupuolelle saakka tansseja pidettiin myös sunnuntaisin klo 17–23. Eri ravintoloiden pitkäaikainen rinnakkaiselo loi eri paikoille oman tyylin, ja Vierelän (1991) mukaan Hisinge Husin asiakaskunta oli aivan toinen kuin Kangaroon. Sama pätee osittain myös suhteessa Johans krogiin, mutta koska Johans krog ja Hisinge Hus sijaitsevat melko lähellä toisiaan, on tavallista, että jotkut ihmiset pistäytyvät saman illan aikana kummasakin ravintolassa.

Tunnelma Hisinge Husissa on vastakohtainen Kangaroolle ja Johans krogille. Kangaroo oli siisti yökerho, joka oli tyyliltään verrattavissa johonkin pikkukaupungin hotelliravintolaan, johon asiakkaat pukeutuvat tanssi-iltaa varten. Hisinge Hus sen sijaan on pienempi ja nuhjuisempi kuppila – maanläheinen atmosfääri toi väistämättä mieleeni Kaurismäkien elokuvien kansallisromanttiset tanssiravintolakohtaukset. Toisaalta Hisinge Husin tunnelma on välitön ja elävä, eli asiakkaat voivat vapaan pukeutumisen lisäksi myös ilmaista tunteitaan avoimemmin kuin muualla. Tällä on arvattavasti omat varjopuolensa ja Hisinge Husin sunnuntai-illan kolmihenkiiseen henkilökuntaan kuului yhden tarjoilijan lisäksi kaksi vahtimestarin univormuun sonnustautunutta ovimiestä (kpk 17.3.91).

Hisinge Husissa ensi kertaa käydessäni ei minulla ollut lainkaan ongelmia saada kontaktia toisiin asiakkaisiin: ”Haussin” asiakaskunta oli ”kantaporukkaa”, ja minunlaiseni nuoren (olin tuolloin 24-vuotias) opiskelijan läsnäolo havaittiin välittömästi – useat tulivat oma-aloitteisesti kyselemään, kuka olen ja mitä täällä teen. Tanssilattia ei Hisinge Husissa ole suuri, mutta tavallisesti tanssijoita ei ole muutamaa paria enempää. Ravintolassa soittavat pääasiassa samat yhtyeet kuin Johans krogissakin, mutta silti tanssiminen ei ole illan pääasia, vaan tärkeintä on

pikemminkin intiimi ja rento tunnelma. Tappelut ja asiakkaiden väliset kinaste-  
lut nousevat usein esiin, kun ihmiset kertovat kokemuksistaan Hisinge Husistä.

P.S.: Oot sä käyny muissa tanssipaikoissa?

Petri Lakkala: Tuossa minä oon käyny, mikä se on tämä – Hisinge Hus. Siellä mä kävin jo ennen armeijaa kerran. Mut en mä oo sen jälkeen käyny. Se oli vähän, siellä oli vähän enemmän juoppoja ja siellä oli tappelu, tai tämmöstä.

P.S.: Ai siellä sisällä tapeltiin?

P.L.: No melkein siellä sisällä, ja sit kun ulos pääs. Siellähän suomalaiset on, tappelee. Siellä liikkuu paljon semmosta vanhempaa väkeä. Enemmän semmosia juomamiehiä. Tuolla enemmän niinku tanssipurukkaa liikkuu tuossa [Johans krogissa]. (Lakkala 1997)

Välitöntä tunnelmaa kuvastaa sekin, että Hisinge Husissä haastatteleman Mizar-yhtye vaati minua laulamaan kanssaan muutaman kappaleen ehtona haastatteluihin suostumiselle (ks. kuva 11 s. 219). Vertailun vuoksi voin mainita, että Johans krogissa orkesterit eivät saa ottaa vieraita solisteja yleisön joukosta lavalle.

1990-luvulla Hisinge Hus on modernisoinut sisustustaan, ja uudenlaisia asiakkaita on onnistuneesti houkuteltu mm. karaoken avulla. Laulu- ja tanssihaluisille paikka tarjoaa vaihtoehtoisen illanvieron mahdollisuuden, vaikka maineensa mukaan kanta-asiakkaat ovatkin toisilleen tuttuja ”kaljaveikkoja”.

Angeredin lähiössä sijaitseva Bordet on jo viidentoista vuoden ajan järjestänyt tanssia suomalaisorkesterien säestyksellä keskiviikkoisin. Paikan profiili on matala, ja Bordetilla oli tapana ilmoittaa tansseista G-P:n suomalaisella palstalla vain, mikäli vieraita solisti on kutsuttu Suomesta esiintymään. Muulloin Bordetiin on vapaa pääsy. Yleisö ei koostu pelkästään suomalaisista, vaan muiden ulkomaalaisten ja ruotsalaisten osuus asiakkaista on lähes puolet eli selvästi enemmän kuin Hisinge Husissä, Johans krogissa tai Kangaroossa. Bordetin henkilökunta on täysin ruotsalaista. (kpk 10.4.1991) Myöskään musiikki ei voi olla yksinomaan suomalaista, vaan siellä usein esiintyneen Kai Tapanin mukaan myös vanhoja kansainvälisiä iskelmiä ”tyyppinä Strangers in the Night” oli ohjelmassa. Bordetissa hänen kanssaan soitti filippiiniläinen kitaristi Vincent (Tapani 1991: 4), mutta sittemmin Tapani on muuttanut asumaan Vantaalle.

La Sportif on Hisingessä Göteborgin esikaupunkialueella sijaitseva pienehkö ravintola, joka yritti saada suomalaisten tanssien avulla torstai-iltaisina itselleen uutta asiakaskuntaa. Ideana oli, kuten Bordetissakin, että musiikin avulla saataisiin paikallisten asiakkaiden lisäksi suomalaisia vieraita kauempaakin. La Sportif panosti suomalaisiin iltoihin sikäli erikoisella tavalla, että se tarjosi kaikille vapaan sisäänkäynnin lisäksi alkuillasta ilmaisen illallisen. Sinä iltana, jolloin itse kävin paikalla, saapui tanssijoita hyvin vähän (kuitenkin yksi erittäin aktiivisesti tanssinut ruotsalaispariskunta – kpk 5.2.98), ja suomalaiset illat lopetettiinkin muutaman kerran jälkeen. La Sportifin tapaan monet muutkin ulkomaalaisomistuksessa olevat ravintolat ovat kokeilleet suomalaistanssien jär-



---

jestämistä uuden yleisön toivossa. Näin ovat tehneet esimerkiksi ravintolat La Marmite, Kreta ja Bagdad Göteborgissa sekä Babylon Trollhättanissa.

## Suomi-seurojen merkitys

Suomalaisseurojen kautta ruotsinsuomalainen tanssikulttuuri pääsi hyvään vauhtiin 1950- ja 60-luvuilla, ja tanssien järjestäminen on ollut monen Suomi-seuran perustamisen pääasiallisena motiivina (mm. EKA 1965; Penttilä 1981: 89). Göteborgin seudulla oli 1990-luvun lopulla ainakin kuusi yhdistystä (Partillen Suomi-seura, Bergsjön SS, Ka-Re, Souvarit, GSKY ja Götan SS), jotka järjestivät tansseja omille jäsenilleen ja muille halukkaille vieraille. Monilla pienemmillä paikkakunnilla, kuten Lilla Edetissä ja Boråsissa, joissa ravintolat eivät enää tarjoa suomalaista tanssimusiikkia, ovat Suomi-seurat ainoita tanssien järjestäjiä. Niinkin merkittävät esiintyjänimet kuin Jari Sillanpää ja Joel Hallikainen vierailivat Boråsin Suomi-seuran tansseissa vuonna 1997 (Korhonen h. 1996, Savelius h. 1997). Suomi-seurojen tanssit olivat 1990-luvulla harvalukuisempia kuin ravintoloissa järjestetyt tilaisuudet, mutta esiintyjävalikoimansa puolesta usein sitäkin suurempia tapahtumia. Yhdistyksillä on myös tärkeä rooli tanssikurssien järjestäjinä ja niiden nuorisotyöllä suomalaisyleisön kasvattajana.

Nuorille ja varhaisnuorille on useampikin suomalaisyhdistys järjestänyt diskoiltoja tai teknoklubeja 1970-luvulta lähtien. Peter Nagy esimerkiksi on kirjoittanut Bergsjön Suomi-seuran diskotoiminnasta 1980-luvun lopulla Berghallenilla, jossa hänen mukaansa noin 40 % osallistujista oli ruotsinsuomalaisnuoria, 30 % ruotsalaisia ja 30 % muita siirtolaistaustaisia. Musiikki, jota Berghallenin diskossa soitettiin, oli kansainvälistä, eikä suomalaisia kappaleita kuultu lainkaan. Nagy selittää, että suomalaisuuteen viittaavat symbolit puuttuivat siksi, että suomalaisuus oli stigma, negatiiviseksi koettu piirre (Nagy s.a.: 27–32).

Ruotsinsuomalaisten nuorisotoiminta on toteutunut diskoiltojakin enemmän tanhuharrastuksen muodossa. Tanhuille on ollut jatkuvasti kysyntää, ja ohjaajia eri ryhmille on koulutettu RSKL:n järjestämällä kursseilla. Magdalena Jaakkolan tutkimusraportin mukaan lähes kolmannes lapsille ja nuorille (alle 25-vuotiaille) järjestetystä toiminnasta on ollut nimenomaan kansantanssia, mikä toimintakaudella 1980/81 merkitsi noin 2000 tilaisuutta koko Ruotsissa. Tanhujen suosiota Jaakkola piti tutkimusraportissaan merkinä "etnisten juurien etsimisestä ja etnisen tiedostamisen noususta". (Jaakkola 1983: 33–34) Göteborgissakin tanhu on suosittu harrastus ja sen merkitys suuri myös tanssimusiikin kuluttamisen kannalta: esimerkiksi Johans krogissa osa kanta-asiakkaista kuuluu Reino Leinosen ohjaamaan Kerenskoj-ryhmään, ja he vetävät paikalle muitakin nuoria. Kerenskoj on tunnetuimpia ruotsinsuomalaisia kansantanssiryhmiä (nuorten ryhmistä tunnetuin) ja siinä tanssii viitisentoista 18–23-vuotiasta harrastajaa, miehiä ja naisia.

Tanssitaitoa ja -halua on saatu myös tanssikursseilta, joita mm. Bergsjön Suomi-seura ja Göteborgin suomalaisen kulttuuriyhdistys (GSKY) ovat järjestäneet. Osa kursseista on tarkoitettu vasta-alkajille, jotka haluavat oppia suomalaisia paritansseja ja saada lisää itseluottamusta tanssimiseen. Erkki Hölttä selvitti asettamia tavoitteita, joiden pohjalta hän ryhtyi vetämään tanssikursseja yhdessä vaimonsa Pirkon kanssa.

E.H.: Sitä ties mitä toiveita oli itellä, kun aloitti tanssimaan, niin sen ties että monella on varmasti samat toiveet ... Mulla oli sellanen päämäärä, että kun minä lähdän ulos tanssimaan, esimerkiksi ravintolaan, niin minä voi hakea daamin tanssiin ennen kun musiikki soi. Ennen kun mä tiän ees mikä kappale tulee. Ja mä hallitsen sen kappaleen tulipa sieltä mitä tahansa. Tulipa sieltä valssia, tangoa, jenkkaa tai mitä tahaa näitä niinku normaaleja tansseja.

P.S.: No mitkä on ne tanssit jotka pitää suomalaisissa tansseissa osata?

E.H.: No joo, me ollaan yleensä alotettu valssilla. Valssi opetetaan ensimmäiseksi, sitten tulee fokstrotti, sitten tulee humppa, tango, jenkka ja sitten jos kiinnostusta on, niin myös opetetaan polkkaa hiukan. Ja tietenkin nyt kun me ollaan Ruotsissa – niin me mennään aina sen mukaan mitä niinku oppilailla on myös toiveita, ja monet oppilaat toivoo että opetetaan myös tätä ruotsalaista buggia. Niin se meillä on yleensä ollu myös ohjelmistossa. (Hölttä 1998: 5)

Kurssi vasta-alkajille kestää kymmenen kertaa, ja sen jälkeen jokainen voi osallistua suomalaisiin tansseihin ja tanssia siellä koko illan. Ohjelmaan kuuluu Höltän mainitsemien tanssien lisäksi samba. Myös jatkokursseja järjestetään, vaikka Hölttä painottaakin, että tanssitaito vaatii nimenomaan tanssipaikoilla tanssimista ja jatkuvaa treenaamista.

Seurojen omissa tansseissa tunnelma on hyvinkin erilainen kuin ravintoloissa. Tanssiminen on niissä aina pääasia, vaikka usein tarjolla on muutakin ohjelmaa: musiikkiesityksiä, kilpailuja, tanssi- tai tanhunäytöksiä, teatteria sekä lisäksi aina arpojen myyntiä ja voittojen jakoa. Tapahtumat muistuttavat perinteisiä suomalaisia iltamia (Kurkela 1983a), vaikka tätä nimikettä ei koskaan käytetäkään. Suomi-seuratansseissa käy paljon pariskuntia ja vähemmän nuoria ruotsinsuomalaisia. Nuorisotoimintaan osallistuvat seurojen omat teini-ikäiset aktiivijäsenet saattavat kuitenkin hoitaa lipunmyyntiä tms. tehtäviä. Hanuristi Jarkko Viljanen kertoi pitävänsä seurojen yleisöstä, ja soittoajatkin sopivat hänelle paremmin kuin yökerhojen pikkutunneille venyvät keikat.

P.S.: Minkälaista yleisöä teillä on siellä seuroissa?

Jarkko Viljanen: Seuroissa on minun mielestä parempi yleisö. Tai parempi ja parempi. Mutta siellä on erilainen yleisö kun mitä kapakassa. Se on aika paljon enemmän tanssivaa väkeä noissa seuroissa ... Mut sit näissä ravintoloissa, sieltä löytyy vähän kaikennäköstä. Niinku nyt varmaan on Suomessa ihan sama peli. Siellä käy sit kaikennäköstä hiihtäjää tietenkin. Heh he. Eikä vähiten me soittajat niitä hiihtäjiä!

P.S.: Seuroissa on rauhallisempaa?

J.V.: Joo, siellä on. Eikä ne oo niin humalassakaan noissa seuratansseissa. Ja



---

kyllähän se noissa suomalaisissa tansseissa täytyy se liukastus ottaa niinku tiedät, mut ei ne oo ihan sillai humalassa, että ihan loppu -kunnossa. Hisinge Husissähan oli se, että ei se juovuksissa oo joka pöydän alla makaa, mut se joka ei sieltä tilaa niin se on päissään. (Viljanen 1996: 5)

Yhdistysten toiminnan tavoitteet ovat kohdanneet uusia haasteita, ja sukupolvenvaihdoskin on tullut eteen monissa seuroissa. Toiselle sukupolvelle vähemmistökuulttuurin vaihtoehtoisuus ja toimintakykyisyys on tärkeää ja Suomi-seurojen tulisikin tarjota monikulttuurisempia toimintamalleja heitä varten. Aiemmassa vaiheessahan 1960- ja 70-luvuilla maahanmuuttajat saattoivat vähitellen totuttautua uuden maan kulttuuriin ja elämäntapoihin Suomi-seurojen myötävaikutuksella, mutta tarpeet ovat sittemmin muuttuneet. Juhani Hakopuro kertoo syitä siihen, miksi keikat Suomi-seuroissa ovat hänen kohdallaan harventuneet ja seurojen tanssitoiminta on yleensäkin vähentynyt. Hänen mukaansa nuoret käyvät ravintoloissa tanssimassa, jos yleensä ovat kiinnostuneita suomalaisesta tanssimusiikista.

J.H.: Kun täällä on paljon just tämä näin, et Suomi-seurat -- öö tämä uus polvi, mikä täällä syntyny, niin ei ne lähe näihi suomalaisiin tansseihin ja nämä ketä tänne on muuttanu silloin 60- ja 70-luvulla niin sen voi laskee minkä ikäsiä ne on tänä päivänä niin se. Nää seuratanssit on menny aika, aika heikoks.

P.S.: Joo, no mites, ketä siellä ravintolassa käy sit tanssimassa?

J.H.: No siinä kyllä löytyy sitä muutakin porukkaa. Kun ne ei sit taas lähde mihinkään seuratansseihin mielellään, kun ... sinne mennään pareittain ja tällei, ja ravintolaan mennään sit vähä niinku hakemaan jotain muutakin. (Hakopuro 1996)

Suurimmat seurojen järjestämät tanssitapahtumat vetävät silti myös nuortakin yleisöä. Niitä ovat suomalaisten ohjelmatoimistojen organisoimat kilpailut sekä tunnettujen tähtisolistien vierailut. Tällaiset ovat esimerkiksi Kristinedalin suur-tanssit, joista erityisesti Tangomarkkinoiden ja Iskelmätähti-kilpailun esikarsinnat kiinnostavat. Suohan jatkopaikka Suomeen kilpailijalle myös laajempaa julki-suutta laulajana. Tangokuninkaallisten esikuva kannustaa muitakin yrittämään.

Wieselgrensplatsenin Folkets hus on ollut eräs suosituimpia tiloja, joissa eri Suomi-seurat (mm. S-S Sisä, Finlandia Pallo IF ja GSKY) ovat järjestäneet tansseja. Tunnelma on vapautunut ja tuttavallinen, joskin usein nurkkakuntainen ja Timo Rohkimaisen mukaan ohjelmistoihin piti valita traditionaalisempia kappaleita kuin esim. Kangaroossa (Rohkimainen 1991; ks. tarkemmin luku 3). Martti Einari Groupin Martti Nousiainen kertoi puolestaan, että he pyrkivät soittamaan Wieselgrensplatsenilla "mahdollisimman vanhaa: tältä pohjalta menee hyvin, vaikka sit aina toivotaan Juicea ja sellaista". Kuunnellessani Martti Einari Groupia 23.3.1991 oli Wieselgrensplatsenille tullut noin 150–200 henkeä etupäässä varttunutta väkeä, ja orkesterin soittaessa oli tyhjää pöydissä, mutta täyttä tanssilattialla (paitsi polkan aikana).

---

Osallistuin kaksi kertaa (14.12.96 ja 7.2.98) myös Götan tansseihin Göteborgin pohjoispuolella. Götan Suomi-seura, joka on perustettu 1966, on alusta pitäen ollut maineikas ja musiikkipitoinen seura, jossa tansseja pidetään noin kerran kuukaudessa. Oman talon aktiviteetteihin kuuluu myös musiikkikerho perjantaisin, ja tuolloinkin tanssit tahdittivat seuran omista jäsenistä koostuvat Select ja Atlas. Pikkujoulutapahtumassa ohjelmassa oli mm. tanhuja ja Tiernapojat. Tunnelma Suomi-seuran tansseissa oli välitön, vastaanottavainen ja eloisa, sillä käytännöllisesti katsoen kaikki vieraat, joita oli 80–100, tunsivat toisensa. Väki oli varttuneempaa kuin Johans krogissa, mutta Götan tanssien suosio on Juhani Hakopuron (1998a) mukaan kasvanut selvästi viime vuosien aikana. Suorasukaista tunnelmaa korosti se, että kaikki tanssivat, varsinkin naiset, sillä miehiä oli yleisön joukossa muutama enemmän. Tanssiminen oli pääasia, johon kaikkien vieraiden odotettiin osallistuvan: toisella käynnilläni eräs seuran senioreista johdatti minut määrätietoisesti tanssimaan ja oli hankkia tanssiparkin minulle. Tanssien tutustuu ihmisiin, se on itse kunkin koettava.

## 2.2 TANSSITAITO JA RUOTSINSUOMALAISUUS: "TANSSIA SUOMEKSI"

### Tanssimisen merkitys

Tansseissa käymiselle on monia eri syitä: musiikin kuuntelu, ystävien tapaaminen, tuttavuuksien luominen, rentoutuminen ja tietenkin tanssiminen. Erityisesti tanssijoiden rooli on tärkeä illan aikana, merkitseehän jo tanssilattialle lähteminen itsensä likoon laittamista. Tanssijat inspiroivat muusikoita ja toisiaan sekä ruumiidensa välityksellä että sanallisesti. Itse asiassa yleisö toiminnallaan ohjaa olennaisesti illan kulkua, samalla kun koko tanssikulttuuri perustuu maksavien asiakkaiden osallistumiselle ja toiveille. Silti on hieman yllättävää, että haastattelemani Johans krogissa vakioasiakkaat eivät puhuneet haastatteluissa kovin paljoa musiikista eivätkä orkestereista, vaan sitäkin enemmän tanssimisesta ja nimenomaan tanssitaidosta – yhtä hyvin omastaan kuin toisten. (Tuija Nykyri [1996:4] on tehnyt samantyyppisiä havaintoja diskoista.) Yleisöhaastatteluissa useimmat eivät esimerkiksi osanneet nimetä suosikkibändiä ruotsinsuomalaisten yhtyeiden joukosta, eivätkä monet osanneet palauttaa mieleensä edes niiden nimiä huolimatta vuosia kestäneestä tiiviistä tanssiharrastuksesta. Yhtyeiden jäsenet puhuivat kylläkin vuolaasti yleisöstä ja heidän osallistumisestaan (ks. luku 3.3), mutta tanssijoille päällimmäisinä olivat osallistumalla saadut elämykset.

Tanssitaito korostuu sekä miesten että naisten kertomuksissa tanssimisesta ja sen oppimisesta. Näistä saatetaan puhua itse toiminnan ja tanssikulttuurin li-



säksi musikaalisuuteen tai jopa vähemmistökieleen kytkeytyvin termein (Savelius 1997: 16). Aktiivinen tanssiminen mielletään kuvauksissa usein myös tanssitaidon hyväksi hallinnaksi. Tämä onkin mielekäs tulkinta, sillä tanssiminen on luovaa kommunikaatiota, jonka ilmaisukeinot ovat yksilöllisiä, mutta yhteisöllisesti hyväksytyjä. Persoonallisia tanssityylejä ja jatkuvan oppimisen haastetta korosti myös Erkki Hölttä.

P.S.: Ja se on aina vähän erilainen se tanssi riippuen siitä kenen kanssa tanssii.  
E.H.: Kyllä! Jokaisella ihmisellä on oma tyyli ja kaikista eniten saa minusta rutiinia, vaikka tanssiikin [tavallisesti yhden] tietyn tanssiparin kanssa, niinkö monta kertaahan se on tietysti oma vaimo ... niin otetaan vaikutteita muilta tahoilta ja sovelletaan sitten siihen omaan tanssityyliin. Ne [ilmaisukeinot] mistä me tykätään. ... on ihan hyvä että kaikilla on se oma tyyli. Sitä itekin tuntee, että sitä hallitsee ehkä vähän kaikkien ihmisten tanssityylin, että pystyy tanssimaan kaikkien ihmisten kanssa, olipa sitten tyyli millainen tahaan kelläkin.  
P.S.: Just, sekin on hyvä että on erilaisia tyylejä.  
E.H.: Nimenomaan! Se on positiivista, ehtottomasti. (Hölttä 1998: 9)

Tanssi on fyysinen tapa ilmaista itseään yhteistyössä tanssiparin kanssa. Tanssikoreografialla on ilmaisullisessa mielessä sikäli sekundaarinen merkitys, että tavallisimmat askeleet ovat yleisesti tanssijoiden tiedossa, mutta tanssiessa jokainen soveltaa niitä omalla tavallaan. Tanssi aktiviteettina merkitsee siis toimintaa, vilkasta tanssiharrastusta ja tanssimista eri muodoissaan. Siksi on ymmärrettävää, että monet pitivät aktiivisimmin tanssivia ihmisiä myös tanssitaitoisimpina: "Suomi-seuroissa on pidetty hirveen paljon eri tanssikursseja. Siellä [Suomi-seurojen tansseissa] kävi tosissaan tanssivaa yleisöä." (Savolainen 1997: 2)

Toisaalta tanssimisesta puhutaan säilyttämisen arvoisena perinteenä, ja tämä puhetapa on yleistynyt nimenomaan viime vuosina ruotsinsuomalaisen kulttuuridentiteettikeskustelun seurauksena. Tanssiminen liittyy henkilökohtaisesti kulttuuriin juuriin, se voi olla jopa "sukuvika": "Et äitini on ollut Oulun parraita tanssijoita ja sit viejä kans, niinkun tyttökin on ollut. ... Että se tahtoo mennä vissiin suvussa perintönä tuo." (Ahde 1997: 14) Tanssi on kulkenut sukupolvelta toiselle suullisena traditiona siten, että menneinä vuosikymmeninä askeleita on usein opeteltu kotona omien vanhempien tai isosiskojen kanssa. Tämä perinteen välittymisen tapa sisaruksilta tai vanhemmilta ei ole kuitenkaan enää tyyppillinen ruotsinsuomalaisille nuorille, jotka elävät (post)modernissa yhteiskunnassa.

Nykyään tanssiminen voidaan oppia yhtä hyvin tanssikursseilla kuin muita seuraamalla ja matkimalla. Silti tanssia pidetään tärkeänä osana perinnettä ja sen taitamista osana suomalaisuutta: "Ku ei oikein hallitse noita tanssitaitoja, niin ei sitä oikein kehtaakaan. Ois hieno oppia kyllä tanssimaan kunnolla. Ois mukava kyllä. Se on melkein se suomalainen perinne että tanssihommaa." (Lakkala 1997: 4) Nuorille, joille tanssiminen on tuttua perhepiiristä tai tanssi- paikoilta, tanssiminen ei ole pelkkä liikunnallinen taito, vaan se on kansallisen vähemmistökulttuurin ilmaus ja osa siihen kuuluvaa kompetenssia. Toisaalta

---

tanssitaitojen opettaminen on haaste Suomi-seurojen nuorisotoiminnalle ja ruotsinsuomalaisille koululuokille.

Menneinä vuosikymmeninä tanssipaikalle lähdettiin ystäväpiirin mukana ja tanssiminen opeteltiin tanssimalla. Tätä metodia Maritta Savelius ja Marja-Leena Ahde vertasivat korvakuulolta oppimiseen.

P.S.: Siinä on tanssimalla oppinu vai ootteko käyny tanssikursseja?

Maritta Savelius: Ei. Tanssimalla, korvakuulolta.

Marja-Leena Ahde: Tanssimalla! Poikana sai olla siihen aikaan. Ei sen ikäiset pojat tanssinu, niin tyttöparilla hiihettiin menemään kaikki tangot ja humpat ja jenkat ja voksit. (Ahde & Savelius 1997: 2)

Tanssimisen edellytys on heidän mukaansa musikaalisuus, musiikin kuunteleminen ja sen mukaan toimiminen ovat a ja o parin keskinäisessä yhteistyössä. Perusaskeleet sinänsä ovat yksinkertaiset, ja ne tanssijat hallitsevat vaikka unissaan: Ahde on, kuten hän itse asian ilmaisee, "vaihtoaskeleet jalassa syntynyt" (1997: 14). Kaikki eivät kuitenkaan opi hyväksi tanssijoiksi hänen mukaansa, jos eivät omaa rytmi- tai musiikkikorvaa. Ahteen ja Saveliuksen kuvaukset eivät mairittele miehiä, joiden tanssitaidoissa on parantamisen varaa.

Mä tykkään et siihenkin kyl oppii, et sit täytyy olla korvissa kyllä vikaa, jos on 20–30 vuottakin on käyny tanssimassa, ja siellä on semmosii ihmisiä jotka on käyny. Ja ne ei tänä päivänä – aina ne siellä tanssimassa kylläkin on, mutta ne menee aivan vallan väärään suuntaan tai ne tanssii, kun tulee humppa, ne menee valssia. Tai joku tämmönen. Et niillä ei oo sitä musiikkikorvaa. No kaikille ihmisille sitä ei oo suotu tietenkään! Mut mulle on vähän vaikee ymmärtää sitä et se ei tartu jollain tavalla. (Savelius 1997: 8)

Vaikka tanssikursseja järjestetään monissa seuroissa ja vaikka monilla nuorilla on takanaan tanhuharrastustakin, esimerkiksi Johans krogissa kynnys lähteä tanssimaan on korkea. Omien havaintojeni mukaan tanssitaito näyttää olevan niin arvostettua ja tanssikulttuuri niin korkealle nostettua, että tanssimaan ei uskaltauduta kovin helposti. Suomalainen paritanssi on eräänlainen pyhä lehmä, johon ei uskalleta tarttua. Eräskin nuori nainen, jonka kanssa istuin useasti samassa pöydässä Johans krogissa, oli ainakin kahdesti kieltäytynyt lähtemästä kanssani tanssimaan ja selittänyt ettei osaa tanssia. Eräänä iltana hän kuitenkin lopulta suostui tanssimaan, ja askeleet sujuivatkin oikein mukavasti. Itse olin miellyttävästä tanssihetkestä luonnollisesti ilahtunut, mutta tanssimisen kokeilu merkitsi hänelle vieläkin enemmän: se oli ikään kuin tulikoe, josta hän oli selviytynyt, ja niinpä minun piti illan mittaan vielä useasti vakuutella hänelle, että hän todellakin tanssi hyvin (kpk 28.2.98).

Petri Lakkalaa haastatellessani kävi ilmi, että tanssitaito mietityttää useampiakin nuoria. Kysyin, mitä hän uskoo toisten nuorten ajattelevan Johans krogista ja miksi jotkut eivät käy siellä.



P.S.: No mitä sä ajattelet, että ihmiset ajattelee tästä Krogista?  
 Petri Lakkala: Mitähän lie. Yleensä siellä liikkuu, kun seuraa nuorempia, niin yhet ja samat ihmiset. Ketkä ossaa tanssia, niin ne käy justiin sen takia siellä.  
 P.S.: Tanssiminen on se kynnykskysymys. Ne jotka ei uskalla tanssia, ne ei sitten välttämättä tuu sinne?  
 P.L.: Niin justiin, niin se paljon on.  
 P.S.: Joo, joo. Semmonen tanssikurssi ois monille aika hyvä.  
 P.L.: Joo. Uskon monikin haluaisi sellaselle. Ne ei uskalla yrittääkään siellä [Krogissa] sitten. Että kun ossais vähän edes, niin silloin ne varmasti tuliskin.  
 P.S.: Joo, just. Että se paikan tyyli on semmonen että se ei estä ihmisiä tulemasta.  
 P.L.: Ei estä.  
 P.S.: Tai musiikkimaku.  
 P.L.: Mm. En tiää. En mä usko että se musiikkimakukaan. Se on just tuo [tanssitaito]. Että [ne ei kestä] sitä että jos niitä tullaan hakeemaan tanssimaan, niin mitä sitä sit sanotaan.  
 P.S.: Niin se on totta. Sit ei oikein passaa kieltäytyä.  
 P.L.: Joo, eihän sitä oikein kehtaa. Ja sitten kun monella on paljon tuttuja, vanhempia tuttuja, nehän tulee heti hakemaan. Sattuu joku äitinsä kaveri olemaan siellä, niin lähtee poikaa hakemaan tanssimaan. Sillonhan sitä pittää mennä, ei sitä oikein kehtaa sanoa ei. Pelkää että kuulee juttuja seuraavana päivänä, en mie tiää mikä siinä on. E tiää mutta saattaa olla.  
 P.S.: Onko nää vanhemmat vähän kriittisiä?  
 P.L.: En mä usko että sillai! Mutta niinku leikillään voi sanoo jottain siitä, niin ne saattaa ottaa itteensä. En mie usko että ne mittään pahhaa. Mutta sillai kuitenkin.  
 (Lakkala 1997: 6)

Lakkalalle itselleen tanssimusiikki on jo kotoa tuttua ja sitä kuuntelevat sekä isä että äiti ja lisäksi äiti (Terttu Lakkala) laulaa kotona silloin tällöin (Tuven haastattelut 1992). Siksi hän ei uskokaan, että paikan tunnelma tai musiikki olisivat esteenä Johans krogissa viihtymiselle, vaan ratkaisevaa on, uskaltaako ja osaako tanssia. Vanhemmat hakevat herkästi tuttuja nuoria tanssimaan ja vaikka tuolloin lausutut tanssia koskevat kommentit eivät ole tarkoitettu loukkaaviksi, saattaa aihe olla herkkä tanssimista kokeilevalle, kuten Lakkala totesi.

Ne nuoret, jotka eivät ole viihtyneet Johans krogissa, ovat selittäneet musiikin tai muuten paikan liian voimakkaasti korostetun suomalaisuuden olevan vieraannuttavia: "Olen täällä ensimmäistä ja viimeistä kertaa. Tämä ei ole minun paikkani, täällä on liian suomalaista", kuten 21-vuotias Maria sanoi (kpk 9.1.98). Syy kriittiseen suhtautumiseen saattaa olla kuitenkin siinä, etteivät he itse ole kokeilleet tanssimista, ja tällöin tanssipaikan keskeisin idea jää kokematta (eikä ilta ole ehkä pääsymaksun, 60–120 kr, arvoinen).

Suomi-seurojen tanssikursseilla on suuri merkitys tanssiyleisölle, mutta ne tavoittavat suhteellisen harvoja ruotsinsuomalaisia nuoria. Johans krogissa tai muissa tanssipaikoissa tanssiminen on erityisen opettavaa, sillä eri tanssiparien kanssa joutuu sopeutumaan erilaisiin tanssityyleihin. Esimerkiksi Mika Surakka (1997a) on tanssinut göteborgilaisessa tanhuryhmässä, mutta suomalaisen tanssimusiikin tanssimisen hän on varsinaisesti oppinut tanssimalla. "Oon mä tie-

tysti joillakin kurseillakin käyny, mutta eihän -- tansseissa oppii. Niinkun monet mun kaverit niin, ne on, ei ne oo mitään kurseja käyny, tansseissa oppii.” Se, että tanssimusiikki ja suomalainen musiikkimaku omaksutaan usein kotona, saattaa hidastaa tanssimisen oppimista, sillä kavereiden kanssa paritansseja ei harjoitella, eikä tanssimusiikista edes puhuta kovin paljon ystävien kesken (Tuven haastattelut 1992). Merkittävää on se, että Göteborgin kouluissa (kuten muuallakaan Ruotsissa) peruskoulujen suomalaisilla luokilla ei ole ollut suomenkielistä musiikinopetusta ala-asteen jälkeen – siten myös suomalaisen populaarimusiikin opetus jää kouluaineiden ulkopuolelle. Ruotsinsuomalaiset vaapaakoulut saattavat parantaa hieman tilannetta, sillä musiikinopetuksen näkökulma on kaksikulttuurinen ja siten myös vähemmistöidentiteettiä rakentava. Esimerkiksi Marja Kuusiston opetuksessa tangoilla on ollut erityinen asema, sillä niiden avulla kotoa tutut kappaleet on saatu yhdistettyä koulun musiikinopetukseen (Kuusisto h. 1994: 20). Vähemmistönäkökulma on tärkeä, sillä suomalainen kulttuuri Suomessa on kaukaista, mutta ruotsinsuomalaisten harrastama musiikki voi koskettaa oppilaita lähemmin, kun se liittyy heidän omaan arkitodellisuuteensa.

## Tanssimusiikin omaksuminen kotona

Kuten aiemmin Kangaroossa myös Johans krogissa tapasin tyttöjä, jotka olivat saapuneet äitiensä kanssa ravintolaan tanssimaan. Lapset seuraavat tällä tavoin vanhempiensa esimerkkiä ja ovat kiinnostuneita vanhemmille tärkeästä tanssi paikasta. Monissa perheissä suomalaista musiikkia soitetaan kotona osana muutenkin vahvaa suomalaisuuden painottamista. Musiikkimakua ei omaksuta sellaisenaan, sillä vanhempien pien kaseteilta soittama musiikki on vanhempien musiikkia, mutta tulee luonnollisesti tutuksi myös nuorille. Teini-iässä he identifioituvat eri nuorisokulttuurin alueisiin musiikin avulla, ja tällöin he ottavat myös etäisyyttä vanhempiensa musiikkimaailmaan. Silti sellaisetkin nuoret, jotka eivät voineet kestää kotona kuultua suomalaista iskelmää, suuntautuvat usein myöhemmin suomalaisuuteen juuri tanssimusiikin avulla. Esimerkiksi haastattelemani ja tanssittamani Satu Suuronen totesi, että nuorempaan hän halusi olla (kuten hän itse sanoi) ”rebelli”. Tuolloin hän ei piitannut suomalaisesta musiikista, mutta nyt hän harrasti tanssia intohimoisesti. Keskustelimme tästä Satun sekä Heidi Tiikkajan kanssa, ja (liioittelusta huolimatta) esiin tuli se, että Suuronen nuoruudessaan torjuma musiikki on hänelle nykyään tärkeä suomalaisuuden rakentaja.

P.S.: Mites sulla Satu, onko sulle kotoa tanssimusiikki tuttua?

Satu Suuronen: Joo, en mä muuta saanu kuunnellakaan. Ne ei ostanu mulle kasettia eikä bandspelare eikä mittään, mä sain vaan kuunnella niitten kasetteja.

Heidi Tiikkaja: Aivopesty!



S.S.: Joo mut on aivopesty. Ei! Mutta mä kyllästyin siihen [tanssimusiikkiin] parin vuotta, mä en halunnu kuunnella ollenkaan. Mutta nyt se on tullu takasin, että on mukava kuunnella suomalaista.

P.S.: Ahaa, minkä ikäsenä tää kyllästyminen tapahtu?

S.S.: 14–15, siinä pari viis kuus vuotta eteenpäin.

H.T.: Mutta kyllä sä tanhusit kuitenkin silloin!

S.S.: Niin, mutta ei niinku suomalaista, just näitä.

H.T.: Tangoja ja tämmöstä!

S.S.: Niin, mää kyll[ästyin]. Mutta kyllä se nyt on ihan mukava tanssia. (Tiikkaja & Suuronen 1997)

Tangot ja muu hänen vanhempiansa kuuntelema suomalainen tanssimusiikki kytkeytyy vahvasti Suurosen kokemuksissa suomalaisuuteen – yhteys (artikulaatio) on vahvempi kuin haastattelussa mainitulla suomalaisella tanhulla. Tanhut kuuluivat toveripiiriin ja vapaa-aikaan, mutta tangot assosioituvat kotiin ja siellä ylläpidettyyn kulttuuri-identiteettiin. Ei siis ole ihme, että hieman myöhemmin Johans krogissa tanssiessamme hän vielä selitti, että hän on suomalainen ja haluaa kasvattaa yksivuotiaasta lapsestaankin suomalaisen, vaikka puhuukin tälle (pääasiassa) ruotsia. Nähtävästi tanssit, musiikki ja niiden suomalaisuus toivat hänelle kodin elävästi mieleen.

Maritta Saveliuksella on samanlaisia kokemuksia oman 16-vuotiaan tyttärensä kanssa. Tämä ei kestä kuunnella suomalaista musiikkia: kun äiti kuuntelee kotona tai autossa iskelmiä, saattaa tytär pyytää vaihtamaan kasettia tai käyttämään kuulokkeita. Kuitenkin tytärkin on (nuoresta iästään huolimatta) ollut jo äitinsä mukana tansseissa Johans krogissa tutustumassa paikkaan, ihmisiin ja musiikkiin.

Maritta Savelius: Tää mun tyttö, niin se on halunnu lähtee. Siis se on halunnu lähtee mun kans, mikä on mun mielestä kyl ihan okei, sillä tavalla että kuitenkin hän on sen verran suomalainen, ja eikä niin et kauheeta johonkin suomalaiisiin tansseihin. Päinvastoin hän haluaa lähtee mun kanssa, kaks kertaa on ollu mun mukana siellä, vaikka hän ei oo siellä mitään oikeestaan tanssinu, kun istunu vaan. Se on varmaan senkin takia että mä ite käyn siellä niin paljon, niin se haluaa nähdä että misä mä käyn ja kummonen paikka se on.

P.S.: Minkä ikäinen sun tyttö on?

M.S.: Mm. [sulje toi nauhuri: 16] Kun se halus lähtee eka kerran sinne, niin mä laitoin hanttiin, että et sä voi tulla sinne, et joo. Niin hän, et kyllä hän vaan voi. Ja mä sitten, että katotaan et kuin siinä sit käy. Nyt tästä ei oo monta viikkoa aikaa, niin se taas halus lähtee, niin se vaan sit lähti. Eikä ollu yhtää kiire kotia sieltä.

P.S.: Kyllä. Puhuuks se suomee?

M.S.: Puhuu se suomee, mut ei se oikeestaan puhu. Osaa suomea, mut ei se käytä sitä suomenkieltä oikeestaan ollenkaan. (Savelius 1997)

Savelius ensin vastusteli alaikäisen tyttärensä aikeita tulla mukaan Johans krogisiin, mutta lopulta hän oli selvästi tyytyväinen ja iloinen siitä, että tyttö saa osallistua ”suomalaisiin tansseihin”. Tässä yhteydessä hän vetosi juuri tyttärensä identiteettiin: ”kuitenkin hän on sen verran suomalainen”. Vanhemmille on

epäilemättä tärkeää antaa lapsille samanlaisia kokemuksia kuin heillä itselläänkin on nuoruudessaan ollut – Maritalle 15-vuotiaana muistorikkaiksi olivat vastaavasti tulleet Pyrkivän urheilutalon tanssit Turussa.

Suomalainen tanssimusiikki on tärkeää niin nuorille kuin vanhemmillekin tansseissa kävijöille. Silti nimenomaan nuorempi sukupolvi on musiikkimaailtaan hyvinkin heterogeenista, eikä heitä tanssipaikan ulkopuolella tunnu yhdistävän mikään muu musiikinlaji (vrt. Keil & Keil 1992: 200) – krogin asiakkaissa on yhtä hyvin klassisen musiikin opiskelijoita, jazzfaneja, metalheadejä, nykykansanmusiikin harrastajia ja oi-musiikin ystäviä. Osa Suomesta tulleista ensimmäisen sukupolven ruotsinsuomalaisista on sen sijaan hyvinkin valikoidusti iskelmän ystäviä, ja moni on kertonut, etteivät he milloinkaan kuuntele muuta musiikkia kuin suomalaista tanssimusiikkia. Marko Vainio (1998) muisti, kuinka hänen isälleen paras joululahja oli, kun hän sai sukulaisiltaan Suomesta kymmenen kotiäänitettyä iskelmäkasettia. Nuoremmille Krogissa käyville ihmisille tanssimusiikki on sen sijaan vain yksi vaihtoehto monien musiikkien joukossa eikä suinkaan ainoa musiikkiharrastuksen kohde.

Ikäkysymys on mielenkiintoinen ja monisyinen, mutta näyttää siltä, että voimakas panostus suomalaisiin luokkiin peruskouluissa, ensin ala- ja keskiasteella (luokat 1–6) ja sitten 1980-luvulla myös yläasteella, on tuottanut tulosta. Kaksikielisillä ruotsinsuomalaisilla on vahva tunne omasta suomalaisuudestaan, ja siksi halutaan tavata muita samanlaisia. Kaksikulttuurisuus ei kuitenkaan ole yksin koulun ansiota, vaan muutkin instituutiot, kuten juuri Suomi-seurat (tanshutoiminta ja urheilu), seurakunta (muskari, rippikoulut ja nuorten illat) ja vapaa-ajan kerhot (esim. bänditoiminta) ovat tuoneet tärkeitä suomalaisuuteen liittyviä kokemuksia. Silti näyttää siltä, että ainakin tanssimusiikin ja ruotsinsuomalaisen musiikki-identiteetin kannalta tärkein työ tehdään kotona ja sieltä saadaan niin vaikutteet kuin musiikin harrastamisen esikuvatkin.

Ja sitten vanhemmista riippuu paljon. Jos on pitänyt yllä suomalaista kulttuuria kotona vanhemmat, ja tanssikursseilla ehkä ottanu mukkaan lapsiansa sinne ja silleen. Mä luulen että semmosetkin nuoret enemmän käy sitten tansseissa ja on kiinnostuneita. Ku että semmosissa perheissä missä on muututtu ihan ruotsalaisiksi, niin ei semmoset nuoret lähe tansseihin nekkään, jos ei vanhemmatkaan oo käyny. (Penttinen 1997: 6)

Lapset, joiden kotona on puhuttu suomea ja muutenkin pidetty yllä valtakulttuurista poikkeavaa identiteettiä, ovat niitä, jotka myös myöhemmin tulevat suomalaisiin tansseihin, jos tulevat (kaikki eivät tietenkään kiinnostu tanssimisestä). Voidaan sanoa, että Suomessa tanssiminen oli 1950-, 60- ja vielä 70-luvullakin niin yleistä, että tanssipaikkakokemukset ovat tuon ajan nuoria ja samalla ensimmäisen polven ruotsinsuomalaisia yhdistävä tekijä. Ruotsissa kasvaneen toisen sukupolven kohdalla tanssimiseen ei kuitenkaan sosiaalistuta sa-



---

malla tavoin osana ympäröivää kulttuuria, vaan tanssitaitoa pitää jossain vaiheessa tietoisesti lähteä hakemaan, mikäli nuori on kiinnostunut suomalaisesta kulttuurista ja musiikista.

## Ruotsinsuomalaisten yhteenkuuluvuus

Kuten kenttäpäiväkirjakuvauksessani mainitsin, erottuvat 18–23-vuotiaat Johans krogin asiakaskunnasta omaksi ryhmäkseen. Usein heidän musiikkimakunsa ja -harrastuksensa juontavat juurensa jo lapsuudesta, jolloin he ovat saattaneet kuunnella ja laulaa kotona suomalaisia iskelmiä ja lisäksi ovat ehkä olleet mukana Suomi-seurojen musiikkiryhmissä. Tähän liittyy yleensä vilkas osallistuminen myös muihin suomalaisten aktiviteetteihin. Kun suomalaisten parissa on totuttu liikkumaan, on ravintolaankin helppo tulla. Ravintolayleisöllä on kokemukseni mukaan lähes aina tuttuja, joita tullaan tapaamaan, olivat he sitten sukulaisia tai ystäviä. “En mä yksin lähtis sinne kyllä”, totesi eräs aktiivisimmista tanssijoista (Surakka 1997a: 4).

Johans krogista nuoret etsivät (ja löytävät) toisten ruotsinsuomalaisten seuraa. Monet ovat tulleet musiikin takia, toiset kavereiden tai oluen, nimenomaan suomalaisen oluen takia (Surakka & Laitinen 1997). Monet ovat myös hyviä tanssijoita. Haastatteluissa nousee kysymättäkin esiin etnisyys, suomalaisuus, joka on erityisen tärkeää täällä syntyneelle sukupolvelle. Tapa, jolla suomalaisesta kulttuurista puhutaan, korostaa eroa suhteessa ruotsalaiseen valtakulttuuriin. Suomalainen kulttuuri ei ole mitenkään itsestäänselvyys, vaan sen oppiminen, ylläpitäminen, harrastaminen ja toteuttaminen vaativat usein suuriakin ponnistuksia näiltä ruotsinsuomalaisilta tulisieluilta. Yksi luonteva mahdollisuus on käydä tansseissa, ja siksi Johans krog ja perinteinen paritanssimusiikki kiinnostavat ruotsinsuomalaisnuoria. Petri Lakkala on syntynyt Göteborgissa, suorittanut varusmiespalveluksen Suomessa ja Johans krogin tansseissa hän oli alkanut käydä vain muutamaa kuukautta aiemmin. Kun on suomalaisiksi kasvanut Ruotsissa, on suomalaisten seura erittäin tärkeää, ja hän tekeekin selvän eron ruotsalaisten ja suomalaisten välillä (ainakin tässä haastattelussa).

Petri Lakkala: Me Tomin kanssa käydään siellä, ja ei me oikeestaan tunneta sieltä paljon kettään. Sen takia me sinne mennäänkin että löytäis uusia tuttavita. Ku siellä on suomalaisia, eihän täällä voi mennä, jos mennee johonkin kapakkiin, niin nehän on ruottalaisia melkein kaikki. Kun tuonne mennee niin siellä on kaikki suomalaisia. Kun ei täällä oikeestaan oo semmmosta paikkaa missä nuoret liikkuu, missä on suomalaisia. (Lakkala 1997: 1)

---

P.S.: Minkälainen muuten on, osaat sä sanoa, se tunnelma siellä Krogissa?

P.L.: No, kyllä se on ihan mukava sanotaan. Siellä on just vaikka minkälaista porukkaa sielläkin, on siellä räihinäporukkaakin silloin tällön sattunut. Ja joskus

on aivan päissään väki siellä. Oikeestaan aika huvittava paikka monesti, siellä saa kyllä nauraa kun seuraa sitä porukkaa! En tiitä joskus ne varmaan nauraa meikäläisellekin.

P.S.: No mitä te keskustellette siellä?

P.L.: No aivan työasioista, ja tytöistä ja jos mitä. Siellä on semmoinen Black Jack kans, että pelataan korttia monesti. Hävitään rahat.

P.S.: Jutteletteko te että onko joku tyttö hyvä tanssimaan tai?

P.L.: Joo! Kyllä me semmostakin ja seurataan vähän, muutenkin tyttöjä katotaan. Ja kyllä sitä tulee kateltuakin, että kuka osaa tanssia ja tälläi näin. Ja ketä tohtis mennä hakemaan tanssimaan. Kun on vähän huonompi tanssimaan, niin sellasta uskaltas hakeakin ehkä.

P.S.: Ammattilaista ei kehtais hakee..

P.L.: Niin, ei semmosta kehtais hakea, ei missään nimessä. Semmoinen kuka ossaa tanssia vähän huonommin, niin vois opetella hänen kanssaan.

P.S.: Just joo. Eli kaiken kaikkiaan odotukset on että tapaa uusia ihmisiä.

P.L.: Joo, just. Niin että leviäis tää kaveruspiiri, kun me ollaan tässä – Tuven ja Backan porukkaa on yleensä. Mutta ei me tunneta paljon porukkaa tuolta Angeredista, taikka tuolta, vaikka sielläkin on suomalaisia. Ja Kortedalassa. ... On semmosiakin käyny, oon jutellukin semmosten tyttöjen kanssa ketkä asuu Kortedalassa. (Lakkala 1997: 5)

Tanssipaikan dynamiikan kannalta on olennaista, että tietyt odotukset täyttyvät, mutta illan kulku ei saa olla ennalta kirjoitettu. Nimenomaan uusia tuttavuuksia haetaan, kuten Lakkala kertoi, ja paritanssi on mielenkiintoinen tapa tutustua vastakkaiseen sukupuoleen. Suomalaisia instituutioita on vähän tarjolla Göteborgissa, ja jokseenkin vaikeaa on löytää toisia ruotsinsuomalaisia muuten kuin yhdistysten ja Johans krogin tanssien kautta. Samalla Johan krogin illat ovat monipuolisia, ja niissä voi sosiaaliseen kanssakäymiseen osallistua monella tavalla: pöydissä juttelemalla, ihmisten tanssitaitoa arvioimalla, juopuneiden törmäilyä seuraamalla tai hieman sivuun vetäytyneenä uhkapeliä pelaamalla.

Tanssi-iltoihin kohdistuvat odotukset ovat moninaiset, mutta useimmiten tanssiminen ja tätä kautta luotu sosiaalinen yhteenkuuluvuus on keskeisintä. Pubiin mennään oluelle ja seurustelemaan, mutta tanssiravintolassa erityinen jännite kohdistuu juuri tanssiin, yhteispeliin parin kanssa tanssilattialla ja hakeamiseen. Tanssiravintolassa on tärkeää, että eri osallistujilla on erilaisia rooleja (vrt. Ronnström 1992: 143): toiset hakevat jatkuvasti uusia tanssipartnereita, toiset tanssivat oman puolisonsa kanssa ja jotkut pysyttäytyvät sivummalla tuskin edes pyrkien tanssimaan. Toisaalta pelkkä ystävien tapaaminenkin voi olla tarpeellista ainakin silloin tällöin:

Monta kertaa ollaan sovittu että me lähetään jonnekin muualle, vaikka kaupungille kesälläkin ... niin sit kumminkin löytää ittensä sieltä Johans krogista. Loppujen lopuksi. Et on käyny monet kerrat niin, että mä oon kerenny sinne viimeeseen valssiin, mut on vaan pitäny mennä sinne. Et se on magneetti joku. Mut siinä vaiheessa se tanssiminen ei oo enää, se on jo sivuseikka. Kun kaikki tuttavat on siellä, niin niitä kaipaa kuitenkin, et mä missaan jotain jos en mä nyt mee sinne, kun mä kuitenkin oon liikenteessä. (Savelius 1997: 5)



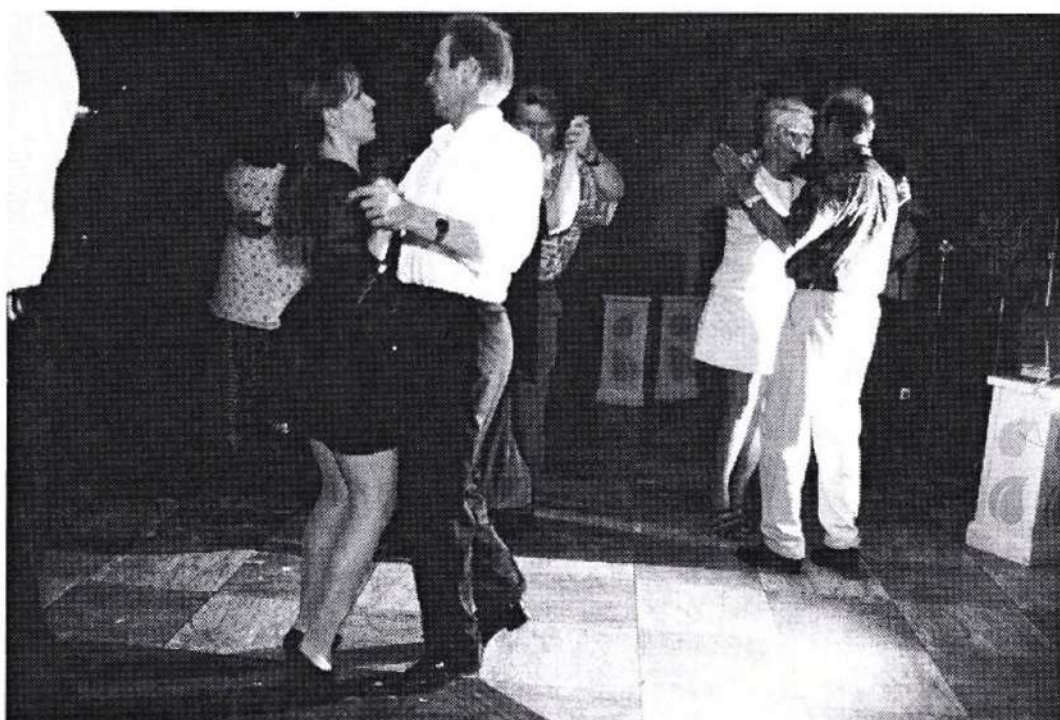


*Kuvasarja Jobans Krogista. Kuvat: Antti Laukkanen 1998. Kuva 5.1. Pöytiintarjoilua "Krogissa".*



*Kuva 5.2. Tanssissa on koreografinen vaihtelukin sallittua.*





*Kuva 5.3. Etualalla tanssivat Merja Saviaro ja Pekka Ahonen ylväinä kuin kuninkaalliset. He löysivät toisensa Johans krogin tansseista.*



*Kuva 5.4. Tanssiparin ja Polariksen yhteispeliä Johans krogin parketilla. Soittajat vas. Marko Riibelä ja Kari Kiiski.*



---

Sekä Savelius että Ahde sanovat tanssivansa ahkerasti, 1–2 kertaa kuukaudessa eli niin usein kuin perheen muilta menoilta ehtivät. Jos mies on matkoilla, niin tanssimaan lähdetään ehdottomasti: "ei ole muuta vaihtoehtoaakaan", kuten Marja-Leena totesi. Tanssiminen onkin viikon kohokohta. Mitä enemmän illan aikana saa tanssia ja mitä useamman ihmisen kanssa, sitä paremmin ilta vastaa odotuksia. Siksi, erityisesti Marittan mielestä, Johans krogiin lähdetessä oma mies "jätetään mieluiten kotiin". Näin pääsee tanssimaan illan aikana enemmän ja pari vaihtuu tiuhemmin kuin jos oma mies istuisi vieressä. Partnereilta vaaditaan kuitenkin myös tanssitaitoa, jotta kaikki sujuisi odotusten mukaan.

Maritta Savelius: Mutta sinne kun likkaporukassa menee, niin on aina hauskeempaa. Et se mun hauskuus perustuu siihen ... kun mä pääsen koko illan tanssimaan semmosen kanssa kuka osaa hyvin tanssia. Sillon mulla on hauskaa! Et ei mulla voi olla hauskaa vaikka mä pääsisin koko illan tanssimaan, mut ne tallaa mun varpaat, tai menee väärään suuntaan, tai jotain muuta niin sillon ei voi sanoa että sillon ois ollu kauhean hauskaa.

Marja-Leena Ahde: Niin, monta kertaa ei oo ollu pät- ei yhtään hauskaa. Mutta – kun sä ees yhen tai kaks hyvää tanssia tanssit, niin se ilta on...

M.S.: Pelastettu.

M-L.A.: ...pelastettu. Joo. Siis kun rakastaa tanssia, ja ku mä ainakin tykkään että mä osaan tanssia, niin ei se oo sama asia. (Ahde & Savelius 1997: 8)

Aivan vastaavasti kuin tanssimusiikki on muuttanut merkitystään Suomessa 1990-luvulla lavatanssikulttuurin nousun myötä ovat kuluttamisen tavat muuttuneet Göteborgin suomalaisilla tanssipaikoilla. Sen merkitys vähemmistökulttuurina osataan tiedostaa, ja osallistujia vetävät puoleensa paitsi etnisyys myös odotukset toisten tanssihaluista ja -taidoista. Tässä mielessä nykyiset tanssipaiikat eroavat 1970-luvun vaihteen tanssipaiikkakuvauksista, joiden tunnelma oli hurja, uhitteleva tai jopa "epätoivoinen", kuten olen Aappo I. Piippoa edellä siteerannut. Göteborgissa ei tanssimisesta ole tullut samaan tapaan alan harrastajien ja tanssikoulujen alakulttuuri kuin Suomessa, vaan sosiaalisuus ja tutustuminen ovat ruotsinsuomalaisille edelleen erittäin tärkeä ja mutkaton osa tanssikulttuuria (aivan kuten Suomessa 1950- ja 60-luvuilla; Nieminen 1993). Tarkoitan tällä myös ihmissuhteiden etsimistä vastakkaisesta sukupuolesta.

Erkki Hölttä: Tietenkin kyllä Johans krogissakin saattaa olla sellastakin [naisten metsästämistä], ja varmasti joka tanssipaikalla, ja se on tavallaan ihan luonnollistakin. Et miehet hakee sieltä partneria, ja voi olla päinvastoin että naiset hakee sieltä partneria. Se on ihan luonnollista sekin. Mutta sit on myös paljon porukkaa, jotka ihan haluaa vaan tanssia. Jokaiselle on ne omat toiveet, ja mikä on se oikea toive niin minusta se on – en minä voi sitä ratkaista, mutta jokainen varmasti kokee eri lailla sen tanssin tarkoituksenkin.

P.S.: Kangarooki oli vähän semmonen hurjempi paikka [tässä suhteessa].

E.H.: Niin oli, ehkä oli, siellä oli ehkä enemmän tällästä, miten se sanotaan, että haettiin partneria ja jahattiinkin partneria niinku sanoit. Samalla lailla se on ruotsalaisissakin paikoissa tietysti, niinku King Creolissakin, etenkin tietyt illat

---

niinkö, joku sanoo että siellä on lihamarkkinat. Se on aika kuvaava nimi tavallaan, jos sen laittaa lainausmerkkeihin, että ei se nyt oo ihan sellaista, mutta kuitenkin se on. Sieltä haetaan partneria joko pitkäaikaiseen suhteeseen taikka vaan ehkä yhessä illaks. Se on jokaisella, mitä toiveita kelläkin on. (Hölttä 1998: 9)

Tanssinopettaja Hölttä pitää parin etsimistä luonnollisena osana tanssikulttuuria, ja itse lisäisin siihen, että se on melkein välttämätön osa sitä, sillä tuntemattomiin ihmisiin tutustuminen on tärkeä osa tanssien sosiaalisuutta ja tähän liittyy joskus myös seksuaalisia jännitteitä ja erityistä "värinää". Ja vaikka tanssiminen tuntemattoman kanssa ei herättäisi romanttisia toiveita suhteen syventämisestä, voi läheisyyteen liittyvien tunteiden eläminen tanssiessa olla silti tärkeää: voi nauttia ihastumisen tunteesta, vaikkei asiaa haluttaisikaan viedä tanssimista pidemmälle (vrt. Juutilainen h. 1995). Toisaalta tanssimisen voi olla tärkeää myös vaikkapa liikuntamuotona – kuluttamisen tapojahan on monia.

Charles ja Angeliki Keil ovat tutkimuksessaan amerikanpuolalaisten polkkakulttuurista selostaneet tanssimisen käytäntöjä, yleisön ja esiintyjien roolia ja odotuksia. Heidän mukaansa polkkapaikoissa tanssiessa paria vaihdetaan mahdollisimman usein, mutta seksuaalisten suhteiden luominen on toissijaista ja kaikilla tulisi olla ensisijaisesti hauskaa, 'good time' (1992: 5–7). Täysin vastavaa ei voi havaita Johans krogissa, jossa tunnelma on hillitympi ja jopa harras, kuten edellä kuvattiin. Paria ei vaihdeta jokaisen kappaleen jälkeen kuten amerikanpuolalaisissa tansseissa, ja lisäksi sukupuolten välinen vetovoima on selvästi näkyvämpää Göteborgissa. Kuitenkin Keilien kuvaama hauskanpito-mentaliteetti on hyvin lähellä aktiivisimpien ihmisten tapaa osallistua tanssikulttuuriin. Heille suomalainen tanssimusiikki ei ole ainoa musiikillinen identifikaation kohde, vaan he harrastavat tanssimista, soittamista ja laulamista monin tavoin, ja eri musiikeilla on erilaisia kulttuurisia merkityksiä eri tilanteissa.

Heidi Tiikkaja, Anne Penttinen ja Satu Suuronen muodostavat yhdessä Kimmo Tuomaalan ja Mika Surakan kanssa kansanmusiikkia esittävän Hulinaryhmän, joskin kaikki harrastavat myös muita musiikin lajeja. Soittamisen, laulamisen ja tansseissa käymisen lisäksi he harrastavat yhdistystoimintaa, tanhuja (Kerenskoj) sekä radio- ja tv-työtä (Souvarit-lähiradio, paikallis-tv), joskaan heistä (Tuomaalaa lukuun ottamatta) ei tähtää musiikkiammattiin. Harrastusluontoinen radiotoimittajuus liittyy sekin suomalaiseen tanssimusiikkiin, johon painottuvia ohjelmia Surakka, Penttinen ja Tuomaala ovat tehneet. Tanssiharrastuksen he ovat aloittaneet tanhun parissa, osa jo alle kouluikäisenä, ja he jatkavat sitä aktiivisesti edelleen. Suomalaisissa tansseissa he ovat käyneet vuoden ajan tai jo pitempään (Suomi-seuran tansseihin voivat alaikäisetkin osallistua) ja käyvät edelleenkin varsin ahkerasti Johans krogissa ja Kristinedalissa. Tiikkaja, Penttinen, Suuronen ja Tuomaala ovat menestyksellä ottaneet osaa myös ruotsinsuomalaisten laulukilpailuihin.





*Kuva 6. Heidi Tiikkaja, Kimmo Tuomaala, Anne Penttinen, Mika Surakka ja Satu Suuronen esittävät myös kansanmusiikkia Hulina-yhtyeessä. Kuva Jukka Tuominen. Anne Penttisen kuva-albumi.*

Anne Penttinen: Sit kun menee tansseihin niin ei sitä halua sitä samaa tunnelmaa kun keittiössä on. Et mä haluun tanssia... Johans krogissa on hyvä tunnelma ainakin.

P.S.: Minkälaiset odotukset kohdistuu kun suomalaisen tanssipaikan valitsee illanviettopaikaksi?

A.P.: Pitää hauskaa ja sillai et ois hyvä orkesteri. Tai sillai että..

Heidi Tiikkaja: Niin, toivoo saa tanssia.

Satu Suuronen: Saa tanssia paljon. PALJON!

H.T.: Aina ajattelee että tulispa edes yks *polkka*.

A.P.: Niin justiin!

H.T.: Niin harvoin tulee.

A.P.: Ei kaikki orkesterit osaa soittaa polkkaa, niin sitä kyllä toivon! Ja jenkkää ja tämmöstä, että jotkut orkesterit, niillä on vain hitaita tai nopeita.

H.T.: Fokstrotteja vaan.

A.P.: Ja pari valssia ja pari humppaa. Mutta ei oo niinkun monipuolista se musiikki. Sitä mä yleensä toivon, että olispa hyvä että soittais kaikenlaista.

P.S.: Et liikaa tulee foksia?

H.T.: Joo.

A.P.: Ja beatteja ja tämmösiä niin kun hitaampia sitten ja.

H.T.: Ja sit sillai et jos joku nyt ei ookaan rakastunu sillai, et haluaa siellä keinua koko iltaa vaan jonkun kans, vaan haluais liikkuaikin, niin sitä ei ajatella sit ollenkaan.

---

P.S.: Eli polkkaa ja humppaa ja tämmöstä toivotaan?

H.T.: Jenkkaa joo.

S.S.: Sekalaista koko ajan, että sais kaikkea tanssia.

A.P.: Nii.

P.S.: Eli sen tanssimisen takia lähetään, että se tanssiminen on...

H.T.: Ja se musiikkipuoli.

P.S.: ...lähtökohta yleensä että käydään tansseissa?

Kaikki: Joo.

A.P.: Ja että tavata ystäviä, pitää hauskaa niinku jengillä. (Tiikkaja, Penttinen & Suuronen 1997: 3)

Keskustelu alkaa Johans krogista ja sen miellyttävästä tunnelmasta. Paikan valinta illanvieron kohteeksi on tärkeää, mutta heille nimenomaan paritanssi on sellaista tanssia, jota he eivät haluaisi ruotsalaisissa paikoissa harrastaa. Se, että saa tanssia paljon, on tärkeää, mutta myös tanssien monipuolisuus ja eri tyylien kokeileminen lisäävät illan nautittavuutta. Tanssissa olennaista on sen fyysisyys ja läheisyys. Läheisyyden myötä peliin astuvat väistämättä myös tunteet aina rakastumiseen saakka, ja kuten Tiikkajakin viittasi, sekin on suomalaisissa tansseissa mahdollista. Loppujen lopuksi hauskanpito ystävien kesken ja suomalaisten yhteenkuuluvuus ovat ne tekijät joita pidetään tärkeimpinä ja jotka ovat juuri ruotsinsuomalaisen identiteetin rakennuspuita nuorille Göteborgissa. Juhlatunnelma irrottaa arjesta, ja tästä muodostuu tanssipaikkojen dynamiikka, kulttuurin muuntautumiskyky ja mahdollisuus tarjota osallistujille haasteita, toiveita, yllätyksiä ja elämyksiä.

## Ruotsinsuomalaisen tanssiyleisön määrä

Tansseissa kävijöiden määrä on laskenut 1970-luvun huippuvuosiin verrattuna. Osalle tansseissa käynti on jäänyt elämäntilanteen muuttumisen ja perhe-elämän vuoksi, osa taas on hakeutunut uusien harrastusten pariin. Monille ruotsinsuomalaisissa tansseissa käyminen on vähentynyt siksi, että on haluttu ottaa etäisyyttä toisiin ruotsinsuomalaisiin tai että tanssimista on jatkettu ruotsalaisilla tanssipaikoilla. Myös sukupolvieroista on kyse, sillä Ruotsissa syntyneistä melko harva on tutustunut suomalaiseen tanssikulttuuriin ja aloittanut tansseissa käymisen. Haastattelujen ja muiden lähteiden perusteella arvioisin, että ruotsinsuomalaisissa tansseissa Göteborgin seudulla kävi 1970-luvulla mahdollisesti 1500–2000 vierasta viikon aikana. 1990-luvun vaihteessa kävijämäärät Kangaroossa olivat noin kahdensadan tietämällä (Vierelä 1991). Määrä nousi jonkin verran 1990-luvun loppupuolella: Johans krogissa kävi viikottain 150–300 ihmistä, ja lisäksi 300–400 henkeä osallistui muutaman kerran vuodessa Kristinedalin suurtansseihin. 2000-luvun alkaessa tanssijoiden määrä on taas vähentynyt hieman, sillä Johans krog on avoinna vain lauantaisin. Näyttää myös



---

siltä, että nuoret ovat liikkuvin osa asiakaskuntaa, joka tanssitarjonnan vähetessä ensinnä siirtyy uusiin paikkoihin. (Asiakaskunnan vaihtuvuus on melkoinen ja kokonaisuudessaan niiden kävijöiden määrä, jotka osallistuvat ruotsin-suomalaisiin tansseihin ravintoloissa tai seuroissa on huomattavasti suurempi.)

Göteborgissa ja sen ympäristössä on 1970-luvulta lähtien asunut noin 20 000–30 000 ruotsinsuomalaista (Reinans 1996: 75), joista 1970-luvulla kävi noin 10 % tansseissa viikottain. 1960-luvulla osallistumisprosentti oli vieläkin suurempi (vrt. EKA 1965). 1990-luvulla tansseihin osallistuvien määrä on kuitenkin laskenut noin kahteen prosenttiin ja nuorten kohdalla osallistumisaste on vieläkin matalampi. Kiinnostavaa kyllä 1960- ja 70-luvuilla, jolloin tanssiminen oli kytkeytynyt siirtolaiskontekstiin (ks. luku 1), tansseihin osallistuvien prosenttiosuus oli suurin piirtein sama kuin Ruotsin koko väestöllä<sup>14</sup>. Ruotsin-suomalaisten tanssiaktiivisuus 1970-luvulla vastasi lukumäärältään ruotsalaisten tansseissa käyntiä – nähtävästi siis ruotsinsuomalaiset kävivät tanssimassa enimmäkseen omissa paikoissaan, ja lisäksi väestön ikärakenne ja elämäntilanne olivat tanssikulttuurille edullisia. 1990-luvulla sitä vastoin osallistumisaktiivisuus on pudonnut noin viidennekseen (ja on sattumoisin sama kuin amerikanpuolalaisella vähemmistöllä läntisessä New Yorkissa; Keil 1994: 177). Ruotsin-suomalaiset ovat selvästi siirtyneet ruotsalaisen kulttuurin kuluttajiksi, ja vähemmistökulttuurista on muodostunut vaihtoehtoinen toimintamuoto.

Johans krogissa useat alle 30-vuotiaat nuoret ovat paikan kanta-asiakkaita, ja heidän osuutensa yleisön kokonaismäärästä lienee 20 prosentin tietämällä (osuus on nähdäkseni hieman suurempi kuin oli Kangaroossa keväällä 1991). Erityisen hyvin edustettuina ovat 18–23 -vuotiaat, joita saapuu eri puolilta Göteborgia, useimmiten ystäviensä tai vanhempiensa kanssa. Eniten yleisön joukossa on 40–60 -vuotiaita ensimmäisen polven (Suomessa syntyneitä) maahanmuuttajia. Noin 30–40 -vuotiaita tuntuu olevan selvästi vähemmän, mihin on varmaankin useita syitä. Tässä iässä perhe-elämä vähentää tarvetta ja mahdollisuuksia käydä tansseissa. Kulttuurisen sulautumisen vuoksi monilla tähän ikäluokkaan kuuluvilla ei myöskään näytä olevan halua kuunnella suomalaista musiikkia.

Se on totta, minä oon kautta aikojen ihmetelly [nuorten määrää tansseissa]. Esim. mulla on kaks lasta, jotka ovat aikuisia, niin niistä ei kumpikaan, ei sitten missään mielessä oo siis suomalaisen tanssin kanssa ollu missään tekemisissä koskaan. Ei kumpikaan. Niin minä ihmettelin, aina kun minä näin sen ikäisiä nuoria, jotka on minun omien lasten ikäisiä, niin minä ajattelin, että onpa kumma, kun noin on kiinnostunut. Ja niitä oli paljon. Ihan sen takia panin merkille. Ylipäätänsäkin tämä että oppia tanssimaan. (Savolainen 1997)

14 Tor Larssonin ja Gustav Svenssonin (1992: 7) ruotsalaisen tanssimusiikin yhteiskunnallisia vaikutuksia käsittelevässä kirjassa todetaan, että noin 30 % ruotsalaisista (eli kaksi miljoonaa ihmistä) on vastannut kyselyssä käyneensä "ulkona tanssimassa" viime kuukausien aikana ja noin 12 % (860 000) viimeisen viikon aikana. Lukuihin sisältyvät kaikki tanssiaktiiviteetit yksityisistä juhlista diskoon ja paritanssiin.

Savolaisen havainnot koskivat juuri 1960-luvun alussa syntynyttä ikäpolvea, joka ei ehtinyt nauttia suomen kielisten luokkien ja kaksikielisyyden eduista. Mahdollisesti juuri tämä ikäluokka onkin kaikkein assimiloitunein, mikä vaikuttaa suomalaisen kulttuurin kuluttamiseen. Savolainen kertoi, ettei hän voisi kuvitellakaan omien 1960-luvun alussa syntyneiden lastensa käyvän suomalaisissa tansseissa, ja samaa voisivat varmasti sanoa tuhannet muutkin ruotsin-suomalaisäidit.

## Tanssityylit ja repertoarianalyysi

Useimmiten tieteellisessä kirjallisuudessa tanssia käsitellään kommunikaationa, jota toiset ihmiset tekevät (estradilla tai rituaalin osana) ja jota toiset ihmiset *katsovat*<sup>15</sup> (esim. Hanna 1992: 316). Tässä tutkimuksessa tanssi on kuitenkin enemmänkin elämyksellinen ja kehollinen asia kuin visuaalinen näytös tai esitys (Parviainen 1994: 18). Curt Sachs (1963: 3) johdatus tanssin historiaan mainitsee esimerkiksi, että tanssi on kaikkien taiteiden äiti. Tanssin kuvaaminen pelkästään taiteeksi ei kuitenkaan tee oikeutta paritanssille, jossa paitsi ilmaistaan sosiaalisia kokemuksia (rytmin, tilan, liikkeen ja tanssivan ruumiin keinoin) myös koetaan läheisyyttä ja yhteenkuuluvuutta. Spontaani ilmaisu ja kontrolloitu ruumiillisuus yhdistyvät parin varioidessa tuttuja askelkuvioita ja käännöksiä. Ruotsinsuomalaisilla tanssipaikoilla tanssijoita saa katsoa, mutta liian pitkää tuijottamista ei pidetä sopivana. Tanssijat tanssivat vain itselleen ja tanssiparilleen, joskin kaikista tanssijoista yhdessä muodostuu kokonaisuus, joka on vuorovaikutuksessa muusikoiden ja muun ravintolamiljöön kanssa. Mitään absoluuttisia kriteerejä tanssitaiteesta ei voida asettaa, koska kunkin tanssijan osaamista ja tyylikeinoja voi arvioida vain hänen oma tanssipartnerinsa.

Tanssipaikkojen perusohjelmistojäseni olen analysoinut kenttätyöaineistojeni pohjalta. Repertoarianalyysini yhdistää kaksi keskeistä näkökulmaa: tanssijoiden (luvussa 2) ja muusikoiden (luvussa 3). Ohjelmistojen rakentamisen perusidea on molemmille osapuolille kuitenkin sama: illan ohjelmisto jäsenetään niin, että kaksi samaa lajityyppiä edustavaa kappaletta soitetaan ja tanssitaan peräkkäin, ja että tanssi-ilta kokonaisuutena on riittävän monipuolinen. Kappalevalikoimia arvioidaan musiikillisesta ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta luvussa 3.2. Tässä luvussa tarkastelen tanssilajeja tanssiliikkeiden kannalta (laulun sanojen ja niiden reseption käsittely jäi haastatteluissa vähäisek-

15 Toisen tunnetun mutta vähemmän tieteellisen tanssimääritelmän mukaan tanssi on siitä erikoinen seurusteluun, että mies saa muutaman minuutin aikana pitää vierasta naista sylissään, likistellä häntä, kosketella hänen intiimejä alueitaan, keinahdella rytmikkäästi hänen kanssaan ja jälkikäteen häntä vielä kiitetään tästä kädestä pitäen (Sandström 1997). Määritelmä on kuitenkin siinä mielessä epäonnistunut, ettei se ota huomioon tanssin molemminpuolista vuorovaikutusta. Vaikka miehen on otettava viejän rooli, valittava askeleet ja suunnat, joihin edetään, ei tanssi silti ole hyväksikäyttöä, vaan se vaatii molempien tasaveroisen panoksen: paritanssin sujuminen perustuu parin yhteistyöhön.



---

si), ja samalla tuon esiin myös sen, kuinka suosittuja eri tanssityylit olivat Göteborgissa. Tiettyjä suosituimpia tanssilajeja esitetään useampi kappalepari illan aikana ja muutamien muiden vakiintuneiden mutta harvinaisempien tyylien avulla lisätään tanssi kulttuurille tärkeää monipuolisuutta (ks. myös taulukko 4, s. 168). Totutuista poikkeavia tyylejä, kuten rumbaa tai masurkkaa, ei tavallisesti esitetä. Höltän haastattelusitaatissa tavanomaisimmat tanssit tulivat jo luetelluksi. Omassa repertoarianalyysissäni olen ryhmitellyt tanssimusiikin lajit kolmeen pääkategoriaan<sup>16</sup>: vanhaan tanssimusiikkiin, lattareihin ja uudempaan tanssimusiikkiin. Kolmijako perustuu suomalaisen tanssimusiikkigenren historialliseen muotoutumiseen, mutta tanssityyliä alakategoriat seurailevat ruotsin-suomalaisen tanssikulttuurin käytäntöjä. Orkesterit yhdistelevät uudempaa ja vanhempaa tanssimusiikkia varsin vapaasti soittajien taipumusten ja yleisön ikärakenteen (ja tanssihalukkuuden) mukaan.

## Vanhan tanssimusiikin tanssilajit

Vanhaa tanssimusiikkia edustavat tyylit on helppo erottaa toisistaan myös tanssilajeina. Näistä ruotsinsuomalaisilla on tapana luetella erikseen jenkka, polkka, humppa, valssi, fokstrot ja tango. Fokstrot on tanssina sikäli erikoislaatuinen, että sen askelia sovelletaan useimpiin uudempaan musiikinlajeihin, kuten hidas ja nopea beat, rock'n'roll sekä swing. Vanhasta tanssimusiikista jenkka ja polkka assosioituvat selvästi suomalaisiin kansantansseihin ja tanhuryhmien koreografioihin. Valssin kulttuuriset kytkennät vaihtelevat wieniläissalongeista, kansalauluihin, hääjuhliin, iskelmäkaihoon jne. Humpalla, tangolla ja fokstrotila on puolestaan 1900-luvun alkupuolelle ankkuroitua historiansa, ja kaikille niille on yhteistä vahvasti suomalaistunut tanssityyli.

**Jenkka**-traditio on kiinnostava osa ruotsinsuomalaisia tansseja, sillä kansantanssien luonteestaan huolimatta se on suosittu tanssi kaikenlaisissa tanssipaikoissa seurojentaloista yökerhoihin. Jos orkesteri ei soita sitä heti alkuillasta, käydään sitä varmasti myöhemmin pyytämässä. Traditio on jatkunut katkeamattomana kansanomaisista pelimannitansseista tanssilavoille ja ruotsin-suomalaisiin ravintoloihin. Tämänkaltaisen populaarimusiikin globalisuutta vastustava käytäntö edellyttää uusien ja taas uusien sukupolvien innovoivaa perinteen omaksumista. Jenkalla on oma funktionsa tanssi-illan ohjelmistossa. Se tuo siihen vauhtia ja eloisuutta, kuten Mika Surakka kertoi: "jos oon ilosella päällä, niin silloin pitää mennä jenkkaa. Jenkkaa on helppoo tanssia, sitä voi kaikki mennä" (1997: 4). Useasti olen itsekin havainnut, että tanssilattialla

16 Suomen tanssiurheiluliitto jakaa tanssityylit myös kolmeen kategoriaan: vakiotansseihin, latinalaisiin ja rock'n'roll-tansseihin eli amerikkalaisiin tansseihin. Vakiotansseihin kuuluvat valssi, tango, wienivalssi, fokstrot ja quickstep; latinalaisiin samba, cha-cha, rumba, paso doble ja jive; ja rock'n'roll-osastoon puolestaan rock'n'roll ja boogie-woogie. (Korhonen 1994: 9)

Johans krogissa on kaikkein eniten tanssipareja juuri jenkan aikana. Jenkka koostuu kahdesta kuviosta, jossa toisessa mennään rinnakkain eteenpäin (askel, askel, hyppy; askel, askel, hyppy; ulompi jalka aloittaa) ja toisessa parit pyörivät hyppyaskelin ympäri kerran tai kaksi kertaa normaalilla tanssiotteella (harvemmin vyötäröotteella). Vaikka askelkuvio on yksinkertainen, on pöydäsäni istuneissa miehissä jenkan tanssimiseni joskus herättänyt kunnioitusta. Nähtävästi sen hallitsemista pidetään arvostettuna erikoisuutena. Jenkasta tapaa joskus myös rauhallisempaa askelvarianttia, kävelyjenkkää.

Harvojen taitama **polkka** on jenkan ohella pitänyt pintansa suomalaisten parissa Ruotsissa. Havaintojeni mukaan Kangaroossa tanssittiin harvoin polkkaa, mutta sen sijaan Suomi-seurojen tansseissa, mm. Wieselgrensplatsenilla, sitä esitettiin ainakin yhden kerran illan aikana. Kun orkesteri soitti polkkaa, oli tanssilattialla runsaasti tilaa, ja monesti tanssijat olivat joko varttuneempia pareja kokeilemassa taitojaan tai nuoria tyttöjä tanssimassa sitä tyttöpareissa (kpk 23.3.91). Polkkaa on vuosikymmenten ajan kanonisoitu lähinnä vanhojen taitajien tanssiksi (esim. Bondén s.a). Johans krogissa tilanne on kuitenkin hieman poikkeava, sillä monet nuoret nimenomaan toivovat polkkaa (kuten edellä Tiikkajaa ja Penttistä siteerasin) ja tanssilattialla on tyttöparien ohella myös runsaasti nuoria tai keski-ikäisiä sekapareja<sup>17</sup>. Tämä tuntuu sikäli loogiselta, että polkka on suhteellisen helppo, mutta vauhdikas ja kuntoa vaativa laji. Polkkaa tanssitaan vyötäröotteella hyppivillä askelilla, aloittaen tasahypyillä ja pyörien kylki edellä. Monet heittävät jalkoja vuoronperään taaksepäin ja tömistävät tahdin ykköistä. Jotkut sopivat tanssimaan lähtiessään käyttävänsä tiettyjä askelikovariaatioita, jotka juontavat juurensa tanhukoreografioista (kpk 28.2.98).

**Humppa** on suomalainen tanssi, joka muotoutui tuntemattomalla tavalla monista tyyleistä 1950- ja 60-lukujen vaihteessa: aiemmin fokstrotteja ja "jatsia" (nykyisiä humppakappaleita) tanssittiin monin eri tavoin mm. käyttäen kävelyaskelia tai vaihtoaskelia ja tekemällä jyrkkiä käännöksiä (pistoja) (mm. Niiniluoto 1989: 45; Hoppu 1990). Vanhemmat tanssityylit juontanevat ainakin osittain juurensa onestepistä ja twostepistä. Humppamuodin tultua Suomeen alettiin 1960-luvulla käyttää nykyistä niaavaa ja pyörivää tanssityyliä: jokaiseen askeleeseen kuuluu polvesta jousto ja pyörähdykset tehdään selkä edellä (kuten valssissa). Veikko Niemelä on muistellut 1950-luvun muotitanssin samban vaikuttaneen humpan askeltyylin syntyyn (Niemelä 1996: 349). Kaiken kaikkiaan humppatanssin historiasta, kuten muistakin lavatansseista, saadaan toivottavasti tulevaisuudessa lisää perustutkimusta.

17 Eräänä esimerkkinä polkan suosiosta kerrottakoon, kuinka Niina & Duo's oli ensi kertaa esiintymässä Göteborgissa: Johans krogin yleisön joukossa oli paljon nuoria, jotka olivat toivoneet rockia. Sitä yhtyeellä ei kuitenkaan omaksi harmikseen ollut ohjelmistossa. Kun rockin soittaminen ei onnistunut, ehdotin yhtyeen kitaristille, Lauri Koskiselle, että soittakaa polkkaa – nuoret ihmiset varmaankin tanssisivat mielusti sitä. Niinpä he aloittivatkin viimeisen settinsä hanuribravuorilla Säkkijärven polkka, jolloin tanssilattialla tunnelma kehkeytyi peräti riehakkaaksi hihkumisineen ja hyppimisineen (kpk 9.1.98).



---

Ruotsinsuomalaiset tuntevat humpan askeleet yleensä hyvin, ja lisäksi sillä on oma merkityksensä myös kulttuurisen erilaisuuden takia – ruotsalaisilla ei ole humppaa, eikä heidän tanssityyleihinsä sisälly lainkaan humpan kaltaisia niaavia askelia. Humppaa soitetaan ruotsinsuomalaisissa tansseissa useita kappaleita illan aikana. Silti sillä on osallistujien puheessa jonkinlainen vanhanai-kaisuuden konnotaatio: humppa kuuluu 1970- ja 80-luvuille. Esimerkiksi tämä ilmenee siinä, miten Kimmo Tuomaala (1997) kehuu yleisöä, joka otti hyvin vastaan heidän orkesterinsa (Mr Coolin) monipuolisen ja kansainvälisen ohjelmiston: “Ei ollut yhtään että 'soittakkee humppaa!' Ei ollu yhtään sitä [asennetta].” Vastaavasti yleisökään ei toivo, että orkesteri soittaa liian monia humppia illan aikana: “jos sä olet tanssipaikalla ja siellä on semmonen orkesteri, joka vaan jauhtaa sitä samaa humppaa, mitä nyt on. Niin sä odotat ja menet jo kysymään, että ettekö te nyt vois soittaa jotakin muuta jo.” (Savelius 1997: 11)

Askelikkona humppa on lähimpänä suullisesti periytyvän tanssin ideaalityyp- piä: jokaisen odotetaan tanssivan humppaa, vaikka välttämättä ei osata selittää, kuinka sitä tanssitaan. Kangaroossa jututin erästä tanssinopettaja-miestä, jonka mukaan humpalle ei ole mitään askelia – kaikki tavat ovat yhtä hyviä. Hänen mukaansa sen sijaan tanssityyleissä on eroja: Pohjois-Suomessa humppaa tanssitaan ees-taas-askelilla, joten hän tunnistaa jo tanssitavasta sen, kuka on Lapista kotoi- sin. (kpk 16.3.91) W. Bondénin tanssioppaan uudempaan painokseen on hum- pasta tehty erillinen liite, jossa pejoratiivisesti todetaan humpan olevan vain imp- rovisoitua kuntoilua: “Emme sanoisi sitä mielellään tanssiksi, onkohan se vaan eräänlaista 'kuntoharjoittelua'. ... Loppulause: Tee mitä keksit kun pompit!” (Bondén s.a.: 55). Erilaisen käsityksen asiasta saa kuitenkin tarkkailemalla täpö- täyttä tanssilattiaa Kangaroossa tai Johans krogissa, jossa vinhasti pyörähtelevät parit ilmeisen tyylikkäästi menevät humppaa. 1990-luvun aikana humppa on va- kiintunut osaksi suomalaisten tanssikoulujen ohjelmistoja ja niissä tavallisten humppa-askelten ohella opetetaan myös uusia askelvariantteja, kuten kävely- humppaa. Niitä ei havaintojeni mukaan kuitenkaan käytetty Johans krogissa.

**Valssilla** on erityinen tehtävä tanssit avaavana ja päättävänä lajina, ja lisäk- si valsseja soitetaan yksi tai kaksi paria illan kuluessa. Tanssiyleisön puheessa valssi ei kuitenkaan tule juuri lainkaan esiin. Helmi Järviluoma onkin kirjoitta- nut (Virtain pelimannien ohjelmiston yhteydessä), että “valssista harvoin puhu- taan erityisenä 'suomalaisen identiteetin' lippulaivana. ... [eikä] sen avulla ole helppoa erottautua naapurikansoista.” (Järviluoma 1997: 173) Valssi on tärkeä osa tanssikulttuuria, ja ihmiset tanssivat sitä mielellään, vaikka erikseen valssin merkitystä ei haastatteluissa käytykään arvioimaan.

Hitaiden ja nopeiden valssien välillä ei tehdä kategorista eroa Göteborgissa, kuten lavatansseissa Suomessa voidaan tehdä (Jokinen 1999). Tämä tarkoittaa, et- tä hitaita valsseja ei kuuluteta erikseen eivätkä erot tule esiin myöskään haasta- teltujen puheessa, mutta tanssikursseilla ja tanssinäytöksissä valssivariantit erottu- vat toisistaan (Hölttä h. 1998). Valsseilla on usein henkilökohtaisia, romanttisia as-

sosiaatioita herättäviä merkityksiä. Muusikotkin ovat huomanneet, että valsseja toivottaessa pyydetään aina jokin tietty kappale: usein se on kysyjän häävalssi (Hakopuro h. 1998b). Valssi on pyörimistanssi, jossa niaavia askelia otetaan vuoroin eteen ja taakse. Liukuva ja siro tanssityyli on kehittynyt 1800-luvun vaihteessa Wienin seurapiireissä (Virtamo 1979). Tanssijoiden asento on ylväs ja hie-man taaksepäin kallistunut. Hitaaseen valssiin kuuluu lisäksi sivuaskelia.

**Tango** ja ruotsinsuomalaisuus kuuluvat monien mielestä stereotyyppisesti yhteen<sup>18</sup>. Tähän on luonnollisia tyylihistoriallisia syitä, olihan tango esillä nimenomaan 1960-luvulla tanssikulttuurin käynnistyessä Göteborgissa (esim. suosittu Tango-pojat -orkesterin nimessä). Lisäksi ruotsinsuomalaiset ovat Suomessa saaneet tangomainetta kolmen Seinäjoella valitun tangokuninkaan ansiosta (Risto Nevala, Kari Piironen ja Jari Sillanpää). Useimmissa lähteissä tango mainitaan aina ensimmäisenä, kun puhe on ruotsinsuomalaista tansseista. Syy tähän on tangokäsitteen tutuus ja suomalaisten tangojen eksoottisuus, jonka ajatellaan heijastavan siirtolaismentaliteettia tai yleisemmin vakavaa ja melankolista suomalaista mielenlaatua. Suomalainen tango ja sen suosio ovat saaneet lähes kulttimaineen myös ruotsalaisten mielissä (esim. Åhlén 1984). Se on niin symbolista, että ruotsinsuomalaisia tutkineet Pertti Toukoma ja Thomas Rosenberg (1994: 134) sekä toisaalta Pekka Gronow (s.a.: 35) mainitsevat ainoastaan tangon ja humpun esitellessään tanssimusiikin merkitystä ruotsinsuomalaisten kulttuurille. Eriksson ja Olsson (1981) mainitsevat näiden lisäksi vielä jenkan. Vakiintuneen puheenparren mukaan "tanssimusiikkia ovat tangot, valssit ja humpat" sekä joskus jenkat. Sen sijaan yleisin tanssimuoto, fokstrot, jää yleensä kokonaan mainitsematta.

Tanssijoille tango on "rakas" (Penttinen 1997) erikoislaatunsa takia: se on vakava, totinen ja jopa mahtipontisen arvokas tanssi päinvastoin kuin hilpeinä pidetyt polkka, jenkka ja humppa. Useimmat tanssivat tangoa fokstrotin tapaan vaihtoaskelilla ja tanssiminen on helppoa, mutta samalla vahva aksentoitu rytmi tarjoaa mahdollisuuksia improvisointiin. Tangoa tanssiessa on tärkeää eläytyä ja heittäytyä tunteiden vietäväksi: "tango on siinä mielessä erilainen, että tango mennään tunteella ... [siinä] pitää olla semmonen erikoinen tanssipari, kenen kanssa viihtyy sillä tavalla." (Surakka 1997: 4) Tangon aikana otetaan pitkiä askelia suhteellisen hitaassa tempossa samalla, kun parit ovat aivan kiinni toisissaan, mikä merkitsee "legitiimiä tapaa koskettaa", kuten Maija Savolainen asian kuvaa (1997). Tanssin hitaus, intohimoisuus ja liikkeiden tietynlainen aggressiivisuus sopivat naista vievälle miehelle, kun hän saa varioida, käyttää mielikuvitustaan ja rohkeuttaan tanssin yllättävissä käännteissä. (Ruotsinsuomalaiset eivät sentään käytä tangotaivutuksia tai taukoja tangoa tanssiessaan.) Naisille on puolestaan mieluisaa ja joskus vaikeaa, kun saa olla vietävänä.

18 Ruotsinsuomalaisten mainetta tangokansana on tässä yhteydessä tarpeetonta käydä empiirisesti todistamaan, mutta esimerkkinä mainitakoon suosittu radio-ohjelma Rally (SR P3), jossa seikkaillee fiktiivinen hahmo Pekka, Finne i Göteborg, joka on tangoa harrastava reppana ruotsinsuomalainen ([www.sr.se/p3](http://www.sr.se/p3)).



---

Ja naisille olla vietävänä. Sekin on muuten yks vivahde tässä kaikessa. Että kun minä en oo mikään helppo vietävä ollu tässä maailmassa koskaan. ... Mutta minä voin tanssissa nimenomaan antaa itelleni luvan, että mies saa viedä minua. Että se on miellyttävää että saa olla vietävänä. Ja minä tiedän, että minä oon hyvin helppo vietävä, ja niin kauan kun minä muistan, minä oon aina saanu hyvän palautteen siinä, että minun kanssa on helppo tanssia. ... Nimenomaan tango. Että saa luvan mennä niin lähelle kuin mahdollista. (Savolainen 1997: 8)

Savolainen kertoi rakastaneensa tangon tanssimista Kolmessa kruunussa, vaikka tuohon aikaan hänen "kulturelleina" pitämänsä ystävät Suomessa eivät "antaneet sille mitään arvoa" (ibid).

Tango on sekä musiikillisesti että tanssiaskeliltaan suomalaistunut 1930-luvulta lähtien ja eroaa nykyään kansainvälisistä esikuvistaan (Suutari 1994a). Rinkebyssä, Tukholman esikaupungissa, on toiminut harvinaislaatuinen suomalais-argentiinalainen tangoklubi, jota vetävät Pepe Alanis ja Tuula Rusanen. He ovat korostaneet suomalaisen tangon kansanomaisuutta ja karheutta: "kun suomalaiset lähtee tanssiin, on siel jos jonkin näköstä väkee tanssimassa, et ihan kaikkihan tanssii. ... tangokuninkuusjutut, ne on [sitä vastoin vain] sellaista glitteriaa ja säihkettä" (Rusanen 1995: 16). Rinkebyssä suomalainen ja eteläamerikkalainen kulttuuri elävät rintarinnan, mutta Savolainen muistaa, kuinka hänen ruotsalainen kollegansa erehtyi aliarvioimaan suomalaista tangoa.

Minun vanha koulutuskaaveri, yht'äkkiä se innostu argentiinalaisesta tangosta. Ja mä olin tykänny siitä ihmisestä, mies. Niin ne kävivät vaimonsa kanssa, kävi siellä argentiinalaisella tangokurssilla. Sit yhen kerran se laukasee, sanoo sillä tavalla että suomalainen tango, se on – det är blä-hä-hää-blä-hää – niin kun sanotaan. Että se ei oo minkään arvonen. Että Argentiina. Niin se oli kerta kaikkiaan, kun se ois iskeny puukon minuun! Siis se otti minua niin hirveen kovasti! Mä ihan sain semmosen shokki-tunteen – siis jälestäpäin kun oon ajatellu sitä, että mitä tapahtu oikein. ... Suomalainen tango on niin minun identiteettiin kytketty, että kun hän sanoo sillä tavalla, se teki KAUHEEN KIPEETÄ. (Savolainen 1997: 5–6)

Tanssimusiikki ja tangot olivat herättäneet hänessä uudelleen ylpeyttä olla ruotsinsuomalainen, jolloin suomalaisen tangon vähätteleminen ja argentiinalaiseen versioon vertaaminen oli lähes anteeksiantamaton erehdys mieheltä, jota hän siihen asti kunnioitti. Kun musiikki kytketään identiteettiin näin vahvasti, merkitsee musiikin häpäiseminen samalla myös siihen sitoutuneen ihmisen nolaamista (Frith 1990: 72).

## Fokstrot

Fokstrotin eli foksen askel on ruotsinsuomalaisten tansseille kaikkein ominaisin ja vähintään puolet tanssi-illan kappaleista tanssitaankin foksina: hidas – hidas – nopea – nopea (kaksi pitkää ja kaksi lyhyttä askelta rytmissä: ♩ ♩ ♩ “taa- taa- ta-ta”).

Ruotsinsuomalaiset kutsuvat tätä yleistä askelkuviota vaihtoaskeliksi (vaikka tällä termillä on toinenkin tanhuissa käytetty merkitys). Fokstrot-askelissa mielenkiinto ja musiikillinen jännite syntyvät siitä, että askelkuvio kestää vain kolme iskua eli 4/4-tahtilajissa vajaan tahdin. Askeleet, jotka mies aloittaa aina vasemmalla jalalla, sijoittuvat siis jatkuvasti eri tahdinosille, jolloin tanssin ja musiikin suhde on polyrytmisen. Charles Keil seurasi tansseja ravintoloissa Helsingissä ja Turussa, ja hän kommentoi suomalaisten tanssityylejä kongressikeskustelussa näin: “foxtrot is very African thing for the Finns” (1998). Suomessa asuva amerikkalainen tanssinopettaja Adrian Goldman (1993) on puolestaan kirjoittanut, että suomalainen foksi on nimestään huolimatta ainutlaatuinen tanssityyli. “Silloin tällöin soitetaan tanssi, jota kutsutaan ‘foksiksi’ (‘foxy’): se on tempoltaan ja rytmikaltaan suurinpiirtein fokstrotin (foxtrot) tai swingin kaltaista, mutta juuri kukaan ei tanssi fokstrotia tai swingiä sen tahtiin.”

Fokstrotin askeleiden<sup>19</sup> oppiminen (omalla kohdallani kyse oli pikemminkin oivaltamisesta, koska askelkuvio on hyvin yksikertainen) on suorastaan kynnyskysymys tansseihin osallistuvalla – niin keskeinen tanssilaji se on ruotsinsuomalaisille. Suomessa ravintoloissa (omien havaintojeni mukaan) hitaita kappaleita tanssitaan usein suoraan kävelemällä, ilman foksiin kuuluvaa vaihtoaskelta ja polyrytmisyyttä, mutta tällainen tanssitapa on erittäin harvinainen näky Johans krogissa. Erkki Höltän mielestä kävelytyyli oli tavallisempaa 1970-luvun alussa.

P.S.: Alkoiko toi [sinun] tanssiminenkin heti silloin jo [maahanmuuttovuonna 1970]?

E.H.: Ei. Mä en oikeastaan hirveästi siihen aikaan ollu kiinnostunut tanssimisestä, muuta ko mitä käytiin, silloin täällä oli sen niminen tanssipaiikka kun Virveli. Siellä me käytiin aina, mutta se että minä en osannu tanssia oikeastaan. Se oli enemmän tätä diskotanssia vaan, tai sitten vaan niinku kävelemistä. Mutta siihen aikaan mä en tavallaan osannu tanssia laisinkaan.

19 Yksilölliset tyylit ja tanssin aikana tapahtuvat variaatiot perustuvat käännöksiin, suunnanvaihdoksiin ja tilankäyttöön, joten jalkojen hallinta on todellakin pääasia suomalaisissa paritansseissa. Parin yhteistyö on tärkeää, jotteivät askeleet menisi sekaisin. Se, että tanssissa käytetään jalkoja eikä lantiota tai yläruumista, tuli esiin humoristisesti Maritta Saveliuksen ja Marja-Leena Ahteen keskustellessa eri ihmisten tanssityyleistä:

Maritta Savelius: Monilla on semmoset tanssihalut, et pää veis, mut jalat ei [demonstroi heilutellemalla päätä ja hartioita].

Marja-Leena Ahde: [nauraen] Niin.

M.S.: Sen näkee monilla siis sillai et yläpää veis, mut kun vielä sais noi kaks [jalkaa] toimimaan tossa.

M-L.A.: Joo, tuli vaan mieleen kun viime viikonlopulla olin siellä kylillä ja mä sitä Salmea yritin viedä tanssimaan. Hirveetä. Sillä pää ja hartiat, kauhian, mutta kun jalat ei. Mä sanoin et nyt rauhoitu! Hartia ja kädet ja pää paikoilleen, jaloilla! (Ahde & Savelius 1997: 15)



---

P.S.: Oliko se [Virveli] semmonen tanssilava että tytöt toisella puolella ja pojat toisella puolella?

E.H.: No se oli sen tyyppinen, kyllä! Se oli niinku sitä vanhaa tanssikulttuuria justiin, että tytöt oli toisella puolella ja pojat toisella puolella ja sitten haettiin. Oli hidas kappale, niin se oli kauhea ryntäys hakemaan tyttöjä. Se oli enemmän ihan niinku normaali tanssipaiikka, missä tanssittiin parittain oikein kunnolla. Mutta siihen aikaan monetkaan [ei osanneet] – se oli enemmän sitä kävelemistä, sitä ei ollu niin paljon niitä askeleita. Ja tangotkin tanssittiin vaan ihan kävelemällä. (Hölttä 1998: 1–2)

Hölttä ei pitänyt tasaista kävelemistä varsinaisena tanssimisena lainkaan, sillä suomalaisissa paritansseissa keskeisintä on jalkojen työskentely ja tanssiaskelien ottaminen. Goldmanin (1993) mukaan askelikon korostaminen on johtanut siihen, että tanssilattiat ovat erittäin liukkaita ja ihmiset joutuvat tanssimaan laahaavin askelin jalkoja nostamatta (jotteivät liukastuisi). Höltän mainitsema vanhan tanssikulttuurin piirre, jossa miehet ja naiset ovat salin eri osissa, katosi varsin nopeasti ruotsinsuomalaisista paikoista, sillä sitä ei pidetty paikallisiin olosuhteisiin sopivana (vrt. anon. 1969). Sekahaku pöydistä on vastaavasti yleistynyt, ja se on nykyään mm. Johans krogissa vallitseva käytäntö, josta erityisesti miehet pitävät (Hölttä 1998).

Pareille jää fokstrotin koreografian avoimuuden vuoksi paljon mahdollisuuksia persoonallisen tyylin kehittämiseen: jotkut tanssivat liukuvin askelin, toiset suosivat enemmän pyörimistä, jotkut ottavat askelkuvion täsmällisen tarkasti yhteen suuntaan, toiset saattavat jatkuvasti vaihtaa suuntaa ja niin edelleen. Tanssiessa miehen tehtävänä on viedä, mutta nainen ei ole suinkaan passiivinen, vaan yhteistyötä edellytetään kummaltakin osapuolelta siinä, miten vapaata tilaa haetaan lattialta, käännöksiä tehdään ja askeleita sovitetaan musiikkilisten rakenteiden ja rytmisten korostusten mukaan. Miehen on sopeutettava tanssinsa naisen tanssityyliin mukaan: jos nainen ei ole tottunut ottamaan pitkiä askeleita, ei mieskään voi kävellä hänen varpailleen. Sama pätee suhteessa pyörimisen nopeuteen, käännöksiin ja yhteen suuntaan etenemiseen. Tanssiparin tulee löytää yhteinen kehon kieli, johon sisältyvät askeleet ja tanssisuunnat, tanssiasento ja ryhti sekä myös lantion, käsien ym. työskentely. Mies voi esimerkiksi tehdä erilaisia aloitteita tanssin aikana, ja niihin reagoimalla nainen puolestaan vaikuttaa tanssin kulkuun. Olennaista kokemusteni mukaan on, että miehenkin näkökulmasta jokaisen naisen kanssa tanssiminen on erilaista ja jokaisella naisella (kuten miehelläkin) on oma yksilöllinen tanssityylinsä<sup>20</sup>.

Hitaat ja nopeat foksit ovat eri tansseja. Askeleet niissä ovat tosin samat, mutta ne otetaan eri tempossa ja lisäksi mm. tanssiote, tuntuma pariin ja tans-

20 Tanssikoulujen yhtenäistävä tanssipedagogiikka voi osittain myös latistaa tanssikäytäntöjä. Kokemusteni mukaan Suomessa nimenomaan tanssilavoilla tanssikouluja käynyt nuorempi sukupolvi erottuu muista tanssijoista yhtenäisen tyylinsä, tanssiasennon oikeaoppisuutensa ja varsinkin naisten passiivisen tanssiroolin vuoksi. Saman on huomannut tanssintutkija Petri Hoppu (1998: 169), jonka mukaan "ne jotka eivät ole saaneet oppia tanssikouluissa, luovat varsin yksilöllistä tanssia".

sijoiden liikkeet ovat hyvinkin erilaisia. Nopeassa foksissa käytännöllisintä on pitää hieman etäisyyttä suljetussa tanssioitteessa, mutta hitaissa kappaleissa, kuten tangoissakin, parit ovat aivan kiinni toisissaan nojautuneena toisiaan vasten. Tanssiasennoissa on tietenkin yksilöllisiä eroja ja nähdäkseni nimenomaan nainen on aloitteen tekevä osapuoli tässä suhteessa. Hitaissa fokseissa nainen voi esimerkiksi lepuuttaa päätään miehen olkapäällä; poskitangossa parit selvemmin ja ryhdikkäämmin ojentautuvat toisiaan vasten. Hitaissa kappaleissa vartalon liikkeet ovat pienemmät ja rauhallisemmat kuin nopeissa fokseissa; tangoissa askeleet ovat pidemmät kuin hitaissa fokseissa.

## Latinalaiset tanssit ja diskohumppa

Uudemman ja vanhemman tanssimusiikin ohella kaikki orkesterit esitettävät illan aikana muutaman beguinen, samban tai cha cha chan, jotka muodostavat latinalaisamerikkalaisten kappaleiden ryhmän ruotsinsuomalaisten orkesterien perusohjelmistoissa. Niiden rytmiikka ja soundi, jossa lyömäsoittimilla on tärkeä osuus (varsinkin sekvenssereitä käytävillä yhtyeillä), lisäävät ohjelmakokonaisuuden monipuolisuutta. Tansseina varsinkin samba ja cha cha cha erottuvat muista tyyleistä. **Samban** lukuisat edestakaiset tai eteenpäin kulkevat askelkuviot ovat vauhdikkaita ja monien mielestä suomalaisille helposti omaksuttavia. Muista suomalaisista paritansseista poiketen voimakas lantion käyttö on sambatanssille ominaista (Bondén s.a.: 38). Jalat, lantio ja ylävartalo liikkuvat ikään kuin polyrytmisesti tai "huojuvasti" (ibid.) ja sillä saadaan ilmaistuksi samban tavallista askelrytmiä tiheämpi syke – muut paritanssithan tanssitaan "jaloilla", eikä lantion työskentelyllä ole samaa tanssilajia määrittävää merkitystä. Toisaalta sambaa tanssitaan käytännössä myös sujuvasti ja yksinkertaisesti humpan askelilla. Tätä ei voi selittää pelkästään askelien vaikeudesta ja tanssitaidottomuudesta johtuvaksi, vaan humppana tanssiminen on myös esteettinen valinta (Hyvärinen 2000). Suomalaisille samban liike ja rytmin kiihkeys ovat ehkä vieraita elementtejä ja humppana tanssiminen on siksi suosituempaa ja sosiaalisesti turvallisempaa.

**Cha cha cha** on selvemmin taitavimpien tanssijoiden erikoisuus, jota opitaneen tanssikursseilla. Johans krogin asiakkaat eivät välttämättä tosin edes tunnustaneet cha cha chata omaksi tanssilajikseen, kun orkesteri sitä soitti (kpk 13.2.98). Cha cha chassa perusaskeleeseen kuuluu vaihtuvia askelikkoja ja mm. neliömäisiä kuvioita. Cha cha cha -ääni syntyy askelikon päättävästä jaksosta jalkojen pyyhkiessä lattiaa. Tästä johtuu myös tyylilajin nimitys. Ensimmäisen kenttätävövaiheeni aikana (1991) Hisinge Husissä ja Wieselgrensplatsenilla soitettiin myös lambadaa, mikä voidaan lukea lattaritanssiksi, vaikkakin sittemmin ohimenneeksi muotityyliksi. Tanssikursseilla (ja -oppaissa) opetetaan usein myös rumban askeleet, vaikka kaan sitä ei tanssipaikoilla yleensä soiteta.



---

Mahdollisesti rumban askelia voidaan käyttää rauhallisissa beguine-kappaleissa. Yleisesti beguinet tanssittiin kuitenkin hitaan foksen askelin. Suomessa tanssikurssien myötävaikutuksella 1990-luvulla yleistyneet jive ja siitä yksinkertaistettu lavajive (eli "fusku") eivät havaintojeni ja haastattelujeni mukaan kuuluneet ruotsinsuomalaisten käyttämiin tanssityyleihin.

Tanssilajien moninaisuus on eräs oleellinen ruotsinsuomalaista identiteettiä ja itsetuntoa rakentava tekijä niin tanssijoille kuin tanssimuusikoillekin. Tanssihaluja lisää monien eri tanssilajien tunteminen, mikä kontrastoituu ruotsalaiseen vallitsevaan tanssikulttuuriin. Bugg-tanssi itsessään on vaativaa ja taiteellista, mutta monet suomalaiset arvostavat tanssissa toisenlaisia tekijöitä, kuten yksilöllisiä tanssityylejä, improvisointia ja tanssilajien monipuolisuutta. Esimerkiksi Bergsjön Suomi-seurassa aktiivinen Kaija Laukkanen piti suomalaisia yleisesti taitavina tanssijoina: "Suomalaisilla on monia tyytlejä, ja heidän tanssintaitonsa on usein korkea. Ruotsalaisilla on vain bugg ja fokstrot." Hän jatkaa, että samba on hänelle ehkä mieluisin, mutta humppa "ottaa liiaksi kunnon päälle" – varsinkin, jos orkesterit soittavat liian pitkiä humppapotpureita (Laukkanen 1997). Ensimmäisen setin aikana, jolloin tanssilattialla on runsaimmin tilaa, orkesterit soittavat kaikkein monipuolisinta ohjelmistoa, johon lattarityyleistä varsinkin cha cha cha ja beguine sopivat hyvin.

**Diskohumppa** on suomalaiselle tanssiravintolamusiikille ominainen tanssilaji, jolla voidaan tanssia kansainvälisiä diskokappaleita paritanssina. Siinä yhdistyvät diskon musiikilliset tyylikeinot (ja -kliseet) sekä humpan askelten vaatima poljento. Suomessa on tapana, että (ainakin tanssiravintoloissa) rock- ja diskokappaleet tanssitaan erillään "jytäten" (Väisänen 1991), mutta ruotsinsuomalaiset ovat selvästi orientoituneempia käyttämään normaalia suljettua tanssiotetta (jossa mies pitää oikealla kädellään kiinni naisen vyötäröstä ja vasemmalla kädellään naisen oikeasta kädestä). Varsinkin 1990-luvun vaihteessa diskokappaleita (kuten *Rivers of Babylon* ja *Tabdon olla sulle bellä*) tanssittiin aina paritanssina ja useimmiten nimenomaan humppana (esim. Kangaroossa ja Wieselgrensplatsenilla). Johans krogissa sitä vastoin fokstrotin askelien käyttö ja jopa ruotsalaisen buggin vuorot ovat yhtä yleisiä samoin kuin erillään tanssiminenkin. Moinen koreografinen vaihtelevuus ei ole tavallista, mutta se lisää illan kiinnostavuutta ja antaa ihmisille päänvaivaa – kuitenkin kaikki käy, ja improvisoiminen on olennaisinta.

## Bugg-tanssi ja ruotsalainen tanssimusiikki

Afroamerikkalaisten tyylien ja erityisesti rockin vaikutus on ollut suurempi ruotsalaisessa kuin ruotsinsuomalaisessa tanssimusiikissa. Tanssilavoilla (folkets park) järjestetään kylläkin edelleen ruotsalaisia gammaldans-iltoja alan harrastajille, joissa tanssitaan mm. tangoa, valssia, fokstrottia ja sottiisia (Nyström

1996: 20), mutta 1960-luvulta lähtien ruotsalainen ravintolatanssikulttuuri (*dansbandsmusik*) on uudistunut rock- ja country-musiikista tulleiden kansainvälisten vaikutteiden myötä (Lilliestam 1998; Brolinson & Larsen 1994). Tavaksi tuli, että orkesterit soittavat tansseissa pääasiassa beattia, 1950-luvun rockklassikoita, swingiä, kantriballadeja, boogieta, fokstrotteja jne. Kaksi nopeaa ja kaksi hidasta kappaletta seuraavat säännönmukaisesti toisiaan. Lisäksi illan aikana saatetaan (harvemmin) soittaa korkeintaan yksi pari valsseja. Kappalevalikoima koostuu ruotsalaisista iskelmistä (svensktoppen), joskin myös angloamerikkalaisia kappaleita esitetään runsaasti – selvästi enemmän kuin mitä ruotsin-suomalaiset orkesterit soittavat (vrt. Persson 1989; Nyström 1996).

Kun ruotsalaisen tanssiohjelmiston rakenne on hyvin symmetrinen (vuoroitellen hidas ja nopea pari), on tanssikulttuurin dynaamisin alue nopeiden bugg-tanssien monenlaisten kuvioiden varioinnissa. Ruotsalaisten erikoisuus onkin juuri bugg, jota voidaan tanssia useimpiin tasajakoisiin tanssimusiikkikappaleisiin. Bugg on kehittynyt boogie-woogiesta, jitterbuggista ja jivesta Ruotsissa omaksi tanssiperinteeksi. Askeleet ovat periaatteessa tasapituisia (onestep), mutta tanssiin kuuluu jopa useita satoja erilaisia bugg-vuoroja, joissa parit pyörivät toistensa ympäri: selät vastakkain, kainalon alitse jne. Niinpä tanssikoulujen käyminen on lähes välttämättömyys ruotsalaisen paritanssin harrastajalle, jotta eri vuoroissa yhteistyö sujuisi saumattomasti.

Buggia on parasta tanssia suhteellisen nopeatempoisen musiikin tahtiin (bugg-kilpailuissa nopeimmat kappaleet kuuluvat vaikeimpaan a-sarjaan; Sandström 1997) ja tästä johtuen ruotsinsuomalaisissakin tansseissa tiettytyypiset nopeat foksit assosioituvat helposti ruotsalaisiksi. Kun yleisö Johans krogissa tunnistaa kappaleen buggiksi (jota myös buugiksi tai bugiksi kutsutaan), saattaa osa tanssijoista, ehkä noin puoli tusinaa paria, käyttää erilaisia bugg-kuvioita. Suurin osa tanssii sitäkin silti vaihtoaskelin, vaikkakin foksen tanssiminen on hankalaa ja jokseenkin epämukavaa, kun tempo on yhtä rivakka kuin bugg-kappaleissa.

Ruotsinsuomalaisten suhtautuminen ruotsalaisiin tansseihin ja musiikkityyleihin vaihtelee täydellisestä torjunnasta aktiiviseen harrastamiseen. Matti J. Korhonen (1994) esimerkiksi totesi monien suomalaisten vierastavan ruotsalaista tanssimusiikkia viimeiseen asti, ja hänen mielestään musiikkimaun muuttuminen suhteessa svensktoppen-kappaleisiin on merkki voimakkaasta assimiloitumisesta. Inho ruotsalaista dansband-musiikkia kohtaan innoittaa suomalaisia hyvinkin värikkääseen kielenkäyttöön (“voin oksentaa sille”, Savolainen 1997; “ei se oo mitään suomalaiseseen verrattuna”, Järvi 1996), mutta toisaalta monet ruotsinsuomalaiset nauttivat bugg-tanssista (vähemmän värikkäin sanakääntein). Buggin harrastaminen on keino laajentaa ja syventää paritanssiharrastusta, jopa niin että jotkut tapaamistani tanssijoista ovat jatkaneet harrastusta aina kilpatasolle saakka. Toisaalta buggia tanssivien parien lisääntyminen ja siihen soveltuvan musiikin soittaminen ruotsinsuomalaisissa tansseissa on merkki avoimesta suhtautumisesta ruotsalaisiin vaikutteisiin.



---

Keskustelin Heidi Tiikkajan, Anne Penttisen ja Mika Surakan sekä (seuraan liittyneen) Kimmo Tuomaalan kanssa buggista, ja heidän suhtautumisensa siihen oli varovaisen myönteistä, kun buggia käsiteltiin tanssina. Puhe kääntyi pian kuitenkin ruotsalaisen musiikin sisältökysymyksiin. Heidän mukaansa suomalaiset hakevat musiikista tyystin erilaisia ominaisuuksia kuin ruotsalaiset: syvällisyyttä, melankoliaa ja suomalaista mentaliteettia.

P.S.: Jos mä kysyisin tanssimisesta, että mitä mieltä te olette tommosta ruotsalaisesta buugista tai buggista?

Heidi Tiikkaja: Mä tykkään että se o ihan kiva, osais vaan kunnolla. Kyllä mä vähän osaan. Ei sitäkään jaksais aina, niinkun ruotsalaiset kun ne menee tanssimaan, niin ne tanssii koko ajan buugia.

Anne Penttinen: Niin, silloin tällön on kiva. Kun tulee joku semmonen hyvä kappale.

Mika Surakka: Mm. Näyttää helpolta, mutta sitten se on mahottoman vaikeeta.

H.T.: Niin no semmoselle, joka..

P.S.: Kun [ruotsinsuomalainen] bändi soittaa ruotsalaisen buugi-kappaleen, niin sen jotenkin erottaa.

H.T.: Se on. Sen erottaa heti.

Kimmo Tuomaala: Suomalainenhan tykkää että tämä ruotsalainen tanssimusiikki on hirveän pinnallista.

H.T.: Kuivaa tai köyhää.

K.T.: Lapsellista. Ne kolme sointua kun kulkee. Suomalaisille siinä ei oo mitään semmosta millä olis mitään merkitystä.

A.P.: Joka kappale, ruotsalainen kappale, on ihan samanlainen. Ne on ihan samanlaisia.

K.T.: No suurin piirtein, että kun kuulee radiossa, niin tosiaan sen kyllä tietää jo miten se menee sit, [miten] seuraava tahti menee.

H.T.: Suomalainen tanssi, katotaan että se on syvempi tai tunteellisempi.

K.T.: Mm. Niin sen täytyy olla sillai melankolista ja dramaattista ja kaikkia näitä. Just nyt kun oltiin siellä [Johans krogissa], niin yks ruotsalainen oli kuuntelemassa meitä, niin se sano että suomalaiset sointukulut on jotenkin sellasia hirveen – se käytti jotakin ruotsinkielistä sanaa, mikäähän se ois ollu – mutta kuitenkin että hirveen melankolisaa. Se laitto jotenkin ajattelemaan, että hui kauheeta, miten tämmösiä on.

H.T.: Mut kaikki musiikki on melankolista suomalaisilla.

(Tiikkaja, Penttinen, Surakka & Tuomaala 1997: 11)

Buggia koskevassa keskustelussa etnisyys nousee heti esiin, sillä suomalaisen ja ruotsalaisen tanssimusiikin erot koetaan hyvin voimakkaiksi ja niihin liittyvät affektit ovat kaukana toisistaan. Ruotsalaista musiikkia, johon buggia tanssitaan, pidetään pinnallisena, lapsellisena, yksinkertaisena ja ennustettavana. Tuomaalan mukaan se ei herätä suomalaiselle kuuntelijalle assosiaatioita tai sytytä hänen kiintymystään. Tiikkaja vetoaakin siihen, että suomalaiset tanssit ovat tunteellisia ja ne aistitaan mentaalisesti eri tavoin. Mielenkiintoista on nimenomaan se, että tanssimusiikin vastaanotossa kuunteleminen ei ole ainoa merkityksellistämisen

tapa, vaan pikemminkin ruumiillisuus ja kehollisesti koetut tunteet ovat olennaisia. Tanssiotteessa kahden ihmisen välinen kosketus vahvistaa entisestään musiikin herättämiä tunteita. Bugg-tanssia ei koeta samalla tavoin syvälliseksi, koska parit liikkuvat toistensa ympärillä; sen sijaan suomalaisissa tansseissa (jenkkaa lukuun ottamatta) parit ovat jatkuvasti lähellä toisiaan suljetussa tanssiotteessa.

## Tanssi kommunikaationa ja vähemmistökulttuurina

Niille nuorille, jotka suomalaistansseissa käyvät, kyse on kansallisen kulttuurin ja etnisyyden tiedostetusta artikulaatiosta. He kuluttavat ruotsalaista musiikkia siinä missä suomalaistakin, mutta oman kulttuurisen erilaisuuden ja identiteetin korostaminen on perustavanlaatuista.

P.S.: No mitä te ajattelette tästä tanssista vähemmistökulttuurina?

Heidi Tiikkaja: No se on iso asia, joka tekee. Et se on niinku suomalaisten asemaan.. Se on iso asia, mikä meillä on täällä.

P.S.: Missä mielessä isoin asia?

H.T.: Tai ei se isoin ehkä oo, mutta se on tosi niinku iso osa meidän kulttuuria, mitä meillä on täällä Ruotsissa, me ollaan niinkun suomalaisia, että mitä me ollaan otettu mukaan, että mitä ruotsalaisilla ei oo. Muuten niillä on niitten buugit ja mitä niillä on, mutta ei niillä muuta oo.

P.S.: Niin, niin, että se on poikkeavaa, erilaista kun ruotsalainen.

H.T.: Joo.

Anne Penttinen: On.

H.T.: Ja se näyttää että me ollaan suomalaisia.

A.P.: Siinäkin on iso ero, että yleensäkin noissa ruotsalaisissa tansseissa ... siellä on vaan vanhoja, ja sit nuoret kattoo vaan, että on töntigt ja ne tykkää että on mesigt tanssia ...

H.T.: Ne on aina pubeissa ja tälläi ja hirveen päissään, eikä osaa tanssia ollenkaan.

A.P.: Niin, mitä hauskaa siinä on? No okei, joskus [on] hauskaa, mutta musta olis paljon hausempi mennä suomalaisiin – siis tanssia, pitää hauskaa silleen. (Tiikkaja & Penttinen 1997)

Vähemmistökulttuuri on jotain, mikä erottaa ruotsinsuomalaiset valtakulttuurista, ja siihen liittyy halu pitää omaa perinnettä esillä, näyttää oma erilaisuutensa<sup>21</sup>. Penttinen ja Tiikkaja suhtautuvat varauksellisesti ja yleistävästi ruotsalaisiin käytäntöihin (“kaikki on yli 40-vuotiaita”, “nuoret ajattelee että on vanhanaikaista mamistelua käydä tansseissa” jne). Asenne on suorastaan ka-

21 Monet ovat olettaneet, että ruotsinsuomalaiset nuoret kiinnostuisivat enemmän oman ryhmän musiikitapahtumista, jos niissä ruotsinsuomalaiset rockyhtyeet esittäisivät musiikkiaan suomeksi (esim. Lehtinen 1984). Itse olen kuitenkin huomannut, että yksistään kieli ei ole riittävä erottautumisen keino, joka tekee ruotsinsuomalaisesta musiikista tärkeää, vaan myös musiikilliset tekijät sosiaalisen kontekstin ja esityserinteen ohella ovat merkittäviä oman identiteetin perustoina.



peakatseinen, mutta halu pitää kiinni vähemmistökulttuurista sitäkin suurempi. On ehkä syytä muistuttaa, että suurin osa haastateltujen nuorten ystäväistä (heidän oman kertomansa mukaan) oli ruotsalaisia – toisin sanoen ruotsalaisuus siinänsä ei voi olla torjunnan kohteena, vaikka pelkästään se seikka, että ihmisistä puhuttaessa heitä kutsutaan “ruotsalaisiksi” tai “suomalaisiksi”, heijastaa etnisen eronteon keskeisyyttä arkitodellisuudessa. Etniset kategoriat ja niiden ilmaisema erilaisuus ovat tärkeämpiä kuin kategorioiden sisältö, etnisen kulttuurin aitous. (vrt. Stokes 1994: 6)

Vanhemmalle sukupolvelle suomalainen musiikki ja tanssi ovat kotoisia jo lapsuuden Suomesta. Vuosikymmenten jälkeen tanssipaikoilta haetaan kuitenkin enemmän sosiaalista viihtymistä kuin nostalgiaa. Eräs tärkeä tekijä joidenkin kohdalla on oma kieli, jota ruotsinsuomalaisissa tansseissa voi käyttää: esimerkiksi Kaija Laukkanen kävi muuttonsa jälkeen pari vuotta aktiivisesti lähinnä ruotsalaisissa diskoissa, mutta nyttemmin hän vieraillee useimmiten juuri Johans krogissa ja Kristinedalissa, joissa tavataan kavereita sekä tanssitaan monipuolisesti ja joissa myös suomen kielen puhuminen on tärkeää (Laukkanen 1997). Marja-Leena Ahteen kohdalla kielivaikeudet tulevat esiin jopa rajoittavana tekijänä.

P.S.: Sä oot käyny aika paljon ruotsalaisissa tansseissa?

Marja-Leena Ahde: Oon minä. En tiedä, 15 viimestä vuotta.

P.S.: Aha, ja sujuu ihan hyvin.

M-L.A.: Joo. Että ei pelota. Sillon alussa, eka kertaa kun menin, niin no pelotti se että jos ne alkaa puhua..

Maritta Savelius: Niin mitä?

M-L.A.: Ruotsalasiin tansseihin jos meni. Että ne ei vaan ala puhumaan, että kyllä mä tanssin, kun ootte hilijaa!

M.S.: Mä oon asunu 21 vuotta Ruotsissa, ja mä oon käyny kolme kertaa ruotsalaisissa tansseissa. Ja joka kerran jälkeen niin mulla on ollu sama mielipide, että ... mä en saa ollenkaan samaa fiilinkiä, siis en yhtään pätkeä. Sit se just tietysti kanssa se kieli, vaikka mä nyt osaan ruotsii, niin ei se oo sama asia. (Ahde & Savelius 1997: 15)

Ahteelle suomenkielisyys on tärkeää, mutta se ei rajoita hänen musiikkima-  
kuaan ja tanssiharrastustaan. Saveliukselle puolestaan kielitaito ei ole este, mut-  
ta oikeaa tunnelmaa hän ei ruotsalaistansseista tavoita. Johans krogissa ja muis-  
sa tansseissa olen vastaavasti tavannut useita ihmisiä, jotka puhuvat ensimmäi-  
senä kielenään ruotsia ja vain vähän tai ei lainkaan suomea, mutta joille suo-  
malainen tanssimusiikki silti merkitsee hyvin paljon<sup>22</sup>: se on paitsi musiikkia  
myös tanssityylejä, sosiaalisuutta, ihmisiä ja tunteita.

22 Johans krogissa varsinkin nuoret asiakkaat käyttävät ruotsia keskenään suhteellisen paljon. Negatiivisesti tulkittuna tätä voitaisiin pitää kielenvaihdon ja pakkoassimilaation seurauksena, eli ihmiset, jotka halusivat säilyttää vähemmistöidentiteetin ja käyvät siksi suomalaisissa paikoissa, eivät ole kielitaidon osalta pystyneet sitä toteuttamaan (Skutnabb-Kangas 1994). Toisaalta asiaa voidaan tarkastella positiivisesti monikulttuurisen identiteetin ilmauksena, jossa musiikki on kytkös suomalaisuuteen (Huusko 1998b).

Marja Hiltunen oli Kolmen kruunun vakioasiakkaita, mutta sittemmin hän on käynyt tanssimassa enimmäkseen ruotsalaisissa paikoissa, kuten King Creolessa [entinen Generalen], Opalenissa, Jazzhusetissä ja Valandissa, jotka kaikki sijaitsevat Göteborgin keskustassa. Ruotsalainen tanssikulttuuri Göteborgissa tarjoaa selvästi monipuolisemmat harrastusmahdollisuudet, ja tanssipaiikkojen sijaintikin on edullisempi. Kuitenkin hän arvioi, ettei ruotsalainen tanssimusiikki merkitse hänelle henkisesti samaa kuin suomalainen:

Oon aina tykänny *tanssia suomeksi*. Et siinä on se suomalainen musiikki, se on hirveen tärkeää. Sa notaan semmonen kun humppa esimerkiksi, eihän ruotsalaisilla ole sitä. Ja ruotsalainen tanssii, vaikka sanotaan nyt foksi tai joku, se tanssii vähän eri tavalla kun suomalainen kuitenkin. Että se on hirveen pitkälle tärkeää tämä tanssia suomeksi. Okei mä käyn tänä päivänä enimmäkseen siis ruotsalaisissa paikoissa, mutta. En mä tiedä, vieläkin musta on hirveen tärkeää se suomalainen musiikki. (Hiltunen 1997: 4)

Suomalaisen kulttuurin ja kielen ohella itse tanssi on kuin lapsuudessa opittu äidinkieli, jonka avulla itseään on miellyttävämpää ilmaista kuin aikuisena opitulla vieraalla kielellä. Tanssin yhteydessä kyse on tunteista, kuten Savelius mainitsi: tanssien ilmaistusta ja koetuista tunteista, jotka yhdistyvät suomalaiseen mielenlaatuun. Paradoksi (ja tuotannollis-taloudellinen haaste) onkin se, että suomalaisen tanssimisen erilaisuus ja läheisyys on edelleen esimerkiksi Marja Hiltuselle tärkeää, mutta muiden syiden takia hän käy ruotsalaisissa tanssipaiikoissa useammin kuin suomalaisissa. Jos tansseissa käymiselle on monia motiiveja, on lukemattomia syitä myös harrastuksen hiipumiselle. Hiltunen kertoi, että Kolmessa kruunussa oli paljon ystäviä ja tanssittajia, mutta Johans krogiin ei vastaavaa sosiaalista verkostoa ole muodostunut.

Marja Hiltunen: Se ei sillai [ole] enää sama asia tavata siis suomalaisia. Mä käyn niin harvoin, että must tuntuu että sanotaanko niinku Johans krog esimerkiksi, jos mä käyn siellä kerran kaks vuodessa, niin siellä on aina eri ihmiset. Siihen aikaan kun kävi paljon Kolmessa kruunussa, siellä oli siis aina semmonen kantajengi tuttuja, joita oli kiva tavata. Ja oli ne favoriittitanssittajat ja muut.

P.S.: Sitä meinasin kysyä, että toivoisit sä että tulis joku mukava paikka?

M.H.: Totta kai. Olis typ Kolme kruunua niin sinne ois varmaan ihan kiva mennä. Mutta ei sitä, on ite muuttunut. En tiedä sitten.

P.S.: Pärjää ilmankin.

M.H.: Mm, justiin. Tullu niin laiskaksi ei enää viiti lähtee. (Hiltunen 1997: 7)

Roland Barthes (1988 [1970]) on kuvannut taiteenlajikohtaisia erityisiä ilmaisukeinoja käyttäen "kolmannen merkityksen" käsitettä. Kolmas merkitys seuraa viestin ilmitasoa ja symboliikkaa, ja tarkoittaa kommunikaatiota, joka alkaa siitä "mihin kieli loppuu" (ibid. 330). Tanssi on ruumiin kielenä käyttää myös "kolmansia merkityksiä", joilla voi kommunikoida vain tanssin ja siihen liittyvän musiikin keinoin: niillä ilmaistaan abstraktisti mielihyvää, haaveita ja pitämistä,



---

ja tangojen kohdalla jopa pateettisuutta. Sanoittaja Simo Vedenpäälle sykehdyttävää on kuulla, kun orkesteri soittaa hänen kirjoittamiaan kappaleita, ja huomata, kuinka ihmiset tanssivat ja laulavat niiden mukana ja laulut alkavat elää omaa elämäänsä. Niistä on tullut yleistä käyttötavaraa. Tanssiminen on Vedenpäälle ollut aina tärkeää, ja hänelle se on herkkä ilmaisukeino, joka yhdistää ihmisiä.

Simo Vedenpää: Mä oon aatellu näin, että tanssija on musiikin instrumentti, että mä ruumiillani tavallaan – se on vähä sama juttu, kun laulaja laulaa jonku kappaleen, orkesteri soittaa takana, niin tanssija näyttää sen kuvakielellä, mitä se kappale on.

P.S: Miten se tapahtuu?

S.V: Tanssimalla, tanssimalla siis.

P.S: Minkälaiset keinot siinä on olemassa?

S.V: Siinä on, on eri tanssin muodot, ajatellaan esimerkiksi niinku mä muistan jo nuorena, että vaihtoaskelilla menttiin. Ja ne oli tärkeitä ne pyörähdykset ja eri suuntiin [liikkuminen]. Ja niinku mä muistan itte, että mä olin aika ylpeä omasta tanssitaidotani jo nuorena, että se niinku korosti minun itsetuntoa ihmisenä. Tanssi oli semmonen asia millä nuorena sain ehkä kaikista eniten arvostusta ihmisenä. [Kun] poikkeuksetta keuhuttiin, niin tottakai se oli mulle tärkeä asia. ... Ja sitten kun oli naistentansseja niin haki[vat] paljon tanssimaan ja sehän tietysti imartelikin nuorta miestä että joka oli suosittu neitojen silimissä. (Vedenpää 1998: 6)

Muistot ja ihmiskohtalot palautuvat tanssipaikoille, joissa nuorten kohtaaminen ja seurustelun aloittaminen on ollut mahdollista. Simo Vedenpää esimerkiksi kertoi, miten hän nuorena ei kehdannut sanoa ilmaista ihastustaan, mutta tanssissa hän katsoi tyttöä silmiin ja viestitti sen, miten laulun sanat kertovat juuri hänen tunteistaan tyttöä kohtaan. Tavallisemmin tanssimisessa on kuitenkin kyse tuttavien, sukulaisten ja usein tuntemattomienkin kohtaamisesta, jossa silloinkin läheisyys on tärkeää ja muihin arkielämän tilanteisiin nähden poikkeuksellista (Hoppu 1998). Läheisyys herättää tunteita ja joskus romantiikkaakin, mutta tanssi ei ole ensi sijassa seksuaalista<sup>23</sup>. Tanssissa toista ihmistä voi lähestyä tavalla, joka muissa tilanteissa olisi sopimatonta tai kiellettyä, mutta paritanssiin kuuluva fyysinen kosketus ja ruumiiden yhteispeli on sosiaalisesti hyväksyttyä kanssakäymistä (tosin mustasukkaisuuttakin esiintyy). Tansseissa sukupuolisen itseilmaisun rajat eivät ole yhtä ahtaita kuin arkielämässä.

23 Petri Hopun mukaan tanssin ruumiillisuus on länsimaissa nähty pelottavana ja tanssimista on haluttu kontrolloida monin eri tavoin: hovitansseissa, "hallittujen ruumiiden" tansseissa, yksilöllinen muuntelu oli alistettu yhtenäisen tanssitavan ihanteelle, mutta lavatansseissa, "vallattomien ruumiiden" tansseissa, tyyli vaihtelevat yksilöllisesti tanssiparista toiseen ja muuntelu on vapaata. Kun tanssia kontrolloidaan (kuten hovitansseissa), symbolisten eleiden määrä kasvaa ja päinvastoin. Tanssiminen ei kuitenkaan ole pelkkää symboliikkaa tai pelkkää sukupuolisuutta, vaan Hopun mukaan jo toiminta sinänsä tuottaa merkityksiä. (Hoppu 1998: 168–170)

## Suomalaisten ja ruotsalaisten yhteiset illat

Suomalaisten ja ruotsalaisten yhteisiä tanssitapahtumia (pieniä paikalliskuppiloita lukuun ottamatta) järjestetään hyvin harvoin eikä itselläni ollut mahdollisuutta osallistua niihin (yhtään tapausta ei ole tullut minun tietooni kenttätyöjaksojen aikana). 30 vuotta rinnakkaista tanssikulttuuria ei ole poistanut raja-aitoja eikä tuottanut akkulturoituneita tanssigenrejä tai tanssimusiikin tuotantokanavia: monien mielestä suomalaista ja ruotsalaista tanssimusiikkia ei voi yhdistää, kuten tansseja organisoiva ravintoloitsija Jouni Talso on sanonut (Ekdahl 1999). Ruotsinsuomalaiset tuotantokanavat ovat moniulotteinen kokonaisuus (scene), jonka osien muuttaminen ei voi tapahtua kovin nopeasti yleisön siitä vieraantumatta.

Peter Nagyn etnografisessa aineistossa on kuitenkin yksi kuvaus tämän tyyppisestä juhannusjuhlasta Vårgårdassa 1987. Siellä illan tanssiohjelmaa esittivät vuorotellen ruotsalainen Robbins ja ruotsinsuomalainen Al Caponen. Kumpikin oli ohjelmistoiltaan ja kokoonpanoiltaan varsin tyyppinen: Robbinsin viisi muusikkoa soittivat rumpuja, bassoa, syntetisaattoria, saksofonia ja viides jäsen saksofonia ja klarinettia. Heidän ohjelmistonsa koostui 90 %:sesti fokstroiteista, joista puolet oli nopeita ja puolet hitaita. Vaihtelua he koettivat saada soittamalla instrumentaalikappaleita, vaihtamalla soundeja ja esittämällä väliin pari valssia, kuten bändin rumpali kertoi (Nagy 1990: 6). Al Caponen oli kvartetti: kitara, haitari, basso ja rummut (ks. liite 3: Mizar). Nagyn vaikutelma oli, että ruotsalainen yleisö tanssi enimmäkseen ruotsalaisen bändin soittaessa ja päinvastoin heistä vain harvat ja vanhemmat parit yrittivät tanssia suomalaisen musiikin tahtiin. Suomalaisten tanssiaktiivisuus oli Nagyn mukaan laimea Robbinsin soittaessa: suomalaiset joko eivät halunneet osallistua ("mikä oli merkki lojaalisuudesta Suomea kohtaan"; Nagy 1990: 7) tai sitten he pitivät ruotsalaisten esittämää musiikkia liian vaikeana tanssittavaksi ("suomalaiset ovat tottuneet suurempiin rytmeihin"; *ibid.*)

Keskustelu eri tavoista tanssia ja harrastaa tanssimusiikkia on selvästi yhdistettävissä etniseen erotteluun ja kansallisten stereotyyppien muodostumiseen. Tietyt kulttuuriset piirteet erottavat eri ryhmiä ja saattavat yhdistää toisia. Siksi haastattelussa, joissa puhutaan suomalaisista ja ruotsalaisista tanssityyleistä, tulee esiin muitakin me–he -eroja, kuten suomalainen mentaliteetti, joka "on ihan erilainen. Me ollaan paljon vapaampia. Ruotsalaiset on kuitenkin semmosia jäykkii, ehkä arempii." (Savelius 1997: 19) Vaikka eronteko nimenomaan tanssimusiikin osalta on hyvinkin selvää ruotsinsuomalaisten tanssiharrastajien parissa, ei se tarkoita, että kokonaisuutena ruotsalaisuus olisi poissuljettua. Haastatelluilla oli erilaisia tapoja suhtautua ruotsinsuomalaisuuteen (vrt. identiteetti-optioiden käsittelyä luvussa 1.2) ja muihin kansallisiin identiteetteihin. Osa heistä ilmaisi kaipaavansa Suomeen tai suunnittelevansa sinne muuttoa ainakin joksikin aikaa, osa taas piti Göteborgia todella hyvänä asuinpaikkana.



---

Osa puhui enimmäkseen ruotsia, osalle taas suomen kieli oli läheisempää ja niin edelleen. Eri käsityksillä ruotsinsuomalaisuudesta ei ollut säännöllistä korrelaatiota suhteessa tanssista käytyyn keskusteluun. Ruotsinsuomalaiset rakentavat monin eri tavoin ruotsinsuomalaista identiteettiä, mutta läheinen suhde tanssimusiikkiin on tässä tutkimuksessa mukana olleille yhteinen tekijä.

## LUKU 3

### Tanssiorkesterit ja muusikkonäkökulma

Esiintyjien ihanteiden ja yleisön odotusten välillä vallitsee musiikkiesitysten jännitettä lisäävä ristiriita. Yleisö, joka tulee paikalle viihtymään, haluaa kuulla itselleen mieluisaa ja tilanteeseen sopivaa musiikkia ja enemmänkin: unohtumattomat elämykset syntyvät esitysten ainutkertaisuudesta (McLeod & Herndon 1980: 182). Muusikot, jotka palvelevat yleisöä, eivät tarjoa pelkkää hyvin esitettyä rutiinisoittoa, vaan laajentavat jatkuvasti ilmaisukeinojaan, tekevät kokeiluja ja tarjoavat haasteita. Liian kauas yleisön odotuksista ei pidä mennä, sillä vain edistysuskoiset avantgardistit tai diletantit aloittelijat esittävät musiikkia, jota kukaan ei halua kuulla (Tiensuu 1991 ym). Tanssimusiikkigenren erityspiirteeksi on usein nähty tietyn tyyppinen itseironia: musiikki voi tuntua vanhanaikaiselta, mutta kaikki pitävät siitä (Keil & Keil 1992; Shield 1980).

Musiikkitieteen ominta tutkimusalaa on ollut musiikintekijöiden toimintaa, repertoaareja ja soivaa musiikkia koskeva tutkimus. Etnomusikologeille tärkeän kulttuurirelativismiin myötä musiikintutkimuksen kohteiksi ovat tulleet myös muusikoiden käyttämät käsitteet ja kulttuurin sisäiset tavat jäsentää musiikillisia rakenteita ja esitystilanteita (mm. Pekkilä 1988). Kuitenkin musiikin välittymisen kannalta keskeistä esiintyjien ja yleisön vuorovaikutusta on etnomusikologiasa ja musiikkitieteessä tutkittu vasta vähän. Musiikin tuotannon ja musiikillisen kommunikoinnin ideaa seurataan tässä luvussa muusikoiden (emic-)näkökulmasta<sup>1</sup>: millaista muusikoiden työ on, mitä he esittävät ja miten yhteys yleisöön syntyy?

Tutkimustyötä aloittaessani yhteistyö muusikoiden kanssa osoittautui hedelmällisimmäksi keinoksi lähestyä tanssien monimutkaisia merkitysverkkoja ja kulttuurista vuorovaikutusta. Tanssit edustivat minulle suhteellisen vierasta kulttuuria ja esim. lavatansseissa en ollut aiemmin käynyt. Muutamia tanssikeikkoja olin kylläkin soittanut, joten tunsin ainakin osan vanhemman tanssimusiikin perusohjelmistosta. Oman muusikkotaustani takia puhuimme luontevasti "samaa kieltä" molempia osapuolia kiinnostavista asioista, ja haastattelukysymysten lomassa (ks. liite 2) myös orkesterien jäsenet esittivät vastakysymyksiä, kuten mi-

1 Etnomusikologinen emic-tutkimus eli eeminen analyysi painottaa tutkittujen ihmisten näkemyksiä, kokemuksia ja omia kategoriointia. Näkökulma on kulttuurin sisältä ja tutkimuksen aikana tutkijan on nähtävä vaivaa omaksuakseen kulttuuristen käytäntöjen säännönmukaisuudet ja niiden takana olevat ideat (mm. bi-musikaalisuus eli toisen musiikillisen kielen oppiminen). Toisaalta tutkimusraportteja kirjoitettaessa aineiston abstraktiotaso väistämättä kasvaa ja tutkija hyödyntää mahdollisuutta vertailla konkreettista aineistoa muihin musiikkikulttuureihin ja muihin tutkimuksiin (etic-näkökulma). (Nettl 1983: 140)



---

tä soitat, missä esiinnyt jne. Muusikot suhtautuivat ensi hämmästyksestään toivuttuaan positiivisesti haastatteluihini, ja jotkut ovat vaivojaan säästämättä tarjonneet muutakin tutkimusmateriaalia käyttööni – tästä kiitokseni heille.

Joillekin esiintyjille yhteydenottoni saattoi olla ensimmäinen kerta, kun heidän taiteestaan esitettiin sovituksia, soittotekniikkaa, tyylikategorioita ja yleisön reaktioita koskevia systemaattisia kysymyksiä. Aiheet olivat sellaisia, joista he olivat tottuneet puhumaan vain muusikoiden kesken. Tässä mielessä tutkimukseni ja haastatteluni ovat osa 1990-luvulla tapahtunutta kulttuurikäsitteen murrosta, jossa mm. tanssimusiikki on saanut tiedotusvälineiden ja tutkijoiden huomiota osakseen (esim. Keil 1994). Vaikka useimmille muusikoille soittaminen ei olekaan ammatti, on se kuitenkin hyvin vakavasti otettu harrastus, johon panostetaan aikaa, vaivaa ja rahaa. Yhteiskunnallisestikin ajatellen amatöörimusiikki ja puoliammattimainen muusikkous ovat tärkeä osa julkista musiikkitarjontaa sekä tilaisuuksien määrän että niiden kulttuuristen merkitysten kannalta (Finnegan 1989: 4–9).

Tanssiorkesterihaastattelut tehtiin ravintoloiden (ja tanssisalien) takahuoneissa taukojen aikana. Niissä kävimme läpi yhtyeiden toimintaa, ohjelmistoja, aiempia kokoonpanoja ja musiikillisia tavoitteita. Samalla meillä oli tietenkin tilaisuus keskustella myös ruotsinsuomalaisesta tanssimusiikista, sen tulevaisuudesta, julkisuudesta, suhteesta ruotsalaiseen tanssimusiikkiin jne. Ensimmäisillä tapaamisilla esitin myös muodollisia kysymyksiä, jotka koskivat soittajien ammattia, ikää, Ruotsiin muuttoa jne., vaikka itseasiassa henkilökohtaiset seikat, kuten ammatti ja perhe, ovat tanssimusiikkikontekstissa toissijaisia (Finnegan 1989: 303). Yhteyttä moniin muusikoihin olen sittemmin syventänyt teema-haastatteluissa, puhelinkeskusteluissa, tapaamisissa ja muutamia kertoja soittamalla yhdessä heidän kanssaan. Tanssiorkesterihaastattelut tallensin käsin kenttäpäiväkirjoihin haastatteluhetkellä. Pidemmät haastattelusitaatit ovat peräisin teema-haastatteluista, joita tehtiin kymmenen muusikon kanssa heidän kotonaan tai työpaikoillaan.

### 3.1 TANSSIORKESTERIT

#### Tutkitut seitsemäntoista orkesteria

Göteborgissa ja sen lähikunnissa toimii kymmenkunta aktiivista suomalaisissa tanssipaikoissa esiintyvää orkesteria, ja pelkästään piskuisessa Lilla Edetissä<sup>2</sup> niitä on neljä. Joillakin muusikoilla soittoharrastus ja tanssikeikkojen tekeminen juontavat juurensa 1960- ja 70-lukujen vaihteeseen: bändit ovat vaihtuneet, kokoonpanoja on hajonnut ja uusia yhtyeitä on perustettu. Jotkut muusikoista ovat ehkä muuttaneet Suomeen tai poistuneet muuten bändikuvioista, ja koko joukko uusia soittajia on tullut tilalle. Jotkut ovat julkaisseet muun toiminnan ohessa omia äänitteitä tai kappaleita eri kokoelmalevyillä, mutta ruotsinsuomalaiselle yleisölle göteborgilaiset artistit ovat tuttuja nimenomaan esiintyjinä ja tanssien tahdittajina. Silti myös taiteellisen uran rakentaminen ja ammattimaisuus, jopa mahdollinen "läpilyönti" Suomessa, saattavat olla musiikkitoimintaa vauhdittavina motiiveina (Hakopuro h. 1996; Määttä h. 1998; vrt. Bennett 1980).

Ensimmäisen kenttätyöjaksoni aikana (illat lueteltu liitteessä 1) tapasin yhdeksän eri orkesteria ja heidän 35 muusikkoaan, jälkimmäisellä kenttätyöjaksolla kuulin kymmentä orkesteria, joissa soitti 37 muusikkoa. Taulukossa 2 orkesterit on lueteltu niin, että Etelä-Ruotsista tulleet Alaska, Capella, Polaris ja Havanna on mainittu ensin. Göteborgilaisia olivat Immu & Make, Kai Tapani, Martti Einari Group (MEG), Midas ja Mr Cool. Maritaz-orkesteri on Boråsista ja Mizar, Atlas sekä Select (jonka pienempi duokokoonpano oli nimeltään Miranda) Lilla Edetistä. Kaukaisimmat vieraat olivat Niina & Duo's Köpingistä sekä Kulkurit ja Tähtisumu Tukholmasta. Kahdeksan vuoden aikana vain Maritaz-orkesteri oli säilynyt kokoonpanoltaan muuttumattomana. Select toimi vanhalla nimellä mutta muuttuneella kokoonpanolla, ja muidenkin yhtyeiden kohdalla oli tapahtunut miehistövaihdoksia. Tarkemmat kokoonpanotiedot ovat liitteessä 3.

En ole pyrkinytkään täydelliseen ruotsinsuomalaisten muusikoiden ja bändien kartoittamiseen, vaan aineistossa mukana ovat vain ne orkesterit, joita minulla on ollut tilaisuus kuulla (elävänä) Göteborgissa, Boråsissa tai Lilla Edetissä kyseisenä aikana. Musiikkikenttä on jatkuvassa liikkeessä, ja orkesterien vaihtuvuus on ollut melko suurta vuosien 1990 ja 1998 välillä, mikä johtuu osaksi

<sup>2</sup> Ruotsinsuomalaiseksi musiikkilaaksoksi nimitetty Lilla Edet on noin 10 000 asukkaan kunta Göteborgin pohjoispuolella. Asukkaista arviolta 10 % on ruotsinsuomalaisia. Paikallisen Götan Suomi-seuran musiikkijaosto on järjestänyt Lilla Edetin Musiikkipäivät -nimistä festivaalia 1980-luvun alusta lähtien ja koontanut yhden iltapäivän konserttiin 7–8 tanssibändiä, tanhuesityksiä, teatteriryhmiä jne. (anon. 1985a). Musiikkijaoston toimintaan kuuluu myös viikoittainen "bändikerho", josta on alkunsa saanut Atlas-yhtye. Suomi-seura ei yksin selitä paikkakunnan kyvykästä musiikkielämää, vaan monet aktiiviset soittajat ovat toimineet esikuvina, kannustajina ja toteuttajina – kuten Juhani Hakopuro, joka säveltää, vetää orkesteria, ylläpitää kotistudiota ja on lisäksi musiikkijaoston keskeisiä toimihenkilöitä.



teknologisista uudistuksista sekä tanssipaikkojen vaihtumisesta. Myös käytetty tutkimusmetodi on saanut vaihtuvuuden näyttämään todellista suuremmalta. Tanssi-ilmoitusten (ja toissijaisesti haastattelujen) perusteella olen voinut kontrolloida, mitä aktiivisia orkestereita on jäänyt aineistoni ulkopuolelle<sup>3</sup>.

Taulukko 2: Orkesterien koko ja instrumentaatio havainnoituilla keikoilla

	Orkesterin koko						Instrumentaatio								laulu		
	solo	duo	trio	kvar-tetti	kvin-tetti	seks-tetti	key	dr	b	gt	acc	wind	perc	seq	f.vc	m.ve	bc.vcs
1990–91 (1992):																	
Alaska					X		P	P	P	P		P			S	S	ss
Capella				X				P	P	P	P					S	ss
Immu & Make		X	X				PP							X		SS	s
Kai Tapani		X	X				P	P		P				X		S	s
Martti Einari Gr				X	X			P	P	P	P	P				S	ss
Midas				X	X		s	P	P	P	P				P		ss
Maritaz				X			P	P	P	P						SS	ss
Mizar				X			s	P	P	P	P					SS	ss
Select			X				P	P	P							SS	ss
1997–98 (1996, 2000):																	
Polaris			X				P			PP		s		X		SS	s
Havanna			X				P			P				X		PS	s
Mikki	X						(taustanauha)									P	(nauha)
Mr Cool					X		P	P	P	s		P	s		PP	SSS	sss
Maritaz				X			P	P	P	P						SS	ss
Atlas			(x)		X		PPP			P	P			X		S	ss
Miranda		X					P			P				X		S	
Select			X				P	P		P			s	X		SS	s
J. Hakopuro	X						P							X		S	
Niina & Duo's			X							P	P			X	P		
Tähtisumu				X			PP	P	P	P	s					SS	ss
Kulkurit				X			P	P	P				P			PS	s

Kokoonpanoihin on merkitty vain havainnoituilla keikoilla käytetyt instrumentaatiot: key = kosketinsoitin (syntetisoija); dr = rummut; b = basso; gt = kitara; acc = harmonikka; wind = puhallimet (saksofonit, huilu, klarinetti); perc. = perkussiot (tamburiini ym.); seq = sekvensseri ("rytmikone"); f.vc. = naislaulusolusti; m.vc. = mieslaulusolusti; bc.vcs = taustalaulut.

P = pääsoitin (laulusolistien kohdalla P silloin, kun laulaja ei soita mitään instrumenttia); s = sivusoitin; S = laulaja soittaa samanaikaisesti myös muuta instrumenttia; PP = kaksi kpl samaa instrumenttia yhtyeessä; PS, ss = useampi laulusolusti/taustalaulaja orkesterissa. (Kokoonpanot tarkemmin: liite 3)

3 Vuonna 1990–91 en kuullut mm. orkestereita Viki & Reflex, Jarkko Juhani & Exodus sekä Cabazzo, jotka kaikki olivat Göteborgista. Vuonna 1997–98 esiintyivät Johans Krogissa myös Alaska, göteborgilainen Caba ja skövedeläinen Väärät viitokset sekä Göteborgin muissa tanssipaikoissa mm. Revontuli, Tunturisatu, Jammers, Viki & Reflex ja Martti Einari Group.

Ruotsinsuomalaisten orkesterien kokoonpanot ovat muuttuneet tutkittuna aikana, kuten taulukosta 2 ilmenee. Vuosikymmenen alussa yleisin kokoonpano oli kvartetti, mutta 1990-luvun lopulla se oli trio. Suurin yksittäinen tekijä kokoonpanojen pienenemiseen on sekvensserien yleistyminen. Niiden myötä rumpalit ja basistit ovat vähentyneet orkesterien kokoonpanoissa. Kitaristien ja naislaulajien määrä sen sijaan on kasvanut hieman ja hanurinsoitajien määrä on vähentynyt. Poikkeuksellinen suhteessa muihin kokoonpanoihin oli 13.5.2000 Johans korgissa kuulemani Mikki (Martti Mikkilä), joka esiintyi yksin, Havanna- yhtyeen tekemien taustanauhujen säestyksellä.

Ennen sekvensserien yleistymistä orkesterien prototyypinä oli kvartetti: rummut, basso, kosketinsoittimet ja kitara tai hanuri. Suuremmissa ryhmissä kvartetia oli täydennetty puhaltimilla tai laulusolisteilla. Jälkimmäisen kenttätyöjakson aikana suurin osa kokoonpanoista rakentui sekvensserin ja kitaran varaan, joten orkesterin perusmuoto oli nyt duo. Useimmissa yhtyeissä sähkökitaran ja kosketinsoittimien muodostamaa ydintä oli täydennetty laulusolisteilla, toisella kosketinsoittajalla, kitaristilla tai rumpalilla. Duot ja triot saivat 1990-luvun lopulla suurimman osan keikoista; vielä vuonna 1995 kysyitin yhtye oli Maritaz (ks. luku 2.1).

## Sekvensserit

Nimenomaan sekvensserien<sup>4</sup> käyttö on yleistyttyään mahdollistanut kokoonpanon pienentämisen, ilman että musiikin tanssittavuus olisi siitä liikaa kärsinyt. Kyse on (Bruce Johnsonin [1997] sanoja lainatakseni) "välttämättömyyden esteetikasta": yleisön ja keikkapalkkioiden vähentyessä kokoonpanot pienenevät ja samalla pienestä ryhmästä on saatava enemmän irti. Varsinkin Länsi-Ruotsissa komppiryhmät ovat pienentyneet eli "rumpalit on vähän kuolevaa kuntaa", kuten Juhani Hakopuro asian muotoili (Hakopuro 1996: 5). Sama koskee studio-työskentelyä ja äänitteitä, jotka tehdään melkein yksinomaan sekvensserien avulla. Rumpalien ja basistien tahdittamia suurempia bändejä toimii toki edelleen (mm. Mr Cool, Maritaz, Kulkurit, Tähtisumu), ja nimenomaan Tukholmassa kuulemani orkesterit (Kati & Melody, Soave, Jampas, Super Set) olivat kvintettejä tai kvartetteja (tanssi-illat Tukholmassa eivät kuitenkaan kuulu tutkimusaineistooni).

Johans krogin omistaja Mohammed Fard kertoi, että kun suomalaisbändit ovat pienentyneet ja siirtyneet sekvensserien käyttöön, niin orkestereita, joissa on rumpaleita, ei ole helppo saada esiintymään, vaikka suurin osa yleisöstä niin

<sup>4</sup> Muusikot itse eivät käytä sekvensseri-sanaa kovin usein, vaan puhuvat useimmiten "koneista": "Et ne vetää ihan koneella" (Hakopuro 1996: 6). Sekvensserillä (eng. sequencer) tarkoitan (usein midi-yhteensopivaa) laitetta, jonka avulla toteutetaan etukäteen ohjelmoituja musiikillisia kokonaisuuksia: tahdin mittaisia sekvenssejä tai laajempia sointu- ja rytmipohjia, jopa kokonaisia kappaleita.



---

toivoisi. Hän lupaakin, että trioja pienempiä kokoonpanoja hän ei ota ja että orkesterit, joilla on rumpali, saavat useimmin keikkoja. Tämän takia hän on joutunut tilaamaan yhtyeitä aina Tukholmasta asti: "Minun täytyy seurata yleisön makua". (Fard 1997: 4) Muista kuulemistani keikoista poikkesi Mikin esitys toukokuussa 2000, sillä hän ainoastaan lauloi, eikä mukana ollut yhtään soittajaa (vain digitaalinen taustanauha).

Aivan kokonaan rumpalit eivät sentään ole Länsi-Ruotsinkaan yhtyeistä kadonneet, vaan eri paikoissa saatetaan soittaa erilaisilla miehityksillä, ja siten orkesterikokoonpanosta onkin tullut liukuva käsite. Musiikin tilaajalle tarjotaan erilaisia vaihtoehtoja: kaksimiehininen bändi maksaa sen ja sen verran, kolmiemiehininen tämän verran ja nelihenkinen bändi maksaa puolestaan tietyn summan. Yhdestä illasta soittajat saattavat ansaita tietojeni mukaan noin 750–1000 kr per henkilö (miinus verot) – suurella kokoonpanolla jopa vähemmän. Immu & Make (duo Markku Koivisto ja Markku Lehto) olivat ensimmäisten joukossa kokeilemassa ja kehittämässä sekvenssereitä tanssiorkesterisoittimina. Haastattellessani heitä Hisinge Husissa he esittäytyivät minulle free lancer -muusikoiksi eivätkä bändiksi. Immu ja Make itse soittavat eri instrumentteja, kuten kitaraa, rumpuja, saksofonia ja koskettimia. Kuulemani duo-versio koostui kaksista koskettimista (Roland E-20), ja kumpikin miehistä lauloi. Rolandin rytmikoneen avulla tanssisoitto sujui pienelläkin miehityksellä.

Nää duot on ihan parin vuoden ilmiö – erityisesti "Haussissa" [Hisinge Hus], jossa soitetaan paljon myös yksin. Sitä vastoin seuroissa [Suomi-seurojen tansseissa] meillä on usein isompi bändi, kvartetti. (Immu & Make, Koivisto 1991)

Markku Lehto esitteli minulle "rytmikorttejaan" ja sanoi, että niistä voi valita esimerkiksi neljä erilaista tangorytmiä. Ongelmia syntyy kuitenkin esim. humppan kanssa, koska "japsit ei tunne sitä" (Immu & Make 1991). Lehto käytti tällöin eräänlaista nopeaa kantrirytmia. Saman ongelman kanssa painiskeli myös Juhani Hakopuro, joka sanoi, että vanhaa tanssimusiikkia, valssia ja humppaa, on vaikea saada elävän kuuloiseksi rumpukoneen avulla (Hakopuro 1998b). Kummassakin rumpalin pitäisi käyttää paljon peltejä, soittaa rytmisiä aksentteja ja varioida peruskomppia. Modernin tasaisen beatin toteuttaminen rytmikoneella ei sen sijaan ole mikään ongelma, mikä osoittaa, että sekvensserien soittimelliset uudistukset eivät olisi olleet mahdollisia, jolleivät esitystapaan liittyvät *esteettiset käsitykset* olisi muuttuneet jo aiemmin (Frith 1996b).

Sekvensserien vallankumous on laaja ja monella populaarimusiikin alalla 1980-luvun alusta lähtien vaikuttanut ilmiö. Sekvensserit ja tietokoneet ovat mahdollistaneet kokonaan uusia musiikkityyppejä (kuten tekno) ja musiikin esitys- ja levityskanavia. Näyttää siltä, että teknologiaa on hyödynnetty joko luomalla uutta kone-estetiikkaa (Kraftverk, ambient jne.) tai jäljittelemällä akustisia tai sähköisiä soittimia. Tanssimusiikin kohdalla kyse on nimenomaan jäljittelestetiikasta. Esteettisten käsitysten muutosten monimutkaisuutta kuvaa haas-

tatteluissani kuitenkin se, että useat tanssimuusikot, myös jotkut sekvenssereitä käyttävistä, kertoivat vierastavansa tietokoneilla tehtyä teknoa. Näin sanoi esimerkiksi Kimmo Tuomaala, joka harrasti ja opiskeli musiikkia monipuolisesti. Haastatteluhetkellä hän oli 18-vuotias musiikkilukiolainen ja aikoi myöhemmin jatkaa musiikinopintojaan mahdollisesti Sibelius-Akatemiassa tai Göteborgin musiikkikorkeakoulussa.

P. S.: No minkälainen musiikki sua kiinnostaa?

K.T.: No mua kiinnostaa oikeastaan musiikki ylipäätään, siis kaikki musiikki. Et klassinen musiikkihan mulla on semmonen mitä mä teen paljon opiskelun yhteydessä. Tanssimusiikkia mä teen vapaa-ajalla. Sit mä tykkään kauheasti jazzista. Ja nyt näitten tyttöjen kanssa – näithän sä meidän kansanmusiikkiesityksen – niin semmosta tehdään näitten kanssa. Että sekin on alkanu vähän. Että ehkä tämmönen, mitä nykyään on paljon tätä tietokoneella tehtyä, missä on yks sama rytmi, komppi kulkee koko ajan. Se ei ehkä sillä tavalla kosketa, että mä en sitä sillä tavalla arvosta. (Tuomaala 1996: 3)

Rockissa on ainakin 1980-luvun alusta lähtien painotettu tasaista tarkkaa ja hallittua yhteissoittoa (nk. soiton tiukkuus) sekä tanssittavuutta ja “soundia” (sointikuvaa<sup>5</sup>) ylipäätään. Vanhemmissa tyyeissä, jotka kehitettiin 1920-luvulla (jolloin rummut tulivat ensi kertaa tanssiorkesterien kokoonpanoihin), varioituvuus ja rytmien elävyys olivat sitä vastoin tärkeämpiä kuin tasainen rumpukomppi (säestyskuvio). Modernin tanssimusiikin soittaminen rytmikoneella saattaa olla helpompaakin kuin elävän rumpalin kanssa. Soundin vaihtaminen käy käden käänteessä, ja erilaisten tyylien yhdisteleminen on helppoa – sekvensserit laajentavat tanssiorkesterien mahdollisuuksia eri tyylien toteuttamiseen. On huomattava myös, että nykyään useimmat suomalaiset ja ruotsalaiset iskelmälevyt tuotetaan rumpukoneohjelmoinnin avulla.

Varsinainen uranuurtaja rytmikone-innovaatioissa on ollut **Kai Tapani**, joka jo 1984 perusti nelihenkisen yhtyeen, jossa rumpalin ja basistin sijasta Tapani hoiteli itse syntetisoijastaan kompian (Tapani h. 1991). Samalla uudenlainen tekniikka mahdollisti sen, että Tapani saattoi soittaa tanssikeikkoja vaikka yksin, mitä hän tekikin 1980-luvulla erittäin paljon. Tätä kautta hän ensimmäisenä göteborginsuomalaisena tanssimusiikkina saattoi lopettaa päivätyönsä laakeritehtaassa ja keskittyä kokopäiväisesti soittamiseen.

Rytmikoneiden yleistymisen ja sekvensseri-innovaatio merkitsi, varsinkin sen alkuvaiheessa, myös huomattavaa murrosta orkesterisoundissa. 1990-luvun vaihteessa keskusteltiin kiihkeästi siitä, miten hyvin rytmikorttien digitaaliset äänet kykenivät jäljittelemään tavallisia instrumentteja ja voivatko syntetisoijat (ja

5 Soundi (sointikuva) on tärkeä käsite populaarimusiikin yhteydessä, ja mm. Lars-Olof Nyströmin (1998) mukaan tanssimusiikissa olennaisempaa on, miten soitetaan kuin mitä [kappaleita] soitetaan. Soundi (Vesa Kurkela [1999]) on käyttänyt kirjoitusasua “saundi” koostuu monista tekijöistä, kuten soittotyylillä ja -tekniikalla, sävellyksillä ja sovituksilla, laitteilla ja soittimilla, balanssilla instrumenttien välillä, laulutavalla, akustisella tilalla jne. (Lilliestam 1983: 77).



samplerit) lainkaan korvata muita soittimellisesti, sillä sormiot (keyboard) ovat kosketukseltaan erilaisia kuin kielisoittimet, lyömäsoittimet tai puhaltimet. Hisinge Husissa ja Bordetissa (vuonna 1991) kuulemani duot olivat soundi-maailmaltaan kaukana muista orkestereista, ja ensivaikutelmana minun tottu-mattomiin korviini tällainen soitto kuulosti jokseenkin mekaaniselta ja kylmäl-tä. Kuitenkin näiden ravintoloiden yleisö hyväksyi rytmikoneiden käytön ja nii-den tuomat muutokset: kuluttajien valinta on viime kädessä ratkaisevaa, ja siir-tyminen pienempiin kokoonpanoihin (4–5 miehisistä 2–3 miehisiin) oli talou-dellisestikin helppoa. Samalla se mahdollisti pienissä ravintoloissa ammattimai-sesti esitetyn tanssimusiikin. Olennaisinta onkin se, miten musiikki kommuni-koi esiintyjien ja yleisön välillä. Juuri tähän Kai Tapani viittasi, kun haastattelin häntä keväällä 1991, ja kysyin kuinka tanssiyleisö otti uuden kokoonpanon vas-taan.

Kai Tapani: Ihan hyvin! Se oli suksee. ... siinä oli niinku rytmikone ja basso tuli uruista. Se toimi hyvin. Se oli niinku uutta silloin yleisölle, soundi oli erilainen. ... Sit oli uudet biisit ja aina oli treenattuja.

P.S.: No mitä biisejä te sitten treenasitte?

K.T.: Ihan uusia, uusimpia suomalaisia ja uusimpia amerikkalaisia. Kaikenlaista.

P.S.: Levyiltä?

K.T.: Levyiltä vaan joo. Ei ollu omia biisejä.

P.S.: Muistat sä mitä levyjä te kuuntelitte?

K.T.: No Kake Randelinia, Tapani Kansaa – silloin just Kake Randelin tuli muotiin, Jamppa Tuomista. Tanssimusiikkia. Sitten vanhoja evergreenejä, jotain *My Wayta*, *Strangers in the Night*. ... Joo siihen aikaan se oli jotain uutta. Porukka oli ihan innoissaan. ... Me soitettiin etupäässä Kengurussa ja näissä ravintoloissa. Bordetissa mä aloin sitten soittaa tossa viis vuotta takaperin, aloin niinku yksin soittaa keskiviikkosin ... ja sunnuntaisin aina keräsin viikonloppuporukkaa [Hisinge Husiin].

P.S.: No miltä pohjalta se meni, soititteko te nuoteista?

K.T.: Joo, kirjottelin vähän sointuja niille. Ne komppas niistä sitte. Joskus onnistu ja joskus ei. Periaatteessa, mulla oli rytmikone, et mä pystyin niinku yksin viemään ohjelman läpi, et ei siinä ollu mitään vaikeuksia. ... Se on vaihtelevaa ... et jos on iso porukka niin tienaa vähempi, mut silloin on ehkä parempi fiilis soittamisessa. Mut jos yksin soittaa niin tienaa enemmän.

P.S.: Ja sit sä teet ihan itekseen.

K.T.: Joo, hirveesti. Ihan itekseen. Kantanu vehkeet yksin ja. (Tapani 1991: 2–3)

Kai Tapanin aloittaessa kaikki oli vielä kokeilua, mutta muutamassa vuo-  
dessa ohjelmistot hioutuivat ja kokoonpanojen vaihtaminen tuli tavaksi eri kei-  
koilla. Koneiden soundit ja käyttömahdollisuudet ovat tuona aikana kehittyneet  
valtavasti ja samalla ovat myös soittajat oppineet saamaan niistä enemmän irti.  
Hakopuron mukaan Etelä- ja Länsi-Ruotsissa suomalaismuusikot ovat suhtautu-  
neet sekvensserien käyttöön alusta pitäen vakavasti, ja tulostakin alkaa olla jo hy-  
vä ”tukholmalaisbändeihin ja Suomessa toimiviin yhtyeisiin verrattuna”  
(Hakopuro 1998b). Soitto on sujuvaa, ja ”konemaisuutta” on onnistuttu vähen-

tämään. Kai Tapanin menestys johtui myös onnistuneesti valitusta repertoaarista, joka oli monipuolista ja riittävän tuoretta, niin että valitut kappaleet sopivat mahdollisimman hyvin sekvenssereillä esitettäviksi. Tapanin etuna oli 1980-luvulla erilaisuus, sillä yhtyeen soundi poikkesi muista. Kokoonpano oli myös joustava: alussa yhtye harjoitteli aina kappaleet etukäteen, mutta myöhemmin tyydyttiin soitinlappujen kirjoittamiseen, jolloin Tapani pystyi "periaatteessa" yksinkin hoitamaan taustat.

## Sekvensserit ja visuaalisuus

Paitsi äänenväriin ja kuulokuvaan (elävää vai tallennettua musiikkia) sekvensserit ja rytmikoneet vaikuttavat myös musiikin visuaalisuuteen: siihen, miltä orkesteri näyttää yleisön silmissä. Puolin ja toisin saattaa tuntua epämukavalta, jos kosketinsoittimen kiintolevyttä (tai dat-nauhurista) kuuluu studiossa tallennettu naiskuoro tai jousiorkesteri ja lavalla seisoo kaksi miestä. Soittajat saattavat joutua näyttämään soittamista tai soittamaan (ehkä epäolennaisia) koristeita muuten valmiiksi tallennetun kappaleen päälle. Useimmat yleisön joukosta eivät tähän kiinnitä huomiota, mutta kielteiset kommentit ovat myös tavallisia ("soitossa on fuskua"; Rähä 1998). Varsinkin suuressa salissa näyttää ristiriitaiselta se, että musiikin hoitaa kaksi soittajaa "koneidensa" takaa (Laukkanen h. 1997). Pienempään paikkaan duon sekvensseri-imago sopii paremmin.

Bändi, jonka pohjat tulevat suurimmaksi osaksi sekvensseristä, on nimenomaan visuaalisesti ongelmallinen, sillä duon katseleminen on tavallaan ristiriidassa sen kanssa, mitä korvin kuullaan. Erityisesti harmonikkasekvensseriä soitavan muusikon lavaolemus saattaa olla ongelma, sillä hanurin näppäimet ovat kaiken aikaan yleisölle näkyvissä, mutta katsojat eivät voi tietää, mitä kosketinsoittaja käsillään tekee. Ruotsinsuomalaisien orkestereissa sekvensserit korvaavat puuttuvia muusikoita (kvartetit ja suuremmat kokoonpanot eivät havaintojeni mukaan niitä käytä), mutta ruotsalaisilla ammattilaisilla sekvensserit täydentävät orkesterisoundia ja sovituksia riippumatta yhtyeen koosta (Nyström 1996: 86). Hakopuro (1998) totesi tämän hyväksi käytännöksi, vaikka toisaalta arvostelikin ruotsalaisorkestereita uskottavuuden puutteesta.

Paljon ruotsalaisilla on mennä siihen että on 5-6-miehininen bändi takana ja naissolisti. Tai nainen ja mies solisteina, ja ne on seitsemän henkisiä bändejä kaikki. Ja käyttää sekkarii keikoilla, ne puhalttaa puhaltimet päälle ja tommost. Se on kyllä hyvän kuulosta. (Hakopuro 1998: 2)

Äänikuva voi olla hyvinkin monipuolinen puhaltimiseen, kuoroineen, täysine kompeineen jne, mutta estradeilla bändeiltä on totuttu vaatimaan, että soitto ja laulu yhdistyvät siihen, mitä nähdään. Suurin osa yleisöstä hyväksyy tilanteen muuttuneen, mutta monien mielestä tallennetun ja elävän musiikin kui-



---

lua ei saisi ylittää, sillä se rikkoo esityksen autenttisuutta. Toisaalta vaakakupissa painaa "välttämättömyyden estetiikka": se että elävää musiikkia voidaan tarjota muuttuvista olosuhteista huolimatta. Kaikesta huolimatta tärkein, eli laulusolisti, on kuitenkin esillä ja hänen suoritukseensa tanssiyleisö voi samastua ja eläytyä jatkossakin<sup>6</sup>. Levytuottaja, laulaja ja Suomi-seuroille tansseja järjestävä Pirjo Korhonen pelkää pahinta:

Ei se oo kiva kuule katella: yleisö kuulee sen, tai siis joku kuulee, jotkut ei, minä kuulen, että mitenkä ei sulla näy siellä jotakin saksofonia tai tämmöstä näin, tai ei sulla näy jotakin rumpuja. Tai rummuthan voi tulla tietysti syntistä, mutta nekin voi sieltä ottaa. Tai rumpukoneesta, sekin se rumpukonekin täytyy käyttää. Mut jos ne on valamiina siellä disketillä kaikki kuule, hyvä ettei laulutkin ole valamiina! Eihän sitä tarvii mitään muuta kun ty[r]kkää koneeseen ja mennee ite tanssimaan kohta! Tämmönen on kohta tilanne. Se on mekaanista kohta ihan täysin. Että tuota, sitä mä sanon että se on yleisön jymäyttämistä tämmönen, kun sanotaan että 'joo me ollaan nyt tämmönen bändi, kuule' ja tässä tulee sitten kaks kaveria tullee, ja musiikki tullee disketiltä ja siinä vaan ollaan sitten soittavinaan! Niin ei se oo kivan näköstä eikä kuulosta.

Kyl ne on, totta kai, onhan se täydellinen, hyvän kuulostahan se sillai on kun ajatellaan, että siellähän saattaa olla kaiken maailman puhaltimet ja kaikki viulut ja kaikki siellä saattaa olla siellä disketillä mukana. Sä oot niinku ISO BÄNDI, niinkun nuo ruotsalaiset ovat justinsa. Hyvä että ne osaa ees soittaa jotakin tai laulaa, mutta kyllä ne vaan hienoja kuule, isoja bändejä on ja suosittuja on. (Korhonen 1996: 9)

Sekvenssereiden käytön osalta "kuuma" kysymys on se, kuinka elävää elävä tanssimusiikki on. Niiden avulla esitetty musiikki on lähempänä kappaleiden alkuperäistä soundia ja modernia sovituksellista esikuvaa. Toisaalta yleisölle ei voida tarjota elävän musiikin leikkiä tai yhteissoiton hienouksia, eikä muusikoiden soittotaito ilmene enää samalla tavoin välittömästi kuin perinteisesti esitettyinä. Esimerkiksi Suomessa muusikkokunta suhtautui aiemmin selvästi kielteisesti "koneiden" käyttöön (Hakopuro h. 1996; Ruohonen 1990). Myös Ruotsissa suomalaismuusikot ovat pohdiskelleet rytmikoneiden haittapuolia, kuten Capella-yhtyeen kitaristi Antti Zachéus totesi Kangaroon takahuoneessa:

Minun mielestäni sen pitää olla oikeeta [soittaa 'oikeilla soittimilla']. Elävässä musiikissa on sitä inspiraatiota, kun neljä miestä soittaa itse! (Zachéus, Capella 1991)

Yhteissoittoa, sen haasteita ja soittamisen iloa arvostetaan. Vastaavasti Tähtisumun kosketinsoittaja Mikko Niskanen (1998) arvosteli voimakkaasti sekvensserien käyttöä tanssiapaikoilla. Hän tekee itsekkin keikkoja yksin kosketti-

6 Mikki (Marti Mikkilä) on vienyt tämän kehityksen äärimmilleen esiintymällä yksin taustanauhujen (tai -levykkeiden) kanssa. Nauhalla kappaleet soittaa ja taustat laulaa hänen Havanna-yhtyeensä muusikot. Vertailun vuoksi voisin todeta, että Euroviisut-kilpailussa taustanauhoja alettiin käyttää ensimmäisen kerran vuonna 1999, mutta taustalauluja ei nauhalta saa esittää.

mien, hanurin ja sekvensserin kanssa, "mutta vain häissä ja yksityistilaisuuksissa". Hän on huolissaan nimenomaan siitä, että orkestereilta menevät keikat, jos siirrytään sekvensserien käyttöön: "koneitten käyttö ei ole orkesterien työtä – en hyväksy sitä ollenkaan".

Myös Juhani Hakopuro kertoi pitkään vierastaneensa rytmikoneen käyttöä, vaikka oli jo kymmenen vuotta opettanut koriurkujen soittoa. Ensimmäinen kerta hänen kohdallaan tulikin olosuhteiden pakosta, sillä hän joutui soittamaan tanssikeikan ilman rumpalia sähkörumpuihin tulleen vian takia. Vähitellen hän soitti keikkoja pienemmällä kokoonpanolla, mutta ensimmäisen vuoden ajan hän teki sitä "pitkin hampain" (1998b). Sitten hän on jatkuvasti kehittänyt soittotekniikkaansa ja on lisännyt soiton elävyyttä käyttämällä erilaisia komppivariaatioita, soundeja, nyansseja, breikkejä ja erikoisten instrumenttien ääniä.

## Sekvensserien käyttö

Soittajille sekvensseri ei ole suinkaan pelkkä helpotus, sillä sen käyttöön liittyvät omat ongelmansa. "Olisi paljon turvallisempi olo, jos basso roikkuisi tässä [vatsan päällä]" totesi Polariksen Kari Kiiski, joka aiemmin oli soittanut bassoa (Polaris 1998). Sekvenssereiden käytössä on omat haasteensa, ja ongelmia tuottavat esimerkiksi kappaleiden aloitukset ja lopetukset, joissa tottumattomille orkestereille sattuu lipsahduksia. Myös esityksen sujuvuuteen taitekohdissa, kappaleiden tempoihin ja soundien vaihtoihin liittyy paljon opeteltavaa. Sekvensserien käytön kannalta ratkaisevinta on tietenkin se, miten soittoon saataisiin riittävästi nyansseja, variaatiota ja elävyyttä. Jammersissa laulava Tarja Holappa kertoi nauttineensa Alaskasta juuri rumpalin takia:

P.S.: Onko se sun mielestä harmi että ei oo rumpaleita?

Tarja Holappa: On! Nyt kun olin kattomassa Alaskaa, voi että mä kusin hunajaa kun se soitti siellä. Se on kyllä, se on hyvän kuulonen. Se on niinku piste iin päälle kun se rumpali tulee siihen. Nyt oon kyllä tottunu ton koneen kanssa soittamaan, että jos on hyvä koneen käyttäjä, siitä saa vaikka mitä efektejä. Sitä voi käyttää, se kuulostaa elävältä siltikin. (Holappa 1998: 9)

Rumpalin myötä soitto on elävää, mutta myös sekvenssereillä on omia musiikillisia etuja puolellaan. On monia eri tapoja käyttää rytmikoneiden suomia teknisiä mahdollisuuksia. Tavallisimmin niitä käytetään soittimeen tallennettujen lyhyiden rytmisekvenssien soittamiseen. Soittaja ohjaa sekvensserin käyttäytymistä tahti tai sointu kerrallaan, niin että kone soittaa valittua rumpukomppia ja bassokuviota ja kullakin soinnulla vaihtuvat vain bassokulkujen sävelet. Breikkejä (kappaleen sisällä olevia rytmisiä kadensseja tai rumpufillejä) ja lopetusta varten ovat omat erityiset näppäimensä. Jokaiseen "rytmiin" (jotka saatetaan tallentaa



---

kappalekohtaisesti) kosketinsoittajaa tekee itse variaatioita tai käyttää tehtaalla tallennettuja vaihtoehtoja, joten esimerkiksi b-osan alkaessa hän saattaa valita toisenlaisen bassokuvion, jossa myös rumpukomppi muuttuu esimerkiksi hi-hatilta komppipeltiin. Introja ja lopetuksia lukuun ottamatta soitinta täytyy siis "soittaa" (painaa sointuja) itse koko ajan. Vasen käsi hoitaa yleensä kompin ja oikea soittaa melodiaa, vastaanäniä, sointuja tai sooloa. Koska säästykseen rytmien pohja on kvantisoitu, ei rytmistä epätarkkuutta periaatteessa pääse syntymään (mistä johtuu sanonta: "kone on parempi kuin huono rumpali"). Olennaista on kuitenkin se, että kappaleen rakennetta voidaan muuttaa esityksen aikana esitystilanteen ja yleisökontaktin mukaisesti. Hakopuro selostikin, kuinka tärkeää on jatkaa soittamista, mikäli tanssilattialla on "hyvä meno päällä": samalla kompilla voidaan soittaa toinen kappale heti perään tai lisätä säkeistöjen ja soolojen määrää. "Olisi todella huono tilanne, jos näet että yleisömassa vain aaltoilee ja sun täytyy lopettaa kappale että 'Kiitos!'" (Hakopuro 1998b).

Konetta voidaan hyödyntää myös tekemällä pidempiä säästyskuvioita, jopa niin, että koko kappale on tallennettu kiintolevylle. Esitystilanteessa muusikko voi soittaa komppia koneesta tulevan taustan mukana tai periaatteessa hän voi olla vaikka pelkästään soittavinaan eli "miimata". Sekvensseri antaa silloin mahdollisuuden keskittyä lauluosuuteen tai vastaanäniä (fillien) ja välisoittojen soittamiseen. Aivan kuten yksittäisiä "rytmejäkin" kappaleita tai kappalekohtaisia säästyspohjia voidaan tallentaa kiintolevylle itse, niitä voidaan ostaa levykkeinä tai kopioida Internetistä. Paitsi kosketinsoittimen tai rytmikoneen kiintolevyltä kappaleen tausta voidaan soittaa myös dat-nauhalta. Kun kappale on kokonaan tallennettu taustanauhalle tai sekvenssereihin, ei sen rakennetta voida enää esitystilanteessa muuttaa, mikä vaikuttaa suuresti yleisökontaktiin. Ongelmana pelkän taustanauhan käytössä on myös elävään musiikkiin kuuluvien elementtien, kuten rytmisten epätarkkuuksien, hälyäänien ja jopa virheiden puute – tällöin nimittäin tauolla soitettavat levyt eivät kuulokovaltaan erotu mitenkään illan esiintyjän ohjelmasta.

Hakopuro (1998b) ei kertomansa mukaan käytä sekvensseriä kokonaisten kappaleiden taustanauhana senkään takia, että etukäteen talletetut kappaleet kuulostavat "liian hyviltä" ja täydellisiltä. Tällöin spontaanimminkin esitetyt toive-laulut poikkeavat soundeiltaan liikaa suunnitellusta ohjelmistosta ja alkavat kuulostaa kömpelöiltä tai köyhiltä. Kari Kiiski sanoi puolestaan, että foksit, beatit ja uudemmat kappaleet ovat usein kokonaisuudessaan talletettuja, mutta valssit, humpat, jenkat ja vanhemmat soitetaan koskettimilta rytmikoneen avulla (Polaris 13.2.98). Sekvenssereistä huolimatta soittajien soittotaitoa ei voi kyseenalaistaa. Ammattilypeyttä kuvastaa se, että kokonaisuutenakin tallennetut pohjat ovat orkestereilla "sentään itse tehtyjä" (Hakopuro 1998b) eikä levykkeinä ostettuja.

Sekvenssereiden käyttö ja tanssipaikkojen väheneminen ovat aiheuttaneet tanssiorkestereissa uudelleenorganisoinnin tarvetta, josta Selectissä tapahtu-

neet kokoonpanonvaihdokset antavat hyvän esimerkin. Yhtye perustettiin 1982 Lilla Edetissä suomalaisnuorukaisten voimin (ks. myös liite 3). Alkuperäiseen kokoonpanoon kuuluivat kaksi kitaraa, rummut, basso ja koskettimet. Ensimmäisellä keikalla nuorisotalolla Upplands-Väsbyssä (Tukholman lähellä) yhtye soitti rokkia, mutta muuten se on esittänyt alusta pitäen nimenomaan tanssimusiikkia (Hakopuro 1991: 3). Vuoteen 1990 mennessä Select oli kiteytynyt trioksi: koskettimet, basso ja rummut. Sekvensserien myötä viisi vuotta myöhemmin kokoonpanossa tapahtui taas pientä etsimistä, jolloin Harri Mattila on jäänyt yhtyeestä vähitellen pois ja mukaan on jälleen tullut Kari Fager kitaran. Enemmän osan keikoista Fager ja Hakopuro tekevät kaksistaan. Rumpali Jouni Jaloma soitti aluksi toista kitaraa, koskettimia ja tamburiinia, mutta kevästä 1998 lähtien hän on palannut taas rumpusetin taakse. Sekvensseristä otetaan komppi, joka tulee Jounin kuulokkeisiin, ja rumpujen soittaminen lisää nimenomaan nyansseja ja polyrytmisyyttä sovituksissa ("klikkiraidan" käyttö estää kuitenkin tempovaihtelut): "On se mukavampi, kyllä se elävöittää kuitenkin sitä konemaisuutta pois", kommentoi Hakopuro (1998a: 1) Jaloman mukanaoloa muutamilla keikoilla.

Paitsi että sekvensserit ovat mullistaneet keikkakäytäntöjä ovat ne tarjonneet uudenlaisia mahdollisuuksia musiikintekemiseen kotona. Sekvensseri toimii säveltämisen apuvälineenä, ja uuden kappaleen demoversio on helppo tuottaa kosketinsoittimen avulla. Kotitalenteita (ohjelmointia) käytetään myös julkaisuilla äänitteillä, jolloin kallista studioaikaa kuluu vain miksauskeeseen ja masterointiin sekä osaan päällekkäisäänityksistä.

## Kitara ja hanuri – symboliset soittimet

Sähkökitara on pitänyt pintansa ruotsinsuomalaisten orkesterien soittimena hyvin, ja se on tanssimusiikin kontekstissa symbolinen ja perinteinen soitin. Sen yleistyminen tapahtui samalla vuosikymmenellä kuin ruotsinsuomalaisen tanssikulttuurin nousukin: 1960-luvun Suomessa sähköbassot ja sähkökitarat korvasivat vastaavat akustiset instrumentit tanssiyhtyeiden käytössä ja samalla suomalaisen tanssimusiikin toinen suuri murros alkoi tapahtua. 1960-luvulta lähtien sähkökitara on pysynyt myös olennaisesti tanssiorkesterien soittimena, ja rautalankasoundi on edelleen 1980-luvulla hankkinut uusia yleisöjä perinteiselle iskelmä- ja paritanssimusiikille (erityisesti Baddingin ja Topi Sorsakosken levytysten myötä). Myös ruotsinsuomalaisille tällä soundilla on erityinen merkitys kansallisen identiteetin rakentajana, sillä rautalankakitaraa voidaan pitää "isänmaallisena" soittimena, kuten Kari Fager totesi Agents-kitaristi Esa Pulliaista sitaatin (Select 20.2.98).

Isänmaallisuuden ja ruotsinsuomalaisille tutun soundin lisäksi kitaralla on se etu, että duo-kokoonpanoissa se lisää olennaisesti soiton elävyyttä. Säestävänä



---

instrumenttina kitara on rytmisesti varsin epätarkka soitin, joten se laajentaa sekvensserien kvantisoitua aikakäsitystä ja tuo inhimillisyyttä koneiden tarkkaan ja monotoniseen soitantaan. Kitara tarjoaa myös mahdollisuuden rekisterinvaihdoksiin, vastääniin (fillit), melodian esiintuomiseen (esim. välisoitoissa) tai rytmisen tihennyksen korostamiseen. Käytännössä kitaristien soitto perustuukin perusrhythmikuvion vahvistamiseen ja värittämiseen sekä yksiaänisten teemojen tai trio-osien soittoon. Bravuurimaiset kitaranumerot tai pitkät improvioidut soolot ovat yllättävänkin poikkeuksellisia ruotsinsuomalaisessa tanssimusiikkikontekstissa. Erilaisia kitarasoundeja (akustisesta särökitaraan) käytetään myös useasti sekvenssereihin ohjelmoidun kompian osana.

Hanuri (5-rivinen näppäinharmonikka tai harvemmin pianoharmonikka) on kitaran ohella erityisen symbolinen soitin ruotsinsuomalaisille. Tunnettuja harmonikansoittajia on muuttanut Suomesta Ruotsiin (Paul Norrback, Kimmo Louhelainen, Taito Vainio ja Minna Weurlander), ja heitä on noussut esiin myös toisen sukupolven parista (Marita ja Ari Iivonen, Veijo Laine, Risto Koskinen ja Jari Salminen). Kun ensimmäisessä luvussa totesin, että monet muut maahanmuuttajaryhmät ovat olleet suomalaisia näkyvämmiin esillä omien värikkäiden tapahtumiensa ansiosta (kuten Hammarkullen festival) ja että ruotsinsuomalaisten musiikintekeminen on suuntautunut enemmän ryhmän sisälle kuin ulkopuolelle, ovat harmonikansoittajat ehkä huomattavin poikkeus tästä. Hanuristeilla on mm. omat yhdistyksensä ja jokavuotinen Harmonikkaparaati Tukholmassa, ja ehkä eniten kuuluisuutta on saavuttanut Ari Haatainen, joka ollut mukana monilla Luciano Pavarottin kiertueilla. Myös tanssiorkestereissa on aina soittanut tunnettuja hanuristeja, ja eräs huomattavimmista on Martti Einarin Groupin ja myöhemmin Jammersin Paul Witick, joka voitti harmonikansoiton Suomen mestaruuden vuonna 1980 ja on sittemmin julkaissut vuosien mittaan tallentamansa nauhat esikoisalbumillaan (1997). Omia äänitteitään ovat julkaisseet myös Niina & Duo'sin Jari Salminen (1992) ja Capellan Esko Koskela (1980) sekä aiemmissa göteborgilaisorkestereissa soittanut Risto Koskinen (1980, 1981 ja 1989).

Tanssiorkestereissa hanurisoundi on siinäkin mielessä keskeinen, että sitä käyttävät kaikki kosketinsoittajat vanhempaa tanssimusiikkia esittäessään. Esimerkiksi Select-yhtyeen ohjelmisto toimii näkemykseni mukaan akselilla hanuri-rautalanka, niin että humpat ja jenkat, useimmat valssit ja tangot sekä monet foksit soitetaan Soltonin haitarisoundilla, mutta useimmat twist- ja beat-tyyppiset kappaleet esitetään rautalankasoundilla, jolloin kitaristi Fager ja hänen Stratocasterinsa ovat keskeisessä asemassa.

Hanuri ja sähkökitara ovat ruotsinsuomalaiselle tanssimusiikille tunnusomaisia ja jopa ainutlaatuisia, kun orkesterikokoonpanoja verrataan Suomen suomalaisiin tai ruotsalaisiin ravintolaorkestereihin. Suomessa ravintolakokoonpanot pienenivät 1980-luvulla trioiksi (koskettimet, basso ja rummut), joskin kitaristien osuus on 1990-luvulla uudelleen yleistynyt varsinkin paremmissa tans-

---

sipaikoissa (Korhonen h. 1995). Tavoiteltava soundi on pikemminkin kansainvälinen ja moderni, mutta ruotsinsuomalaisille orkestereille 1960-luvulle assosioituva perinteinen tyyli ei ole välttämättä pahasta. Vastaavasti ruotsalaisilla tanssiorkestereilla (dansbandeilla) on kitara lähes aina soittimistossa, mutta soundi-ihanne on kokonaan toisentyyppinen, sillä se lähestyy kantrimusiikin esikuvia (mm. Vikingarna) tai harvemmin soft-rockia (esim. Chaps). Aihetta tutkivan Lars-Olof Nyströmin mukaan saksofonit ja saksofonisektiot muodostavat ruotsalaisen tanssiorkesterin soundi-identiteetin (Nyström 1996: 9). Hanurit puolestaan ovat harvinaisia ruotsalaisessa tanssibändeissä, koska niiden soundi assosioituu vanhempaan kansanmusiikkiin. Lisäksi ruotsalaiset käyttävät useammin pianohanuria kuin viisirivistä, joka puolestaan on suomalaisilla tavallisin (Juvonen 1994: 89).

## "Modernisuus ei saa estää vanhanaikaisuutta"

Muusikot käyttävät hyvin paljon aikaa, vaivaa ja rahaa pienimmänkin yksityiskohdan osalta etsiessään itselleen ja orkesterilleen sopivia laitteita, soittimia, välineitä, vahvistimia ja efektejä. Lars Persson (1989) tutki värmlantilaisen Per Roberts -yhtyeen toimintaa ja kirjoitti laajasti yhtyeen soittimista ja muista laitteista. Hän antoi haasteltujen muusikoiden kertoa, miksi he ovat valinneet juuri nämä soittimet tai nämä rumpukapulat jne. Sama pätee tietysti ruotsinsuomalaisiin muusikoihin, joista monet vaihtavat jatkuvasti soittimia, vahvistimia ym. ja hakevat itselleen ja orkesterilleen mieleistä kokonaisuutta – toiset taas ovat tyytyväisempiä nykyisiinsä. Yhdentekeviä soittimet ja niiden tarjoamat soundit eivät ole.

Keskustelimme kitaristi Kari Fagerin kanssa Johans krogissa pitkään kitarasoundeista, eri laitteista, vahvistimista ja eri kitaristien käyttämistä soundeista. Fager itse oli tyytymätön omiin soundeihinsa, mikä ei voi olla vaikuttamatta myös soittomotivaatioon. Hän aikoikin hankkia uuden vahvistimen ja kaiku-laitteen, ja hankintaansa hän suunnitteli näin: "Parasta viedä Agents-levy [Esa Pulliaisen kitarasoundi] musiikkiliikkeeseen ja sanoa, että tuollaisen [Pulliaisen käyttämän] soundin haluan." (Select 20.2.98). Myöhemmin kuulin, että hän olikin seuravana maanantaina ostanut uuden Fenderin putkivahvistimen. Oikean ja lämpimän kitarasoundin etsiminen ei ole läheskään aina yksinkertainen asia, vaan vuosien tuotekehittelyn tulosta. Fagerilla kitaroita ja vahvistimia on ehtinyt olla kymmenittäin, ja vaihtokielisarjoja kuluu niitäkin vuodessa kymmeniä.

Keskustelin myös Alaska-yhtyeen rumpalin Toni Jantusen kanssa yhtyeen laitteista. Olin pannut merkille, että yhtye soittaa vaihtelevaa tanssimusiikkia, jossa mukana oli runsaasti perinteisiä kappaleita, mutta yhtyeen soundi sinänsä oli hyvinkin moderni. PA-laitteet efekteineen samoin kuin Tonin käyttämät rummut (merkiltään D-Drum) olivat nykyaikaiset 1980-luvulla tanssiorkesterien





*Kuva 7. Select (Harri Mattila, Jubani Hakopuro, Jouni Jaloma) Kangaroon takahuoneessa. Kuva Pekka Suutari 1991.*

käytössä yleistyneet sähkörummut. Jantunen kommentoi, että "me ollaan sattattu moderneihin vehkeisiin, mutta modernisuus ei saa estää vanhanaikaisuutta, eli vanhaa suomalaista musiikkia soitetaan paljon" (Alaska 10.11.90). Tanssiorkesterien nostalgisuus on aivan erilaista kuin rock- tai poppytyeillä, joilla siihen kuuluvat keskeisesti vanhat vintage-soittimet ja -vahvistimet (eli 1960- ja 70-lukujen mallit). Tanssiorkesterien nostalgisuus syntyy esitystavasta, mutta esimerkiksi kosketinsoittimet ovat aina uutta ja ajankohtaista teknologiaa eikä voisi kuvitella yhdenkään orkesterin käyttävän esimerkiksi 1970-luvun Rhodes-pianoja.

On selvää, että esimerkiksi laulusoundille efektilaitteiden käyttö on hyvin merkitsevä tekijä. Kaikulaitteet (delay ja reverb) antavat äänelle kantavuutta, joskin ne samalla puurouttavat sitä. Runsas kaiun käyttö on myös eräs tanssimusiikkigenren ominaispiirre. Olin pannut Kangaroossa merkille, että Selectin pehmeä laulusoundi oli lähempänä kansainvälisiä esikuvia kuin muiden hie-man maanläheisempi tyyli. Jubani Hakopuro selvitti tätä seuraavasti:

Aikaisemmin me ei käytetty laulussa muuta kuin delayta. ... Kaks vuotta sitten kesällä soitimme viis viikkoa Raumalla yhdessä ravintolassa. Siellä oli kiinteät PAKamat ja aluksi olimme aivan hukassa niiden kanssa. Siinä oli laulussa niin paljon hallikaikua ja muuta sellasta, että siitä ei oikein saanut tolkkua [kaiutettu soundi on pehmeä ja jokseenkin etäinen]. Vähitellen totuimme kuitenkin niihin, ja kun palasimme Kangaroohun ensimmäisen kerran omien kamojen kanssa, niin ne kuulosti nii hirveiltä, että olimme myydä ne saman tien. (Hakopuro, Select 1991)

Johans krogissa en kiinnittänyt eri yhtyeiden erilaisiin laulusoundeihin huomiota, mutta muuten esitystavaltaan ja soundiltaan muista erottui Tähtisumukvintetti, jonka jäsenistä kolme on rockmuusikoita. Veljekset Ismo ja Kari Varonen sekä Raimo Pikanen soittivat yhdessä aiemmin tukholmalaisessa hea-

vybändi Hiroshimassa (Stark 1996: 153) ja Pikanen on lisäksi ollut Alwari Tuohitorvessa 1970-luvulla (Lehtonen 1983) sekä Jukka Tolosen Indians of Justice -bändissä vuonna 2000. Tähtisumun soittotyylisiin he vaikuttavat selvästi siten, että Pikanen lyö rumpuja tavallista raskaammalla kädellä ja tanssigenreenkin kuuluvissa rockkappaleissa kitaristi ja basisti soittivat ja lauloivat tavalista aggressiivisemmalla ja suoraviivaisemmalla tyylillä, kuten rockklubeissa on tapana. Vastaavasti heidän ohjelmistoonsa kuului myös vanhaa tanssimusiikkia, jolloin esillä oli laulajana ja hanuristina Mikko Niskanen.

## Muusikoiden sosiaalinen tausta

Tutkimusaineistossani oli yhteensä 62 muusikkoa, joista kymmenen oli jäseninä tutkituissa yhtyeissä sekä kaudella 1990–91 että 1997–98. Muutoksia ja jopa sukupolvenvaihdosta kokoonpanoissa on siis tapahtunut, mutta mistä uudet 27 muusikkoa ovat tulleet ja keitä muusikot ovat? Aiempien kokoonpanojen soittajista osa on (tietojeni mukaan) lopettanut soittamisen kokonaan, osa jatkaa muissa kokoonpanoissa ja soittajista kolme (Kai Tapani, Anssi Pirskanen ja Markku Koivisto) toimii nyt ammattimuusikoina Suomessa.

Suomalaisissa tanssiorkestereissa on aina ollut hyvin vähän naisinstrumentalisteja. Tutkimissani seitsemässätoista orkesterissa heitä oli kaksi (Alaskassa ja Mr Coolissa), ja lisäksi kolmessa orkesterissa oli naisia laulusolisteina (Midaksessa, Niina & Duo'sissa ja kaksi laulajaa Mr Coolissa; kokoonpanot liitteessä kolme). Lähes 90 % bändien jäsenistä oli miehiä. Varsinkin nuorilla naisilla potentiaalia ja halua ryhtyä laulajiksi olisi selvästi enemmänkin, mistä osoituksena on naisten runsas osanotto ja menestys eri kilpailuissa, näkyvimmin Musalistalla ja Axevallan Trubaduurikilpailuissa (ks. luku 4).

Muusikoiden keski-ikä on noin 40 vuotta, ja se on hieman kasvanut tutkimuksen aikana – ei kuitenkaan samassa suhteessa tutkimuksen keston kanssa, sillä uusia nuoria soittajia on tullut mukaan orkestereihin (Mr Cool, Havanna, Polaris ja Niina & Duo's). Suurimmalla osalla bändeistä ikäjakauma on suhteellisen laaja ja joissakin yhtyeissä nuorimman ja vanhimman ikäero saattaa olla 20 vuotta – eikä se millään tavalla haittaa harrastamista, kuten Maritaz-orkesterin muusikot totesivat (1991). Capella edusti "nestoreita", sillä sen kaikki jäsenet olivat syntyneet 1940-luvulla. Keski-ikältään nuorimpia olivat taas Polaris, Select ja Alaska. Tukholmalaisorkesterien muusikot olivat hivenen keskimääräistä iäkkäämpiä, ja sen olen havainnut myös muita orkestereita seurattessani (Super Set, R.T. Pajusen ork, Kati & Melody ja Soave).

Muusikoiden iät korreloivat hyvin sen kanssa, mihin ruotsinsuomalaisten sukupolviin he kuuluvat: useimmat yli 40-vuotiaat soittajat ovat Suomesta siirtolaisina Ruotsiin muuttaneita, 30–40-vuotiaat (Jaakko Viitalaa, Kai Tapania ja Varosen veljeksiä lukuun ottamatta) lapsena tai kouluikäisenä tulleet (toinen



sukupolvi) ja alle 30-vuotiaat Ruotsissa koko ikänsä asuneita (taulukko 3). Ruotsalaisia muusikoita on eri orkestereissa ollut viisi (Alaska, Kai Tapani, Mr Cool ja Kulkurit) ja kaakkoisaasialaisia kolme (Kai Tapani ja Mr Cool).

*Taulukko 3. Muusikoiden kansallisuus (n = 62)*

Työkäisinä (16-v ->) Suomesta Ruotsiin muuttaneet	37
Kouluiässä (9-15 v.) Suomesta Ruotsiin muuttaneet	7
0-4 vuotiaina Suomesta Ruotsiin muuttaneet	3
Ruotsissa syntyneet ruotsinsuomalaiset	7
Ruotsalaiset	5
Filippiiniläiset	2
Singaporelaiset	1

Ensimmäisen muuttajapolven muusikot ovat selvästi ruotsinsuomalaisen musiikin kantava voima. Useimmat heistä ovat tulleet töihin Ruotsiin alle 22-vuotiaina nuorukaisina. 1960- ja 70-luvuilla muuttaneet ovat se soittajajoukko, joka on perustanut orkestereita ja kehittänyt ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin traditiota. Monilla oli keikkakokemusta takanaan jo Suomessa, mutta useat ovat hankkineet ensimmäiset soittimensa vasta uudessa kotimaassa Ruotsissa:

Silloin -72 syksyllä Volvon työkavereitten kanssa alettiin treenaamaan ja se oli joku Volvon juhla silloin, siellä soitettiin. Siis minä vaan muutaman päivän kerkesin treenata rumpuja. Ja sitten basisti oli semmonen, että se ei tienny höykkäsen pölähystä miten bassoa soitetaan ... ja kitaristi Raimo Viiri osas muutaman otteen ja sitten se pikkuhiljaa sitten tuli. Mynttisen Pauli oli hyvä hanuristi ja se oli niinku meidän pelastus. (Määttä 1998: 2)

Reijo Määttä muisteli, kuinka vaatimattomasti korvakuulolta soittaen alkoi heidän ensimmäinen Amarillo-orkesterinsa. Soittotaidon puute ei lannistanut yleisön tanssihaluja, ja pian heillä oli kuukauden kiinnitys Kolmeen kruunuun. Menestystä on tullut myös jatkossa, ja Määttän seinää koristaakin useita säveltäjänä ansaittuja (ja mm. Souvareiden, Rainer Frimanin, Tarja Lunnaan ja Leif Lindgrenin laulamia) kultalevyjä.

Muuttoajankohtia tarkasteltaessa ilmenee, että tutkituista soittajista vain kolme on tullut vuonna 1965 tai sitä ennen ja 1980- ja 90-luvuilla Suomesta muuttaneita on Tähtisumun soittajia lukuun ottamatta vain viisi. Monet ovat muuttaneet Suomen ja Ruotsin välillä useampaankin kertaan. Kaikenkaikkiaan he sopivat varsin hyvin ruotsinsuomalaisista laadittuihin tilastoihin (muuttovuosi, ikä, ammatti ja koulutus; vrt. mm. Leiniö 1984), mikäli 1950-luvun siirtolaisuutta ei oteta huomioon.

Toinen sukupolvi on nykyään tilastollisesti jopa väkimmäältään suurempi kuin ensimmäinen (ks. luku 1.2), mutta muusikoiden joukossa sen jäseniä oli vain vajaa kolmannes (kun mukaan lasketaan lapsina Ruotsiin muuttaneet).

Tämä johtuu siitä, että ruotsinsuomalaisnuoret suhteellisen harvoin ovat mukana ruotsinsuomalaisessa kulttuuritoiminnassa. Ruotsinkielisinä he eivät usein erotu valtaväestöstä eivätkä tuo suomalaisia sukujuuria esiin kuin poikkeuksellisissa tilanteissa (ruotsinsuomalaiset kutsuvat tätä "ruotsalaistumiseksi"<sup>7</sup>). Siksi suomalaisissa orkestereissa soittavien nuorten määrä on jopa yllättävän suuri aiempiin tutkimuksiin verrattuna. Onhan mm. Reinans arvellut Ruotsin tilastokeskuksen kielitaitotutkimuksen pohjalta, että 90 % toisesta sukupolvesta ei puhu suomea äidinkielenään (Reinans 1996: 104). Näyttää siltä, että suomalainen tanssimusiikki kiinnostaa nuoria odotettua enemmän, eikä ruotsalaistuminen ole niin yksiselitteinen asia kuin tutkijat ja ruotsinsuomalaiset ovat antaneet ymmärtää.

Tanssimusiikin tarjonnan vähetessä 1980-luvun lopulla on nuorille musiikoille ollut aiempaa vaikeampaa päästä mukaan suomalaisiin tanssiorkestereihin. Niille, joille se on onnistunut, on soittaminen suomalaisorkesterissa ollut merkittävä keino rakentaa ruotsinsuomalaista identiteettiä. Kaikki tapaamani suomalaismuusikot yhtä lukuun ottamatta puhuivat erinomaista suomea. Ruotsalaiset ja aasialaiset eivät sen sijaan puhuneet sitä lainkaan. Soittajien kesken käytetty kieli on useimmissa tapauksissa suomi, mutta joissakin yhtyeissä lisäksi ruotsi ja englanti. En erikseen tiedustellut<sup>8</sup>, onko muusikoiden joukossa suomenruotsalaisia, romaneja tai Tornionlaakson suomalaisia. Muista seikoista olen jälkikäteen kuitenkin päätellyt, että ainakin Kulkureiden laulaja Toivo Kuusisto on romani ja käsitykseni mukaan Hasse Djupbäck Maritaz-yhtyeestä on suomenruotsalainen (ks. luku 4). On todettava, että Johans krogin asiakunnassa eri sukupolvet ja kansalliset ryhmät (ruotsinsuomalaiset, ruotsalaiset, suomenruotsalaiset ja romanit) olivat suurin piirtein samassa suhteessa edustettuina (poikkeuksena tietenkin kaakkoisaasialaiset).

Muita kuin suomalaisia soittajia esiintyi orkestereissa 1990-luvun lopulla hievan enemmän kuin vuonna 1991 (jolloin heitä oli kolme, nyt viisi). On ehkä sattumaa, että filippiiniläisiä on yhdessä bändissä useita: Kari Matikainen (1998) kertoi, että hän Mr Cool -bändiä perustaessaan tapasi työpaikallaan Ciriaco Esporlasin, joka lähti vaimonsa ja veljensä kanssa mieluusti orkesteriin mukaan. Ohjelmisto on laaja, ja yhtye on muutaman kerran esiintynyt myös ruotsalaisissa tanssipaikoissa. Samanlaisia kokemuksia oli myös Kai Tapanilla. Alaskan basisti Alf Hansson nautti suomalaisesta tanssimusiikista aivan erityisellä tavalla: hänen mielestään "siinä on sisua", mutta ruotsalainen tanssimusiikki oli "liian teeskenneltyä ja liian löllöä" (Jantunen, Alaska 1990).

7 "Ruotsalaistumisella" viitataan siihen moniulotteiseen prosessiin, jossa Ruotsiin muuttaneiden perheiden kieli ja arkikulttuuri muuttuvat. Asko Hanhineva antoi esimerkin suomalaisen musiikin kuluttajakunnan vähenemisestä: "Mulla on kolme velipoikaa, eikä kukaan heistä kuuntele suomalaista musiikkia. Ja heidän lapsensa on aivan ruotsalaiset!" (Hanhineva 1996)

8 Ei ole helppoa kysyä ihmisiltä heidän etnistä minäkuvaansa, sillä asia voi olla arkaluontoinen eikä yksiselitteisiä vastauksia tavallisesti ole (Skutnabb-Kangas 1989).



---

Lopuksi teen vielä katsauksen haastateltujen muusikoiden ammatteihin. Varsinkin ensimmäisen muuttajapolven tarkastelu osoittaa, että ruotsinsuomalainen tanssimusiikki on vahvasti työläistaustaista, sillä lähes kaksi kolmasosaa suomalaismuusikoista ilmoittaa olevansa työntekijöitä: nosturinkuljettajia, asentajia, autotyöntekijöitä, offsetpainajia jne. Monet ilmoittivat ammattinsa hyvin suurpiirteisesti, kuten "me ollaan kaikki työmiehiä" (Djupbäck 1991a) tai "töissä Volvolla" (Midas 1991). Jälkimmäisen jakson aikana muutamat olivat työttöminäkin. Esimiesasemassa oli kaksi soittajaa, ja kolme ilmoitti olevansa yksityisyrittäjiä. Opettajia oli viisi, ja heistä musiikinopettajia kolme. Akateeminen koulutus on vain neljällä. Ammattimuusikoiden ja musiikkialalla toimivien osuus on selvästi noussut 1990-luvun aikana.

Aiemmin vain yksi haastatelluista toimi ammattimuusikkona, mutta vuosina 1997–98 muusikoita oli neljä sekä yksi musiikinopettaja. Muusikoiden toimenkuva on laajentunut, ja heidän tulonsa koostuivat monista eri lähteistä, kuten säveltämisestä, keikoista, opettamisesta ja kotistudion pitämisestä. Yksi heistä oli puolipäiväisesti metallialan töissä. Vaikka valtaosa soittajista kuului työväkeen, ei ruotsinsuomalaista musiikkia voi leimata yksistään työväenluokkaiseksi, sillä tanssipaikoilla työläisidentiteettiä ei pidetä näkyvästi esillä, kuten haastateltujen ammattia koskevat ilmaukset kertovat. Työmiehet ja -naiset, akateemiset, yksityisyrittäjät tai esimiesasemassa olevat eivät erotu toisistaan tanssimusiikin esittäjinä tai tanssiyleisöinä. Työväenluokkaisuus ilmenee aineistossa kvantitatiivisesti, mutta ei kvalitatiivisesti.

## Tanssimuusikkona toimiminen

Tanssimusiikkikulttuurin keskeisiä toimijoita ovat puoliammattimaisesti työskentelevät muusikot, joilla orkesterien jäseninä on läheinen yhteys kuulijakuntaansa. Tällaisten "rivimuusikoiden" (jollaisiksi he itseään usein nimittävät) toimintaa kehystävät esikuvien ja harrastelijoiden "tasot", joilta saadaan toisaalta uusia kappaleita esitettäväksi ja toisaalta muusikoita orkesterien jäseniksi. Esikuvat ovat menestyneitä artisteja, joiden levyttämiä lauluja tanssiyhtyeet mielellusti esittävät. Vaikka valtaosa ohjelmistosta saadaan iskelmälaulajilta (kuten Jari Sillanpäältä), ei tanssimusiikkirepertoaari ole kuitenkaan suljettu, vaan tansseissa esitetään paljon myös rockartistien (kuten CCR:n ja Elviksen) musiikkia. Tämän ohella tyyllisiä lainoja saadaan kansanmusiikeista, jazzista ja jopa taidemusiikista. Yleisökontaktin kannalta on oleellista, että pop-tähtien tekemät kappaleet ovat tuttuja (vrt. radiosoittojen power play -filosofia), niihin liittyy kulttuurisia assosiaatioita ja samalla niiden esittämiselle on syntynyt kysyntää paitsi mediassa myös tanssipaikoilla.

Uusia soittajia ja laulajia tanssiorkesterit saavat rivimuusikkokuntaa laajemmasta harrastajien joukosta. Heihin kuuluvat myös musiikinopiskelijat ja mui-

den musiikinlajien ammattilaiset. Tanssimusiikki on esityskäytännöiltään sikäli vakiintunutta, että uudet tulokkaat (eli ne jotka ovat osoittaneet taitonsa, tyyli-tuntemuksensa ja kiinnostuksensa) liittyvät yleensä olemassa oleviin orkestereihin tai perustavat uusia yhtyeitä jonkun kokeneemman tanssimuusikon kanssa. Jotkut ehkä perustavat täysin uuden tanssiorkesterin ikätoveriensä (kuten Select) tai perheenjäsentensä (kuten Alaska ja Niina & Duo's) kanssa. Aineistoni muusikoista vain yhdellä oli taustallaan populaarimusiikkia sivunneita opintoja musiikkioppilaitoksissa.

Nykyään tanssimuusikoilla on usein siteitä myös muihin musiikinlajeihin. Nyströmin (1998) mukaan tyypillisesti 1990-luvun ilmiö on se, että esim. heavyrockmuusikko voi tehdä menestyksekkäästi tanssimusiikkia ilman, että se olisi (liikaa) ristiriidassa hänen imagonsa kanssa. Samoin mm. Tähtisumun jäsenillä oli erilaisia musiikillisia taustoja tanssimusiikista ja "purkkapopista" heavyrockiin ja oopperaan.

Musiikkitoimintaan liittyi erilaisia päämääriä eri muusikoilla. Suurelle osalle soittaminen, keikkailu ja yleisökontakti olivat tavoite sinänsä, mutta joillakin harjoittelu oli niin ahkeraa, että keikkailua saatettiin pitää jopa sivuseikkana. Kunnianhimoisimmilla muusikoilla on usein tavoitteena tehdä oma levy, jonka tuoma julkisuus voisi merkitä myös keikkojen ja muiden työtehtävien lisääntymistä.

Se kai tässä on määränpää, että jossain vaiheessa tekee omankin levyn. Mä en oo vaan päässy itteni kanssa yhteisymmärrykseen että missä puitteissa se tehdään. Ensinnäkin, että tekeekö ihan itte kaikki, siis sanotaan musiikista lähtien: äänitykset ja painatukset, omasta pussista. Iha omakustanteinen levy. Vai ottaako siihen tuottajan, joka tuottais. Ja sit että mille markkinoille mä teen sen. Jos mä otan tuottajan, otanko mä täältä Ruotsista, vai alanko mä Suomeen sitä tuottamaan ... Kaitsu [Tapani] just eilen viimeksi, kun olin Kaitsun kanssa, niin sano että lähetään studioon tekemään single samaan aikaan, niin jaetaan ne kustannukset ja studioajat. Mutta en mä tiedä, en mä oo oikein vielä päättänyt. (Hakopuro 1996: 16)

Ruotsinsuomalaisten identiteettiä on kuvattu siten, että se häilyy kahden maan välillä, ja metafora kuvaa oivasti myös musiikintekemiseen liittyvää problematiikkaa. Kai Tapanin kohdalla asiat ovat edenneet hieman nopeammin. Hän teki ensimmäisen levynsä Reetu Recordsin tuottamana vuonna 1990.

Kai Tapani: Joo. Nyt on tulossa toinen [albumi]. Se on semmonen pitkä projekti jota mennään niinku eteenpäin, et ei se oo yhden vuoden. [Piirtää ilmaan kaarevasti nousevaa käyrää, kuten  $y=x^2$ ] Yks levy menee ehkä näin ja toinen menee näin ja kolmas on sitten se. ...

P.S.: No minkälaisia juttuja sä spiikkaat [keikoilla Suomessa]?

K.T.: Kaikenlaisia, spontaaneja juttuja. Vähän esittelen – yritän samalla piiloesitellä itseä. Ihan tommosta selvää markkinointihommaa.

P.S.: Eli sitten kysymys on lähinnä siitä saako keikkoja.

K.T.: Niin. Itsensä markkinoimista. Se on periaatteessa niinkun tuote.



---

Iskelmämusiikin tuote ja levybisneksen tuote. Se on aika kova ala, sinne on hirveesti yrittäjiä.

P.S.: Millä tavalla sä markkinoit keikkoja?

K.T.: Ohjelmatoimisto myy. Ne tekee duunia siellä jatkuvasti ja yrittää myydä eteenpäin.

P.S.: Ja sun pitää vaan huolehtia, että ohjelmatoimisto uskoo suhun.

K.T.: Just joo. Hyvä tuuri, että sattuu uskomaan. (Tapani 1991: 6, 8)

Tanssimusiikon lähes arkiselta tuntuvaan yleisökontaktiin verrattuna iskelmäteollisuuden markkinointiviidakko ja taitelijaimagon rakentaminen saattavat olla ruotsinsuomalaisille vieraita musiikkijulkisuuden elementtejä. Ruotsinsuomalaiset tiedotusvälineet eivät toistaiseksi ole tuottaneet kovinkaan selvää tähtikulttia kenenkään laulajan ympärille. Musalistan myötä muutamat heistä ovat saaneet valtakunnallista julkisuutta, joskin ohjelman luonteeseen kuuluu tehdä heistä läheisiä ja tavallisiin ruotsinsuomalaisiin samastuvia taiteilijoita (ks. luku 4). Heidän keikkakokemustaan tuodaan esiin ikään kuin kosketuspintana Musalistan kuuntelijoiden kokemuksille. Silti mm. Kari Kiiski ja Marko Riihelä ovat sanoneet, ettei edes Musalistan voittaminen ole lisännyt heidän keikkakäytännönsä. Päinvastainen esimerkki on Tarja Holappa, jonka esikoislevy *Tummat silmät* (1996) on myynyt varsin hyvin nimenomaan ruotsinsuomalaisten parissa. Länsi-Ruotsissa hän on tehnyt keikkoja jo yli 20 vuotta, mutta levyn ilmestymisen ja varsinkin Sisu-tv:n haastattelun<sup>9</sup> jälkeen kysyntää on ollut muuallakin aina Gävlen Långshyttaniin saakka.

Tukholman seudulla, se on jännää, että ne tosiaan luulee että sä oot Suomesta. Sitten ne kiittää ja kysyy että koska sä tuut Suomesta seuraavan kerran. Mä sanoin että ei me olla Suomesta. Sehän se onkin mahtavinta kun saa sanoa että ei me olla Suomesta vaan Lilla Edetistä, Etelä-Ruotsista. (Holappa 1998: 3–4)

Holapan mukaan levy on kasvattanut hänen palkkioitaan ja esiintymiset ovat lisääntyneet sekä tanssipaikoilla että solistina konserteissa. Esittäytyessään Tukholmassa uudelle yleisölle oli hänestä hienoa samastua ruotsinsuomalaiseen yleisönsä: hän on kuin yksi heistä ja rakentaa siten paikallista (valtakunnallista) ruotsinsuomalaista identiteettiä musiikin avulla.

## Motivaatio

Soittamisen motiiveista puhuminen oli eräs takahuoneissa käytyjen keskustelujen suosituimpia aiheita – hyvistä ja huonoista puolista mielipiteitä ja koke-

<sup>9</sup> Ruotsinsuomalaisten levyjen markkinointi tv:ssä on vähäistä, sillä suomenkielistä ajankohtaisohjelmaa lähetetään ainoastaan 15 minuuttia viikossa – Tarja Holapan mainitsema esimerkki oli 21.3.97 lähetetty Sisu-tv:n tanssimusiikkia käsitellyt ohjelma.

muksia riittää. Soittaminen muodostuu mielekkääksi nimenomaan muusikko-kontaktien ja yhteistyön myötä. Musalista lisäsi muusikoiden välistä yhteistoi-  
mintaa tanssipaikkojen ulkopuolella ja omakustannelevyjen tekeminen on se-  
kin vahvistanut kontakteja kotistudioissa.

Juhani Hakopuro: Täällä on ja mä luulen että auttaa asiaa sekin – yks kun alottaa  
tekemään, niin toinenkin alkaa tekemään ja sit tehdään yhdessä ja vähän niinku  
kaikki sporraa toisiansa.

P.S.: Ei oo kateutta?

J.H.: Ei oo. Mitä meitä on täällä Länsi-Ruotsissa. Kyl meillä on aika hyvää  
yhteistyötä. (Hakopuro 1996)

Muusikoiden välinen yhteistyö on ratkaisevasti kannustanut häntä eteenpäin  
muusikkona ja säveltäjänä. Kehittymistä auttaa paljon se, että ammattimaisia  
musiikintekijöitä, kotistudioissaan puuhailevia soittajia on useampia  
Göteborgissa ja Lilla Edetissä. Kotipaikkakunnallaan koko hänen ystäväpiirinsä  
koostuu muusikoista: "Se on vaan niin että alusta pitäen kaikki kaverit on soit-  
tanut, ei täällä oo paljoo muuta tekemistä. Kaikki ketkä vaan on suomalaisia,  
kaikki soittaa suomalaista tanssimusiikkia." (Hakopuro 1991: 6)

Soittamisen haittapuolista ja vaikeuksista oli yhtä helppo puhua. Etenkin 1990-  
luvun vaihteessa suomalaisen tanssimusiikin tulevaisuus näytti synkältä ja se hei-  
jastui myös muusikoiden toimenkuvaan. Mielenpitoet soittamisesta olivat selvän  
kaksijakoisia puolesta ja vastaan: myönteisiin puoliin kuuluivat sosiaalisuus, soit-  
tamisen ilo ja se, että soittaminen antoi elämälle mielekkyyttä; heikkouksina oli-  
vat keikkailun rasittavuus ja musiikilliset kompromissit. Capellassa kitaraa soitta-  
va Antti Zachéus (1991) sanoi, että "soitto on verissä ... yritin lopettaa, mutta ei  
onnistunut. Lavalle oli jatkuva hinku." Midaksen Jokke Kaartisen (1991) mielestä  
"huonokin keikka voittaa kotiolut". Havannan Martti Mikkilä (1997) puolestaan  
totesi, että yleisöltä tuleva palaute, taputukset ja tauolla saadut kannustukset py-  
syvät mielessä koko seuraavan viikon, ja se saa jatkamaan keikkailua.

Muusikkous kohottaa omanarvontuntoa suhteessa toisiin ruotsinsuoma-  
laisiin. Joskus tällainen itsekunnioitus voi saada kielteisiäkin piirteitä – Tarja  
Vierelä ei pitänyt sellaisista yhtyeistä, joiden soittajat katsoivat olevansa joten-  
kin erityisasemassa muusikkoina:

Se oli just sit tää tyyli, oltiin suuria ja oltiin muusikkoja, tultiin soittaan ja juotiin  
kaljaa kaikki paussit. ... juo, vetää rahat ja lähtee. ... mä olin hirveen ankara tän  
juopottelun kanssa, ehkä joskus olin liiankin jyrkkä. Mut töitähän nekin tekee,  
muusikot. Juokoot töitten jälkeen. (Vierelä 1991a: 4)

Huvittelua ja keikoista saatua palkkiota monet pitivät myönteisinä puolina –  
muutamat yhtyeethän esiintyvät joka viikonloppu – mutta monet olivat myös si-  
tä mieltä, ettei keikkoja saa tulla liian usein: perhe-elämä kärsii, eikä itsekään  
enää jaksa. Esimerkiksi Heikki Erkkilä (Mizar 1991) kertoi, että hänen pitää



---

aloittaa työnteko maanantaina kello 4 aamulla – kun ensin on soittanut perjantai- ja lauantai-iltana kello kolmeen aamuyöllä ja sunnuntaina yhteentoista. Mielenkiintoista on, kuinka soittajat jaksavat tehdä tällaista vuorotyötä – arjet työmiehinä ja viikonloput tanssimuusikoina – vuodesta toiseen.

Varjopuolena pidettiin yleisesti myös tanssipaikoilla vaadittua ohjelmistoa – oli soitettava jotain muuta kuin ensisijaisesti haluaisi. Tilanne oli sikäli ristiriitainen, että samalla, kun oletettiin, että tanssitoiminta kuihtuu (“Onhan se selvää, että täällä on enempi kuolevaa toi suomalaismusiikki, et ei mikään tulevaisuuden ala oo kyllä!”; Tapani 1991: 8), tuntui se kuristavan myös mahdollisuuksia hakea uutta ilmettä tanssimusiikkiohjelmistoihin (“on sitä humppaa soitettava ... se on valitettava totuus”; *ibid.*). Kuitenkin uudistukset ovat välttämättömiä, jotta tanssipaikat voisivat vetää uutta yleisöä ja uusia muusikoita.

P.S.: No eiks siinä oo vähän ristiriita, kun sä et tykkää soittaa sitä mitä sä soitat Haussissa?

Jarkko Viljanen: Höh. No ihmettele sitä, kun sä kerran kuuntelit sitä touhua. Ihmettele sitä ettei sitä joku tykkää soittaa. Se on makuasia. Se enemmistö kun päättää bändissä mitä soitetaan. Onhan siellä semmosiakin kappaleita joita tykkää soittaa. Pakkohan siellä on olla! Mut ei niistä kaikki tykkää, joku sanoo, et pidetään tää biisi se on hyvä! Toinen sanoo: et se on paska. Se on sitä. Se on pakko olla vähän demokraattinen näissä jutuissa. (Viljanen 1991: 12)

Ohjelmistossa on oltava mielenkiintoisia kappaleita, jotta motivaatio ja soittohalut säilyisivät. Kokonaisuus ja yhtyeen sisäinen demokratia ovat lopulta kuitenkin ratkaisevia. Jarkko Viljanen kertoi, että hän soittaisi Mizar-yhtyeeseen mieluiten swingiä, mutta muut jäsenet olivat usein toista mieltä (“Hai nyt soitetaan Mettäkukat – no soitetaan Mettäkukat”; 1991: 7). Keskustelu ohjelmiston valinnasta päättyi Viljanen mukaan aina kompromissiin, joka oli kaikille vähiten epämiellyttävä ratkaisu (toki yleisökin otettiin valinnoissa huomioon). Joissakin haastatteluissa korostettiin myös yhtyeen jäsenten muodostamaa kokonaisuutta, jolloin kompromissi oli pikemminkin positiivinen kuin negatiivinen asia, jos se merkitsi orkesterille ominaisen tyylin löytymistä (Tuomaala 1997: 7).

Joskus haastatteluissa keskusteltiin soittamisen merkityksestä paitsi ryhmähengen ja hauskanpidon myös henkisen tasapainon kannalta. Porista lähtenyt Viljanen muisteli, kuinka hän aloitti hanurinsoiton noin neljä vuotta Ruotsiin muuttonsa jälkeen:

Soittohommat tuli sit myöhemmin kun tuli noit kaikennäkösii identiteetti-ongelmia ja sellasia. Joita tulee siis kun täällä asutaan täällä jumalan selän takana – siis Suomeen nähden. ... Niin mä ajattelin sit yks kaunis päivä, istuskelin tuolla kanaalin rannalla – oli kymmenen purkkii kaljaa matkassa – et 'ei perkele tästä hommasta tuu mittään nyt. Nyt pitää pompata tonne tai sit lopettaa nää hommat ihan täysin.' Et keksii jotain. ... Musiikistahan sitten tuli minulle pelastus. (Viljanen 1991: 6)

---

Tuskaa Viljaselle tuotti siirtolaisuuden tuoma eristäytyneisyyden tunne. Elämä kutistui sosiaalisesti ja kulttuurisesti, mutta musiikin avulla hän pystyi löytämään paikkansa uudessa ympäristössä ja toteuttamaan ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteettiään.

P.S.: Minkälainen merkitys musiikilla on suomalaisille täällä?

J.V.: Minkälainen merkitys suomalaisella musiikilla on? Et sää vielä oo saanu selville tohon nauhalle perkele, kun mä oon tässä puhunu. Perkele sillä on helvetin suuri merkitys. On oikein kertakaikkiaan. Niinku tossa alussa sanoin, se se mun pelasti. ... Se on tärkeä aihe, ei sit pääse. Se on tihee kysymys. Se [musiikki] on melkeen ainoa kulttuurimuoto, mitä me voidaan Suomesta harrastaa. No onhan täällä sit näitä teatteritouhuja, mut ne nyt on. (Viljanen 1991: 17)

Arkielämästä tehtiin humoristisia lauluja, ja tansseissa ruotsinsuomalaisten vapaa-ajanviettoa oli mahdollista vauhdittaa. Myös teatteria hän on kokeillut, mutta samaa hän ei ole kokenut muualla kuin musiikissa. Musiikkitoiminta antoi hänelle mielekästä tekemistä ja keinoja saada sanottavansa ulos myös vakavista asioista ja suomalaisuudesta. Toisaalta ruotsalaisen musiikin välittämät tunteet eivät häntä kosketa samalla tavoin, aivan kuten Aappo I. Piippo on sanonut: "hambosta puuttuu tangon melankolia, eivätkä merimiesvalssin eksoottiset satamat puhuttele Sisä-Suomesta tullutta siirtolaista" (Hurri 1983: 18).

## Suomalainen ja ruotsalainen tanssimusiikki

Motivaation kannalta tärkeää muusikoille oli se, että soitetaan suomalaiselle yleisölle suomalaista musiikkia. Maritaz-yhtyeen (1991b) Hasse sanoo: "Tietenkin me soitamme suomalaisissa paikoissa. Olemmehan me itse suomalaisia." Aivan kuten tanssiyleisökin (ks. 2.2) myös muusikot korostivat erojen merkitystä eli suomalaisten musiikin eroa suhteessa ruotsalaiseen: "Se [ruotsalainen tanssimusiikki] on pelkkää beattia. Nopeaa ja hidasta beattia." (Viljanen 1991: 3) Suomalaisen musiikin etuihin kuului musiikillinen monipuolisuus ja haastavuus. Myös kokemusta ja omaa soittotaitoa tähdennettiin: "se on sitä musiikkia, jota osaa parhaiten" (Hakopuro 1991: 4). Toisaalta moni suunnitteli soitavansa tulevaisuudessa ruotsalaisilla tanssipaikoilla, koska niillä riittää paremmin keikkoja ja "liksatkin on paremmat" (Immu & Make, Koivisto 1991). Hakopuro kertoi, että ruotsalaistakin tanssimusiikkia on soitettu ja siirtymistä sille puolelle on harkittu:

P.S.: Haluaisitsä sit soittaa ruotsalaista tanssimusiikkia?

Juhani Hakopuro: Mm, sit kun täältä loppuu suomalaiset paikat niin pakkohan sitä ruotsalaista on alkaa soittaa. Ollaan me käyty sellaisissa puoliruotsalaisissa paikoissa soittamassa. Ei meillä oo oikeestaan mitään haluja ruotsalasiin paikkoihin. (Hakopuro 1991: 4)



Hakopuro mainitsi vastauksessaan eräänlaisen välimuodon, puoliruotsalaiset paikat (kuten Bordet), joissa voi soittaa hieman enemmän ruotsalaisia ja kansainvälisiä kappaleita kuin tavallisissa suomalaistansseissa. Käytännössä genrejen sulauttaminen ei ole lainkaan ongelmattonta, sillä erot ovat yhtäläisyyksiä tärkeämpiä. Kysyin Hakopuroilta seitsemän vuotta myöhemmin samaa uudestaan: onko käynyt niin että ruotsalaisista paikoista on ollut pakko hakea lisäkeikkoja? Näkemykset ruotsalaisesta musiikista eivät olleet muuttuneet juuri lainkaan, vaikka kokemusta ruotsalaisyleisöstä oli tullut laivakeikoilla Suomen ja Ruotsin välillä: "On se silti mukavampi soittaa suomalaisissa tansseissa. Siinä on aika paljon enemmän variaatioo. Ruotsalaisissa tansseissa se ei oo sama meininki." (Hakopuro 1998a: 3)

Suomalaisten tanssipaikkojen loppuminen on kuin uhkaava tumma pilvi ja niitä on kertynyt ruotsinsuomalaisten ylle jo 1980-luvulta saakka, ehkä pitempäänkin. Keikkojen väheneminen on lisännyt orkesterien keskinäistä kilpailua ja saanut jotkut luopumaan musisoimisesta kokonaan (Mikkola 1991, Westman 1991<sup>10</sup>). Hakopurolle suomalaisten paikkojen sammuminen ei merkitsisi soittamisen lopettamista – kertoihan hän olevansa valmis esiintymään myös ruotsalaisille. Motivaatio on kuitenkin suuri suomalaisen tanssisoiton jatkamiseksi. Samaa sanoi Tarja Holappa, joka viittaa paitsi monipuolisuuteen myös suomalaisen musiikin mentaaliin tekijöihin: ruotsalainen musiikki on liian iloista.

P.S.: No kiinnostasko sua yhtään tää ruotsalaisten tanssimusiikki, dansband-musiikki?

Tarja Holappa: Joo, kyllä sillä tavalla se. Mutta mä en sille voi mitään, että se ei jostain syystä istu minussa. Ei, sen takia että se on paljon ilosempaa tosiaan. Mutta kun mä oon semmonen vaikeempi luonne, niin mä haluan aina vaikeempaa. Ja suomalainen musiikki on justin sitä mollivoittoa.

P.S.: Suomalainen tanssimusiikki istuu sinussa?

T.H.: Niin, se istuu minussa! En mä siitä pääse mihinkään. Mutta kyllä mä oon ruotsalaisia kappaleita esittäny. Ehkä mä enemmän tykkään sitte balladeista, ruotsalaisista, mitä mä haluan esittää. Ennen kun jotain hilipali-tippaan mitään semmosta. (Holappa 1998: 7)

Hakopurolle ja Holapalle suomalaisen musiikin esittäminen on antoisinta. Holappa painotti sitä, että kyse on nimenomaan musiikillisista tekijöistä, joten ruotsalaisesta ohjelmistosta parhaiten sujuvat rauhalliset balladit, eivät niinkään kepeän humoristiset laulut. Suomalainen musiikki, josta Holappa pitää, on vakavaa ja mollivoittoista: "se pitää olla sitä sydämen tuskaa", kuten myös Jarkko Viljanen sanoi (1991: 18).

10 Martti Mikkola oli jäsenenä Finnsoundissa, Göteborgin tunnetuimmassa tanssiyhtyeessä 1970-luvulla, sekä myös Kulmankundeissa, Hermeksessä, Pauli Armaksen orkesterissa, A. Rummukaisessa ja Härmäksessä. Hän on vuoden 1988 jälkeen luopunut kokonaan soittamisesta. Syynä tähän on "kyllästyminen ja tanssikeikkojen väheneminen" (Mikkola 1991; Suutari 1994b: 205)

Tarja Holappa on alkanut esiintyä kirkkokonserteissa, joten suomalaisten tanssikeikkojen väheneminen ei sinänsä häntä pelota: "jos mulla ei ois mitään musiikkia, silloin mä nousisin kyllä kapinaan, mut kun mulla on kirkkomusiikki, okei se on nyt sen aika" (Holappa 1998: 10). Toinen strategia on pyrkiä menestymään Suomessa tangokilpailujen välityksellä. Holappa on osallistunut niihin viisi kertaa (vuosina 1990–94) ja voittanut joka kerralla Ruotsin osakilpailun pääsemättä kuitenkaan varsinaiseen finaaliin Seinäjoelle.

Suomessa syntyneelle ja aikuisina Ruotsiin muuttaneelle sukupolvelle on suomalainen musiikki ollut aina ensisijaista. Myös niille Ruotsissa syntyneille, joille suomalainen musiikki on kotoa tuttua, ovat erot suomalaisen ja ruotsalaisen musiikin välillä merkitseviä. Kimmo Tuomaala, joka on aloittanut keikkailemisen Göteborgissa jo 17-vuotiaana, kertoi, että suomalaisen tanssimusiikin soittaminen on hänelle sikäli luonnollista, että hän on sitä pienestä pitäen kuunnellut ja soittanut.

P.S.: No mitä sä tykkäät soittaa suomalaista tanssimusiikkia?

Kimmo Tuomaala: Kyllä mun mielestä se on ihan kivaa, koska mä oon sitä aika paljon pienenä saanu kuunnella. Vanhemmat on soittanu sitä kotona ja se on sillä tavalla tullu. Ja myös tämä [minun] ensimmäinen opettaja, tämä [Rauno] Laajalehto, hän oli sillä tavalla niinku tanssimuusikko, että me ei klassista musiikkia soitettu ollenkaan. Että mä oon tähän klassiseen musiikkiin päässy sisälle oikeestaan Tuuli Tammivuoren kanssa [suomalaisessa seurakunnassa]. Että mä en oo sitä niin kauan loppujen lopuksi oo soittanutkaan. 5–6 vuotta. Sillä tavalla mulle on niin oleellista se tanssimusiikki, että *mä oon kasvanu siihen*. Että ihan sen takia sitä on kiva soittaa. Että eihän täällä paljoa oo nuoria ketä soittaa tanssimusiikkia. (Tuomaala 1996: 6)

Nuorista ruotsinsuomalaisista musiikintekijöistä Tuomaala mainitsi Samppa Kantasen ja Anne-Maarit Määtän omasta Revontuli-yhtyeestään. Tuomaalalle ruotsalainen musiikki sinänsä ei ole vierasta, vaikkakaan dansband-musiikkia hän ei arvostanut samalla tavoin kuin vastaavaa suomalaista perinnettä. Muilla musiikin alueilla ruotsalainen musiikki on kuitenkin tärkeää ja esikuvallista.

Kyllä suomalainen tanssimusiikki on mun mielestä siis, melodian puolesta monipuolista. Et ruotsalainen tanssimusiikki varsinkin, mitä sanotaan siis dansband, se on niinku jollakin tavalla, sen melkein tietää mikä sointu tulee seuraavaksi. ... Et ruotsalainen pop, ja mitä on tämmöstä, mitä nämä Benny Anderssonit tekee täällä ja nämä huippusäveltäjät, niin se on taas hirveen rikasta musiikkia mun mielestä. Et sieltä mä mahdollisimman paljon yritän ottaa vaikutteita. Oot sä kuullu, nyt tämä Abban Frida on tehny uuden levyn, on oikein suosittu täällä. Siinä on mm. Benny Anderssonin sävellyksiä, upeita sävellyksiä. Semmonen mua puhuttaa tässä ruotsalaisessa. (Tuomaala 1996: 11)

Nuorelle musiikintekijälle vaihtoehtoja eri musiikinlajien välillä on luonnollisesti paljon tarjolla: vakavammin hän harjoitteli jazzia, klassista pianoa, kansanmusiikkia ja tanssimusiikkia. Soittaminen on osa moniarvoista ja monikult-



---

tuurista vähemmistöidentiteettiä.

Musiikki on erinomainen keinovara identiteetin ilmaisussa, sillä siitä saatu esteettinen kokemus on yhtä aikaa yksilöllistä ja kollektiivista (vrt. Frith 1996a: 123). Musiikkia kulutetaan henkilökohtaisesti, ja sen käyttö liittyy yksityisiin tarpeisiin, mutta silti musiikin välittämät arvot assosioidaan yhteisölliseen historiaan. Sekä Suomesta muuttaneille että Ruotsissa syntyneille ruotsinsuomalaisille musiikki välittää sukupolvien perintöä symbolisin ja taiteellisin keinoin, niin että nimenomaan suomalaista mielenlaatua ja eroja suhteessa ruotsalaisiin voidaan vahvistaa ja rakentaa jaettujen musiikkikokemusten avulla.

## Kotimaasta kertovia lauluja

Se, mitä soitetaan, riippuu yhtyeen mausta, mutta tietenkin vain tietyissä rajoissa. Jokaisella tanssipaikalla on tyylinsä ja jokaisella yleisöllä on suosikkikappaleensa, joita se odottaa kuulevansa. Sekä ruotsinsuomalaisten muusikoiden että (laajemmin) etnomusikologien hyvin yleinen käsitys on, että siirtolaiset haluavat kuulla ja esittää nostalgista musiikkia menneiltä ajoilta: "They sing the songs of home", kuuluu siirtolaismusiikkia käsittelevän luvun otsikko Bruno Nettlin oppikirjassa *The Study of Ethnomusicology* (1983: 226). Saman konservatiivisuuden on oletettu siirtyvän myös uudessa asuinmaassa syntyville jälkipolville.

Aappo I. Piippo on toiminut tuomarina ruotsinsuomalaisessa iskelmäkilpailussa, ja hän havaitsi selvästi, kuinka vanhanaikaisia ruotsinsuomalaisten kappaleet olivat: "Laulusta ja ainakin laulujen teksteistä näki sen melkeen, että milloin sitä on Suomesta muutettu. Elikkä se musiikkikello pysähtyy siihen, kun Silja tai Viikinki tööttää lähdön satamasta." (Piippo 1991: 12)

Keskustelimme Tarja Vierelän kanssa Kangaroon asiakkaiden musiikkimausta ja kerroin havaintoni, että yhtyeillä instrumentaatio, soundi ja ohjelmistokin ovat ehkä vanhempia kuin Suomessa samaan aikaan.

On se vanhempaa, totta kai. Yleisö se vaatii sen. Ajattele nyt, että sellainen joka on tullu kuuskytluvulla tänne ja on tänä päivänä viiskymppinen. Ja mitä se oli silloin kuuskytluvulla Suomessa nuori ja kävi paljon tanssimassa ja silloin oli Eino Grön ja Reijo Taipale ja tällaset, niin moni elää vielä siinä. Kyllä minäkin tavallaan ajattelen niitä, mut ihan eri mielessä. Ei mun tarvii välttämättä kuulla niitä. Mut moni on kieltämättä pysähtynyt jonnekin. (Vierelä 1991a: 15)

Luvussa kaksi selvitetystä tanssi-ilmoituksista ilmeni, kuinka esiintyjälistä Göteborgissa kävi 1970- ja 80-lukujen kuluessa yhä vanhakantaisemmaksi. Artistit olivat tähtiä menneiltä vuosikymmeniltä samoin kuin heidän tyylinsä. Käytännöllisesti katsoen kaikki haastatteleman musiikin tekijät, kuluttajat ja tuottajat antoivat samanlaisen kuvauksen "musiikkikellon pysähtymisestä", nuoruudessa opitusta musiikkimausta, joka pysyy muuttumattomana siirtolaisuudes-

ta huolimatta. Otan vielä yhden siteerauksen aiheesta ja lainaan Jarkko Viljasta: "Se on kato sitä kun kuuskytluvulla on monikin muuttanu Suomesta pois tänne ja ne halua sit monta kertaa kuulla sit vielä niitä juttuja" (Viljanen 1991: 12).

Kuvatusta pitäisi seurata, että nykyään soitettavat kappaleet olisivat vähintään kahdenkymmenen vuoden takaisia. On kuitenkin helppo havaita, että asianlaita ei ole näin: ruotsinsuomalainen musiikki ei elä pelkästä nostalgista tai menneen musiikin toistamisesta. Kyse on sen sijaan aktiivisesta toiminnasta, joka suuntaa katseensa pikemminkin tulevaan kuin eiliseen (Frith 1996a: 124). Suomi ja Ruotsi sijaitsevat lisäksi niin lähellä toisiaan, että täydellinen eristäytyneisyys ei ole mahdollista. Päinvastoin monet tuntuvat ponnistelevan pysyäkseen ajan tasalla, ja monesti minulta on kysytty suoraan: "Sanos mikä on Suomessa juuri nyt pinnalla!".

Mitkä sitten ovat ne kanavat, joilta uutta suomalaista musiikkia seurataan? Tärkeä osa on lomamatkoilla: monet matkustavat kesäisin Suomeen ja hankkivat sieltä uusia levyjä ja kuuntelukokemuksia. Toiseksi suomenkielisiä radio-ohjelmia seurataan mieluusti, ja niillä on suuri merkitys varsinkin Suomen musiikkielämää koskevan tiedon välittäjänä. Ruotsin radion lähetysten kuuntelemisen ohella haastatellut kuuntelivat varsinkin lähiradion ohjelmia (Göteborgissa Souvarit ja Radio Eka<sup>11</sup>) ja jonkin verran myös Yleisradion kansainvälisiä lähetyksiä (Viljanen 1996). Kolmanneksi Göteborgissakin on suomalainen levymyymälä (Kirja & Musiikki P. Perkola), josta voi vaivattomasti hankkia uusia suomalaisia iskelmälevyjä. Neljänneksi monilla on Suomessa ystäviä ja sukulaisia, jotka lähettävät heille kasetteja ja videonauhoja, joihin on äänitetty radio- tai tv-ohjelmia sekä äänilevyjä (Vainio 1998; Viljanen 1991).

Kulku Suomen ja Ruotsin välillä on edelleen vilkasta – ihmiset muuttavat maasta pois ja takaisin – ja mm. Kai Tapani kertoi matkustavansa Suomeen lähes viikoittain. Etäisyyttä on kuitenkin kylliksi, jotta ruotsinsuomalaisille siirtyvät menestyskappaleet valikoituvat tarkoin ja ne tulevat Ruotsissa tunnetuiksi hieman myöhemmin kuin Suomessa. Pentti Perkola on havainnut, että myynti nousee syksyisin selvästi, kun uusia laulajia ja hittejä on kuultu Suomessa loman aikana (Perkola 1992: 6).

1990-luvun aikana käsitys ruotsinsuomalaisen musiikin vanhanaikaisuudesta on asettunut kokonaan uuteen valoon, kun musiikin tuonti Suomesta on vähentynyt ja pikemminkin ruotsinsuomalaisen musiikin vienti Suomeen on alkanut saada vauhtia. Suomeen on siirtynyt menestyviä artisteja, ja myös kappaleita tehdään ja lähetetään jatkuvasti Suomeen levytettäväksi. Menestys Suomessa on muuttanut

11 Veikko Timberg kertoi minulle Radio Ekan helmikuussa 1998 tekemästä kuuntelijatutkimuksesta, jossa noin 500 ihmistä vastasi lomakekysymyksiin suomalaisilla yritys messuilla. Mitä musiikkityylejä haluaisit kuulla? -kysymyksestä vastaajat rastiivat eri musiikinlajeja seuraavasti: klassinen 25 %; tango 76 %; valssi 63 %; humppa 64 %; jenkka 43 %; pop 33 % (tämän kohdan lomakkeen laatijat ajattelivat tarkoittavan iskelmää, mutta vastaajat olivat ilmiselvästi tulkinneet sen toisin); techno 13 %; hip hop 13 %; rock 27 %; balladi 28 %; kansanmusiikki 27 %. Se mikä yllätti kyselyn teettäjät oli, että 16–30-vuotiaat eivät niinkään halunneet teknoa, poppia eikä rockia, vaan tangoa, valssia ja humppaa. (Timberg 1998)



asetelmaa, eikä ruotsinsuomalaisia voida enää pitää vain perifeerisenä ryhmänä, vaan myös suunnannäyttäjinä<sup>12</sup>. Onhan mm. Jari Sillanpään menestys perustunut tuoreisiin elementteihin hänen lauluäänessään ja esiintymistaidossaan, jotka ovat edelleen vaikuttaneet koko iskelmäkenttään Suomessa. Vastaavasti on nuorta göteborgilaista tanssipoplaulajaa Tanyaa tuotu julkisuuteen hänen uusien ideoidensa avulla: "suomalaisten olisi opittava rohkeasti yhdistämään perinnettä nykypäivään ... hän ei hämmästelisi vaikka hanuri ja balalaikka soisivat teknomusiikissa" (Lipasti-Halonen 1996; Kuusinen h. 1998). 1990-luvulla ruotsinsuomalaisen musiikin viennin lisäksi myös oma kuulijakunta herännyt: ruotsinsuomalaisten tekemä ja tuottama musiikki on päässyt aiempaa paremmin esiin (ks. luku 4).

Koska muusikoiden ja yleisön joukossa on paljon toisen sukupolven ruotsinsuomalaisia, on mielenkiintoista tarkastella uudelleen musiikkimaun oletettua jälkijättöisyyttä ja laulujen kytkentöjä menneeseen aikaan koko ikänsä Ruotsissa asuneiden näkökulmasta. Lapsuusmaisemien lauluista voi osittain olla kyse heidänkin kohdallaan. Heidän kotinsa on Ruotsissa, mutta perinne välittyy perheiden sisällä suullisesti uusille sukupolville. Mark Slobin (1992: 44) on kirjoittanut, että diaspora on eräs amerikkalaista musiikkimaisemaa värittävä tekijä. Diasporan musiikki on dialogisessa suhteessa siihen, millaisia kertomukset entisestä kotimaasta (mother country) ovat. Se ei ole tietty maantieteellinen kohde eikä suoraan menneestä nykypäivään siirretty kuviteltu kokonaisuus, vaan kertomuksista, käsityksistä ja kokemuksista rakennettu ja uudelleen tulkittu kotimaakuvien joukko. Kertomuksista rakentuu monenlaisia kohteita. Sieltä lähteneet ihmiset muodostavat uusia yhteisöjä, jotka jatkavat kotimaaker- tomuksia edelleen (Slobin 1992: 45).

Ruotsinsuomalaisille välittyvään perinteeseen kuuluvat myös kertomukset Suomesta, vanhempien kotimaasta. Heidän kotiseutuihinsa myös nuoret voivat kiinnittyä toistuvien lomamatkojen avulla (Remes h. 1997). Kimmo Tuomaalan menestyksekkäimpiä sävellyksiä on sekä musiikiltaan että sanoitukseltaan kansallisromanttis-nostalginen *Koillismaan valssi*. Perinteisen suomalaisen valssi-iskelmän tyyliä noudatta va melodia on eloisa, ja se rakentuu sekvensseistä, usein sointusävelillä etenevistä motiiveista ja karakteristisista intervallihypyistä, joista mainittakoon pieni seksti kertosaäkeen lopussa ja säkeistön alussa. Pekka Jalkasen (1993: 53) mukaan pieni seksti edustaa itäistä melankoliaa ja slaavilaisia romansseja suomalaisessa iskelmätekstuurissa. Koillismaan valssin soinnutus rakentuu taidokkaasti pääsävellajia ja rinnakkaisduuria yhdistelemällä ja nostalgisuuden tuntua lisäävät vanhassa tanssimusiikissa ja evergreeneissä ta- valliset II – V -väliDominantit (H7-E7-am).

12 Jälkimodernin tuotantojulkisuuden eräs tunnusmerkki on, että populaarimusiikin keskukset ovat viime vuosina sijoittuneet sellaisiin uusiin paikkoihin, jotka ennen on totuttu näkemään periferiana (Hall 1996b; Will 1999).

## Nuottiesimerkki 2: Koillismaan valssi

Transkriptio äänilevyllä Musalista 1, SR-FR CD 002, 1995.

säv. Kimmo Tuomaala  
san. Brita Tuomaala

*harmonikkaintro*

*dm E am H7 E am*

*am E dm C F C*

Ko-ti - seu - tu tuo poh - joi - nen sua muis - te - len, Muistan vaa - ras ja jär - vi - es veet,  
pur - sut ja kar - pa - lot, vai - vai - set puut, kais - la - ran - nat ja kor - pi - set suot,

*dm E am H7 I. E*

Sinun luon - to - si kau - neus on ih - meel - li - nen Mi - nuun kai - pauk - sen i - kui - sen teet  
kun nii - tä taas muis - te - len u - noh - dan muut kai - puun kau - neim - man

*2. E7 am kertolude F G C am*

Suo mie - lee - ni tuot. Oi Koil - lis - maa lap - suu - den sua muis - te - len,

*dm E am dm E am*

luon - tos on jyl - hä niin ih - meel - li - nen, e - rä - maa muis - tois - sain säilyy kau - nii - na ain' si - tä

*H7 E7 am Fine*

un - hoit - taa kos - kaan en saa - ta.

Kotiseutu tuo pohjoinen  
muistan vaaras ja järvi es veet  
Sinun luontosi kauneus on ihmeellinen  
minuun kaipauksen ikuisen teet

Oi Koillismaa lapsuuden, sua muistelen,  
luontos on jylhä niin ihmeellinen.  
Erämaa muistoissain säilyy kauniina ain,  
sitä unhoittaa koskaan en saata.

(katkelma)

Teoksen vanhahtavaan tyyliin kirjoitetut ja luonnonkauneutta ylistävät sanat on tehnyt Kimmon äiti Brita Tuomaala. Levytyksen esitystapa ansaitsee oman analyysinsä: 17-vuotias Kimmo laulaa kappaleen rintarekisteristä, hieman nasaalilla ja huolitellulla äänenmuodostuksella, minkä vuoksi hän kuulostaa kypsään ikään ehtineeltä iskelmälaulajalta. Hänen klassinen laulukoulutuksensa on selvästi kuultavissa esityksestä. Kappaleen säestys on tehty sekvensserillä suosien haitarisoundia, joten kappaleen äänimaisema on kuin muistuma 1950-luvun kylätansseista. Koillismaa on paitsi muistojen ja kertomusten kotimaa myös monien vierailujen kohde, konkreettisesti koettu kesälomamaa.



## 3.2 TANSSI-ILTOJEN OHJELMISTO

Suomalaisen tanssimusiikin tyyllilajeja on jo käsitelty tanssiyleisön ja tanssiaskelien kannalta edellisessä luvussa. Tässä luvussa kohteena ovat repertoaarien musiikilliset elementit: tyyllilajien alkuperät, sävellykset ja sovitukset sekä kappalevalikoimat. Tutkimuskirjallisuuden ohella muusikoiden käyttämät käsitteet ovat lähtökohtana analyysissäni, jonka kohde on aineistooni sisältyvä ruotsin-suomalainen tanssimusiikki. Haastattelujen lisäksi tyyllianalyysissä apuna ovat olleet tanssipaikoilla tekemäni äänitykset ja muusikoiden nuottikansiot. Niiden avulla olen voinut luokitella kokonaisten iltojen ohjelmistoja, ja näytteet eri tyyllilajeista olen transkriptoinut kenttänauhoiltani.

Kulttuurin sisäinen emic-puhe analyysikäsitteistön luomisen pohjana ei luonnollisesti ole yhtä systemaattinen kokonaisuus, kuin musiikinteoriakirjojen lanseeraama terminologia, mutta se on lähempänä osallistujien omia tapoja käsitteellistää ja ymmärtää musiikkia<sup>13</sup> (Moisala 1991b: 116). Susan McClary ja Robert Walser ovatkin tähdentäneet, miten tärkeää on oheistaa sosiaalisesti konstruoituneita merkityksiä musiikkianalyysiin: "musiikki näyttää syntyvän siitä, että muusikot käyttävät niitä ilmaisuja ja symboleja, jotka ovat alakulttuurisesti ilmassa nykykulttuurissa" (1990: 288). Heidän mukaansa "groove" (eli toimiva musiikillinen ilmaisu) painottaa ennen kaikkea sosiaalista muutosta ja identiteettiä (ibid. 284).

Tanssi-ilta muodostaa yhden usean tunnin mittaisen kokonaisuuden (vastaa Linnalan [1977: 142] käyttämää termiä täysiö – koko illan ohjelma). Tämä jakaantuu tavallisesti viiteen settiin, joiden välillä pidetään noin 15 minuutin paussi. Kussakin setissä soitetaan 10–12 kappaletta pareittain, siten että kaksi perättäistä kappaletta edustaa aina samaa tanssilajia ja on tempoiltaan lähellä toisiaan. Tavoitteena on tarkastella, millainen kokonaisuus näistä illan aikana esitetyistä noin 50–60 kappaleesta muodostuu. Mitkä ovat sen tyyllilliset juuret ja kuinka vanhaa ja kuinka suomalaista esitetty musiikki on?

Kuvassa 8 on Midaksen suunnitelma Kangaroossa 16.2.1991 klo 21–03 esitettyä ohjelmaa varten. "Biisilistasta" ilmenevät kappaleiden nimet, tyyllilajit ja sävellajit sekä illan rakenne kokonaisuudessaan: esityksen aloittavat ja päättävät valssit, solisti saapuu lavalle vasta neljänteen kappaleeseen, kappaleiden tempo kasvaa ja rockvaikutteisuus lisääntyy keskiyön myötä, kunnes musiikki rahoittuu viimeisissä kappaleissa. Selvä huippukohta (eräänlainen tanssi-illan kultainen leikkaus) on rakennettu Midaksen ohjelmassa neljännen setin alkuun (Holappa 1998: 6), jolloin kuullaan ensin kaksi nopeaa rockia ja sitten laulaja

13 Musiikkiteollisuuden analyysikäsitteiden soveltumattomuudesta populaarimusiikkiin on huomauttanut myös Roy Shuker: "Perinteisen musiikkiteollisuuden sovellukset rockiin ovat tarjonneet rikkaan lähteen pilkanteolle, sillä musiikkiteollisuuden menetelmät ovat olleet vieraita rockin tekemisen mekanismeille" (Shuker 1998: 208). Lisäksi hänen mukaansa käsitteet, joita muusikot ja fanit käyttävät, ovat vain väljästi ymmärrettyjä (ibid). Siksi on aina kysyttävä kenen musiikkia ja kenen normeja analyysissä seurataan (McClary & Walser 1990: 289).

Tarja Holapan bravuuri *Still Lovin' You*. Lista oli laadittu vain vähän sen jälkeen, kun Holappa oli liittynyt yhtyeeseen, joten ilta toteutui pitkälti suunnitelman mukaisena.

Kuva 8a: Midas-yhtyeen ohjelmaluonnos Kangaroossa 16.2.1991

TARJA & MIDAS 1991					
①	1.	Mantshurian kummut <sup>4</sup>	Fm	Valssi	soitto
	2.	Valssimenneiltä ajoilta	Gm	- " -	- " -
	3.	Näsijärvi	Gm	Humppa	- " -
	4.	Odessa	Dm	- " -	Laulu
	5.	Besame Mucho	Am	Beguine	- " -
	6.	Surujen kitara	Gm	- " -	- " -
	7.	Suklaasydän	Cm	Foxtrot	- " -
	8.	Muistoja vain	Cm	- " -	- " -
	9.	Ilmaa minua!	Am	Beet	- " -
	10.	Yönkukka	Dm	- " -	- " -
	11.	Kun iltahtii	Em	Tango	- " -
	12.	Yö saaristossa	Em	- " -	- " -
	13.	Bohman	Am	Jenkka	soitto
	14.	Välitaitainen	Dm	- " -	- " -
②	1.	Ei toinen sua saa	Gm	Beet	Laulu
	2.	La Gruanta	Hm	- " -	- " -
	3.	Heili Karjalasta	Cm	Humppa	- " -
	4.	Romanttikka ruusutarhassa	Cm	- " -	- " -
	5.	Tonavan aallot	Cm	Valssi	- " -
	6.	Vstävän laulu kumpi kukaan	Am	- " -	- " -
	7.	Kun yksinäisyys painaa	D	Beet	- " -
	8.	Kotiviini	Am	- " -	- " -
	9.	Ajomies	Cm	Foxtrot	- " -
	10.	Pöytä varjoisalta kufalta	Cm	- " -	- " -
	11.	Rakovalkealla	Am	Beet	- " -
	12.	Have You Ever Seen The Rain	E	- " -	- " -
	13.	Lukkari Heikin polkka	C	Polkka	soitto
	14.	Karjalan poikia	C	- " -	- " -
③	1.	Suudalmin suljetutkirjeet	Cm	Beet	Laulu
	2.	Haavemaa	Cm	- " -	- " -
	3.	Jättän humppa	Dm	Humppa	- " -
	4.	Pieni hetki	Gm	- " -	- " -
	5.	East Virginia	Hm	Beguine	- " -
	6.	I Don't Want To Know	Em	Besabean	- " -
	7.	Nah Neh Nah	Gm	Foxtrot	- " -
	8.	Lul	Em	- " -	- " -
	9.	Kuningas kobra	Cm	Disco	- " -
	10.	Kulkijat kun rakastuu	Em	- " -	- " -
	11.	Survivalssi	Cm	Valssi	- " -
	12.	Tähti ja meri poika	A	- " -	- " -
	13.	Tuohinen sormus	Dm	Jenkka	- " -
	14.	Katariinan kamarissa	Hm	- " -	- " -
RUOKAAH!					



Kuva 8b: Midas-yhtyeen ohjelmaluonnos Kangaroossa 16.2.1991

4.	1	Cadillac	A	Rock	Laulu	
	2	See You Later Alligator	G	-11-	-11-	
	3	Still Lovin' You	Ab	Hidasbeat	-11-	
	4	Sua ilman rakkain	D	-11-	-11-	
	5	Karjalän Marjoana	Gm	Humppa	-11-	
	6	Kulttuurien kuningas	Gm	-11-	-11-	
	7	Vie meidät rakkauteen	Gm	Tango	-11-	
	8	Jos jätät minut	Em	-11-	-11-	
	9	Kaksin rannalla yksinäiset	Dm	Beat	-11-	
	10	Rakkaus ei kuole milloinkaan	Gm	-11-	-11-	
	11	Kultainen nuoruus	C	Valsi	-11-	
	12	Kenpä tietäis sen	C	-11-	-11-	
	13	Kangastusta	Em	Fuutrot	-11-	
	14	Miljoona ruusua	Am	-11-	Soitto	
1	Tule lähemmäksi	Em	Beat	Laulu		
2	Ystävyys	Hm	-11-	-11-		
3	Juhlimaan	F	Rock	-11-		
4	Jambalaya	G	-11-	-11-		
5	Pieni sydän	Hm	Tango	-11-		
6	Rannalla	Gm	-11-	-11-		
7	Tulipunaruusut	Gm	Humppa	-11-		
8	Pihapihlaja	Em	-11-	-11-		
9	Bella	Am	Disco	-11-	?	
10	Kanan	F	-11-	-11-		
11	Love Me Tender/Twilight Time	F	Trioli	Soitto		
12	Kielletyt tunteet	Dm	-11-	-11-		
13	Metsäkukkiä	Dm	Valsi	Soitto		
14	Pelimannin jäähyväiset	Gm	-11-	-11-		
		El Cumpanchero	Samba			
		Café Olo	-11-			
		Sway	Cha-Cha			
		Kuubalainen serenadi	-11-			
		Yön viistyeleä	Bayuine			
		Irja	Humppa			
		Kirja sieltä jostain	-11-			
		Disco 72				

## Repertoarianalyysi

Repertoarianalyysiä varten tiedustelin eri yhtyeiltä listaa esitetyistä kappaleista. Useimmilla orkestereilla ei kuitenkaan ollut paperia, jolle iltaa olisi suunniteltu, eikä yksikään orkestereista tietääkseni toimittanut ohjelmistotietoja tekijäoikeustoimistoille (Ruotsissa STIM). Kappaleita esitetään useimmiten ennalta suunnittelematta yleisön koostumuksen ja toiveiden mukaisesti. Juuri toivekappaleiden suuri määrä illan ohjelmistossa tekee "biisilistojen" kirjoittamisesta hankalan.

---

Me katsomme, millaista yleisö on. Mitä se haluaa tanssia? Mikä menee porukkaan? Sitä paitsi yleisöllä on usein toivekappaleita, niin että etukäteen laadituista listoista olisi kumminkin poikettava. (Maritaz, Djupbäck 1991a)

Neljältä yhtyeeltä (Midakselta, Mizarilta, Niina & Duo'silta ja Selectiltä) onnistuin kuitenkin saamaan erilaisia listoja. Kuvassa 8 olevan ohjelman lisäksi sain Timo Rohkimaiselta myös Midaksen vanhemman ohjelman, joka oli kirjoitettu 17.11.90 Wieselgrensplatsenin Suomi-seuran tansseja varten. Mizar-yhtyeen listan sain Hisinge Husin tansseista, jossa yhtye tosin poikkesi selvästi kirjoitetusta ohjelmaluonnoksesta (liite 4). Niina & Duo'sin listan näin Johans krogissa, ja Lauri Koskinen lähetti sen minulle myöhemmin faksina. Juhani Hakopuro antoi puolestaan kopion Selectin ohjelmistosta haastattelun (1998b) yhteydessä, ja se sisälsi peräti 15 settiä (180 kappaletta), joita varioitiin eri iltoina. Kaikissa näissä kappaleet oli ryhmitelty tyyllilajien mukaan pareittain ja niistä oli muodosteltu laajempia kokonaisuuksia (settejä) tanssi-iltoja varten.

Toinen metodi, jonka avulla analysoin orkestereiden repertoaareja, oli illan äänittäminen c-kaseteille ja dat-nauhoille. Niille talletin Kai Tapanin ja Martti Einari Groupin ravintolakeikat keväällä 1992 Ullevissa ja Borås Grillissä. Vuonna 1998 äänitin Atlaksen ja Selectin yhteiskeikan Götan Suomi-seuralla, sekä Polariksen, Selectin ja Mr Coolin keikat Johans krogissa. Viimeksimainitusta sain tosin nauhalle vain kolme settiä kello 22–01:n välillä, kun ohjelmaa ravintolassa esitettiin klo 21–02. Puutteista huolimatta sain siis yhteensä kuusi tanssi-iltaa tallennettua itselleni – yhteensä 28 tuntia kenttätyönauhoituksia. Haastattelujen, biisilistojen ja nauhoitusten avulla olen laatinut tyyllilajitaulukon, josta eri tyylien painotukset käyvät ilmi. Kategoriointi (varsinkin nauhoitusten perusteella) oli tulkinnanvaraista, ja olenkin aina pyrkinyt keskustelemaan tyyllilajeista muusikoiden kanssa. Orkesterien nuottikansiot ovat myös olleet apuna luokittelussa, sillä kappaleet on niissä aina sijoitettu tyyllilajiotsoikoiden alle. Nuottikopioita olen saanut Paul Witickin ja Jouko Kaartisen kansioista.

Eri orkesterien ohjelmistot olen ryhmitellyt kolmeen pääkategoriaan (vanhaan tanssimusiikkiin, latalalaisamerikkalaisiin tyyliihin ja uudempaan tanssimusiikkiin) taulukossa 4. Tämä ryhmittely perustuu kokonaan omaan jaotteluuni, mutta sen sijaan taulukon alakategoriat noudattavat muusikoiden käyttämää käsitteistöä. Eri ryhmien erottaminen toisistaan ei tietenkään ole helppoa, sillä tyyllilajit muuttuvat ajan myötä ja eri orkestereilla on käytössä paitsi eri nimityksiä myös erilaisia sovituksia samoista kappaleista. Joissakin listoissa esiintyy myös hybridimuotoja, kuten "rockbeat", "bossabeat" ja "twist fox". Kategoria-analyysi on viime kädessä tutkijan tulkinta esitetyn musiikin "kulttuurisesta ja kognitiivisesta jäsentymisestä" (vrt. Moisala 1991b: 22). Taulukon laatimisessa esiin tulleet vaikeudet korostivat sitä, että tyyllilajijattelu on kylläkin keskeistä tanssimusiikin esittämisen ja repertoarin koostamisen kannalta, mutta tarkempi analyysi nostaa esiin loputtomasti ristiriitaisuuksia ja käsittekatog-



Taulukko 4: Yhtyeiden ohjelmistoanalyysi

Yhtye	Midas 1990	Midas 1991	Mizar 1991	MEG 1992	Duo's 1998	Select 1998	Atlas+ Select	Select 1998	Polaris 1998	Mr Cool 1998
Esiintymis- paikka: lähde:	Suomi- Seura lista	Kanga- roo lista	Hisinge Hus lista	Borås Grill nauha	Johans Krog lista	- lista	Suomi- Seura nauha	Johans Krog nauha	Johans Krog nauha	Johans Krog nha (3/5)
polkka	2	2	2	-	-	-	-	-	-	2
jenkka	2	4	4	2	4	6	2	2	2	2
humppa	14	12	12	7	8	22	8	6	8	2
valssit	8	10	14	8	8	18	8	6	6	2
tango	4	6	4	2	17	10	8	4	4	4
foksit	2	8	8	3	4	34	9	9	8	8
samba	2	2	2	-	2	4	-	1	-	-
cha cha	2	2	-	2	2	2	-	-	-	-
beguine	2	4	10	3	-	8	2	4	4	-
muu lat.	-	1	-	-	2	4	-	-	-	-
rock & roll	2	4	6	2	-	6	-	2	3	2
triohidas	2	2	-	2	-	14	6	4	6	2
hidas beat ym.	16	16	18	8	13	28	8	4	8	6
nopea beat ym.	4	-	20	4	14	14	6	2	3	2
diskohumppa	4	4	-	-	-	10	3	4	-	-
yht. kpl	66	77	100	43	74	180	60	48	52	32

Taulukko jakautuu vanhaan tanssimusiikkiin, latinalaistyyleihin ja uudempaan tanssimusiikkiin. Foksiin olen lukenut myös swingit, country balladit, slowfoxit ja ruotsalaistyypiset nopeat foksit. Kohta muu lat. viittaa Midaksella bossabeat kappaleeseen, Selectin listalla "latin"-otsikolla kulkevaan kappalepariin (*Lambada/Apache*) ja bossa nova -pariin sekä Niina & Duo'silla boleropariin. Hitaisiin beatteihin olen lukenut myös nk. keskitempoiset beatit. Nopeisiin sisältyvät twistit ja nopeat suorat beatit. Periaatteena on ollut noudattaa yhtyeiden omaa kategoriointia (mm. biisilistojen ja nuottikansioiden nimitykset). Foksien ja beattien kohdalla pyrkimyksenä on ollut erottaa (fraseerauksen mukaan) suorat ja kolmimuunteiset kappaleryhmät toisistaan. Käytännössä eri yhtyeiden käyttämät nimitykset eivät aina olleet yhteensopivia. Hitaat ja nopeat beatit oli listoilla merkitty yleensä eri kategorioihin, mutta fokseissa vastaavia tempoihin perustuvia alajakoja oli vain Selectillä.

rioiden päällekkäisyyttä.

Taulukosta 4 ilmenee, että noin puolet ruotsinsuomalaisissa tansseissa soitetusta ohjelmasta on vanhaa tanssimusiikkia ja uudempia tyylejä soitetaan hieman vähemmän. Välittävänä ryhmänä ovat nk. lattarit, joita useimmat yhtyeet soittavat muutamia pareja illan aikana. Taulukossa oleva aineisto on hyvin pieni varsinaisen vertailun tekemiseksi, mutta suuntaa-antavasti siitä voi todeta, että ratkaisevia eroja ei ole Suomi-seuratanssien ja yöklubien välillä eikä repertoarrien koostumus ole ainakaan modernisoitunut 1990-luvun aikana. Humpan esittäminen on hieman vähentynyt tänä aikana samalla, kun tangojen ja foksien

soittaminen on lisääntynyt (tästä myös luvussa 2.2). Latinalaiset tyyliä näyttävät myös vähentyneen. Kappalelistat ja kenttä-äänitteet vastaavat hyvin toisiaan, sillä suuria eroja ei ole (kuin korkeintaan samban ja cha cha chan kohdalla).

Erot eri yhtyeiden välillä eivät ole suuria, vaan kaikki soittavat monipuolisesti vanhaa ja uutta tanssimusiikkia. Kuitenkin pienistäkin painotuksista rakentuu persoonallinen linja eri bändeille: Mr Coolin ohjelmistossa on muita enemmän swingiä ja jazzevergreenejä (kohdassa foksit), joiden esitystapa noudattelee vanhan amerikkalaisen Tin Pan Alley -iskelmän perinteitä. Silti heidän ohjelmistossaan on runsaasti myös vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, kuten polkkaa. Selectin listalla on runsaasti kolmimuunteista modernia iskelmää (ballad, country, bugg, boogie, fox ja jazz<sup>14</sup>), ja lisäksi mm. diskohumppa (ja moderni tekno) näyttäisi olevan heidän "tavaramerkkinsä". Selectin ja Atlaksen yhteiskeikan ohjelmistoa ei kannata analysoida bändeiltä erikseen, sillä yhtyeet sanoivat kuuntelevansa, mitä toinen soittaa, ja päättävät oman ohjelmansa tämän mukaan (Hakopuro 1998a: 1). Polkkaa eivät kaikki bändit soita ja samoin näyttää olevan diskohumpan, triolihitaiden ja joidenkin latinalaistyylien laita. Käytännössä yhtyeet saattavat esittää eri tyyliä vieläkin monipuolisemmin, sillä mm. Niina & Duo's soitti keikallaan myös polkkaa (ks. luku 2.2) ja Mr Coolin ohjelmistoon kuului useita lattareita, vaikka niitä ei kappaleistoilla ja nauhoitteilla ollutkaan (Tuomaala h. 1998).

## Vanha tanssimusiikki

Vanhaan tanssimusiikkiin olen lukenut polkan, jenkan, humpan, valssin, tangon ja fokstrotin eli tyyliä, jotka ovat kuuluneet tanssiorkesterien ohjelmistoihin Suomessa 1920-luvulta lähtien. Myös Pirkko-Liisa Rausmaa (1984: 27) on käyttänyt nimitystä 'vanhat tanssit' ja tarkoittanut sillä 1900-luvun vaihteen ja vuosisadan alun paritansseja. Useissa kappaleissa lauluteksti, esitystyyli ja soundi viittaavat suoraan menneisiin aikoihin ja agraariin ympäristöön. Kyse ei ole (ainakaan pelkästään) siirtolaisnostalgiasta, vaan vanhaan tanssimusiikkiin kuuluvista tyylikeinoista. Haastattelemani helsinkiläinen tanssimuusikko Jukka Väisänen saattoi heti erottaa vanhan tanssimusiikin ominaispiirteet, joille suomalaismuusikot ovat vakiinnuttaneet ammattislangissaan oman nimityksenkin: "huttu".

14 Selectin käyttämät nimitykset 'ballad', 'country', 'bugg', 'boogie' ja 'fox' liittyvät eri tempoihin, joilla se esittää kappaleita. Termit esiintyvät paitsi biisilistoilla myös nuottikansioiden väliotsikoissa. Hakopuron sekvensseristä löytyivät seuraavat metronomilukemat: ballad (eli slowfox) 110–120 bpm (iskua minuutissa), bugg 130–160, boogie 180–190 ja fox 170–190 (Hakopuro 1998b).

Vertailun vuoksi mainitsen tässä muidenkin tyyliäjen tempot Selectillä: triolihidas 60–72, hidas beat 60–80, beat 120–160, nopea beat 160–200, rock'n'roll 160–200, tango 110–120, jenka 85, polkka 130, humppa ja diskohumppa 126–131, sekä samba 125 (Hakopuro 1998c).



P.S.: Tässä on nyt tullu parikin teemaa ... sä sanoit, että te soititte aluks vanhempaa tanssimusiikkia ja sit aloitte soittaa ravintoloissa jotain muuta musiikkia ja nyt tuli vielä kolmas teema tää rock.

Jukka Väisänen: Joo, no ne [tyylikategoriat] ei välttämättä oo mitenkään yleisiä käsitteitä, tai sanotaan että näissä tanssimuusikkopiireissä on vakioitunu tietynlaisia sanontoja musiikista ja eri musiikit luetaan tiettyihin kategorioihin. Sanotaan esim. tää *vanha tanssimusiikki*, niin siihen voidaan lukea esim. humppa, foksi, tango, jenkka, valssi, polkka eli tämmönen perinteinen tanssimusiikki, jota Suomessa on harrastettu jostain 30–40-luvulta asti, mutta periaatteessa tämmöstä paritanssimusiikkia. Mutta siihen ei sitten kuulu mitkään masurkat ja – ei kuulu tämmöset – et ne on nämä vain. Ja se luetaan tanssimusiikkipiireissä siks vanhaks tanssimusiikiks. Ja toinen nimi sille on huttu oikeestaan, et “soitetaas vähän huttua”! ... Siis nyt jos puhutaan ravintolamusikkopiireistä, niin tämmösellä vanhemmalla tanssimusiikilla on tietyllä tapaa semmonen ei välttämättä mikään hirmu hyvä leima. (Väisänen 1991: 8)

Vanhassa tanssimusiikissa on yleensä soittimena vielä hanuri ja mä luen sen siihen, koska mä olen itse hanuristi myöskin. Ja tietyllä tapaa se soundi on hieman eri. Sen sijaan iskelmämusiikki on hyvin paljon sähköistä musiikkia – käytetään kitaraa ja syntetisaattoreita ja urkuja on käytetty 70-luvulla, Hammond-urkuja. Se on tällästä beatpohjaista musiikkia, joka aika paljon perustuu tähän beatkomppiin. Tällästä se on. Sanat kertoo tietysti rakkaudesta. (Väisänen 1991: 17)

Väisänen on soittanut Suomessa tanssiravintoloissa, hotellien yökerhoissa, lavoilla ja pienemmissä yksityisissä juhlissa, joten hänen kuvauksensa perustuu omakohtaisiin (kulttuurin sisäisiin) kokemuksiin. Ruotsinsuomalaisten en ole kuullut käyttävän nimitystä “huttu”, mutta muuten Väisäsen mainitsemat käsitteet ja musiikilliset tyylipiirteet kuvaavat hyvin myös ruotsinsuomalaista repertoaria. Vanhan tanssimusiikin lajeja on esitetty Suomessa niin pitkään, että niitä on helposti yhdistetty suomalaiseen identiteettiin: kappalevalikoimaan, esitystapaan ja tanssityyleihin sisältyykin suomalaisten innovoimia elementtejä, vaikka alkuperältään tanssilajit ovat tuontitavaraa.

**Polkka** levisi manian tavoin Pariisista muualle Eurooppaan maaliskuussa 1844 eräänä ajanhengen ja vallankumouksellisuuden populaarikulttuurisena tunnusmerkkinä (Keil & Keil 1992: 9–19). Suomessa siitä tuli kansan keskuudessa tavattoman suosittu tanssi, ja sen kulta-aika jatkui 1930-luvulle saakka (Rausmaa 1981: 170; Hoppu 1991). Jenkan tavoin polkat kirjoitetaan 2/4-tahtilajiin. Polkan tempo on nopea (130 bpm), minkä vuoksi paino on vain tahdin alussa, eikä ykkösellä ja kolmosella kuten jenkassa. Ruotsinsuomalaisten orkesterien soittamat polkat ovat instrumentaaleja ja ne kuuluvat iltojen erikoisuuksiin, sillä vain noin puolet orkestereista esitti polkkaa Johans krogissa tai Kangaroossa. Erikoista sinänsä (Suomen tanssikulttuuriin verrattuna) on jo se, että polkkia ja jenkkoja ylipäättään soitetaan säännöllisesti tanssiravintoloissa. Polkkakappaleista selvästi tavallisin on *Säkkijärven polkka*<sup>15</sup>, joka on nopeasormisten hanuristien bravuurinumero. Myös orkesterit, joissa harmonikkasoundit saadaan syntetisoijasta, soittavat polkkia (esim. Maritaz ja Mr Cool).

**Jenkka** yleistyi Euroopassa 1840-luvulla eräänä (tempoltaan rauhallisempaan) polkkavarianttina (saksan polkka, sottiisi) (Tilmouth 1980), ja Suomessa sitä on tanssittu 1800-luvun lopulta lähtien (Rausmaa 1981: 171). Jostain syystä ruotsinsuomalaiset bändit esittävät tanssijoiden suosimia jenkkoja (kuten polkkiakin) vain yleisön toivomuksesta: "Polkka ja jenkka on sellasia, jotka vaan lennosta otetaan sitten. Me ei koskaan soiteta, jos ihmiset ei tuu pyytään niitä." (Holappa 1998: 9) Jenkkojen ja polkkien melodiat ovat eloisia ja diatonisia suosien näppäinharmonikkojen soittotapaa. Soinnutus perustuu usein sävellajin peruskolmisointuihin ja rytmikka on hyvin kulmikasta "tat-tat-taa" loppuisine säkeineen. Esitystavassa suositaan kansanmusiikin (musiikkifolklorismin) tyylikeinoja, kuten hanuritrillit, laulusolistin huudahdukset ja vaihtobasso (vrt. Kurkela 1989: 280). Laulujen sanoitukset kertovat useimmiten maaseudun (romanttisesta ja historiallisesta) elämästä (vrt. Järviluoma 1997: 180).

**Humppa** on tyylihistoriallisesti mielenkiintoinen sekoitus afroamerikkalaisia ragtimea ja suomalaisen musiikin syvärakenteita. Tyyli fuusioituivat Suomessa 1920-luvulla, kun uudet kansainväliset musiikkivirtaukset muuttivat musiikin esittämisen käytäntöjä ja perusohjelmistoja. Julkiset tanssit yleistyivät nopeasti ja tanssimusiikkia alkoivat esittää uudenlaiset hotjazz- ja haitarijazzkoonpanot (Jalkanen 1989: 90-128). Nimenomaan jälkimmäisten piirissä syntyi mielenkiintoinen kansallinen tyyliuunnos, polkan tempossa soitettu ja tasajakoisesti fraseerattu fokstrot<sup>16</sup>. Sen lähtökohtana olivat kansainväliset onestep-, fokstrot- ja ragtimekappaleet, joiden partituureja oli saatavilla, mutta jotka esitettiin kuulokuvien (äänitteiden ja muusikkokontaktien) puutteessa kotoisaan tapaan intonoituina, "tulipalovauhtia" etenevinä tanssikappaleina (Jalkanen 1989: 91). Tempon ja fraseerauksen lisäksi koonpanot, aksentointitavat ja äänenmuodostus poikkesivat amerikkalaisista alkuperäisesityksistä. Varsinkin 1930-luvun suosituimman orkesterin, Dallapén, piirissä tyyliuunnos ja tietoinen vasta-akkulturaatio aikaansaivat pysyviä uusia muotoja: melodis-harmoniset vaikutteet tulivat fokstroteista ja kansanomaisen esitystyylin suomalaisesta perinteestä ja työväen osakulttuureista (ibid. 138).

Erityisesti Suomessa tuohon aikaan suosittu marssit ja polkat ovat olleet humppatyylin kotoisena kasvualustana ja humppat esitetäänkin samalla tempol-

15 Kaikki tässä luvussa nimetyt esimerkkikappaleet ovat peräisin tutkittujen ruotsinsuomalaisorkesterien ohjelmistoista. Olen pyrkinyt mainitsemaan sellaisia (standardi)kappaleita, joita on monien eri yhtyeiden ohjelmistoissa. Esimerkkikappaleiden yhteydessä mainitaan usein kappaleen alkuperäinen tai tunnettu esikuvallinen esittäjä (ei säveltäjä). Lisää esimerkkikappaleita mainitaan liitteessä 4.

16 Myös Ruotsissa syntyi 1920-luvulla kansanomaisen fuusiotyyli "bonnfox", joka perustui onesteppeihin ja twosteppeihin, sekä jenkkaan ja marsseihin, jotka olivat itse asiassa lähellä toisiaan melodisesti ja harmonisesti (Edström 1988: 58, 66). Ruotsalaisten bonnfoksien erityispiirre oli kansanomaisten käännöstekstien poliittisuus (Edström 1989: 250). Myös Dallapén Martti Jäppilä kirjoitti käännöstekstejä, mutta poliittisuus katosi kuvasta kun Rajamäen poikien kisälliryhmästä muotoutui tanssiorkesteri Dallapé. Humpasta poiketen bonnfoksista ei koskaan tullut vakiomuotoisia kertaustyyliä.





Nuottiesimerkki 3b *vanha tanssimusiikki*.

**VALSSI** Kultainen nuoruus (Select 20.2.98) säv. Kullervo Linna; san. Kullervo

Tempo: ♩=168. Chords: D, A7, D.

voc: Lap - se - na tun - te - nut mur - hei - ta en, rie - muja vain koh - da - ta sain

gt+acc: - - - - -

b: - - - - -

DR: - - - - -

**TANGO** Tähdet meren yllä (Select 20.2.98) säv. & san. Unto Mononen

Tempo: ♩=120. Chords: cm, fm, G7.

voc: Meren yl - lä on tum - muva yö, aallot lau - luan tois - taa, meren yl - lä on tah - ti - en vyö

gt+acc: - - - - -

b: - - - - -

DR: - - - - -

**FOKSI** Pieni polku (Polaris 13.2.98) säv. Pentti Viherluoto; san. Harry Etelä

Tempo: ♩=166. Chords: dm, gm, A7.

voc: Pie - ni pol - ku met - sän hal - ki vie Al - la van - hain...

gt: - - - - -

b: - - - - -

DR: - - - - -

Näytteet on nuotinnettu kenttä-äänitteiltä intron jälkeen kobdasta, jossa laulu tai instrumentaalimelodia alkaa. Valitut kappaleet edustavat kutakin tyyliä sen pelkistetyssä muodossa. Notatio seuraa laulajan tai soittajien tulkintaa ja poikkeaa siksin painetuista nuoteista. Lyhyet näytteet eivät luonnollisestikaan kerro mitään tyyllilajeihin sisältyvistä komppivariaatioista, kadenssisovituksista tai muuntelusta esityksen aikana.

Diskurssianalyttisesti tarkasteltuna humppa-sanaa käytetään aina, kun tanssimusiikista puhutaan negatiivisessa sävyssä ("soitetaan vaan tätä humppaa"; Tanya h. 1998: 7). Tässä mielessä humppa vastaa paitsi musiikillisesti (vaihtobasso ja vanhahtavat soundit) myös kulttuurisesti (sitä koskevat arvostelmat) amerikkalaista polkkaa (Keil & Keil 1992: 3). Ruotsinsuomalaiset esittävät ja säveltävät nykypäi-



polkkaa (Keil & Keil 1992: 3). Ruotsinsuomalaiset esittävät ja säveltävät nykypäivänä runsaasti humppeja, ja sen avulla on Musalistakin voitettu useita kertoja.

**Valssit** ovat ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin vanhin tyyli, joskin siihen liittyvät assosiaatiot voivat olla paitsi nostalgisia myös moderneja ja kansainvälisiä (vrt. Järviluoma 1997). Vanhasta tanssimusiikista ainoastaan valsseja esitetään myös korkeatasoisimmissa kansainvälisen tyylin yökerhoissa, joissa ohjelma on modernia beattia ja diskomusiikkia (Väisänen h. 1991; Hakopuro h. 1998b). Valssit eivät ole tempoiltaan ja esitystavoiltaan yhtenäinen kategoria (Edström 1989: 75–156), vaikka kaikilla orkestereilla ne sijoittuvat yhden otsikon alle. Esimerkiksi Hakopuron ohjelmistoissa valssien metronomilukemat vaihtelevat 107:stä (hidas valssi) 222:een (nopea musette-valssi). Mr Cool soitti puolestaan samassa kappaleparissa ensin kolmimuunteisen jazzvalssin *Oi tuntematon* ja sen jälkeen suoran valssin *Kyllä maailma on ihmeellinen*. Samassa parissa soitetut peräkkäiset valssit olivat kylläkin samantempoisia. Valssisävelmissä on usein sointuarpeggioita, kohotahteja ja laajoja melodisia kaaria. Tavallisimpien (wienner)valssien rytminen poljento on keinuva ja lievästi synkopoitu (tahdin toinen isku voidaan soittaa hieman eteen). Suosituimpia valsseja keväällä 1998 olivat Arja Havakan *Lokki* sekä Georg Malmsténin *Ilta skanssissa*.

**Tango** on levinnyt Argentiinasta Eurooppaan ja Suomeen ennen ensimmäistä maailman sota. Suomessa tangoja on sävelletty runsaasti 1930-luvulta lähtien, ja niiden harmonia (ulkomaisista esikuvista poikkeavasti) on hyvin jännitteinen sisältäen muunnosointuja, modulaatioita ja nelisointuja. Eroja on myös rytmikassa, melodioissa ja kappaleiden rakenteissa (tangojen musiikkianalyysistä ks. Suutari 1993). Tekstit suomalaisissa tangoissa ovat alakuloisia, mutta esim. Jukka Ammond (1994) on löytänyt niistä maailmankirjallisuuden aineksia: tangojen synkkyys on hänen mukaansa psykologisesti vapauttavaa. Ruotsinsuomalaiselle tanssiyleisölle tangot ovat tunteita herättävä osa ohjelmistoa. Tangon tanssimista rakastetaan, mutta osa soittajista kertoi esittävänsä tangoja vastenmielisesti. Tämän luvun alussa mainittu vastakohtaisuus yleisön odotusten ja esiintyjien motiivien välillä on tangoissa silmiinpistävä<sup>17</sup>.

Jarkko Viljanen: Swingiihän se olla pittää...

P.S.: ... Et tykkää soittaa tangoa?

J.V.: No en helvetissä! No en, E! (Viljanen 1991: 8)

Tangojen arvostus on sittemmin kasvanut, mutta silti tangoja esitetään vähemmän kuin niiden maineesta voisi päätellä: kahdesta neljään paria illan ai-

17 Tämä vastakkaisuus (yleisö toivoo tangoja, soittajat vihaavat niitä) oli voimakkainta 1960-luvulla (Gronow & Bruun 1968). Ruotsin Suomalaisessa no 9/1967 oli artikkeli Tukholman Suomi-seuran tanssipaikka Bel Palaisista, jonka nuori yleisö piti eniten tangoista: "Kotimainen orkesteri soittaa tangon oikeassa sävyssä ja niin tunteellisesti ... tango on POP" (U.G. 1967). Heti seuraavassa lehden numerossa oli laulaja Sinikka Luhtalan haastattelu, jossa hän puolestaan toteaa, että "Inhoan tangoja vaikka joudun luonnollisesti laulamaan niitä keikoilla. Eniten pidän nopeista, jazztyylisistä kappaleista." (anon. 1967)

kana. Osa näistä on kansainvälisiä nk. konserttitangoja (kuten *La Cumparsita*), jotka esitetään marssimaisesti aksentoidulla ja eri osissa varioidulla rytmillä (ks. Koivusalo 1994: 37). Juhani Hakopuro (1998b) esitteli sekvensserinsä toimintoja ja kertoi tehneensä tangojen eri osia varten mm. seuraavat rumpu- ja bassokomppivariaatiot, jotka ovat kukin oman kytkimensä ”takana”:

*Nuottiesimerkki 4: Jubani Hakopuron tangokomppivariaatiot (Hakopuro 1998b).*

TANGO

*♩* 120

A B C D

Basso:

komppipelti:  
 niina  
 virveli:  
 DR:

Mielenkiintoista on, että suomalaisista tangoista tunnetuimpien joukkoon kuuluvia Toivo Kärjen dramaattisia tangoja ei ole ohjelmistoissa juuri lainkaan, mutta Unto Monosen sävellyksiä, kuten *Lapin tango* ja *Tähdet meren yllä*, on sen sijaan useita. Tangot on helppo yhdistää (reliktiteorian mukaisesti) 1960-luvun siirtolaisuusvuosiin, mutta käytännössä tangojen suosio on vaihdellut. Varsinkin 1990-luvulla tangojen status Suomessa on noussut huomattavasti, eikä tämä ole jäänyt ruotsinsuomalaisiltakaan huomaamatta. Tangomarkkinoiden esikarsinnat ovat suurin vuosittainen musiikkitapahtuma Göteborgin suomalaisille.

**Fokstrottien** ryhmä on musiikillisesti monitahoinen tyyli, johon olen sisällyttänyt repertoarianalyysissäni myös **swingit**, **slowfoxit** ja **nopeat foksit**. Yhdistävänä tekijänä niillä on fraseerauksen kolmimuunteisuus: ts. kahdeksasosanuotit esitetään triolipohjaisesti (merkintä: shuffle, triol-feel tai  $\text{♩} - \text{♩} \text{♩}$ ) päinvastoin kuin tasajakaisessa soitossa (Backlund 1983: 48). Tanssiva yleisö käyttää foksi-sanaa sen sijaan kuvaamaan askelkuviota, joka sopii sekä beattiin että foksiin ja muihinkin tyyliin, kuten rockiin, triolihitaisiin ja beguineen: ”Foksi se on ainut ykkönen” (Ahde h. 1997). Terminä fokstrot on peräisin 1910-luvulta, ja se viittaa tässä yhteydessä ensi sijassa vanhan tanssimusiikin ohjelmistoon, vaikka uusiakin fokseja sävelletään jatkuvasti. Kolmimuunteinen fraseeraus oli normi jazzin valtakaudella (swingissä ja bebopissa).

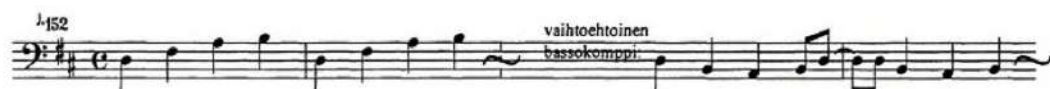
Vanhimmat fokstrotit repertoaareissa ovat peräisin haitarijatsin ajoilta (mm. *Muistan sua Elainen* on levyttänyt Ramblers-orkesteri vuonna 1931), mutta suurin osa nk. perusfokseista on tehty tanssiorkesterijazzin kultaisina vuosina 1950-luvulla (esim. *Suklaasydän*, *Sokeripala*, *Kangastusta*, *Pieni polku* ja *Poika varjoiselta kujalta*). Toisaalta kolmimuunteiset iskelmät ovat olleet suosiossa myös nykypäivän iskelmälistoilla, josta ne ovat siirtyneet tanssiorkesterien käyttöön (mm. *Myrskyn jälkeen*, *Seine* ja *Bum-Bum-Bum*). Vanhat foksit ovat musiikilli-



sesti melko lähellä humppaa: molemmissa käytetään usein vaihtobassoa, melodiat muistuttavat toisiaan samoin kuin harmoniset ratkaisut, joille luonteenomaisia ovat rinnakkaissävellajin kolmisoinnut (ja dominanttiseptimit), väldominantit viidennelle tai neljännelle asteelle ja selkeä sävellajituntu. Uudemmat foksi-iskelmät ovat puolestaan lähempänä beattia, countrya tai rockia. Vanhat foksit esitetään jatshtavasti, ja Mizarin ohjelmistoissa oli oma kategoriansa myös *swingille*, jossa jazzvaikutteet ovat kaikkein selvimmät (mm. aksentoinnin, soittotyylin, soundin ja jopa improvisoitujen soolojen muodossa). Tosin samoja kappaleita, joita Mizar esitti swinginä, esittävät muut orkesterit fokstrotteina. Jonkin verran fokseja on tehty nostalgiseen vanhan jatsin tyyliin 1970-luvulta lähtien: näistä ruotsinsuomalaisorkesterien ohjelmistoissa olivat esim. (Pedros Heavy Gentlemannien) *Miljoonan markan pakarat* ja (Matti ja Tepon) *Kissan kultaa*.

Modernit kolmimuunteiset uudemmat iskelmät ovat tempoiltaan vaihtelevia ja selvästi vanhoja perusfokseja hitaampia (lukuun ottamatta slowfoxeja kuten *Smile*). Itse asiassa moderneissa foksi-iskelmissä basso- ja rumpukomppi saattavat olla samoja kuin beateissa mutta perusrytmiikka ei ole tasajakoista vaan kolmimuunteista (shufflea). Mainittujen kappaleiden lisäksi tunnettuja fokstrotteja ovat mm. Markku Aron *Tosi hyvän näköinen*, (Anita Hirvosen) *Ei itketä lauantaina*, (Kari Tapion) *Olen suomalainen* (alkup. *Sono italiano*), (Alla Pugatsovan) *Miljoona ruusua* sekä (Baddingin) *Nuori rakkaus*.

Ruotsalaisten tanssiyhtyeiden ohjelmistoihin kuuluu huomattavan paljon kolmimuunteisia (hitaita ja nopeita) fokstrotteja (Persson 1989, Nyström 1996). Näistä varsinkin nopeat poikkeavat esitystavaltaan suomalaisista standardikappaleista, minkä vuoksi termi ”nopea foksi” on osittain tarttunut myös ruotsinsuomalaisten puheeseen (mm. Musalistalla). Aineistoni ohjelmistoissa oli runsaasti ruotsalaistyyppisiä fokseja, ja esimerkiksi Juhani Hakopuron sävellysten joukossa on useita sellaisia (ks. taulukko 5, s. 194). Haastelujeni ja havaintojeni mukaan yleisö erottaa ne usein omaksi kategoriakseen ja niitä tanssitaan luontevimmin buggina (ks. luku 2.2). Vetävä buggin rytmi tuodaan soitossa esiin: basso liikkuu neljäsosilla kolmisoinnutun sävelin ja sitä varioiden, eikä vaihtobassoa käytetä, kuten vanhoissa fokseissa. Lars Perssonin (1989: 76) nuottiesimerkki *Lite försent* -kappaleesta:



## Lattarit

On mielenkiintoista, miten kaavamaisesti beguine, samba ja cha cha cha ovat valikoituneet osaksi suomalaisen tanssimusiikin perusohjelmistoja 1940-luvun lopulta lähtien – onhan jo pelkästään Karibian alueelta lähtenyt maailmalle kymmeniä eri tyylejä, jotka ovat suomalaisen tanssimusiikin esitysympäristössä tuntemattomia. Pertti Luhtala on arvellut, että kyse oli yksinkertaistamisesta: keikkaohjelmistoissa oli orkestereilla 1950-luvulla runsaasti latinalaisamerikkalaista musiikkia, josta Luhtalan mukaan “nopeat soitettiin sambana ja hitaat rumbana eli bolerona, josta käytettiin nimeä ‘beguine’ – ilmeisesti evergreenin *Begin the Beguinen* virheellisen nimen vuoksi. Myöhemmin kuvaan tulivat myös mambo ja cha-cha-chá, jonka Suomen tanssikouluihin toi Åke Blomqvist.” (Luhtala 1997: 370)


Latinalaistyyleistä rumba tuli ensimmäisenä Suomeen Yhdysvaltojen kautta osana tanssiorkesterijazzin vaikutusta 1930-luvulla. Sotien jälkeen muodissa oli lyhyemmän aikaa conga, ja tuolloin levytettiin myös sambaa ja beguinea (Luhtala 1997: 363). Lattari-iskelmät olivat suosituimpia 1950-luvulla, jolloin mm. Olavi Virta lauloi levyille kymmeniä beguineja ja lisäksi cha cha chata, sambaa, mamboa, rumbaa ja boleroa. Sittenmin 1970-luvulta alkaen mm. kuubalainen, chileläinen ja brasilialainen musiikki ovat saaneet uusia harrastajia Suomessa ja samalla latinalaismusiikin kontekstikin on vaihtunut sambakarnevaaleiksi, salsayhtyeiksi jne. (Padilla 1998). Tanssimusiikoiden erikoistuminen lattareihin on harvinaista eivätkä ohjelmistot käytännössä ole kovin laajoja – melkein kaikilla orkestereilla on muutamat ja samat sambat tai cha cha chat.

**Samba** on kehittynyt Brasilian maaseudulla 1800-luvulla ja 1940-luvulla se levisi tanssimusiikkina ja iskelminä maailmalle (Béhague 1980: 447). Brasiliassa samba on itseasiassa yleisnimitys useille sadoille eri rytmeille, mutta suomalaisessa tanssimusiikissa sitä edustavat tietyt nopeat ja virtuoosisimmat instrumentaalikappaleet kuten *Tico Tico* ja *El Cumbanchero*, joiden rytmissä korostuu kuvio:



Tutkimieni orkesterien ohjelmistoihin kuului myös suomenkielisiä samboja, kuten Selectin esittämänä Kai Tapanin kirjoittama *Kun katsot noin* (levytykset Tanya 1996 ja Tapani 1997) ja Midaksella *Kohtalokas samba*. Sambojen rytmiin kuuluu kiihkeä kahdeksasosapohjainen (voidaan kirjoittaa myös kuudestoistaosiksi 2/4-tahtilajissa) pulssi ja lisäksi samboihin pyritään aina saamaan rytmistä väriä, esim. tomeja tai perkussioita soittamalla, eri osissa komppia muuntamalla jne. Sekvenssereistä on mahdollista poimia useita rytmisoittimia ja polyrytmiikkaa sovitukseen (esim. Selectin *Jauban kahvia* -introssa). Samboissa tempo on lähes sama kuin humpassa eli 125 bpm, mutta (hi-hatin soittama) syke on tiheämpi.



Rauhalliset **beguinet** ovat keskeinen osa suomalaisen iskelmän historiaa 1940-luvulta lähtien. Beguine kehittyi ranskankielisellä Martiniquella ranskalaisesta salonkitanssista ja Karibian rytmeistä (Sweeney 1991: 209). Kansainvälisesti se on jäänyt rumban monien varianttien varjoon (useimmissa populaarimusiikin hakuteoksissa beguinea ei mainita), mutta Suomessa se omaksuttiin rytmikaavana  sekä ulkomaisiin iskelmiin että suomalaisiin melankolisiin sävelmiin. Beguineja tehtiin runsain määrin 1940-luvun lopulta 70-luvulle, ja samalla beguine suomalaistui hieman samaan tapaan kuin tangot vähän aiemmin. Ruotsissakin asuneen Erkki Laurokarin *Pettäjän tie (Kohotalon kukka)* on ehkä tunnetuin esimerkki suomalaisesta beguineista, jonka tyylihistoria olisi jatkossa kiintoisa kohde populaarimusiikintutkijoille.

Keskeisin beguinestandardi aineistossani oli (meksikolaisen Consuelo Velazquezin) *Besame mucho*. Muut ruotsinsuomalaisten orkesterien esittämät beguinet olivat taustaltaan heterogeenisiä, sillä ne sisälsivät rautalankasoundilla soitettua *Surujen* kitaraa, Dannyn levyttämää *East Virginiaa* tai 1970-luvun suomalaista iskelmäkaihoa, kuten *Elämä parketeilla* ja *Et voi tulla rajan taa*. Beguinet ovatkin lattarityyleistä selvästi tavallisimmat ruotsinsuomalaisissa tansseissa. Sen rytmiä käytetään usein myös tangojen b-osan sovituksissa.

Kuubalainen **cha cha cha** on mambon yksinkertaistettu ja iskelmällisempi versio ("sweet rather than hot"; Gerard 1989: 75), joka muodostui villitykseksi Yhdysvalloissa kesällä 1954 (Luhtala 1997: 220). Myös tanssijoille cha cha cha sopi hyvin, koska se oli mamboa rauhallisempaa ja helpompaa. Suomessa cha cha oli suosiossa 1950-luvun lopulla, minkä jälkeen se on jatkuvasti pysynyt tanssimusiikkiohjelmistoissa, vaikkakaan ei kappalevalikoimaltaan samalla tavoin suomalaistuneena kuin beguine ja samba. Ruotsinsuomalaisten orkesterien ohjelmistoon kuului yleensä yksi pari cha cha chata, joista tyypillisimmät olivat *Rebecca* ja *Sway (Keinu kanssani)*. Peruspulssi on niissä melko rauhallinen (noin 130 bpm), mutta intensiteettiä lisää rytmisoittimien runsas käyttö. Kadensseissa tunnusmerkkinä on kolmen iskun kuvio, joka ainakin 1950-luvun levytyksissä myös laulettiin: "cha cha cha".

Niina & Duo'sin ohjelmistoon kuului myös kaksi **boleroa** (*On täysikuun, Jäätbän mun luo*), ja lisäksi Hakopuro (1998b) kertoi käyttävänsä bolerorytmiä beguinen komppivariaationa. **Bossa novaa** esiintyi kahden yhtyeen listoilla ja lisäksi Paul Witickin nuottikansiossa (mm. *Fly Me to the Moon* ja *The Shadow of Your Smile*). **Lambadaakin** esiintyi joidenkin yhtyeiden (Select, Mizar) seteissä vuosikymmenen alussa, mutta muita lattarityylejä en ruotsinsuomalaisilla tanssipaikeilla ole kohdannut. Tango on kansainvälisessä kontekstissa (esim. kilpatanssina) latinalaisamerikkalainen tyyli, mutta suomalaisessa tanssimusiikissa tango kuuluu pikemminkin vanhojen tanssien ryhmään kuin latinalaisiin. Tämä johtuu sen historiasta ja akkulturoitumisesta suomalaiseen tanssimusiikkiin (Åhlén 1987, Suutari 1994a).

Nuottiesimerkki 5: samba-, cha cha cha ja beguinenäytteet ruotsinsuomalaisten orkesterien ohjelmista.

### Jauhan kahvia (Select 20.2.98)

SAMBA

säv. Jose Manzo (instrumentaali)

♩ = 250

em

gt:

org:

b:

DR:

### Hasta mañana (Martti Einari Group 22.5.92)

CHA-CHA

säv. B. Anderson &  
B. Ulvaeus (instrumentaali)

♩ = 130

H7 em H7 em

acc:

gt:

b:

DR:

fomisti soittaa marakasseja:

lehmänkello:

viiveli:

hi-hai jättöillä:

BD:

lehmänkello taitteissa:

### Besame mucho (Polaris 13.2.98)

BEGUINE

säv. Consuelo Velázquez  
san. Velázquez; suom. san. Kari Tuomisaari

♩ = 115

cm fm E° Ebmaj7 E° fm

voc:

gt:

org:

b:

DR:

maracas:

tom-tom:

viiveli:

BD:



---

## Uudempi pop- tai rockpohjainen tanssimusiikki

Merkittävä osa soitetuista kappaleista on tasajakoista modernia tanssimusiikkia, jonka poljennossa on monenlaisia etupäässä rockin piiristä tulleita vaikutteita 1950-luvulta nykypäivään. Tyyli rajojen määrittäminen tämän ryhmän sisällä on vaikeaa, jollei mahdotonta, sillä koko iskelmätuotannon perusprinsiippi on muuttunut tyyli rajoja karttavaksi hybridiksi. Modernia populaarimusiikkia tuotetaan ajankohtaisin soundein ja ajankohtaisilla esitystyyleillä, samalla kun tuotanto ei perustu enää tanssilajeihin, kuten vielä 1950-luvulla, jolloin tyyli lajini mikkeet painettiin levyetikettiin. Helsingissä haastatteleman yli kymmeneen tuhanteen levytykseen osallistunut Martti Metsäketo näkee nykyisenkaltaisessa iskelmätuotannossa pinnallisuuden vaaran, jolloin tanssimusiikin identiteetti on vaarassa kadota kokonaan.

Vielä on tällänen ikävä kuvio, mikä on tähän viime vuosina tullut, että nimenomaan radio syyttää semmosta musiikkia, mikä ei oo mitään. Sitä ei voi luokitella mikskään. Nää musiikkien tyyli suunnat on hämartyne aika lailla. ... Joo ja kun ajatellaan, että – mä voisin sanoa, että kun Hyttisen Kuju teki kappaleen *Siboney*, teki suomeks. Niin jos se olis tehny siihen alkuperäsen kompin, niin se sois vielä kolmen kymmenen vuoden päästä. Nyt se on semmonen kummallinen diskomeininki, mikä ei oo puhdaslinjasesti mitään, niin ei se tuu elämään kauaa. (Metsäketo 1994: 10)

Metsäketo on myös kouluttanut tanssimuusikoita ja lähtökohtanaan vaatinut nimenomaan tyyli puhtautta ja monipuolisuutta: rumbat pitää soittaa rumbana jne.

Nää puhdaslinjaset asiat säilyy – nää klassiset, jotka perustuu aika pitkälle kansanmusiikkiin, nää rytmit ja kaikki tämmöset mitä on ympäri maailmaa tullu ja mitkä on koettu pysyviks, niin ne elää koko ajan. Niiden tietäminen ja nähdä siis ne oikeet klassiset linjat, niin se on vaikeeta ... että pitäis tota hiusten halkomispolitiikkaa harrastaa jokaisen näiden tyylien säilyttämiseksi. Ei sellasella oo tulevaisuutta, että on sellasta tavaraa, mikä ei oo mitään. Sehän [on] minkä tahansa sanotaan taiteenkin kanssa, että on olemassa eri klassiset tyyli suunnat. (ibid. 12)

Tyyli lajun kehittämistä ja "hiusten halkomispolitiikkaa" opiskellaan musiikki koulutuksessa, mutta sitä vaatii myös tansseissa käyvä yleisö. Osa Metsäkedon tiukkasanaisestä kritiikistä johtunee siitä, että suomalaiset tanssimusiikit eivät välttämättä arvosta kaikkia tanssimusiikin tyyli jä tasapuolisesti. Uutta innovaatiota yliarvostetaan hänen mukaansa, mutta yksinkertaisen ja tanssittavan, kansan jalkoihin menevän musiikin esittäminen on vaikea tehtävä, sillä tyyli lajeja on monia.

Vaikka moderni tanssi- ja iskelmä musiikki on tyyli lajeiltaan liukuvaa, on ruotsinsuomalaisorkesterien kappale listat ryhmitelty tyyli kategorioihin eri

komppien perusteella<sup>18</sup>, ja tätä käsitteistöä olen käyttänyt pohjana myös uudemman tanssimusiikin jaottelulle. Musiikkianalyttisesti vedenpitäviä ja toisinaan poissulkevia nämä tyyllilajit eivät tietenkään ole. Vanhan tanssimusiikin lajit humppa, polkka, jenkka, valssi ja tango on mahdollista erottaa useampien tyylipiirteiden perusteella, joita ovat esim. rytmikka, tanssikoreografia, instrumentaatio, soundit, laulutekstien aiheet, melodiset ja harmoniset rakenteet, esitystavat, tempo, fraseeraus ja vakiintunut kappalevalikoima. Uudempien kappaleiden eri piirteet eivät kuitenkaan käy samassa määrin yksiin tyyllilajin kanssa. Taulukossa 4 uudempaa tanssimusiikkia edustaa viisi eri ryhmää (rock'n'roll, triolihitaat, hitaat beatit, nopeat beatit sekä diskohummat) ja nuottiesimerkissä 6 näytteitä on kuusi. Esimerkkikappaleet eivät aina edusta yhtä tiettyä tyyllilajia, sillä eri yhtyeet voivat soittaa samaa kappaletta eri sovituksina. Esimerkiksi *Ajomies* on Selectin listassa kirjattu twistiksi, mutta Midaksella se on foxtrot jne.

**Rock'n'roll** (eli rock) viittaa tanssimusiikkikontekstissa 1950-luvun originaalikappaleisiin, niiden kään nöksiin tai niiden tyyliä hyödyntäviin uudempiin (usein 1970-luvun) kappaleisiin (ks. "trad-rock", Lilliestam 1988: 146). Rockkappaleet ovat nopeatempoisia (n. 160–200 bpm), usein kolmimuunteisesti fraseerat tavia klassikoita, jotka esitetään energisellä ja (mahdollisuuksien mukaan) rajulla tyyllillä: kitara- tai pianosoundit ovat päällimmäisinä, ja laulajalla on lupa "huutaa" eli antaa äänensä särkyä. Esimerkkikappaleita vanhemmasta repertoarista on paljon: *Rock and Roll Music*, *Jambalaya*, *I Saw Her Standing There*, *Johnny B. Goode*, *See You Later Alligator*, *Cadillac* ja *Fiilaten ja böyläten*. Uudempiakin kappaleita voidaan soittaa orkesterin mieltymyksien ja taipumuksien mukaan: ohjelmistoissa oli mm. Hurriganesin *Get On* ja *Status Quo* *Again and Again* Selectillä, Rolling Stonesin *Route 66* Tähtisumulla ja CCR:n *Proud Mary* Midaksella. Kaksitoistatahtinen blueskaava ja bluestonaliteetti ovat rockissa yleisiä. Rockia esitetään korkeintaan kaksi paria illassa.

**Triolihitaat** (eli slowrockit) erottuvat hitaina tanssittavien kappaleiden joukosta omaksi ryhmäkseen 12/8-tahtilajinsa takia. Perusrytmikka on niissä kolmimuunteinen kuten slowfokseissakin, mutta hi-hatilla soitetaan kullekin iskulle kolme kahdeksasosaa (kolmimuunteisen kahdeksasosaparin sijaan). Ruotsinsuomalaisten muusikoiden käyttämä nimitys ("trioli") johtuu juuri kompin rytmivaikutelmasta, vaikkakaan nuoteille sitä ei kirjoiteta trioleina, vaan kolmen kahdeksasosan ryhminä. Samoin pianistit soittavat tyypillisesti murtosointuja hitaassa 12/8-tempossa. Paljon esitettyjä klassikoita ovat esimerkiksi *Hopeinen kuu* ja *Vibreät niityt* sekä uudemmat (Baddingin) *Valot* ja

18 Vastaavasti Lars-Olof Nyström on jakanut ruotsalaisen tanssimusiikin neljään tyylikategoriaan: hitaaseen ja nopeaan beattiin sekä hitaaseen ja nopeaan shuffleen (1996: 23). Lars Persson (1989) on puolestaan löytänyt värmlantilaisen Per Roberts -orkesterin ohjelmistosta seitsemän rytmityyppiä, joiden väliset erot ovat liukuvia. Hän ei yritä nimetä eri tyyppejä (vaan käyttää numerointia), mutta kuvaa niitä bändin omilla emic-termeillä ja nuottiesimerkeillä: *lugn raka ättondelar*, foxtrot (country-ballad), rockbetonad bugg-dans, ordentlig mogendans, svensk country ('skogshuggartakt'), boogie ja långsam 6/8.



Nuottiesimerkki 6: **Uudemman tanssimusiikin tyylilajit.** Näytteet ovat kap-paleen alusta, paitsi Kuutamoyö on nuotinnettu kertosaäkeen alusta.

**Fiilaten ja höyläten** (Martti Einari Group 22.5.92) säv. Chuck Berry  
suom. san. Jarkko Laine

ROCK'N'ROLL 160

sax: *sax fill:*

voc: Jos - kus te kis, toi - sinaan sitten taas ei, jos - kus te kis ...

acc (urkus.):

gt:

b: / DR:

Detailed description: This is a rock and roll score in 4/4 time with a tempo of 160. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for saxophone (with a 'sax fill' section), vocal, accordion (urkus.), guitar (gt.), bass (b: /), and drums (DR:). The guitar part features a series of eighth-note chords. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a standard rock and roll beat. The vocal line has lyrics in Finnish.

**Lumi teki enkelin eteiseen** (Select 20.2.98) säv. & san. Hector

HIDAS BEAT 80

voc: Tyttö näki sil-lal-ta kuinka mus - taa ve-si o-li alhaalla jossakin

org: (näppäillen:)

gt:

b: / DR: tambyriini: lu-hat viiveli BD:

Detailed description: This is a slow beat score in 4/4 time with a tempo of 80. The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for vocal, organ (org.), guitar (gt.), bass (b: /), and drums (DR:). The organ part is marked '(näppäillen:)' and features a melodic line with diamond-shaped ornaments. The guitar part has a simple accompaniment. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a slow, steady beat. The vocal line has lyrics in Finnish.

**Satulinna** (Mr Cool 24.1.98) säv. & san. Jukka Kuoppamäki

BEAT 150

voc: Sano et - tä sä kai-paat luokse mun takai - sin, sano et - tä sä tah - dot

p: tacet (varioiden)

b: / DR:

Detailed description: This is a beat score in 4/4 time with a tempo of 150. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for vocal, piano (p:), bass (b: /), and drums (DR:). The piano part has a melodic line with some variations. The bass line is a simple eighth-note pattern. The drums play a steady beat. The vocal line has lyrics in Finnish.

**Rentun ruusu** (Martti Einari Group 22.5.92) säv. Kassu Halonen; san. E. von Retee

NOPEA BEAT (TWIST) 160

voc: Saitmu-lta hors - man se ren-tun ruu-suon, sen poi-min tuol - ta maantien ojas-ta,

b. vocs:

gt+b: (unis.)

Detailed description: This is a fast beat score in 4/4 time with a tempo of 160. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for vocal, bass voice (b. vocs.), guitar and bass (gt+b: (unis.)), and drums (DR:). The guitar and bass part is a simple eighth-note pattern. The drums play a steady beat. The vocal line has lyrics in Finnish.

**SLOW-ROCK**  
(triolihiidas)

**Kuutamoyö (Polaris 13.2.98)**

säv. & san. Marko Riihelä

♩ = 70

am dm E7 am

voc: *Kerto:* Kuuta-mo-yö väri ho-pean rak-kaus saa, kuu-ta mo-yö tule rakkahinkansainse jaa

p + gt II:

gt I:

b: /

DR:

komppipelti:

virveli:

BD:

**DISKOHUMPPA**

**Menolippu (Select 20.2.98)**

säv. Hunter & Keller; suom. san. Saukki

♩ = 120

fm bm C7

voc: Katson taaksepäin ja kiskot sinne jää, ju-na jyskynää enkä ys-tävää nytmä nää, mulla...

gt:

b: /

DR:

(Sillanpään) *Kaduilla tuulee*. Tyyliä kutsutaan myös nimellä *slowrock*, vaikka rytmityyppi on rockia vanhempi – esim. *Kun hämärtää (Twilight time)* on vuodelta 1944. Sentimentaalinen 1950-luvun rockien ja evergreen-iskelmien tyyli hallitsee kuitenkin slowrockien soundivaikutelmaa. Ruotsinsuomalaiset muusikot suosivat triolihitaita ja niitä on runsaasti myös Musalistan voittajasävelmien joukossa. Polariksen ohjelmistoon kuului mm. Marko Riihelän *Kuutamoyö* (Musalista 2, 1996).

**Beatit** muodostavat ohjelmistoissa suurimman ryhmän, johon kuuluvat kappaleet saattavat tyylillisesti vaihdella heavyrockballadeista kotimaiseen iskelmään ja rautalankaan. Ruotsinsuomalaisorkestereilla iskelmägenrestä saadut kappaleet ovat kuitenkin tavallisempia kuin ravintolamuusikoilla Suomessa, jossa mm. J. Karjalaisen blues-vaikutteiset hitit ovat tyypillisiä. Itse termi *beat* on tullut käyttöön 1960-luvun pop-yhtyeiden (etenkin The Beatlesin) myötä, ja se tarkoittaa 4/4-tahtilajissa käytettyä rytmiiikkaa:



Beatkappaleissa tempot ja soundit vaihtelevat hyvin paljon. Normaalikomppilla soitetut kappaleet ovat metronomilukemaltaan 120–200 bpm:n välillä.



**Hitaissa beateissa** (joiden nopeus on noin 60–80 bpm) bassorummun ja virvelin iskut soitetaan nk. puolitempossa ja hi-hatin perus pulssi kuudestoistaosina:



Periaatteessa hi-hat soi siten yhtä nopeasti kuin keskitempoisissa beateissa, mutta tahdin pääiskut tulevat puolta harvemmin. (Selectin listalla hitaita beatteja kutsutaankin nimellä "16beat".)

Nopeissa kappaleissa käytetään usein **twist**-komppia, jossa rumpali lyö toisella tahdin osalla kaksi kertaa virveliin:



Twistillä on myös oma soundimaailmansa, joka periytyy rautalankayhtyeiltä 1960-luvun alkupuolelta ja Esa Pulliaisen sovittamilta levyiltä 1980-luvulta. Tämän päivän tanssiorkesterit eivät kuitenkaan soita vanhoja valsseja tai tangoja twistinä (kuten tekivät Sounds, Esquires ja muut 60-luvun kitarayhtyeet), vaan useimmiten nopeita beatteja ja fokseja twist-sovituksina (Selectillä esim. *Kuurankukka* ja *Ajomies*, Niina & Duo'silla *Sokeripala* ja *Hymyhuulet*).

Beattien kohdalla ohjelmisto saattaa vaihtua taajaan ja muusikot reagoivat herkästi Suomen iskelmälistojen suurmenestyksiin. Esimerkiksi syksyn 1997 ja kevään 1998 välisenä aikana kuulin joka ainoan tanssiorkesterin esittävän (Jari Sillanpään) *Satulinnaa*. Toisaalta tällaiset ajankohtaiset hitit kuluvat nopeasti käytössä, ja esimerkiksi 1990-luvun alussa esitettyjä (Anna Hanskin) *Kotiviiniä*, (Pekka Ruuskan) *Rafaelin enkeliä*, (Irwinin) *Rentun ruusua* ja (Kirkan) *Kaksin rannalla yksinäiset* -beattia en kuullut enää 1990-luvun jälkipuoliskolla. Talvella 1997–98 suosituimpia kappaleita olivat Satulinnan ohella mm. (Janne Hurmeen) *Kirje* ja nopeista beateista mm. (Anna Erikssonin) *Juliet ja Joonatan* sekä (Katri Helenan) *Anna mulle tähtitaivas*. Klassikoita ovat puolestaan mm. hitaat beatit *Sealed With a Kiss* ja (Hectorin) *Lumi teki enkelin eteiseen*, keskitempoiset beatit (Juice Leskisen) *Viidestoista yö* ja (Timo Tervon) *Tule lähemmäksi* sekä nopeat (Baddingin) *Tähdet tähdet* ja (Sammy Babitzinin) *Daa-daa-da*.

Paitsi suomenkielisten myös kansainvälisten sävelmien (mm. *Every Little Thing*, *Strangers in the Night*, *Olet rakkain*) osuus on huomattava. Niin evergreenejä kuin uudempaa rockohjelmistoa muusikot esittävät mieluusti, ja mm. Tarja Holappa piti Scorpionsin heavyballadia *Still Lovin' You* suurena haasteena.

P.S.: Sullahan oli tää Scorpionsin Still Lovin' You?

Tarja Holappa: Mm [innostuen], se oli sillon, joo. Siitähän mä tykkäsin kanssa. Ja nyt on tuo *Power of Love*. Ne on semmosia oikein tosi hyviä kappaleita, mihin täytyy panostaa tosiaan. Mä tykkään kyllä vaikeista kappaleista. Ihan tosi.

P.S.: Ne on harvinaisia tanssimusiikissa.

T.H.: Nimenomaan sitä, että ihmisille täytyy näyttää että sitä osataan muutakin kun *Jätkän humpppa*. Josta mä en tykkää pätkeäkään enää. En, en. Mutta täytyy olla itellekin sellasta määrätynlaista – niinku ulottuvuus jonnekin muuallekin, ettei tätä tanssimusiikkia pelkästään tuua niinku esille. No kyllä nyt esimerkiksi tää *Power of Love*, niin kyllä ihmiset tietää, ja mä jäin niinku oottaan minkälainen reaktio niillä on sen jälkeen, kun se on se kappale loppunu. Ja kyllä mä oon oikeestaan positiivisen [palautteen saanut], se on tullu aina vaan parempaan ja parempaan. (Holappa 1998: 6)

Esiintyjät kaipaavat motivaationsa ylläpitämiseksi itselleen mieluisia ja kunnianhimoisia kappaleita, mutta myös yleisön huomion voittaminen on haaste siinänsä, kuten Holappa mainitsi. Vaikeiden kappaleiden esittäminen ei ole itsetarkoituksellista, vaan osa tanssikulttuurille välttämätöntä monipuolisuutta.

Beatiskelmissä harmoniset vaikutteet ovat vaihtelevampia kuin humpassa, jenkassa, polkassa ja vanhoissa fokseissa. Tavallisimpien sointujen (pää- ja rinnakkaissävellajin I, IV ja V -aste sekä välidominantit, kuten Juice Leskisen *Syksyn sävelessä*) ohella esiintyy runsaasti mollin toisen asteen sointuja, pidätyksiä, nelisointujen äänenkuljetuksia, käännöksiä jne. (esim. kappaleessa *Kaksin rannalla yksinäiset*). (Toisaalta soinnutus voi olla hyvin pelkistettykin beateissa.) Itse olen pannut merkille, että beatkappaleiden sointukuluissa on usein käytetty myös kvinttiympyrää eli kvarttisuhteisia sointukuluja<sup>19</sup>. Mm. 1990-luvun suomalaisissa iskelmissä rinnakkaissävellajien sointuja on usein yhdistelty niin, että soinnut etenevät ylöspäisillä kvarttihypyillä (esimerkiksi *Rafaelin enkelissä*: em-am-D-H7), ja etenkin Jukka Kuoppamäen sävellyksille tyypillisiä ovat olleet pitkätkin kvinttiympyrästä lainatut ketjut (mm. *Satulinnassa*: em-H7-em-E7-am- D7-Gmaj7-Cmaj7-F#7-H7-em).

Sointurakenteiden eräs vakio muoto on myös nk. vamppikierto (esim. C-am-F-G), jota on käytetty eniten 1950- ja 70-lukujen nopeissa ja hitaissa kappaleissa, kuten *Diana*, *Ob Carol* ja *Do You Wanna Dance*. Vamppikierron on Lars Lilliestam (1983) määritellyt sellaiseksi sointukuluksi, joka toistuu kappaleessa niin kauan, että sointujen tonaaliset jännitteet hämärtyvät. Blueskaavaa tai modaalisuutta ylipäätään käytetään sen sijaan ruotsinsuomalaisessa tanssimusiikissa yllättävänkin vähän 1950-luvun rock'n'roll-klassikoita lukuun ottamatta.

19 Kvinttikiertoon pohjautuva sointurakenne on ominaista paitsi suomalaisille iskelmille myös monille jazzevergreenille, kuten *Autumn Leaves*. (Kvinttiympyrästä taidemusiikissa de la Motte 1987: 100.) Rockkappaleille kvinttiympyrää ominaisempia ovat sen sijaan nk. plagaaliset harmoniset rakenteet, joissa kvinttiympyrä on kääntynyt suunnaltaan päinvastaiseksi (esim. *Hey Joe*: C-G-D-A-E7). Kyse on oletettavasti blueskadenssien vaikutuksesta rockiin, mutta asia kaipaisi nykyistä enemmän huomiota populaarimusiikin teoriakirjallisuudessa (ks. kuitenkin Lilliestam 1983: 26–27).



---

**Diskohumppa** muodostaa omintakeisen ja muista tanssimusiikkityyleistä erottuvan ryhmän, joka on muodostunut tyylifuusiona hieman samaan tapaan kuin humppa puoli vuosisataa aiemmin. Diskohumpan käsite syntyi 1980-luvun vaihteessa kansainvälisen discosoul-virtauksen (mm. John Travolta, Donna Summer, Boney M etc.) jälkimainingeissa, ja tyylillä oli Suomessa muutaman vuoden mittainen kulta-aikansa, jolloin mm. Kake Randelin, Frederik, Tarja Ylitalo, Tapani Kansa ja monet muut artistit yhdistelivät tuotannossaan kansainvälisiä soundeja kotoiseen humppapoljentoon.

Nimenomaan 1980-luvun hittikappaleita sisältyi runsaasti tutkimieni tanssiorkesterien ohjelmistoihin, joista esimerkkejä keväältä 1991 ovat *Avaa bakas*, *Nasta pimä*, *Justiinsa juu* sekä *Jos ystävään luottaa voit*. Diskohumpan suomalaiselle versiolle ominaisia ovat oktaavibasso sekä rumpukomppi, jossa hi-hatilla soitetään 16-osia ja bassorummulla lyödään jokaiselle neljäsosalle. Jos yhtyeellä on sähkörummut, käytetään niissä mieluummin erityistä diskotomi-soundia. Diskohumppa musiikinlajina voidaan ymmärtää monin eri tavoin, ja sen vuoksi siitä käytetään myös monia eri nimityksiä. Martti Einari Groupin (1991) basisti Markku Vento sekä Midaksen soittajat (18.5.91) puhuivat "teollisuuskompista", joka viittasi nähtävästi musiikkiteollisuuden hittivirtaan ja siinä käytettyihin sovituksiin.

Diskohumppakategoriassa soitetään myös kansainvälisiä diskokappaleita (kuten *Menolippu* ja *The Rivers of Babylon*), ja lisäksi ainakin Selectin ohjelmistoihin kuului keväällä 1998 useampiakin teknotyyliin tehtyjä sovituksia (ks. taulukko 5). Hakopuro (1998b) selitti, että "spiikkaamalla" teknotyyllisen kappaleen "humpaksi" hän saa ihmiset mukaan tanssilattialle. Kerroin Hakopurolle samassa, että omasta mielestäni diskohummat ja teknokappaleet ovat hyvinkin tervetullut lisä tanssiorkesterien ohjelmistoihin – varsinkin, kun tanssiravintoloissa ei orkesterien tauoillakaan soiteta enää diskolevyjä (ei ole soitettu sen jälkeen, kun Kangaroo irtisanoi dj:nsä). Etenkin nuorille kuulijoille teknokappaleet voisivat olla tärkeä kädenojennus ja tyylin lavennus. Hakopurokin oli huomannut tämän, mutta totesi, ettei diskokappaleita voi soittaa illassa yhtä tai kahda paria enempää, sillä vankimmilta paritanssinystäviltä tulee herkästi valituksia.

## Tanssimusiikin perusohjelmisto folklorena

Sekä uudempi että vanhempi ohjelmisto näyttää osittain noudattavan eräänlaista tanssimusiikin folklorea: tavallisimmin esitetyistä kappaleista tulee lajinsa tyyppiedustajia, ja käytännössä jokaisen ammattitaitoisen tanssimuusikon odotetaan pystyvän soittamaan näitä nk. standardikappaleita (olivatpa ne sitten vanhoja klassikoita tai ajankohtaisia hittejä). Kappaleet opitaan käytännössä korvakuulolta, ja ne kulkeutuvat soittajalta toiselle – samalla saattaa kädestä käteen kulkeutua myös nuottikopioita tai pelkät sointulaput sanoineen. Folklore

ei tarkoita sitä, että perinne välittyisi homogeenisena ja muuttumattomana, vaan kyse on tiettyyn aikaan ja paikkaan soveltuvasta perinteen uudelleen luomisesta<sup>20</sup> (Nettl 1983: 188; Honko 1990). Tässä mielessä tanssimuusikoiden ohjelmistojen leviäminen on periaatteessa verrattavissa vaikkapa 1900-luvun alussa tunnettuun tapaan kirjoittaa laulujen sanoja vahakantisiin vihkoihin ja laulaa niitä korvakuulolta (vrt. Gronow 1982).

Tanssimusiikkifolklore sisältää riittävän määrän kappaleita, jotka edustavat kaikkia tarvittavia tyyllilajeja: uutta ja vanhaa, kutakin lajia vähintään kaksi, mutta suosituimpia jopa kymmeniä. Polkkia ja lattareita tähän tanssimusiikin perusohjelmistoon kuuluu suhteellisen vähän: "Se onkin kiivas paikka ko ne tulee ja sanoo, että soittakaa pari polkkaa ja sit ne pyytää pari polkkaa lisää! Hetkinen, mitäs polkkaa tässä nyt vielä sitten löytys!" (Viljanen 1996: 2) Muissa tyyllilajeissa on runsaammin tuttuja kappaleita, joista orkesterit kokoavat ohjelmistonsa ja tekevät versionsa makunsa ja taitojensa mukaan. Humppastandardoja tanssimuusikoiden mapeissa on ehkä eniten, ja beatteja saadaan uusilta suosionsa osoittaneilta iskelmälevyiltä. Vaikka ohjelmisto on luonteeltaan kiteytyneitä ja bändit soittavat osittain samoja kappaleita, on niiden vaihtuvuus melko suurta pidemmällä aikavälillä<sup>21</sup>. Nais- ja mieslaulajien ohjelmistoissa on myös omat vakiokappaleensa.

Keskustelimme Jukka Väisänen kanssa kaikkien muusikoiden yhteiseen kompetenssiin kuuluvista kappaleista. Vaikka seuraavassa sitaatissa käsittelemme nimenomaan 1950-luvun rockklassikoita, pätee sama lähtökohta ainakin periaatteessa kaikkiin tanssimusiikin tyyllilajeihin. Jopa tuntemattoman soittajan kanssa voi melko turvallisesti lähteä keikalle, mikäli tällä on keikkakokemusta useammasta bändistä takanaan. Samat kappaleet ja jopa samat sovituskoukut toistuvat. Tähän perustuu myös se käytäntö, että solistit kiertävät keikoilla paikallisten yhtyeiden säestyksellä, ilman että harjoittelulle jää aikaa ennen keikkaa.

P.S.: No miten tää rockmusiikki, sanotaan just 50-luku ja sit Beatlesit ja ehkä joku muukin 70-luvun rock, niin miten ne menee? Siis ihan rock.

Jukka Väisänen: Niin, no käytännössä ravintolabändeillä on semmonen tietynlainen vakio rockohjelmisto. Että kaikki ne jotka soittaa ravintoloissa, niin ne osaa just näitä 50-luvun rockbiisejä: *Tutti Frutti*, *You ain't nothing but a Hound Dog*, *Good Golly Miss Molly*, *Blue Suede Shoes*. ... Mutta ne on niin helppoja kappaleita, kolme sointua ja käytännössä kun sä meet keikalle sä sanot,

20 Folklorella tarkoitan suullista, usein stereotyyppistä tai perinnelajikonventioihin kytkeytyvää perimätietoa. Matti Kuusi on käyttänyt iskelmien yhteydessä termiä poplore, joka hänen mukaansa toimii olennaisesti samoin kuin folklore, mutta nykyaikaisen tiedonvälityksen myötävaikutuksella (Kuusi 1986).

21 Ohjelmisto on samalla tavoin kiteytynyt myös ruotsalaisessa tanssimusiikissa. Stig Sandström (1997) onkin kuvannut tätä tanssikulttuurin piirrettä osuvasti: "Eräässä suhteessa ovat useimmat orkesterit samanlaisia. He soittavat suurin piirtein samat 60–70 kappaletta. Mikä korkeampi mahti määrittää vuoden ohjelmiston, sitä en ole onnistunut saamaan selville."



---

että *Tutti Frutti* G-duuri, niin jokaikinen ravintolamusikko sen osaa. Ja osaa tietyt jipotkin siihen, et se loppuu näin: [laulaen ja sormilla rummuttaen] Paa-paa-lupaa-la-paa-paa-pum PAM PAM. Se loppuu aina sillä tavalla.

P.S.: Niistä on tullu tavallaan evergreenejä?

J.V.: Joo, ne on evergreenejä jokainen. (Väisänen 1991: 34)

Väisäsen mukaan on suorastaan naurettavaa, että vain nämä tietyt kappaleet ovat säilyneet vakio-ohjelmistoissa, "et eikö ole olemassa muuta rockmusiikkia?" (ibid.). Niitä on kuitenkin helppoa soittaa, ja yleisö innostuu niistä helposti, tuntee ne ja laulaa mukana.

Muun muassa Lars Lilliestam (1988, 1995) on kirjoittanut populaarimusiikin erityispiirteinä olevasta primaari- ja sekundaarioraalisuudesta ja tarkoittanut niillä toisaalta kasvokkaskontaktissa ja toisaalta äänitteiden välityksellä leviävän musiikin kuulonvaraisuutta. Primaarin oraalisuuden tapaan tanssikappaleet ovat usein kuulonvaraisesti opittuja, mutta kappaleista on olemassa myös muuttumattomina säilyviä ja leviäviä levytyksiä. Tanssimusiikkifolkloreinkin taustalla on usein esikuvia, joiden mukaan kappaleita esitetään – esimerkiksi laulajat ehkä tiedostamattaan saattavat imitoida vaikkapa Juicen tai Jari Sillanpään tyyliä. Samoin kitarasoolot voivat olla alkuperäislevytysten mukaisia. Vanhan tanssimusiikin ja evergreenien kohdalla ei alkuperäistä levytystä puolestaan tunneta välttämättä lainkaan tai sillä ja tanssipaikeilla esitetyillä versioilla on hyvin vähän tekemistä keskenään. Toisinaan taas alkuperäislevytyksistä saatetaan hakea tarkempia sovituseitoja, kun halutaan ottaa etäisyyttä yleisesti käytettyihin tanssimusiikkifolklore-versioihin:

Kimmo Tuomaala: Ja nyt tässä loppiaisen aikaan tulee yks säestyskeikka, ja mahdollisesti toi Eila Pienimäki tulee ens keväänä kans. Et mä oon sen kanssa tutustunu aika hyvin, että me ollaan vähän oltu kirjeenvaihdossa ja sillai.

P.S.: Siinä vuosikymmenet kohtaavat. Hän oli 50-luvulla tunnettu jazzlaulaja.

K.T.: Niin se oli sen ajan tanssimusiikkia ja jazzia. Toivo Kärkihän oli silloin suuri nimi säveltäjissä. Luona vanhan veräjän ja. Että okei, kyllähän niitä monet soittaa sillai, että peruskvinttibassolla [naurua], tai sillä tavalla monet orkesterit. Mutta kyllä silläkin – no hyvä esimerkki on toi *Vanban veräjän luona* – että sillä voi tehdä paljon. Siihen kun laittaa puhaltimet taakse ja vähän semmosta juoksevaa bassoa, ja swingfiilinkiä, niin se on ihan kiva. Kivaa tyyliä mikä silloin oli. (Tuomaala 1996: 9)

Harjoittelemineen on tärkein keino erottua edukseen muista orkestereista. Tyyli puhdas originaaliversioiden kuulokuvan toteuttaminen vaatii ammattitaitoa ja tehokkaita työskentelytapoja – Nyström (1996) onkin havainnut, että ruotsalaisen Limmericks-yhtyeen ohjelmisto sovitukseineen on lähes kokonaan jäljitettävissä alkuperäislevytyksiin. Muusikot opettelivat kappaleet harjoituksissa levyiltä korvakuulolta, jolloin nuotteja kirjoitettiin vain hankalimpien kohtien muistamiseksi (esim. stemmalaulun kohdalla). Heille kuulonvarainen opettelu takasi parhaan ammattimaisen lopputuloksen.(ibid.)

Ruotsinsuomalaisilla orkestereilla tilanne tuntuu olevan päinvastainen: uusia kappaleita etsitään nuottikirjoista ja puoliammattimaisesti toimivilla yhtyeillä ei useinkaan jää aikaa cover-versioiden tarkkaan opetteluun. Toisaalta yksilöllisyyteen myös aktiivisesti pyritään, alkuperäislevytysten kopiointia ei pidetä arvossa, eikä yksikään bändi soittaisi kahta keikkaa täysin samalla ohjelmistolla. Illan aikana esitettävä kappale haetaan aina esille kansioista. Se, mitä nuoteista itseasiassa soitetaan ja mitä muistetaan ulkoa tietysti vaihtelee, mutta nuotit tai sointulaput ovat vähintäänkin ohjelmiston kokoamisen tukena. Sujuva nuotinlukutaito ei ole itsestäänselvyys, vaikka nuottikansioita käytetäänkin. Esimerkiksi erään bändin kosketinsoittaja sanoi säestettäväksi tulleelle solistille, että hän soittaa kyllä soinnut paperista mutta muuten "tekee heti selväksi sen, ettei hän lue nuotteja". Vierailija ymmärsi, että alku- ja välisoitot hänen tulisi soittaa itse omista kappaleistaan.

## Select-yhtyeen ohjelma Johans krogissa 20.2.98

Niistä kuudesta tanssi-illasta, joissa tein kenttänauhoituksia, valitsin Selectin ohjelman kappalekohtaisen esittelyn kohteeksi. Ilta ei ollut erityisen poikkeava, eikä Göteborgin suomalaisyleisö käsitykseni mukaan muutenkaan kiinnitä erityisempää huomiota esiintyjiin tanssipaiikkaa valitessaan, vaikka artistien imago muualla vaikuttaakin yleensä yleisön koostumukseen (esim. Shield 1980; Jokinen 1999). Select esiintyy useammin kuin muut paikalliset ruotsinsuomalisorkesterit, ja se on tässä suhteessa toiminnaltaan ehkä ammattimaisin. Sopivin valinta Select oli kuitenkin siksi, että olin aiemmin haastatellut Juhani Hakopuroa kolmeen otteeseen ja minulla oli vielä jälkikäteen mahdollisuus käydä hänen kanssaan läpi illan ohjelmistoa (Hakopuro 1998b) ja saada palautetta kirjoittamistani analyysistä. Tämä olikin tarpeellista, sillä noin kolmannes esitetyistä kappaleista oli sellaisia, etten olisi osannut nimetä niitä (vaikka useat melodiat olivatkin tuttuja).

Selectin ohjelmaan kuului kyseisenä iltana 48 kappaletta. Kansioista selvisi, että noin neljännes nuoteista oli Fazerin toivelaulukirjoista kopioituja (Hakopuron hyllyssä olivat kaikki Toivelaulukirjat) ja noin neljännes kappaleista oli käsinkirjoitettuja ja korvakuulolta opeteltuja. Joidenkin (harvojen) kappaleiden alkuperää Hakopuro ei enää muistanut: esimerkiksi *Mikkelin tyttö*-humppa oli kyllä melodialtaan meille kummallekin tuttu ja ilmeinen 1970-luvun humppa-aallon tuotos, mutta kumpikaan meistä ei osannut sanoa kuka sen on tehnyt tai levyttänyt<sup>22</sup> (nuottikansiossa siitä oli vain käsinkirjoitetut sanat ja

22 *Mikkelin tyttö*-humpan on säveltänyt ja sanoittanut Tauno Taunola ja se on julkaistu ensi kerran Hannu Tuomaisen singlellä vuonna 1983. Lisäksi Tuomaisen laulama *Mikkelin tyttö* ilmestyi myös *Humppabittit* ja *Salamabittit* -kokoelmakaseteilla vuonna 1983 (Suom. äänitteiden luettelo 1983).



soinnut). Puolet kaikista kappaleista oli suomalaisia sävellyksiä. Anglo-amerikkalaisia oli 10, italialaisia, argentiinalaisia, venäläisiä ja latinalais-amerikkalaisia sävelmiä oli 2 ja saksalaisia 1. Hakopuron omia sävellyksiä oli neljä. Ruotsalaisia kappaleita ei joukossa ollut (tällä kertaa) yhtään.

Selectin ohjelmisto on kokoelma suomalaisen populaarimusiikin tyylejä eri vuosikymmeniltä ja se tarjoaa parhaimmat palat Olavi Virrasta ja Kipparikvartetista Kake Randeliniin ja Janne Hurmeeseen. Tanssimusiikkia voi kutsua populaarimusiikin historioitsijaksi, joka esiintymisillään vaikuttaa siihen, millaisena suomalaisen populaarimusiikin kaanon elää. Omien sävellysten lisäksi kaksi kappaletta olivat aivan uusinta suomalaista iskelmää (*Seine* ja *Sydänveri*) ja yksi oli tehty aiemmin 1990-luvulla (*Se on mahtavaa*). Muut kappaleet jakautuvat tasaisesti kaikille suomalaisen iskelmän vuosikymmenille vuosisadan alkupuolelta 1980-luvulle. Ohjelmiston vanhimmat evergreenit ovat 1800-luvulta (*La paloma* ja *O sole mio*) ja vuosisadan vaihteesta (*El choclo* ja *La cumparsita*). Suomalaisista kappaleista vanhimmat (*Jääkukkia* ja *Tammerkoski*) on levytetty vuonna 1931 ja samalta vuosikymmeneltä ovat myös Dallapén humppasuosikit *Kaksi kolpakkoa neiti* ja *Romantiikkaa ruusutarbassa*, tango *Itämaista rakkautta* sekä foksi *Sä kaunehin oot*. 1930-luvulla on levytetty ensi kerran myös *Lokki*-valssi, vaikkakin sen nykyinen suosio perustuu selkeästi Arja Havakan levytykseen vuodelta 1995. Georg Malmsténin levytyksiä kappaleiden joukossa on eniten (*Itämaista rakkautta*, *Lokki*, *Sä kaunehin oot*, *Ajomies*, *Totisen pojan jenkka* ja *Ilta skanssissa*).

Kun Nyström (1996) pystyi osoittamaan, että ruotsalaisen tanssiorkesterin ohjelmistossa on eniten kappaleita 1950-luvulta, on Selectin ohjelmistossa kappaleita tasaisemmin eri vuosikymmeniltä, eniten kuitenkin 1930-, 60- ja 90-luvuilta (7–8 kappaletta). 1990-luvun osuus selittyy tietysti ajankohtaisuudella ja Hakopuron tekemien omien sävellysten osuudella ohjelmistossa. 1930- ja 60-luvut olivat puolestaan niitä vuosikymmeniä, jolloin tanssimusiikin uudet esityskäytännöt vakiintuivat (30-luvulla tanssiorkesterit ja 60-luvulla sähkösoittimet). Kuitenkin Selectin ohjelmassa oli myös 40-, 50-, 70- ja 80-luvuilta kustakin 4–6 kappaletta.

Varmasti voin sanoa, että ainakin 29 Selectin ohjelman (yhteensä 48:sta) kappaleista oli samoja, joita olen kuullut muidenkin yhtyeiden esittävän Göteborgissa. Mielenkiintoista on, että Selectin lauluista seitsemän (*Lokki*, *Kultainen nuoruus*, *Kaksi kolpakkoa neiti*, *Seine*, *Hopeinen kuu*, *Ilta skanssissa* ja *Tulipunaruusu*) oli myös Suomen eniten esitettyjen teosten joukossa vuonna 1998 (Teostory 1998). Select soittaa uutta ja vanhaa musiikkia, mutta vanhatkin kappaleet näyttävät olevan niitä kaikkein ajankohtaisimpia 1930- ja 40-lukujen iskelmiä, jotka tulevat aika-ajoin uudestaan esiin. Taulukossa 5 olen esittänyt Select-yhtyeen ohjelmiston mahdollisimman lyhyine kappaleiden alkuperää koskevine kommentteineen. Tyyllilajinimitykset ovat Selectin nuottikansioista sellaisinaan poimittuja. Alkuperäistietoja olen jäljittänyt useammasta-

kin hakuteoksesta ja tietokannasta. Kappaleet muodostivat illan aikana viisi settiä, joiden välillä oli noin 20 minuutin tauko.

Taukomusiikki on selvästi toissijaista illan ohjelman kannalta – onhan nauhakooste tehty ennakkoon eikä kappaleiden valinta perustu välittömään yleisöpalautteeseen (kuten tapahtuu kun dj soittaa levyjä). Toissijaisuus korostaa samalla elävän orkesterin roolia. Selectin ”paussinauhalla” oli tarjolla uudempaa suomalaista iskelmää, kuten Topi Sorsakoskea, Jari Sillanpäättä, Katri Helenaa ja ruotsinsuomalaista Tarja Holappaa. Taukojen aikana kuultiin kaikkiaan 26 tanssikappaletta, jotka oli ryhmitelty kappalepareihin selvästi vapaammin kuin orkesterin ohjelmistossa. Taukonauha oli myös musiikillisesti elävää orkesteria yksipuolisempi – kappaleet olivat yhtä salsaa ja yhtä bossa novaa lukuun ottamatta kaikki suoria tai kolminuunteisia iskelmiä, jotka tanssitaan hitaan tai nopean foksen askelin. Toisaalta äänilevyillä on huomattavasti enemmän nk. ”koukkuja” (Burns 1987) kuin elävä orkesteri pystyy toteuttamaan: flamenco-kitarointa, mieskuoro, kansanlaulu-alluusioita jne. Kaikkia artisteja en tunnistanut taukonauhalla, eivätkä Selectin jäsenetkään muistaneet tarkasti, mitä olivat sille äänittäneet (keskustelimme tästä erään tauon aikana takahuoneessa). Paussinauha soi volyymitasoltaan orkesteria hiljaisemmin, mikä on sekin omiaan lisäämään taukomusiikin toissijaisuutta. Tanssijoita on tauon aikana aina vähemmän kuin orkesterin soittaessa, mutta pareja on kuitenkin aina lattialla jokunen.

Selectin aloittaessa klo 21 yleisöä oli ravintolassa viitisenkymmentä henkeä, joista käytännöllisesti katsoen kaikki olivat tanssilattialla koko ensimmäisen setin ajan – vain pari yksinäistä miestä (kuten minäkin) istui pöytien ja baaritiskin ääressä. Neljä ensimmäistä kappaletta kuuluivat kaikki perinteisimpään vanhaan tanssimusiikkiin. Kolme niistä on alunperin Dallapé-tuotantoa, ja niiden kuvaama miljööstä nostalgisoi maaseutua ja saaristoa. Viidentenä oli mielenkiintoinen Mikko Alatalon kirjoittama *Pohjoisen laulu*, jonka sanat kertovat Ruotsista kesälomilleen Pohjoiseen matkaavista ruotsinsuomalaisista: juurettomista työläisistä, vaihtoaskelista tanssipaikeilla ja tytöistä kesäleningeissä – kaikki ovat siirtolaisuuskertomuksissa usein toistuvia teemoja. Ensimmäisen setin nopeat foksit olivat melko raskaspoljentoisia, ja tätä korosti vielä bändin soundi: lainassa olivat EV:n alakaapit (Electro-Voice -merkkiset bassokaiuttimet), joten sekä basso että bassorumpu tulivat voimakkaasti esiin. ”Mitä pidät soundista?”, he kysyivät hieman epävarmoina minulta tauolla. Vastasin, että musiikki tulee melko lujaa ja että alapää on erityisen ”tuhti”, mikä mielestäni ei ole lainkaan negatiivinen asia. Päinvastaisia kommentteja tuli ilmeisesti muilta asiakkailta, ja muusikot koettivat säätää laitteitaan illan mittaan vähän pehmeämmiksi ja keskialuevoittoisemmiksi.

Toisessa setissä esillä olivat perinteiseen tyyliin esitetyt humpat, kansainvälisesti sovitettut tangot (kansainvälisyydellä tarkoitan mm. *Itämaisen rakkauden* pitkää rubato-introa sekä *Kyyhkysen* habanera-rytmiä) sekä taidokkaita rautalankakitarasooloja sisältäneet *Ajomies* ja *Hopeinen kuu*. Yhtyeen monipuolisis-



---

ta taidoista näytteen antoi viimeinen pari fokseja. (Selectin listalla kappaleiden tyyli on jazz, mutta yleisölle he kuuluttivat ne fokseina.) *Sä kaunehin oot* ja *Fly Me to the Moon* eivät ehkä kappaleina ole harvinaisuuksia ruotsinsuomalaisissa tansseissa, mutta esitys oli poikkeuksellisen tyylijuhdistasta jazzia. Kappaleet soitettiin instrumentaaleina ja niissä kummassakin oli pitkät soolot: ensin kitaralla varioitiin teemaa ja sitten koskettimilla improvisoitiin soitupohjaisesti. Myös rumpukompissa oli aimo annos swingsoundia (pehmeä kosketus) ja rytmikkaa (aksentoituja "takapotkuja" ym). Keyboardissa käytetyt soundit olivat nyt vibrafoni ja haitari.

Kolmannen setin kohokohtana olivat diskohumppakappaleet, jotka rumpali Jouni Jaloma kuulutti itseironisen sävyyn humppina: "No niin sitten jatketaan humppamusiikilla, sikermä monesta tutusta suomalaisesta humpasta ja se menee näin". Sikermään todellakin kuuluvat tunnetuimmat mahdolliset humpat kuten *Odessa*, *Tulipunaruusut*, *Horttokaalot*, *Kulkukauppias* ja *Tiikeribai*, mutta esitys ei muistuttanut miltään osin humppaa, vaan sovitus oli diskohumppa oktaavibassoineen, sähkörumpujen diskotomeineen ja raskaasti jyskyttävine tekno-bassorumpuineen. Diskohumppaparin toinen kappale, "omaa tekoa oleva" *Niin muuttui maailmain*, oli tyyliään edellisen kaltainen, mutta lisäksi siinä oli vielä hieman enemmän teknoaikutteita, mm. intertekstuaalisia viittauksia klassiseen fuugaan (pianolla nopeita 16-osasekvenssejä) sekä "rankalla" (särö)kitarasoundilla soitettuja rockalluuksioita. Kappaleiden poikkeavuuden huomasi myös yleisö, jolle diskosoundi antaa välittömän impulssin erilaisiin tanssikoreografioihin: suuren tanssilattian keskiosaan kertyi ihmisiä tanssimaan diskoa (paikallaan ilman vartalokosketusta pariin) muiden paritanssia tanssivien kiertäessä lattian reunoilla näiden ympäri (ks. tanssiaskelista enemmän luvusta 2.2). Sekä muusikoiden että yleisön puolelta kyse on tyyliellä leikittelymisestä. Nähdäkseni on olennaista, että soitetaan myös sellaisia kappaleita, jotka kannustavat innovoivaan tanssi-ilmaisuun – tanssijat innostavat toisiaan. Diskohumppa on kaikille viesti, että illan aikana on lupa irrotella, tanssia vapaasti ja pitää hauskaa. Orkesteri vastaa myös yleisön liikkeisiin ja tihentyneeseen tunnelmaan, ja Hakopuro laulaa oman kappaleensa yllättävänkin karhealla ("raspikurkku")äänellä. Yleisö reagoi puolestaan tähän innostuen kiljahduksiin jne. Vuorovaikutus jatkuu.

Kolmannessa setissä oli paljonkin kappaleita (ja potpureita), joita en ole kuulut muiden orkesterien esittävän ja jotka ohjelmiston puolesta muodostavat Selectille yksilöllisen tyylin. Tällainen oli esimerkiksi Junnu Vainion valssi *Kotkan poikii ilman siipiä*, jossa soinnutus (muunnosointu kertosäkeessä) ja teksti poikkeavat totutuista keinoista suomalaisessa tanssimusiikissa. *Seine*-kappaleen "spii-kissä" Hakopuro kertoi, että kappale on juuri tällä hetkellä Suomen tanssilistalla ykkösenä – spii-kaus oli aiheellinen, sillä ainakin itselleni ja luultavasti muillekin kappale oli (vielä) outo: ruotsinsuomalaiset radiokanavat (ja tanssipaidat) poimivat suomalaisia hittejä valikoidusti ja pienellä viiveellä. Kappale on kuitenkin helposti mieleenpainuva, ja koukkuna siinä on pianolla soitettu melankolinen tee-

ma. Kolmannessa setissä soitettiin peräti kolme Hakopuron sävellystä. Kappaleet sulautuivat ohjelmistoon mainiosti, ja luultavasti suurelle osalle yleisöä oli näistä varsinkin viimeinen entuudestaan tuttu Tarja Holapan levyttämänä.

Neljännän setin alkaessa kello oli tasan kaksitoista: oli illan huipennuksen aika. Juuri tuolloin yleisöä oli eniten paikalla ja tanssilattialla oli eniten tungosta. (Tosin tungos on vahva ilmaus, sillä kyseisenä iltana ravintola ei ollut täysi ja tanssilattia on ravintolan kokoon nähden muutenkin erittäin suuri.) Setti alkoi rautalankakitaran sävyttämällä beguineiskelmällä, jota seurasi kaksi hump-pastandardia. Näistä ensimmäisen, *Näsijärven*, Jouni Jaloma spiikkasi humoristisesti: hän käänsi nimen osittain ruotsiksi ja riikinruotsia ääntäen hän silti säilytti (nääs) tamperelaiskonnotaation "Nääsjö". Tässäkin setissä oli pari disko-humppaa. Jälkimmäiseen kappaleeseen bändi "lennosta" liitti ylimääräisen numeron, vanhan CCR-klassikon diskosovituksena. Kyseessä ei ollut varsinaisesti potpuri<sup>23</sup> vaan spontaani reaktio siihen, että yleisöä oli runsaasti ja innostuneesti tanssimassa. Yleisön mukanaolo melkein vaati sen, että diskohumppaa soitetaan pitempään, ja siksi bändi jatkoi toisella kappaleella (samasta sävellajista, samalla tempolla ja samalla kompilla).

Viimeinen setti alkoi jenkalla, jota kuulutuksen perusteella oli käyty pyytämässä "oikein kovasti". Jälkimmäisessä jenkassa, *Hurmalan häissä*, oli jenkalle (ja polkalle) tyypillisen sovituksen ja instrumentaation lisäksi "häähumua" jäljitteleviä ja kuplettityyliin viittaavia välihuutoja ("perkele, nyt saa loppua" jne.), jotka hyppäävät esiin varsinkin nauhoitetta kuunnellessa. Muutenkin viimeinen setti kului miltei kokonaan toivemusiikin merkeissä, sillä seuraavaksi kerrottiin, että on pyydetty rock'n'rollia ja sitten tangoa. Rockkappaleista soitettiin ensin *Johnny B. Goode* ja sitten Select-erikoisuus *Again and Again*, jonka sovitus oli yllättävän lähellä Status Quon alkuperäistyyliä neljäsofia jyräävine bassoineen ja "räkärokkia" soittavine kitaroineen. Rummut soittivat beattia, mutta nk. "nuhaisella" soundilla ja raskaalla otteella. Merkittävä osa kitaroista tuli kummassakin kappaleessa sekvensseristä. Tangoa esitettäessä soitettiin ylimääräinen numero, aivan kuten neljännän setin viimeisessä parissa. Hectorin *Lumi teki enkelin eteiseen* -kappaleessa Hakopuro muutteli hieman sanoja (mitä hän tekee erittäin harvoin): tässä versiossa isä lähti "aikoja sitten" Ruotsiin, mikä tietysti vastaa enemmän todellisuutta, kun eletään Göteborgissa 1990-luvulla. Toinen hidas beat oli englanninkielinen *Rain*, jonka on suomeksi levyttänyt Ari Klem. Selectin versio oli huomattavasti hitaampi kuin Klemillä ja siten lähempänä alkuperäistä (Hakopuro h. 1998b). Illan päättävät valssiklassikot, joista jälkimmäisessä rumpali Jaloma yllyttää tanssivaa yleisöä mukaan yhteislauluun: ("Ja täällä on tänä iltana tätä lauluporukkaa, Kimmo ja muita, että pankaa laulaen mukana!") Ihmiset kohtuullisesti osallistuivatkin siihen.

23 Hakopuron (1998b) mukaan potpuri rakennetaan niin, että kappaleiden vaihtuessa myös sävellaji vaihtuu, jotta vaihdos tulisi yleisölle kuuluvammaksi. Potpureita voi tanssimusiikkikontekstissa pitää eräänlaisina sovitustaidonnäytteinä.



*Taulukko 5: Selectin ohjelma Jobans krogissa pe 20.2.98 klo 21–02.*

Tyylilajinimikkeet Juhani Hakopuroilta (1998b). Levytyksiä koskevat tiedot: Haapanen 1990, Suomalaisten äänitteiden luettelot, ko. nuotit, Puranen 1999 ja Frame & al. 1983. Alkuperätiedoissa mainitaan suomalainen alkuperäislevyttäjä ja sulkeissa säveltäjä.

- |                |  |
|----------------|--|
| 1. valssi      | <b>Aamu Airistolla / Jääkukkia</b><br>A. Aimo 1945 (Viherluoto) / Veli Lehto 1931 (Lauri Lindström, san. M. Jäppilä)   |
| 2. humppa      | <b>Tammerkoski / Romantiikkaa ruusutarhassa</b><br>Dallapén ohjelmistoa: Kaarlo Kytö 1931 (Lieppo) / Erkki Eklund 1932 (Tynnälä)   |
| 3. beguine     | <b>Pohjoisen laulu / Tyttö metsässä</b><br>Jamppa Tuominen 1985 (Mikko Alatalo) / Olavi Virran 1960 levyttämä käännösiskelmä (Gilkyson)  |
| 4. foksi       | <b>Tätä kukkaa en hukkaa / Ei itketä lauantaina</b><br>Kake Randelin 1982 (Kari Kuuva) / Tapani Kansan saksalainen käännösiskelmä (Bruhn & Loose)  |
| 5. ballad      | <b>Maailman valot / Silmäsi kauniit</b><br>Veikko Tuomi 1969 (venäl. trad.) / Heidi Lilja, Musalista 2, 1996 (säv. Hakopuro, san. Vedenpää)  |
| 1. twist       | <b>Ajomies / Se on mahtavaa</b><br>Venäläinen trad. Levytyksiä mm. Georg Malmstén 1946 ja Topi Sorsakoski / Matti & Tepon kappale vuodelta 1991  |
| 2. slowrock    | <b>Hopeinen kuu / Kun aurinko polttaa</b><br>Italialainen klassikko, Olavi Virta 1960 / Matti Heinivaho 1963, (Martinon & Rodriguez)   |
| 3. humppa      | <b>Tiikerihai / Mikkelin tyttö</b><br>Reino Helismaan käännös. Levytyksiä mm. Juha Eirto 1955 / Hannu Tuomainen 1983 (Tauno Taunola)   |
| 4. tango       | <b>Kyyhkynen (La paloma) / Itämaista rakkautta</b><br>Merkitty Espanjalaisen Yradierin nimiin 1863/ G. Malmstén 1935 (trad., san. Jäppilä)   |
| 5. jazz        | <b>Sä kaunehin oot / Fly Me to the Moon</b><br>Musikaalisävelmä – levytyksiä mm. Andrews Sisters 1937 ja G. Malmstén 1938 / Frank Sinatra (Bart Howard)  |
| 1. slowrock    | <b>potpuri (mm. Delilah) / Sydänveri</b><br>Hakopuron potpurisovitus / Janne Hurme 1997  |
| 2. valssi      | <b>Lokki / Kotkan poikii ilman siipiä</b><br>Arja Havakka 1995 (säv. & san trad.) / Junnu Vainio 1982 (Vainio)   |
| 3. disco       | <b>potpuri (mm. Tulipunaruusut, Odessa, Horttokaalot) / Niin muuttui maailmain</b><br>Teknotyylinen sovitus humppaklassikoista / J. Hakopuro, Musalista 4, 1998 (Säv. Hakopuro; san. Vedenpää)         |
| 4. slowfox     | <b>Seine / Kertoivat mulle tuulet</b><br>Tarja Lunnas 1997/ Hakopuron sävellys (Frederikin levyttämä)  |
| 5. foksi/samba | <b>Muistoillani katson / Moliendo Café</b><br>Tarja Holappa 1996 (Hakopuro & Vedenpää) / Brita Koivunen 1962 (Manzo)   |
| 1. beguine     | <b>Yksi ainoa ikkuna / Aurinkoni (O sole mio)</b><br>Tamara Lund 1965 (trad.) / Italialainen iskelmä vuodelta 1898, san. Wäinö Sola  |
| 2. humppa      | <b>Näsijärvi / Kaksi kolpakkoa neiti</b><br>Raimo Wären 1977 (Pentti Salomaa) / Dallapé-Trio 1934 (Martti Jäppilä)   |
| 3. beat        | <b>Muisto vain jää / Ain't That Just the Way</b><br>Jouko & Kosti 1968 (suom. san. Juha Vainio) / Vicky Rosti 1976 (san. P. Reponen)   |
| 4. disco       | <b>Menolippu / You're My Heart, You're My Soul + Have You Ever Seen the Rain</b><br>Theresa Rosenius 1965 ja Vicky Rosti 1979 (Hunter & Keller) / diskosovitukset George Bensonin ja CCR:n kappaleista |
| 1. jenkka      | <b>Totisen pojan jenkka / Hurmalan häät</b><br>G. Malmstén 1950 (Malmstén) / Kipparikvartetti 1951 (Harry Bergström)   |
| 2. rock        | <b>Johnny B. Goode / Again And Again</b><br>Chuck Berry 1958 / Status Quo 1978   |
| 3. tango       | <b>Tähdet meren yllä / La cumparsita + El choclo</b><br>Reijo Taipale 1963 (Unto Mononen) / Argentiinalaisia tangoklassikoita  |
| 4. beat        | <b>Lumi teki enkelin eteiseen / Rain</b><br>Hector 1973 / Selectillä alkuperäisversio, Ari Klemin levytys Sade on vuodelta 1997  |
| 5. valssi      | <b>Ilta Skanssissa / Kultainen nuoruus</b><br>A. Aimo 1944 (G. Malmstén) / Eero Väre 1949 (Kullervo Linna)   |

## Selectin sovitukset

Sovitusten ja soundivalintojen lähtökohtana näyttää olevan eri tyyllilajien johdonmukainen toteuttaminen: heti ensimmäisistä sävelistä lähtien yleisölle tehdään selväksi, mistä tanssista on kyse: "täältä tulee tango" tai "täältä tulee rockia". Eronteon musiikillisia ja sovituksellisia keinoja on monia: vanhemmassa tanssimusiikissa esillä on hanurisoundi ja muita vanhaan soittotyyliin assioituvia koukkuja – esimerkiksi humpalle ominainen vaihtobasso. Diskohumpissa ja jazzissa (*Sä kaunehin oot*) osa kappaleista kuului vanhan tanssimusiikin repertoaariin, mutta sovitukset teki niistä nyt jotain aivan muuta – modernia ja kansainvälistä tanssimusiikkia. Suurimmassa osassa kappalepareja sovitukset, tempo, esitystapa ja instrumentaatio ovat hyvin samankaltaisia. Poikkeuskin Selectin ohjelmassa oli: kolmannen setin viimeiset kappaleet (*Muistoillani katson* ja *Moliendo Café*) eivät olleet rytmikaltaan identtisiä, vaan ensimmäinen oli shuffle ja toinen hieman diskovaikutteisesti esitetty samba. Jälkimmäinen myös kuulutettiin sambana. Tempo oli kummassakin suurienpiirtein sama. Kannattaa huomata myös, kuinka säännöllisesti hitaat ja nopeat kappaleparit vuorottelevat Selectin ohjelmassa – varsinkin neljässä ensimmäisessä setissä.

Hakopuron kosketinsoitin (Solton M-100) on erittäin keskeinen osa Selectin instrumentaatiota, ja suurin osa sovituskoukuista tulee keyboardilta. Näistä esimerkkeinä venäläisten kappaleiden balalaikka-tyyliset kitarat, teknobassorumpu, heavykitaran särökomppisoundit, humppien ja valssien eri haitarisoundit, akustisella kitaralla soitetut soolot *El Choclo* -tangossa, improvisoidut jazzsoolot vibrafonilla toisen setin lopussa ja soul-tyyliset saksofonisektiot *Ei itketä lauantaina* -kappaleessa. Hakopuro miettii myös mitä uusia kappaleita he voisivat esittää – hän säveltää itse ja valitsee lainakappaleet ohjelmistoon: hankkii nuotit tai levyt, kirjoittaa sointulappuja korvakuulolta, etsii komppivariaatioita Soltoniinsa ja niin edelleen. Sekvensserien myötä orkesterien harjoitukset ovat osin korvautuneet ohjelmointiin käytetyllä työllä. Kari Fager kertoikin, että usein hän saa Hakopuroilta vasta keikalla nuotin eteensä: "Jaaha että tällänen" (Select 7.2.98). Keikkoja heillä on niin paljon, että uutta ohjelmistoa on etsittävä jatkuvasti.

Oman jännitteensä tanssimusiikkiin ja Selectin keikkaan erityisesti muodostaa tuttuus ja yksilöllisyys. Yksilöllisyyttä tai tuttuutta saavutetaan sekä ohjelmiston että sovitusten ja esitystavan avulla. Kappaleista suurin osa on samoja kuin muillakin paikallisilla yhtyeillä – vain harvoja kappaleita (Hakopuron omien sävellysten lisäksi) ei tanssipaiikkakontekstissa tavallisesti esitetä (esim. *Pohjoisen laulua* ja *Again and Againiä*). Tyylimukaisuus, tanssimusiikkigenren rajat ja tanssittavuus ovat varsin selkeitä yhdistäviä tekijöitä tanssimusiikkia soitettaessa, ja erot orkesterien välillä koostuvat pienistä yksityiskohdista. Selectillä näitä ovat esimerkiksi laaja-alaisuutta ilmentävät sovitukset (jazz, rock ja disko),



---

Fagerin kitaransoittoytyli ja luonnollisesti myös Hakopuron ja Jaloman lauluosuudet sekä tapa spiikata kappaleita.

Lopuksi tarkastelen vielä laulettujen kappaleiden kieltä. Suurin osa illan ohjelmasta oli lauluja – heti ensimmäisessä valssissa alettiin laulaa, ja neljä kappaletta soitettiin myöhemmin instrumentaalina. Suomeksi illan kappaleista esitettiin 39, ja näistä kahdessa oli 1–2 säkeistöä myös italiaksi ja slowrock-potpurissa oli lyhyempi jakso englanniksi. Myöhemmin, keskiyön jälkeen, ohjelmistossa oli myös yhteensä viisi englanninkielistä kappaletta. Ruotsinkielisiä lauluja ei esitetty lainkaan. Kaikki spiikit puhuttiin suomeksi, vaikkakin nauhaltani kuuluu yleisön ruotsinkielisiä kommentteja: “spela mera” (diskohumpan jälkeen), “har ni tango” jne. Kommunikaatio esiintyjiltä yleisölle tapahtui siis suomeksi, mutta palaute yleisöltä tuli sekä suomeksi että ruotsiksi. Englannin kieli kappaleissa symboloi kansainvälisyyttä, mikä näyttää olevan selvästi suvaittavampaa ja toivottavampaa illan loppupuolella, kun suomalaisuuden hegemonia on jo saanut vahvistuksensa.

### 3.3 YHTEISPELI YLEISÖN KANSSA

#### Vuorovaikutus

Muusikoiden ja yleisön välinen kommunikaatio on oleellisin tanssipaikan toimintaan ja musiikin esittämiseen vaikuttava seikka. Tanssiva yleisö vaikuttaa illan kulkuun aktiivisesti musiikkitoiveillaan, kommentteillaan ja tanssimisellaan. Musiikintekemisen kannalta merkittävää onkin, että yleisön ei tarvitse passiivisesti ja keskittyneesti istua ja kuunnella, vaan he voivat olla esillä monilla eri tavoilla. Muusikoiden mutta samalla myös yleisön käyttäytyminen, kehon kieli, pukeutuminen, puhetyyli ja sosiaalinen verkostoituminen ovat ratkaisevalla tavalla osa yhteispeliä ja molemminpuolista vuorovaikutusta.

Mielenkiintoinen ja musiikintutkimuksessa urauurtava esimerkki on Renee Rose Shieldin tutkimus texasilaisesta Floore Country Store -tanssipaikasta. Erityyppiset tanssi-illat ovat tutkimuksen kohteina, ja niissä erityisesti tarkkailaan esiintyjien ja yleisöjen vuorovaikutuksen muotoja, joita Shield kutsuu *resonanssiksi* (1980: 116). Kirjoituksessaan hän kuvaa ensin paikkakuntaa, jossa tanssipaikka sijaitsee, ja sitten etnografiaa tarkentuu eri iltojen yksityiskohtiin: tila, musiikki, genret, soundit, instrumentaatio, iltojen rakenne, tanssitavat (tanssiparit “esiintyvät” Shieldin mukaan), laulujen otsikot ja sanat. Tulkinta keskittyy lopulta muusikoiden ja yleisön väliseen yhteispeliin. Muusikot eivät voisi esiintyä ilman yleisön puolelta tulevaa hyväksyntää ja resonanssia.

---

Resonanssi kussakin tanssi-illassa paljastaa orkesterin ja yleisön välisen eron luonteen. Sekä esiintyjät että yleisön jäsenet manipuloivat jatkuvasti heidän välillään olevaa eroa. (Shield 1980: 117)

Shieldin mukaan texasilaisuusmusikot saavuttavat resonanssia kahdella tavalla: pukeutumisellaan ja suhtautumisellaan eli sillä, millaisina musikot näyttävät yleisölle ja miten he heitä kohtelevat.

Onko orkesterinjohtaja jäykkä ja muodollinen juonnoissaan? Olisiko hän kenties mieluummin jossain muualla? ... Onko hohdokkuutta lisätty antamalla yleisöä ylenkatsova vaikutelma? Jos on, yrittävätkö jotkut yleisöstä haastaa tätä asennetta? ... Sitten pari pyörähtää lavan editse ja hihkaisee jotain humoristista soittajille. He reagoivat; naurahtavat; kiihdyttävät tempoa; käsittelevät soittimiaan liioittelevasti. Tanssijat huomaavat muutoksen ja alkavat huutaa, ja sitten tanssia kiihkeämmin. Resonanssi on muuttunut huomattavasti. (ibid.)

Shieldin tutkimassa tapauksessa resonanssi ilmaisee "korniutta" (corn = liioitteleva tunteiden tai tunteellisuuden ilmaus, joka on tyypillistä texasilaiselle country & western -musiikille). Musiikin "kornius" on texasilaiselle tanssipaikalle asiaankuuluvaa, eikä sen alempiarvoisia assosiaatioita pidetä haittana, vaan korni musiikki lisää yhteisöllisyyttä ja viihtyvyyttä (1980: 119). Yleisö tuntuu kysyvän: miksette soittaisi jotain, minkä ymmärrämme? Juuri tällaista musiikkia yleisö haluaa kuulla; juuri siitä se pitää. Kyse on paitsi resonanssista myös identiteetistä, yhteisöllisyydestä, tunteista sekä paikan ja ajan kokemisesta.

Resonanssin lisäksi musiikillinen kompetenssi, soitto- ja esiintymistaito, on hyvän tanssi-illan muodostava tekijä, mutta näitä kahta aspektia on Shieldin mukaan arvioitava aina erikseen. Onnistunut ilta voi olla korkean resonanssin tai musiikillisen elämyksen tai molempien tuottamaa: sunnuntai-tanssit ovat lähinnä kodikkaita ja spontaaneja, mutta Willie Nelson -illat ovat lisäksi musiikillisesti taidokkaita. Niissäkin arvostetaan Nelsonin tapaa käsitellä yleisöään. Se on sekoitus intiimiyttä ja etäisyyttä. Tutkimuksessa ilmenee, että hyvin erilaiset esitykset voivat olla onnistuneita eikä mitään ideaalia standardia voi olla olemassa. Matalan resonanssin illat voivat olla tyydyttäviä, vaikkakin toisella tavoin kuin korkean resonanssin välitön ja "korni" tunnelma. Tapahtuman onnistuminen riippuu ilmapiiristä, esimerkiksi korkean resonanssin illoissa sunnuntaisin yleisö on kuin suuri yhtenäinen perhe, ja sen parodiset itsemääräittelyt ovat osa musiikissa ilmaistua identiteettiä.

## Yleisön puhuttelu

Yleisön saaminen mukaan esitykseen on tärkeä osa laulajan tehtävää yhtä lailla Göteborgissa, kuin Teksasissakin. Kun yleisö reagoi siihen, mitä esiintyjät tekevät, innostuvat soittajatkkin antamaan kaikkensa. Onnistuminen on merkki



---

muusikon taidoista luoda kontakteja yleisöön. Tarja Holappa kertoi, että hän haluaa saada ihmiset hymyilemään, mutta tarvittaessa myös itkemään ja liikuttamaan. Yhteishenkeä voidaan nostaa laulattamalla ja puhuttelemalla kuulijoita kuin vanhoja tuttuja.

Tarja Holappa: Meillä on yks juttu mitä me ollaan käytetty paljon, että me laulatetaan ihmisiä. Ja minusta se alkaa olla jo aika vanha juttu. ... Viimeksi kun oltiin keikalla, niin mä en tahtonu, [mutta] siitähän tuli semmonen suksee, ja sit kun vielä vedettiin *Tabdon sulle olla bellä* ex tempore siihen päälle. Mä itekin [huomaisin] että joo, ihmiset tarvii tätä hommaa ... sitten ne oli helppo saaha siihen fiilikseen, että tunnelma nousi kattoon.

P.S.: Tanssiessa vai?

T.H.: Juu, juu. Ilman muuta! Totta kai. Ja oon mä testannu silläkin lailla, että kun mä oon nähny että ihmiset ei tanssi, niin mä oon sitten tosiaan pannu laulamaan ne. Ja mä luulen että se on molemmin puolista, että sitä katotaan, että minkälainen bändi siellä nyt on. Että jos ne ei tunne minua. Mutta jos ne tuntee, niin ne on heti, että voi mukava kun tulit laulamaan. Ja sitten vaikka mä en tunnekaan ihmistä, niin mä sanon että: *Terve, kiva kun tulet*. Niin se on ihan sitten kun me ollaan vanhoja perhetuttuja. (Holappa 1998: 4)

Yhteinen tekeminen, tanssiminen, laulaminen ja musiikki lisäävät vuorovai-  
kutusta samoin kuin molemmin puolin heitetyt kommentit. Kappaleiden välis-  
sä puhuminen, "spiikkaaminen", on osa yleisön viihdyttämistä ja kotoisen tun-  
nelman luomista. Pisimmälle tätä taiteenlajia on mielestäni kehittänyt Mizar-yh-  
tyeen hanuristi Jarkko Viljanen, joka juonnoissaan kertoo vitsejä, esittelee yh-  
tyettä ja sepittää kuulijoistakin usein humoristisia tarinoita. Viljasen mukaan tar-  
koituksena on "ikävän karkottaminen", mutta lisäksi juonnoilla luodaan yh-  
teyksiä esiintyjien ja tanssijoiden välille. Kun yleisökin huomataan välispiikeis-  
sä, lisää se koko tilanteen intiimiyttä ja yhteisöllisyyttä huomattavasti.

Jarkko Viljanen: Ja oikein vaan parhaat juttuni yritin kertoa siinä [tansseissa  
Alingsåsin Folkets husilla], ja kyllähän ne nauro! Se vapautu niin paljon se  
tunnelma, ne katto heti että eihän näitä poikii tarttekaan pelätä. Ne tuli siihen  
lavan reunal juttelemaan! Ja ne oli ihan, puhelivat kun vanhalla tutulle. Se  
jotenkin laukasi sitä tilannetta, kato kun se on alkuun, tuolla Suomi-  
seuratansseissa varsinkin hyvin jäykkää. Mut kun sä alat jutteleen niille mukavia,  
niin se rentouttaa heti sitä tilannetta. Ne katto, että ei nämä mitään tärkeitä poikia  
ollutkaan. Nämähän on ihan mejän verosia. Tai siis samalla tasolla ollaan. Et se.  
Se on minun mielestä kyllä aika tärkeä. Yhteen aikaan mä jätin sitä poiskin, ja  
sit sieltä löyty joitakin ihmisiä jotka sano, että ei helkkari puhu nyt jotakin  
hauskoja! Nii-in täyty sit.

P.S.: Sä oot varmaan ainoo täällä, kellä on semmonen tyyli. Se on aika  
persoonallista.

J.V.: Se voi olla että; en mä oo ainakaan kuullu että kukkaan muu tekis sitä.  
Mutta kun sitä on sen verran hullu, niin ei tarvii niinku näytellä yhtään! (Viljanen  
1996)

Viljasen esiintymiset alkoivat Olavi Niemisaloon kanssa tehdyistä revyy-ohjelmista, joissa juteltiin mukavia ja laulettiin omia humoristisia ja vakavahenkisempiäkin lauluja (mm. Nicaraguasta; Viljanen 1991). Pian he kykenivät vetämään koko illan ohjelman esittäen revyytä ja sen päälle tanssimusiikkia, jolloin yhtyeikin laajeni nelihenkiseksi. Al Caponen -yhtye julkaisi kasetin *Finnejä vain oomme* (1985). Se on ainutlaatuinen, koska kappaleiden välissä on huulenhaittoa, kappaleiden teemoihin liittyviä tarinoita jne. Olavi Niemisalo jäi myöhemmin yhtyeestä pois, jolloin muut jäsenet keskittyivät vain tanssikeikkoihin. Niemisaloon ja Viljasen kappaleita kuuntelin Mizarin keikalla Hisinge Husissa. Niissä yhdistyi suomalainen melankolia paikalliseen identiteettiin ja omintakeiseen huumoriin.

J.V.: Sit oli tämä *Ruotsinsuomalainen*, eiku mikäs se nyt oli 'Mä olen pohjoisesta, sä oot etelästä, mä tehtaassa käyn työssä, sä oot hitsari'. Se oli semmonen kappale, et ne akat tuli sieltä melkein puolpillittäen halaamaan: 'En olis uskonu et teiltä tulee tämmöstä'. Muutenhan meillä oli täyttä paskaa: *'Hörpätti-börpätti'*. Tota tyylä. Sit kun täräytti siihen jonkun tollasen, niin se oli aika hurja efekti.

P.S.: Minkälainen sanoma siinä biisissä sitten oli?

J.V.: No siinä on lähinnä se et nää ruotsinsuomalaiset tuntee itelleen sen. Eihän se suomalaisen vaikuttas samalla tavalla kato kun meillä on nää omaat vinkeet. Se vaikuttaa kato, kun niillä on vähän sitä kotimaankaipuuta, vaikkei kaikki sitä myönnäkään tietysti ja vaikkei sitä aina tunnustakaan, että sitä semmosta on olemassa. Ei se nyt tietysti mitään 'Ah, Suomi' -tyyppiä oo, mut kuitenkin semmosta, et siellähän ne juuret on Suomessa eihän siitä mihinkään pääse. Vaikka sä kui helvetin ruottalainen oot tai oot olevinas, haet kansalaisuuden ja, ni finni sitä on. Ei sitä mikskään muutu.

P.S.: Niin. Ainakin nää jotka ite tänne muuttanu.

J.V.: Niin just. No sit on tietenkin nää toisen polven suomalaiset – vararuotsalaiset – on sit vähän eri asia. Mut en mä tiedä, kyllä nää meidänkin pennut, kun ne on Porissa, niin kyl helvetti ne viihtyy siellä, et ei siinä mitään. Käyvät diskossa ja touhuuvat nuorten touhuja. Oppivat vähän 'hai ihmisten tavoille'. (Viljanen 1991: 11)

Harvinaislaatusella tavalla on Viljanen rakentanut ohjelmistollaan paikan tuntua tansseihin: asutaan Ruotsissa, mutta kaikkien pitäisi tunnustaa se, että ollaan ruotsinsuomalaisia. Jotkut voivat elää arkea, niin ettei ulkopuolinen mistään huomaa ruotsinsuomalaisuutta tai sukujuurien suomalaisuutta, mutta Viljasen mielestä on silloin tällöin paikallaan selvästi painottaa kansallista identiteettiä. Hän on jopa bändin poikien kanssa suunnitellut ottavansa Maamme-laulun ohjelmistoon yhteislauluna: "Pyyhkäsis viimesen valssin jälkeen vielä *Maamme-laulun!* Häh, mitä luulet? Eikö tuo puris? Sanos porukalle, et nyt lauletaan pojat kaikki yhteen ääneen: 'Oi Maamme Suomi'." (Viljanen 1991: 20) Hisinge Husissa usein esiintynyt Jarkko Viljanen osasi hyödyntää paikan korkeaa resonanssia tavalla, joka tuskin olisi ollut mahdollista tunnelmaltaan matalamman resonanssin Kangaroossa ja Johans krogissa.

Tekemissäni kenttänauhotteissa yleisön kommentteja kuului vähän väliä,



minkä lisäksi nonverbaalia kommunikaatiota esiintyi valtavasti. Tanssimuusikot hakevat katsekontaktia tanssijoihin, ja hymyileminen, nyökyttely, vilkuttelu jne. on molemminpuolista. Välillä soittajien on myös "toppuuteltava" yleisöä, jottei se alkaisi esiintyä liikaa tai jottei tilanne riistäytyisi käsistä. Muusikoiden suhtautumisessa yhdistyvät sekä empatia että varauksellisuus. Näin esimerkiksi oli Selectin keikalla, jonka ohjelmistoa on jo edellä analysoitu:

Miesääni yleisöstä: "Hyvä pojat". Juhani Hakopuro [mikrofoniin]: "Kiitos". Naisääni: "Oikein hyvä", J.H.: "Kiitos vielä enemmän". Sama naisääni: "Vielä enemmän hyvä". J.H.: "Nyt riittää!".

Jouni Jaloma: "Säästetään hieman myöhempään niitä, se kuulostaa niin kauniilta. Mutta seuraavaan, seuraava laulu on tämmönen kun *Silmäsi kauniit*, ja se on Jussin ihan omaa tuotantoa ja se menee näin". (k-ä. Select 20.2.98)

Muutakin yleisön ja esiintyjien välistä keskustelua on kuultavissa, mm. toisen kappaleen jälkeen säädetään PA-laitteiden soundia ja voimakkuutta: "Kiitoksia, onko parempi?" kysyy Hakopuro, ja yleisö antaa lisää neuvoja. Diskohumppien jälkeen jotkut innostuvat kiljahduksiin ja vaativat lisää, johon Hakopuro vastaa: "Tulee toinen humppa vielä". Loppuillasta toiveiden ja kommenttien määrä lisääntyy, vaikka kaikkia pyyntöjä ei voi enää toteuttaa.

Miesääni: "Jussi, soittakaa Rafaelin enkeli!" Juhani Hakopuro: "En soita. [mikrofoniin:] Jaaha hyvät immeiset sitten siirrytään viimeisten valssien paikalle. Ensimmäisenä tulee semmonen kun *Ilta skanssissa*. Se menee näin." (k-ä. Select 20.2.98)

Yleisön huomioonottamiseen kuuluu luonnollisesti kappaleiden tai ainakin tanssilajien kuuluttaminen samoin kuin muutama hakemista ja tanssimista koskevan neuvon sana:

Jouni Jaloma: "Jaha, sitten hyvät immeiset sitten siirrytään vähän reippaamman musiikin tahtiin, ja tulee Jussin ja Simon tekemä biisi *Muistoillani katson* ja se menee näin. Ja on tietenkin sekahaku, kuten muinakin iltoina täällä, joten olkaapa hyvät, Muistoillani katson."

---

Juhani Hakopuro [setin loppuessa]: "Sitten otetaan tässä vaiheessa iltaa ihan pieni tauko ja jatketaan hetken kuluttua. Mutta saa tanssia kylläkin taikomusiikin tahdissa." (ibid.)

Muusikon pitää tottua kaikenlaiseen palautteeseen. Esimerkiksi Juhani kertoi, kuinka romanit mieluusti pyytävät päästä laulamaan, mutta Johans krogin omistaja Fard on ehdottomasti kieltänyt yleisöä tulemasta esiintymislavalle. Eräs romanimies kuitenkin pyysi päästä laulamaan, johon Juhani sanoi heti, että et pääse! Mies alkoikin odotusten vastaisesti kehua Hakopuroa suorapuheisuudesta: "sinähän uskallat sanoa suoraan".

Seuraavassa sitaatissa on toinen esimerkki tilanteesta Johans krogissa, kun

yleisö jatkaa toiveidensa esittämistä huolimatta siitä, että soittoaika alkaa olla loppussa. Tanssijat kommentoivat edellistä Polariksen soittamaa kappaletta *I Saw Her Standing There*, ja kommentit jatkuvat vielä viimeisten valssien jälkeenkin.

Yleisö taputtaa. Kari Kiiski: "Kiitos".

Yleisöstä naisääni: "soita hyvä peli". Toinen vähemmän humaltunut nainen: "en nummer här". Kolmas naisääni "Ingen tango?"

Kiiski [mikrofoniin]: "Sitten jatkamme sellaisella kun viimeisellä valssilla. Teitä viihdytti Polaris. Kiitokset hyvästä illasta. Otetaan viimeisenä valssina *Keinussa kesällä kerran*."

Yleisöltä protesteja, ylimpänä kuuluu miesääni: "Soittakaa *Säkkijärven polkka*".

Kiiski selittää tälle ohi mikrofoniin: "En mä pysty. En mä osaa sitä."

Sama humaltunut mies: "Juu, juu, pojat osaa."

K.K.: "Nyt pitää soittaa viimeset valssit. Tulee äkänen mies tuolta muuten."

Mies: "Haise vitulle, mä en oo ikänäni nähny äkäsiä miehiä."

K.K.: "Etkö?"

Mies: "Mä lähden kiltisti kotiin kun apina, mutta soita *Säkkijärven polkka*."

K.K.: "Mä en pysty soittamaan, yksinkertaisesti, mä en osaa soittaa."

Mies: "No kitaralla."

K.K.: "Annahan kun soitetaan nää valssit, niin pojat sitten kitaralla soittaa. Yy-kaa-ko."

Vielä musiikin päälle molemmat nauravat. Polaris soittaa valssit *Keinussa kesällä kerran* ja *On vastaus piilotettu ihmissydämeen*.

---

K.K.: "Kiitos ja hyvää hyvää yötä." Taustalla pöydistä kuuluu kovaäänistä kuorossa laulettua haikeaa mustalaislaulua. Lähempää kuuluu miehen ja naisen aneleva ääni edelleen: "Säkkijärven polkka, soittakaa Säkkijärven polkka". Toinen asiakas reagoi heidän jankutukseensa laulaen: "Ei koskaan Säkkijärvellä, saa polkan tahtia tärvellä". Tilanne rauhoittuu vähitellen. (k-ä. Polaris 13.2.98)

Kun muusikko tekee töitään, ihmiset juhlivat, ja tuntuisi, että joskus saman aaltopituuden löytäminen voisi olla vaikeaa. Kyse ei kuitenkaan ole konfliktista yleisön kanssa, sillä ravintolamuusikon työ mielletään yhteispeliksi – joskus hio-mattomampikin esitys tai banaali kappalevalinta voi olla kohoavan resonanssin ansiosta illan kohokohta, jos se sattuu syystä tai toisesta uppoamaan juuri sen illan yleisöön. Toisinaan ravintolan asiakkaiden on vaikea hyväksyä ja ymmärtää sitä, ettei juuri heidän toivomansa kappale kuulu orkesterin ohjelmistoon ja että soittajat eivät todellakaan osaa sitä soittaa tai eivät ole ehkä koskaan kuulleetkaan sitä (Väisänen h. 1991). Göteborgissa yleisö ja paikalliset esiintyjät tuntevat hyvin toisensa ja toistensa odotukset. Kai Tapani piti itseään oikeastaan jo ravintolan kalustuksen osana, koska hän oli soittanut vuosia Bordetissa joka keskiviikko ja Hisinge Husissä sunnuntaisin. Samalla hän myönsi, että tietynlaista kylläystymistäkin tapahtuu puolin ja toisin (Tapani h. 1991: 12).



---

## Valmistautuminen ja ohjelmiston kokoaminen

Orkesterin antama ulkoinen vaikutelma on tärkeä. Göteborgin suomalaisorkesterit eivät korosta ylemmyyttä tai erinomaisuutta vaatetuksella tai lavastuksella. Vaatteet ovat siistit aivan kuten tanssiyleisölläkin, mutta eivät tavanomaisista poikkeavat. Orkestereilla on useimmiten yhtenäiset asusteet: Selectillä oli mainittuna iltana upouudet siniset silkkipaidat ja -kravatit. Naislaulajienkaan asusteet eivät ole erityisen huomiota herättävät tai sokeeraavat. Yleisön palveleminen ja viihdyttäminen eri tavoin on tärkeää, eikä ylenkatsomisesta muusikoiden puolelta voida puhua, vaikka kaikkia toivekappaleita ei soitetakaan tai vaikka halukkaita laulajia ei päästetä esille. Esimerkiksi Maritaz vetäisi illan aikana peräti neljä kertaa yhteislauluna *Paljon onnea vaan* – syntymäpäiväsankareilla näet on taipumus tulla Johans krogiin juhlimaan (28.2.98).

Hakopuro tähdensi, että nimenomaan yleisön tarpeiden huomioonottamisessa hänen oma ammattitaitonsa ja ammatilliset ambitionsa ovat kasvaneet, kun hän lopetti päivätyönsä musiikkikauppiaina (1998b). Tämä tarkoittaa, että hän yrittää spiikata enemmän ja ottaa yleisön huomioon kappalevalinnoissa ja tempoissa. Kuluneitakin kappaleita saatetaan esittää, mikäli ne ovat aktuaaleja yleisön kannalta.

Ja mä muutin ajatuskantaani aika paljon loppujen lopuksi, paljon kuuntelin mitä ihmiset haluaa, eikä niinkään paljon mitä mä ite haluan. Tietenkin sellasia, sanotaan valsseja esimerkiksi, mitä mä en kotona hirveesti soita, mut kuitenkin mä tiedän että ihmiset pyytää niitä jatkuvasti. ... Mä oon ottanu nöyremmän kanta niiku ihmisten [viihdyttämiseen], niillehän sitä työtä tehdään. Ja mä tein sitä tosissaan: mä tein viime vuonna ja sitä edellisenä 150 keikkaa kumpanakin vuonna. Et kyllä siinä saa aika paljon tehdä. (Hakopuro 1996: 13)

Toivekappaleet, uudet hitit ja vanhat klassikot muodostavat monisyisen ohjelmakokonaisuuden, ja niitä tulee soittaa sopivassa suhteessa keskenään. Kaikki riippuu tietenkin kyseisen illan yleisöstä: millaisia kappaleita se haluaa kuulla ja tanssia? Tyydytys soittajalle tulee onnistuneesta vuorovaikutuksesta, vaikkakin riittävän haastava ohjelmisto on toki osa tätä kommunikaatiota, ei pelkkä yleisön viihdyttäminen.

Juhani Hakopuro: Jos sulla on kauheen ykstoikkonen se ohjelmisto niin, et sä itekään viitti. Siitä on pakko saada jotain uutta, jotain tämmöstä, että 'nyt on uus kappale – onkin kiva tehdä tätä'. Ja omia kappaleita ...

P.S.: No näitä hyviä klassikoitahan on vaikka kuinka paljon.

J.H.: On, on. Niitä on tosissaan, että niitä kyllä pystyy vetämään vaikka kuin monta iltaa, mutta ... kun se ihan riippuu siitä että kun päästään tähän paikkaan, et jaaha mikä täällä on yleisö ... että sit pystyy ihan vetää semmosta nuorisopohjasta, vaikka diskoo joka toinen kappale, ja tämmöstä rokkii ja modernimpaa, taikka sitten että vetää ihan valssi-humppa-jenkka. Että se on hyvä just sillai että mulla toimii tuo mappi, ei oo pelkoo että jää kiinni. (Hakopuro 1996: 14)

Nuottimappi on esitystilanteessa tuki ja turva soittajalle, mutta nautintoa ei anna pelkkä suoraan lapuista soittaminen, vaan mietitty ja harjoiteltu monipuolinen ohjelmisto. Hakopuro ja Fager aloittivat yhteistyönsä (uudelleen) edellisenä kesänä, ja usein uutta kokoonpanoa perustettaessa harjoituksiakin pidetään tavallista enemmän.

J.H.: Saa sanoa, että me ollaan kyllä harjoiteltu, se alkaa toimimaan että. Se on vähän niinku perfektionisti, et halua et kaikki on just niinku pitääkin. Ja mä tykkään, et se on ihan oikein, oikea meininki.

P.S.: Tietty perfektionismi osoittaa semmosta kunnianhimoa.

J.H.: Niin, justiin. Et se on – minkä takia sitä menee semmosella hällä väliä periaatteella, kun ihmiset maksaa siitä sun kuuntelemisesta. Mua ärsyttää kaikkein eniten, että jos on huonosti valmisteltu ja 'ÄH! kyllä se siitä menee' [-asenne], ei se mun mielestä anna mitään. Se on just semmoinen mukava tieto johonkin kappaleeseen, [että on] uhrannu aikaa ja laitettu ääniä ja kaikkee ihan tällä tavalla, ja kun se toimii, ja keikalla se kaikki menee ja ihmiset oikein riemastuu et taputtaa – se on semmoinen just, että nyt meni hyvin! Saa vähän vastinetta, että on tehny jotain työtä. (ibid.)

Onnistunut vuorovaikutus vaatii työtä, harjoittelua ja suunnittelua. Erilaisia yleisöjä tulee palvella eri tavoin, ja onnistuneesta esityksestä saatu positiivinen palaute on se, joka saa muusikon liikkeelle useamminkin kerran viikossa. Jukka Väisänen kertoi, että osana hänen ohjelmistoaan Suomessa ovat ajan-kohtaiset kappaleet, siis "jonkun huippuartistin viimeisimmät hitit". Niitä vaihdetaan arviolta puolen vuoden välein.

Esim. viime syksynä joku *Rafaelin enkeli* tai sitten Kirkan biisit on aina ajankohtaisia, et sillon kun siltä tulee levy, niin ei muuta kun hanki levy ja opettele siitä parit biisit, niin ootpahan taas ajankohtanen! Tai mikä tahansa semmoinen levy, joka on suosittu ja joka sopii sun omaan tyyliin. (Väisänen 1991: 29)

On tietysti selvää, että ruotsinsuomalaiset yhtyeet eivät vaihtelee kappaleitaan yhtä usein. Uusimmat iskelmät Mizarin ja Midaksen ohjelmistoissa (kuva 8 ja liite 4) keväällä 1991 oli levytetty vuonna 1989, kuten (Kim Lönnholmin) *Minä olen muistanut*, (Mika & Turkka Malin) *Rompoolia*, (Kirkan) *Kaksin rannalla yksinäiset* ja (tangosävellyskilpailun voittaja) *Rantatie*. Selectin ohjelmistossa kevättalvella 1998 oli viimeisimmistä hiteistä mukana Seine ja Sydänveri. Jo muutamakin ajankohtainen kappale antaa aikaansa seuraavan vaikutelman ja yleisölle kokemuksen tämän päivän musiikista. Melkoinen osa uusista iskelmistä päättyy repertoaareihin Suomen matkojen jälkeen: "aina kun mä Suomessa käyn, niin satsaan aika paljon, kaikkii ostan noita cd:tä ja kuuntelen paljon ... ja nuotteja – nyt ihan just uusin mikä mulla [on] Laura Voutilaiselta" (Hakopuro 1996: 13).

Niinpä ohjelmistot saattavat muuttua vuosi tai puolitoista vuotta myöhemmin kuin Suomessa. Syynä ei ole yksin se, että muusikot eivät tunne uusimpia



iskelmiä – yhtä lailla yleisö ei niitä tunne. Ahaa-elämystä tai ajankohtaisuuden tunnetta ei synny, jos yhtyeet soittavat sellaisia kappaleita, jotka ovat suosittuja Suomessa juuri nyt, mutta kuulijakunta ei vielä tunne niitä. Jos sen sijaan soitetaan sellaisia kappaleita, jotka ilmestyivät esimerkiksi vuosi tai kaksi sitten ja joita kaikki ovat jo kuulleet, niin iskelmästä tulee menestys myös ruotsin-suomalaisella tanssipaikalla. Ohjelmisto herättää eniten mielihyvää, jos se ei ole liian outoa, mutta sisältää kuitenkin jotain uutta ja yllätyksellistä. Ihmiset omaksuvat uutta informaatiota ja kulttuurista tietoa pieninä palasina niin, että uudet kokemukset kytetään aikaisempiin (Clifford 1986: 7).

Siinä mielessä se onkin ihmeellistä, mikä biisi on hitti. Jos soittaa vaikka jonkun kovan hitin yht'äkkiä, mitä ei kukaan oo täällä kuullu, ei kukaan reagoi siihen mitenkään. Sit kun soittaa puolen vuoden päästä, kun kaikki tietää että se on hitti: 'hyvä, hyvä!' Se on aika ihmeellistä kyllä. (Tapani 1991: 15)

Tapani on huomannut kuuntelijoiden reagoivan tunnistamiinsa uutuuksiin. Aina ei kyse tietenkään ole siitä, onko kappale sinänsä outo, vaan miten tutun oloinen se on ja miten hyvin se sopii muuhun ohjelmistoon. Näin esimerkiksi omien sävellysten kannalta on tärkeää, että musiikki on tanssittavaa ja kaikin puolin sujuvaa. Toisaalta mm. kappaleiden soittaminen Musalistalla on tuonut statusta ja mainetta, joka kantaa tanssipaikoillakin. Kaikilla yhtyeillä tuntuu sitä vastoin olevan kielteisiä kokemuksia, jos lauluja on esitetty ruotsiksi tai englanniksi tai jos on soitettu liiaksi uusia ja outoja tyylejä. Maritazissa soittava Hasse Djupbäck kertoi:

Usein saa kuulla, jos on soitettu ulkomaisia kappaleita, niin meille on sanottu, että "tsot, tsot, tämä on suomalainen tanssipaikka!" Se on Jamppaa, suomalaista iskelmää, mitä pitää soittaa. Yleisö ei tykkää, jos soitetaan jotain vaikeaa. (Maritaz 1991a)

Vastaavasti Martti Nousiaisen kertoman mukaan Suomi-seurojen tansseissa yleisö odottaa etupäässä vanhoja suomalaisia tansseja, ei liikaa modernia beatia eikä juuri lainkaan ruotsalaisia tai englanninkielisiä kappaleita: "Meitä heitellään kaljatölkeillä, jos soitamme jotain muuta!" (Martti Einari Group 1991a).

Paitsi ohjelmisto myös vierailevat esiintyjät ovat suomalaisia. Suomessa on tavallista, että ravintolayhtyeet ovat vierasmaalaisia, sillä kansainvälinen ilmapiiiri on ravintoloille tärkeää. Ruotsinsuomalaisissa tanssipaikoissa kansainvälisyyttä artistilistalla edustavat sen sijaan Suomesta vierailevat solistit. Paria poikkeusta lukuun ottamatta vuoden 1965 jälkeen ei tanssi-ilmoituksissa ole esiintynyt ruotsalaisia yhtyeitä. Ruotsalaiset tanssiorkesterit esiintyvät runsaasti Suomessa (Nyström 1998), mutta eivät koskaan ruotsinsuomalaisissa paikoissa. Ruotsalaista musiikkiahan voi mennä kuuntelemaan kymmeniin paikkoihin Göteborgissa, mutta suomalainen musiikki on erikoisuus, jota tullaan kuuntelemaan ruotsinsuomalaisiin tansseihin.

## "Kaurahattujen musiikkia": muusikkojen käsityksiä yleisöstä

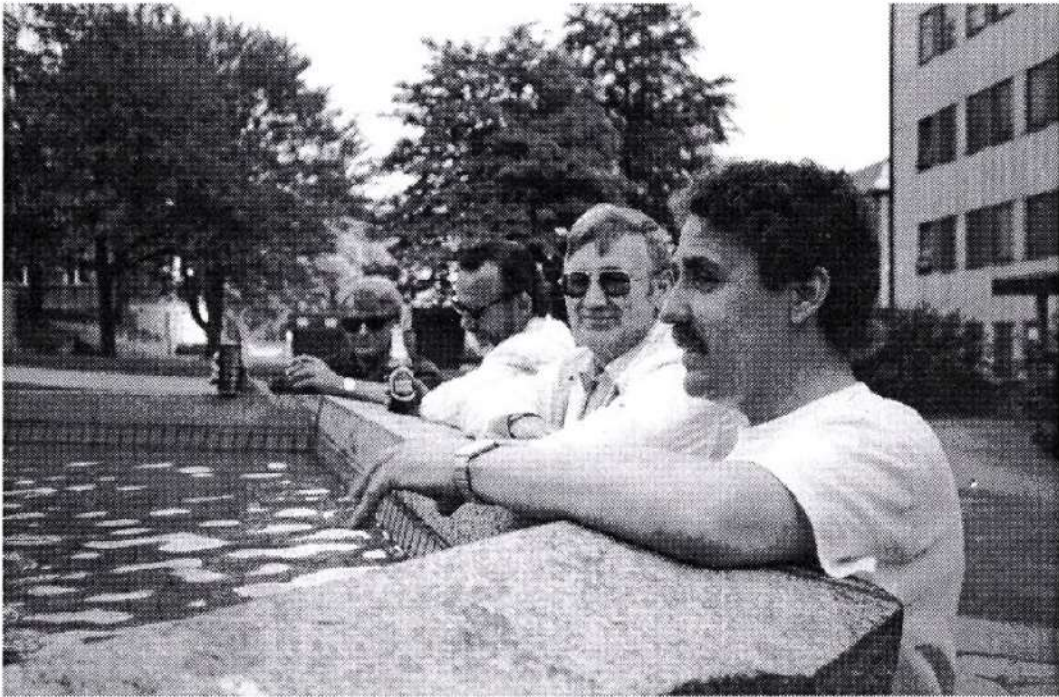
Ohjelmistoanalyseista voi päätellä ruotsinsuomalaisten vaalivan perinteitä tavalla, jossa vanha pitää pintansa uuden rinnalla: suomalaiset tanssipaiikat eivät ole vain vähentyneet, vaan samalla muuttuneet tarjonnaltaan traditionaalisemmiksi. Ravintoloissa ei ole enää diskomusiikkia soittavia tiskijukkaa, ja samoin Suomi-seurojen diskoillat (esim. Bergsjön S-S, Ka-Re ja Karjalainen kulttuuriseura ovat niitä järjestäneet) ovat ainakin toistaiseksi loppuneet kokonaan ja seurojen musiikkitarjonta on keskittynyt paritansseihin ja juhlatilaisuuksiin. Monet muusikot muistelivat myös, että vielä 1980-luvun alussa Kangaroossa piti soittaa enemmän rockia kuin myöhemmin 1990-luvulla (REK 1979; Nagy 1989a; Hakopuro 1996). Keskustelimme Kai Tapanin kanssa, millaisia ovat suomalaisen artistin mahdollisuudet Ruotsissa, ja havaitsimme, että ne eivät ole keuhuttavia. Levymarkkinat ovat pienet, ja tanssipaiikatkin ovat vähenemässä. Suomalaisuutta korostavan musiikin mahdollisuudet ovat vähäiset, tanssipaiikojen ohjelmisto perustuu paritanssikäytäntöihin eikä yleensääkään Ruotsissa käy soittaminen, jos ei soita humppaa. "Tämä on valitettava totuus!" (Tapani 1991: 12)

Paluumatkalla Boråsista Martti Einari Groupin keikkabussissa sain osallistua musiikkianalyttiseen keskusteluun, joka koski yksityiskohtaa erään kappaleen sovituksessa. Kiista oli alkanut keikan aikana yhtyeen soittaessa *Surujen kitarat* -beguinea. Bändiin oli äskettäin liittynyt "jazzmies" Anssi Pirskanen, joka ennen Ruotsiin muuttoaan oli toiminut Suomessa viihdemuusikkona. Kitaristi Kalevi Paananen toivoi Pirskasen soittavan terssistemmaa kappaleen instrumentaaliteemaan. Pirskanen soitti kuitenkin vapaampaa obligato-ääntä. Paananen loukkaantui tästä kovasti, ja keikalla syntyneestä kiistasta riitti suukopua koko kotimatkan ajan. Pirskasen mielestä terssistemman soittaminen olisi ollut banaalia, mutta basisti Markku Vento puolusti yksinkertaista ja selkeää melodian vahvistamista vedoten kokemuksiinsa yleisön, "kaurahattujen", musiikkimausta.

Ei näille kaurahatuille kannata mitään taidetta soittaa. Me ollaan yritetty – harjoiteltiin neljäänisiä lauluköörejä. Mutta ei sillä ollut mitään vaikutusta. ... Sit taas kun on laulettu pelkkiä terssejä niin ihmiset tykkää. (Martti Einari Gr., Vento 1992)

Vento pyrki nimityksellään osoittamaan ruotsinsuomalaisen yleisön musiikkimaun olevan niin maanläheistä, että yökerhossakin soitettun musiikin tyyli oli kuin lavatansseista Suomen maaseudulta. Hienostunutta jazzia, saati neljäänisiä stemmoja ei kannattaisi esittää, vaan yksinkertainen esitystyyli oli tehokkaampaa. Kyse on paikalliseen ruotsinsuomalaiseen musiikkiperinteeseen soveltuvista tyylikeinoista ja niiden merkityksestä ravintolan asiakkaille. Samoin Suomesta vierailevat yhtyeet ovat saaneet usein muuttaa ohjelmistojaan Ruotsin





*Kuva 9. Martti Einari Group odottaa keikan alkua Borås Grillin ulkopuolella: Markku Vento (vas.), Anssi Pirskanen, Paul Witick, Martti-Einari Nousiainen. Kuvasta puuttuu Kalevi Paananen. Kuva Pekka Suutari 1992.*

keikoilla paritanssivoittoisemmiksi. Ei auttanut, vaikka solistin imago olisi perustunut rock'n'rolliin ja nuorison suosioon (Siikasaari h. 1995; Katila 1979; Sipola 1979).

Mr Cool on ehkä tunnetuin 1990-luvulla perustettu uusi kokoonpano. Se voitti ruotsinsuomalaisyhteille järjestetyn orkesterikilpailun Köpingissä syksyllä 1994, ja se on saanut sittemmin esiintyä suorissa radiolähetyksissä mm. Musalista 5 -levyn julkistamistilaisuudessa Johans krogissa (11.12.1999). Siinä soittaville filippiiniläisveljeksille Ciriaco ja Henry Esporlasille amerikkalainen viihde ja big band -jazz on ollut isän kautta tuttua pienestä pitäen. Bändin periaatteisiin kuuluukin, että sekvenssereitä ei käytetä ja että soittotaidon ja harjoittelun myötä sovituksiin ja ohjelmistovalintoihin on saatava tuoreutta. "Ne soittaa paljon niinkun jazztyylillä, mutta ne soittaa vähän uudempaa suomalaista tanssimusiikkia myös, niinkun sä tiedät Eija Kantolan ja Heidi Kyrön ja näitten tyyliä vähän. Se on vähän enemmän semmosta jatshtavaa ja kansainvälisempää tyyliä, mut kuitenkin että se käy suomalaisen jalan alle." (Tuomaala 1996) Nimenomaan esitystyylin suhteen Mr Cool onkin poikkeava: kolmi-neliäänisiä kuorosovituksia käytetään hyvinkin paljon, ja sovitukset ovat muutenkin huoliteltuja, mikä ei ole ainakaan haitannut yhtyeen menestystä.

Kimmo Tuomaala liittyi Mr Cooliin vuonna 1997 ja soitti sitä ennen keikko-

---

ja yhdessä Reijo Määtän kanssa Revontuli-orkesterin nimellä. Monipuolisuus ja yleisön palveleminen oli tällekin orkesterille tärkeää:

P.S.: Minkälainen kosketus syntyy yleisöön keikoilla?

Kimmo Tuomaala: Yleisöön? No kyllä meillä on yleensä yleisön kanssa ihan hyvät välit sillä tavalla, että jos on toivomuksia, niin jos vaan pystytään toteuttamaan ne, niin toteutetaan ne ... ja loppuillasta sitten vähän rokkia että ihmiset saa irrotella. Sitten kun on sen verran nautittu, ihmiset on yleensä tyytyväisiä, kun ne saa lattialla veivata menemään.

P.S.: No onko se erityisesti nuorille, kun te soitate rokkia?

K.T.: No eipä oikeestaan, koska kyllä siellä mummutkin, jos sattuu olemaan niin, loppuillasta hyvinkin saattaa innostua sinne. Kyllä täällä nuoriakin käy aika paljon tansseissa, että vähän niittenkin takia tietenkin yritetään.

P.S.: Ne tykkää enemmän rokista vai?

K.T.: Niin, ja muutenkin. Tai okei, siis nuori ihminen joka menee suomalaisiin tansseihin täällä, kyllähän sen täytyy tykätä myös siitä musiikista, et ei sillai tarte ajatella. Mutta kuitenkin, ehkä jos on semmoset tanssit, missä on vaan eläkeläisiä, koska niitäkin sattuu, niin sitä on vähän vähemmän sitä diskkoa ja rokkia ja lattareita silloin. Että silloin vähän enemmän soitetaan tämmöstä vanhaa. (Tuomaala 1996:8)

Yleisöllä on musiikkia koskevia toiveita, mutta myös muusikoilla on yleisöön kohdistuvia odotuksia. Vaikka paikalla onkin nuoria tanssimassa, ei orkesterin tarvitse soittaa heille pelkästään rockia tai diskkoa, kuten Tuomaala totesi. Nuorten on myös hyväksyttävä musiikillinen monipuolisuus tanssipaikkojen käytäntönä. Sen sijaan soittajat voivat elää yleisön tunnelmien mukana: humaltumisen ja illan kiihkeyden kasvaessa myös rajumpia kappaleita otetaan esiin. Toisaalta sellaisiakin Suomi-seurojen tansseja järjestetään, joissa orkesterit soittavat vain eläkeläisille, jolloin musiikkimaku ja kappalevalikoima on Tuomaalan mukaan kapeampi.

## Yleisökontakti ja lauluntekeminen

Kun aloin kenttätyöni syksyllä 1990, hyvin harva bändi soitti omia kappaleitaan tanssikeikalla. Haastatelluista yhtyeistä useilla (Capellalla, Maritazilla, Midaksella ja Kai Tapanilla) oli ainakin joitain omia kappaleita, mutta niiden esittäminen ei ollut yleistä. Poikkeuksena oli Mizar, jonka tavanomaiseen keikkaohjelmaan kuului myös omaa tuotantoa. Mizarin Jarkko Viljanen oli tuolloin kirjoittanut kymmenkunta laulutekstiä, muutamat omiin sävellyksiin, jotkut tunnettuja kappaleita mukailleen, ja lisäksi yhtyeen ohjelmistossa oli muutama entisen bändikaverin, Olavi Niemisaloon, kappale. Esimerkiksi Mutkattomien *Jenkasta Orimattilassa* oli Viljanen muokannut *Götajoen jenkän*.



Nyt sitä mennäänkin komeasti jenkkää  
Parketeita pitkin ja Götajoen penkkää  
Nuoret menee keveästi, vanhat vähän klenkkää  
Väliäkös sillä kunhan mennään vaan.

(Viljanen 1990; mukaelma Mutkattomat-yhtyeen Jenkka Orimattilassa -kappaleesta)

Viljasen minulle keväällä 1991 kopioimat tekstikäsitteet sisälsivät 14 kappaletta, joista useat kertoivat koomisista elämäntilanteista, kuten syntymäpäivistä, maanantaiaamujen vieraasta Matista – kukkarossa sekä tilanteesta, jossa vanha vaari yllätti sukulaiset keksimällä nimen tulevalle lapselle: “Pannaan Juuso, pannaan Juuso, tuli tyttö taikka poika pannaan Juuso. Kas nykyaikana on nimi hieno täysin arvoton, sä vain numero oot tietokoneen reikäkortiston.” (Niemisalo, *Juuso*). Monet kappaleet sisälsivät myös kaihoisaa lyriikkaa erosta ja ikävästä, sekä soittajan murheista. Siirtolaisuutta sivuttiin kahdessa kappaleessa, ja varsinaisena teemana se oli lisäksi teksteissä *Kaipuu*, *Linnut vieraan maan* ja *Syntynyt Suomessa*. Näistä etenkin *Kaipuu* on ylitsevuotavan murheellinen, vieraaseen maahan jääneen siirtolaisen laulu. Musiikkityyliltään (josta on maininta tekstiarkin yläreunassa) useimmat kappaleet ovat humppia (4 kpl), ja muita tyylejä olivat bossa, rock'n'roll, valssi, jenkka, beat ja diskohumppa, yksi kutakin. (Neljän kohdalla ei ole mainintaa.)

*Syntynyt Suomessa* (nuottiesim. 7) voitti erään ruotsinsuomalaisen laulelma-kilpailun, ja siitä julkaistiin single-levy pian tämän jälkeen (Niemisalo 1989). Kappaleesta tulikin paikallinen hitti – se soi runsaasti Radio Göteborgin suomenkielisissä ohjelmissa, ja pian kuuntelijat tunsivat sen. Menestystä ei käy ihmettelemisen: sävellys on helposti tarttuva suomalaiselle iskelmälle ominainen mollimelodia. Kappale alkaa diatonisella kvinttisekvenssillä, joka johtaa toonikalle (dm). Sama aihe toistuu kertosäkeessä vahvistettuna välidominantilla (D7 – gm). Keskeinen idea kappaleen soinnutuksessa on modulaatio toonikalta välidominantin kautta subdominantille (dm-D7-gm). Tämä sointukulku on yleinen mm. suomalaisissa tangoissa (Suutari 1993: 54) ja vanhoissa fokseissa, mutta ruotsalaisessa nykyiskelmässä sellaista ei käytetä – ainakaan musiikkitieteen seminaariin Göteborgissa keväällä 1991 osallistuneiden mielestä. Suomalaisten iskelmien sointumaailmaan *Syntynyt Suomessa* -kappaleen yhdistää myös runsas rinnakkaissävellajin sointujen käyttö, mm. säkeistössä esiintyvä Bb-A7 on vahva kadenssi, kuten on välisoittojen sointukulku dm-C-dm-C:kin.

Kilpailuun osallistuneet suomalaistuomarit (Aappo I. Piippo ja Paul Fagerlund) muokkasivat ainakin osittain kilpailukappaleita (esim. tekstin tarkistus; Piippo 1991: 26), joten kappale oli ammattitaitoisesti radiosoitokelpoiseksi hiottu. Menetyksensä saattoi perustua kuitenkin sanoituksen tuoreeseen ideaan, jossa yhdistetään ruotsinsuomea (ruotsinsuomalaisten puhekieltä) usein kerrottuihin tapahtumiin siirtolaisen elämän eri vaiheista (lähtö Suomesta, työ telakalla, lomamatkat, naimisiin meno, lasten kieliongelmat ja haave paluusta kotimaa-

## Nuottiesimerkki 7: Syntynyt Suomessa

Transkriptio äänilevyltä Olavi Niemisalo, Syntynyt Suomessa. VM-Media S-008, 1989.

MED.BEAT

säv. & san. Olavi Niemisalo

The musical score is written in G major, 4/4 time, with a tempo of 150. It features a guitar introduction and a vocal line with lyrics in Finnish. The score includes various chords such as gm, C, F, Bb, A7, dm, C, D7, C7, and E7. There are also performance markings like 'KERTO:' and 'kuoro:'. The lyrics are: 'Olen ruotsinsuomalainen - lainen syntynyt Suomes - sa tuolla kaukana poh - joi - ses - sa rou - tarajan ta - kana o - lin Suomesuoma - lai - nen siellä ai - ka - ni kaa - hasin kunnes mä rajan täl - le puolen laukkuni raahasin. Pääsin toi - hin var - ville varvi tarkoittaa te - lak - kaa ja po - mo sa - noi "a - las poi - ka ar - be - ta!" Mi - käs sii - nä aut - toi am - matin valiit - sin ja sii - nä hommas - sa minä o - li - sin vie - lä - kin Mä os - tin

Julkaistu oikeudenomistajien luvalla.

Olen ruotsinsuomalainen, syntynyt Suomessa  
tuolla kaukana pohjoisessa routarajan ta-  
kana  
Olin Suomen suomalainen siellä aikani  
kaahasin,  
vaan sitten rajan tälle puolen laukkuni  
raahasin

Pääsin töihin Varville, varvi tarkoittaa te-  
lakkaa  
ja pomo sanoi alas poika arbetää  
Mikäs siinä auttoi ammatin valitsin  
Ja siinä hommassa minä olisin vieläkin  
- vaan se loppui niiltäkin.

Mä ostin biilin, biili tarkoittaa Volvoa  
Sillä kesälomilla kaahasin kohti kotia  
Katto naapuri monttu auki, niinku niellyt  
ois viikatteen  
Kun mä sille vahingossa taalasin svens-  
koa,  
- Kaikki mitä osasin.

Olen ruotsinsuomalainen, syntynyt Suomessa ...

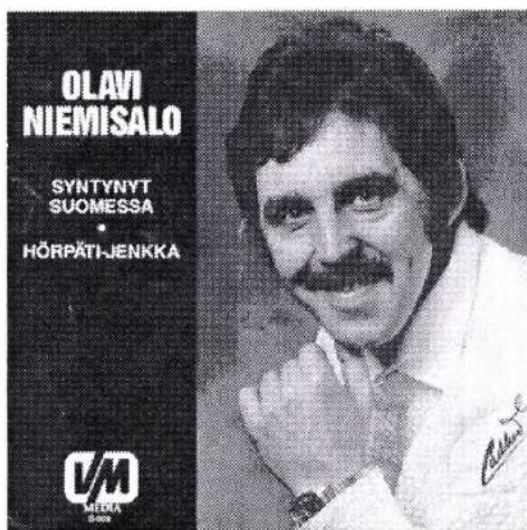
Siinä sitten giftasin, gifta tarkoittaa nai-  
mista  
Vaikka koitin väistää, otti Esteri omansa  
Tre meil' on mukuloita, svenskaa vain  
taalaa ne  
En tiedä mikä niistä selvän ottanee  
- Kun ei suomee oppineet

Saan kohta pansuunin, se tarkoittaa eläk-  
keen  
Mä tässä mietin, että mitähän sitten teen  
Jääköön Esteri lasten kanssa jos se pa-  
remmaksi katsonee  
Vaan mä juurilleni tahdon, ja sinne mat-  
kaa teen  
- Heti kun saan eläkkeen

Olen ruotsinsuomalainen, syntynyt Suomessa ...



Kuva 10: Olavi Niemisaloon single Syntynyt Suomessa / Hörpäti jenkka VM-media 1989.



han).

Toisenlainen esimerkki on Kai Tapanin (Kaijun) lp-levy *Viimeinen ilta* (1990). Levy saavutti melko hyvän suosion ruotsinsuomalaisten keskuudessa (Perkola h. 1992: 15), vaikka se olikin suunnattu etupäässä Suomen markkinoille (Tapani 1991). Levyn kappaleet ovat beatiskelmiä (yksi on slowrock). Vaikutteita on mahdollisesti saatu ruotsalaisesta tanssimusiikista, mutta levy asosioi ennen kaikkea 1960-luvun suomalaiseseen iskelmään. Vaikutelma syntyy sovituksissa käytetyistä kitarasoundeista sekä kappaleiden romanttissävyyisistä soinnutuksista, joissa käytetään 1950- ja 60-luvulta tuttuja vamppikiertoja, väli-dominantteja ja rinnakkaissävellajin sointuja. Nuottiesimerkki 8 on Kai Tapanin sävellys ja hänen yhdessä Ilkka Vesterisen kanssa tekemä sanoitus *Ei ollut aikaa rakastaa*. B-osan soinnutus kulkee dominantilta toonikalle ensin rinnakkaissävellajissa, ja siitä palataan c#-mollin II-V -väli-dominantin vahvistamana. Kappaleen rakenne on useimmissa 1950-luvun evergreeneissä käytetty AABA, ja lopussa kappale moduloituu puoli sävelaskelta ylemmäksi, mikä on tyypillinen iskelmäklisee. Mielestäni myös väli-dominantit dominantille (D#7-G#7-c#m), joita käytettiin usein vanhoissa suomalaisissa iskelmissä sekä jazzstandardeissa (esim. *I Got the Rhythm*), vahvistavat kappaleen nostalgista karaktääriä (Levine 1995). Teksti hehkuttaa kaipuuta ja menettämistä, jopa syksyä ja muuttolintujen lähtöä. Ruotsinsuomalainen kuuntelija voisi yhdistää tekstin ja nostalgisen musiikin siirtolaisuuteensa liittyväksi, mutta koska levyn ajateltu kohdeyleisö on Suomessa, ei lauluun sisälly suorita mainintoja ruotsinsuomalaisuudesta.

## Nuottiesimerkki 8. Ei ollut aikaa rakastaa

Transkriptio äänilevyltä Kaiju, Viimeinen ilta. RALLP-001, 1990.

säv. Kai Tapani  
san. Tapani & I. Vesterinen

MED. BEAT

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 4/4 time, with a tempo marking of 140. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of five staves of music with lyrics underneath. Chord symbols are placed above the notes: c#m, f#m, c#m, f#m, c#m, D#7, G#7, c#m, f#m, c#m, f#m, c#m, G#7, c#m, Bb7, E, G#7, E c#m, Bb7, E, E7, G#7, c#m, f#m, c#m, f#m, c#m, G#7, c#m.

En kos-kaan uu-des-taan, en kos-kaan näh-dä saa, kun kat-soit kans-sain las-kuun au-rin-gon.  
Jo leh-det peit-ti maan, sut jou-duin u-nohtaan, vain suu-ko-n sain ja sit-ten läh-dit pois.  
Au-rin-ko las-ki vie-lä lau-lun kuu-len lin-tujen lentä-vän näin e-te-lään.  
sil-loin sä läh-dit myö-tä syksyn tuu-len, jää-dä sain mä yk-sin i-kä-vään.  
En tien-nyt mis-tä tuut en tiennyt min-ne meet vain tunteen ky-sy-vän sain sy-dä-meen.

Julkaistu säveltäjän luvalla.

En koskaan uudestaan  
En koskaan nähdä saa  
Kun katsoit kanssain laskuun auringon

Jo lehdet peitti maan  
Sut jouduin unohtaan  
Vain suukon sain ja sitten lähdit pois

Aurinko laski, vielä laulun kuulen  
Lintujen muuttavan näin etelään  
Silloin sä lähdit myötä syksyn tuulen  
Jäädä sain mä yksin ikävään

En tiennyt mistä tuut  
En tiennyt minne meet  
Mut tunteen kysyvän sain sydämeen

Aurinko laski, vielä laulun kuulen ...  
En tiennyt mistä tuut ...

En koskaan uudestaan  
En koskaan nähdä saa  
Ei sulla ollut aikaa rakastaa  
Ei sulla ollut aikaa rakastaa



---

Kysyin Kai Tapanilta itseltään, onko hänen julkisuuskuvassaan tai kappaleissaan jotakin erityisesti ruotsinsuomalaista, sillä aihettahan ei mainita lainkaan lp-levyn sanoituksissa.

Ei, minun tekstini eivät ole ruotsinsuomalaisia. En mä tiedä onko se välttämättä edes hyvä asia että on Ruotsista! ... Täkäläiset ovat [samanlaisia] ihmisiä niinku Suomessa. Mut se on eri juttu miten suomalaiset näkee meidät. Siinä on se ero. Jotka ei tiedä, jotka ei oo asunu täällä. Ne on saanu ehkä vähän toisenlaisen kuvan – tännehän on muuttanu hyviä ja huonoja suomalaisia. Ehkä se huonompi suomalaistyyli on ollu enempi näkyvillä. (Tapani 1991: 9–10)

Kai Tapani ei esittänyt omia kappaleitaan kovinkaan paljon Göteborgin tanssipaikoilla (tai en niitä ainakaan tunnistanut niillä kolmella keikalla, joilla häntä kuuntelin). Ensilevystään lähtien hän on kuitenkin rakentanut määrätietoisesti uraansa Suomessa. Siellä hänen ohjelmistonsa solistikeikoilla (tanssipaikoilla, ravintoloissa ja yritys messuilla) sisältää ”markkinointisyyistä” vain hänen omia kappaleitaan (Tapani h. 1991: 16). Hänen mukaansa ruotsinsuomalaisuus koetaan ainakin jossain määrin kielteisesti Suomessa, minkä vuoksi hän ei ole sitä erityisemmin tuonut esiin suomalaiselle ostajakunnalle suunnatuilla sooloalbumeilla (1991, 1994). Selvemmin aihetta käsitellään Musalista ykkösellä (1995) julkaistussa *Koivupuun*-kappaleessa, jossa peilataan Suomesta Ruotsiin muuttaneen ihmisen irrallisuutta ja jatkuvaa kyselyä siitä, jäädäkö Ruotsiin vai muuttaako takaisin Suomeen. Ohjelmaan kuuluneessa haastattelussa (Musalista 11.3.1995) Kai Tapani toi itsekin esiin kappaleen aiheeseen liittyviä tuntemuksiaan.

Syksyn 1990 jälkeen monet muutkin ruotsinsuomalaiset ja göteborgilaiset tekijät ovat astuneet esiin etenkin Musalista-sävellyskilpailun ansiosta. Muun muassa Reijo Määttä, Kicke Paananen, Kai Tapani, Juhani Hakopuro, Tapio Kangas ja Kimmo Tuomaala ovat tehneet ahkerasti kappaleita Musalistalle ja lähettäneet niitä myös Suomeen levytettäväksi tunnetuille artisteille. Tekstejä ovat puolestaan tehneet Länsi-Ruotsin suomalaiset runoilijat, joille iskelmäsanottaminen on avannut kokonaan uudenlaisia mahdollisuuksia kirjoittamiseen ja tekstiensä julkaisemiseen. Hakopuro kertoikin, että sanoittaja Simo Vedenpää teki aloitteen sävellys- ja sanoitusyhteistyöstä eräällä hänen keikallaan. Sen tuloksena on syntynyt sittemmin satakunta sävellystä (Hakopuro 1996; Vedenpää 1998).

Läheinen kontakti tanssivaan yleisöön on Hakopurolle oleellinen osa sävellysprosessia: kun hän tekee kappaleen, hän pyrkii soittamaan sen heti myös keikalla, jolloin kappaleen tempo ja sovitusta voi vielä muuttaa. Vasta jälkeenpäin hän tekee siitä lopullisen tai ainakin harkitumman version. Levyille tarkoitetut kappaleet lähetetään keyboardilla soitettuina demo-versioina levy-yhtiöön, joka palkkaa omat sovittajansa ja tuottajansa lopullisen version muokkaamista varten. Hyvinkin ratkaisevaa on siis yleisöltä tullut kritiikki: sekä non-verbaali palaute tanssiessa että kommentit paussilla.

P.S.: Yleisö tunnistaa jo sun omat kappaleet?

Juhani Hakopuro: Kyllä mä luulen. ... Määhän teen paljon sillai, että kun mä teen jonkun kappaleen, niin mä soitan sen heti seuraavalla keikalla, ja sit mä kuulutan sen että nyt tulee uus kappale, sit mä katon kuinka ihmiset reagoi, että tanssiiko ne sitä ja toimiiko se ... Ja monta kertaa on tapahtunu sillai että mä keikalla muuttelen sitä, saatan muuttaa rytmin nopeutta, ehkä vähän nopeuttaa ja tämmöstä näin, testata sitä. Ja sit mä vasta teen sen vähän paremmin kotona. Et se muokkautuu periaatteessa sillai niinku että ihmiset saa olla vähän mukana siinä.

P.S.: Et pieni sävellyskrediitti vois antaa yleisöllekin?

J.H.: Niin! Ihan hyvin joo. ... Kyllä siellä aina sitten joku tulee sanomaan että mitä ne tykkäs.

P.S.: Se tanssiva yleisö on hyvä palautteenantaja, verrattuna johonkin konserttiyleisöön!

J.H.: Paljon parempi joo! Kun siinä saa sen kuitenkin tämän kontaktin, ja sitten paussilla ... saa paljon semmosta responsia. (Hakopuro 1996: 12)

Hakopurolle läheisestä yhteydestä tanssivaan yleisöön on selkeästi etua hänen sävellystuotantonsa kannalta. Kappaleet muokkautuvat vastaanoton ja saadun palautteen perusteella Hakopuro olisi jopa valmis jakamaan osan säveltäjälle lankeavasta kunniaa ja tekijänoikeuspalkkioista yleisölle, koska sen vaikutus teosten syntyprosessissa on niin suuri. Jo kappaleita tehdessä tanssivan yleisön odotukset ovat keskeisesti esillä, ja niiden monipuolisuudesta kertoo erilaisten rytmityyppien määrä sävellyksissä: niihin sisältyy humppia, tangoja, nopeita ja hitaita beatteja, kantriballadeja, nopeita fokseja, diskohumppaa jne. Kappaleita ovat levyttäneet mm. Tarja Holappa (1996) ja Valentin (1998). Hakopuro (1998b) kertoi, että Valentinille lauluja etsinyt tuottaja Hannele Laurila päätyi Hakopuron sävellyksiin siitä syystä, että niissä kuultavat vaikutteet olivat hieman kansainvälisempiä kuin suomalaisissa iskelmissä tavallisesti. Ruotsinsuomalainen musiikki elää vahvasti käytännöissä, mutta samalla monikulttuurisen musiikkimaailman ympäröimänä.

Luvun viimeisenä esimerkikappaleena on *Pidä hyvänä mua*, joka on göteborgilaisen 17-vuotiaan Tanyan levyttämä ja Tapio Kankaan säveltämä ja sanoittama. Tanyan syksyllä 1996 julkaisema albumi edustaa selkeästi tyyliä, jota on vuodesta 1994 lähtien kutsuttu tanssipopiksi, teknopopiksi tai "danceksi" erotuksena muusta tanssimusiikista (Bruun & al. 1998: 460; Rockdata 1996). Levyä ovat olleet tekemässä suomalaisissa tanssipaikoissa tutut muusikot Tapio Kangas, Kai Tapani, Seppo Ihme (Alaska) ja (ruotsalainen) Martin Sventorp (joka on studiossaan äänittänyt ja miksannut useita ruotsinsuomalaisten levyjä). Kangas on myös julkaissut oman teknopop-tyylisen sooloalbuminsa (Julia, 1998). Tanyan levyllä oli mukana myös suomalainen teknotuottaja (mm. Movetronissa soittanut) Jukka Tanttari.



## Nuottiesimerkki 9: Pidä hyvänä mua

Transkriptio äänilevyltä Tanya (CD 7243 8 53195 2 5) EMI & Pr Sea Sound 1996.

TEKNO BEAT

säv & san. Tapio Kangas

♩140

*RIFF A:* em C D em C D *Effect 1* em

Katu-lap-si-en

D am C H em D am

kaupun-ki, kuljin lä-pi tun-teen lii-ken-teen, monta ker-taa me eksyt-tiin, jäljet jäi

*RIFF B:* C H em C D em C D em

syvä-le sy-dä-meen. Pidä hy-vä-nä mua, pi-dä hyvänä mua,

*RIFF C:* C D em C D em *RIFF D:* C D

pi-dä hy-vä-nä mua, ja mä pi-dän sua. Julkaistu kustantajan luvalla.

### Pidä hyvänä mua - basso ja rummut

*intro + säkeistö:* em C D *kertosäe* em *rummut:* hi-hat. BD.

Basso:

### Teknokappaleen rakenne janakaaviona

	8	1	8	2	3	4	8	2	8	4	8	2	8	1	8	8	1	16	1
Syntetisoijariifit																			
Laulu																			
Pianosekv./hammond																			
Hi-hat																			
Bassorumpu ja Basso																			
	intro	1. säk.	kerto	2. säk.	kerto	3. säk. (piano)	kerto	kerto (f-molli)	kerto (e-molli)	kerto (hammond)									
		ef.	br.	riff a	br.	riff a	br.	ef.	t.										

ef. = soundiefekti  
br. = bridge, välike  
t. = tacet

Katulapsien kaupunki, kuljin läpi tunteen liikenteen	Pidä hyvänä mua ...
Monta kertaa me eksyttiin, jäljet jäi syvälle sydämeen	Vastavirtaan uinut oon, on tuuli vienyt pientä etsijää
Pidä hyvänä mua, pidä hyvänä mua	Nyt oon matkalla aurinkoon, älä pelkää sielun lämmittäjää.
Pidä hyvänä mua ja mä pidän sua	Pidä hyvänä mua ...
En vaadi tähteä taivaalta, en tahdo muuta, en kuuta sirppeineen	Pidä hyvänä mua ...
Kuulostaa ehkä hullulta: voisitko jakaa kanssain iltateen?	Pidä hyvänä mua ...

Nuottiesimerkissä 8 on mukana nk. lied-scoren (melodiat, sanat ja soinnut) ohella janakaavio, jonka malli on Anne Tarvaisen (1997) laatima. Siitä ilmenevät kappaleen soundielementit ja kappaleen rakennusperiaatteet: rumpukonekomppi, jossa päällimmäisinä kuuluvat bassorumpu neljäsosilla ja 16-osa-sykkeinen hi-hat (a), tätä tukeva bassolinja (b), selvästi säröytetty, matalääninen ja paksusoundinen syntetisoija introssa ja muissa riffeissä (c), yksiääninen, mutta tuplattu laulu (d) ja säkeistöjen taustalla olevat urkusointumatot (e) sekä kolmannessa säkeistössä yllättäen kompin katkaiseva pianosekvenssi (f) ja tähän yhtyvä hi-hat (g). Koodassa kertosaäkeen toistuessa kolmatta kertaa basso putoaa pois ja säestykseen jää vain bassorumpu ja eräänlainen hammondsoundi (h). Kappaleen rakentaminen neljän tai kahdeksan tahdin mittaisista "soundipalikoista" (jaksoista) ja jännitettä lisäävistä yhden tai kahden tahdin mittaisista tauoista (joissa käytetään erilaisia efektejä) on teknokappaleelle tunnusomaista (Tarvainen 1997). Ongelmana kaaviossa on soundielementtien kuvaaminen vain sanallisesti, kuten Tarvainen on todennut, mutta muuten janakaavio kuvaa hyvin teknon palapeliä muistuttavaa rakennetta.

Tanssipop yhdistelee teknosoundeja ja -rakenteita melodiseen poppiin, jonka kertosaäkeet ovat iskeviä (Burns 1987). Säkeistöjen soinnutus rakentuu (kuten edellä analysoidut tanssimusiikkiesimerkitkin) pää- ja rinnakkaissävellajin soinnuista: em-D-am-C-H. Kertosaäkeistön ja välikkeiden soinnus on niukempi ja toistaa loputtomasti ja hypnoottisesti samaa em-C-D -kulkua. Soinnutuksen minimalistisuus ja kaavamaisuus on selvä rockmusiikkiin tai souliin pohjaava koukku. Sanoituksen tyyli on lähellä tanssipopissa yleisiä maalailevia kerronta-keinoja: teksti herättää urbaaneja irrallisia assosiaatioita (esimerkiksi katulapsit), mutta tarkemmin kuunneltaessa se ei kerro mistään yhteiskunnallisesta paikasta tai epäkohdasta, vaan pyörittelee lähes vailla keskinäistä yhteyttä olevia abstrakteja mielikuvia: "me eksyttiin", "kuuta sirppeineen", "sielun lämmittäjä" jne. Tanssipoplyriikka poikkeakin sekä perinteisestä iskelmästä että rockista (Bruun & al. 1998: 460).



---

Tanssipoppia on vaikea yhdistää paritanssikulttuuriin, eikä Tanya ole muutamaa poikkeusta (Karjalaisen kulttuuriseuran teknoillat Blå Ställetissä Angeredissa) lukuun ottamatta esiintynyt ruotsinsuomalaiselle yleisölle. Suomessa sen sijaan Tanya ja hänen tanssiryhmänsä ovat kiertäneet melkoisesti. Ruotsinsuomalaiseen kontekstiin yksittäiset kappaleet sopivat hyvin esitettäväksi – onhan mm. samalla albumilla oleva *Kun katsot noin* esitetty Musalistalla ja siitä tehty sambasovitus kuuluu Selectin repertoaariin, mutta kokonaisuutena Tanyan musiikki kuuluu toiseen tuotantokontekstiin, jolla ei ainakaan vielä ole vakiintunutta asemaa ruotsinsuomalaisessa musiikkitoiminnassa. Kokonaan oman tutkimuksensa aihe olisi selvittää, miten paljon annettavaa Tanyan kaltaisilla ruotsinsuomalaisartisteilla on ruotsalaiselle musiikkikulttuurille. (Aihetta tosin sivutaan neljännessä luvussa). Tietojeni mukaan hän ei ole esiintynyt ruotsalaisille laulajana, mutta tanssijana kylläkin (Kuusinen 1998: 8). Tanssimusiikkiohjelmistoihin voidaan sisällyttää lähes mitä tahansa länsimaista populaarimusiikkia, ja musiikin tekstuaaliset piirteet siirtyvät helposti kontekstista toiseen (nk. crossover-ilmiö), mutta kokonaisen repertoaarin sijoittaminen toiseen yhteyteen ei ole mahdollista, sillä musiikkitoimintaa ohjaavat monet seikat, kuten monipuolinen ohjelmisto, tanssi-illan rakenne, tanssityylit, esitystapa, kieli, soundi, mentaliteetti ja yleisö (vrt. symbolisen inversion taulukko 6). Ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin dynamiikassa sosiaalisten ja tekstuaalisten tekijöiden muovaama kokonaisuus on ensisijaista.

## Symbolinen inversio – käsityksiä musiikin suomalaisuudesta

Suomalaisuus ilmenee tutkimassani tanssimusiikissa monin eri tavoin: se tulee esiin tekstin tasolla (kappaleet ja esitystavat), tuottamisen kontekstissa (suomalaiset muusikot ja tanssipaidat) ja sosiaalisena kokemuksena. Suomalaisen musiikin piirteet eivät kuitenkaan ole absoluuttisia, vaan kulttuurisesti neuvoteltu- ja ja tiettyyn aikaan ja paikkaan liittyviä (vrt. Stokes 1994: 3).

Identiteetin muodostuminen perustuu eroihin, joita yksilö havaitsee ympäristössään ja arkielämässään. Osallistuessaan eri tilaisuuksiin hänelle muodostuu kokemuksia ryhmistä, joihin hän kuuluu, sekä käsityksiä niiden historiasta ja esteettisistä ilmaisukeinoista (Hall 1996a: 4). Ruotsinsuomalaisuuden kokeminen tanssiravintolassa on monisyinen asia, jota ei voida tyydyttävästi selittää tekemällä musiikkia koskevia sosiologisia yleistyksiä, joita usein vielä höystetään haastattelusitaattien muotoon kirjoitetuilla stereotypioilla tyyliin ”tangoa sen olla pitää” (kuten eskilstunalaisen Madhousen asiakasta on Rosenbergin & Toukomaan tutkimuksessa lainattu; 1994: 135). Musiikkivalinnat ovat monimutkainen osa tanssikulttuurin käytäntöjä. Tangojen erilaisuudesta on helppoa puhua, mutta ne eivät ole automaatti, joka saa kuuntelijat kaipaamaan kotimaataan ja osallistumaan tansseihin (Niemi 1991), vaan ne ovat osa dynaamista re-

pertoaaria kokonaisuudessaan.

Ruotsalaiset etnologit Billy Ehn ja Orvar Löfgren (1990: 21) ovat esitelleet kulttuurianalyysimetodia, joka perustuu kulttuurisessa toiminnassa esiin tulevien keskeisten yksityiskohtien kuvaamiseen ja niistä rakentuvan "kulttuurinsäisen logiikan" tutkimiseen. Musiikin kulttuuristen merkitysten lähteille olen tutkimuksessani päätenyt perehtymällä ruotsinsuomalaisten poliittiseen historiaan, tekemällä osallistuvaa havainnointia, tanssimalla, musiikkia kuuntelemalla sekä ohjelmistoja ja haastattelupuhetta analysoimalla. Onkin aika koota yhteen taulukkoon aineistosta nousseet keskeiset eronteon kohdat, joissa suomalaisuus artikuloituu tanssiperinteeseen.

Nimenomaan kysymys "millaista on ruotsalainen tanssimusiikki" herätti pöytäseurueissani Kangaroossa ja Johans krogissa vastakaikua, vaikka suomalaisesta musiikista ei ollut yhtä helppoa keskustella. Samat reaktiot toistuivat myös muusikko- ja tanssiyleisöhaastatteluissakin. Vastaukset kertoivat, kuten oletinkin, siitä, mitä piirteitä omissa tansseissa pidetään arvossa, mutta ruotsalaisen tanssikulttuurin todellisuudesta ne eivät sano paljoakaan (vrt. Ehn & Löfgren 1990: 38). Taulukossa 6 on yhteenveto haastattelu- ja havainnointiaineistoista nousseista vastakohtaisuuksista.

Symbolinen inversio perustuu itsemäärityksiin, jotka tapahtuvat kuvaamalla oman perinteen sijasta sosiaalisesti vastakohtaista kulttuuria. Taulukossa 6 kuvatujen polariteettien muodostaminen oli yleinen teema kaikissa haastattelu- ja keskustelutilanteissa, kuten luvuista kaksi ja kolme ilmenee. Metodisesti välttämätöntä ei siten ole tutkia ruotsalaista tanssimusiikkitoimintaa sinänsä (vaikka kävinkin ruotsalaisissa paikoissa tutkimukseni aikana), sillä symbolinen inversio tähtää itseidentifikaation tarkasteluun toiseuden karrikointujen kuvausten avulla. Näistä polariteeteista nousee esiin suomalaisten halu vaalia monipuolisuutta ja jatkuvuutta sellaisissa omaan musiikki- ja tanssitraditioon kuuluvissa asioissa kuin tanssitaito, repertoaarit, musiikintekeminen ja suomen kieli. Musiikillisista piirteistä suomalaiset kappaleet saattavat erottua ruotsalaisista esimerkiksi mollimelodian, synkopoitamattoman rytmikan, surumielisten laulutekstien ja vahvoille jännitteille rakennetun tonaalisen soinnutuksen ansiosta. Myös suomalaista mentaliteettia arvostetaan samoin kuin kykyä käsitellä elämän vaikeita kysymyksiä. Varsinaisesti tällaiset yhteisyyttä, ryhmän sisäistä koheesiota, lisäävät piirteet eivät kuitenkaan ole tae kollektiivisen identiteetin olemassaolosta sen tilanteen ulkopuolella, jossa nämä kulttuuriset taidot aktuaalistuvat. Erojen korostamisetkin ovat osa käytäntöjä, jotka reagoivat yhteiskunnan rakenteisiin – kulttuurisilla käytännöillä on omat historiansa, jotka tuottavat identiteettejä, mutta yhteiskunta ja kulttuuri ovat ihmisten (joilla on identiteettejä) aikaansaannosta (Berger & Luckmann 1994: 196). Kuitenkin mm. musiikkijulkisuus tarvitsee rakennusaineikseen yhteisöllisesti jaettuina kokemuksia, ja siksi tanssimusiikki on sovelias ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin rakennuspuu myös tanssipaikkojen ulkopuolella.



*Taulukko 6: Tanssimusiikin suomalaisuus symbolisen inversion avulla tulkittuna*

Ruotsinsuomalaisten käsitykset ruotsalaisesta musiikista	Erilaisuutta korostavat, (ruotsin)suomalaisuutta rakentavat tanssimusiikin elementit.
1. Ruotsalainen musiikki on yksitotista	=> suomalainen musiikki on vaihtelevaa ja monipuolista.
2. Ruotsalaisen tanssi-illan rakenne on kaavamainen ja sisältää vain hidasta tai nopeaa beattia ja foksia	=> on tärkeää, että suomalaiset muusikot soittavat eri tyylejä: tangoa, rockia, valssia, jenkkää, lattareita jne.
3. Ruotsalaiset tanssivat buggia, jonka katsotaan olevan outoa ja vaikeaa	=> suomalaiset tanssit ja niille ominainen vaihtoaskel ovat vaivattomia ja sujuvat helposti myös tuntemattoman tanssipartnerin kanssa.
4. Ruotsalainen tanssimusiikki nähdään kansainvälisten musiikkivirtausten läpikyllästäjänä	=> suomalaisen musiikin kansalliset piirteet kuuluvat melodian, rytmiiän, harmonian ja laulutekstien sekä esitystavan ja intonaation perusteella.
5. Ruotsalainen tanssimusiikki lauletaan ruotsiksi tai englanniksi	=> suomalainen tanssimusiikki lauletaan suomeksi
6. Ruotsalaisessa tanssimusiikissa käytetään uusinta musiikkiteknologiaa	=> moderni soundi ei ole välttämättä myönteinen piirre suomalaisessa tanssimusiikissa, vaan hanuri ja rautalankakitarra sopivat hyvin.
7. Ruotsalainen tanssimusiikki on iloista, jopa imelää, ja sen esittäjät hymyilevät lakkaamatta	=> suomalaismuusikot ovat lavalla oma itsensä, ja he voivat laulaa myös vaikeista aiheista, kuten kuolemasta.
8. Ruotsalaisnuoret (Pohjois-Ruotsia lukuun ottamatta) eivät harrasta vanhanaikaisina pitämiään paritansseja	=> eri ikäiset ruotsinsuomalaiset voivat käydä suomalaisissa tansseissa, nuoret arvostavat tätäkin perinnettä ja tanssiminen voi tuottaa heille mielihyvää.



*Kuva 11. Mizar Hisinge Husissa 1991: Jorma Paananen (vas.); Heikki Erkkilä (komppipellin takana); Jarkko Viljanen, vieraileva laulaja Pekka Suutari ja Kari Fager. Kuva: Sari Hammar.*



---

## LUKU 4

# Äänitehistoria ja musiikkijulkisuuden näkökulma

Tarve kuulla suomalaista musiikkia, tietysti ihmisissä on – asuipa sitten täällä pysyvästi tai ei – et se on niinku tämmönen kulttuuritarve mun mielestä. ... halu kuunnella suomalaista musiikkia, sekä uutta että vanhaa, niin kyllä mä luulen että se on semmonen et ruotsinsuomalaisilla tulevissakin polvissa varmasti on halu kuulla myöskin Suomesta tuotua musiikkia. ... se on toisaalta kieli ja toisaalta tämmönen niinkun kulttuuri-identiteetti minkä haluaa pitää, niinkun sen toisen identiteetin rinnalla. Ei niin et ne sulkee toisiaan pois vaan, että ne kulkee rinnakkain ja on sillä tavalla niinkun rikkautena ja vuorovaikutuksessa keskenään. (Lamér h. 1992: 17–18)

Tässä luvussa tarkastelen ruotsinsuomalaisten äänitteiden tuotantojulkisuuden muodostumista ja sen muutoksia kolmen viime vuosikymmenen aikana<sup>1</sup>. Aluksi käsittelen ruotsinsuomalaisista musiikkikäytännöistä nousevaa äänitetuotantoa ja sen historiaa, ja sitten äänilevyjen ja varsinkin radiossa soitetun musiikin reseptiä. Tarkastelen musiikkia kahta aiempaa lukua laajemmassa kontekstissa, jolloin tutkimusaineistokin on toisenlainen: lähteinä on käytetty haastattelujen lisäksi äänilevyjä ja ääniteluetteleita, radio-ohjelmia sekä ruotsinsuomalaista musiikkijulkisuutta käsitelleitä lehtikirjoituksia. Haastateltaviksi olen pyytänyt radiotoimittajia, äänilevykauppiasta, musiikinopettajia, muusikoita ja nuoria ruotsinsuomalaisia.

Näkökulmani musiikkijulkisuuteen perustuu edellisten lukujen tapaan musiikkikäytäntöihin: ruotsinsuomalaiset levyt ja kasetit rajataan käsittämään lähinnä ryhmän sisäinen julkaisutoiminta ja ruotsinsuomalaisille itselleen julkaistut äänitteet. Näiden perusteella olen laatinut ruotsinsuomalaisten äänitteiden luettelon (liite 5). Ruotsinsuomalaisten muusikoiden koko tuotanto ei ole siinä mukana, enkä puutu yksittäisten artistien ruotsinsuomalaisuuteen (sillä yksilöllistä identiteettiä ei voida pysyvästi luokitella), vaan äänitteiden tuotannolliseen kontekstiin ja kategoriointiin julkisuudessa. Äänitehistorian kannalta keskeinen kysymys on, miten ruotsinsuomalaisuutta on artikuloitu äänitetuotantoon ja musiikkijulkisuuteen. Kyse on, kuten toimittaja Inkeri Lamér on alun sitaatissa osuvasti ilmaissut, halusta pitää kiinni Suomesta tuodusta perinteestä ruotsalai-

1 Luvun alkupuoli on uudistettu versio Musiikki-lehdessä julkaistusta artikkelista (Suutari 1999).

---

sen musiikin rinnalla. Tällä tavoin suomalainen musiikki Ruotsissa on alkanut vähitellen elää omaa elämäänsä.

Lähtökohtana ruotsinsuomalaisuuden tarkastelussa minulla on Göteborgin suomalainen musiikkitoiminta ruohonjuuritasolta nähtynä ja koettuna. Käytännössä ruotsinsuomalaiset kulttuuritoiminnot ovat melko ongelmattomasti erotettavissa muista vastaavista tapahtumista, sillä juuri erottautuminen on tärkeä vähemmistökulttuurin merkityksellistämisen idea (Hall 1996a: 2). Tanssien ohella keskeisimpiä ruotsinsuomalaisen musiikkitoiminnan tapahtumapaikkoja ovat seurakunnat, suomalaisyhdistykset ja koulut. Kaikkien näiden yhteydessä toimii kuoroja ja musiikkiryhmiä, organisoidaan musiikinopetusta ja ohjausta sekä järjestetään juhlia ja kulttuuritapahtumia. Niissä tuotettu musiikki näkyy myös ääniteluettelossa, vaikka äänilevyt ja kasettijulkaisut eivät ole samalla tavoin paikkaan ja aikaan sidottuja kuin elävän musiikin käytännöt (Slobin 1992: 20; Stokes 1994: 3).

Göteborgin ruotsinsuomalaisten musiikkitoiminta on moniulotteista ja samankaltaisia toimintamuotoja on ruotsinsuomalaisilla kaikkialla Ruotsissa. Kenttätyöni aikana olen koonnut ruotsinsuomalaisia äänitteitä ja lisäksi olen ääniteluetteloista kaivanut tietoja muista julkaistuista äänitteistä (tuntemieni tekijänimien ja eri hakusanojen avulla). Pyrin saamaan liitteen 5 diskografiasta mahdollisimman kattavan, mutta puutteitakin varmasti esiintyy ja tulevaisuudessa luetteloa onkin syytä täydentää ja tarkistaa. Luettelon tarkoitus on kuitenkin ensi sijassa metodologinen: sen avulla olen muodostanut itselleni käsityksen siitä, millainen ruotsinsuomalaisten äänitehistoria on. Verrattuna Göteborgin ruotsinsuomalaismusiikkiin eroaa ääniteluettelo eniten suhteessa Tornionlaakson paikallisperinteestä nousevaan tuotantoon. Nyt kun ruotsinsuomalaisuus nähdään historiallisena vähemmistökulttuurina, on myös meänkielinen kulttuuri nähtävä tietyin varauksin<sup>2</sup> osana kansallista ruotsinsuomalaisista identiteettiä.

2 Tornionlaakson meänkielisen ja ruotsinsuomalaisen kulttuurin yhteennivominen on keskustelunalaista asia, jonka aiheuttamat ristiriidat ilmenivät mm. vähemmistökielilakia valmisteltaessa (Suominen 2000).



---

## 4.1 RUOTSINSUOMALAINEN ÄÄNITEHISTORIA 1969–1999

### Äänitteiden ruotsinsuomalaisuus

Ruotsinsuomalaiset ovat monessa mukana myös ruotsalaisessa musiikkielämässä, joten ruotsinsuomalaisten äänitteiden esittely ja luettelointi on ensi sijassa määrittelykysymys. Tulisiko niiden joukkoon lukea vain suomenkieliset levyt? Pitäisikö ruotsinsuomalaisen musiikin erottua ruotsalaisesta musiikista? Miten identiteettiprosessin ja eronteon käsitteitä sovelletaan äänitteiden kategorioinnissa?

Tekstuaaliset tekijät, kuten musiikilliset rakenteet ja laulujen sanat, eivät voi olla ensisijaisina lähtökohtina, sillä ruotsinsuomalaista musiikkia tehdään monissa eri genreissä ja eri kielillä, eikä se yleensä erotu musiikillisesti suomalaisesta tai toisaalta ruotsalaisesta tuotannosta (se muistuttaa jompaa tai molempia). Siirtolaisuudesta tai ruotsinsuomalaisuudesta kertovat tekstiaiheet ovat nekin suhteellisen harvalukuisia. Ruotsinsuomalaisen musiikin rajaus tässä kirjassa liittyy siten musiikillisiin käytäntöihin: kuka esittää, missä ja kenelle? Huomionarvoista on tekijän ja musiikkitekstin ohella myös tuotantokanava ja reseptio (vastaanotto). Yksilöllisellä tasolla mikä tahansa ruotsinsuomalaisten tekemä musiikki voitaisiin (antiessentialistisesti) tulkita ruotsinsuomalaiseksi, mutta tässä lähtökohtana on yleisempi ruotsinsuomalainen viitekehys (taiteen eri aloista: Jokinen 1996). Vaikka identiteetit nyky maailmassa kootaan yhä yksilöllisemmin ja ihmiset ylipäättään käyttävät paljon aikaa identiteettinsä pohdiskeluun, eivät identiteetit voi olla pelkästään kuvitteellisia, vaan ne tukeutuvat ympäröivän kulttuurin käytäntöihin, historiaan ja kertomuksiin (Hall 1996a: 16; Lipsitz 1993; Vuonokari & Pelkonen 1993).

Monikulttuurisessa maailmassa vähemmistökulttuurit eivät toimi valtakulttuurista erillisinä ja irrallisina, vaan monin tavoin siihen kietoutuneina ja siitä erottamattomina. Tässä piileekin ruotsinsuomalaisten äänitteiden luetteloinnin suurin ongelma. Monet ruotsinsuomalaiset esiintyvät ruotsalaisessa musiikkikontekstissa, ja he ovat menestyksensä myötä tärkeitä esikuvia ruotsinsuomalaiselle yleisölle ja joukkotiedotusvälineille. Samalla heidän julkinen imagoinsa ja taiteellinen tuotantonsa on merkittävää ruotsinsuomalaisen identiteetin kannalta (imagojen merkityksestä Hennion 1983: 192; niistä suhteessa suomenruotsalaisiin Brusila 1999). Esikuvat antavat identifikaatioprosesseille sisältöä ja toimintakykyisyyttä (Grossberg 1995: 44; Lehtonen 1996a). Luettelossani en kuitenkaan ole ottanut huomioon ruotsalaisessa kontekstissa ilmestyneitä suomalaistaustaisten muusikoiden julkaisemia levyjä siksi, että vaadittaisiin kokonaan toisenlaisia tutkimuslähtökohtia kaikkien Ruotsissa toimivien muusikoiden toi-

minnan ja taustojen selvittämiseksi<sup>3</sup>. Toisaalta monikulttuurisen vähemmistöidentiteetin kannalta olisi tärkeää tutkia, millaisia esikuvia ruotsinsuomalaisuudesta tunnetut taiteilijat antavat, ja millaisen lisän ruotsalaiseen nykymusiikkiin suomalaiset esityksperinteet, tyylikeinot tai instrumentit tarjoavat, mutta nämä kysymykset jäävät tässä yhteydessä (laajemmin) käsittelemättä.

Lähestyn ruotsinsuomalaisuutta kulttuurisen verkostoitumisen, keskinäisen vuorovaikutuksen ja arkikulttuurin käytäntöjen näkökulmasta. Ruotsinsuomalainen musiikkitoiminta on kasvanut 1950-luvulta lähtien, ja se tyydyttää maahan muuttaneiden siirtolaisten tarpeita, kuten Pekka Gronow kirjoitti (vuonna 1980).

Ruotsinsuomalainen kulttuuri voi tarkoittaa monia asioita. Jos haluamme, voimme lukea siihen monia sellaisia Suomessa syntyneitä, Ruotsissa kauan vaikuttaneita taiteilijoita kuin kuninkaallisen teatterin hovikapellimestarina 1907–32 toimineen säveltäjä Armas Järnefeltin tai Svenska Filminstitutetin nykyisen johtajan, elokuvaohjaaja-kirjailija Jörn Donnerin. Tällaiset taiteilijat ovat usein olleet yhtä kotonaan Ruotsissa kuin Suomessa ja vaikuttaneet molemmilla kielillä, he ovat olleet sekä ruotsalaisia että suomalaisia, mutta harvoin nimenomaan ruotsinsuomalaisia.

Ruotsinsuomalainen kulttuuri on kansanomaista kulttuuria. Se kasvaa Tukholman Suomi-talolla, Göteborgin Suomi-teatterissa, Halstahammarin suomalaisessa kuorossa tai suomalaisissa tansseissa Boråsissa. Sitä tukevat Ruotsin suomenkieliset radio- ja tv-ohjelmat, Ruotsissa ilmestyvä suomenkielinen lehdistö ja kirjallisuus ja sellaiset instituutiot kuin Haaparannan suomalainen kansankorkeakoulu. (Gronow s.a.: 36)

Ruotsinsuomalainen kulttuuritoiminta on ollut kuitenkin luonteeltaan lokaalista, eikä tiettyyn paikkaan ja aikaan sidottu kulttuuri välttämättä "tunne" laajempaa kontekstiansa tai sellaista musiikkia, jota tehdään toisessa paikassa ja toiseen aikaan. Viime vuosien merkittävin vähemmistökulttuurin haaste onkin ollut kansallisen ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin etsintä, ja tähän liittyvästi on myös rakennettu omaan tuotantoon perustuvaa valtakunnallista musiikkijulkisuutta. Näkyvimmin tätä on tehty Ruotsin radion Musalista-ohjelmassa, jossa on löydetty yhteyksiä eri puolilta Ruotsia tulevien paikallisten ruotsin-

3 Erityisesti ajattelen sellaisia artisteja ja yhtyeitä, jotka ovat pysyvästi siirtyneet Suomesta Ruotsiin ja rakentaneet itselleen huomattavan uran osana ruotsalaista populaarimusiikkia. Muun muassa Harmony Sisters oli 1940-luvulla ja 1950-luvun alussa yksi merkittävimpiä nimiä ruotsalaisella iskelmätaivaalla ilman, että suomalaisuutta olisi erityisesti korostettu tai tiedostettu (Niiniluoto 1992).

4 RSKL:n jäsenlehdessä vuonna 1994 julkaistu 34:n tanssiorkesterin yhteystietolista lisäsi sekini tietoa yhtyeistä, ja mm. Juhani Hakopuro kertoi minulle, miten uusia kontakteja syntyi sen seurauksena: "Länsi-Ruotsissa oli omat bändit, ne pyöri siinä kaikki omissa paikoissa. Ja Tukholmassa omat bändit. Tai siis Itä-Ruotsissa. Ja sit etelässä omat bändit. Et esim. mulla ei ollu hajuakaan et mitä bändejä on Tukholmassa ... Niin se tuotti jo sen verran paljon, kun ihmiset alko soittaa et 'onko tämmönenkin bändi olemassa' - 'joo, eihän me oo kun 12 vuotta soitettu, et hyvää päivää.'" (Hakopuro 1996)



---

suomalaisen musiikkitekijöiden ja laajemman radioyleisön välille. Muusikot, jotka toimivat aiemmin kaukana toisistaan, alkavat nyt tulla itsekkin tietoiseksi eri puolilla Ruotsia tapahtuvasta tuotannosta<sup>4</sup>.

Liitteen viisi äänilevyluettelon materiaali on tarkoituksella rajattu suhteellisen suppeaksi. Lähtökohtana olevat musiikkikäytännöt ja ruotsinsuomalainen tuotantokonteksti muodostavat vähemmistökulttuurin verkoston (vrt. actor-network-teoria Michael 1996; kulttuuri verkostona Geertz 1973). Se ei sinänsä ole objektiivisesti rajattavissa, vaan ruotsinsuomalaiseksi käsittämäni toiminta on avoin kategoria, johon eri paikoissa ja eri aikoina voidaan liittää erilaista musiikkitoimintaa. Kokonaisuus liittyy ruotsinsuomalaiseen kulttuurikehykseen, joka on tulkittava viime kädessä subjektiivisesti. Oma tietämykseni perustuu kenttätöhyön ja tutkimukseni aikana läpikäytyyn aineistoon. Luetteloon on valittu vain julkaistut äänitteet, ei kotipoltto-cd:itä tai demokasetteja.

Liitteessä kuusi olen katsonut tarpeelliseksi nimetä erikseen tunnettuja musiikintekijöitä, joiden avulla lukijat voivat hankkia lisää tietoja ruotsinsuomalaisten tekemästä musiikista käyttämällä esimerkiksi suomalaisten ja ruotsalaisten äänilevyjen luetteloita. Nämä taiteilijat ovat omalla julkaisupanoksellaan rakentaneet käsitystä ruotsinsuomalaisuudesta tai suomalaisuudesta Ruotsissa. Heidän esitystensä ja musiikillisten vaikuttamiensa ulottuvuuksia tulisi etenkin ruotsinsuomalaisten tiedotusvälineiden analysoida tapauskohtaisesti. Julkisen keskustelun kannalta olisi tärkeää tuoda esiin ruotsinsuomalaisuuden eri merkityksiä, vaikkakin ne perustuisivat loogisesti erilaisiin, yksilöpsykologisiin tai myötäsyntyisiin tarkastelukulmiin kuin nyt tarkasteltavana olevat ruotsinsuomalaisen musiikin käytännöt (ks. Slobin 1992: 65; Saunio & Hurri 1984; Suutari 1997). Keskustelua kansallisesta identiteetistä ja siihen kuuluvasta musiikista tulee jatkaa edelleen. Kyse on samalla ruotsinsuomalaisen musiikin historiankirjoituksen tarpeesta. Esimerkiksi äänitehistoriaa on aiemmin tutkinut vain Erkki Muukkonen, jonka 21 nimikettä sisältävä luettelo julkaistiin vuonna 1980.

Ruotsinsuomalaisten valikoituun äänilevyluetteloon sisältyy 238 nimikettä, joita on tuotettu lähinnä omakustanteina tai pienten riippumattomien levymerkkien (mm. Swe-Finn Records) julkaisuina: tanssimusiikkia, laulelmia, pelimannimusiikkia, kuorokasetteja, hanurilevyjä ja hengellistä musiikkia. (Liitteessä kuusi mainittujen tekijöiden tuotanto mukaan luettuna äänitteiden kokonaismäärä nousisi lähelle tuhatta.) Osan näistä levyistä tai kaseteista ruotsinsuomalaiset tuntevat kohtuullisen hyvin, vaikka painosmäärät eivät juuri koskaan ole nousseet paria tuhatta suuremmiksi. Aina viime vuosiin saakka ongelmana ruotsinsuomalaisilla levytuottajilla on ollut jakeluverkoston puute ja tiedotusvälineiden heikko tuki omalle tuotannolle.

## Siirtolaismusiikkia 1970-luvulla

Ruotsinsuomalaiseksi itsensä identifioiva äänilevytuotanto alkoi suurten muuttovuosien jälkeen 1970-luvun alussa ja yksi ensimmäisistä ja näyttävimmistä julkaisuista oli RSKL:n ja Love Recordsin yhteisjulkaisu *Siirtolaisen tie*. Levy muodostaa eheän antologian suomalaisista siirtotyöläistä ja heidän arjestaan (ks. kuva 12). Kansikuvissa he ovat tehdashalleissa koneiden ääressä, mutta myös tanssin pyörteissä ja harmonikkaa soittamassa. Aineisto levyille valittiin poikkeuksellisella tavalla: kappaleita pyydettiin julkisesti vuonna 1972, ja mukaan otettiin 12 kappaletta kahdeksalta artistilta saapumisjärjestyksessä (ks. levykansiteksti). Musiikilliset tyylit vaihtelevat työväenmarseista laulelmaan ja Kulmankundit-yhtyeen progevaikutteiseen pop-iskelmään. Tuotannoltaan levy on hyvätasoinen, ja sen taustat on soittanut studioyhtye Suomessa sovittajanaan Kaj Backlund. Kappaleiden sanat kertoivat suomalaisten halusta olla tasaveroisia ruotsalaisten rinnalla (*Suomalainen neekerilaulu*), ikävästä (*Muukalainen*) ja uhmakkaasta suhteesta valtaapitäviin (*Ryöstäjä*) poliittisia mielenilmauksia unohtamatta (*Siirtolaisen julistus* ja *Siirtolaismarssi*). Osassa kappaleita on realistisia kuvauksia tanssiyhtyeen keikkamatkasta (*Keikkailta*) ja tehdassalista (*Läntinen tie*). *Hiki haisee ja baitari soi* on puolestaan akustisilla kitaroilla soitettu ja kaksiaänisesti esitetty tangolaulelma. Se on kertomus ruotsinsuomalaisesta tanssipaikasta niiltä vuosilta, jolloin siirtolaisten muuttoluvut olivat suurimmillaan. Vanhat ja nuoret ovat kokoontuneet nostalgisten harrastusten, tangon tanssimisen ja haitarimusiikin pariin. Haitaria ei tosin kappaleessa kuulla, eivätkä lauluosuudetkaan vastaa perinteisen suomalaisen tangon esitystapaa, vaan 1960-luvun folkliikkeen laulutyyliä.



Kuva 12: *Siirtolaisen tie* -lp:n etu- ja takakannet.



Nuottiesimerkki 10: **Hiki haisee ja haitari soi**

Transkriptio LP:ltä Siirtolaisen tie, LRLP 89, Love Records 1973.

TANGO

säv. & san. Urpo Salo & Rolf Berg

*ac gt:* *1 & 2 voc:* *(pääosin oktaaveissa)*

120 *em* *em* *H7* *em* *C* *am* *em* *C* *am*

Hi-ki hai-see ja hai-ta-ri soi, kun-nes koit-taa aa - mun koi, silloin kan-sa pos-ki-tun-tu-mal-le

*em* *H7* *em* *Fine* *em* *H7* *em*

o-jen-taa, gim-mat saat-ta-jain-sa kra-va-tei-le ok-sen-taa. Tangon tai - ta-jat pos-ki-tun-tu - mal - la, kor-va

*C* *am* *em* *C* *am* *em* *H7*

kar-vai-nen suus-sa u-nel-moi, jo-ku pit - sei-neen kuor-saa pen-kin al - la, ko-va- ää-ni-sis-tä pos-ki-tango soi. Sy-dän

*em* *H7* *em* *C* *am* *em* *C* *am* *em*

nuo-rii-la syk-kii kiib-ke-äm-min, murheet rin-nois-ta kaikki hä-vi-ää, mutta koh-ta kun syt-tyy lem-pi läm-min, tot-ta

*H7* *em* *C* *am* *em* *H7* *em*

sil-loin on lau-se van-ha tää: vahingol-ta puuttuu kello kaulastaan, vahin-go-ta puuttuu kel-lo kaulas-taan.

Hiki haisee ja haitari soi  
kunnes koittaa aamun koi  
silloin kansa poskituntumalle ojentaa  
gimmat saattajiensä kravateille oksentaa

Vanhan vaarinkin tossu siinä luistaa  
tango mieleen tuo ajat nuoruuden  
oikein tahdo ei askeleita muistaa  
kun on kalsareissaan polte kuumeinen

Tangontaitajat poskituntumalla  
korva karvainen suussa unelmoi  
joku pitseineen (?) kuorsaa penkin alla  
kovaäänisistä poskitango soi

Hiki haisee ja haitari soi ...

(katkelma)

Kappaleessa kuvataan Ruotsiin muuttaneiden siirtotyöläisten omalaatuista ja hurjaa ilonpitoa, jonka taustalla vaikuttavat juurettomuus, ikävä ja sosiaalisen kanssakäymisen tarve. Samantapaisia alkoholinkäyttöä ja aggressiivisuutta korostavia tarinoita löytyy myös 1970-luvun romaanikirjallisuudesta (mm. Pitkänen 1977) ja lehtikirjoituksista. Muista tuonaikaisista tanssipaikkakuvauksista poikkeavasti *Hiki haisee ja haitari soi* -kappaleessa tuodaan esiin myös tanssikulttuuriin kuuluvaa seksuaalisuutta.

Merkittävin ruotsinsuomalainen artisti 1970-luvulla oli maskuliinisen matalaääninen Esa Niemitalo, joka esitti countryvaikutteisia laulelmia Tapio Rautavaaraa ja Johnny Cashia muistuttavalla tyylillään ja kiersi trubaduurina Ruotsia mm. ammattiliitto LO:n stipendin turvin. Hän teki Ruotsissa ensin kol-

me levyä omakustanteena, neljännen Dan Anderssonin laulelmista suomenne-  
tun levyn Brevskolanin kustantamana ja viidennen *Usko huomiseen* -lp:n Pauli  
Virran tuottamana RCA:n levymerkillä (Lehtonen 1983: 372). Aappo I. Piipon te-  
kemissä sanoituksissa kuvataan elämää suurkaupungissa vieraassa maassa, ja  
kerronta tapahtuu useimmiten metaforisin keinoin: elämä on korttipeli (lp:n ni-  
mikappale 1975), jossa kertojaminälle jaetaan huonot kortit – hän korottaa pa-  
nosta, mutta vastapelurina on paholainen, joka pelaa aina väärin ja vie saaliin.  
Siirtolaisen perhesiteet ovat katkenneet, ja seikkailu on alkanut, mutta elämä ei  
silti ole ruusuilla tanssimista. Lauluteksti varoittaa kuulijaa liian kovasta vauh-  
dista ja liian suuriksi kasvavista uhrauksista omassa elämässään. Tällaiset tee-  
mat olivat yleisiä ruotsinsuomalaisissa lauluteksteissä 1970-luvulla ja vielä 1980-  
luvun alussakin.

## Swe-Finn Recordsin tuotantokausi

Merkittävin ruotsinsuomalainen levy-yhtiö on ollut Jorma Käkelän johtama tuk-  
holmalainen Swe-Finn Records, joka toimi vuodesta 1975 vuoteen 1983. Sen  
tärkein julkaisu oli kolmen lp-levyn sarja *Suomuru – Suomalaista Musaa  
Ruotsista*, joka esitteli kaikenkaikkiaan 18 eri artistia – näistä useamman kap-  
paleen volyymillä Kulmankundit, Käkelän, Puppe Nummen ja Simon Scottin.  
Bändiraitoja lukuun ottamatta levyjen sovituksista vastasi (Tukholmaan äsket-  
täin asettunut) Nacke Vatanen ja taustoista hänen johtamansa studio-orkesteri.  
Siirtolaisen tiestä poiketen Suomuru-levyjen tekstiaiheissa ei juuri käsitellä siir-  
tolaisuutta (poikkeuksena Taisto Salmen *Pelimannin kaipuu*<sup>5</sup>), mutta karu ar-  
ki heijastuu silti urbaanina irrallisuutena sekä rahanhimon ja rankan elämän  
tuomina ongelmina. Toisaalta monessa kappaleessa tarinat sijoittuvat suomalai-  
seen luontoon: pienten hillojen suolle, heinäsuovaan, maalle ja kylään (kuten  
myös Finn-Soundin lp:llä vuodelta 1975). Suomurujen kappaleista osa on pik-  
kutuhmia huumorilauluja (*Rhodos rocki*, *Rouvan sauva* ja *Prut prut*), mutta val-  
taosa käsittelee rakkautta ja rakastamisen eri puolia, useimmin menettämistä.  
Erikoisuutena on *Suomuru III:n* avausraitia [!], Pauli Karenin laulama ro-  
manikielinen *Wan hin sar damliba*.

Levyjen tyyli vaihtelee perinteisistä valsseista ja humpista moderniin beat-  
pohjaiseen tanssimusiikkiin. Nacke Vatasen suurelle kokoonpanolle tekemät  
sovitukset (erityisesti torvisektiot) saavat levyt musiikillisesti moniulotteisiksi,  
vaikka suurin osa kappaleista on sävellyksinä yllätyksettömiä. Erikseen kannat-  
taa mainita Suomuru-sarjan kunnianhimoiset ja kansitekstejä ja painojälkeä

<sup>5</sup> *Pelimannin kaipuu* on levytetty myös Suomessa (Eila-Helena 1992) eikä tässä tapauksessa  
tekstiä ymmärretäkään enää siirtolaisen kokemana kaipuuna, kuten Taisto Salmen alkuperäis-  
versiossa.



---

myöten laadukkaat levykannet: Suomuru I:n kanteen on lavastettu kaksintais-  
telu, kakkosen kannessa komeilevat Kekkonen ja Kaarle XVI Kustaa ja kolmo-  
sen kannessa on olkihattuun sonnustautunut tumma nainen. Kekkonen ja  
Kaarle Kustaan yhteiskuva on eräs variantti suomalaisten ja ruotsalaisten sym-  
bolien yleisestä yhdistelystä ruotsinsuomalaisessa merkkikielessä. (Kaksimaa-  
laisuuden ideaa on käytetty myös muissa levykansissa, esim. Musalista 2:lla  
[1996] Suomen ja Ruotsin liput on kuvattu päällekkäin.) Samaan teemaan viit-  
taa myös levy-yhtiön nimi Swe-Finn Records.

Swe-Finn Recordsin muu tuotanto sisältää kymmenkunta lp:tä tai kasettia,  
jotka on julkaistu laulusolistien nimillä. Näistä voisi esiin nostaa Pentti  
Kumpulaiselle tuotetut kaksi äänitettä, jotka tyyliltään ovat vanhaa suomalaista  
tanssimusiikkia, mutta sävellyksinä uusia ja ruotsinsuomalaisten tekemiä (sä-  
veltäjinä mm. Reijo Määttä, Erkki Laurokari ja Risto Koskinen). Kumpulaisen ää-  
ni kumpuaa syvältä rintarekisteristä ja hän käyttää voimakasta vibratoa ja ago-  
giikka, sekä suurta "täysijänteistä" ääntä korkeissakin sävelissä – kaikki perin-  
teisen suomalaiskansallisen iskelmäsoundin tyylipiirteitä Olavi Virran menes-  
tyksen vuosista lähtien (vrt. "romanttisen intonaation" tunnusmerkit Vesa  
Kurkelan [1999: 88] mukaan). Levyjen sanoitukset eivät kerro urbaanista  
Göteborgista (vaikka lempinimeltään Kumpulainen oli Göteborgin satakieli)  
vaan useimmiten Lapista, maalaisromansseista ja suomalaisesta kylämaisemasta  
(*Vieremä* ja *Koillismaa*). Päivälehti Finn Sanomien levyarvostelupalstan kaksija-  
koinen vastaanotto kuvaa hyvin ruotsinsuomalaisten suhtautumista tällaiseen  
perikonservatiiviseen suomalaisuuteen musiikissa. Lehdessä levyarvosteluista  
vastasi nimittäin viisihenkinen raati, jossa kaikki edustivat ns. tavallisia musi-  
kinkuuntelijoita. Kumpulaisen osalta mielipiteet jakautuivat niin, että *Ne  
kyyneleet joita näin* -lp tuomittiin osin "vanhemman sukupolven musiikiksi", jo-  
ta "tehdään varmasti tusinakaupalla", mutta toisten arvioijien mielestä levy oli  
"erittäin hyvää musiikkia", josta "perheen tytärkin tykkää: kelpaa joskus tämä  
vanhan kotimaan musiikki" (Finn Sanomat, Viikkoliite 15.2.80).

Levy-yhtiön tuotanto oli nopeaa: materiaali hankittiin ja sovitettiin nopeasti,  
eikä alkuperäisyyteen välttämättä edes pyritty. Esimerkiksi Jorma Käkelän it-  
sensä laulamat kolme albumia ovat repertoariltaan kirjava joukko kuluneita  
tanssimusiikkiklassikoita, ja Anita Hirvosen & Kicken levy *Las Vegas* (levyus-  
seihin painetun katalogin mukaan "Hitti-Discoa ja romantiikkaa") puolestaan  
sekalainen koostumus uudempia käänösiskelmiä, joiden suomennoksia ei  
suinkaan julkaistu ensi kertaa. Kaupallisuuden kritiikkiin pohjautuivat nähtä-  
västi mm. Pekka Gronowin, Riitta Tinganderin ja Aappo I. Piipon kirjoittamat  
seuraavat arviot: "sisällöltään ruotsinsuomalainen musiikki jakautuu toisaalta  
tyypilliseen suomalaiseen humppamusiikkiin ruotsinsuomalaisten esittämänä, ja  
toisaalta siirtolaismusiikkiin kuten Esa Niemitalon levyt, joissa lauletaan  
Slussenin silloista" (Gronow & Tingander 1983: 77) ja "ehkä Suomi läheisyy-  
dellään vaikuttaa siihen, että ruotsinsuomalainen musiikki, toisin kuin ameri-

kansuomalainen, yhä enemmän on menettämässä omaperäisyyttään ja tulemaan latteaksi, mitänsanomattomaksi tusinavihteeksi” (Piippo 1980).

Erikoisuus Swe-Finn Recordsin julkaisujen joukossa oli *Näin jouluna* -lp, jolla esiintyvät oopperalaulajat Martti Wallén ja Pirkko Hellman, säestäjinään urkuri Erkki Muukkonen. Sven Normanin levymerkki Ton Grammofon julkaisi Ritva Pennasen *Min kantele* -levyn, jonka a-puoli sisälsi perinteisiä kantelekapaleita ja b-puoli kansanlauluja ruotsiksi Pennasen käännöksinä. Lisäksi Pauli Karen, göteborgilainen Finn-Sound sekä Wornas Trollhättanista julkaisivat omakustanteita. Poliittisesti orientoitunut projekti oli *Ajan aaltojen bumussa* (1977), johon Reijo Liinamaa sävelsi Ruotsissa asuneiden kansalaissodan pakolaisten Lauri Letonmäen, Kössi Kaatran ja Nils Robert af Ursinin runoja. Luokkatoveritkuoro edusti tyypillisesti vasemmistolaisen laululiikkeen esitystapaa ja Nacke Vatasen kirjoittamat torvi- ja yhtyesovitukset tyylinmukaista viihdettä.

## 1980-luvun näkymätön musiikkituotanto

Profiililtaan ruotsinsuomalainen äänitetuotanto oli 1980-luvulla selvästi matalampaa kuin edellisen vuosikymmenen aktiivisimman siirtolaistoiminnan vuosina. Valtaosa musiikista julkaistiin nyt omakustannekaseteilla (usein ilman tekijänoikeusjärjestöjen rekisteröintiä ja tunnusnumeroita). Swe-Finn Recordsin tuotanto hiipui kannattamattomana kokonaan vuosikymmenen alkupuolella (Hurri 1983), eikä yhtä suurta ruotsinsuomalaista levymerkkiä ole tämän jälkeen ilmaantunut. Merkittävä osa näkyvimmistä musiikintekijöistä, kuten Esa Niemitalo, Pentti Kumpulainen, Anita Hirvonen, Erkki Muukkonen ja Aappo I. Piippo, muutti takaisin Suomeen 1980-luvun alussa.

Swe-Finn Recordsin viimeinen albumi oli *Parhaat solistit* (1983), jossa kahdentoista iskelmälaulukilpailun voittajat eri puolilta Ruotsia esittävät tyypillistä ravintolatanssimusiikkia Matti Ruohosesta Toivo Kärkeen. Iskelmälaulukilpailuja on pidetty kiihtyvällä tahdilla ruotsinsuomalaisille 1960-luvun puolivälistä lähtien ja niitä pidetään edelleen, mutta tämä lp lienee dokumenttina ainutlaatuinen.

Kaiken kaikkiaan 1980-luvulla julkaistiin noin kahdeksankymmentä ruotsinsuomalaisäänitettä, joista kaksi kolmasosaa on julkaistu yksinomaan kasettina. (Liitteenä olevassa luettelossa lp- ja cd-levyjen rinnakkaisjulkaisuja ei ole mainittu.) Kussakin kasetissa tai levyssä on epäilemättä omat erityispiirteensä, vaikka tästä joukosta on vaikea nostaa esiin ketään erityisen suosittua tai esikuvallista. Valtaosa tuotannosta on tanssimusiikkia, laulajien tai tekijäryhmän omia sävellyksiä ja sanoituksia humpasta diskoon ja kaikkea tältä väliltä. Näitä levyjä ja kasetteja yhdistää tanssipaikoilla käytettyjen musiikkityylien lisäksi iskelmä-genrelle tyypillinen visuaalisuus, nimittäin laulusolistin esittäminen lähikuvassa levyn tai kasetin kannessa artistin kansanomaisuutta tai päinvastoin ihan-



---

noitua tyylikkyyttä korostavassa vaatetuksessa (ks. kuva 10, s. 210). Lisäksi julkaistiin jonkin verran harmonikkalevyjä, laulelmia, viihteellistä kuoromusiikkia ja hengellisiä kasetteja. Helena Salo oli 1970- ja 80-luvuilla tunnetuin toisen sukupolven ruotsinsuomalainen laulaja, ja hän levytti kaksi tanssimusiikki-lp:tä 1980-luvun lopulla, toisen suomeksi ja toisen ruotsiksi. Julkisuuteen Salo tuli jo 8-vuotiaana esiintymällä kymmenille tuhansille ihmisille vuoden 1974 Finndaxissa Gröna Lundissa, Kulttuuripäivillä ja muissa tapahtumissa.

Tekstiaiheista esiin nousevat edelleen suomalainen luonto ja maaseutu (esim. Paavo Nivan lp *Maitolavalta matkaan* 1985) sekä siirtolaisuuden aiheuttama irrallisuus, kaipuu ja katkeruus (mm. Hannu Huppusen *Sippi siirtolaisen tango*; ks. Arnell & Paavilainen 1989). Muutamilla harvoilla äänitteillä siirtolaisuusteema asetetaan jo uuteen humoristiseen valoon (mm. Olavi Niemisalonen *Syntynyt Suomessa* 1989), eikä poliittisia vaatimuksia, iskulauseista puhumattaakaan, esitetty yhdelläkään äänitteellä.

Runsaasti julkisuutta sai Botkyrkan folkoperan nimellä tehty siirtolaisooppera (teksti Pekka Lounelan), jossa ruotsinsuomalaiset olivat näkyvästi mukana mutta jonka ideana oli olla nimenomaan kaikkien siirtolaisryhmien yhteinen voimannäyte. Vastaavasti 1990-luvulla Tukholmassa Rinkebyssä toimi monikulttuurinen varhaisnuorten Rinkeby Kids -kuoro (ks. Suutari 1997: 93), jota veti musta blueslaulaja Eric Bibb.

## Vähemmistökulttuuria 1990-luvulla

Ehkäpä hieman yllättävästi ruotsinsuomalaisten äänitteiden tuotanto on piristynyt 1990-luvun alkuvuosien jälkeen. Tämä näkyy paitsi äänitteiden lukumäärän kasvuna myös aiempaa kunnianhimoisempaa panostuksena cd-levyjen tuotantoon ja markkinointiin. Lisäksi ruotsinsuomalaisten osuus on ollut merkittävää Ruotsin ja Suomen musiikkielämässä: esimerkiksi Jari Sillanpää on ollut viime vuosien suosituin artisti Suomessa, ja yhtä menestyksekkäs on Ruotsissa ollut rockyhtye Kent, jonka jäsenistä kolme on Eskilstunan ruotsinsuomalaisia. Ruotsinsuomalaiset eivät ole enää näkymätön musiikinkuluttajien joukko, kuten 1980-luvun alussa (Kurkela 1983b: 4), vaan heidän joukostaan on noussut lukuisia määrä eri alojen huippumuusikoita.

Koko 1990-luvun ajan on ollut nähtävillä Ruotsissa syntyneen toisen sukupolven kasvava kiinnostus omia sukujuuriaan kohtaan sekä ylpeys siitä, että he pitävät yllä vähemmistökulttuurin perinteitä (Rönholm 1992; Lainio 1996). Esimerkiksi Musalista-kilpailun kymmenistä osallistujista lähes puolet on ollut nuoria ruotsinsuomalaisia laulajattaria ja laulajia – erittäin hyvin ovat menestyneet mm. Heidi Kaarto, Heidi Lilja, Ann-Sofie Sakko, Niina Koskinen, Anceli Valentin, Marco Helmisaari, Kimmo Tuomaala ja Marko Riihelä.

Toisaalta suomenkielen kulttuurinen erityisasema on helpottanut ruotsin-

---

suomalaisen musiikin tekemistä, ja nimenomaan Musalistan aloittamiselle ratkaisevaa oli tieto tulossa olevasta suomenkielisestä digitaalikanavasta. (Vastaavasti Donner ja Kurkela [1981: 50] ovat tutkineet, miten ruotsinkielisen kanavan tulo Yleisradioon vuonna 1969 lisäsi suomenruotsalaisen äänitetuotannon määrää huomattavasti.) Jo P7-kanavaa suunnitellut työryhmä tiedosti tarpeen välittää aiempaa enemmän ruotsinsuomalaista omaa musiikkia, kuten Eija Björstrand kertoi:

P.S.: No minkälaisia kulttuurisia tavoitteita tälle kanavalle [on asetettu] tässä työryhmässä, sä olit tän digitaaliryhmän puheenjohtaja?

E.B.: Mm, kyllä. Kyllä me nimenomaan just ruotsinsuomalaisesta musiikista keskustelimme, että ruotsinsuomalainen musiikki täytyy olla ensi sijalla musiikkivalinnoissa ja että yleensäkin sillä kanavalla on määrä lähettää 40–50 % musiikkia. Ja mielellään suomalaista. Joko Suomessa tehtyä tai sitten täällä tehtyä. Mutta täällä tehtyähän on hirveen vähän olemassa. Että pyrimme ilman muuta, että se kanava olisi tämmönen musiikillisesti johtava, ruotsinsuomalaisittain johtava kanava. Jossa ruotsinsuomalaisten musiikki sitten kuuluisi mahdollisimman paljon. (Björstrand 1995)

Suomenkielinen P7-kanava aloitti varsinaiset 13 tunnin päivittäiset lähetyksensä vuonna 1999. Lähetysten musiikkiosuus on 60 %, ja siitä neljä viidesosaa on suomalaista ja ruotsinsuomalaista musiikkia (Björstrand 1999). Viimeksi mainittua tulee soittaa yksi kappale tunnissa, eli ruotsinsuomalaisen musiikin kokonaisvolyymi on kasvanut selvästi. Aiemmassa tutkimuksessani (Suutari 1994b: 211–216) käsitelin Radion Göteborgin suomenkielisen toimituksen keväällä 1992 lähettämää musiikkia, ja sinne tulleita toiveita, ja totesin, että suomalaiset radiokuuntelijat haluavat kuulla huomattavasti uudempaa musiikkia, kuin mitä radiossa aktuaalisti soitettiin. Levytoivomusten joukossa oli myös useita ruotsinsuomalaisia artisteja (mm. Arja Saijonmaa ja Helena Salo), vaikka vain 3 % lähetyksissä soitetusta musiikista oli ruotsinsuomalaista. Sisuradion nykyiset lähetykset ovat kuitenkin lisänneet huomattavasti ruotsinsuomalaisen musiikin kysyntää ja samalla sen tuotantoa. 1990-luvun alkupuolellahan sitä ei ollut paljoa tarjollakaan radiosoitokelpoisessa muodossa (c-kasetit eivät kelpaa radiolähetyksiin). Toisaalta arvostelua voisi esittää edelleen siitä, että vanhan suomalaisen iskelmän osuus ohjelmaformaateissa on suuri verrattuna radiokuuntelijoiden toiveisiin.

## Musalista

Musalista on tammikuusta 1995 lähtien 4–6 kertaa vuodessa tuotettu P2-kanavan valtakunnallinen Lauantaitunti-ohjelma (vuoden 2000 alusta sitä on lähetetty kuukausittain). Kutakin ohjelmakertaa varten voivat muusikot tarjota omia sävellyksiään dat-nauhalle tallennettuina. Musalistan toimittajajoukko valitsee



saaduista nauhoista kuhunkin ohjelmaan seitsemän uutta kappaletta.

Alunperin tammikuussa 1995 toimittaja Eija Björstrandin tarkoituksena oli esitellä uutta ruotsinsuomalaista musiikkia, sillä olivathan Kai Tapanin, Kicke Paanasen ja Tanja Annelin albumit juuri ilmestyneet, mutta viime hetkillä syntyi ajatus myös kuuntelijäänestyksestä ja sävellyskilpailusta. Tarve nostaa esille ja tuottaa äänilevyille uutta materiaalia oli olemassa ja idea konkretisoitui, kun Björstrand sai Pirjo Korhoselta joukon nauhoja, joiden julkaisemiseen Korhonen oli turhaan hakenut rahoituskanavia.

Tavallaan mä sain tän idean tossa joulukuun puolessa välissä vasta. Kun mulle annettiin ne lähetyspäivämäärät millon mulla on lauantaita P2:sella, niin ihan yksinkertaisesti kävin katsomassa että 'jaha seitsemäs päivä on, mitäs siihen vois tehdä?' Ja tuottaja Soili Huokunan kanssa sovimme että panemme siihen uutta ruotsinsuomalaista musiikkia. Jos sitä saadaan, jos sitä löytyy jostain.

Ja näin ollen mä rupesin täällä kyselemään tšekäläisiltä bändeiltä sitten että onko olemassa uutta [musiikkia] ... ja sitten mä ajattelin ensin että mä olisin tehny ihan muutaman artistin, ottanut vaikka kolme kappaletta artisteja ja soittanu heidän musiikkiaan. Mutta siinä kävi niin että kulovalkean tavalla viesti kulki eteenpäin ... ja sitten just tää Pirjo Korhonen, joka asuu täällä Gislavedissä Smålannissa, niin hän sai kuulla tästä jonkun artistin välityksellä ja hän soitti ja otti yhteyttä että hänellä olis tämmönen hanke ollu pitkään jo, mutta hän ei oo sitä pystyny toteuttamaan. ... Mä sanoin että tule heti tänne nauhojesi kanssa! Ja näin hän tuli ja siltä istumalta päätin että tähän on ihan täyttä tavaraa. Tätähän voi varsin lähettää.

Ja sitten mulla oli hirveen vaikeeta löytää mitään punasta lankaa näiden orkestereiden ja artistien välille, niin periaatteessa 3 – 4 päivää ennen kun tää lähetyks tuli, niin päätin että tässähan vois laittaa tämmösen listan ja antaa ihmisten äänestää, mikä heidän mielestään on parasta. Et se synty tavallaan ihan spontaanisti. (Björstrand 1995)

Musalista merkitsi kokonaan uutta käännettä ruotsinsuomalaisen musiikin tuotannossa ja julkisuudessa. Vielä ensimmäisessä ohjelmassa (7.1.95) useampikin haastateltu muusikko valitteli sitä, että kun Ruotsin radio ei ole soittanut valtakunnallisesti ruotsinsuomalaista musiikkia, ei sillä ole kysyntää tanssipai-koillakaan. Levylaulajina näitä tansseista tuttuja artisteja ei yleisö osannut pitää eikä heidän tuottamaansa musiikkia ostaa. Muusikot toivoivat, että ruotsinsuomalainen musiikki saisi jalansijaa radio-ohjelmissa ja toimittaja Björstrand (jota haastattelin noin viikkoa myöhemmin) tuntui itsekin olleen yllätynyt ruotsinsuomalaisten musiikintekijöiden aktiivisuudesta ja tuotetun musiikin määräs-tä (Björstrand h. 1995)<sup>6</sup>. Myös radiokuuntelijat ottivat heti yhteyttä toimitukseen

<sup>6</sup> Ensimmäisessä ohjelmassa (Musalista 7.1.95) haastateltu Pirjo Korhonen harmitteli sitä, että ruotsinsuomalaiset kulttuuritahot eivät ymmärrä tanssimusiikkia. Musalista-musiikin läpilyönti Ruotsin radion suomenkielisissä ohjelmissa ei selvästä synergiaista huolimatta ollutkaan täysin ongelmatonta, sillä se on vaatinut esteettistä uudelleenorientaatiota monilta musiikkia käyttäviltä toimittajilta (vrt. Cohen 1994).

ja alkoivat kysellä ohjelmassa soitettujen laulajien musiikkia ja jatkoa tämän tyyppiselle tuotannolle. Sadat Ruotsissa toimivat artistit olivat keskittyneet keikkailuun, mutta musiikkijulkisuuden puuttuessa ei heillä ollut erityisempää tarvetta oman sävellystuotannon kirjoittamiseen. Itse asiassa ruotsinsuomalaiselta musiikilta puuttui oma esivalintajärjestelmä portinvartijoiheen (Lassila 1987).

Musalista poikkeaa muista vastaavatyypisistä listaohjelmista (kuten esim. Jyrki Countdownista Suomen MTV3:lla) siinä, että Musalistalla soitetaan pääasiassa vielä julkaisemattomia demoja. Yleisö saa soittaa ja antaa äänensä mielestään parhaalle (tai parhaille) esityksille, ja enimmillään ohjelma on kerännyt yli 3000 puhelua. Alusta lähtien Björstrandille oli selvää, että kappaleita julkaistaisiin cd-levyillä – ei pelkästään levymyynnin takia, vaan myös tulevia radiosoittoja varten (Björstrand h. 1995). Kunakin vuonna suosituimmat kappaleet onkin koottu Musalista-cd:lle, joilla vuosina 1995–1999 on julkaistu yhteensä 112 uutta ruotsinsuomalaista teosta. Musalista-ohjelman ja cd-levyjen lisäksi kilpailukappaleet ovat saaneet runsaasti radiosoittoja muissa suomenkielisen toimituksen ohjelmissa, kun mm. Sisu tänään -ohjelman formaattiin kuuluu soittaa ruotsinsuomalainen kappale joka arkipäivä kello 16.50.

Digitaalisen äänentallennustekniikan avulla kotistudioissakin tehdyt datanauhat ovat nykyään radiosoittokeelpoisia, ja yksi syy Musalistan onnistumiseen on ollut teknologinen kehitys. Kokoelmalevyn julkaisemista varten ei tarvitse kutsua artisteja studioon, vaan cd-levyt on julkaistu alkuperäisistä demonauhoista. Musalista-cd:t ovat syntyneet tavanomaisen radiotoiminnan sivutuotteina hyvin kevyellä toimitustyöllä, mutta silti ne ovat merkittävin ja tähän asti laajin ruotsinsuomalaisten musiikillista vähemmistökulttuuria esitellyt julkaisusarja.

Ilmiselvänä lähtökohtana Musalista-kappaleiden teossa on ollut tanssimusiikin esittäminen tanssipaikeilla ja vuorovaikutus ruotsinsuomalaisen yleisön kanssa, mikä käy ilmi paitsi musiikista myös ohjelman aikana tehdyistä artistihaastatteluista. Kilpailukappaleet edustavatkin monipuolisesti niitä tyylejä ja musiikinlajeja, joita myös tansseissa esitetään: hidasta ja nopeaa beattia ja foksia, swingiä, slow-rockia, beguinea, diskohumppaa (mukaan lukien muutama teknokappale) sekä tietenkin suomalaiskansallista vanhaa tanssimusiikkia eli valssia, humppaa, tangoa ja jenkkää. Tuotantotavat suosivat sekvensserien käyttöä, ja studiossa äänitetään akustisesti yleensä vain lauluosuudet ja kitarat, joskus myös puhaltimet. Tanssimusiikin lisäksi ohjelmiin on tietoisesti haettu myös muita tyylejä (Björstrand h. 1998). Laulelmia, kupletteja ja kansanlaulua onkin mukana kolmella Musalista-levyllä (1997–99), ja ne on valittu erityisestä trubaduurikilpailusta Axevallan kesä -tapahtuman yhteydessä.

Voittajakappaleiden joukossa on useimpia mainittuja tanssimusiikkityylejä, mutta yksikään näistä ei ole selvästi muita suosituimpi. Kun musalistakappaleita verrataan suomalaiseen iskelmään, erottuu niistä nähdäkseni kolme ruotsinsuomalaiselle musiikille tyypillisintä tyyliä: slow-rock, nopeat foksit ja hump-



---

pa. Triolihitaiden (slow-rockin) ja foksien suuri määrä vastaa ruotsalaista dansband-musiikkia, mutta humppa nousee ruotsinsuomalaisten omasta, pitkästä ja vahvasta elävän tanssimusiikin traditiosta.

Tekstintekijät, joista ahkerimpia ovat olleet Simo Vedenpää, Jarkko Viljanen, Esa Rautiainen, Reijo Ikola, Rikhard Palm, Pentti Matilainen ja Maila Tsupukka, kuuluvat useimmiten ensimmäiseen Ruotsiin muuttaneeseen sukupolveen, joskin monia nuoremman sukupolven laulaja-lauluntekijöitä on ollut mukana. Musalista-levyjen sanat kertovat useimmiten kaipuusta ja rakkaudesta tai tähdistä ja kuusta, eli tekstit eivät sijoitu mihinkään maantieteelliseen paikkaan tai konkreettisesti ilmaistuun kulttuuriyhteyteen, eikä niillä siksi ole selvästi muotoiltua kohdeyleisöä (vrt. Lilliestam 1996: 42). Tämä johtuu siitä, että ruotsinsuomalaiset musiikintekijät toivovat kappaleille menestystä myös Suomesta (Korhonen h. 1996). Cd-levyjen kappaleista neljä kertoo kuitenkin selkeästi siirtolaisuudesta, ja lisäksi ainakin viisi kuvaa kotiseutuja Suomessa (mm. *Koillismaan valssi*). Näistä lauluista heijastuu odotetusti melankolia ja ikävä – ei kuitenkaan maahanmuuttajan katkeruus kuten 1970- ja 1980-lukujen äänitteillä. Muutamissa teksteistä käy ilmi, että uuteenkin kotimaahan on sopeuduttu hyvin ja elämä siellä on muodostunut onnelliseksi. Aivan poikkeuksellinen on Pentti Matilaisen sanoittama *Titta kuu*, joka kertoo Maraboun tehtaille töihin tulleen maahanmuuttajan elämäntarinan. Kappaleessa annetaan eräs tulkinta maastamuuton syistä ja sopeutumisesta uuteen ympäristöön. Tässä kertomuksessa siirtolaiset eivät kuitenkaan eristäydy, vaan kanssakäymistä ja avioitumista tapahtuu kieliongelmistä huolimatta. Ensimmäisten kulttuurisokkien jälkeen Maraboun sievän työntekijän tarina päättyy onnellisesti ruotsalaissuomalaisen perheenäidin ”virkaan”. Reijo Määtän sävellys on melodinen humppa, jota levyllä vauhdittavat rytmikäs vaihtobasso ja hanurivaikutteiset, syntetisoijan kellopelisoundilla soitetut vastamelodiat. Varsinkin kertosaäkeistöissä on humppamaista eloisuutta sekä omintakeista huumoria. Laulaja Terttu Lakkalan tulkinta on kertova ja rennosti artikuloitu.

Viidellä Musalista-albumilla kuullaan kaikkiaan yli kuuttakymmentä ruotsinsuomalaista solistia ja kymmeniä säveltäjiä, sanoittajia ja sovittajia, jotka ovat eri-ikäisiä ja tulevat eri puolilta Ruotsia. Musalistalle ovat osallistuneet ja siellä menestyneet niin ammattilaiset kuin harrastelijatkin. Mielenkiintoista onkin se, kuinka ohjelmiin saadaan jatkuvasti uusia laulajia ja musiikintekijöitä. Varsinkin kahden ensimmäisen vuoden aikana Länsi-Ruotsissa tehdyt kappaleet olivat suhteellisesti enemmän esillä kuin muut alueet – onhan nimenomaan sekvensseriteknologia ollut heille jo pitkään tuttua, mutta vuosien kuluessa uusia artisteja on tullut yhtä lailla Itä-Ruotsista kuin Göteborgistakin. Huolimatta siitä, että Musalistalle osallistuminen on puhtaasti talkootyötä eikä rahapalkintoja ole voittajillekaan luvassa, ovat useimmat ammatikseen musiikkia tekevistä (joukossa opettajia, kanttoreita ja jazzmuusikoita) ruotsinsuomalaisista antaneet panoksensa ohjelmalle.

## Nuottiesimerkki 11: Titta kuu

Transkriptio CD:ltä Musalista 2, SR-FR 003, 1996.

säv. Reijo Määttä  
san. Pentti Matilainen  
esittäjä: Terttu Lakkala

### HUMPPA

128 The image shows a musical score for the song 'Titta kuu'. It consists of five staves of music in G major, 2/4 time. The first staff is an introduction with the tempo marking '128' and the instruction 'intro ja välisoitto kellopelisoundilla:'. The second staff begins the first line of lyrics. The score includes various chord markings (cm, fm, G7, Bb, Ab/Eb) and dynamic markings (f, mf). The piece ends with a 'Fine' marking and a double bar line.

*intro ja välisoitto kellopelisoundilla:*

Suomessa kun kerranjäin mä  
täysin ilman työ-tä, tuumin, et-tä Ruotsiin läh-de-tään, mulla pruukaa e-lämässäin o-la on-ni myö-tä, ja o-mistanhan hyvän kie-li-  
pään, tyt-tö-lap-si o-len mi-nä melko sievänlai-nen, ei poj-jis-ta oo-ol-lut puuet-tä, eh-kä minut is kee-jo-ku  
ai-to ruotsa-lai-nen, vaik' puhummekin e-ri murret-ta Tit-ta kuu, oi tit-ta kuu, se lause kai-kuu y-hä korvis-  
sain. Tit-ta kuu oi tit-ta kuu, se al-ku o-li minun on-nes-tain

Julkaistu säveltäjän luvalla.

Suomessa kun kerran jäin mä täysin ilman työtä  
niin tuumin että Ruotsiin lähdetään  
Mulla pruukaa elämässäin olla onni myötä  
ja omistanhan hyvän kielipään.

Tyttölapsi olen minä melko sievänlainen  
ei pojista oo ollut puutetta  
Ehkä minut iskee joku aito ruotsalainen  
vaik' puhummekin eri murretta

Titta kuu, oi titta kuu  
se lause kaikuu yhä korvissain  
Titta kuu, oi titta kuu  
se alkua oli minun onnestain

Maraboutla töitä sain mä ihan ilman muuta  
mä koska oon niin makeen näköinen  
Ruotsalainen poika sai jo multa ottaa suuta  
kun asuin täällä päivää kymmenen

Sattumalta kohdattiin me nakkikioskilla  
hän osti nakit niin kuin minäkin  
Ruotsiksi hän kysyi multa vill du flicka lil-la  
ja oikeinhan mä hänet ymmärsin  
Titta kuu, oi titta kuu ...

Kävelimme rinnatusten pitkin puiston laittaa  
ja minä purin nakkimakkaraa  
Poika siinä vierelläni puhui kaiken aikaa  
se mulle oli täyttä hepreea

Kulkiessain sattumalta katsoin taivahalle  
ja siellä kuu se paistaa möllötti  
Huusin hälle 'Titta kuu' se kuului kaikkialle  
suu auki poika mua töllötti.

Titta kuu, oi titta kuu ...  
(katkelma)



## Kuluneen vuosikymmenen levystöä

Paradoksaalisesti ruotsinsuomalaisten äänitteiden lukumäärä ja niiden symbolinen merkitys ovat nyt 2000-luvun vaihteessa selvässä kasvusuunnassa, vaikka samanaikaisesti elävän musiikin määrä on jatkuvasti vähentynyt. Tansseja ja ruotsinsuomalaisten järjestämiä tilaisuuksia pidetään selvästi harvemmin kuin kaksi vuosikymmentä aikaisemmin, ja monet muusikot ovat olleet jo valmiita pitämään niitä 'kuolevina instituutioina'. Musiikkia lukuun ottamatta kaikilla julkaisutoiminnan ja taiteiden alueilla ruotsinsuomalainen tuotanto on vähentynyt 1970-luvun huippuvuosista (Jokinen 1996), ja ainoastaan radio on voinut lisätä suomenkielisten ohjelmien tarjontansa: lähetyksiä on lisätty sekä Sveriges Radiolla (SR) että lähiradiotaajuuksilla<sup>7</sup>.

Kaikkineen 1990-luvulla tehtiin noin sata ruotsinsuomalaista levyä tai kasettia, joista suurin osa on omakustanteita tai pienkustantamojen julkaisemia cd:itä. Pienten levymerkkien tuotannosta tunnetuimpia ovat Musalista-levyjen ohella Kicke Paanasen, Kai Tapanin ja Tarja Holapan iskelmälevyt, kahta harmonikkasukupolvea edustavien Paul Witickin ja Minna Weurlanderin cd:t sekä Gösta Engwallin julkaisemat kasetit. Suuret levy-yhtiöt (EMI ja Audiovox) Suomessa ovat julkaisseet göteborgilaisten Tapio Kankaan ja Tanyan tanssipoppia sisältävät albumit: kummankin masternauha on tuotettu Ruotsissa pienissä sekvensserien ja tietokoneiden ympärille rakennetuissa studioissa, ja valmiina se on lähetetty Suomeen julkaistavaksi. Omakustanne-cd-levyillä pop- ja rockmusiikkiaan ovat julkaisseet mm. Esa Rautiainen suomeksi ja Arja Huttunen englanniksi, kupletteja on tehnyt Lokarit-duo, laulelmia Maini Sorri sekä perinteistä suomalaista tanssimusiikkia Niina & Duo's, Reijo Määttä ja Tanja Anneli. Cd-singlejä on ilmestynyt useita, ja mm. Erkki Virta on ruotsinsuomalaisia käsittelevän väitöskirjansa lisäksi julkaissut laulelma-cd:nsä sekä suomeksi että ruotsiksi. Samaan tapaan levyjä kahdella eri kielellä samanaikaisesti ovat aiemmin julkaisseet mm. Arja Saijonmaa, Helena Salo ja Päivi Porkka.

Omakustannekasetteja on ilmestynyt edelleen melko runsaasti, ja tanssimusiikkia sisältyy mm. Reyon, Outi & Pepzin, Alaskan, Pertti Parpalan, Reijo Määtän ja Safir-yhtyeen kaseteille. Useampikin kuoro on tehnyt omia kasettejaan (mm. Da Capo, Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro ja Kylälaulajat), ja harmonikkamusiikkia on Ari Haataisen, Paul Norrbackin ja Jari Salmisen äänit-

7 Vaikka äänitetuotanto onkin voimistunut 1990-luvulla, jää vuosittain tuotettujen nimikkeiden määrä edelleen vain noin kymmenesosaan siitä, mitä valtaväestö tuottaa Suomessa ja Ruotsissa asukaslukuun suhteutettuna. Vastaavasti tanssiyleisöä käsittelevässä luvussa päätelin, että 1970-luvulla ruotsinsuomalaiset kävivät suomalaistansseissa suunnilleen yhtä usein kuin valtaväestö (ruotsalaisten tansseissa käyntiä koskevat tilastot: Larsson & Svensson 1992). Seuraavien kahden vuosikymmenen aikana asiakkaiden määrä ruotsinsuomalaisissa tansseissa putosi noin viidennekseen, vaikka väkimäärä on pysynyt samana.

---

teillä. Myös hengellistä musiikkia, runoja, pelimannimusiikkia ja laulelmia on julkaistu c-kasetteina.

Ruotsinsuomalaisilla äänitteillä musiikillinen skaala on kasvanut. 1990-luvun tuotannosta löytyy lasten musiikkia, bluesia, teknoa, rockia sekä rappia, vaikka iskelmämusiikki on edelleen selvästi hallitseva genre. On kuitenkin syytä korostaa, että iskelmä- ja tanssimusiikin sisältö ei ole homogeenista, vaan äänite-tuotannossa (päinvastoin kuin tanssiorkestereiden ohjelmistoissa) on suuria linjaeroja eri artistien välillä: toisten kappaleet ovat perinteisempiä kuin toisten. Esimerkiksi Kicke Paanasen koko tuotanto edustaa modernia rockvaikutteista iskelmää, mutta kolmannen polven ruotsinsuomalaisen Niina Koskisen levyllä (Niina & Duo's 1998) kuullaan vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, kuten humppaa, valssia, rautalanka-beattia ja slow-rockia. Tiivis yhteys tanssiyleisöön on se seikka, joka melkein kaikkia ruotsinsuomalaisia musiikintekijöitä yhdistää. Siitä heillä saattaa olla etuakin suomalaisiin huipulle pyrkiviin kollegoihin sa verrattuna.

Ruotsinsuomalaisilla 1990-luvun äänitteillä laulujen aiheet ovat samantyyppisiä kuin Musalista-levyillä. Ovathan useimmat omia levyjä julkaisseista artisteista mukana myös Musalistoilla. Eräänä mielenkiintoisena tapauksena voisi mainita Lokarit-duon, joka albumillaan (1999) käsittelee monissa perheissä arkaluontoista lasten etnisyysoprosessia vanhempien näkökulmasta. Esimerkiksi kappaleen *Juuret maassa* kertosaie kuuluu: "Suomalaiseksi en sua täysin saa, vaikka haaveet mulla ois suuret, kunhan oppisit vain sen tajuamaan, että Suomessa meillä on juuret". Levyn nimikappaleessa (*Billingin kevät*) puolestaan laulaja Erkki Lahti (jokseenkin monimutkaisesti) toteaa, että hänen lapsensa lapsuusmaisemat Ruotsissa olivat hänen oman lapsuutensa haave. Suomesta lähtenyt mahanmuuttaja ei voi välittää lapsuutensa kokemuksia sellaisenaan, ja siksi vanhemmuus vaatii sopeutumista myös suhteessa lapsen kokemusmaailmaan.

Näyttää siltä, että musiikin alueella ruotsinsuomalaisuus on onnistunut uudistumaan ja käymään läpi toisen sukupolven myötä tulleen murroksen. Vaikka kirjallisuudentutkija Satu Gröndahl (1998) on sanonut olevansa huolestunut siitä, että yhä useammat ruotsinsuomalaiset kirjailijat kirjoittavat ruotsiksi, ei tilanne näytä yhtä uhkaavalta musiikin ja laulutekstien osalta. Nuoret ruotsinsuomalaiset esittävät kappaleitaan ruotsinsuomalaiselle yleisölle edelleen mieluummin suomeksi.

## Tornionlaakson musiikki ja ruotsinsuomalainen kansanmusiikki

Edellä olen esitellyt ruotsinsuomalaisen musiikin valtavirtaa, mutta ääniteluette-  
loon (liite 5) olen sisällyttänyt muitakin tapauksia, joilla on keskeinen merkitys  
ruotsinsuomalaisuudelle – erityisesti, kun sitä tulkitaan vähemmistökuulttuurin



---

näkökulmasta. Valtavirralla tarkoitan tässä ruotsinsuomalaisessa musiikkijulkisuudessa, järjestötoiminnassa, tiedotusvälineissä ja kulttuuritapahtumissa valtakunnallisesti eniten tehtyä musiikkia.

Tärkein laajennus ruotsinsuomalaisten äänitteiden joukkoon on Tornionlaakson musiikki, jota liitteessä on lueteltu kolmenkymmenen nimikkeen verran. Meänkielinen kulttuuri on ollut erillistä muuhun ruotsinsuomalaiseen kulttuuritoimintaan verrattuna, mutta yhteisiäkin toimintoja on ollut: esimerkiksi Sisuradion suomenkielisistä ohjelmista osa lähetetään meänkielellä Pajalasta. Merkittävää on toisaalta se, että alueen perinnettä on kerätty ja julkaistu osana ruotsalaista kansanmusiikkia esittelevää sarjaa *Musica sveciae*. Ruotsinsuomalainen musiikki on samalla ruotsalaista musiikkia. Tunnettu ruotsalainen nykykansanmusiikkia soittava Norrlåtar-yhtye on ottanut vähemmistökieltä kunnioittaakseen jokaiselle kahdeksasta albumistaan myös suomenkielisiä kappaleita Ruotsin Tornionlaaksosta. Yhtye ja sen laulaja Hans Alatalo ovatkin olleet suosittuja esiintyjä myös Suomessa, mm. Kaustisilla. Samaten Tornionlaaksosta ovat myös J.P. Nyströms, Sisaret, Ylva & Torvald sekä trubaduuri Bo Lindberg (Ruotonen 1986).

Värmlannin metsäsuomalaisen musiikin vaikutusta on kuultavissa tämän päivän kansanmusiikissa (tästä kertoi esim. Juha Tainion ja Monica Olssonin radio-ohjelmasarja *Den finska klangen i svensk musik*, P2 1988–89; ks. myös Leisiö 1996), ja kansanmusiikin harrastajat viljelevät sitä aktiivisesti edelleen sekä Ruotsissa että Norjassa (esim. norjansuomalaisen Sinikka Langelandin levyt ja Monica Olssonin kasetti *Om berg och dalar dom kunne tala*). Torsbyssä puolestaan toimii Finnkulturcentrum, joka järjestää myös musiikkiaiheisia seminaareja ja tapahtumia. Metsäsuomalaiset ryhmänä ovat sulautuneet ruotsalaisiin, mutta kiinnostus tähän omalaatuiseseen perintöön on edelleen vahvaa, eikä se suinkaan ole ollut vaikuttamatta heidän jälkeläistensä monikulttuuriseen ajatteluun ja identiteettiin. Värmlannin suomalaisalueet ovat olleet inspiraation lähteinä myös Hedningarna-yhtyeen Anders Noruddelle (ent. Stake) (Jokinen 1996: 405). Hedningarna on tullut tunnetuksi suomalais-ruotsalaisen yhteistyön ansiosta. Tuotannossaan se on yhdistänyt bordunamusiikkitraditioita (kuten runolaulua) nykykansanmusiikin väkevään ja raskaaseen soundiin (Lilliestam 1998: 288–290). Sen suomalaislaulajat, Tellu Virkkala ja Sanna Kurki-Suonio (myöhemmin Anita Lehtola ja Liisa Matveinen), ovat tuoneet yhtyeen ohjelmistoon soinniltaan rikkaita pieniä interalleja (ibid.), joihin ei ruotsalaisessa kansanmusiikissa ole aiemmin totuttu (mm. albumit: Kaksi 1992; Trä 1994 ja Karelia Visa 1999).

Kansanmusiikin ja -tanssin harrastus on ollut erittäin vilkasta myös Suomi-seurojen (siirtolaisuuden myötä käynnistyneessä) toiminnassa kaikkialla Ruotsissa (Jaakkola 1983: 34). Pelimannit, kanteleensoittajat, kansantanssiryhmät ja kansanmusiikkiyhtyeet esiintyvät ahkerasti monissa juhlatilaisuuksissa, ja myös äänitteillä on kuultavissa heidän soittoaan. Mestaripelimannin arvoon on

Kaustisilla korotettu kaksi ruotsinsuomalaista kansanmuusikkoa: kanteleensoittaja Vilho Suonvieri ja laulaja Aarne Pekkala, joista jälkimmäinen on mukana Musalista 3 -levyllä. Musiikinlajien välisiä raja-aitoja rikkova harmonikansoitto on aina ollut erityisen tärkeää ruotsinsuomalaisille. Eri sukupolviin kuuluvat muusikot ovat esiintyneet poikkeuksellisen paljon myös ruotsalaiselle kuulijakunnalle esittäen mm. tangoja, perinmemusiikkia ja klassista (Francke 1999). Kansanmusiikin, populaarimusiikin ja taidemusiikin erottelemisen ("aksiomaattinen kolmio"; Tagg 1979: 24) ei toimi käytännössä, kun on kyse harmonikkamusiikista.

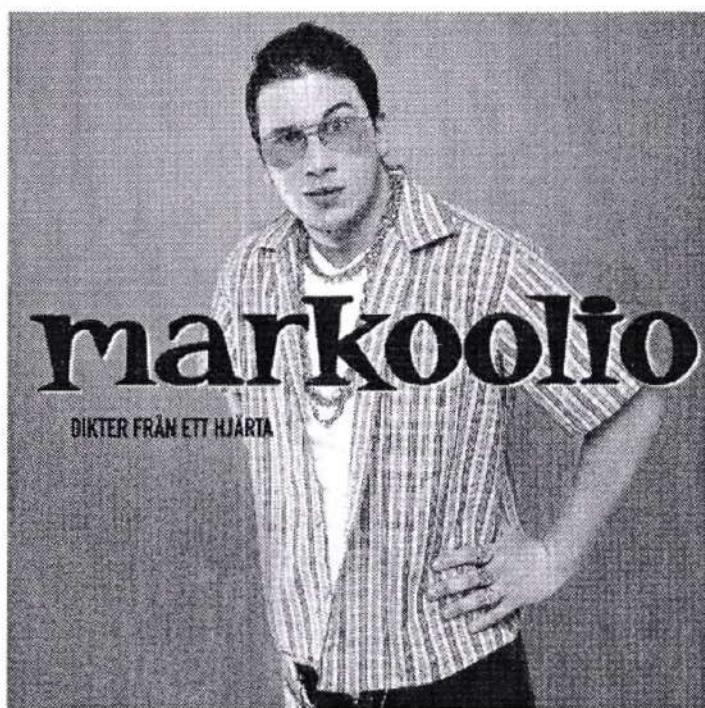
## Monikulttuurisia tapauksia?

Kun ruotsalaisten Bengt Erikssonin ja Birgitta Olssonin (1981) eri siirtolaisryhmien musiikkia esittelevään kirjaan sisältyy Vilho Suonvieren kanteleensoittoa käsittelevä artikkeli sekä kertomus tanssi-illasta Landskronassa, jossa Domino-yhtye soitti tangoa, jenkkää ja humppaa, ei ruotsinsuomalaisuus musiikissa 1990-luvulla ole kuvattavissa vain yhden tai kahden musiikinlajin avulla. Ruotsinsuomalaisuus ei ole enää – jos se koskaan on ollutkaan – yhtenäinen kulttuurinen kategoria. Tämän vuoksi monia äänitteitä pitää tulkita monikulttuurisesti: niiden kuuntelijoilla on useita mahdollisia näkökulmia kansalliseen identiteettiin.

Ruotsissa kasvaneet ja Ruotsin musiikkiin enkulturoituneet ruotsinsuomalaiset tekevät musiikkia valtaväestölle niin, että siihen toisinaan sisältyy viittauksia suomalaisuuteen, mutta useimmiten näitä piirteitä on turha musiikista (tai sanoista) etsiä. 1990-luvun jälkipuoliskolla ovat muutamat artistit kuitenkin entistä selvemmin tuoneet omaa ruotsinsuomalaisuuttaan esiin lausunnoissaan ja jopa omassa tuotannossaan. Kentin jäsenet ovat joissakin haastatteluissa (esim. G-P:n Avenyn-liitteessä syyskuussa 1997) maininneet, että yhtyeen kitaravallien ('sound wall') tumma melankolisuus olisi osittain ymmärrettävä suomalaisuudesta johtuvaksi.

Varhaisnuorten suosima rap-artisti Markoolio (Marko Lehtosalo) on selkein esimerkki esiintyjästä, joka hyvinkin näyttävällä tavalla tuo esiin omaa kansallista identiteettiään. Hänen ensimmäisen albuminsa kansissa on taustatarina (se myös kuullaan levyllä), jonka mukaan tämä outo mies on syntynyt Lahdessa ja kasvanut Tukholmassa, jossa eräänä mystisenä yönä hänestä tuli taiteilija Markoolio. Albumin kappaleista erityisesti *Drömmen om Finland* vahvistaa Markoolion ruotsinsuomalaista humoristista imagoa: sen mukaan hän kaipaa Suomea, jossa haluaisi juhliä, juoda ja elää kauniin suomalaistytön kanssa. Koskaan aiemmin ruotsinsuomalaisuus toisen sukupolven tulkitsemana ei ole ollut näin näkyvää Ruotsin musiikkielämässä. Muun muassa 1980-luvulla suosittu tyttöduo Lili & Sussie (eli Ruotsissa syntyneet Päivärinnan siskokset) ei ko-





*Tunnetuin ruotsinsuomalainen artisti Ruotsissa on Markoolio, jonka musiikissa suomalaisuus nousee esiin buumorin ja itseironian värittämänä. Yläkuvassa (kuva13) Markoolio jakaa nimikirjoituksia Ruotsinsuomalaisen koulun oppilaille. Kuva: Jubamatti Pelkonen. Viikkoviestin arkisto. Alakuvassa (kuva 14) hänen toinen albuminsa *Dikter från ett hjärta*, Arcade 1999.*



rostanut taustaansa samalla tavoin kuin Markoolio, jolle se on suorastaan menestyksen kulmakivi. Lisäksi Ruotsiin asettuneet tai siellä työskennelleet taiteilijat, kuten Esa-Pekka Salonen, Arja Saijonmaa, Lill Lindfors ja Jukka Tolonen, ovat olleet kyllä näkyvästi esillä, mutta heidän suhteensa ruotsinsuomalaisuuteen on usein jäänyt etäiseksi.

**Rockin** kentällä toimii myös kokonaan tai osittain suomalaisnuorista koottuja yhtyeitä, joiden musiikissa on toisinaan selvästi tuotu esiin maailma ruotsinsuomalaisin silmin nähtynä. Esimerkiksi göteborgilaisen Paskofobian kappaleisiin kuuluivat *Vi är jävla finnar*, *Sotkamo* ja *Ei oo belppoo olla suomalainen*. Huolimatta ruotsalaisesta kuulijakunnasta yhtye esitti voittoisassa Tuve talang-kilpailussa kappaleensa suomeksi (kenttätaltiointi Turessa 13.12.1996). Ongelmana yhtyeellä on se, että ruotsinsuomalaisille suunnattuja esiintymismahdollisuuksia ei rockbändeille ole tarjolla käytännössä juuri lainkaan eikä kanavien puuttuessa yhtyettä tunneta oman kaupunginosan ulkopuolella (yhtyeen kitaristin Antti Remeksen haastattelu 1997). Ruotsinsuomalaisten nuorten miesten ja naisten rockbändejä on toiminut tai toimii lisäksi ainakin Tukholmassa, Skövdessä, Göteborgissa, Eskilstunassa ja Rinkebyssä (Sin, This Corrosion, Deface, Slick, Vincent, Fairbone; ks. myös Jokinen 1996: 406; Nagy 1989b), mutta yksikään näistä, kuten Paskofobiakaan, ei ikävä kyllä ole julkaissut musiikkiaan muuten kuin demonauhoilla.

Ruotsinsuomalainen rock on käsitteenä lähes tuntematon ruotsinsuomalaisille, mutta erikoistapaus on punk, joka näyttää toimivan kokonaan niin sanotusti maan alla. Näkymätön ja jopa mystinen on Örebrossa toimiva (Jari Juhon [2000] vetämä) Finnrecords-merkki, joka on Arkivet för Ljud och Bildin (ALB) tietokannan mukaan tuottanut 11 punk-henkistä levyä vuodesta 1994 lähtien (levyjen juoksevan numeroinnin mukaan julkaisuja olisi peräti 19). Levyistä kahdeksan on englanninkielisiä ja kaksi ruotsinkielistä ja lisäksi levymerkillä on julkaistu kirkkonummelaisen Valvontakomission cd *Systeemi tappaa* (Kuivanen 1999). Göteborgissa toiminut ruotsinsuomalainen Rajoitus-yhtye on puolestaan julkaissut oman suomenkielisen lp:n Distortion-merkillä vuonna 1995. Lisäksi ALB:n tietokantaa selaamalla olen löytänyt satakunta ruotsalaista rocklevyjä, joiden tekijöiden joukossa on (muuten itselleni tuntemattomia) suomalaisnimiä. Ruotsinsuomalainen rock on mielenkiintoinen kysymysmerkki suhteessa äänitetuotantoon: sitä on julkaistu vähän, mutta ruohonjuuritasolla toimintaa näkyy olleen yllättävänkin paljon huolimatta sen marginaalisesta asemasta. Kun rockvaikutteet liittyvät johonkin laajempaan kontekstiin, jossa ruotsinsuomalaista musiikkia tehdään, on ruotsinsuomalaista rockia levytetty myös suomeksi (esim. trubaduurina tunnetun Esa Rautiaisen tuotanto), mutta selkeästi omaa tuotantokategoriaa ruotsinsuomalainen rock ei kuitenkaan muodosta (tilanteesta suomenruotsalaisten parissa Brusila 1999: 21).

Rock ja rockyhtyeiden tukeminen (harjoitustilat, keikat samoin kuin diskoiltojen järjestäminenkin) ovat kuuluneet joidenkin Suomi-seurojen nuorisotoi-



---

minnan muotoihin (mm. Nagy s.a.; Turunen 1994: 76), mutta musiikkikäytäntöjen vähäisen määrän takia kansallisen identiteetin esiintuominen ja eronteko eivät välttämättä toteudu rockin tapauksessa muutoin kuin laulutekstien avulla. Rockmuusikot saattavat pitää yhtyettään ruotsinsuomalaisena, kun kaikki sen jäsenet ovat suomalaistaustaisia, mutta musiikkiaan he eivät katso ruotsinsuomalaiseksi, koska kaikki kappaleet lauletaan useimmiten englanniksi ja yleisö on ruotsalaista (mm. *This Corrosion*; Vainio h. 1998). Ruotsinsuomalaisia taustoja on useinkin mahdotonta tunnistaa, jolleivät ne tule lehtihaastattelussa tai muuten erityisesti esiin (esimerkiksi Kämäräinen 1998, Lehtinen 1997).

Liitteenä olevan luettelon laatiminen ja sille levyjen valitseminen ei lopulta ollut helppo tehtävä. Ruotsinsuomalaiseksi on helppo tunnistaa se joukko äänitteistä, joiden tekijät ovat tunnettuja tansseissa ja muissa ruotsinsuomalaisissa tilaisuuksissa esiintyviä muusikoita, mutta rajanveto monien artistien kohdalla on tuottanut vaikeuksia. Esimerkiksi Arja Saijonmaan laajasta tuotannosta olen luetteloont valinnut neljä albumia, joiden olen katsonut edustavan sitä musiikkia, jota hän on ruotsinsuomalaisissa tanssipaikoissa esittänyt (Kalliokoski 1980). Saijonmaa on tehnyt suomalaisia tanssimusiikkiklassikoita tunnetuksi myös ruotsalaiselle yleisölle esittämällä niitä ruotsinkielisinä käännöksinä. Suomeen muuttaneiden artistien (kuten Jari Sillanpään, Kai Tapanin, Kicke Paanasen, Risto Nevalan, Kari Pirosen ja Merja Väli-Jeesiön) Suomessa tekemiä levyjä ei luettelossa ole mukana lainkaan. Näin on siitäkkin huolimatta että esimerkiksi Sillanpää on mieluusti korostanut omaa ruotsinsuomalaisuuttaan, ja hänen kauttaan käsityksiä ruotsinsuomalaisesta musiikista tanssimusiikkina on selvimmin muodostettu (Kotirinta 1999). Jotkut paluumuuttajista (esim. Pentti Kumpulainen) ovat vuodesta toiseen olleet suosittuja esiintyjiä ruotsinsuomalaisilla tanssipaikoilla.

Luvun alussa toin esiin sen lähtökohdan, että artistien yksilöllistä etnistä identiteettiä ei tässä sinänsä arvioida, vaan äänitteet on valittu nimenomaan ruotsinsuomalaisen tuotantokontekstin takia. Niinpä mukana on myös romaneja, kuten Pauli Karen, Toivo Kuusisto sekä useita muita laulajia Musalista- ja Parhaat solistit -kokoelmilla. Suomenruotsalaisista luettelossa on Gösta Engwall, ja liitteessä kuusi on mainittu nimeltä useita. Huomautettakoon kuitenkin, että kyseiset äänitteet eivät yleensä korosta nimenomaan romanitaustaisuutta tai suomenruotsalaisuutta vaan ruotsinsuomalaisuutta, Ruotsissa tehtyä suomalaista iskelmää.

Ruotsinsuomalainen musiikki on moninaista ja monikulttuurista, eikä mikään ruotsinsuomalaisuuteen perustuva luokittelu ole loogisesti aukoton, vaan kaikki tämänkaltaiset identiteettikategoriat ovat jatkuvassa liikkeessä olevia (ei-essentiaalisia) prosesseja. Musiikkikäytäntöjen ja musiikkijulkisuuden laajetessa ehkä myös muita jo ilmestyneitä äänitteitä voidaan tulevaisuudessa lukea ruotsinsuomalaisen musiikin joukkoon (musiikin historian uudelleen arvioinnista Huttunen 1993).

Yhteenvedona ruotsinsuomalaisesta äänitehistoriasta voisi todeta, että kolmen vuosikymmenen aikana julkaisuista on muodostunut jo varsin monipuolinen äänitteiden joukko – liitteessä viisi niitä on 238 nimikettä. Suurin osa tästä tuotannosta pohjautuu suomalaisyhteisön omaan erottuvaa musiikkitoimintaan, joka on tapahtunut tansseissa, Suomi-seuroissa ja seurakunnissa. Luonnollisesti levyillä ja kaseteilla on paljon tanssi- ja iskelmämusiikkia, harmonikansoittoa, pelimannimusiikkia, kuorolaulua ja lastenlauluja. Toinen selvästi erottuva piirre on nk. toisen sukupolven ruotsinsuomalaisten hyvä menestys musiikintekijöinä Ruotsissa ja Suomessa (mm. Jari Sillanpää ja Kent), ja sen ohella heidän tahtonsa ylläpitää omaa erityistä ruotsinsuomalaista vähemmistöperinnettä (mm. Musalistalla). Kolmanneksi suomen kielen ja suomalaisen kulttuurin vuosisatainen historia Ruotsissa heijastuu nykypäivänä elävimmän Tornionlaakson kansanmusiikissa, laulemissa ja tanssimusiikissa sekä Värmlannin kansanmusiikkiperinteessä.

Vaikka ruotsinsuomalaisten musiikkitapahtumien ja elävän musiikin määrä on vähentynyt, on samanaikaisesti radion musiikkijulkisuuden ja tuotettujen äänitteiden merkitys kasvanut. Musiikkitoiminta on tärkeä osa ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteetin prosessia, ja sen mukana äänilevytuotanto on muuttunut siirtolaistoiminnasta vähemmistökulttuuriksi. Ruotsinsuomalaisten julkaisema musiikki ei ole julkisuuskuvastaan huolimatta yksinomaan tanssimusiikkia vaan monialainen osa Ruotsin musiikkituotantoa.

## 4.2 MUSIIKIN VASTAANOTTO

Reseptiohistorian tutkimus tähtää merkityksiä tuottavan vastaanoton tulkitsemiseen: sävelteoksilla ei ole yhtä ”kiinteää identiteettiä”, vaan monia kuuntelijoiden luomia mielikuvia siitä (Huttunen 1995: 197). Käsite reseptiotutkimus liitetään yleensä taidemusiikin (tai esim. kaunokirjallisuuden) vastaanottoa käsitteleviin kirjoituksiin, joskin siihen sisältyvät ideat ovat keskeisiä myös populaarimusiikin tutkimuksessa, jossa reseptiota on tarkasteltu musiikkikritiikin (mm. Oesch 1989; Edström 1992), musiikkimaun (Salminen 1989), kuluttamisen (Lassila 1990; Mackay 1997) tai yleisemmin aatehistorian (Middleton 1986) näkökulmista. Reseptiotutkimus käy yksiin myös etnomusikologisen, kulttuurin sisäistä merkityksenantoa tutkivan ajattelun kanssa.

Ruotsinsuomalaisista lehdistä musiikkikritiikki-instituutio puuttuu lähes kokonaan, ja vain päivälehti *Finn Sanomat* julkaisi levyarvosteluja lyhyen ajan 1980-luvun vaihteessa. Myös tanssipaikkareportaaseja ja artistihaastatteluja esiintyi runsaasti *Finn Sanomissa*, mutta Ruotsin Suomalaisessa ja Viikkoviestissä niitä on julkaistu säännöllisemmin vasta vuodesta 1998 lähtien.

Aatehistorian kannalta mielenkiintoisista kulttuuripoliittisista linjapuheista on kerrottu eri sanomalehdissä, ja vuoteen 1981 saakka lehtileikkeitä on tallennettu seitsemän kansiolista Ruotsinsuomalaisten arkiston kokoelmiin. Niistä



ilmenee, että 1970-luvulla kirjoitusten (ja puheiden) henki oli yleisesti tanssimusiikkia väheksyvä – toisaalta tiedostettiin iskelmien suuri merkitys ruotsinsuomalaisille ja niiden esittäjien suhteellisen korkea taso (mm. Rinne 1972), mutta nimenomaan taiteen ja korkeakulttuurin asemaan toivottiin parannusta. Esimerkiksi vuonna 1973 ruotsinsuomalaista kulttuuripolitiikkaa pohtineessa seminaarissa RSKL:n puheenjohtaja Osmo Hormia pahoitteli seuraavaa: “ylemän kulttuurin nälkää ei tunneta, huvitilaisuudet ovat halutumpia” (Aamulehti 2.3.73). Vesa Kurkela puolestaan arveli Musiikin suunnan pääkirjoituksessaan (1983b), että suomenkieliset siirtolaiset, “unohdettu kansa”, muodostaa populaari- ja tanssimusiikin kuulijakunnan, joka kuluttaa “Suomesta tuotettuja sävelmiä” ja “tuntuu olevan kyvytön omaan musiikkiperinteeseensä”. Kurkela ei vertaa musiikkia muihin taiteisiin, mutta monien muiden kirjoittajien artikkeleissa sitä (varsinkin kevyttä musiikkia) käsitellään hyvin vähän silloinkin, kun kirjallisuutta, teatteria ja kuvataiteita on esitelty varsin seikkaperäisesti. Muun muassa Risto Laakkonen (1982) sivuuttaa musiikin kokonaan ruotsinsuomalaista kulttuurikehystä kuvatessaan, ja musiikin kenttää käsitellään varsin niukasti ja epäinformatiivisesti myös Finnarnas historia i Sverige -teoksessa (Lainio 1996).

Reseptiolle näennäisesti vastakkainen populaarimusiikintutkijoiden käyttämä teorianäkökulma on Juha Lassilan esittelemä *musiikkikulttuurin esivalintajärjestelmä*, johon hänen mukaansa (1987: 34) kuuluvat artistit, kykyjenetsijät, levy-yhtiöt, markkinoijat, mainostoimistot, radio ja tv, lehdistö, dj:t, toimittajat ja kuulijat (tosin on muistettava, että nämä kaikki ovat musiikin kentällä myös vastaanottajia). Ruotsinsuomalaisen musiikin tukena oleva esivalintajärjestelmä on edelleen varsin kapea ja tietyt osa-alueet puuttuvat siitä kokonaan. Radion rooli on merkittävä paitsi kriittisenä portinvartijana myös uuden musiikin tuottajana, joskin tämä kaksoisrooli aiheuttaa toisinaan myös ristiriitoja. (Esim. radiotoimittaja Pasi Kukkonen [1998] kriittiset arviot Musalista-levyistä aiheuttivat turhautuneita yhteydenottoja Musalistoilla esiintyvien muusikoiden tahoilta.)

Radiossa suomenkielistä ohjelmaa on tarjottu Inkeri Lamérin mukaan etupäässä “ruotsinsuomalaiselle työtä tekeväälle kuuntelijakunnalle, työvoimasiirtolaisille” ja ohjelmien musiikillinen “painopiste [on ollut] populaarimusiikissa ja iskelmässä” (Lamér 1992: 3). Tiedotustutkimusten mukaan ruotsinsuomalaiset ovatkin olleet “radio-ohjelmien suurkuluttajia”, eikä ruotsinkielen taito ole vähentänyt suomenkielisten ohjelmien kuuntelua (Jokinen 1996: 415). Lamérin sanoin “suomenkieliset ohjelmat olivat aiemmin sosiaalinen välttämättömyys, mutta nyt kulttuurinen etuoikeus” (ibid). Siksi radio on osuva esimerkkitapaus musiikkijulkisuuden rakentamisesta ruotsinsuomalaisessa kontekstissa.

---

## Ruotsinsuomalaisen musiikin julkisuuskuva Musalistalla

Musalista-ohjelmassa radiokuuntelijoilla on kunkin kappaleen jälkeen tilaisuus soittaa sekä äänestää paikallispuhelun hinnalla, ja tuona kahden minuutin aikana toimittaja Eija Björstrand haastattelee laulajaa (tai harvemmin muita kappaleiden tekijöitä). Haastatteluissa ruotsinsuomalaisia muusikoita esitellään kuuntelijoille ja samalla kontekstualisoidaan ohjelmassa kuultavaa musiikkia. Haastattelukysymysten ohella kappaleita edeltävissä juonnoissa rakennetaan ruotsinsuomalaisuusmuusikoiden myönteistä julkisuuskuva. Esimerkiksi *Titta kuu* -kappaleen laulaja Terttu Lakkala esiteltiin musikaalisena ja työteliäänä ruotsinsuomalaisena:

Tällä kertaa ensimmäisenä on Titta kuu ja Terttu Lakkala. Hän on laulellut viisivuotiasta saakka Sodankylän Jeesiön musikaalisessa kodissaan ja hän on Musalistalla aikasemmin esiintyneen Tarja Holapan sisar. Terttu on tehnyt Göteborgissa Volvon maalaamossa 20 vuotta hiomatyötä. Hän on nyt sairaseläkkeellä, kouluavustajana ruotsinsuomalaisessa koulussa ja laulelee vapaa-aikanaan kirkkokuorossa. Titta kuu on Pentti Matilaisen sanoittama ja göteborgilaisen Reijo Määtän säveltämä [kappale alkaa]. (Musalista 7.9.96)

Toimittaja Björstrand esittelee laulajat tuttavallisesti. Näin tanssimuusikot saadaan omittua julkisuuteen ruotsinsuomalaisen yhteisön jäsenenä. Hänen juontoihinsa kuuluu riisua musiikki siihen usein liitetystä metafysisyydestä – muusikot ovat kotoisia ”tähtösiä”, jotka ”soittelevat” ja ”laulelevat” suomalaisten iloksi. Etäännyttävä ammattimaisuus ja ankara harjoittelu eivät kuulu Musalistan kertomuksiin. Viihdemaailman varjoiset puolet, kuten huumeet, alkoholismi, seksi ja väkivalta, ovat näistä keskustelunaiheista todella kaukana. Yökerhoissa tapahtuva keikkailukin on raskasta vain työaikojen tähden, ei niinkään lieveilmiöidensä takia.

Yleisin puheenaihe (ja suorastaan klisee) haastatteluissa on kappaleiden tekeminen, ja keskusteluista ilmenee, että musiikintekeminen liittyy samaiseen arkeen, jota kuuntelijatkin elävät:

Eija<sup>8</sup>: Marko, kerropa kuinka tämä *Kuutamoyö* syntyi? ...

Marko: Öö, kirjekuoritehtaalla koneen ääressä. Siinä oli sopiva tahti siinä koneessa, niin tuli kappale.

(Marko Riihelä, Musalista 18.5.96)

Muusikoiden arkisuutta ja tasa-arvoisuutta kuuntelijoiden kanssa korostaa sekin seikka, että kappaleita on tehty paitsi tehtaassa myös kävelyllä, saunassa, olohuoneen lattialla ja rannalla. Kari Kiiskan *Sanoin et kertomut* -beguine on puolestaan syntynyt ”makuukammarissa” (Musalista 11.11.95).

8 Käytän tässä yhteydessä etunimiä aivan kuten radio-ohjelman juonnoissakin käytetään.



---

Muusikoiden ja yleisön rajaa hälvennetään myös tarkastelemalla musiikkia kuluttajan näkökulmasta: ohjelman juonnoissa käydään kuvitteellisesti tanssimassa tai karaokebaarissa laulamassa. Björstrand luo radiokuuntelijoille ruumiillisuuteen liittyviä mielikuvia: hän kertoo tanssivansa studiossa kappaleiden aikana ja kyselee laulajilta tanssiohjeita kuultuun kappaleeseen. Toimittajan näkökulma samastuu maallikon näkökulmaan, eikä hän epäröi tehdä virheitäkään musiikista tai tahtilajeista puhuttaessa. Muusikoille puolestaan tanssiaskleet saattavat olla yhtä vieraita kuin musiikkitermit kuulijoille.

Eija: Kerrotko tässä miten tämä valssi [*Lapsuuteen kaipuu*] syntyi?

Kari: No, ensinnäkin tämä ei oo valssi, kun tämä on trioli [12/8].

Eija: Niin, minä tuossa vähän kyllä valssin askeleita sain tehdyksi.

Kari: Ei, no vois kai sitä, minä en oo oikein tanssimiehiä, niin minä en oikein. Minun jalat ei taivu siihen. (Kari Kiiski, Musalista 16.3.96)

Eija: Ja itse sanot että tämä [*Minä vien*] on diskohumppaa?

Jarkko: Joo, eikö se vähän sen tyylistä oo?

Eija: Niin, mites sitä diskohumppaa sitten tanssitaan?

Jarkko: Eiköhän se oo semmosta, öö tavallaan niinku humppaa, ne sanoo eurohumppaa jotkut toiset, et ehän mie sitä tiiä, ku tuo tanssitaito on vähän semmonen heikko.

Eija: Olet nähny varmaan miten he hyppivät?

Jarkko: Juu, ihan kivan näköstä tuo on. (Jarkko Viljanen, 9.9.95)

Myös muusikoiden perhesuhteita käsitellään usein. Naissolistien pienten lasten kuulumisia kysytään, ja iskelmien laulaminen rinnastetaan tällöin kernaasti tuutulauluihin. Miehiltäkin kysellään lapsista ja kotioloista, joiden nähtävästi oletetaan olevan tasapainoisia – muusikot paneutuvat kyllä harrastukseensa, mutta myös perheeseensä. Ruotsinsuomalaisten maailmankuva on haastattelujen mukaan positiivinen.

Eija: Viimeksi olit mukana -- sinä olet protestilaulajatyyppi?

Reijo: Niin, no yhteiskuntaa käsitteleviä lauluja on tullut laulettua, pitää paikkansa.

Eija: Nyt olet perheellinen ja protestilaulut voi laittaa pussiin?

Reijo: No en minä nyt omasta mielestäni protestilauluja ole tehnyt. Aiheet on muuttunut, täytyy myöntää. (Reijo Niska, Musalista 7.9.96)

Muusikkohaastatteluilla hyvin tietoisesti annetaan artisteista kuva tavallisina ruotsinsuomalaisina – he ovat kuin kuka tahansa meistä kuuntelijoista. Tämä tapahtuu säveltämisen prosessin ja muusikkouden demystifioinnilla ja kuuntelijan roolin korostamisella. Vaikka jotkut artistit ovat jo menestyneitä, jalustalle korottamisen sijaan muusikoiden tavanomaisuutta ja kokemattomuuttakin saatetaan tuoda esiin.

Tasaisesti kasvaneet osallistujamäärät osoittavat, että Musalistan kuuntelijat ovat kokeneet ohjelmien musiikin ja oman vaikuttamisensa tärkeiksi. Jo pel-

kästään äänestäjien määrästä päätellen Musalista on runsaasti kuunneltu lähetys (kontrollia ei tosin ole siitä, etteikö sama kuuntelija voisi soittaa useampaankin kertaan), asukasmäärään suhteutettuna suosituimpi kuin vastaavat Pá svensktoppen -ohjelmat (Björstrand h. 1998). Toimittaja saa palautetta liikkueksaan kentällä ihmisten joukossa: "kansa aina mainitsee Musalistan, että se on kiiva ohjelma ja sitä äänitetään paljon". Björstrandin mukaan Musalistan kuuntelijat ovat "tavallisia ruotsinsuomalaisia työntekijöitä, keski-ikäisiä – ei nuoria", ja hän lisää, että hänen kuulijansa käyvät tai ovat käyneet tansseissa (ibid.). Kuuntelijatutkimuksiin vedoten hän arvioi, että nuoret kuuntelevat hyvin vähän P2:sta ja valtakunnan radiota ylipäättäen. "Poikkeuksena ovat ne nuoret, jotka ovat mukana kilpailuissa, kuten mm. tänään Ruotsin Suomalainen [no. 19] kirjoittaa [göteborgilaisesta] Linda Hallikaisesta, joka voitti Ruotsin Iskelmäestaruuden, että äiti opasti suomalaisen iskelmän pariin" (ibid.). Musalistamusiikkia kysytään paljon myös Radion toiveohjelmissä, ja musiikkitoivomuksissa heijastuu omakohtainen suhde pyydettyihin kappaleisiin: toivoja on ehkä tanssinut yhdessä laulajan kanssa tai kappale on sukulaispojan tekemä. Tämä on uutta ruotsinsuomalaisessa musiikkijulkisuudessa, sillä aiemmin Suomesta tuotu musiikki oli kaukaisempaa ja etäisten julkisuuden henkilöiden tekemää.

## Radion nuortenohjelmien vastaanotto

Radiotoimittaja Tuomo Rouhiaisien mukaan suomenkielisten ohjelmien ongelmakohta on se, ettei tiedetä, miten varhaismurrosikään varttuvvat saataisiin pidettyä suomenkielisten lähetysten kuuntelijoina. Hän kertoi, että lastenohjelmiin ollaan tietoisesti panostettu, mutta ohjelma-ajan vähyyden takia eri ikäluokille ei ole tarjolla riittävästi suomenkielistä ohjelmaa. Rockohjelmienkin määrä oli vähentynyt alle puoleen aiemmasta (Rouhiainen 1995: 7). Rouhiainen tuottaa Muksumassi-lastenohjelmia ja toimitti aiemmin vuosien ajan myös nuorten ohjelmia. Niiden tekeminen oli hänen mukaansa jossain määrin turhauttavaa, koska toivotun kaltaista räväkkää kontaktia kuulijoihin ei aina syntynyt. Toimittajat esim. olisivat mieluusti soittaneet toivekappaleiden joukossa rajua rockia tai heviä, mutta kuuntelijat halusivat pehmeämpää musiikkia, kuten Eppu Normaalia ja jopa tanssikappaleita. Samaten Rouhiainen mainitsi, että rockiskelmää, kuten 1980-luvun lopulla Edu Kettusta ja Kim Lönnholmia, ei toivottu, vaan kuuntelijat saattoivat pyytää "todella puhdasta iskelmämusiikkia":

Mä olin aika pitkään tuottajana nuorten ohjelmille, niin meillä oli semmonen puolentoista tunnin suora lähetys, mihin sai soittaa ja toivoo levyjä, niin me oltiin kyllä aika hämmästyneitä, että varsinkii ihan alkuun, mutta joo kyllä koko ajan mitä me vedettiin sitä, niin nuoret siis tommoset alle 18-vuotiaatkin saatto soittaa ja toivoo esim. Kake Randelinia. ... Me melkein itkettiin, kun me toivottiin jotain vähän rajumpaa otetta siihen ohjelmaan. ... Jos oli jotain pop-musiikkia niin se



---

oli äärettömän pehmeestä päästä. Eppuja rankempaa ei kyllä tullut. (Rouhiainen 1994: 12)

Rouhiaisen mielestä nuoret, jotka etsivät omaa identiteettiään suomalaisina Ruotsissa, tarttuvat helpommin iskelmään, koska se on selvemmin erilaista kuin ruotsalainen vastaava musiikki ja koska Suomi-rock ei ollut riittävän tuttua: "Mä oon kysyny et kuunteletteks te meidän rockohjelmia: 'no oon mä joskus kuunnellu, mut että se on niin kummallista se suomalainen musiikki'" (Rouhiainen 1994: 10). Nuoret saattavat olla Rouhiaisen mukaan turhan intomielisiäkin olleessaan ruotsinsuomalaisia ("on tietty sellasta vähän vauhkoilua, et sit kun ollaan sitä suomalaista, niin sitä pitää olla sit niinku aika niinku ronskisti"), ja tämän vuoksi mieluusti alleviivataan kansallisuutta musiikissa. Jopa Ruotsissa tehtyä suomalaista musiikkia saatetaan vierastaa ja valitaan mielummin Värttinä kuin Hedningarna: "koetaan että Hedningarna on ruotsalainen juttu" (ibid: 22).

Rouhiainen arveli, että yleensä teini-iässä musiikki on niin olennaisesti alakulttuurisia ryhmiä muodostava tekijä, että useimmat eivät halua erottua joukosta suomalaista musiikkia kuuntelemalla: "vähän tätä suomalaista kulttuuria hävetään" (Rouhiainen 1994: 28). Kotona kyllä kuunnellaan suomalaistakin, mutta ystäväpiirissä siitä ei paljoa puhuta, kunnes vanhemmalla iällä musiikki-maut eivät ole enää yhtä riippuvaisia sosiaalisesta hyväksynnästä.

Maanantai-iltaisain aluelähetyksissä kello 18.30–19 kuultava nuortenohjelma Paparazzi aloitti toimintansa syksyllä 1998 (DAB-lähetyksiä on päivittäin). Aiemmista ohjelmista poiketen Paparazzi on kaksikielinen ja siinä soitetaan pääasiassa kansainvälistä listamusiikkia (eikä pelkkää Suomi-rockia). Juuri kaksikielisyys tekee siitä omintakeisen nuorisohjelman: juonnoissa kieli vaihtuu lennossa, ohjelmaan soittavat kuulijat voivat puhua kumpaa kieltä tahansa (tai molempia) ja suomenkielisyys on kuin salakieli muuten ruotsalaisessa maailmassa. Tätä ennen samanlaista ideaa on onnistuneesti sovellettu Örebron paikallisradiossa, jossa ohjelmaa kuuntelivat myös ruotsalaiset (Jokinen 1996: 415): ruotsinsuomalainen nuorten ohjelma voi olla erilainen, muttei sen tarvitse olla kummallinen, ja ruotsinsuomalaisessakin ohjelmassa (kuten vastaavasti Yleisradion ruotsinkielisellä Radio Extrem -kanavalla) voidaan soittaa muutakin kuin suomalaista musiikkia kanavan identiteetin siitä vaarantumatta.

Paparazzi aloitettiin kenttätyöni päätyttyä, joten ohjelman saama vastaanotto on minulle vielä tuntematonta. Onko Paparazzi herättänyt keskustelua nuorten parissa? Onko Paparazzi merkki uudenlaisen ruotsinsuomalaisen nuorisokulttuurin noususta? Näihin kysymyksiin en osaa (vielä) vastata.

## Ruotsinsuomalaisen ääniteliikkeen myynti

Göteborgin keskustan ulkopuolella Hisingessä pienessä liikehuoneistossa sijaitsee suomalainen levykauppa Kirja & Musiikki Pentti Perkola. Liike aloitti toimintansa vuonna 1977 eli aikana, jolloin Göteborgissa oli useita muitakin suomalaissiirtolaisille suunnattuja kauppoja:

Täällä oli kolme musiikkikauppaa silloin kun mä aloitin vuonna -77, mutta nyt ei oo kun tämä. Kato silloin 60-, 70-luvulla, silloin oli suomalaisuudella helppo tehdä rahaa. ... Se oli sitten mikä kauppa hyvänsä: huonekalukaupat kukoisti, suomalaiset TV-kaupat kukoisti... (Perkola 1992: 6)

Nykyään suomalaiskysyntä on vähäisempää, ja Perkolan liike pysyykin pystyssä vuosien aikana kartutettujen suhteiden ja koko Ruotsin kattavan postimyyntin avulla. 1990-luvun alussa Perkola jo kertaalleen sulki liikkeensä keskittyen postimyyntiin, mutta avasi sen uudestaan (pienemmissä tiloissa) osin sosiaalisistakin syistä: hänen mukaansa kotona postimyyntin pitäminen oli ikävää, mutta omassa liikkeessä hän tapaa päivittäin asiakkaitaan (Perkola 1998). Tiedot äänitteiden myynnistä ovat teemahaastattelusta, jonka tein keväällä 1992.

Äänitteiden (lp, cd, kasetti) myynti oli Perkolan liikevaihdosta yli puolet, noin 16 000 kappaletta vuodessa. Hänen mukaansa myydyistä äänitteistä 85–90 % on suomalaisia iskelmälevyjä, "tätä ns. tanssimusiikkia, valssit, tangot, humpat ja nämä". Lastenlevyjä myydään myöskin jonkin verran, mutta nuorisomusiikki, "mihin kuuluu nämä jytät ja kovemmat diskot" on alle 5 % myynnistä. (Perkola 1992: 2) Verrattuna ääniteliikkeisiin Suomessa Perkolan Kirja & Musiikin prosenttijakauma myytyjen levyjen osalta on poikkeuksellinen. Hän epäileekin, ettei mistään toisesta kaupasta löydy yhtä laajaa valikoimaa suomalaista iskelmämusiikkia: "Onkohan Fazerillakaan Helsingissä?" (1992: 5). Yhdellä seinustalla olikin useita eri osastoja iskelmälevyjä varten (uutuuksia, alelevyjä, vanhaa tanssimusiikkia jne.), yhteensä toistakymmentä lokeroa, mutta rocklevyt mahtuvat yhteen ja klassinen ja jazz yhdessä toiseen lokeroon. Perkolan mukaan hänellä on jatkuvasti valikoimissa noin 400 eri nimikettä levyjä, joista vain noin 20–30 on rockia<sup>9</sup>.

Mitään kirjanpitoa myydyistä nimikkeistä Perkolalla ei ollut, mutta hän sanoi muistavansa "koko lailla tarkkaan myyntilistan". Hänen mukaansa Jamppa Tuominen oli vanhastaan ruotsinsuomalaisten suurin suosikki. 1990-luvun vaihteessa, kun Jampalta ei tullut uusia levyjä, otti Rainer Friman hänen paikkansa. Varmoja menestysartisteja ovat olleet myös Katri Helena, Reijo Taipale, Frederik

9 Touko–kesäkuun 1992 postimyyntihinnastossa oli lueteltu 377 äänitettä (suuri osa tarjoushintaisia), joista lastenmusiikkia oli 32, ja "taidetta, jazzia" -sivulla oli 41 levyä tai kasettia. Muiden levyjen joukosta itse määrittelin rockiksi (Popeda, Raptori) tai rockiskelmäksi (Hector, Mamba, Pekka Ruuska) yhteensä 17 nimikettä. (Vuonna 1998 liikeidea oli säilynyt, vaikka myyntivalikoima oli nyt pienempi.)



---

ja Kake Randelin (Perkola 1992). Uudemmat artistit alkavat mennä kaupaksi usein vasta vuosi sen jälkeen, kun he ovat olleet Suomen listoilla. Esimerkiksi tuona keväänä (1992) Anna Hanskin, Pekka Ruuskan ja Arja Korisevan myyntiluvut olivat nousussa. (Keväällä 1998 suosituin artisti näytti olleen Kari Tapio; Perkola 1998).

Perkolan mielestä Reijo Taipaleen ja muiden vanhempien laulajien menestykseen on yksinkertainen selitys: "Jos joku on tullu tänne 70-luvulla, niin sillä on se 70-luvun maku aika pitkään. ... samat artistit tai sama tyyli ainakin on paljon." (1992: 11) Menestystä auttaa myös, mikäli yhtye on esiintynyt Ruotsissa, kuten mm. Reijo Taipale, Jamppa ja Frederik ovat tehneet. Toisaalta Perkola selittää esim. Jampan menestyksen johtuvan osaksi yhteisistä siirtolaisuuskokemuksista. Jampan laulut tulkitsevat samankaltaisia tunteita, koska hänellä on murheellisia, "valittavia lauluja, *Kuumat kyynel*et ja muita". (1992: 12) Kaipuu Suomeen, ankara elämä vieraassa ympäristössä ja juurien hakeminen näyttävät muokkaavan musiikkimakua ainakin jossain määrin. Toisaalta Jamppaa, Frederikiä ja Reijo Taipaleta myös yhdistää tietynlainen maaseudun romantiikka ja kansanläheisyys, "tavallisen ihmisen" tarinat (vrt. Hennion 1983) – aivan kuten ruotsinsuomalaista yleisöäkin. Ehkäpä tämän vuoksi urbaanimmat iskelmälaulajat eivät ole saavuttaneet vastaavaa menestystä kuin Suomessa, jossa tuohon aikaan esillä olivat mm. Samuli Edelman ja J. Karjalainen, ja 1990-luvun loppupuolella teknopop.

Musiikin kulutuksen potentiaali on suuri, mutta suomalaiset äänilevy-yhtiöt yhä harvemmin julkaisevat musiikkia, joka sopisi ruotsinsuomalaisten musiikkimarkkinoille. Poikkeuksia kuitenkin löytyy. Perkola kertoi, että eräänä lauantaipäivänä, helmikuussa 1991, hän myi 40 Leif Lindgrenin lp-levyä sen jälkeen, kun tämä tenavatähti oli esiintynyt Ruotsin TV:n suomenkielisessä ohjelmassa samana aamuna (Perkola 1991).

Pentti Perkolan asiakaskunta on pääasiassa vanhempaa väkeä ja ensimmäisen polven ruotsinsuomalaisia. Nuoria on Perkolan asiakkaina vähän, ja rock-levyjä myydään tietyille tutulle joukolle parhaimmillaan noin 10–15 kopiota kutakin (esim. Eppu Normaalia, Popedaa ja Hausmyllyä; Perkola 1992: 11). Perkola on myös huomannut monien Ruotsissa syntyneiden kohdalla, että nuoruusiän ohitettuaan, 25–30 vuoden iässä, he voivat uudelleen kiinnostua suomalaisesta musiikista samoin kuin suomalaisesta kirjallisuudesta, suomen kielestä ja lomamatkoista Suomeen: "Mä tiedän omista lapsistani ... mä lähetän hälle [tytölle] jonkun tangokasetti ja sanon: kyl hän sitä kuuntelee, kun hän on kolmenkymmenen, mutta ei varmasti kuunnellu 15–16 vuotta sitten. ... Monet palaa tähän suomalaiseen, koska ihminen kun tulee määrättyyn ikään, niin monikin alkaa hakemaan sitä omaa minäänsä." (Perkola 1992: 13)

## Nuorten musiikkimakuhaastatteluja<sup>10</sup> Tu vessä

Työskennellessäni keväällä 1991 Radio Göteborgissa Rokkinen-ohjelman toimittajana tein kyselyn Tuven yläasteen 9. luokan suomenkielisille oppilaille. Kysyihin heidän toivekappaleitaan viimeisellä kouluviikolla lähetettävää ohjelmaani varten ja sain seuraavat levytoivomukset: Rainer Friman, Leif Lindgren ja Maho Neitsyt -yhtye. Kaikki kolme ovat varsin poikkeavia ohjelman Suomi-rockia esitelleestä linjasta. Viimeksi mainitun toivomuksen esittäjän kutsuin myös ohjelmaan haastateltavaksi ja hänen levyjään soitettavaksi. Myös muut toivomukset olivat jossain määrin yllättäviä, joten jatkoin kyselyjä seuraavalla kenttätyömatkallani Göteborgiin toukokuussa 1992. Tuolloin haastattelin seitsemää Tuven yläasteen suomenkielisen yhdeksännen luokan oppilasta aiheesta ruotsin-suomalaisien nuorten musiikkimaku. Haastattelut tehtiin seurakunnan tiloissa Tu vessä nuorten peli-illan lomassa. Kaikille nuorille suomalainen iskelmämusiikki oli ainakin jonkin verran tuttua, ja he kuuntelivat sitä melko säännöllisesti. Yleisimmin sitä kuunneltiin kotona radiosta (6/7) tai vanhempien äänilevyiltä. Samoin autossa on tapana kuunnella suomalaisia iskelmäkasetteja (7/7).

- Mutsi kuuntelee joskus kun se leipoo tai tekkee jotain, niin kuuntelee radioo ja sieltä tulee joku suomenkielinen ohjelma. (Nuorten haastattelu 1992 M3:12)
- No kyllä sitä joskus tulee kuunneltua. Tai melkeen joka päivä käy äiti laulaan tai joku kuuntelee. Ja suomalaista radioo, mikä täällä kuuluu. (M1: 6)
- Suomalaista musiikkia. No sitä mitä tulee radiosta joskus, mitä äiti kuuntelee suomalaisia levyjä. (N2: 2)
- Kyl mä joskus kuuntelen radioo. Niin kun tuli sieltä tää, mikä tää on tää toiveohjelma? [Levy ystävälle, Radio Göteborg] ... Sieltä tulee hyviä kun ihmiset aina toivoo sieltä kappaleita, ne ruukaa justiin oleen ihmeen hyviä. (M5: 12)

Suomalaisen rockin kuunteleminen on sen sijaan harvinaisempaa eikä kukaan haastatelluista nuorista sanonut tuntevansa sitä kovin hyvin – useimmat osasivat kuitenkin luetella muutamia nimiä (esim. Eppu Normaali, Juice Leskinen, Raptori ja MC Kimppanen). Mielipiteet siitä vaihtelivat jonkin verran, mutta useimpien käsityksen mukaan suomalainen rock on huonoa. Erityisen kielteisesti suhtauduttiin suomenkielisiin rockteksteihin. (“Ei niillä kyllä tekstipuolella kovin paljon oo järkeä, jotakin tyhmää vaan! Ei niinku mitään sisältöä, tietynlaista.” M2: 8) Yksi sentään sanoi olevansa kiinnostunut suomalaisesta rockista ja mahdollisesti pitävänsä siitä, mikäli tuntisi sitä paremmin (M1).

- En mä tiä, en mä ikinä melkeen kuuntele niinku sellasta. Ei täällä Ruotsissa oo niinku semmosta. Heviä.
- Mitä oon kuullu niin se on huonoa. (N2 & N1: 3)
- Ai suomalainen [rock]? En mä paljon, en oikein tiedä niitä suomalaisia rokki-

<sup>10</sup> Tanssiyleisöhaastattelut mukaan lukien toisen sukupolven ruotsinsuomalaisia oli teemahaastateltavieni joukossa yhteensä 24. Heistä koululaisia oli kymmenen.



yhtyeitä. Ei niitä oo kyllä paljon tullu kuunneltua. ... On kai niillä monta hyvääki.  
(M1: 9)

- No minusta ei suomalaiset tee niinku oikeen hyviä rokkiloita. Tai mä en tiedä, se kieli ei oikein passaa, parempi olla englanti ...

- En mää paljon yhtään kuuntele niitä. Mä tykkään et se on kieli kans huono semmonen. Se ei oikein passaa.

- Kyllä kieli on ihan hyvä, mutta eihän ne ossaa tehdä. (M5, M4 & M3: 13)

Kaikkien mielestä suomalaisen iskelmän status on korkeampi kuin rockin ("suomalaiset ei ossaa ku tehdä tanssimusiikkia", M3: 13). Tämä johtuu tutun musiikin herättämistä assosiaatioista. Yleensäkin suomalainen rock toi haastateluille melko hajanaisia mielikuvia. Esimerkiksi kommentit rocklyriikan mitään-sanomattomuudesta johtunevat siitä, ettei suomenkielistä rockia osata erottaa iskelmäteksteistä. Kun ruotsinsuomalaista rockia ei juuri ole ja kun suomalaisia rockbändejä kuulee varsin harvoin ruotsalaisissa tiedotusvälineissä, ei ruotsinsuomalaisnuorilla ole usein mitään suhdetta suomalaisen rockin tekijöihin. Rock on jokseenkin yhdentekevää tai ainakin tuntematonta. Vain muutamat tapaamani ruotsinsuomalaisnuoret olivat niin kiinnostuneita suomalaisista rockartisteista, että ovat hankkineet heidän levyjään, tilanneet suomalaisia rocklehtiä tai lukeneet suomalaisten levyjen arvosteluja ruotsalaislehdistä (esim. Vainio h. 1998). Suomalaisten rockbändien vieraillessa Göteborgissa yleisön joukossa on kylläkin aina runsaasti ruotsinsuomalaisnuoria, mutta jostain syystä näitä vierailuja on harvoin: elokuusta 1990 kesäkuuhun 1991 niitä oli viisi<sup>11</sup>, mutta vastaavana aikana 1997–98 ei yhtään.

Voimakkaita tunteita herättää sen sijaan tanssimusiikki. Suomessa kasvanut nuori ei ehkä kiinnitä huomiota iskelmämusiikkiin häntä ympäröivässä äänimaailmassa, mutta ruotsinsuomalaisnuorelle kotona kuultu tanssimusiikki on sen sijaan jopa hämmentävän erilaista ympäröivään nuorisokulttuuriin ja ruotsalaiseen valtamusiikkiin verrattuna. Jotkut nuoret eivät pidä tanssimusiikista lainkaan, ja siihen saattaa symboloitua muitakin ruotsinsuomalaisuuden ikäviä piirteitä, kuten humpan vanhanaikaisuutta, tanssien nurkkakuntaisuutta tai tango aggressiivista sulkeutuneisuutta. Tanssimusiikin herättävät mielikuvat liittyvät pääosin kuitenkin kotiin ja vanhempiin, kuten Ruotsinsuomalaisen koulun kahdeksatta luokkaa käynyt Timokin (1998) kertoi.

P.S.: Tanssipop ei oo sun musiikkia? Entä kuunnellaanko teillä kotona suomalaista musiikkia?

Timo: No iskä ja äiti kuuntelee, joskus. Ei ne niin paljon. No iskä kuuntelee Olavi Virtaa.

11 Vuonna 1991 Göteborgin rockklubeissa esiintyivät 22-Pistepirkko, Q.Stone, Prestige, Poverty Stinks ja Koirasoturit. Sittemmin ruotsalaisten kiinnostus suomalaista rockia on vähentynyt ja ainoa suomalaisvieras Göteborgissa kaudella 1997–98 tanssiorkesterien solistivieraita lukuun ottamatta oli etnomusiikkifestivaalilla esiintynyt Maria Kalaniemi. Suurin selkeästi ruotsinsuomalaisille markkinoitu tapahtuma Göteborgissa 1990-luvulla oli Mestarien konsertti Scandinaviumissa syyskuussa 1999.

P.S.: Just, joo. No mitä sä Virrasta tykkäät?

Timo: No, en mä tiedä, joskus käy vähän hermoille. Mutta ei mulla mitään muuta siitä oo sanottavaa.

P.S.: Sä tunnet kuitenkin jonkun verran tanssimusiikkia?

Timo: Joo. Kyllä mä heti tunnistan jos niinku, kyllä mä sen tunnistan aika varmasti.

Kotitaustaan liittyy haastatteluilla toisinaan laaja valikoima suomalaista tanssimusiikkia ja iskelmää: Mattia ja Teppoa, Esa Pakarista, Vesa-Matti Loiria, Tapio Rautavaaraa, Irwin Goodmannia ja Jamma Tuomista – joskin tunnetuin kaikista oli Olavi Virta. Muutamat mainitsivat vanhempien kuunnelleen myös rockia, mm. Beatlestä, Elvistä ja Bob Marleyta. Vanhemmilta kuullun musiikin lisäksi suomalaisten iskelmälaulajien joukossa nuorilla oli omiakin suosikkeja, kuten Ressu Redford, Irwin Goodman ja Janne Hurme. Lukion kolmannella ollut Ida Järvi kertoi esimerkiksi kuuntelevansa suomalaisia iskelmiä kotona siivotessaan ja ystäviensä kanssa juhlimaan lähtiessään. Tosin hän kokee olevansa poikkeuksellinen muihin nähden – suomalainen (tanssi)musiikki ei kuulu hänen mukaansa nuorten identiteettikuvioihin.

Ida Järvi: Niin että tota suomalaista tanssimusiikkia. Se on mulle hirveen sillee rakas, jotenkin tullu ihan pienestä asti. Jos [ollaan] menossa ulos juhlimaan tai jotain, niin se on aina ennen – laitetaan [soimaan]. Ja sit mulla on semmonen yks vanha kasetti: Matti ja Teppo parhaimmat, tai jotain parhaita. Sitä mä kuuntelen aina kun mä siivoon. Koska siitä tulee jotenkin sillee. Mut kuitenkin monet suomalaiset sillee ei tykkää tanssimusiikista, valsseja ja tämmösiä, mut [sisään hengittäen] mulle se on.

P.S.: Mitä ne sanoo jotka ei tykkää?

I.J.: Ei, mut sellasta, että 'eihän sitä voi kuunnella. Se pitää olla modernia musiikkia'. Eikä valssii vaan modernia. (Järvi 1996: 9)

Järvi kertoi, että suomalainen musiikki on hänelle "rakasta" siksi, että hän on sitä pienestä pitäen saanut kuulla. Hänen lapsuudessaan kotona kuunneltiin paljon levyjä, ja hänen vanhempansa kutsuivat usein ystäviään heille kylään ja he lauloivat suomalaisia lauluja. Hän kertoi, että "bailaamaan" lähtiessään hän ja hänen ystävänsä kuuntelevat Janne Hurmeen levyä tai suomalaisia iskelmä-kokoelmia: "Suomi soi, tai joku missä on näitä *Täysikuu* ja tämmöstä näin, et niitä on eri artisteja" (ibid: 10). Ruotsalaisille kavereille ei suomalaista musiikkia voi soittaa: "Jaa [naurahtaen], eihän ne tajua paljon mitään [siitä]. Että tota, välillä se menee, mut sitten jos se musiikki on vähän tärkeempiki asia, niin sit se pitää olla ruotsalaista. Muutenhan se ois vähän epäkohteliastakin niitä kohtaan." (Järvi 1996: 10)

Mikäli nuori on kiinnostunut omista juuristaan, on hän usein kiinnostunut useista asioista, jotka liittyvät suomalaisuuteen. "Kyllä ne on asialle vihkiytyneitä. Jos se on suomalaista, niin kaikki käy", kuten Tapio Kangas hieman ironisesti totesi (1998: 11). Kodin musiikin ja nuorten musiikin ero ei ole sukupolvien välistä vastakkaisuutta, vaan vähemmistön ja enemmistön välistä vastakohtaisuut-



---

ta. Esimerkiksi ruotsinsuomalaisessa koulussa yritetään välittää myös käsitystä suomalaisesta nuorisomusiikista, joka vastaa kansainvälisiä trendejä, mutta tehdään suomeksi (Kangas h. 1998). Suomalaisuutta koskevat asiat ovat kuitenkin kaukaisia, eivätkä ne automaattisesti kytkeydy nuorten omaan elinpiiriin ja kokemusmaailmaan. Kosketuspintaa arkikulttuuriin on vaikeaa hakea: yhteisiä puheenaiheita, kokemuksia, harrastuksia tai tiedotusvälineiden seuraamista.

Tekemäni tuveläisnuorten musiikkimakuhaastattelut eroavat aiemmissä luvuissa esitellyistä haastatteluista siinä suhteessa, että haastateltaviksi ei valittu tansseihin osallistuneita, vaan nuorteniltaan tulleita ja toissijaisesti saamienei vihjeiden perusteella valittuja suomalaisen musiikin ystäviä. Muutkin lähteet (Nagy 1989a; Timberg h. 1998; Jerkku 1981) tukevat käsitystä siitä, että ruotsinsuomalaisnuorten musiikkimaku on erilainen kuin Suomen suomalaisten nuorten, mutta tarkkoja tutkimustuloksia ei tämän perusteella voi vielä tehdä. Göteborg eroaa Tukholman alueesta siinä suhteessa, että Tukholmassa nuoret seuraavat enemmän Yleisradion lähetyksiä, jotka Göteborgissa eivät kuulu (Nagy 1988), ja Tukholmassa ensimmäinen suomalaispolvi näyttää olevan kiinnostuneempi vierasta musiikkikulttuureista (Ruotsinsuomalaisten arkiston musiikkihaastattelut).

## Kulttuuripolitiikan vaikutuksia musiikkiin

Ruotsinsuomalainen siirtolaisuushistoria luo kasvualustan musiikillisille käytännöille, ja ruotsinsuomalaisen musiikin kehitys on sidoksissa ryhmän poliittiseen asemaan. 1960-luvun alusta 80-luvulle saakka sille oli leimallista eriytyminen ja musiikkikulttuurin spontaanisuus ilman yhteiskunnan kontrollia tai tukea. Yhdistystoiminta (seurakuntia ym. yhteisöjä unohtamatta) oli vilkasta, ja varsinkin tanssit kokosivat tuhannet ja taas tuhannet ruotsinsuomalaiset yhteen. Musiikki vastasi ruotsinsuomalaisuuden haasteeseen ja asukkaiden elämäntilanteeseen, ja vähitellen erityinen ruotsinsuomalainen musiikkikulttuuri oli syntynyt.

Aktiivinen ruotsinsuomalaisten itsensä ajama kulttuuripolitiikka on alkanut nousta esiin 1980- ja 1990-lukujen aikana (mm. koulukamppailut ja vähemmistöksi julistautuminen), ja tarve yleisemmän valtakunnallisen ruotsinsuomalaisen kulttuurikehyksen esiin nostamiseen on ollut tästä lähtien ilmeinen (esim. Lainio 1996). Julkisen musiikkikulttuurin kehitystä tukevat koulutus, näkyvyys tiedotusväleissä, valtakunnallisuus ja kaupallinen menestys. Ruotsinsuomalaisen musiikin parissa toimivien laitosten ja instituutioiden määrä on edelleen vähäinen (Jokinen 1996; esim. suomenruotsalaisiin verrattuna: Donner & Kurkela 1981), mutta esim. Ruotsin radion Musalista-ohjelma osoittaa suuntaa, johon kansallinen populaarimusiikki voi kehittyä yleiskulttuurina (vrt. Lönnqvist 1981: 151).

Elävänä esitetty ja ruohonjuuritasolla tehty musiikki perustuu kansalaisaktii-

visuuteen, osallistumiseen ja välittömään vuorovaikutukseen. Radion välittämän musiikin takana on sitä vastoin laajempia yhteiskunnallisia suhteita sekä normatiivista ja rakenteellista sääntelyä (Sevänen 1994: 29). Musiikkivalinnat perustuvat valtahierarkian käytäntöihin, ja yhteiskunnan rahoitus mahdollistaa lähetykset valtakunnallisesti. Radio toimii musiikin esivalintaketjun osana osin portinvartijana ja suodattajana (Lassila 1987: 30) sekä osin musiikintekijöiden kannustajana. Samalla radion tehtäviin kuuluu ruotsinsuomalaisen musiikkitarjonnan kehittäminen kuulijakuntaa yhdistäväksi tekijäksi: sen välittämä musiikki muodostaa yleiskulttuurin, joka Vesa Kurkelaa (1989: 99) lainatakseni on *normatiivista, yleispätevää, siirrettävää, joustavaa ja vakiintunutta*. Normatiivista musiikista tulee, kun toimituksen asettamia valintakriteerejä (ohjelmaformaattit ja -profiilit jne.) noudatetaan. Valtakunnallisuus edellyttää puolestaan paikallistasosta riippumatonta yleispätevyyttä ja siirrettävyyttä mediasta toiseen, jolloin tyylikategorioiden tulee olla riittävän avoimia ja joustavia, mutta vakiintuneita ja symboleilla ladattuja. Vastaavaa kehitystä on Kurkela analysoinut suomalaisen kansanmusiikin ideologisessa hyödyntämisessä 1800-luvulta nykypäivään.

Musiikillisen yleiskulttuurin kehitys asettaa haasteita kulttuurisesta hegemoniasta vastaaville päättäjille, jotta paikallisesti esitetystä musiikista voisi muotoutua laajemmin käyttökelpoista ja kommunikoivaa. Vaarana tässä prosessissa on poikkeavuuksien karsiutuminen ja vieraantuminen musiikin alkuperäiskontektista, jolloin yleisön maku ja paikallisuuden tunne hukkuvat normatiivisen valikoinnin askelmille. Koska esivalintajärjestelmien rooli on edelleen heikko ruotsinsuomalaisessa musiikkijulkisuudessa, on Musalistan ja valtakunnanradion musiikkivalintojen merkitys suuri. 1990-luvun alkupuolella valiteltiin usein sitä, miten kansan toivoma tanssimusiikki vaihtui toimittajien työpöydillä laulelmiksi (eli ruotsinsuomeksi "viisuiksi"). Nykyään suomalaista iskelmää on selvästi enemmän radion ohjelmatarjonnassa, mutta musiikkilinjan jatkuva etsintä on entistä tiiviimpää ja tärkeämpää ohjelmavirtaan perustuvan toimituspolitiikan aikakaudella. Radio onkin kannustanut musiikintekijöitä ja osaltaan vaikuttanut siihen, että ruotsinsuomalainen äänitetuotanto on kääntynyt kasvuun 1990-luvun jälkipuoliskolla.

Monet suomenruotsalaiset instituutiot, kuten Sibeliusmuseum Turussa ja Folkmusikinstitutet Vaasassa, edustavat kansallista kulttuuria, mutta samalla ne tukevat myös vähemmistön musiikkia. Ruotsinsuomalaisten asema kansallisena vähemmistönä oikeuttaisi nyt samaan – ruotsinsuomalaisen musiikin nostamiseen osaksi Ruotsin kansallista musiikkilämää. Kulttuurinen ja historiallinen välimatka ruotsalaisen ja ruotsinsuomalaisen musiikin välillä on edelleen kuitenkin suuri. Kuvitellaanpa esimerkiksi miten suomenruotsalaista Pop-kalasetia vastaava tapahtuma vahvistaisi Pohjoismaisen monikulttuurisuuden tunnetta Ruotsissa: kesäjuhlaa pidettäisiin Slottskogenissa Göteborgissa, ja siellä esiintyisivät Kent, Jukka Tolosen Indians of Justice, Hedningarna, Markoolio ja suo-



---

malaisena artistivieraana Jari Sillanpää. Poikkitaiteellista osuutta voisi johtaa Helsingborgin orkesterin pitkäaikainen pääkapellimestari Okko Kamu<sup>12</sup>. Festivaali olisi luonnollisesti kaksikielinen, ja se kokoaisi ruotsinsuomalaisia ja ruotsalaisia nuoria ja nuoria aikuisia tuhansittain. Ruotsinsuomalaiset yritykset ja instituutiot esittäytyisivät. Tällainen tapahtuma olisi omiaan muuttamaan ruotsinsuomalaisen musiikin kansallista julkisuuskuvaa.

12 Festivaali-idea on heitto tutkimusaiheeni ulkopuolelle, sillä kesätapahtumia, musiikkijuhlia tai ruotsinsuomalaisia festivaaleja, joita on pidetty Göteborgin ulkopuolella, en on systemaattisemmin tutkinut. Mainitsemistani taitelijoista useimmat ovatkin itse asiassa esiintyneet jo aiemmin ruotsinsuomalaisille: Markoolio Hälleforsin festivaalilla kesäkuussa 1998, Jukka Tolonen RSKL:n nuorten Kumaus-tapahtumassa Rinkebyssä 1994 ja Jari Sillanpää Tukholman Vesifestivaalilla 1998.

---

## LUKU 5

### Tanssimusiikki identiteetin rakentajana

#### Ruohonjuuritaso ja julkisuus

Populaarimusiikintutkimuksessa on usein keskitytty tuotannon, julkisuuskuvan tai tiedotusvälineiden roolin analysointiin. Tutkimuksen kulmakivenä on kylläkin ollut populaarimusiikin suosio, mutta musiikkivalintojen perustaa ei ole etsitty kuuntelukokemuksista, vaan materiaalina ovat olleet äänitteiden ja nuotien ohella myyntiluvut tai tuotanto- ja markkinointistrategiat. Kuluttajien rooli on tunnustettu aktiiviseksi ja merkityksiä tuottavaksi (mm. Middleton 1990: 155), mutta *heidän* toimintaansa ja sosiaalisia vaikuttimiaan on silti tutkittu melko vähän (esimerkkitutkimuksina ks. Crafts & al 1993; Mackay 1997). Kuitenkin yksilölliset tekijät ja yhteisölliset aktiviteetit ovat ratkaisevan tärkeitä, kun paikallisia musiikkikäytäntöjä ja kuuntelukokemuksia liitetään laajempiin konteksteihin ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin (Lipsitz 1993: xvi). Musiikintekemisen ja kuuntelemisen estetiikka on tärkeä populaarimusiikin tutkimuksen aihe.

Ruotsinsuomalaisen musiikin tutkimus tanssipaikoilla tarjoaa mielenkiintoisia kytkeitä musiikillisen materiaalin ja sosiaalisen kontekstin välillä. Ruotsinsuomalaisen musiikin kuluttamisessa on kyse *mielihyvän* identiteetistä: musiikki ei ole menneisyyden painolasti, eivätkä tanssitraditiot ole kivireki, jolla suomalaisuutta pidetään hengissä, vaan elämyksellinen ja pidetty toimintamuoto, joka edellyttää sekä kuuntelijoilta että esiintyjiltä omaa persoonallista panosta. Konkreettisissa kohtaamisissa korostuvat suullisuus, fyysinen elämyksellisyys sekä odotusten ja yllätysten välinen dynamiikka. Tällainen kulttuuri-identiteetin perinne on toiminnallista, ja se on jatkunut tanssipaikoilla vuosikymmenten ajan viikonlopusta toiseen katkeamattomana käytäntöjen ketjuna. Ihmiset, jotka osallistuvat ruotsinsuomalaisiin tansseihin, tietävät tämän perinteen olevan ruotsinsuomalaista ja kuuluvat sosiaaliseen kontekstiin tanssiharastuksensa myötä. Yhteisö ei valitse vain sitä, mitä tanssipaikoilla esitetään, vaan se vaikuttaa myös siihen, miten musiikkia kuullaan näissä tilanteissa.

Kasvokkaskontaktin ja sen tuottaman sosiaalistumisen ohella identiteettejä rakennetaan tietenkin myös joukkotiedotusvälineiden avulla. Niistä saadaan tietoa erilaisista elämäntavoista, kulttuureista, ihmistyypeistä, tavoista, taidoista ja niin edelleen. Myös tällä tavoin erilaisiin yhteisöihin kuuluminen voi saada eletyn muotonsa. Yksilöllinen identiteetti ei tietenkään voi perustua pelkkään virtuaalitodellisuuteen, vaan oman elämän historiallisuuden tiedostamiseen. Hen-



---

kilökohtaisen alkuperän tunteminen ja perinteiden yhteisöllinen toteuttaminen tekevät yksilöllisestä identiteetistä toimintakykyistä erilaisuutta. Identiteetistä, oman elämän hallinnasta ja arvoista on tullut tärkeä itsetutkiskelun kohde.

Kuten vähemmistöjen kohdalla hyvin usein on laita, myös ruotsinsuomalaisille kulttuuriset käytännöt ovat tavattoman merkityksellisiä. Ne ovat kasvokkaista toimintaa, jossa ryhmän kulttuurinen poikkeavuus tehdään näkyvästi olemassaolevaksi ja siihen kuulumisen kokemus omakohtaiseksi. Samalla tietenkin on vaara, että vähemmistökulttuuri latistuu marginaali-ilmiöksi, mikäli vähemmistöjen kulttuurisiin käytäntöihin ja ilmauksiin osana monikulttuurista Ruotsia ei kiinnitetä riittävästi poliittista huomiota. Ruotsinsuomalaisten oma äänitetuotanto on 1990-luvulla voimistunut ja ruotsinsuomalaisten osuus valtakunnallisessa musiikkijulkisuudessa on samalla lisääntynyt. Tämä kehitys kompensoi osittain ruohonjuuritason toiminnassa tapahtunutta vähenemistä, mutta ruotsinsuomalaisuuden tulevaisuus (mm. omien kaksikielisten koulujen ja päiväkotien osalta) on edelleen avoin yhteiskunnallinen kysymys.

## Tanssimusiikkitoiminnan jatkuvuus

Maastamuuton jälkeen (ja sen seurauksena) monien ruotsinsuomalaisten kiinnostus suomalaista musiikkia kohtaan on kasvanut. Joillakin musiikin kulutus kohdistuu pääasiassa pelkästään suomalaiseen musiikkiin ja ruotsinsuomalaisille järjestettyihin tilaisuuksiin, mutta useimmat käyvät tämän ohella myös muissa, ruotsalaisissa tapahtumissa. Aineistostani ei lainkaan selviä se, kuinka monet lopettavat suomalaisen musiikin kuuntelemisen ja suomalaisen kulttuurin kuluttamisen kokonaan Ruotsiin muuttonsa jälkeen (ja samastuvat kulttuuritoiminnassaan ruotsalaisiin). Vaikka he ovat tilastojen mukaan ruotsinsuomalaisia, ovat he suomalaisen musiikin kuluttajina näkymättömiä. Kotona sitä saatetaan kuunnella, mutta paikallisyhteisöön kuulumisen kokemusta se ei välttämättä takaa.

Ruotsissa syntyneelle toiselle sukupolvelle musiikinkuuntelun lähtökohdat ovat toisenlaisia kuin ensimmäisellä Ruotsiin asettuneella sukupolvella. Ensi käden tietoja suomalaisesta musiikista on tarjolla vähän, mutta silti tietty joukko toisen (ja kolmannen) sukupolven ruotsinsuomalaisista harrastaa ja kuluttaa monipuolisesti vähemmistön musiikkia: he käyvät eri tilaisuuksissa, toimivat aktiivisina musiikintekijöinä, seuraavat ruotsinsuomalaisia tiedotusvälineitä ja joissakin tapauksissa vaikuttavat itsekin ruotsinsuomalaisen musiikin julkisuuteen. Toiselle sukupolvelle ruotsinsuomalainen musiikki on (etninen) alakulttuuri, joka poikkeaa valtakulttuurin vastaavista musiikkimuodoista. Sen harrastaminen on tietoinen valinta ja tähtää ruotsalaisista poikkeavan vähemmistöidentiteetin rakentamiseen. Musiikki on osa kokonaisvaltaista ruotsinsuomalaisuuden kokemista, aivan kuten Charles ja Angeliki Keilin kuvaama polkka on osa amerikkalaisuutta (1992: 200), mutta tämä edellyttää riittävän toimivaa tanssi-

kulttuuria ja riittävää määrää ruotsinsuomalaisia sen ylläpitäjinä. Näyttää siltä, että 1980- ja 90-lukujen ruotsinsuomalaisnuorille suomalaiset iskelmät ovat ko-  
toa tuttuja, mutta ne marginalisoituvat suhteessa muuhun nuoria ympäröivään  
musiikkiin: ruotsinsuomalaista musiikkia harrastaa lopulta varsin pieni osa ruot-  
sinsuomalaisista nuorista<sup>1</sup>. Tietyn aktiivijoukon esikuvan merkitys on suuri ja  
esimerkiksi Johans krogin vakioasiakkaisiin kuuluneet Kerenskoj-tanhuryhmän  
jäsenet "vetivät" ravintolaan muitakin alueen nuoria ruotsinsuomalaisia.

Toiminnallisuus korostuu ruotsinsuomalaisesta identiteetistä puhuttaessa,  
joskaan mitään kategorista eroa ei ole passiivisten (nk. 'ruotsalaistuneiden') ja  
aktiivisten ruotsinsuomalaisten välillä. Identiteettejä muokataan monenlaisista  
aineksista, ja suhde omiin juuriin vähemmistöryhmän jäsenenä vaihtelee tor-  
junnasta tulisielulaiseen toimintaan. Ihmiset eivät lokeroidu yksiselitteisesti etni-  
syytensä suhteen, vaan suhde siihen vaihtelee tilanteesta toiseen. Esimerkiksi  
urheilu on ruotsinsuomalaisille erityistapaus, jonka yhteydessä suomalaisuus tu-  
lee monilla näkyväksi, vaikka muuten suhde kieleen, musiikkiin, tapakulttuu-  
riin tai ruotsinsuomalaisiin sosiaalisiin käytäntöihin ei olisi erityisen aktiivinen.  
(Jukka Tuurala [1999b] on mm. kirjoittanut: "Monelle urheiluihmiselle – nimen-  
omaan silloin kun kysymys on urheilusta – Suomi on enemmän kotimaa kuin  
Ruotsi. Muissa yhteyksissä näin ei ole. Ja tämä näyttää pätevän yhtä vahvasti,  
jos ei vahvemmin, myös toisen, kolmannen ja neljännen polven ruotsin-  
suomalaisiin."). Peter Nagy (1988) on korostanut, että ruotsinsuomalaisuus  
1970- ja 80-luvuilla oli stigma (häpeä), jota ei tuotu esiin musiikkivalinnoissa tai  
omasta identiteetistä puhuttaessa (vrt. myös Lainio 1996: 264). 1990-luvun nu-  
orille sitä vastoin "suomalaisuus oli muotia" (Mörä 1991) ja juuret kiinnostivat,  
mutta samalla toiminnallisen identiteetin rakentamiseen oli tarjolla vähemmän  
mahdollisuuksia mm. suomenkielisten luokkien lakkauttamisen ja Suomi-seu-  
rojen toiminnan taantumisen seurauksena. Toimivaan vähemmistöidentiteettiin  
liittyy sekä juurien tiedostamista (maailmankuva ja itsetuntemus) että toimivaa  
yhteisöllisyyttä. Jälkimmäisen puuttuessa suhde vähemmistöön on enemmänkin  
ideologinen kuin arkipäiväinen ja vaikutuksiltaan todellinen. Tanssimusiikki-  
toiminta ei kuitenkaan noudata totuttuja identiteettikategorioita eikä esim. kie-  
lirajoja, vaan mukana on myös nuoria, jotka eivät puhu suomea, samoin kuin  
ruotsinkielisiä siirtolaisiakin (suomenruotsalaisia).

Tanssipaiikat ovat tärkeä osa vähemmistöryhmän kulttuuria, mutta niiden  
dynaaminen toiminta, viikon lopusta toiseen jatkuvat käytännöt, ei ole itses-  
täänselvyys, vaan ne vaativat ponnisteluja ja yhteispeliä järjestäjiltä, muusikoil-  
ta ja yleisöltä. Ruotsinsuomalaisten paritanssikulttuuri erottuu niin paljon muis-

1 Edellisissä luvuissa todettiin, että ruotsinsuomalaiselle rockille ei ole muodostunut omaa traditio-  
ta. Tanssipaiikoille soveltuvaa rockia voidaan tehdä, mutta siitä poikkeavalle rockmusiikille ei ole  
riittävän suurta kuluttajakuntaa tarjolla. Toisaalta ruotsinsuomalaisena tunnettu (ruotsinkielinen)  
rock yksittäisinä tapauksina (mm. Markoolio) on viime vuosina lyönyt läpi ruotsalaisessa musiikki-  
julkisuudessa.



---

ta moderneista populaarikulttuurien muodoista, että sen jatkuminen on toisaalta poikkeuksellista sinänsä ja toisaalta juuri poikkeavuutensa vuoksi ymmärrettävää. Tansseissakävijän on samastuttava ruotsinsuomalaisiin monin eri tavoin, jotta hän voisi vihkiytyä tanssimusiikin harrastajaksi. Seuraavassa olen eritellyt seitsemän lähtökohtaa, joiden yhteisvaikutuksesta initioituminen (tanssinharrastajien joukkoon liittyminen) voi tapahtua:

1. *Musiikkimaku*. Kyse on enemmän tuttuudesta kuin pitämisestä. Tanssimusiikkia ja -kulttuuria tunteva saa paljon irti niiden symboliikasta ja nauttii assosiaatioista. Muuten kynnyksellä tanssipaikalle voi olla korkea. Musiikki on kuin kieli, jota opitaan ymmärtämään osana vähemmistökulttuuriin sosiaalistumista (Blacking 1973).

2. *Sosiaalinen malli tansseissakäymiseen*. Nuoret tulevat tanssipaikalle ensimmäistä kertaa usein omien vanhempiensa kanssa. Joskus virike saatetaan saada myös Suomi-seuroissa toimivilta tuttavilta tms. Maahanmuuton vilkkaimpina vuosina tieto tansseista levisi usein työpaikoilla.

3. *Ystävät*. Tanssipaikoille on usein muodostunut tuttavapiiri, jota mennään mieluusti tapaamaan ja jonka kanssa tansseihin lähdetään. Jos ystävien joukossa on vain ruotsalaisia tai kukaan heistä ei käy suomalaistansseissa, ei tansseihin meneminen ole helppoa. Toisaalta Göteborgin tanssipaikoilla on sekahaun myötä helppoa tutustua uusiin ihmisiin tanssimalla.

4. *Tanssitaito*. Tanssipaikkojen ideaa ei voi ymmärtää muuten kuin tanssimalla, eikä baaritiskin ääressä kulutettua iltaa voi pitää täysin onnistuneena. Tanssimiseen sisältyy monenlaisia jännitteitä: tanssiin haku, yksilöllisiä tanssityylejä, läheisyyttä, tunteiden välittymistä ja improvisointia (Parviainen 1994). Tietty määrä tanssitaitoa ja itseluottamusta vaaditaan, mutta askeleet voi oppia myös tanssipartnerilta tai toisia seuraamalla. Tosin ravintola-asiakkaiden joukossa on aina myös ihmisiä, jotka eivät itse tanssi.

5. *Tanssipaikan dynaamisuus ja toimivuus*. Tanssi-iltaan kohdistuu monenlaisia odotuksia, joiden tulee luonnollisesti täyttyä illan aikana, mutta ilta ei saisi olla kokonaan käsikirjoituksen mukainen, vaan yllätyksetkin kuuluvat asiaan (Nettl 1983: 173). Tansseissakävijä toivoo tapaavansa tuttuja ja uusia kasvoja, tanssia eri ihmisten kanssa, kuulla uutta ja vanhaa musiikkia jne. Tanssipaikan organisaation toimivuus on myös tärkeää samoin kuin yhtyeiden kyky palvella yleisöä.

6. *Kieli*. Monet tapaamani ihmiset ovat korostaneet, että suomen kielen puhuminen tanssipaikoilla on tärkeää. Se on merkki vähemmistökulttuuriin kuulumisesta, mutta kielen käytöllä on myös käytännöllisiä ulottuvuuksia: jotkut ensimmäiseen siirtolaissukupolveen kuuluvista puhuvat puutteellisesti ruotsia eikä Ruotsissa syntyneille suomen kielen harjoittamiseen ole käytännössä paljon mahdollisuuksia (Lainio 1996: 268). Toisaalta monet nuoret puhuvat tansseissa vain ruotsia, ja silti musiikki ja tanssi voivat olla heille tärkeitä vähemmistökulttuurin elementtejä.

---

7. *Halu tavata muita ruotsinsuomalaisia.* Vaikka ruotsinsuomalaiset ovat toisinaan näkymättömiä kuin saaristomeren sukellusveneet (Lagercrantz 1988), heitä voi varmasti tavata tansseissa. Ne, jotka eivät vapaa-ajallaan halua nähdä muita suomalaisia (sekään ei ole ollut harvinaista), eivät varmasti lähde tansseihin toisia tapaamaan.

Johans krogissa ja muissa Göteborgin tanssipaikoissa käyminen ei ole pelkästään musiikin kuuntelua ja tanssimista, vaan niistä haetaan korostetusti kosketuspintaa omaan ruotsinsuomalaisuuteen: Suomesta muuttaneelle tansseissakävijälle "se anto takaisin sitä suomalaisuutta" (Savolainen 1997), mutta Ruotsissa syntyneelle Heidi Tiikkajalle "se näyttää että me ollaan suomalaisia" (1997). Eri sukupolvilla on erilaisia tapoja ja motiiveja toteuttaa tanssikulttuuria, mutta kaikille osallistujille tanssiminen ja sosiaalisuus ovat yhtä tärkeitä oman suomalaisuuden ylläpitämisessä. Esitettyjen seitsemän kohdan erittelystä voi lukea sen, että tanssipajat eivät voi säilyä elinvoimaisina sukupolvesta toiseen ilman osallistujien vaivannäköä sekä musiikin toimivia julkisuus- ja tuotantorakenteita. Tanssikursseja tarvitaan kasvavassa määrin edelleen samoin kuin tanssimusiikin huomioimista kouluissa, radiossa, lehdistössä ja äänitetuotannossa.

## Maahanmuuttajien ja vähemmistön tanssimusiikkia

Ruotsinsuomalaisten tanssitoiminta on 1950-luvun alusta lähtien tarjonnut siirtolaisille tapoja ylläpitää kotimaasta tuttua ja uuteen maahan juurtunutta kulttuuritoimintaa. Kymmenille tuhansille tanssiminen on ollut keskeinen keino orientoida uudelleen elämäänsä ja sosiaalisia suhteitaan Ruotsissa – se on saattanut pehmentää sopeutumista ja lievittää koti-ikävää tai alemmuuden tuntoa. Monille tanssiminen on merkinnyt myös reviirien laajentumista kun tanssimassa on alettu käydä ruotsalaisissa paikoissa. Sekä suomalaista että ruotsalaista tanssikulttuuria tunteville vähemmistön musiikki on erityisellä tavalla tärkeää: sen käytännöt ja symbolit erottuvat valtakulttuurista, ja tansseissa tuntui "melkein niin kun ois voinu olla Suomessa" (Savolainen 1997: 20). Toisaalta ruotsinsuomalaisten suhde tansseihin on ristiriitainen. Se jakaa mielipiteitä puolesta ja vastaan, ja esimerkiksi eräät rockmuusikkoystäväni kieltäytyivät lähtemästä Kangarooon, ja toivoivat jopa etteivät ikinä "vajoaisi niin alas" (Vehkaoja 1991).

Ruotsissa 1960- ja 70-luvuilla yleistynyt suomalainen tanssimusiikki valikoitui paritanssien perinnettä suosivaksi: artisteja kutsuttiin Suomesta ja heidän myötä käsitykset ruotsinsuomalaisten musiikista muotoutuivat. Vaikka suomenkielinen rock, diskot ja ammattimaistuvat rockbändit elivät vahvassa myötätulessa Suomessa noina vuosina, kelpasi ruotsinsuomalaisille perinteisempi tanssimusiikki selvästi paremmin: se vastasi nuorten sosiaalisen kanssakäymisen ja



yhteenkuulumisen tarvetta. Taisto Hujanen mukaan siirtolaisuustilanteessa tyyppillistä on, että ihmiset tulkitsevat toisiaan ensisijaisesti etnisyyden kautta ja vasta toissijaisesti muiden sosiaalisten kategorioiden kuten ammatin, sukupuolen ja varallisuuden avulla (Hujanen 1986: 550–558). Tanssien suosiota voi selittää tästäkin johtuvaksi: niissä suomalaisuus oli merkitsevämpää kuin esim. ikä tai ammatti. Puhutuimmat ja kysytyimmät tyyllilajit ovat muuttuneet (tangosta slowrockiin 1970-luvulla ja humpasta foksiin 80-luvulla). Keskeisintä tanssitradition välittymisessä onkin se, miten hyvin ohjelmistot ja käytännöt miellyttävät vaihtuvia sukupolvia. Ohjelmistoihin on siksi otettu mukaan rockia, disko-humppaa ja teknoa, mutta yleensä vain muutamia kappaleita. Toinen sukupolvi onkin enkulturoitunut tansseihin eri tavoin kuin ensimmäinen maahanmuuttajapolvi. Ruotsissa syntyneille tanssit edustavat jatkuvuutta ja kulttuuria, jonka juuret ovat Suomessa. Suomalaisen musiikin harrastaminen on ilmaus halusta ylläpitää henkilökohtaista ruotsinsuomalaista identiteettiä ja kollektiivista vähemmistökulttuuria Ruotsissa.

Tanssimusiikki on selkeä esimerkki ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteettiä rakentavasta ja kansallisia merkityksiä kokoavasta avainsymbolista<sup>2</sup>. Se herättää tunteita ja on useimmille tavalla tai toisella tuttua. Tanssimusiikki on toimintana erityisen paljon merkityksillä ladattua, sillä se toimii symbolisen kommunikaation alueella (kuten taide) sekä tuottaa osallistujille fyysisiä elämyksiä ja voimakkaita assosiaatioita. Tanssissa aktiviteetit, ambitiot, elämykset ja tunteet kohtaavat samassa ruumiissa (Frith 1996a: 109). Sen avainsymboliluonne korostuu myös musiikkivalintatilanteissa. Musiikki luo kuuntelijalle paikkaan ja aikaan kiinnittyviä suhteita (Stokes 1994: 3), ja esteettiset ilmaukset (*performatiivisuus*, McRobbie 1993: 25) ovat materiaalia itsetunnon ja identiteetin kehittämisessä.

Taisto Hujanen (1986: 214) kysyy Kultamaa ja kotimaa -tutkimuksensa avulla, voidaanko ruotsinsuomalaisuudesta puhua mielekkäänä sosiaalisena viitekehyksenä. Eroja löytyikin suhteessa kieleen ja työelämään, jotka Hujanen päätyi esittelemään sellaisina suomalaissiirtolaisille ominaisina piirteinä, joiden perusteella “voidaan puhua kansallisesta vähemmistökulttuurista” (Hujanen 1983: 12–13). Ruotsinsuomalaisten tuottama kulttuuritoiminta ei kuulunut Hujanen tutkimuskohteisiin, mutta selvää on, että esimerkiksi tanssit ovat todella lisänneet heidän toimintakykyisyyttään ja yhteiskunnallisia vaikutuksiaan eli rakentaneet ruotsinsuomalaisuudesta mielekästä toiminnallista viitekehystä. Musiikki

2 Sherry Ortner (1973) on eritellyt viisi tekijää (X), joiden perusteella avainsymbolit ovat tunnistettavissa. Ruotsinsuomalainen tanssimusiikki tuntuu sopivan hänen määritelmiinsä hyvin, sillä 1. haastatellut kertoivat, että X on kulttuurisesti tärkeä, 2. he suhtautuivat siihen joko positiivisesti tai negatiivisesti, 3. X esiintyi monissa yhteyksissä – konteksteissa, käyttäytymistilanteissa ja keskusteluissa, 4. X:ää koskeva puhe sisälsi runsaasti yksityiskohtia ja sanastollisia erityisilmauksia, ja 5. X:ään kohdistui paljon kulttuurisia sääntöjä tai sanktioita. Avainsymboli-käsitteen hyöty on siinä, että näennäisen arkipäiväisestä toiminnasta voidaan sen avulla löytää yhteisöllisesti keskeisiä pyrkiä ja merkityksiä (ibid).



*Kuva 15. Muusikon näkökulma. Miranda keikalla Wieselgrensplatsenilla 1999. Kuva: Kari Fager.*

on ollut mukana ruotsinsuomalaisten arkikulttuurissa yhteisöllisyyttä luovana kategoriana, sillä se on koonnut ihmisiä yhteen ja vedonnut heidän tunteisiinsa ja sosiaalisiin sidoksiinsa.

Kieli, työelämä ja tanssimusiikki – niin erilaisilta objekteilta kuin ne vaikuttavatkin – kietoutuvat monin tavoin yhteen Ruotsin suomenkielisen väestön elämässä. Työelämässä suomalaiset ovat maineensa ansainneet, mutta samalla heidät on leimattu työväenluokan edustajiksi. Kielitaidon puute lisäsi siirtolaisuuden alkuvaiheessa heidän keskinäistä yhteenkuuluvuuttaan, ja sittemmin kielikysymys on artikuloinut ruotsinsuomalaista kulttuuri-identiteettiä kamppailuun kaksikielisyyden puolesta kouluissa. Musiikki, kuten kielikamppailukin, on tarjonnut sekä haasteita yhteistoimintaan että aihetta ryhmästä etäännyttämiseen.

Suhtautuminen populaarimusiikkiin ruotsinsuomalaisen identiteetin tekijänä on vaihdellut runsaasti kolmen vuosikymmenen aikana. Joissakin kirjoituksissa se on sivuutettu kokonaan, muutamissa annetaan ymmärtää, että ruotsinsuomalaisessa musiikkimaussa on toivomisen varaa. Vesa Kurkela (1983b) puolestaan kiinnitti huomiota ”epätyydyttävään siirtolaispolitiikkaan”, joka on johtanut sopeutumisvaikeuksiin, vieraantumiseen ja toisen luokan kansalaisen asemaan, mikä ”haittaa myös kulttuuritoimintaa” ja sen omaehtoisuutta. Käsitteet ruotsinsuomalaisesta musiikista ovat kuitenkin muuttuneet 1990-luvun aikana. Varsinkin tanssimusiikkia on levytetty runsaammin, ja ruotsinsuomalaisten oma panos on päässyt esille myös Ruotsin radion ohjelmissa. Yhä useampi ruotsin-



---

suomalainen on uskaltanut tekemään ja tallentamaan omaa musiikkiaan suomeksi ruotsinsuomalaisessa viitekehäyksessä, ja siksi ryhmän äänitetuotanto sisältää nyt aiempaa laajemman valikoiman eri tyyliä. Ruotsinsuomalaisten oma ruohonjuuritason toiminta on ollut perustana tuotannon kasvulle.

Suomenruotsalaisten ongelmana Ruotsissa on ollut Barbro Allardt Ljunggrenin mukaan tietynlainen näkymättömyys: vaikka heille itselleen ei ole ongelmallista identifioitua kahden maan kautta ("tvåländskidentitet"; Allardt Ljunggren 1996: 227), on ulkopuolisten usein vaikea käsittää heidän identiteettiään (ibid: 216). Suomenkielisen toiminnan etuna onkin ollut erottautuminen ruotsalaisesta kulttuurista. Suomalainen tanssimusiikki, soittaminen tai tanssiminen, kuuluu myös monen Ruotsissa asuvan suomenruotsalaisten harrastuksiin. Kyse onkin kansallisen kulttuurin traditiosta, joka elää paikassa ja ajassa. Siihen osallistuvilla on aina useita identiteettejä (tai identiteettidimensioita, kuten Järviluoma [1997: 54] on kirjoittanut), ja tanssit tuovat esiin sen puolen, jossa ruotsinsuomalaisuus on tärkeintä. Siksi oma perinne voi elää vahvana vaikkakin uusiin olosuhteisiin integroituneena.

## Identiteettinäkökulmat: yksilö – yhteisö, paikallinen – valtakunnallinen

Eri tutkimuksissa identifioitumisen prosessi ymmärretään hyvinkin erilaiseksi riippuen tutkimuskohteen rajauksesta ja metodista. Kulttuuripiirteiden luokitteluun perustuvia identiteettitutkimuksia on lukuisia, eikä näkökulma ole harvinaisen nykypäivänäkään (esim. Tuomi-Nikula 1989). Teppo Sintonen on toisaalta esimerkiksi kirjoittanut, että etnisyyttä ei tulisi tutkia kollektiivisen käyttäytymisen mallien kautta: hänen mukaansa "maksalaatikko, mämmi ja kansallispuku-indeksit" eivät kerro identiteetistä vaan arkikulttuurista (Sintonen 1999: 125). Hänen tutkimiltaan kanadansuomalaisilta tällaiset kulttuuripiirteet ovat kadonneet, mutta identiteetti on säilynyt kielellisesti ymmärrettyinä: sitä tuotetaan puheessa ja identiteetin kuvausta motivoi Sintosen tekemissä elämäkertahaastattelussa viime kädessä tarinan yhtenäisyys. Identiteettien moninaisuus alkaa olla arkipäivää amerikkalaisessa yhteiskunnassa, jossa ihmiset voivat valita etnisyytensä tapahtuman tai tilanteen mukaan sukunsa monista eri haaroista: he voivat aina kuulua joukkoon tai olla tarpeen tullen erilaisia, kuten Mary Waters (1990) on kirjoittanut.

Ruotsinsuomalaisten kohdalla tilanne on kuitenkin toinen. Identiteettikategoriat arkipuheessa ovat epäyhtenäisiä ja epäselviä, mutta kulttuuritoiminta on edelleen elävää, ja sen merkitys ryhmän kokoajana on keskeinen. Tanssien etnografioista tulkittu etnisuus voi kylläkin olla ongelmallista kehäpäättelyn vaa-

ran takia<sup>3</sup>. Tutkijana olen koettanut karttaa tätä ongelmaa ankkuroimalla kohteeni kenttätyökokemusten ja havainnoinnin perustalle. Esimerkiksi haastatteluja olen tulkinut ja hyödyntänyt verraten niitä omiin kokemuksiini. Musiikin ja kulttuurin ruotsinsuomalaisuus ei johdu suoraan tutkimuskohteesta, vaan olen konstruoinut sen etnografian avulla erittelemällä tanssitoimintaa, tanssirepertoaria ja tanssimusiikin tyyllilajeja. Eroja suhteessa ruotsalaiseen tanssikulttuuriin on etsitty ja löydetty haastateltujen kertomuksista sekä ohjelmistoanalyseistä. Siksi voidaan sanoa, että kokemus ryhmän olemassa olosta syntyy tansseissa, pikemmin kuin, että tanssitoiminta olisi seurausta ryhmän jakamista yhteisistä arvoista tai identiteeteistä (Frith 1996a: 111).

Siksi väittäisin, päinvastoin kuin Sintonen (1999: 124), että etnisyyttä voi tutkia kulttuuristen käytäntöjen välityksellä. Ne eivät edusta *kaikkien* ruotsinsuomalaisten kokemuksia eivätkä yhtenäistä ruotsinsuomalaista musiikki-identiteettiä. Ne eivät myöskään vedenpitävästi erotu ruotsalaisesta musiikkitoiminnasta, mutta erot ja kosketuskohdat ovat keskeisiä symbolisesti vaikuttavia tekijöitä. Kyse ei ole vain suomalaisesta musiikista, vaan toiminta jo sinänsä on osallistujille tärkeää, kuten Seppo Knuutila on kirjoittanut, "käyttö on myös merkitys" (Knuutila 1994: 149). Ruotsinsuomalaisilla etnisyyksien valintatilanteet eivät ole yhtä moninaisia kuin Watersilla, ja ne näyttävät perustuvan poikkeavaan toimintaan päinvastoin kuin Sintosella. Tunnen tietenkin myös monia ruotsinsuomalaisia, joilla ei ole juuri lainkaan kosketusta ruotsinsuomalaisiin tansseihin tai muuhunkaan ryhmän kulttuuritoimintaan ja jotka silti ovat säilyttäneet identiteettinsä osana henkilökohtaista historiaa. Kyse on osaltaan siitä, että osallistumismahdollisuuksia on suhteellisen vähän ja esimerkiksi tanssimusiikin tarjonta on melko kapea-alaista valtakulttuurin vastaaviin tapahtumiin verrattuna.

Itse olen käyttänyt identiteettimallissani lähtökohtina Stuart Hallin artikulaatioteoriaa, jossa identiteetit kytkeytyvät erilaisiin kokemuksiin ja käsityksiin ryhmistä sekä toisaalta Bergerin ja Luckmannin muotoilemaa sosiaalista konstruktionismia, joka perustuu yksilöiden (face-to-face) kokemuksiin ryhmistä ja niihin kuulumisesta. Hall ja Berger & Luckmann eivät siis edusta samaa identiteettikäsitystä, mutta ne yhdessä kuvaavat hyvin sekä yksilöiden kokemusta (tanssipaikoilla tässä ja nyt ruumiillisesti ymmärrettynä) että laajemmin ruotsinsuomalaisuuden muodostumista erottuvana toimintana ja tuotantojulkisuuden osana.

Tässä tutkimuksessa huomioni kiinnittyi aktiivisesti toimiviin ihmisiin, joille identiteetti on muutakin kuin asian pohdiskelua yksityisesti tai omaa henkilö-

3 Monet kirjoittajat (mm. Middleton 1990: 152) ovat olleet huolestuneita etnomusikologian etnografiseen tutkimustehtävään sisältyvästä kehäpäätelyn vaarasta. Ongelmallisia ovat olleet kuvaukset, joissa kohteesta annetaan yksinkertaistettu ja autenttista yhtenäisyyttä välittävä vaikutelma. Mark Slobinin (1992: 29) mukaan Keilien (1992) tutkimus välttää tämän ongelman, kun he tutkivat, kuinka polkkaa harrastavat amerikanpuolalaiset ottavat musiikkiinsa materiaalia omasta traditiosta ja muista tämän päivän amerikkalaisista tyyleistä ja eliminoivat kaiken tarpeettoman. Näin syntyy ajankohtaista ja yhteisöllisiä kokemuksia tuottavaa musiikkia.



---

historiaa kerrottaessa. Heidän identiteettinsä kytkeytyy toimintaan, joka on jatkunut ehkä jopa vuosikymmeniä, ja jonka ohessa he ovat hankkineet tarpeellisia vähemmistökulttuurisia tietoja ja taitoja. Tällöin ihminen ei ehkä enää osaa kertoa arkipäiväiseltä tuntuvan identiteettinsä perustasta, jollei haastattelija nimenomaan esitä sellaisia kysymyksiä, joissa tutusta toiminnasta avautuu aiemmin tiedostamattomia näkökulmia tai ideoita (Alasuutari 1994: 134). Tavoitteenani ei ole rakentaa tutkimusmallia, jossa identiteetin ja musiikin suhde toteutuu (universaalisti) tietyillä tavoin tiettyjen muuttujien vallitessa. Silti tutkimustuloksilla on teoreettista yleistettävyyttä, sillä aineistosta käy ilmi, miten merkittävää musiikkitoiminta arkikulttuurissa on ja miten eri osapuolten yhteispeliä voidaan tarkastella ryhmän kulttuuri-identiteetin merkitsijänä. Toiminta sallii monien etnisyyksien jatkuvan ylläpitämisen samanaikaisesti. Identiteettikeskustelut tarvitsevat yleistyksiä, vaikka prosessi perustuukin yksilöiden (joskus yhdessä muiden kanssa tekemiin) valintoihin. Ruotsinsuomalaisen identiteetin kannalta ratkaisevimmat päätökset tehdään arkisissa tilanteissa, kuten 'mitä kieltä puhun tässä yhteydessä', 'mitä musiikkia soitan' tai 'lähtisinkö tänään tanssimaan ja minne'.

Kaaviossa 1 (sivulla 26) tarkastelin identiteettiä musiikin tuotannon ja kuluttamisen sekä yhteisöllisen kontekstin ja yksilöllisten valintojen muodostaman kentän keskipisteessä. Yksilöiden ja yhteisöjen identiteettiprosessit ovat monin tavoin toisiinsa kietoutuneita. Näkökulmia musiikin ja identiteetin artikulaatioon olen koonnut taulukkoon 7. Yksilön kannalta keskeistä on esim. kotona kuunneltu musiikki, vuorovaikutuskontaktit, musiikista puhuminen ja tiedotusvälineiden seuraaminen. Kollektiivisen identiteetin lähteitä ovat puolestaan vähemmistöryhmän musiikkituotanto (äänitteet, radio yms.), kulttuuriset stereotyyppit ja musiikkitapahtumat. Yksilön näkökulmasta korostuvat kvalitatiiviset tekijät, kuten välittömyys, kompetenssi, aktiviteetit ja moninaisuus, yhteisön kannalta taas yleisyys, levinneisyys, valtakunnallisuus ja kansallisuus.

Yksilöllinen musiikkikokemus tapahtuu ruohonjuuritasolla kasvokkaistilanteissa tai (yksityisesti) julkisten tapahtumien ulkopuolella. Kulttuuriset kategoriat ovat joustavia, ja identiteettihistorian tulkinta on yksilöllistä. Kamppailu kohdistuu oman elämän hallintaan ja itsetuntemukseen (itsetuntoon). Musiikin tekemisen potentiaali voi olla suuri, mutta toteuttamisen mahdollisuudet pienet ilman yhteisön tukea.

Yhteisön edustajien määrittelemä musiikkikokemus perustuu kaikkien saatavilla olevaan musiikkiin ja siitä keskustelemiseen, ja sen edellytyksenä on musiikin julkista tuotantoa, tiedottamista ja jakeluverkostoja. Näkökulma ruotsinsuomalaisuuteen sisältää enemmän konsensusta ja on laajalle joukolle yhteinen. Samalla siihen kohdistuu ohjausta ja sääntelyä kulttuuria valvovien organisaatioiden tahoilta. Kamppailu tapahtuu ryhmän etujen ja oikeuksien edistämiseksi. Toteuttamisen mahdollisuudet kasvavat, kun musiikkia tehdään ja välitetään yhteisön nimikkeellä ja musiikintekeminen saa yhteiskunnan tukea. Kategoriat

*Taulukko 7: Yksilön ja yhteisön identiteettinäkökulmat subteessa tanssimusiikkikulttuuriin*

	YKSIÖ	YHTEISÖ
Tuotanto	yksityinen kulutus, sisäinen suomalaisuus	julkisesti järjestetyt tilaisuudet
Musiikkikokemus	kasvokkaiskontaktit	julkaisut, jakelu, tiedotusvälineet
Ryhmänmuodostus	kompetenssi, toiminta	yhteiskunnallisesti sovitut määrätelmät
Viitekehys	paikallisuus	valtakunnallisuus
Kategoriat	monikulttuurisuusajattelu	erilaisuus jaettuna ominaisuutena
Kamppailu	yksilölliset identiteettiratkaisut	ryhmän yhteisten etujen ja oikeuksien valvominen
Identiteetikokemus	omakohtainen	julkinen keskustelu

ovat samalla rajatumpia ja tarkemmin määriteltyjä.

Jottei yksilön ja yhteisön suhde musiikin merkityksellistäjänä yksinkertaisesti liikaa, on muistettava, että musiikkikulttuuriin liittyviä kytkeitä on monia: kontaktit ruotsalaiseen musiikkiin ja kuulijakuntaan on näistä tärkein. Merkitykset eivät ole täysin yksilöllisiä, eivätkä täysin yhteisiä. Kriittinen ajattelutapa identiteettikeskustelussa on tärkeä, jotta vältetään helpon yhdistelyn, yleistämisen ja yhdenmukaiseksi kuvaamisen pinnallisuus. Musiikkityylit ja yleisöt on kyettävä paitsi artikuloimaan myös irrottamaan toisistaan, sillä mukaan mahtuu monenlaista suhtautumista tanssimusiikkiin, eikä ole takeita musiikkien ja musiikkiyleisöjen yhtenäisyydestä. Eettisesti itsekriittisen ja kohteensa jatkuvana prosessina hyväksyvän tutkimusnäkökulman taustalla on vaatimus 'nomadisesta' tutkijasta (Lehtonen 1996a: 220), joka liikkuu kentällä, keskustelelee, painee itsensä peliin ja tekee itsensä tavalla tai toisella näkyväksi. Itsekin olen ollut havainnoijana ja vaikuttajana tapahtumiin osallinen. Tanssitilanteissa olen liikkunut yleisön joukossa, ja kulttuurintutkijana olen kysellyt muusikoilta ja muilta vaikuttajilta millainen heidän suhteensa on tanssitraditioon ja sen eri osaluksiin. Lisäksi olen ollut useaan kertaan kertomassa tutkimustuloksistani radion, television ja eri lehtien haastatteluissa. Eri osapuolet ovat ainakin joutuneet tiedostamaan tanssikulttuuria enemmänkin kuin vain itsestään selvänä osana ruotsinsuomalaista toimintaa.



---

## Tanssimusiikin dynamiikka (ja ristiriidat)

Suomalaisen tanssimusiikin esityskäytäntöihin Ruotsissa sisältyy selvästi ilmaistuna traditiota, omaa perinnettä ja kulttuurisia juuria. Sitä vastoin akkulturoituminen ruotsalaisiin tai kansainvälisiin virtauksiin on ollut ehkä odotettua vähäisempää: ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin on erotuttava ympäröivistä musiikeista, jotta se voisi elää omana lajityyppinään monikulttuurisessa ympäristössä. Tästä pitää osaltaan huolen myös tansseissa käyvä yleisö – yhtyeiden jäsenet kertoivat vuolaasti kokemuksistaan kuinka yleisö on reagoinut voimakkaasti ja nopeasti mikäli yhtye on soittanut jotakin omaksuttujen musiikkikäsitteiden vastaista. Yleensä ruotsalaisia tanssikappaleita ja vaikutteita ylipäänsä tunnutaan vältettävän ja ne omaksutaan usein entisen kotimaan kautta: ruotsalainen iskelmä käännetään suomeksi ja siitä tulee menestysiskelmä Suomessa, josta se äänilevyjen välityksellä kulkeutuu Ruotsiin. Usein vasta tämän jälkeen kappaletta aletaan esittää Göteborgin suomalaisissa paikoissa. Esimerkiksi Mizar esitti Vikingarnan kappaletta *Till mitt eget Blue Hawaii*, mutta suomeksi Aappo I. Piipon sanoin *Kuin Havaijilla*.

Vasta-akkulturaatio (vaikutteiden torjunta) on ollut ymmärrettävistä syistä voimakasta: tyylien sekoittamiseen liittyy vaara yhdenmukaistumisesta, assimilaatiosta, mikä aiheuttaisi suomalaisten käytäntöjen tukahtumisen. Kanssakäymistä ruotsalaisten muusikkojen ja yleisöjen välillä kuitenkin esiintyy. Esimerkiksi muutamissa orkestereissa (kuten Mr Coolissa ja Kulkijoissa) soittaa ruotsalaisia muusikoita, jotkut yhtyeet puolestaan esiintyvät sekä suomalaisissa että ruotsalaisissa paikoissa (esim. Alaska, Maritaz) ja jotkut tanssipajat (mm. Bordet) keräsivät tietoisesti myös ruotsalaista yleisöä. Joissakin tapauksissa kappalevalikoima oli erittäin suomalaiskansallinen huolimatta siitä, että yhtyeellä oli ruotsalaisia soittajia riveissään (esim. Kulkijat). Monessa tapauksessa kansainvälisyys vaikutti kuitenkin kuuluvasti myös ohjelmistoihin ja esitystapaan (esim. Mr Cool), mikä ei olekaan ollut niin torjuttava asia kuin monien yhtyeiden kokemusten perusteella voisi luulla, kunhan ohjelmistosta löytyvät myös tutut suomalaiset kappaleet.

Innovaatiot ja kontaktit ovat tärkeitä musiikkikulttuurin uudistumiselle, ja mm. Ehn ja Löfgren ovat korostaneet joustavuutta kulttuurisen elinvoimaisuuden kannalta: anti-kulttuurin edustajille he antavat suuren merkityksen, ja negatiivisesta antistrukturista muodostuukin positiivinen vaihtoehto (“möjligheten kaos”) (Ehn & Löfgren 1990: 44). Kulttuurin uudistumisen kannalta “anarkistien” eli novaation tai innovaation välittäjien olemassaolo on vähintään yhtä merkittävää kuin sen vastapoolina näyttäytyvä laitostuminenkin. Vähemmistöryhmän ollessa vaikeuksissa, yleisömäärien vähetessä tai joukkojen hajaantuesssa uutuuksien käyttöönotto muodostuu vain käytännössä yhä hankalammaksi. Aktiivisella kulttuuripolitiikalla on tärkeä tehtävä innovaatioiden edistämisessä, samoin kuin yksittäisten muusikoiden ja yleisönjäsenten ennakkoluulottomalla

asenteella. Tanssiorkestereilla on tiedotusvälineiden ohella suuri vastuu tuoda esiin ruotsinsuomalaiselle kuulijakunnalle uusia tyylejä ja uusia vaikutteita – esimerkiksi Selectin esittämään diskohumppa-kategoriaan kuuluvat teknopop-kappaleet ovat sellaisia. Pohjatyö vähemmistökulttuurin kehittämisessä on osittain tekemättä (esimerkiksi ruotsinsuomalaisissa kouluissa on vasta pieni osa ikäluokista), mutta kulttuurisen elinvoiman kannalta on toivonsäteitäkin näköpiirissä: 1990-luvulla tansseihin ja laulukilpailuihin on saatu mukaan uusia ikäluokkia, ruotsinsuomalaiset lehdet vauhdittavat vähemmistökeskustelua ja radio tarjoaa kuulokulmia ruotsinsuomalaisuuteen välittämällä ryhmän musiikkituotantoa valtakunnallisissa ohjelmissaan.

Toisaalta myös tanssipaikkojen (tai -muusikoiden) konservatiivinen ohjelmapolitiikka saattaa näivettää itsensä, jos nuoret kuulijat jäävät ravintoloiden intressien ulkopuolelle. Esimerkiksi Ruotsin Suomalaisessa 24.10.1991 oli artikkeli, jonka mukaan Tukholman keskustaan oli avattu suurehko (380-paikkainen ja suurella tanssilattialla varustettu) ravintola, joka oli avoinna suomalaisille perjantai- ja lauantai-iltaisina. Esiintymään luvattiin "aikuisen ruosun tuntemia nimiä", kuten Annikki Tähti ja Erkki Junkkarinen. Ikäraja oli 25. (Taho 1991) Mikäli tilaisuuksien järjestäjät eivät pyri uudistamaan ohjelmaansa, eivät ruotsinsuomalaiset tunne niitä kauaa omikseen, vaan jättävät menneeseen aikaan kuuluvan suomalaisen kulttuurin omaan marginaaliseen asemaansa. Kangaroon onnistui tavoittaa nuoria ruotsinsuomalaisia juuri uudistushaluisella ohjelmapolitiikallaan: bändeiltä vaadittiin ajankohtaisuutta, minkä lisäksi tauoilla levyjä soitti erikseen palkattu dj. Monipuolinen musiikki oli välttämätöntä, kun eri sukupolvia haluttiin palvella samanaikaisesti, kuten hovimestari Vierelä (1991: 15) totesi: "Olet varmaan huomannut, että kappaleet ovat melko ajankohtaisia. Täällä soi suunnilleen sama musiikki kuin Suomessa."

Esitetty musiikki on säilyttänyt suomalaisuutensa sekä pinta- että syvätasolla<sup>4</sup>. Joitakin piirteitä on tullut mukaan ruotsalaisten paritanssikulttuurista, kuten esimerkiksi bugg-tanssi, mutta toisissa suhteissa vasta-akkulturaatio on ollut selvemmin leimallista. Esimerkiksi ruotsalaisessa tanssimusiikissa yleiset rockvaikutteet ovat olleet vähäisempiä ruotsinsuomalaisilla, ja niiden osuus on (hieman yllättävästi) pikemminkin pienentynyt kuin lisääntynyt 1980-luvun alkupuolelta lähtien. Vastaavasti diskotoiminta on vähentynyt ruotsinsuomalaisilla nopeammin kuin paritanssit, koska musiikki ja diskot kulttuurisina tilanteina eivät artikuloituneet riittävässä määrin vähemmistöidentiteettiin (Nagy s.a.).

Havaintojeni mukaan yhtä lailla nuoret ja vanhat toivovat saavansa kuulla monipuolisesti sekä traditionaalista että uutta suomalaista iskelmää käydessään

4 Pinta- ja syvätasojen erottamista musiikkianalyttisin keinoin on hyödyntänyt Pekka Jalkanen (1989). Hänen mukaansa syvätasojen piirteitä ovat esitystapaan, intonaatioon ja sävellysten harmonisiin ja melodisiin rakenteisiin liittyvät seikat. Pintatasoon liittyvät uudet muotivirtaukset ja musiikkiniimikkeet, sekä niiden tunnistamiseen liittyneet kokoonpanotyypit, rytmit, uutuuskappaleet ja -instrumentit.



Göteborgin suomalaisissa tanssiravintoloissa. Aiheeseen liu'uttiin myös haastatelllessani hanuristi Jarkko Viljasta keväällä 1991, jolloin hänen soittamista harrastavat lapsensa olivat 18- ja 16-vuotiaita – poika oli rockyhtyeen basistina ja tyttö pianokoulussa:

P.S.: No mites, soittavatko sun lapset suomalaista musiikkia?

Jarkko Viljanen: Aika heikosti, aika heikosti.

P.S.: Eikö ne tykkää vai?

J.V.: Kyllä se semmosta vaikeeta on. Niille on ihan turha yrittää mitään humppaa tarjota. Tai tangoa. Ne sanoo et, joo mee kotiin. Mut biittipuoli käy sit ...

P.S.: Entäs sit tää suomalainen rokki, siis sanotaan Sielun veljet?

J.V.: Ei nää ymmärrä, ei. [innostuen:] Poika ihastu, juu se kuuli Kirkan, onkohan se viimeinen tällä hetkellä, sen se kuuli ja innostu et "hän ei oo ikän tienny et Suomessa on näin hyvää musiikkia!" ... se laulo englanniks siinä.

P.S.: Onko sitten muut suomalaiset menny?

J.V.: Menny kotiin pojalle? Ei ne oo. Ei oo. Ne on paremmin nämä muut, kansainväliset jutut mitä se kuuntelee ... Guns & Roses ... Mun mielestäni täyt paskaa.

P.S.: Mut sehän on hyvä.

J.V.: Joo nii kai se, mut kokeilepa Hisinge Husissä soittaa jotain vastaavaa. Kyllä se vaikka ei panis kun paussinauhalle, niin sieltä tulee äkkiä kommentit.

P.S.: Niin, mutta onhan siellä sitä "farkkukansaakin"?

J.V.: No on siellä joo. Mutta se on se suomalaiskansallinen musiikki, se on siellä pakko soittaa; ei sitä keikalle lähe jos ei soita sitä, perhana. Vaikka kui inhoo tangoa, sitä on pakko soittaa ei se siit parane. ... Ja nykyään tuntuu olevan vain huonommin. Mitä pitempään he on täällä on asuneet, niin sitä enemmän ne tätä suomalaiskansallista musiikkia vaatii.

P.S.: Se on vissiin tänä päivänä vielä enemmän. Tossa just Jussikin [Hakopuro] sano, et ne soitti ihan vaan rokkia aluks. ... Nykyään vähemmän tää rokki..?

J.V.: Se on täällä ainakin, kato kun se on tämä nuoriso, ne kuuntelee ruotsalaista musiikkia ja amerikkalaista. Mut ei ne suomalaista musiikkia kuuntele. Sit ku ne vartuu vähä, niin sit ne käy tanssimassa. Mut siel ne vaativat sitä – ihan ruotsinkielisiä myöten – että "spela humppa, spela humppa!" Joo, monta kertaa... (Viljanen 1991: 3–4)

Kysymys suomalaisen musiikin soittamisesta johti Viljasen ajatukset ensin tangoon ja humppaan eli oman yhtyeensä ohjelmistoon, josta uudempi beat sopii Jarkon mukaan kyllä nuorillekin. Suomi-rock oli pojalle tuntematonta, mutta Kirkan englanninkielinen lp R.o.c.k. vuodelta 1986 yllätti hänet positiivisesti ja teki isänkin ylpeäksi suomalaisesta populaarimusiikista. Muuten pojan kuuntelema kansainvälinen rock ei Jarkkoa miellyttänyt. Keskustelu kääntyy tästä Hisinge Husin yleisöön, jossa osa kuuntelijoista on rockin ystäviä, mutta jotka tästä paikasta hakevat mielummin kokemusta suomalaisesta musiikista kuin modernista valtavirrasta. Jarkon analyysi jatkuu edelleen: mitä pitempi aika Ruotsiin muutosta on kulunut tai mitä varttuneemmiksi toinen sukupolvi kasvaa, sitä oleellisempaa vanha tanssimusiikki on. Sen monitahoinen vetovoima piilee musiikillisessa materiaalissa, käyttöyhteyksissä ja kokemuksellisuudessa.

---

Ristiriita korostuu yleisen nuorisokulttuurin ja globalisaatiota selvästikin vastustavan vähemmistökulttuurin välillä.

Ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin erityisyys ei näytä perustuvan pysyviin musiikillisiin piirteisiin, vaan kulttuuriseen erottuvuuteen – katse on suunnattava musiikin ohella yleisöjen ja tekstien välisiin suhteisiin. Tanssipaikkojen musiikki ei ole muotoutunut sattumalta, vaan yleisön puolelta tulleen kysynnän ja muusikoiden intressien yhteisvaikutuksesta. Sidos aikaan ja paikkaan on erittäin vahva samoin kuin musiikkitoimintaan kytkeytyvät sosiaaliset merkitykset. Sitä vastoin esimerkiksi Suomi-rockia eivät nuoret ole näyttäneet kokevan itselleen läheiseksi, sillä Suomessa tehdyllä ja ruotsinsuomalaisille tuntemattomalla musiikilla ei ole samalla tavoin *väliä* heidän kannaltaan (Grossberg 1995: 35). Identiteettiä rakentava musiikki ei ole yhdentekevää, kuten Lawrence Grossberg on kirjoittanut:

Fanin käsittekin viittaa läheiseen suhteeseen identiteetin ja välittämisen välillä. Se edellyttää, että identiteetillä on väliä ja että se millä on väliä, auktoriteettia, on oikea perusta vakaalle identiteetille. ... rajaviivat, jotka yhdistävät eri panostuskohteet ... määrittelevät mahdollisuudet siirtyä panostuksesta toiseen, kytkeä identiteetin erilaiset palaset yhteen. Ne eivät määrittele ainoastaan sitä, millä kohteilla (käytännöillä, mielihyvillä jne.) on väliä, vaan myös sen miten niillä on väliä. (Grossberg 1995: 45)

Tarve identiteetin rakentamiseen asettaa käytännöille vaatimuksia – niiden on oltava muuntautumiskykyisiä ja tarjottava uusia impulsseja sekä eronteon hienovaraisia keinoja. Ruotsinsuomalainen tanssikulttuuri on (ainakin jossain määrin) tarjonnut tätä tärkeää uudistumista, tradition ja innovaation dynamiikkaa. Siksi voimme tanssipaikoilta yleisön ja tekstien välisistä suhteista havaita näkökulmia perinteeseen ja uudistumiseen. Tanssikulttuuri ei pysy viikonlopusta toiseen samana, eikä se nojaa pelkkiin muistoihin – se ammentaa voimansa kansallisten juurien tiedostamisesta nykypäivässä<sup>5</sup>. Ruotsinsuomalaisille tanssit eivät näytä olevan sen paremmin pelkkää nostalgiaa kuin konservatiivisuuttakaan, vaan aktiivista toimintaa, joka suuntaa katseensa tähän hetkeen ja tulevaan.

## Muutokset musiikissa

Musiikkikulttuurissa tapahtuvat muutokset ovat hankalasti hallittava ongelma-  
vyyhti. Tutkimuskysymykset voivat liittyä sävellyksiin, esityskäytäntöihin, musiikin aatehistoriaan jne. (Leisiö 1985). Olennaista kuitenkin on, että muutokset

<sup>5</sup> Esimerkiksi ruotsinsuomalaisilla äänitteillä vain pieni osa lauluteksteistä viittaa elämään (entis-ajan) Suomessa. Vähintään yhtä monissa lauluissa luodaan tarinoita ruotsinsuomalaisista nykypäivänä ja valtaosa teksteistä ei sijoitu mihinkään tiettyyn paikkaan tai aikaan.



---

kulttuurissa ovat jatkuvia ja itse asiassa kulttuurin prosessiluonne on osa elävää arkitodellisuutta (Suutari 1996). Ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin autenttisuus ei koostu pysyvistä musiikillisista piirteistä, vaan jatkuvasti uusinnetuista eroista suhteessa ruotsalaiseen musiikkiin.

Ruotsinsuomalaista musiikkia ei voi irrottaa ympäristöstään ikään kuin muusikot eivät muita musiikkeja tuntisi ja harrastaisi. Suomalaisuus elää käytännöissä, joissa tapahtuman, musiikin ja ympäristötekijöiden tulee miellyttää ja motivoida eri osapuolia. Repertoarit, esitystavat ja soundit muuttuvat kuten ympäröivä populaarikulttuurin kenttäkin. Nykykulttuuri itse asiassa toimii osittain vielä muotoutumattomien ilmausten varassa (Berkaak & Ruud 1992: 15), ja toisaalta muoti- ja musiikkiteollisuuden tehtäviin kuuluu etsiä ja tarjota innovaatioita, joilla ihmiset ilmaisevat sosiaalista identiteettiään (Simmel 1986). Ruotsinsuomalaisen musiikin muutosta ei voida analysoida yksinkertaisesti suhteessa ruotsalaisiin vaikutteisiin tai suhteessa oman perinteen jatkumoon, sillä maahanmuuttajat vaikuttavat aina myös emämaan kulttuuriin. Ruotsinsuomalaiset itse ovat usein suhtautuneet musiikin muutokseen varovasti: vanhan ja arvokkaan katoamista pelätään ja menneen loiston päiviä ikävöidään, kun musiikin jatkuva muutos ja vanhojen ainesten transformaatioista syntyvät uudet musiikkimuodot jäävät samalla havaitsematta. Muuttuneet musiikkimuodot tulevat esiin uusissa konteksteissa (esim. Sarv 1999), ja jäävät sen vuoksi tämänkin tutkimuksen perinteisten esitystilanteiden ulkopuolelle. Menneen ihannointi ja varovaisuus musiikin muutoksia kohtaan lienevät sinänsä universaaleja suhtautumistapoja, josta suomalaisessa etnomusikologiassakin (esim. runolaulututkimuksessa) on lukuisia esimerkkejä.

Musiikkien tyylillistä kehitystä on tutkinut Bruno Nettl, joka on eritellyt kahdeksan eri tapaa (1983: 349–352), joilla paikalliset ei-länsimaiset musiikkikulttuurit muuttuvat kohdatessaan kansainvälisiä vaikutteita ("eight non-western responses to western music"). Ruotsinsuomalainen musiikki on länsimaista, mutta siihen kohdistuu globalisaation kaltaista muutospainetta aivan kuten Nettlin tutkimiin ei-länsimaisiin kulttuureihinkin. Sen tähden on kiintoisaa verrata hänen mallejaan ruotsinsuomalaisten tanssipaikkojen musiikkiin.

Mahdolliset reaktiot vaihtelevat Nettlin mallissa täydellisestä luopumisesta (*abandonment*) museomaiseen säilyttämiseen (*isolated preservation*). Tämän tutkimuksen tapauksessa ei tuntunut olevan kyse kummastakaan: ruotsinsuomalainen musiikki ei ole kadonnut, mutta se ei ole säilynyt täysin koskemattomanakaan. Sekatyylejä (suomalaisen ja ruotsalaisen musiikin fuusioita) ei ole syntynyt, vaan musiikki on säilyttänyt suomalaisuutensa. Jossain määrin on tapahtunut monipuolistumista (*diversification*), mutta tämä käsite ei kuvaa ruotsinsuomalaisen musiikin kehitystä erityisen osuvasti. Paremminkin voisi puhua vakiintumisesta (*consolidation*), vanhojen ainesten uudelleen esittelystä (*reintroduction*) ja jopa köyhtymisestä (*impoverishment*). Nämä käsitteet kuvaavat hyvin, kuinka tietyt tyylit ovat säilyneet ja vahvistuneet, koska ne ovat

tärkeitä identiteetin vahvistajia. Toisaalta elävän musiikin tarjonta on vähäisempää kuin 20 vuotta sitten (vähemmän tanssipaikkoja, vähemmän artisteja ja kokonaisuutena kapeampi repertoaari).

Nettlin vaihtoehtoista viimeisenä annettua humoristista tyylien rinnakkain asettamista (*humorous juxtaposition*) esiintyi jossain määrin mm. siksi, että ruotsalaisten tanssitottumukset ovat erilaisia kuin suomalaisten. Esimerkiksi kaksi pöydässäni istunutta miestä kertoi harrastavansa buggia, jota he saattoivat tanssia silloin tällöin Kangaroossakin daamin tanssitaidon mukaisesti – heidän mukaansa tangon tahtiin voi tanssia erinomaisesti buggia, mutta humppaan se ei käy lainkaan (kpk 2, 16.3.91). Toisaalta Ari Pakarinen sanoi, että kun he erään kerran soittivat Vikingarnan kappaletta, alkoi yleisö tanssia jenkkää (Maritaz 1991a).

Nettlin erilaisista muutosmalleista osuvin ja kiintoisin on kuitenkin tyylipiirteiden liioittelu (*exaggeration*). Liioittelulla hän tarkoittaa niitä korostetun eksoottisia ominaisuuksia, joita länsimaisessa musiikissa ei ole. Tästä esimerkkinä Nettlin otti esiin Ruth Katzin (1970) tutkimat Israelin orientaaliuutalaiset (Israeliin arabi-maista tulleet siirtolaiset). He olivat liioitelleet ja säilyttäneet musiikkinsa tiettyjä ominaispiirteitä, joita he pitivät arabialaisina, mutta muista piirteistä, joita ei pidetty alkuperäiseen kulttuuri-identiteettiin kuuluvina, oli luovuttu. Tällaista tyylipiirteiden valikoivaa ylläpitoa ja liioittelua Katz on kutsunut osuvasti manierismiksi (*mannerism*). Se kuvaa musiikillista prosessia, jossa musiikillinen muutos on tekstuaalisella tasolla epäyhtenäistä – toiset piirteet muuttuvat, toiset eivät. Tyylin dynamiikka ei ole tendenssiltään säilyttävää tai innovoivaa (Shiloah & Cohen 1983: 238), vaan valikoivaa ja monensuuntaista kehitystä.

Ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin manierismi (liioittelu) on selvää suhteessa ohjelmiston uudistumiseen ja Suomen kautta imettyihin uusiin vaikutteisiin. Ne ominaisuudet, jotka katsottiin erityisen suomalaisiksi ja jotka vahvistivat suomalaisuuden tuntua, kuuluivat pisimpään säilyviin tyylipiirteisiin (ks. luku 3.2). Esimerkiksi uusia kappaleita opeteltiin jatkuvasti tanssiorkesterien repertoaareihin: kappaleet edustivat vanhan tanssimusiikin ohella uudempiakin tyyliä, mutta esimerkiksi beatit omaksuttiin helpommin iskelmälaulajilta kuin suomalaisilta rockbändeiltä. Samoin tanssiryhtyeiden soundi oli siinä määrin tärkeä tekijä, että uudempiakin laitteita käytettäessä yhtyeet pitivät huolta siitä, ettei perinteinen orkesterisointi muuttunut liiaksi. Suomalaisten äänitteiden ostaminen noudatti myös samoja periaatteita: ne artistit hyväksyttiin, jotka muistuttivat tuttua suomalaista musiikkia enemmän kuin uudempien kansainvälisten tyylien tai rockin alakulttuurien edustajat. Uudet lajityypit ja iskelmäkategoriat (kuten esimerkiksi Suomi-soul ja teknopop; Bruun & al. 1998) eivät siirtyneet yhtä helposti kuin yksittäiset vanhoja tyyliä ja niiden intonaatioita hyödyntävät kappaleet. Perinteiset iskelmälaulajat kuten Olavi Virta ja Reijo Taipale, sekä uudemmat Joel Hallikainen ja Jari Sillanpää kuuluivat ehdottomasti myös ruotsinsuomalaisten suosikkeihin, kun kyse oli suomalaisen musiikin kuuntelusta.



---

## Kyse on musiikista

Luvussa yksi siteerasin Bruno Nettlin etnomusikologista ohjelmaa siirtolaisuusiikkiin vaikuttavien kulttuuristen ja sosiaalisten tekijöiden tutkimisesta (s. 13). Nettl lähestyi musiikkikulttuuria kokonaisuutena, jonka laatu voidaan määrittää huolellisesti kartoitettujen osatekijöiden avulla. Kenttätyöni perusteella voin todeta, että hänen luettelemansa muuttajat olivat oikeaan osuneita: siirtolaisryhmän koko ja koheesio sekä asenne oman ryhmän perinnettä ja entistä kotimaata kohtaan vaikuttivat keskeisesti ryhmän kulttuurisiin käytäntöihin ja musiikkituotteisiin. Sen sijaan ryhmän sisällä vallitsevista erilaisista arvostuksista ja pyrkimyksistä Nettlin malli ei kerro paljoakaan. Ruotsinsuomalainen musiikki on osa monikulttuurista ympäristöään, mutta musiikilliset käytännöt eivät nouse esiin yksinomaan olosuhteiden vaikutuksesta, vaan musiikki ja "kon-teksti" (Lehtonen 1996a: 160) ovat monimutkaisemmin toisiinsa kiinnittyneitä: konteksti vaikuttaa musiikkiin, joka puolestaan rakentaa ympäröivää kulttuuria. Tämän vuoksi etnomusikologien kannattaa tarkastella kriittisesti käsityksiä kulttuurisista kokonaisuuksista, joita heidän tutkimuksensa usein koskettavat.

Etnomusikologien tutkiman musiikin oletetaan toisinaan *beijastavan* tai *edustavan* (Blacking 1973: 53) kohteena olevaa kulttuuria. Kulttuuri tulkitaan tällöin yhtenäisenä kokonaisuutena, jossa musiikki ja kulttuurinen konteksti voidaan muutta mutkitta yhdistää keskenään. Ruotsinsuomalaiset ovat ryhmänä kuitenkin liian hajanainen, jotta sen kulttuuri-identiteettiä ilmaisevaa musiikkia voitaisiin nimetä ja kuvailla. Ryhmän sisäinen epäyhtenäisyys ja yksilölliset identiteettipyrkimykset ovat tärkeä osa toimivaa musiikkikulttuuria. Yleisiä musiikkikokemusten struktuureja kylläkin on olemassa, mutta periaatteellisesti musiikkia pitäisi tulkita vain suhteessa esitystilanteisiin ja niihin kuuluviin vuorovaikutuksen muotoihin (viittaa edelleen siihen, että kyse on käytännöistä, aktiivisuudesta ja identiteetin rakentamisesta eikä musiikin pysyvistä rakenteista). Paikallinen musiikkikulttuuri ei ole valmis (objektiivinen) kokonaisuus, joka etnografisen kuvauksen avulla voitaisiin löytää tai paljastaa. Tutkijan valitsema näkökulma ja hänen kirjoittamansa kuvaukset konstruoivat ja rajaavat kohdetta, joka on nähtävä osana laajempaa kulttuurista kokonaisuutta, kon-tekstia. Eri näkökulmista voitaisiin saada erilaisia kokonaisuuksia, ilman että tulokset olisivat sinänsä vääriä.

Musiikki yhdistää osittain ruotsinsuomalaisia, mutta osallistujille se tarjoaa enemmänkin: tanssiminen, musiikin kuunteleminen ja sen tekeminen ovat toimintaa, joka tuottaa sosiaalisia kokemuksia, mielihyvää, ihmisten välisiä yhteyksiä ja tunteita. Lähtökohtana tutkimuksessani on juuri tämän vuoksi musiikki eikä yhtenäisenä tulkittu etninen ryhmä tai minuuttiaan etsivä yksilö. Kyse ei myöskään ole musiikinäytteiden perusteella tehdyistä ryhmän kulttuuria koskevista tulkinnoista, vaan musiikillisista käytännöistä, joiden ympärille ihmiset kokoontuvat ja joiden varaan elämäntapansa ja identiteettinsä osaltaan ra-

---

kentavat. Leikkauspisteitä musiikkikäytäntöjen ja yhteisen kulttuuri-identiteetin välillä toki on, ja ne muodostavat ryhmälle yhteisiä kokemuksia ruohonjuuritasolla ja (kulttuuripoliittisesti rakennetussa) musiikkijulkisuudessa. Ne antavat aiheen yleistää tanssikulttuurin kuvausta, ei ryhmän sisäistä yhdenmukaisuutta heijastavana, vaan osallistumisen ja uutteran harrastamisen tuloksena syntyneenä ruotsinsuomalaisuutena.

Tanssikulttuurissa kyse on tilaan sijoittuvasta alakulttuurista. Kun tanssimusiikkista puhutaan ruotsinsuomalaisena kulttuurina tulisi muistaa, että tapahtumapaikkojen ulkopuolella tanssiyleisöjä tuskin yhdistää mikään muu alakulttuurinen tekijä. Silti musiikki voi tuoda esiin yhteisön historiaa ja identiteettiä koskevia kertomuksia ja kokemuksia. Tällä tavoin artikuloitu kulttuuri-identiteetti sallii tanssimusiikin liittämiseen ruotsinsuomalaisuuteen, mutta myös musiikin irrottamisen siitä. Ryhmät ovat moninaisia ja musiikkikulttuurit epäyhtenäisiä, mutta silti musiikilla on voima yhdistää ihmisiä ja rakentaa identiteettiä. Musiikintutkimus tekee samalla näkyväksi muitakin ryhmän identiteettien ulottuvuuksia, kuten sen, miten eri sukupolvet suhtautuvat perinteeseen ja kuinka merkittävää ruotsinsuomalaisuudelle on oma kaksikielinen koulutus ja ruotsinsuomalaiset tiedotusvälineet. Vaikka musiikin kieli ei välttämättä edellytä suomen kielen taitoa, on kaksikielinen koululaitos tärkein musiikinkin tulevaisuuteen vaikuttavista instituutioista, sillä sen välityksellä muodostuu toimiva suhde vähemmistökulttuuriin ja -identiteettiin.

Ruotsinsuomalaista musiikkia voidaan hakea ja löytää ruotsinsuomalaisista musiikkitapahtumista, joita tanssien lisäksi ovat mm. erilaiset festivaalit, juhlat, jumalanpalvelukset ja musiikkiryhmien harjoitukset. Tietynlaista kehäajattelua olisi yksioikoisesti todeta, että ruotsinsuomalaisissa tilaisuuksissa esitetty musiikki on ruotsinsuomalaista. Tutkimukseni herättääkin monia jatkotutkimusten aiheita. Aineistolähtöisen lähtökohtani tapaan voitaisiin analysoida muita julkisia musiikkikäytäntöjä, ja toisaalta voitaisiin tarkastella ruotsinsuomalaisten yksilöllisiä ja yksityisiä musiikkivalintoja ja niiden monitulkintaisia merkityksiä. Edelleen voitaisiin tarkemmin etsiä ruotsinsuomalaisesta musiikkikirjoittelusta löytyviä ruotsinsuomalaisuuden määritelmiä tai päinvastoin tarkastella ruotsinsuomalaisten toimintaa Ruotsin musiikkielämässä (tai paluumuuttajia osana suomalaista musiikkikenttää). Monikulttuurisuutta suhteessa identiteettikysymyksiin on (metodisesti) hankalaa tutkia, mikä johtuu siitä, että vähemmistö-näkökulma katoaa tai tulee irrelevantiksi, kun kyse on ruotsalaisesta musiikista. Tämä on paradoksi, kun ottaa huomioon, miten keskeisessä osassa monikulttuurisuus on vähemmistöryhmien kulttuurisista tarpeista puhuttaessa.

Oma tutkimustehtäväni ei ole ollut kartoittaa ruotsinsuomalaisten musiikin tekemistä tai kuluttamista yleensä eikä vertailla suomalaisen ja ruotsalaisen kulttuurin eroja. Vaikka tässä tutkimuksessa on käsitelty tansseja musiikkijulkisuuden osana, ei ruotsinsuomalaisten julkaisema musiikki ole tietenkään pelkkää tanssimusiikkia, vaan edustaa niitä kymmeniä musiikkigenrejä, joita Ruotsissa



---

kaiken kaikkiaan esiintyy. Olennaista on, että monikulttuurisessa ympäristössä elävät ruotsinsuomalaiset ovat monin eri tavoin kytkeytyneitä ympäröivään musiikkielämään. Ruotsinsuomalaiset tekevät ja kuuntelevat musiikkia valtakulttuurin osana ja tuovat oman laadullisen panoksensa tälle. Ruotsinsuomalaisten musiikki ei rajaudu kansallisten identiteettien kategorioihin.

# AINEISTOLÄHTEET

## Teemahaastattelut

Kaikki teemahaastattelut on nauhoitettu ja litteroitu. Haastattelujen kesto 15 min. - 1,5 tuntia. Ne on tehty useimmissa tapauksissa haastateltavan työpaikalla tai kotona. Haastattelija oli Pekka Suutari (jollei toisin mainita). Luettelossa nimen jälkeen on mainittu se ammatti, toimi tai harrastus, jota haastateltava haastattelussa edustaa. Tanssiyleisöhaastattelut eritelty alla. Haastattelupaikka on myös haastateltujen kotipaikka. Tarkempi aineistoesitys luvussa yksi.

- Björstrand, Eija (1995) Radiotoimittaja. Haastattelu Jönköping 16.1.1995.  
Fard, Mohammed (1997) Iranilaissyntyinen ravintoloitsija. Göteborg 4.12.1997.  
Hakopuro, Juhani (1991; 1996; 1998a; 1998b) Muusikko. Lilla Edet 29.3.1991, 3.12.1996, 7.2.1998 ja 27.2.1998.  
Hanhineva, Asko (1996) Äänitetuottaja. Nennesmo, Gislaved 7.12.1996.  
Holappa, Tarja (1998) Muusikko. Lilla Edet 7.2.1998.  
Joutsio, Ulla (1995) Tanssinharrastaja. Haastattelija: Matti Ylitalo. Ruotsinsuomalaisten arkiston musiikkiprojekti. Alby, Tukholma, 31.8.1995.  
Juutilainen, Elina (1995) Neljä lyhyttä tanssiyleisöhaastattelua Jukola-kerholla Tukholmassa helmikuussa 1995. Haastattelija: Elina Juutilainen. Ruotsinsuomalaisten arkiston musiikkiprojekti.  
Järvi, Ida (1996) Koululainen. Göteborg 4.12.1996.  
Kangas, Tapio (1998) Musiikinopettaja, muusikko. Göteborg 25.5.1998  
Korhonen, Matti J. (1994) RSKL:n kulttuurisihteeri. Tukholma 19.12.1994.  
Korhonen, Pirjo (1996) Äänitetuottaja, muusikko. Nennesmo, Gislaved 7.12.1996.  
Korhonen, Raimo (1995) Muusikko. Helsinki 14.3.1995.  
Kuusinen, Asko (1998) Äänitetuottaja. Göteborg 29.4.1998.  
Kuusisto, Marja (1994) Ruotsinsuomalaisen koulun musiikinopettaja. Spånga, Tukholma 16.12.1994.  
Lamér, Inkeri (1992) Radiotoimittaja. Göteborg 20.5.1992.  
Metsäketo, Martti (1994) Muusikko, Helsinki. 10.5.1994.  
Määttä, Reijo (1998) Muusikko. Göteborg 15.5.1998  
Perkola, Pentti (1992) Äänilevy- ja kirjakauppias. Göteborg 20.5.1992.  
Piippo, Aappo I. (1991) Iskelmäsanottaja. Helsinki 11.2.1991.  
Remes, Antti (1997) Rockmuusikko (Paskofobia), opiskelija. Tuve, Göteborg 8.12.1997.  
Rouhiainen, Tuomo (1995) Radiotoimittaja. Tukholma 19.5.1995.  
Rusanen, Tuula (1995) Tanssinharrastaja. Musiikkielämäkertahaastattelu. Haastattelija: Liisa Saukko, Ruotsinsuomalaisten arkisto. Tukholma 29.9.1995.  
Tanya (1998) Muusikko. Göteborg 29.4.1998.  
Tapani, Kai (1991) Muusikko. Göteborg 17.4.1991.  
Timo. Ruotsinsuomalaisen koulun oppilas (s. Göteborg 1983). Göteborg 25.5.1998.  
Tuomaala, Kimmo (1996 ja 1997) Muusikko. Göteborg 9.12.1996 ja 10.12.1997.  
Tuven nuorten haastattelut (1992) Tuven yläasteen 9. suomenkielisen luokan oppilaita: 2 tyttöä ja 5 poikaa, kaikki syntyneet Göteborgissa 1976. Haastattelut tehty Glöstorpin kirkolla nuorten illan yhteydessä. Göteborg 20.5.1992.  
Vainio, Marko (1998) Rockmuusikko (This Corrosion), insinööri. Kungälv 27.4.1998.  
Vedenpää, Simo (1998) ks. tanssiyleisöhaastattelut.  
Vierelä, Tarja (1991) Hovimestari. Göteborg 18.3.1991.  
Viljanen, Jarkko (1991 ja 1996) Tanssimuusikko. Lilla Edet 29.3.1991 ja 3.12.1996.  
Väisänen, Jukka (1991) Muusikko. Helsinki. 4.4.1991.

## Tanssiyleisöhaastattelut

Tanssiyleisöhaastattelut on tehty Göteborgissa. Näistä 24.11., 4.12. sekä 10.12.1997 tehdyt olivat ryhmähaastatteluja. Haastattelija Pekka Suutari. Haastattelut on nauhoitettu ja litteroitu. Kysymysrunko liitteessä 2.



Ahde, Marja-Leena, s. 1949 Oulu, Ruotsiin 1966. 4.12.1997.  
Hiltunen, Marja, s. 1949 Muhos, Ruotsiin 1966. 20.11.1997.  
Hölttä, Erkki, s. 1948 Mäntyharju. Ruotsiin 1970. 14.5.1998.  
Laitinen, Jani, s. 1979 Göteborg. 24.11.1997.  
Lakkala, Petri, s. 1976 Göteborg. 8.12.1997.  
Laukkanen, Kaija, s. 1958 Eno, Ruotsiin 1980. 19.11.1997.  
Penttinen, Anne, s. 1978 Göteborg. 10.12.1997.  
Savelius, Maritta, s. 1956 Turku, Ruotsiin 1977. 4.12.1997.  
Savolainen, Maija, s. 1940 Nilsjö, Ruotsiin 1964. 11.11.1997.  
Suuronen, Satu, s. 1970 Göteborg. 10.12.1997.  
Surakka, Mika, s. 1980 Göteborg. 24.11.1997 sekä 10.12.1997.  
Tiikkaja, Heidi, s. 1979 Göteborg. 10.12.1997.  
Vedenpää, Simo, s. 1956 Reisjärvi, Ruotsiin 1979. 15.5.1998.

### **Muita henkilökohtaisia tiedonantoja**

Björstrand, Eija (1998) Toimittaja. Puhelinhaastattelu 7.5.1998.  
Björstrand, Eija (1999) Sähköpostiviesti tekijälle 6.4.1999.  
Hakopuro, Juhani (1998c) Sähköpostiviesti tekijälle 14.5.1998.  
Mikkola, Martti (1991) Muusikko. Puhelinhaastattelu 21.3.1991.  
Niskanen, Mikko (1998) Muusikko. Puhelinhaastattelu 1.4.1998.  
Perkola, Pentti (1998) Äänitekauppias. Keskustelu, Göteborg 8.4.1998.  
Rohkimainen, Timo (1991) Muusikko, Midas. Keskustelu, Göteborg 26.2.1991.  
Siikasaari, Ari (1995) Muusikko. Keskustelu, Helsinki 10.4.1995.  
Stranden, Matti (1997) Tanssinjärjestäjä Hu-Pi -seurassa 1970-luvulla. Keskustelu, Hindås 27.12.1997.  
Timberg, Veikko (1998) Vastaava toimittaja (Radio EKA). Puhelinhaastattelu 28.3.1998.  
Tuomaala, Kimmo (1998) Keskustelu Johans krogissa 13.2.1998.  
Vehkaoja, Mikael (1991) Rockmuusikko. Keskustelu, Göteborg 23.2.1991.  
Westman, Reijo "Rexa" (1991) Muusikko. Puhelinhaastattelu 28.4.1991.

Suullisista tiedonannoista muistiinpanot kenttäpäiväkirjoissa (kpk).

### **Kenttä-äänitteet, kenttäpäiväkirjat, ohjelmistotiedot**

15.5.1992 ravintola Ullevi, Göteborg. Ork. Kai Tapani.  
22.5.1992 yökerho Borås Grill. Martti Einari Group.  
13.12.1996 Tuve talang -bändikilpailu.  
24.1.1998 ravintola Johans krog. Ork. Mr Cool.  
7.2.1998 Götan Suomi-seura, Lilla Edet. Orkesterit Atlas ja Select.  
13.2.1998 Johans krog. Ork. Polaris.  
20.2.1998 Johans krog. Select.

Kaikki tanssipaikavierailut on dokumentoitu kenttäpäiväkirjoihin (ks. liite 1). Lisäksi olen saanut neljältä yhtyeeltä (Midakselta, Mizarilta, Niina & Duo'silta ja Selectiltä) kappaleistoja ja kahdelta yhtyeeltä (Midakselta ja Martti Einari Groupilta) kopiot nuottikansioista.

### **Muut aineistot (luettelot, tilastot, mietinnöt, ohjelmasarjat, ym.)**

Arkivet för ljud och bild (ALB) *Svensk fonogramförteckning*, databas uppdaterad 6.12.1999.  
[www.alb.se](http://www.alb.se).  
*Göteborgs-Posten* [G-P] - Rubriksannonser. Suomenkieliset ilmoitukset (finska spalten) 1962–1994.  
Nöjen 1994–98.  
Haapanen, Urpo (1990) *Suomalaisten äänitelevyjien taiteilijabakemisto 1901–1982*. Suomen äänitearkisto, Helsinki.  
Juho, Jari (2000) *Finnrecords*. <http://www.torget.se/users/j/jarijuho>. Päivitetty 20.2.2000.  
*Kirja & Musiikki Pentti Perkola* (1992) Musiikkilinnasto kevät ja kesä 1992.  
Korkiasaari, Jouni (1999) *Siirtolaisuusinstituutin muuttajatilastot*. Suomesta Ruotsiin muuttaneet iän mukaan vuosina 1970-97 [[http://www.utu.fi/erill/instmigr/fin/f\\_ruotsi\\_4.htm](http://www.utu.fi/erill/instmigr/fin/f_ruotsi_4.htm)] sekä Maahan- ja maastamuuttaneet vuosina 1945-98 [<http://www.utu.fi/erill/instmigr/fin/>]

- f\_02.htm]. Sivut päivitetty 12.8.1999.
- Kuivanen, Jarkko (1999) *Suomipunk 1977-98*. J. Kuivanen, Helsinki.
- Musalista* (1995-2000) Ruotsin radion P2-kanavan noin viisi kertaa vuodessa lähetetty ohjelma lauantaisin klo 14–15. Vuodesta 2000 alkaen lähetyksiä on ollut noin kerran kuukaudessa. Toimittaja Eija Björstrand.
- Prop. 1998/99. *Regeringens proposition 1998/99: 143. Nationella minoriteter i Sverige. Lagtext*. Göran Persson; Ulrica Messing (Kulturdepartementet).
- Puranen, Olli-Pekka (1999) *Suomalaisen kevyen musiikin kappaleiden bakemisto 1946–1976 / Kotimaisen kevyen musiikin tietokanta*. Päivitetty 27.6.1999. www.yle.fi/aanilevysto.
- Radio Göteborg* (1992) Makasiinin, Pirskasen puolituntisen ja Levy ystävälle -ohjelmien käsikirjoitukset 1.1.–21.5.1992. Kuuntelijoilta saatu posti kevään 1992 aikana. Radio Göteborgin suomenkielinen toimitus.
- SCB (1995) *Statistisk årsbok för Sverige 1995*. Statistiska Centralbyron, Stockholm.
- SOU (1987) Suomalais-ruotsalainen koulutusneuvosto. Tausta, toiminta ja tavoitteet. *Statens offentliga utredningar 1987: 67*. Tukholma.
- SOU (1997a) Steg mot en minoritetspolitik. Europarådets konvention om historiska minoritetsspråk. Betänkande av minoritetsspråkskommittén. *Statens offentliga utredningar 1997: 192*, Stockholm.
- SOU (1997b) Steg mot en minoritetspolitik. Europarådets konvention för skydd av nationella minoriteter. Betänkande av minoritetsspråkskommittén. *Statens offentliga utredningar 1997: 193*, Stockholm.
- Statistisk årbok för Finland 1990*. Statistik centralen. Helsinki.
- Statistisk årbok för Göteborg 1966*. Göteborgs stadskansli.
- Statistisk årbok för Göteborg 1990*. Göteborgs stadskansli.
- Suomalaisten äänitteiden luettelo 1983* (1985) Toim. Kerttu Määttä. Jyväskylän yliopiston kirjasto.

## TUTKIMUSKIRJALLISUUS

- Adorno, Theodor W. (1990) On Popular Music. Teoksessa: Simon Frith & Andrew Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. s. 301–314. Routledge, London.
- Alasuutari, Pertti (1994) [1992] *Laadullinen tutkimus*. 2. p. Vastapaino, Tampere.
- Allardt Ljunggren, Barbora (1996) Finlandssvenskarna i Sverige. Teoksessa: Jarmo Lainio (toim.) *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. s. 215–228. SHS/NM, Helsingfors & Stockholm.
- Ammond, Jukka (1994) Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet. *Musiin suunta* 3: 41–52.
- Appadurai, Arjun (1990) Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. Teoksessa: Mike Featherstone (toim.) *Global culture. Nationalism, Globalization and Modernity*. s. 295–310. Sage, London.
- Backlund, Kaj (1983) *Improvisointi pop/jazz musiikissa*. Fazer, Helsinki.
- Barth, Fredrik (1971) Minoritetsproblem från socialantropologisk synpunkt. Teoksessa: David Schwarz (toim.) *Identitet och minoritet. Teori och politik i dagens Sverige*. s. 59–78. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Barthes, Roland (1988) [1970] The Third Meaning. Research notes on some Eisenstein stills. Teoksessa: Susan Sontag (toim.) *A Barthes Reader*. s. 317–333. Noonday Press, New York.
- Béhague, Richard (1980) Samba. Hakusana teoksessa: Stanley Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 16*. Macmillan, London.
- Bennett, H. Stith (1980) *On Becoming a Rock Musician*. Amherst. University of Massachusetts Press.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (1994) [1966] *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen*. [The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge.] Suom. Vesa Raiskila. Gaudeamus, Helsinki.
- Berkaak, Odd Are & Ruud, Even (1992) *Den påbegynte virkelighet. Studier i samtidskultur*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Blacking, John (1973) *How Musical is Man?* Faber, London.
- Blacking, John (1977) Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change.



- Yearbook of the International Folk Music Council* 9: 259–284.
- Bohlman, Philip (1997) Music, Myth, and History in the Mediterranean. Diaspora and the Return to Modernity. *Ethnomusicology On Line* 3. <http://research.umbc.edu/eol/3/index.html>.
- Bolin, Staffan (1997) Barn mellan arv och framtid. *Skolverket* Dnr 97: 810.
- Bondén, W. (s.a. [ei vuosilukua]) *Uusi tanssikurssi, osat I ja II*. Scandia-tukku, Tampere.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger (1994) Dansmusik. Teoksessa: Leif Jonsson & Hans Åstrand (toim.) *Musiken i Sverige 4. Konstmusik, folkmusik, populärmusik 1920–1990*. s. 238–249. Fischer, Stockholm.
- Bruner, Edward (1986) Ethnography as narrative. Teoksessa: Victor W. Turner & Edward M. Bruner (toim.) *The Anthropology of Experience*. s. 139–158. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- Brusila, Johannes (1999) Soundet som icke är? En spelöppning i finlandssvensk populärmusikforskning. Teoksessa: Anna-Maria Nordman (toim.) *Från dansbana till rockklubb. Folk och musik 1999* (årsbok). s. 9–34. Finlands svenska folkmusikinstitut, Vasa.
- Bruun, Seppo, Jukka Lindfors, Santtu Luoto & Markku Salo (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. WSOY, Porvoo.
- Burns, Gary (1987) A typology of "hooks" in popular records. *Popular music* 1: 1–20.
- Clifford, James (1986) Introduction: Partial Truths. Teoksessa: Clifford & Marcus (toim.) *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. s. 1–26. University of California Press.
- Cohen, Sara (1993) Ethnography and Popular Music Studies. *Popular Music* 2: 123–138.
- Cohen, Sara (1994) Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. Teoksessa: Martin Stokes (toim.) *Ethnicity, Identity and Music*. s. 117–134. Berg, Oxford.
- Crafts & al. (1993) *My Music*. Susan D. Crafts, Daniel Cavicchi, Charles Keil and the Music in Daily Life Project. Wesleyan University Press, Hannover & London.
- Donner, Philip & Kurkela, Vesa (1981) Suomen ruotsinkielisen väestön musiikkikulttuurin kehitys. Teoksessa: Donner & al. (toim.) *Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki*. s. 19–58. Kirjastopalvelu, Helsinki.
- Edström, Olle (1988) Hur schottis blev bonnjazz. *Etnomusikologian vuosikirja* 2: 54–83.
- Edström, Olle (1989) *Schlager i Sverige 1910–1940*. Skrifter från Musikvetenskap, Göteborgs Universitet.
- Edström, Olle (1992) *Michael Jackson, Dangerous och dess mottagande*. Musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Edström, Olle (1997) Fr-a-g-me-n-ts. *Svensk tidskrift för musikforskning* 1: 9–68.
- Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (1990) [1982] *Kulturanalys. Ett etnologisk perspektiv*. Liber, Malmö.
- Ellingson, Ter (1992) Transcription. Teoksessa: Helen Myers (toim.) *Ethnomusicology. An Introduction*. s. 110–152. Macmillan, London.
- Erikson, Erik (1968) Identity, Psychosocial. Teoksessa: David L. Sills (toim.) *International Encyclopedia of the Social Sciences*. s. 61–65. Macmillan, New York.
- Eriksson, Bengt & Olsson, Birgitta (1981) *Invandrad musik*. Liber, Lund.
- Feld, Steven (1999) Anxiety and Celebration. Mapping The Discourses of "World Music". Opening keynote lecture in *10th International IASPM Conference*, 9 July 1999, Sydney, Australia.
- Finnegan, Ruth (1989) *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*. Cambridge University Press.
- Fornäs, Johan (1998) [1995] *Kulttuuriteoria. Myöbäismodernin ulottuvuuksia*. Suom. Mikko Lehtonen & al. Vastapaino, Tampere.
- Frame, Peter & al. (1983) *The Illustrated Rock Handbook*. Salamander Books, London.
- Frith, Simon (1987) [1983] Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll. Constable, London.
- Frith, Simon (1990) Kohti populaarimusiikin estetiikkaa. Suom. Jukka Sarjala. *Etnomusikologian vuosikirja* 3: 59–80.
- Frith, Simon (1996a) Music and Identity. Teoksessa: Stuart Hall & Paul du Gay (toim.) *Questions of Cultural Identity*. s. 108–127. Sage Publications, London.
- Frith, Simon (1996b) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford University Press.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. Basic Books, New York.
- Gerard, Charley with Marty Sheller (1989) *Salsa. The Rhythm of Latin Music*. White Cliffs Media Company.
- Gilroy, Paul (1993) Between Afro-centrism and Euro-centrism. Youth Culture and the Problem of Hybridity. *Young - Nordic Journal of Youth Research*. 2: 2–12.
- Gottlund, Carl Axel (1828) *Otava III*. SKS, Tampere.
- Gronow, Pekka (s.a.) [1980] Suomalaiskulttuuri Ruotsissa: teatteria, kirjallisuutta, kuvataidetta, musiikkia. Teoksessa: *Ruotsinsuomalaisuus*. s. 29–36. Utbildningsradion, Stockholm.

- Gronow, Pekka (1982) Musiikki. Teoksessa: Päiviö Tommila & al. (toim.) *Suomen kulttuuribistoria 3. Itsenäisyyden aika*. s. 652–662. WSOY, Porvoo.
- Gronow, Pekka (1983) Etnisten ryhmien musiikki - esimerkkinä Yhdysvallat. *Musiikin suunta* 2–3: 30–45.
- Gronow, Pekka & Bruun, Seppo (1968) *Pop-musiikin vuosisata*. Tammi, Helsinki.
- Gronow, Pekka & Tingander, Riitta (1983) Siirtolaismusiikkia levyillä. *Musiikin suunta* 2–3: 76–77.
- Grossberg, Lawrence (1984) Another Boring Day in Paradise. Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life. *Popular Music* 4: 225–258.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. Ensio Puoskari & al. Vastapaino, Tampere.
- Gröndahl, Satu (1998) Onko ruotsinsuomalaisella kulttuurilla tulevaisuutta? Esitelmä *Ruotsinsuomalaisten neuvottelupäivillä* Tukholmassa 7.3.1998.
- Guilbault, Jocelyne (1997) Interpreting World Music. A Challenge in Theory and Practice. *Popular Music* 1: 31–44.
- Gür, Thomas (1996) *Staten och nykomlingarna. En studie av svensk invandrapolitikens idéer*. City university Press. Socialstatsprojektet 1996: 1. Stockholm.
- Hakasalo, Ilpo (1979) *Malmsténista Mariontiin*. Tammi, Helsinki.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksta*. Toim. Mikko Lehtonen & al. Vastapaino, Tampere.
- Hall, Stuart (1996a) Introduction: Who Needs 'Identity'? Teoksessa: Hall & Du Gay (toim.) *Questions of Cultural Identity*. s. 1–17. Sage Publications, London.
- Hall, Stuart (1996b) [1988] Minimal Selves. Teoksessa: Baker & al. (toim.) *Black British Cultural Studies. A Reader*. s. 114–119. University of Chicago Press, Chicago & London.
- Hall, Stuart (1996c) [1988] New Ethnicities. Teoksessa: Baker & al. s. 163–172.
- Hall, Stuart (1996d) [1990] Cultural Identity and Cinematic Representation. Teoksessa: Baker & al. s. 210–222.
- Hall, Stuart (1996e) [1990] Cultural Identity and Diaspora. Teoksessa: Padmini Mongia (toim.) *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*. s. 110–121. Arnold, London.
- Hammarlund, Anders (1997) Esitelmä *Världen i skolan* -symposiumissa Göteborgin yliopistossa 30.10.1997.
- Hanna, Judith Lynne (1992) Dance. Teoksessa: Myers (toim.) *Ethnomusicology. An Introduction*. s. 315–326. Macmillan, London.
- Helander, Nina (1996) Tähtihetket ja unohduksen päivät Kisakallion lavalla. *Musiikin suunta* 3: 56–65.
- Hennion, Antoine (1983) The Production of Succes. An Anti-musicology of the Pop Song. *Popular Music* 3: 159–193.
- Herndon, Marcia (1974) Analysis. The Herding of Sacred Cows? *Ethnomusicology* 2: 219–262.
- Herndon, Marcia & McLeod, Norma (1980) Introduction. Teoksessa: McLeod & Herndon (toim.) *The Ethnography of Musical Performance*. s. 1–6. Norwood Editions.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (1991) [1979] *Teemabaastattelu*. (5. painos) Yliopistopaino, Helsinki.
- Honko, Lauri (1990) Folkloreprosessi. *Sananjalka. Suomen kielen seuran vuosikirja* 32: 93–121.
- Hoppu, Petri (1990) Kansantanssi. Hakusana teoksessa: *Suuri Musiikkietosanakirja* 3. Weilin + Göös, Keuruu.
- Hoppu, Petri (1991) Polkka. Hakusana teoksessa: *Suuri Musiikkietosanakirja* 5. Weilin + Göös, Keuruu.
- Hoppu, Petri (1998) Hallitut ja vallattomat ruumiit. Tanssi, yhteiskunta ja historia. *Etnomusiikologian vuosikirja* 10: 162–187.
- Hujanen, Taisto (1983) Ruotsinsuomalainen kulttuuri 1980-luvulla. *Musiikin suunta* 2–3: 12–17.
- Hujanen, Taisto (1986) *Kultamaa ja kotimaa. Tutkimus Ruotsin ensimmäisen polven suomalais-siirtolaisten Suomi ja Ruotsi -kuvasta*. Ser A vol 205. Tampereen yliopisto.
- Hurri, Merja (1983) "Tämä arkipäivä ei ole niin hauska". Ruotsinsuomalaisten musiikkitoiminnasta. *Musiikin suunta* 2–3: 18–19.
- Huttunen, Matti (1993) *Modernin musiikinbistoriankirjoituksen synty Suomessa*. Acta Musicologica Fennica 18. Suomen Musiikkiteollinen seura, Helsinki.
- Huttunen, Matti (1995) Dahlhaus, Huserl ja teosidentiteetin ongelma. Pohdintoja reseptiohistorian perusteista. *Musiikki* 3: 197–217.
- Hyvärinen, Seija (2000) Tanssilavojen tanssityylit ja niiden uutuudet. *Suomalaisen populaarimusiikin historia* -kurssin tutkielma. Joensuun yliopisto.
- Jaakkola, Magdalena (1983) *Sverigefinländarnas etniska organisationer*. Rapport no 22. Expertgruppen för invandningsforskning. Liber, Stockholm.



- Jaakkola, Magdalena (1989) *Rinkebyn koululakko. Skolstrejken i Rinkeby*. Centrum för invandringsforskning, Stockholms universitet.
- Jacobson-Widding, Anita (1983) Introduction. Teoksessa: Jacobson-Widding (toim.) *Identity: Personal and Socio-Cultural. A Symposium*. s. 13–22. Uppsala Studies in Cultural Anthropology. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka (1993) Suomalaisen iskelmän tyyli. *Musiikin suunta* 3: 48–54.
- Janulf, Pirjo (1997) *Utvärdering av utvecklingsprojektet för finskspråkiga elever läsåret 1996/97*. Botkyrka kommun.
- Jerkku, Auli (1981) Siirtolaisnuoret ja suomalainen kulttuuri. Teoksessa: Aapi Lohiniva (toim.) *Siirtolaisvaiheita. Köpingin suomalaisia 1950–80*. s. 167–177. Köping.
- Johnson, Bruce (1997) In the Jumble, the Genre Jumble. The Prison House of the Popular Music Discourse. A paper delivered at the 'Rock as Research Field' Ph.D. Course, Magleås, Copenhagen 4–10 April 1997.
- Jokinen, Maijaliisa (1996) Sverigefinska kultursträvanden. (övers. Seija Torpefält). Teoksessa: Lainio (toim.) *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. s. 379–424. SHS/NM, Helsingfors & Stockholm.
- Järviluoma, Helmi (1997) *Musiikki, identiteetti ja ruohonjuuritaso. Amatööri-musiikkoryhmän kategoriatyöskentelyn analyysi*. Diss. Acta Universitatis Tamperensis 555. Tampereen yliopisto.
- Järviluoma, Helmi & Roivainen, Irene (1997) Jäsenkategorisoinnin analyysi kulttuurisena metodina. Teoksessa: Järviluoma (1997) s. 69–85.
- Karttunen, Jouko (1993) Yhteinen laulukirjammeko? Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat koulubistoriaa*. s. 89–99. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Katz, Ruth (1970) Mannerism and Cultural Change. An Ethnomusicological Example. *Current Anthropology* 4–5: 465–475.
- Keil, Charles (1994) 'Ethnic' Music Traditions in the USA (Black Music; Country Music; Others; All). *Popular Music* 2: 175–178.
- Keil, Charles & Keil, Angeliki (1992) *Polka Happiness*. Temple University Press, Philadelphia.
- Kingsbury, Henry (1991) Sociological Factors in Musicological Poetry. *Ethnomusicology* 2: 195–219.
- Knuutila, Seppo (1994) *Työväen kansan teoria. Näkökulmia menneestä tulevaan*. SKS, Helsinki.
- Koiranen, Vilho (1966) *Suomalaisten siirtolaisten sulautuminen Ruotsissa. Sosiologinen tutkimus Ruotsiin vuosina 1945–59 muuttaneiden suomenkielisten siirtolaisten kulttuurin muuttamisesta*. WSOY, Porvoo.
- Koivusalo, Eija (1994) Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa 1929–61. *Musiikin suunta* 3: 27–40.
- Korhonen, Eero (1994) [1987] *Tanssiurheilun käsikirja*. Suomen tanssiurheiluliitto ry, Helsinki.
- Kurkela, Vesa (1983a) *Taistojen tiellä soitettiin - ja soiton tabdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella*. Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki.
- Kurkela, Vesa (1983b) Siirtolaisuus musiikin näkökulmasta. *Musiikin suunta* 2–3: 3–4.
- Kurkela, Vesa (1989) *Musiikkifolklorismi ja järjestökulttuuri. Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 3. Helsinki.
- Kurkela, Vesa (1991) Etnomusikologia ja kenttätöiden ideologia. *Musiikin suunta* 4/91: 2–8.
- Kurkela, Vesa (1999) 1800-luvun sointikuva ja populaarimusiikki. Lähtökohtia varhaisen populaarimusiikin soinnin tutkimiseen. *Etnomusikologian vuosikirja* 11: 73–90.
- Kuusela, Jorma (1981) *Kulttuuri-identiteetti ja kieli*. Sarjassa: Suomen kieli Ruotsissa. Toim. Sulo Huovinen. Norden-yhdistys & Finn-kirja; Tukholma.
- Kuusela, Kirsti (1993) *Integration i invandrartata bostadsområden? Sammanläggningsdel*. Forskningsrapport Nr 111 (diss). Sociologiska institutionen, Göteborg.
- Kuusi, Matti (1986) [1976] Folklore. Teoksessa: *Perinnettieteen terminologia*. Helsingin yliopiston kansanrunoustieteen laitoksen toimitte 1: 15–17.
- Laakkonen, Risto (1982) Ruotsinsuomalainen kulttuurikehys. Suomalainen vuosikirja 1983: 140–145. SKS, Helsinki.
- Lainio, Jarmo (1996) Finskans ställning i Sverige och dess betydelse för sverigefinnarna. Teoksessa: Lainio (toim.) *Finnarnas Historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. s. 255–310. SHS/NM, Helsingfors & Stockholm.
- Landry, Bert (1997) Education in a Multicultural Society. Teoksessa: Peter M. Hall (toim.) *Race, Ethnicity, and Multiculturalism. Policy and Practice*. s. 41–62. Garland, New York and London.

- Larsson, Tor & Svensson, Gustav (1992) *Twilight Time. Studier i svenskt dansmusikliv*. SAMU 3. Samhällsvetenskapliga forskningsinstitutet i Uppsala.
- Lassila, Juha (1987) *Kultalevyn alkemia. Rockteollisuus musiikin suodattajana*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 6, Jyväskylän yliopisto.
- Lassila, Juha (1990) *Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954–87*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20, Jyväskylän yliopisto.
- Lehtonen, Esko (1983) *Suomalaisen rockin tietosanakirja. Osat 1 ja 2*. Soundi-kirjat 23 ja 24. Fanzine, Tampere.
- Lehtonen, Mikko (1996a) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökobtia*. Tampere, Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko (1996b) *Esitelmä Musiikkitehteen tutkijapiirin identiteettiseminaarissa Turussa 19.12.1996*
- Leiniö, Tarja-Liisa (1984) *Inte lika men jämlika? Om finländska invandrades levnadsförhållanden enligt levnadsnivåundersökningarna 1968, 1974 och 1981*. Institutet för social forskning. Stockholms universitet.
- Leisiö, Timo (toim.) (1985) *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Suomen harmonikkainstituutti, Ikaalinen.
- Leisiö, Timo (1996) *Metsäsuomalaisten varhaisia sävelmätallenteita Östmarkin pitäjistä, Värmlannista. Etnomusikologian vuosikirja 8: 163–221*.
- Levine, Mark (1995) *The Jazz Theory Book*. Sher Music, Petaluma CA.
- Lilliestam, Lars (1983) *Blues- och rockteori*. Moniste. Musikvetenskap vid Göteborgs universitet.
- Lilliestam, Lars (1988) *Musikalisk ackulturation - från blues till rock. En studie kring låten Hound Dog*. Skrifter från musikvetenskapliga institutionen i Göteborg: 20.
- Lilliestam, Lars (1995) *Gebörsmusik. Blues, rock och muntlig tradering*. Akademiförlaget, Göteborg.
- Lilliestam, Lars (1996) *The Sounds of Swedish Rock*. Teoksessa: Tarja Hautamäki & Tarja Rautiainen (toim.) *Popular Music in Seven Acts*. s. 23–54. Departement of Folk Tradition, Tampere.
- Lilliestam, Lars (1998) *Svensk rock. Musik, lyrik, historik*. Bo Ejeby förlag, Göteborg.
- Linnala, Eino (1977) *Yleinen musiikkioppi 2*. (4. painos) Gummerus, Jyväskylä.
- Lipsitz, George (1993) *Foreword*. Teoksessa: Crafts & al. *My Music*. s. ix-xix. Wesleyan University Press.
- Lipsitz, George (1994) *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Verso, London & New York.
- Lohiniva, Aapi (1981) *Siirtolaisvaiteita. Köpingin suomalaisia/Finländare i Köping 1950–80*. Köping.
- Lomax, Alan (1971) [1968] *Folk Song Style and Culture*. 2. pr. Washington, D.C. AAAS.
- Luhtala, Pertti (1997) *Rumbakuninkaista salsatähtiin*. WSOY, Porvoo.
- Lönnqvist, Bo (1981) *Suomenruotsalaiset. Kansatieteellinen tutkimus kieliryhmästä*. Gummerus, Jyväskylä.
- Mackay, Hugh (1997) *Introduction*. Teoksessa: Mackay (toim.) *Consumption and Everyday Life. Culture, Media and Identities*. s. 1–12. Sage, London.
- Majava, Altti (1980) *Suomen ja Ruotsin välinen muutoliike sekä Ruotsin suomalaiset toisen maailmansodan jälkeen*. Teoksessa: Olavi Koivukangas (toim.) *Utvandringen från Finland till Sverige genom tiderna -Siirtolaisuus Suomesta Ruotsiin kautta aikojen*. s. 63–97. Siirtolaisuusinstituutti, Turku.
- McClary, Susan & Walser, Robert (1990) *Start Making Sense*. Teoksessa: Frith & Goodwin (toim.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. s. 277–292. Routledge, London.
- McLeod, Norma & Herndon, Marcia (1980) *Conclusion*. Teoksessa: McLeod & Herndon (toim.) *The Ethnography of Musical Performance*. s. 176–198. Norwood Editions.
- McRobbie, Angela (1993) *Shut Up and Dance*. *Youth Culture and Changing Modes of Femininity. Young - Nordic Journal of Youth Research* 2: 13–31.
- McRobbie, Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. Routledge, London & New York.
- Merriam, Alan P. (1964) *The Anthropology of Music*. Northwestern university press.
- Michael, Mike (1996) *Constructing Identities. The Social, the Nonhuman and Change*. Sage, London.
- Middleton, Richard (1986) *Musiikillisen merkityksen artikulointi ja "populaarin" sijoittaminen musiikin historiaan (suom. Vesa Kurkela & Erkki Pekkilä)*. *Etnomusikologian vuosikirja 1: 171–186*.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Open University Press, Milton Keynes.
- Moisala, Pirkko (1991a) *Cultural Cognition in Music. Continuity and Change in the Gurung Music of Nepal*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 4. Helsinki.
- Moisala, Pirkko (1991b) *Antropologinen musiikintutkimus*. Teoksessa: Moisala (toim.)



- Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas.* Sibelius-Akatemia, Helsinki. s. 105–137.
- Moisala, Pirkko (1993a) Gurungien musiikki ja identiteetti Nepalin kansallisvaltion muodostamisen kontekstissa. *Etnomusikologian vuosikirja* 5: 137–168.
- Moisala, Pirkko (1993b) Kenttätöön merkitys etnomusikologiassa. *Musiikin suunta* 1: 13–27.
- Monson, Ingrid (1994) Doubleness and Jazz Improvisation. Irony, Parody & Ethnomusicology. *Critical Inquiry*. Winter: 283–313.
- Motte, Diether de la (1987) [1976] *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö. Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki.
- Municio, Ingegerd (1993) Vallan varjossa - Ruotsinsuomalaiset vanhemmat ja Ruotsin koulupoliittikka. (käännös Markku Peura) Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat koulubistoriaa*. s. 236–246. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Mutsaers, Lutgard (1999) Issues of diaspora, identity and strategic (in)authenticity in popular music. On Moluccan musicians in the Netherlands. Keynote lecture in *10th IASPM-conference* 9–13 July 1999, Sydney.
- Muukkonen, Erkki (1980) *Ruotsinsuomalaiset ja musiikki*. Sarjassa Suomen kieli Ruotsissa, toim. Sulo Huovinen. Norden-yhdistys, Suomalais-ruotsalainen kulttuurirahasto, Finn-kirja, Tukholma.
- Myers, Helen (1992) Ethnomusicology. Teoksessa: Myers (toim.) *Ethnomusicology. An Introduction*. s. 3-18. Macmillan, London.
- Mäkelä, Klaus (1990) Kvalitatiivisen analyysin arviointiperusteet. Teoksessa: Mäkelä (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. s. 42–61. Gaudeamus, Helsinki.
- Nestius, Hans (1996) "Och vi som ville så väl..." 19 röster om det mångkulturella Sverige. Carlssons, Stockholm.
- Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. University of Illinois.
- Niemelä, Veikko V. (1998) *Paritanssin pyönteitä vuodesta 1650 vuoteen 1995*. Otava, Helsinki.
- Nieminen, Aila (1993) *Tanssilava, järvi ja hanuri. Lavatanssit Suomessa vuosisadanvaihteesta 1960-luvun loppuun asti*. Etnologian pro gradu. Jyväskylän yliopisto.
- Niiniluoto, Maarit (1989) *Esa Pakarinen. Hanuri ja battu*. 3. p. WSOY, Porvoo.
- Niiniluoto, Maarit (1992) *Sulle salaisuuden kertoa mä voisin. Harmony Sistersin tarina*. WSOY, Porvoo.
- Nilsson, Mats (1998) *Dans - kontinuitet i förändring. En studie av danser och dansande i Göteborg 1930–1990*. Skrifter från Etnologiska föreningen i Västsverige 25 (diss). Göteborg.
- Nisula, Tapio (1994) Antropologian historiasta ja sen kirjoittamisesta. Teoksessa: Nisula (toim.) *Näköaloja kulttuureihin - antropologian historiaa ja nykysuuntauksia*. s. 7–50. Gaudeamus, Helsinki.
- Nordman, Anna-Maria (1999) "Det var på Capri vi mötte varandra", Dansorkestrarna och deras verksamhet i Österbottens svenska trakter 1920–1950. Teoksessa: Nordman (toim.) *Från dansbana till rockklubb. Folk och musik 1999* (årsbok). s. 58–84. Finlands svenska folk-musikinstitut, Vasa.
- Nykyri, Tuija (1996) Let the rhythm move your body! Nuoret naiset diskomusiikin pyönteissä. *Nuorisotutkimus* 2: 2–12.
- Nyström, Lars-Olof (1996) *Dansbandsmusik. En folklig musikkultur i förändring*. Översikt av genren samt en fallstudie av dansbandet Limmericks. Uppsats för 80 poäng i musikvetenskap. Göteborgs universitet.
- Nyström, Lars-Olof (1998) *Svensk dansbandsmusik*. Seminarier inom forskarutbildningen 31.3.1998. Musikvetenskap, Göteborgs universitet.
- Oesch, Pekka (1989) Levyarvostelun tuolla puolen. Neljä näkökulmaa rockkriittikkiin. Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki.
- Ortner, Sherry B. (1973) On Key Symbols. *American Anthropologist* 5: 1338–1346.
- Padilla, Alfonso (1998) La Cumparsitasta Leo Broweriin. Latinalaisamerikkalainen musiikki Suomessa. *Musiikin suunta* 1: 5–24.
- Parviainen, Jaana (1994) *Tanssi ihmisen eksistenssissä. Filosofien tutkielma tanssista*. Filosofisia tutkielmia Tampereen yliopistosta vol. 51.
- Pekkilä, Erkki (1984) Historiallinen katsaus analyysimetodiikan kehitykseen etnomusikologiassa. *Musiikki* 3–4: 129–187.
- Pekkilä, Erkki (1988) *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Acta Musicologica Fennica 17, Suomen musiikkitieteellinen seura, Helsinki.
- Pekkilä, Erkki (1998) Musiikki ja hyödykkeistyminen. Teoksessa: Irma Vierimaa & al. (toim.) *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Gaudeamus, Helsinki.

- Penttilä, Hannes (1981) Köpingin suomalainen yhdistystoiminta. Teoksessa: Lohiniva (toim.) *Siirtolaisvaihteita. Köpingin suomalaisia 1950–80*. s. 88–107. Köping.
- Persson, Lars (1989) *Per Roberts - Dansmusik i tiden. Dansmusikgenrens speglad genom ett värm-ländskt mogendansband*. C-uppsats i Musikvetenskap vid Göteborgs Universitet.
- Pesola, Sakari (1996) Tanssikiellosta lavatansseihin. Teoksessa: Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikabakoita 1950-luvun Suomessa*. s. 105–126. SHS, Helsinki.
- Peura, Markku (1987) Ruotsinsuomalaiset tänään. Teoksessa: Jukka-Pekka Lappalainen (toim.) *Suomalaisuus Ruotsissa: Ruotsinsuomalaisten kulttuurin ongelmia. Ruotsinsuomalaisuuden bibliografia*. s. 21–31. Suomalaisuuden liitto, Helsinki.
- Peura, Markku (1993) Ruotsinsuomalaisen koulutuksen läpimurto. Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat koulubistoriaa*. s. 245–255. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Peura, Markku (1994) Uppkomsten av en etnisk minoritet. Teoksessa: Peura & Skutnabb-Kangas (toim.) *Man kan vara tvåländare också... Sverigefinnarnas väg från tystnad till kamp*. s. 9–18. Sverigefinländarnas arkiv, Stockholm.
- Peura, Markku & Skutnabb-Kangas, Tove (1994) Inledning. Teoksessa: Peura & Skutnabb-Kangas (toim.) *Man kan vara tvåländare också... Sverigefinnarnas väg från tystnad till kamp*. s. 2–8. Sverigefinländarnas arkiv, Stockholm.
- Pynnönen, Marja-Liisa (1991) *Siirtolaisuuden vanavedessä. Tutkimus ruotsinsuomalaisen kirjallisuuden kentästä vuosina 1956–1988*. SKS, Helsinki.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa (1981) Kansantanssit. Teoksessa: Anneli Asplund & Matti Hako (toim.) *Kansanmusiikki*. s. 164–171. SKS, Helsinki.
- Rausmaa, Pirkko-Liisa (1984) Kansantanssi. Hakusana teoksessa: *Perinnettieteen terminologia*. Helsingin yliopiston Kansanrunoustieteen laitoksen toimitte 1. Helsinki.
- Reinans, Sven Alur (1971) Nationella minoriteter - en definitionsfråga. Teoksessa: David Schwarz (toim.) *Identitet och minoritet. Teori och politik i dagens Sverige*. s. 9–15. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Reinans, Sven Alur (1996) Den finländska befolkningen i Sverige - en statistisk-demografisk beskrivning. Teoksessa: Lainio (toim.) *Finnarnas historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. s. 63–105. SHS/NM, Helsingfors.
- Riddle, Ronald (1978) Music Clubs and Ensembles in San Francisco's Chinese Community. Teoksessa: Bruno Nettl (toim.) *Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change*. s. 223–259. University of Illinois Press.
- Ronström, Owe (1992) *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musiserande bland jugoslaver i Stockholm*. Institutet för folklivsforskning, Stockholm.
- Rouvinen, Panu (1996) *Kansanmusiikista tanssimusiikkiin, nurkkatansseista lavatansseihin. Tanssimusiikin murros Rääkkylässä*. Perinteentutkimuksen pro gradu. Joensuun yliopisto.
- Rönholm, Raimo (1992) Identiteetti ruotsinsuomalaisten voimavarana. *Siirtolaisuus - Migration* 2: 29–34.
- Sachs, Curt (1963) [1937] *World History of the Dance*. (transl. Bessie Schönberg) New York.
- Saha, Hannu (1996) *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-instituutti, Kaustinen.
- Salmela, Pasi (1999a) Ruotsalainen koulu: suomen kieli harvojen etuoikeutena. *Viikkoviesti* 40, 7.10.1999.
- Salmela, Pasi (1999b) Historiallinen hiljaisuus. *Viikkoviesti* 49, 12.12.1999.
- Salminen, Kimmo (1989) *Musiikkimakujen muotoutuminen*. YLE, Suunnittelu ja tutkimusosasto, Helsinki.
- Salo, Unto (1980) Esihistoriallinen muutto Suomesta Ruotsiin. Teoksessa: Koivukangas (toim.) *Utvandringen från Finland till Sverige genom tiderna -Siirtolaisuus Suomesta Ruotsiin kautta aikojen*. s. 13–16. Siirtolaisuusinstituutti, Turku.
- Saressalo, Lassi (1996) *Kveenit. Tutkimus erään pohjoisnorjalaisen vähemmistön identiteetistä*. SKS, Helsinki.
- Sarv, Vaike (1999) Setukaisitkut konserttilavalla. *Musiikin suunta* 3: 26–34.
- Saunio, Ilpo & Hurri, Merja (1984) Oma maa mansikka - etnisiä vaikutteita suomalaisilla äänilevyillä. *Musiikin suunta* 4–5/1984: 50–61.
- Savolainen, Maija (1982) "Jag skäms inte för att jag är finne". *Språket som stigmasymbol för finnar under assimilationsstrycket i Sverige*. CD-uppsats i sociologi. Göteborgs universitet.
- Schwarz, David (toim.) (1971) *Identitet och minoritet. Teori och politik i dagens Sverige*. Almqvist & Wiksell, Stockholm.
- Seeger, Charles (1958) Prescriptive and Descriptive Music Writing. *Musical Quarterly* 2: 184–195.
- Seeger, Anthony (1987) *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge University Press.



- Sevänen, Erkki (1994) *Vapauden rajat. Kirjallisen tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. SKS, Helsinki.
- Shank, Barry (1993) *Dissonant Identities, the rock'n'roll scene in Austin, Texas*. Wesleyan University Press.
- Shield, Renee Rose (1980) Country Corn. Performance in Context. Teoksessa: McLeod & Herndon (toim.) *The Ethnography of Musical Performance*. s. 105–122. Norwood Editions.
- Shiloah, Amnon & Cohen, Erik (1983) The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel. *Ethnomusicology* 2: 227–250.
- Shuker, Roy (1998) *Key Concepts in Popular Music*. Routledge, London & New York.
- Simmel, Georg (1986) [1905] *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen. Odessa, Helsinki.
- Sintonen, Teppo (1999) *Etninen identiteetti ja narratiivisuus. Kanadan suomalaiset miehet elämänsä kertojina*. SoPhi, Jyväskylän yliopisto.
- Skutnabb-Kangas, Tove (1988) [1986] *Vähemmistö, kieli ja rasismi*. (suom. Ilka Kangas ja Kea Kangas.) Gaudeamus, Helsinki.
- Skutnabb-Kangas, Tove (1989) Ruotsinsuomalaiset etnisyyttä rakentamassa: "voihan sitä olla kaksmaalainenki". *Psykologia* 4: 260–271.
- Skutnabb-Kangas, Tove (1993) Kielikylpyjä ja Eurooppakouluja. Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat koulubistoriaa*. s. 262–279. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Skutnabb-Kangas, Tove (1994) Sverigefinnar förhandlar om etnisk identitet. Teoksessa: Peura & Skutnabb-Kangas (toim.) *Man kan vara tvåländare också... Sverigefinnarnas väg från tystnad till kamp*. s. 98–128. Sverigefinländarnas arkiv, Stockholm.
- Skyllstad, Kjell (1993) Vår gemensamma framtid. Musiken och den flerkulturella utmaningen. Teoksessa: Henrik Karlsson (toim.) *Musik & morgondag. En debattbok om musiken i framtiden*. s. 180–191. Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm.
- Slobin, Mark (1992) Micromusics of the West. A Comparative Approach. *Ethnomusicology* 1: 1–87.
- Stark, Janne (1996) *The Encyclopedia of Swedish Hard Rock and Heavy Metal 1970–96*. Premium, Stockholm.
- Stokes, Martin (1994) Introduction. Ethnicity, Identity and Music. Teoksessa: Stokes (toim.) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. s. 1–27. Berg, Oxford.
- Straw, Will (1999) Closing Remarks - Sydney, Australia, July 13, 1999. *RPM - The Review of Popular Music*.
- Suutari, Pekka (1991) *Sverigefinländare och finsk dansmusik i Göteborg*. C-uppsats i Musikvetenskap vid Göteborgs Universitet.
- Suutari, Pekka (1993) Mikrotason analyysi tangon kehityksestä. *Musiikkitiede* 2: 43–66.
- Suutari, Pekka (1994a) Tangon akkulturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avainsymboliksi. *Musiikin suunta* 3: 15–26.
- Suutari, Pekka (1994b) *Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen kulttuuri-identiteetin rakentajana Göteborgin alueella*. Lisensiaatintutkielma, Musiikkitiede, Helsingin yliopisto.
- Suutari, Pekka (1996) Defining Minority Identity in Music. Teoksessa: Hautamäki & Rautiainen (toim.) *Popular Music in Seven Acts*. s. 79–94. Departement of Folk Tradition, Tampere.
- Suutari, Pekka (1997) Identiteetin käsitteestä etnomusikologiassa ja kulttuurintutkimuksessa. *Musiikki* 1: 76–95.
- Suutari, Pekka (1999) Siirtolaisuudesta vähemmistöksi. Äänitehistorian näkökulma ruotsinsuomalaisuuteen. *Musiikki* 4: 454–476.
- Sweeney, Philip (1991) *Directory of World Music. A guide to performers and their music*. Virgine, London.
- Tagg, Philip (1979) *Kojak - 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Skrifter från musikvetenskapliga institutionen, Göteborg: 2.
- Tarkiainen, Kari (1990) *Finnarnas historia i Sverige 1. Inflyttarna från Finland under det gemensamma rikets tid*. Nordiska museet, Stockholm.
- Tarkiainen, Kari (1993) *Finnarnas historia i Sverige 2. Inflyttarna från Finland och de finska minoriteterna under tiden 1809–1944*. SHS/NM, Helsingfors.
- Tarkiainen (1996) Sverigefinska infrastrukturer. Teoksessa: Lainio (toim.) *Finnarnas historia i Sverige 3. Tiden efter 1945*. s. 143–184. SHS/NM, Helsingfors.
- Tarvainen, Anne (1997) Teknon anatomia. The Art of Trance: "Octopuss". *Musiikin suunta* 2: 35–40.
- Thornton, Sarah (1995) *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press, Cambridge.
- Tiensuu, Jukka (1991) Mutta onko se musiikkia? Teoksessa: Lauri Otonkoski (toim.) *Klang! Uusin musiikki*. s. 9–51. Gaudeamus, Helsinki.

- Tilmouth, Michael (1980) Schottische. Hakusana teoksessa: Stanley Sadie (toim.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 16. Macmillan, London.
- Toukoma, Pertti (1975) *Siirtolaisoppilaan kielitaito ja koulumenestys*. Siirtolaisuustutkimuksia 10. Työvoimaministeriö, Helsinki.
- Toukoma, Pertti & Rosenberg, Thomas (1994) Om kvinnornas kraft, mäns marginalisering. Teoksessa: Peura & Skutnabb-Kangas (toim.) *Man kan vara tvålandare också... Sverigefinnarnas väg från tystnad till kamp*. s. 129–153. Sverigefinländarnas arkiv, Stockholm.
- Tuomi-Nikula, Outi (1989) *Saksansuomalaiset. Tutkimus syntyperäisten suomalaisten akkulturaatiosta Saksan liittotasavallassa ja Länsi-Berliinissä*. SKS, Helsinki.
- Turunen, Pekka (1994) *Uuden maan uudet baaveet. Tukholman Suomalainen Seura 100 vuotta*. Tukholman suomalainen seura, Tukholma.
- Wande, Erling (1988) Språkkunskaperna hos andra och tredje generationens finska invandrare. *Sverigefinländarna år 2000. En seminarierapport*. s. 75–92. Delegationen för migrationsforskning, Helsingfors, och Delegationen för invandrarforskning, Stockholm.
- Wande, Erling (1996) Tornedalen. Teoksessa: Lainio (toim.) *Finnarnas Historia i Sverige, del 3. Tiden efter 1945*. s. 229–254. SHS/NM, Helsingfors.
- Will, Udo (1998) An Ethnomusicologist's Dilemma. Technology and the Analysis of Music. *Etnomusikologian vuosikirja* 10: 5–12.
- Virtamo, Keijo (1979) Valssi. *Otavan iso musiikkietosanakirja*. Otava, Helsinki.
- Vuonokari, Erkki (1995) Suullinen historia ja musiikkitarina. "Ruotsinsuomalainen musiikin maailmassa" -projekti. Seminaarialustus 19.1.1995. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Vuonokari, Erkki (1998) Det annorlunda Sverige. *Självtiografen* 1998 [Nordiska museet]: 29–32.
- Vuonokari, Erkki & Pelkonen, Juhamatti (toim.) (1989). *Hitsikissa hiipii uniin. Ruotsinsuomalaisten metallityöläisten kertomuksia pakkosulautuksen vuosilta*. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Vuonokari, Erkki & Pelkonen, Juhamatti (1993) Ruotsin kouluhistorian tuntemattomia sivuja. Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat kouluhistoriaa*. s. 10–22. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Yläräkkö, Arvo (1974) *80 vuotta ruotsinsuomalaista siirtolaistoimintaa. Tukholman suomalainen seura 80 vuotta*. Ålands Tidnings-Tryckeri Ab. Mariehamn.
- Yläräkkö, Arvo (1982) *Ruotsin suomenkielinen lehdistö 1875–1978*. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Åhlén, Carl-Gunnar (1984) *Det mesta om tango*. Musikvetenskap, Göteborgs universitet & Dagens Nyheter, Lund.
- Åhlén, Carl-Gunnar (1987) *Tango i Europa - en pyrrusseger*. (diss.) Göteborgs universitet.

## Muut lähteet

- anon. (1966) Göteborg. [paikallisen Suomi-seuran kuulumisia] *Ruotsin Suomalainen* 1: 17.
- anon. (1967) Nuorten nurkka. [Gävlen iskelmälaulukilpailun voittaneiden Sinikka Luhtalan ja Eeva-Liisa Räsäsen haastattelut.] *Ruotsin Suomalainen* 10: 10–11.
- anon. (1969) Suomalaiskärveäit kuin hautajaiset. Yleisönosasto. *Ruotsin Suomalainen* 2: 22.
- anon. (1975) Finn-Soundin ensimmäinen LP tehtiin omassa studiossa. *Göteborgs-Posten* 5.6.1975.
- anon. (1985a) Musiikkipäivät Lilla Edetissä. *Göteborgs-Posten* 16.5.1985.
- anon. (1985b) Tre kronor lopettaa suomalaistanssit. *Göteborgs-Posten* 12.12.1985.
- Arnell, Anne-Lie & Paavilainen, Liisa (1989) *Sverigefinsk radiohistoria under två årtionden 1969–1989*. [Kaksi C-kasettia, sekä oheiskirjanen.] Sveriges Riksradio AB, Stockholm.
- Bagerstam, Erik (1999) Lukijoilta: Majoritetten tror att alla vill bli som de själva är. *Viikkoviesti* 4.11.1999.
- Bibb, Eric och Rinkeby Kids (1995) *We have a dream*. [nuottikirja + cd]. Natur och kultur, Stockholm.
- Devert, Jessika & Sörenson, Katarina (1992) Ute blir inne. *Göteborgs-Posten: Aveny* 22.5.1992
- Eka (nimim.) (1965) Göteborgin kuulumisia. *Ruotsin Suomalainen* 11: 22.
- Ekdahl, Kati (1999) Kungsbro tanssii ja soi keskellä Tukholmaa. *Viikkoviesti - Verkkoviesti*. 27.2.1999.
- Filppu, Veijo (1989) Katsaus ravintola- ja keikkamuusikkojen tämänhetkiseen tilanteeseen sekä lähinäkymiin. *Muusikko* 12: 22–23.
- Francke, Maria (1999) Festivalens program är klart [Malmöfestivalen 1999]. *Sydsvenskan* 27.7.1999.



- Goldman, Adrian (1993) General comments about ballroom dancing in Finland. [gopher://ftp.std.com:70/00/nonprofits/dance/europa/finland/allofit.txt](http://ftp.std.com:70/00/nonprofits/dance/europa/finland/allofit.txt). Allekirjoitus 1.10.1993.
- Grossberg, Lawrence (1998) Comment on Johan Fornäs' Plenary "Life after Death of the Text". *The Crossroads in Cultural Studies*, Second International Conference in Tampere 28th June – 1st July 1998.
- Huusko, Mirja (1998a) Ministeri Annika Ahnberg vähemmistökomitean mietinnöstä: Ei kovin konkreettista - silti keskustelun avaus. *Viikkoviesti* 4.2.1998.
- Huusko, Mirja (1998b) Nadja. Iloinen kahdesta kielestä ja kulttuurista. [Nadja Martinssonin, 25, haastattelu]. *Viikkoviesti* 18.3.1998.
- Jalava, Antti (1976) *Jag bar inte bett att få komma*. Ungdomsbok. Bonniers förlag, Stockholm.
- Jalava, Antti (s.a.) [1980] Ingen kunde märka att jag var en finne. Teoksessa: *Ruotsinsuomalaisuus*. Utbildningsradion, Stockholm.
- Jokinen, Matti (1997) *Tanssipaiikkaopas 1997–2000*. Tema-Team oy, Turku.
- Jokinen, Matti (1999) *Suomen tanssipalvelin*. <http://tanssi.net>. Päivitetty 15.8.1999.
- Juutilainen, Elina & Palo, Marja (1995) *Jukolatanssit*. Radio-ohjelma ruotsinsuomalaisten tanssiharrastuksesta. P2 helmikuu 1995. Nauha on tallennettu Ruotsinsuomalaisten arkistoon.
- Kalliokoski, Jorma (1980) Säteilevä Arja [Saijonmaa]. Ravintolashow Boråsissa. *Finn Sanomat - Viikkoliite* 19.4.1980.
- Katila, Aino (1979) Kirka ja Anna Babitzin Upplands Väsbyssä. Yleisönosasto. *Finn Sanomat* 16.2.1979
- Keil, Charles (1998) Kommentti Pekka Suutarin esitelmään Swinging identity. *Suomen etnomusikologisen seuran kevätkongressi* Helsingissä 8.3.1998.
- Korhonen, Niina (2000) Kadonneiden lavojen tilalle syntyy jo uusia! *Ruotsin Suomalainen* 2.3.2000.
- Kotirinta, Pirkko (1999) Musiikkia Ruotsista Suomeksi. Ruotsin radio aktivoi ruotsinsuomalaisia musiikkintekoon. *Helsingin Sanomat* 5.3.1999.
- Kukkonen, Pasi (1998) Missä mennään ruotsinsuomalainen musiikki? *Finska timmen* -radiolähetys 1.4.1998. Haastateltavana Pasi Kukkonen, haastattelija Jyri Markkula.
- Kämäräinen, Timo (1998) Finnjavel löysi paikkansa [Janne Taneli Junttilan haastattelu]. *Rytmi* 1: 24–25.
- Lehtinen, Kari (1997) Kent, kolme viidesosaa ruotsinsuomalainen. *Viikkoviesti* 5.11.1997.
- Lehtinen, Kari-Juhani (1984) Ruotsinsuomalainen musiikkikulttuuri kuolee sukupuuttoon. *Finn Sanomat* 23.2.1984.
- Leinonen, Reino (2000) *Sisuradion* DAB-lähetys Lilla Edetin Musiikkipäiviltä 13.6.2000. Haastateltavana Reino Leinonen, haastattelijana Eija Björstrand.
- Lipasti-Halonen, Marke (1996) Tanyan kotiinpaluu. *Me Naiset* 15.11.1996.
- Martinsson, Nadja (1993) Minä vähän båda. Teoksessa: Vuonokari & Pelkonen (toim.) *Luokan kynnyksen yli. Ruotsinsuomalaiset kirjoittavat koulubistoriaa*. s. 40–42. Ruotsinsuomalaisten arkisto, Tukholma.
- Mörä, Tuomo (1991) Suomalaisuus on muodissa. *Helsingin Sanomien kuukausiliite* 24, 30.11.1991.
- Nagy, Peter (1988) *Arkivieras*. Peter Nagy ja Laura Paasi keskustelevat ruotsinsuomalaisten musiikkiharrastuksesta Radio Göteborgin ohjelmassa. Toimittaja Katja Parkkinen. [Haastattelunauha radion arkistossa.]
- Nagy, Peter (1989a) Introduction to Finnish Restaurant Dance at 'Kangaroo' 20.8.1988. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Nagy, Peter (1989b) Introduction to Deface Rehearsal, Hjärbo, 12.10.1988. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Nagy, Peter (1990) Background to Midsummer Dance Vårgårda 1987. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Nagy, Peter (s.a.) *The Creative Conscious Process*. Abstracted and Situated as Finnish-Swedish Musical Experience. Ruotsinsuomalaisten arkiston kokoelma, Tukholma.
- Niemi, Päivi (1991) Kangaroossa soi kotimaan kaipuu. *Helsingin Sanomien kuukausiliite* 24, 30.11.1991.
- Nordangård, Per (1991) Suomalainen palsta. *Göteborgs-Posten* 28.2.1991.
- Piehl, Arja (1980) Soile Jalava, Göteborg. Harrastajalaulaja yleisön palvelija. *Finn Sanomat* 8.2.1980.
- Piljherta, Matti (1999) Lentoaseman portilla. Eskilstunan The Gatessä on kolme "kiitorataa". *Viikkoviesti - Verkkoviesti*. 27.2.1999.
- Piippo, Aappo I. (1980) Ruotsinsuomalainen musiikki menettämässä omaperäisyyttä. *Demari* 19.2.1980.
- Pitkänen, Antero (1977) *Vieraitiin*. [romaanii] Finn-kirja, Stockholm.
- Ranta, Matilda (1999) Tanssin askelin parempaan elämään. Muutos alkoi Eskilstunan Suomi Seuran tanssikursseilta. *Viikkoviesti - Verkkoviesti*. 27.2.1999.

- 
- REK (1979) Ei tangoa vaan slow-rockia, humpkaa ja jytää. [Ilta Kangaroo-yökerhossa] *Finn Sanomat* 1.2.1979.
- Rinne, Matti (1972) Hätähuuto lahden takaa. *Ilta-Sanomat* 23.10.1972.
- Rockdata (1996) Tanyan kotisivu. <http://www.sjoki.uta.fi/~latvis/yhtyeet/Tanya/index.html>.
- Ruohonen, Kai (1990) Pahaa midiä ken pelkäisi - perustietoa konekammoisille. *Muusikko* 12: 32–33.
- Ruotonen, Leena (1986) Meän musiikkia. *Kansanmusiikki* 2: 33–36.
- Räihä, Marja (1998) Tepon pitkäsoitto [Muusikko Teppo Pyykkö 70-vuotta]. *Viikkoviesti* 13.5.1998.
- Sandström, Stig (1997) *Skellefteå Dansklubb*. Allmän dans. Internetsivu päivitetty 20.3.1997. <http://www.skelleftea.se/forening/skedans/dans/allmdans.htm>.
- Sipola, Timo (1979) Seppo Närhi ja Kurimus Kangaroossa. *Finn Sanomat, Viikkoliite* 4.5.1979.
- Suominen, Tapani (2000) Ta finskan på allvar! *Svenska Dagbladet* 20.2.2000.
- Taho (1991) Mitä kuuluu? Heikki Almoneus isännöi Virveliä. *Ruotsin Suomalainen* 24.10.1991.
- Tuurala, Jukka (1999a) Meitä on 450 000. *Viikkoviesti* 26.8.1999.
- Tuurala, Jukka (1999b) Vähemmistölinja ja lehdet. Kirje ruosulista-keskusteluryhmään 28.5.1999.
- Törmälä, Mari (2000) Ravintola Pelé tarjoaa arkipäivään ripauksen salaperäistä romantiikkaa. *Ruotsin Suomalainen* 11.5.2000.
- U. G. (1967) Nuorten nurkka. Tango on valtia. *Ruotsin Suomalainen* 8–9: 10.
- Vainio, Marianna (1979) Pauli Armas [-orkesteri] ja Stampen. *Finn Sanomat* 3.1.1979.
- Ylitalo, Hannu (1972) *Ruotsalaisten maa*. Romaanitrilogian toinen osa. Kirjayhtymä, Helsinki.



## Liite 1: Kenttätyöaineistoon kuuluneet tanssipaikkavierailut

1990:

la 10.11. Kangaroo, yökerho  
pe 23.11. Kangaroo

Alaska  
Disko

1991:

la 12.1. Kangaroo  
la 2.2. Kangaroo  
la 16.2. Kangaroo  
la 23.2. Kangaroo  
la 9.3. Kangaroo  
la 16.3. Kangaroo  
su 17.3. Hisinge Hus, yökerho  
la 23.3. Wieselgrensplatsen,  
Suomi-seuran tanssit  
ke 27.3. Bordet, ravintola  
ke 10.4. Bordet  
la 20.4. Kangaroo  
la 4.5. Kangaroo  
la 18.5. Kangaroo  
ma 20.5. (helluntai) Hisinge Hus  
la 8.6. Hisinge Hus

Capella  
Select  
Midas  
Maritaz  
Capella  
Midas  
Mizar  
  
Marti Einari Group  
Marti Einari Group  
Kai Tapani  
Maritaz & Jamppa Tuominen  
Select  
Midas  
Immu & Make  
Mizar

1992:

la 15.5. Ullevi, ravintola  
la 22.5. Borås Grill, yökerho

Kai Tapani  
Marti Einari Group

1996:

la 14.12. Pikkujoulutanssit  
Götan Suomi-seura

J. Hakopuro + musiikkijaosto

1997:

la 6.9. Johans krog, ravintola  
pe 26.9. Johans krog  
la 11.10. Johans krog  
la 8.11. Johans krog  
pe 28.11. Johans krog

Polaris  
Tähtisumu  
Havanna  
Select  
Polaris & Tapio Selin

1998:

to 1.1. Kristinedal, Bergsjön S-S  
pe 9.1. Johans krog  
la 24.1. Johans krog  
to 5.2. La Sportif, ravintola  
la 7.2. Götan SS  
pe 13.2. Johans krog  
pe 20.2. Johans krog  
la 28.2. Johans krog  
pe 15.5. Kristinedal, Bergsjön S-S  
pe 22.5. Johans krog  
pe 22.5. Hisinge Hus

Kulkurit & Pasi Kaunisto, Iskelmälaulukilpailu  
Niina & Duo's  
Mr Cool  
Miranda  
Atlas + Select  
Polaris  
Select  
Maritaz  
Mr Cool & Rainer Friman  
Kulkurit & Jouni Raitio  
Polaris

2000:

la 13.5. Johans krog

Mikki

Tuominen, Selin, Kaunisto, Friman ja Raitio olivat solistivieraita Suomesta.  
Aineistoon kuuluvia Länsi-Ruotsin tapahtumia on yhteensä 38 kpl.

---

## Liite 2: Yhtyeiden haastattelussa käytetyt strukturoidut kysymykset

(Kysymykset 1–3 Esitetään kullekin soittajalle erikseen ja muut kysymykset koko yhtyeelle):

1. Nimi, ikä, ammatti, instrumentti, Ruotsiin muuttovuosi. (Tallennetaan myös muita esille tulevia tietoja, kuten koulutus jne.)
2. Musiikilliset taustat, aiemmat yhtyeet, jne.
3. Instrumentti ja laitteet joilla soittaa (voidaan myös merkitä muistiin havainnoimalla.)
4. Kuinka kauan yhtye on toiminut?
  - Onko kokoonpanossa tapahtunut muutoksia?
5. Kuinka se toimii tällä hetkellä?
  - Kuinka paljon on esiintymisiä?
  - Missä esiintymiset tapahtuvat?
  - Millaiselle yleisölle esiinnyään?
  - Järjestetäänkö harjoituksia?
  - Kuka hoitaa keikkojen järjestämisen?
  - Millaisella kokoonpanolla yhtye esiintyy eri tilaisuuksissa?
6. Millaista ohjelmistoa yhtyeellä on?
  - Onko olemassa kirjoitettua listaa, eli "biisilistaa", esitettävistä kappaleista?
  - Kuinka uusia kappaleita hankitaan ohjelmistoon?
  - Missä niitä on kuultu tai onko niitä toivottu yleisön taholta?
  - Soitetaanko kappaleet nuoteista vai korvakuulolta?
  - Onko yhtyeellä omia kappaleita?
  - Jos on, kuka tekee niitä (lisää tarkentavia kysymyksiä)?
  - Millainen on ohjelmiston rakenne illan aikana?
7. Millainen yhtyeen tyyli on?
  - Millaista musiikkia soitetaan kaikkein mieluummin?
  - Mitä ei tahdottaisi soittaa?
  - Miksi edellisiä kappaleita soitetaan?
  - Onko ruotsalaisesta musiikista vaikutteita?
8. Ovatko käytetyt äänentoistolaitteet yhtyeen omia?
  - Millaiset laitteet ovat?
  - Ollaanko yhtyeen soundiin tyytyväisiä?
9. Mitkä ovat yhtyeen motiivit soittamiselle?
  - Sosiaaliset motiivit?
  - Taloudelliset motiivit?
  - Onko se tärkeää, että soitetaan suomalaista musiikkia suomalaiselle yleisölle? Miksi?
  - Muita motiiveja?
  - Mikä soittamisessa on vastenmielistä tai negatiivista?
10. Millaista on suomalainen tanssimusiikki?
  - Vertaillkaa sitä ruotsalaiseen?
  - Mikä suomalaisessa tanssimusiikissa on tärkeää, miksi siitä pidetään?
11. Millaiset ovat suhteet toisiin yhtyeisiin?
  - Soittokavereihin?
  - Muihin Göteborgin tanssipaikkoihin?
12. Millaiset ovat yhtyeen tulevaisuuden suunnitelmat?
  - Onko levyntekoa suunniteltu? (Onko aiempia levytyksiä?)
  - Entä keikkamatkoja, esim. Suomeen?
  - Asioitaanko ottaa osaa johonkin iskelmäkilpailuun?
  - Aiotaanko yhtyeen toimintaa laajentaa uusille sektoreille, esim. ruotsalaisten tanssipai-koille?



---

## Muusikoiden haastattelussa käytetyt teema-alueet.

### **Esimerkkinä Jarkko Viljasen ensimmäistä haastattelua (1991) varten laaditut kysymykset:**

1. Tausta. Missä syntynyt? Milloin? Koulutus ja perhetausta?
2. Muutto. Milloin lähdit Ruotsiin? Kuinka se tapahtui?
3. Työ. Missä ollut töissä? Kielitaito?
4. Perhe. Onko täällä perustettu? Puhutaanko Suomea kotona?
5. Musiikki. Koska aloit soittaa? Kuinka? Mitä musiikin lajia ja instrumenttia? Kuinka paljon harjoittelet vapaa-aikana? Kuinka paljon teet omaa musiikkia?
6. Ura soittajana. Millaista musiikkia on ajan mittaan soittanut? Missä?
7. Mikä merkitys soittamisella ja musiikilla on suomalaisille? Suomalaisten identiteetti? Suhde valtaväestöön / ruotsinsuomalaisten maine?
8. Millaista on suomalainen musiikki? Tunnistuskoodit.
9. Mizarin esikuvat ja tavoitteet?
10. Suunnitteletko muuttoa Suomeen?

### **Tanssiyleisöjen haastatteluissa (1997) käytetyt teemakysymykset:**

1. Henkilöhistoria - syntymäpaikka, ja aika, muuttoajankohta, ammatti.
2. Tanssiminen. Milloin alkanut? Kuinka paljon tanssinut? Missä? Kuvailkaa tanssipaikkaa ja ihmisiä.
3. Kokemuksista. Kanssakäyminen tanssipaikalla? Tanssi? Hakeminen ja kanssakäyminen miesten/naisten kanssa? Kun mies vie?
4. Yhteisöllisyydestä. Suomalaisuus? Vähemmistökulttuuria? Suhde ruotsalaiseen tanssikulttuuriin? Onko tanssipaikoilla joitakin sosiaaliluokkia? Jos ette käy tanssimassa, miksi ette?
5. Odotukset. Miten suhtaudut tanssimiseen ja tanssimusiikkiin? Millainen käsitys sinulla on ruotsinsuomalaisista tanssipaikoista? Onko tässä tapahtunut muutoksia? Tiedätkö moralistisia tms. kannanottoja?
6. Ihmiset. Miten tärkeää on tavata muita suomalaisia ja/tai ystäviä? Onko paikalla ollut 'muunmaalaisia'?
7. Iltaan valmistautuminen. Miten esim. vaatetuksen suhteen tansseihin valmistaudutaan? Mikä on tansseissa tärkeintä, musiikki, tanssi, ystävät, olut, naisten/miesten kanssa tanssiminen vai suomalaisuus? Minkä ikäisiä ihmisiä tansseissa käy? Pareina vai paria etsimässä? Ketä haet tanssimaan? Millaisella porukalla lähdet tanssimaan?
8. Tanssi. Millaisista tansseista pidät/yleisö pitää? Uusista vai vanhoista? Onko tanssilajien suosiossa tapahtunut muutoksia? Mitä eri tyylejä pitää hallita: jenkka, polkka, humppa, valssi, hidas valssi, foksi, tango (foksina vai tangona). Lattarit? Rock, bugg?
9. Musiikki. Millainen on hyvä orkesteri / hyvä solisti? Onko eroa Suomesta tulleilla ja tšekäläisillä? Tuleeko mieleen negatiivisia kokemuksia, jolloin musiikki ei ole ollut yhtä hyvää tai soveliaista?  
Musiikkimaku: mitä musiikkia kuuntelette mieluummin? Kuunteletteko suomalaista radiota? Suomalaisen musiikin tunteminen?
10. Käytäntö: miten tanssi-ilta toteutuu? Lähtö tanssipaikalle, kuinka kaukana voi käydä tansseissa? Saapuminen? Tanssiminen? Seurustelu: mistä puhutaan pöydissä ja tanssissa?

## Liite 3: Tutkimuksessa mukana olleiden tanssiorkesterien kokoonpanot

Tässä liitteessä esittelen kenttätöni merkeissä tapaani yhtyeet. Mukana on alle puolet aktiivisesti toimivista ruotsinsuomalaisista tanssiorkestereista. Tiedot sisältävät esiintymispaikan ja päivämäärän, jäsenten nimet, heidän soittimensa, ammatinsa (haastatteluhetkellä niin kuin he itse sen ilmoittivat - mahdollista myöhempää ammatinvaihdosta en ole ilmoittanut) sekä mahdollisen Ruotsiin emigroitumisen ajankohdan. Kaikkia tietoja en ole voinut tarkistaa, joten mm. muusikoiden syntymävuosi saattaa olla virheellinen, sillä useimmat ilmoittivat haastatteluissa vain ikänsä, josta olen laskenut syntymävuoden.

### Alaska

Kangaroo 10.11.1990.

- Arja Huttunen, vc, key, el.p. Musiikinopettaja. s. [REDACTED] Ruotsissa.
- Marko Riihelä, vc, tensax, fl. Töissä tehtaassa. s. [REDACTED] Ruotsissa.
- Toni Jantunen, dr. Opiskelee insinööriksi. s. [REDACTED] Ruotsiin 1976.
- Seppo Ihme, gt, vc. Eri työtehtäviä. s. [REDACTED], Ruotsiin 1969.
- Alf Hansson, b. Arkkitehti. s. [REDACTED] (ruotsalainen).

Alaska on kotoisin Markarydistä, Skoonesta, ja alunperin sen ovat koonneet Riihelän sukulaiset. Ihme soitti aiem min mm. Dominossa. Marko Riihelä ehti soittaa Alaskassa 13 vuotta, ennen kuin kokoonpano pieni vuonna 1997 duoksi, jossa Huttunen soittaa koskettimia ja laulaa, ja Jantunen soittaa rumpuja – sekvenssereitä ei käytetä lainkaan. He toimivat nykyään kokopäiväisinä muusikoina ja panostavat etupäässä omaan studioon, jota he vuokraavat ulkopuolisille. Ruotsalaisissa tanssipaikoissa soittaessaan kokoonpano on kvartetti: mukana ovat kitaristit Ronny Serzmark ja Lars Gahlin. Alaskan entisistä jäsenistä Seppo Ihme jatkaa ammattimuusikkona ja työskentelee sovittajana studioissa yhdessä Martin Sventorpin kanssa. Alf Hansson on lopettanut ja Riihelä soittaa nyt Polariksessa. (Puhelinhaastattelu Huttunen 27.4.98) Yhtye soittaa 2–3 viikonloppuna kuukaudessa Etelä-Ruotsissa sekä suomalaisissa että ruotsalaisissa paikoissa. Äänitteitä on tehty kolme: kaksi kasettia (1985 ja 1990) ja yksi englanninkielinen cd Listen (Arja Huttunen & Ronny Serzmark 1997).

### Atlas

Götan SS 7.2.1998.

- Eino Väisänen, vc, key, Vuoromestari. s. [REDACTED] Ruotsiin 1973.
- Jorma Paananen, key, vc. Teollisuustyöläinen. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970 (ks. myös Mizar).
- Risto Puikkonen, gt, vc. Paperitehtaan verstaalla. s. [REDACTED]. Ruotsiin 60-luvun lopulla.

-----

- Paul Witick (ks. Martti Einari Group).
- Matti Tynkkinen, key, vc. Ohjelmoijana Saabilla. s. [REDACTED]. Ruotsiin 60-luvun lopulla?

Väisänen aloitti soittamisen Götan Suomi-seuran musiikkijaostossa, sen perjantaisin kokoontuvassa bändikerhossa. Jaoston soittajista koottu Atlas alkoi esiintyä muuallakin kuin oman seuran tansseissa, jolloin yhtyeen nimi otettiin käyttöön. Keikkakokoonpano on trio. Kuullessani yhtyettä Götan omissa tansseissa orkesterissa mukana soittivat myös musiikkijaoston jäsenet Witick ja Tynkkinen, ja lisäksi Tarja ja Juha Holappa (ks. Midas) vierailivat lavalla muutaman kappaleen aikana. Eino Väisänen hoitaa Soltonistaan (M50) rytmipuolen ja laulaa suurimman osan kappaleista. Ohjelmistossa on melko paljon 1960- ja 70-luvun iskelmiä (Baddingiä, CCR:ää ym.) uudemman ja vanhemman suomalaisen tanssimusiikin lisäksi.

### Capella

Kangaroo 9.3.1991.

- Lasse Ylinikka, dr, vc. Työmies. s. [REDACTED] Ruotsiin '60-luvulla'.
- Antti Zachéus, gt, vc & musiikin johto. Työmies. s. [REDACTED] Ruotsiin 1969.
- Kauko Kiiskinen, b, vc. Teollisuustyöläinen. s. [REDACTED] Ruotsiin 1963.
- Esko Koskela, acc. Työmies. s. [REDACTED] Ruotsiin 1968.

Capellan jäsenet asuvat Etelä-Ruotsissa, Esko ja Kauko Trelleborgissa, Antti Karlshammnin lähellä ja Lasse Jönköpingissä. Yhtye ehti toimia ainakin yli 15 vuotta ennen hajoamistaan 1990-luvun puolimaissa. Kuulemani kokoonpano oli ollut koossa vuodesta 1989 lähtien. Zachéus ja Koskela ovat esiintyneet yhdessä myös Kuopiossa 1970-luvun lopulla, ja muuan kuopiolainen musiikinopettaja oli äskettäin lähettänyt yhtyeelle sävellyksiään esitettäväksi. Haastattelua tehtäessä suunnitteilla oli



“hanurilevyn” tekeminen tästä materiaalista. Ylinikka on yhdessä Pepe Laurokarin kanssa osallistunut kaksi kertaa Musalistaan ja Koskela on tehnyt lp-levyn yhdessä vaimonsa Sirkka-Liisa Pirisen kanssa (1980).

Havanna, ks. Mikkilä, Martti & Havanna.

### **Immu & Make**

Hisinge Hus 20.5.1991.

– Markku Koivisto (“Immu”), vc, key. Hitsaaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.

– Markku Lehto, vc, key. Hitsaaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1976.

Immu & Make esiintyivät yhdessä ja erikseen monilla eri kokoonpanoilla. Koivisto on työskennellyt Suomessa ravintolamusikkona noin viiden vuoden ajan, mm. 1980-luvulla yhtyeessä Timangit. 1970-luvun lopulla hän kuului Kicke Paanasen Kulmankundeihin sekä erääseen ruotsalaiseen tanssiyhtyeeseen. Hän soittaa myös rumpuja ja saksofonia. Göteborgissa Markku Lehto on ollut 1970-luvulta lähtien mm. yhtyeissä Hotanen ja Martti Einari Group. Haastattelua tehtäessä Immu ja Make suunnittelivat, että perustaisivat bändin (1970-luvulla toimineen) Finn-sound -yhtyeen Reijo Westmanin kanssa ja tekisivät äänilevyn sekä suomeksi että ruotsiksi. Boråsiin muuttanut Markku Koivisto on sittemmin alkanut soittaa ammattimaisesti, mm. Kai Tapanin kanssa laivoilla. Koivisto voitti Musalista-kilpailun tammikuussa 1998.

### **Kulkurit**

Kristinedal 1.1.1998, Johans krog 22.5.1998.

– Lauri Kuusinen, vc, perc. Yksityisyrittäjä. s. [REDACTED]

– Toivo Kuusisto, vc. Puolieläke. s. [REDACTED]

– Erkki Tallavaara, b. Työtön (oli työnjohtajana siivousalalla). s. Suomessa, muut tiedot puuttuvat.

– Tommy Färm, dr. Työtön. synt.aika [REDACTED] (ruotsalainen)

– Ronny Nodin, key. puolieläkkeellä. synt.aika [REDACTED] (ruotsalainen)

Tukholmalainen Kulkurit on perustettu joulukuussa 1997. Kuusisto, Tallavaara ja Kuusinen ovat olleet mukana useissa ruotsinsuomalaisissa tanssiorkestereissa, mutta Färm ja Nodin eivät aiemmin ole soittaneet suomalaista musiikkia. Vuoden 1998 aikana heillä oli runsaasti keikkoja Suomen iskelmälaulukilpailujen sopimusyhtyeenä (esikarsintoja ja semifinaaleja pidettiin ympäri Ruotsia ja Ruotsin finaali Skövdedessä 28.5.1998). Samat iskelmälaulukiertueet jatkuivat edelleen 1999–2000. Muutenkin orkesterilla on ollut runsaasti esiintymisiä, ja ainakin kerran kuukaudessa he ovat esiintyneet myös Göteborgissa. Laulaja Kuusisto julkaisi kasetin vuonna 1996.

### **Maritaz**

Kangaroo 23.2.1991, 20.4.1991, Johans krog 28.2.1998.

– Hasse Djupbäck, b, vc. Töissä Elloksella. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.

– Pekka Norrlund, key. Työmies. s. [REDACTED], Ruotsissa.

– Ari Pakarinen, vc, dr. Työmies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1960.

– Leo Rautio, gt, vc. Työmies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1965.

Jäsenet asuvat Boråsissa. Maritaz on perustettu 1970-luvulla, ja kokoonpano on pysynyt samana vuodesta 1983 lähtien. Maritaz oli Tarja Vierelän (h. 1991) luottoyhtye, ja se on soittanut säännöllisesti kuukausittain Kangaroossa, Johans krogissa ja muissa Länsi-Ruotsin paikoissa yli 20 vuoden ajan. Useampana vuonna Maritazilla oli tanssi-ilmoitusten mukaan eniten keikkoja tuolla alueella. Pakarinen, joka on soittanut rumpuja yhtyeessä 1970-luvulta lähtien, on menestynyt myös monissa laulukilpailuissa ja on mukana mm. Parhaat solistit (1983) ja Musalista-albumeilla. Yhtye esiintyy myös ruotsalaisten tanssipaikeissa, minkä vuoksi heidän ohjelmistoonsa kuului paljon beat- ja bugg-kappaleita. Tutkituista yhtyeistä vain se on toiminut samalla kokoonpanolla koko 1990-luvun ajan.

### **Martti Einari Group (1991)**

Wieselgrensplatsen 23.3.1991, Bordet 27.3.1991.

– Martti-Einari Nousiainen, vc, dr. Työntekijä. s. [REDACTED], Ruotsiin 1969.

– Markku Vento, b. Teollinen muotoilija. s. [REDACTED], Ruotsiin 1972.

– Kalevi Paananen, gt, vc. Kuorma-auton kuljettaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.

– Paul Witick, acc. Autotyöntekijä. s. [REDACTED], Ruotsiin 1966.

### **Martti Einari Group (1992)**

Borås Grill 22.5.1992. Kokoonpano kuten MEG 1991 sekä viidentenä jäsenenä:

– Anssi Pirskanen, cl, tensax, fl. Musiikinopettaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1988.

Martti Einari Groupin soittajat ovat ruotsinsuomalaisten muusikoiden joukossa kokeneimpia, ja yhtye toimii aktiivisesti edelleen, joskin kokoonpanoltaan uusiutuneena. Laulusolisteina ovat vuonna 2000 Ruotsin kaksinkertainen iskelmäestari Linda Hallikainen ja yhden lp:n vuonna 1981 tehnyt Jarkko Juhani. Tutkimusaineistossakin MEG esiintyi erilaisilla miehityksillä: kvartettina, kvintettinä ja Bordetissa triona (dr, b, acc). Jäsenten aikaisempia yhtyeitä (1970-luvulla) ovat olleet mm. Kicke & Kulmankundit, Finners, Moskiitto, A. Rummukainen sekä Anita Hirvosen ja Jarkko Juhaniin orkesterit. Nousiainen on toiminut ravintolamuusikkona Helsingissä 1980-luvulla ja on 1990-luvun lopulla menestynyt Musalistalla mm. *Ranttilan likka* -humpalla. Witick on tunnettu haitarisoittaja, joka on kehittänyt sormitustekniikkaa, voittanut harmonikansoiton Suomen mestaruuden v. 1980 ja julkaissut oman cd:n 1997. Vento on opiskellut teollista muotoilua Göteborgin yliopistossa. Paanasen veli Kicke Paananen oli yksi Göteborgin tunnetuimpia tanssimuusikoita, joka julkaisi useita levyjä ja joka on jatkanut uraansa Suomessa vuodesta 1995 lähtien. Syksyllä 1991 Martti Einari Groupiin liittyi Suomesta äskettäin muuttanut musiikinopettaja Anssi Pirskanen. Pirskanen soitti sittemmin Mr Cool -orkesterissa, kunnes muutti Suomeen 1997.

kotisivu: <http://bome.swipnet.se/marttieinari>

### Midas

Kangaroo 16.2.1991, 16.3.1991 ja 18.5.1991.

- Juha Ylilehto, acc, key. Työmies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.
- Vesa Majuri, dr. Töissä Volvolla. s. [REDACTED], Ruotsiin 1978.
- Jouko Kaartinen, b. Töissä Volvolla. s. [REDACTED], Ruotsiin, 1978.
- Juha Holappa, gt. Hitsaaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1973.
- Tarja Holappa, vc. Töissä vanhusten palvelutalossa. s. [REDACTED], Ruotsiin 1978.

Midas oli soittanut tansseissa vuodesta 1984 lähtien, mutta ensimmäinen esiintyminen tällä kokoonpanolla oli 16.2.1991. Vain hieman aiemmin yhtyeen kitaristi-laulaja Timo Rohkimainen oli muuttanut Suomeen. Majuri ja Kaartinen esiintyivät yhdessä jo 1970-luvulla Suomessa, josta lähtien varsinkin CCR:n klassikot kuuluivat heidän ohjelmistoihinsa.

Tarja Holapan aikaisempiin yhtyeisiin kuuluvat mm. Select, Cabazzo, Kulkijat ja Ceres. Hän on menestynyt Tangomarkkinat-kilpailuissa: vuonna 1990 hän oli kokonaiskilpailun kuudes, ja neljänä seuraavanakin vuonna hän voitti Ruotsin osakilpailun. Holappa julkaisi esikois-cd:nsä 1996.

Vuonna 1991 yhtyeen nimi muuttui Tarja & Jammersiksi ja kokoonpanossakin on tapahtunut muutoksia: 1995 Majuri jäi yhtyeestä pois, Kaartinen siirtyi Martti Einari Groupiin 1999 ja heidän tilalleen on samasta yhtyeestä tullut Paul Witick hanuriin. Ylilehto on ryhtynyt soittamaan Korg-keyboardia ja sen rytmikonetta.

### Martti Mikkilä & Havanna

Johans krog 11.10.1997; 13.5.2000.

- Martti Mikkilä, vc. Varastopäällikkö Volvolla. s. [REDACTED], Ruotsiin 70-luvun puolivälissä.
- Jaakko Viitala, gt, key, vc. Puolipäiväisesti muusikko ja metallimies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1995.
- Pasi Selin, key, vc. Putkimies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1969.

Martti Mikkilä on tehnyt laulajana keikkoja Ruotsissa jo 1970-luvulta lähtien. Hän on asunut välillä kolme vuotta Suomessa ja toiminut ravintolamuusikkona, mutta päätti sitten perhesyistä palata päivätöihin Ruotsiin ja keikkoilla viikonloppuisin. Sittemmin hänellä on ollut kuitenkin pitkiä kiinnityksiä talvisin aurinkorannoilla ja kesäisin Suomessa. Kuullessani Mikkilää toukokuussa 2000 hän esiintyi yksin taustanauhan kera nimellä **Mikki**. Nauhaa tehtiin ainakin talvella 1997-98 Havanna-yhtyeen voimin Kanarian saarten esiintymisiä varten. Jaakko Viitala toimi kaksi vuotta tanssimuusikkona Suomessa jo ennen Ruotsiin muuttoaan. Viitala on myös perustanut kotiinsa studion. Johans krogissa Havanna esiintyi tilapäiskokoonpanolla, jossa Jaakko soitti keyboardia ja hoiti rytmikonetta, ja kitarassa oli sijaisena Jussi Ilman. Mikkilä ja Viitala ovat osallistuneet Musalistalle, ja Mikkilä on tehnyt Havanna-orkesterinsa kanssa useita äänitteitä, joista tuorein on vuodelta 1999.

### Miranda

La Sportif 5.2.1998

- Juhani Hakopuro (ks. Select)
- Kari Fager (ks. Mizar ja Select)

Duo Hakopuro & Fager otti vuonna 1998 itselleen nimen Miranda erotuksena Select-triosta. Miranda on ahkerin Länsi-Ruotsin suomalaisorkestereista, ja 1990-luvun lopulla sillä oli vuosittain noin 80 keikkaa (ks. **Select**).

kotisivu: <http://mirandanet.tripod.com/>



### Mizar

Hisinge Hus 17.3.1991 ja 8.6.1991.

- Kari Fager, gt, key. Vapaa-ajan ohjaaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1971.
- Heikki Erkkilä, dr, bvc. Työmies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.
- Jorma Paananen, b, vc. Teollisuustyöläinen. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.
- Jarkko Viljanen, vc, acc. Paperitehtaan trukinkuljettaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1975.

Mizarin ovat alunperin perustaneet Viljanen ja Olavi Niemisalo, jotka kirjoittivat ja esittivät revyy-ohjelmaa ja kupletteja (kasetti Finnejä vain oomme, Al Caponen 1985). Tanssimusiikin kysynnän takia yhtye kasvoi nelihenkeiseksi ja pystyi siten esittämään kokoillan iltamaohjelman: revvy ja tanssit päälle. Mizarin tavaramerkkinä olivatkin humoristiset spikit ja sketsit kappaleiden välillä, ja lisäksi se oli vuoden 1991 aineistossa ainoa omaa materiaalia esittänyt tanssiyhtye. Mizar toimi pait-si nelimiehisenä myös duona, jossa soittivat Viljanen hanuria ja Fager Roland-keyboardia ja sen rytmikonetta, ja tällä kokoonpanolla he ovat jatkaneet esiintymisiä Mizarin hajottua vuonna 1993 nimellä Tunturisatu. Fager on sittemmin liittynyt myös Selectiin ja Paananen Atlas-orkesteriin. Viljanen on osallistunut kappaleillaan Musalistalle ja kirjoittanut tekstejä myös muille laulajille.

### Mr Cool

Johans krog 24.1.1998, Kristinedal 15.5.1998

- Kari Matikainen, dr, vc. Huoltoalan yrittäjä. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.
- Kimmo Tuomaala, key, vc. Opettaa Ruotsinsuomalaisella koululla. s. [REDACTED] Göteborg.
- Ciriaco "Kalle" Esporlas, b, vc. Töissä Matikaisen yrityksessä. s. [REDACTED] Filippiineillä, Ruotsiin 1989.
- Lise-Lotte Gustafsson, ten.sax, vc. koululainen. s. [REDACTED] (ruotsalainen).
- Maritta Wallius, vc. esikouluopettaja Ruotsinsuomalaisella koululla. s. [REDACTED], Ruotsiin 1981.
- Elisabeth Diestro, vc. kotirouva. s. [REDACTED] Filippiineillä, Ruotsiin 1984.

-----  
- Henry Esporlas, gt, vc. laivamusikko. s. [REDACTED] Filippiineillä. Ruotsiin n. 1980

Göteborgilainen Mr Cool on perustettu v. 1993. Esporlaksen veljekset ovat filippiiniläisestä muusikkoperheestä, jonka isä oli omassa maassaan tunnettu big bandin johtaja. Mr Coolin ohjelmisto painottuukin amerikkalaiseen tanssiorkesteriswingiin ja evergreeneihin. Matikainen on soittanut Göteborgin suomalaisissa bändeissä vuodesta 1970 (mm. Jarkko Juhani, Härmäs, Kosmos, Veivarit). Tuomaala on puolestaan nuorinta sukupolvea: hän on soittanut suomalaisissa tansseissa ensin Reijo Määtän kanssa kevästä 1995 ja Mr Coolissa vuodesta 1997. Saksofoniin Anssi Pirkasen tilalle on tullut Tuomaalan lukiotoveri Gustafsson. Kitaristi Henry Esporlas on mukana keikoilla vain satunnaisesti, kun hän on vapaalla päätoimestaan laivamusikkona.

Mr Coolin erikoisuutena on filippiiniläis-suomalais-ruotsalainen kokoonpano, jossa laulusolistena esiintyvät Diestron ja Walliuksen ohella Matikainen, Tuomaala ja Esporlas. Yhtye kokoontuu keikkojen ohella viikottain harjoituksiin ja se on mm. voittanut ruotsinsuomalaisille tanssiyhtyeille järjestetyn mestaruuskilpailun Köpingissä 1994. Melkoinen osa esiintymisistä tapahtuu ruotsalaiselle yleisölle, ja se on vierailut esiintymässä myös Hampurissa. Oma materiaalia (säv.san.) yhtyeellä ei ole. Kimmo Tuomaala on osallistunut useaan kertaan Musalistalle, ja sävellyksiä on julkaistu mm. Marionin levyllä sekä Revontuli-yhtyeen kanssa tekemällään kasetilla.

### Niina & Duo's

Johans krog 9.1.1998

- Niina Koskinen, vc. Työtön (ravintola-alan koulutus). s. [REDACTED] Ruotsissa.
- Lauri Koskinen, gt. Töissä Volvolla. s. [REDACTED], Ruotsiin 1970.
- Jari Salminen, acc. Työtön (ollut töissä putkיתהaalla). s. [REDACTED] Ruotsissa.

Niina ja Duo's on perheyhtye Köpingistä. Nuori laulusolista Niina Koskinen on Laurin tytär, ja myös hänen äitinsä, Helena Koskinen, kiertää tansseissa orkesteria kannustamassa. Haitarisoittaja Salminen on Niinan eno. Niina Koskinen voidaan lukea kolmannen polven ruotsinsuomalaiseksi, sillä hänen molemmat vanhempansa muuttivat lapsina Ruotsiin omien vanhempiensa kanssa. Lauri Koskinen soitti hanuria ja kosketinsoittimia lähes 20 vuotta köpingiläisessä Jampas-yhtyeessä. Hän kertoi, että nimenomaan Niina ja Jari saivat innostettua hänet uudelleen keikkailemaan ruotsinsuomalaisien pariin. Niina Koskinen tuli toiseksi marraskuun 1997 Musalista-kilpailussa Olet mulle tähti ja kuu -humpalla, joka on myös yhtyeen cd-levyn (1998) nimikappale. Salminen on julkaisut aiemmin yhden kasetin (1992).

### Polaris

Johans krog 6.199.1997, 28.11.1997 ja 13.2.1998. Hisinge Hus 22.5.1998

- Kari Kiiski, key ja vc. Offsetpainaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1980

- Marko Riihelä, gt, vc, key ja ten.sax. Kirjekuoritehtaalla. s. [REDACTED] Ruotsissa. (ks. Alaska)
- Jussi Ilman, gt. Opettaja (ei vakituisesti työssä) s. [REDACTED] Ruotsissa.

Skoonelainen Polaris on toiminut vuodesta 1995 lähtien. Tätä ennen Kiiski soitti Havannassa ja Riihelä Alaskassa. Miehet soittavat keikkoja pääasiassa duona, mutta Johans krogissa kokoonpanoa vahvistaa Jussi Ilman (jonka eno Kari Kiiski on). Aiemmin kolmantena jäsenenä oli Seppo Ihme, mutta hän keskittyi kokonaan studiotyöhön ja ruotsalaiseen tanssiorkesteriinsa. Sekä Kiiski että Riihelä ovat osallistuneet useita kertoja Musalistalle, ja kumpikin on voittanut kerran. Omia kappaleita esitetään myös keikoilla.

#### Select (1991)

Kangaroo 2.2.1991 ja 4.5.1991.

- Juhani Hakopuro, vc, key. Musiikkiliike Jussis musik. s. [REDACTED], Ruotsiin 1976.
- Jouni Jaloma, dr, vc. Nosturinkuljettaja. s. [REDACTED]. Ruotsiin 1975.
- Harri Mattila, b, bvc. Sähkömies. s. [REDACTED], Ruotsiin 1977.

#### Select (1998)

Johans krog 8.11.1997, Götan SS 14.12.1996 ja 7.2.1998.

- Hakopuro ja Jaloma sekä:
- Kari Fager, gt. Työtön. s. [REDACTED], Ruotsiin 1971 (ks. myös Mizar).

Select perustettiin 1982, jolloin siihen kuuluivat Hakopuron, Jaloman, Mattilan ja Fagerin lisäksi kitaristi Juha Holappa. Bändi soitti aluksi punkia, rockia ym., mutta alkoi samalla keikkoilla suomalaisissa tanssipaikoissa, jolloin ohjelmisto vakiintui suomalaiseksi tanssimusiikiksi. Nimen yhtye sai jalkapallomerkitä. Tutustuessani Selectiin he soittivat triona, mutta 1995:stä lähtien Hakopuro ja Fager ovat tehneet suurimman osan keikoista kaksistaan (vuodesta 1998 nimellä **Miranda**).

Hakopuro on itseoppinut muusikko, mutta hän on toiminut musiikin ammattilaisena Lilla Edetissä miltei koko työuransa ajan. Ensin hän on opettanut urkukursseilla, sitten ollut musiikki-kaupan (Jussis musik) omistajana ja vuodesta 1994 säveltäjänä ja keikkamuusikkona. Hän on Musalista-kilpailun ahkerin osallistuja sekä itse esittämillään että muille laulajille tekemillään ja kostudiossaan äänittämillään kappaleilla. Sävellyksiä on lisäksi mm. Valentinin ja Tarja Holapan äänitteillä. Myös Jaloma on osallistunut Musalistalle. Hakopuron kotisivuilla on seikkaperäistä tilastotietoa Musalistasta.

kotisivu: <http://bem.passagen.se/jbmp>

#### Kai Tapani (1991)

Bordet 10.4.1991.

- Kai Tapani, vc, key. Muusikko. s. [REDACTED], Ruotsiin 1982.
- Vincent Da Lacilva, gt, bvc. Ammatti ja syntymävuosi tuntematon. s. Filippiineillä.

#### Kai Tapani (1992)

Ullevi 16.5.1992.

- Tapani ja Da Lacilva sekä:
- Bernt, dr. Kauppaedustaja. syntymävuosi [REDACTED]. s. Ruotsissa.

Kai Tapani, joka käytti aiemmin taiteilijanimeä Kaiju, oli Göteborgin ensimmäinen ammattimainen suomalainen tanssimuusikko vuodesta 1984, jolloin hän lopetti työnsä laakeritehtaassa. Tuolloin hän alkoi esiintyä yksinään keskiviikkoisin Bordetissa ja sunnuntaisin Hisinge Husissä sekvensserin "automaattibasson" avulla (Tapani h. 1991). Vuonna 1990 hän julkaisi ensimmäisen albuminsa, ja sen jälkeen hänellä on Suomessa ollut runsaasti solistiesiintymisiä ja laivakeikkoja. Hänen seuraavan levynsä julkaisi göteborgilaisen Asko Kuusisen levymerkki Pr Sea Sound 1994, joka on sittemmin julkaissut kymmenkunta levyä (mm. Tanyan ja suomensuomalaisen Sanna Pietiäisen albumit). Kai Tapani esiintyi myös Musalistalla, ennen kuin muutti Suomeen vuonna 1997. Hän on jatkanut levyjen julkaisua (cd-single 1998) ja keikkailua. Göteborgissa Tapani esiintyi useilla eri kokoonpanoilla, usein ruotsalaisten tai ulkomaalaisten soittajien kanssa.

#### Tähtisumu

Johans krog 26.9.1997.

- Mikko Niskanen, key, acc, vc. Valokuva-arkiston hoitaja. s. [REDACTED], Ruotsiin 1980.
- Raimo Pikanen dr. Free lancer muusikko, opettaa rumpujen soittoa. s. [REDACTED], Ruotsiin 1979/80.
- Kari Varonen, gt, vc. Lihanleikkaaja. s. [REDACTED]. Ruotsiin 80-luvun alussa.
- Ismo Varonen, b, vc. Lihanleikkaaja. s. [REDACTED]. Ruotsiin 80-luvun alussa.

- Timo Aittokallio, key. Muusikko (ollut lyömäsoittajana oopperassa). s. [REDACTED], Ruotsiin 1997.



---

Tähtisumu on tukholmalainen orkesteri, jonka ohjelmisto jakautuu 1970-luvun rockiskelmään ja toisaalta vanhaan tanssimusiikkiin. Jälkimmäisessä Mikko Niskasen sivusoitin, hanuri, on tärkeässä roolissa. Rumpali Raimo Pikanen soitti 1970-luvun lopulla Alwari Tuohitorvessa ja keväällä 2000 Jukka Tolosen Indians of Justice -bändissä. Tukholmalaisessa Hiroshima-heavybändissä hän soitti yhdessä Varosen veljesten kanssa 1980-luvulla. Pikasen tilalle rumpuihin on tullut Mika Jaakkola joulukuussa 1998. Ismo Varonen opiskelee nykyään mediaa suomenkielisessä paikallisradiossa Tukholmassa. Niskanen kertoi tekevänsä keikkoja yksinkin kosketinsoittimen ja sekvensserin avulla, mutta bändikeikat kiinnostavat häntä enemmän, vaikka rahallinen tuotto jää vähäiseksi. Bändi harjoittelee säännöllisesti viikottain. Niskanen on osallistunut kerran Musalistaan Hilja Mäntyniemeä säestämällä ja äänittämällä, mutta bändinä he eivät ole vielä lähteneet mukaan. Timo Aittokallio oli kokeilumielessä mukana kyseisellä keikalla, mutta jätti yhtyeen pian. Hän soitti tämän jälkeen suomalaista tanssimusiikkia duona yhdessä laulaja Jarmo Rautiaisen kanssa sekä tästä nelihenkeiseksi keväällä 1998 laajennetussa Soave-orkesterissa.

## Liite 4: Tanssiyhtyeiden ohjelmistoja

**Mizar-ohjelmisto**, lista saatu Hisinge Husissä 17.3.1991:

- |    |  |   |
|----|--|---|
| 1. | valssi<br>hidas<br>humppa<br>beguine<br>jenkka<br>nopea<br>valssi                | Metsäkukkia / Kankaan kaunis Katriina<br>Tähtien tarha / Kotimaan kesä<br>Takaisin paluu / Irja<br>Kitara ja meri / La paloma<br>Puumanni / Riippakoivun alla<br>Dona Dona / Hei vaan heilani<br>Drömmen om Elin / Elämäntoveri   |
| 2. | beguine<br>humppa<br>beat<br>nopea<br>valssi<br>polkka<br>beguine                | More /Spanish Eyes<br>Metsurin humppa / Tyttö Mikkelistä<br>Ilman minua / Vain yksi yö<br>Aito tunne / Yhden kerran<br>Kulkurin kaiho / Yksinäinen sydän<br>Pimpeli / Mizarin parempi<br>Kaksi ruusua / Besame Mucho  |
| 3. | beat<br>jenkka<br>tango<br>rock<br>fokstrot<br>valssi<br>humppa                  | I Love You Much Too Much / Cavatina<br>Väliaikainen / Hali-dili<br>Satumaa / Kaksi kitaraa<br>Kulta ei syytä huoleen / Silkkisaumasukat<br>Sä kaunehin oot / Pieni polku<br>Pariisin taivaan alla / Niittykukat<br>Harrin humppa (Kaikki tanssimaan) / Matalan torpan balladi |
| 4. | beat<br>swing<br>nopea<br>tango<br>humppa<br>nopea<br>valssi                     | Yksi ainoa ikkuna / Yksinäinen merimies<br>Rompoolia / Poika varjoiselta kujalta<br>Emma / Let's Twist Again<br>Lasihelmiä / Elviira<br>Jätjän humppa / Tulipunaruusut<br>Poutapilvet / Sinä iltana tähdet<br>Orpopojan valssi / Karpaatit                                    |
| 5. | nopea<br>hidas<br>nopea<br>hidas<br>humppa<br>samba<br>beat                      | Sun kyneleet / Amigo<br>Love Me Tender / Rakkauden jälkeen<br>Nyt sen teen / Kaikki tytöt<br>Kummisetä / Lauantaina<br>Juuso / Matti<br>Keinu kanssani / Rebecca<br>Myllärin Irene / Kuumat kyneleet  |
| 6. | beguine<br>rock<br>"<br>beat<br>swing<br>nopea<br>valssi                         | Surujen kitara / Kuutamolla kahden<br>Johnny B. Goode / Jambalaya<br>Lambada / Lampata<br>Surun pyyhit silmistäni / Viidestoista yö<br>Vanha kotimökki / Miljoona ruusua<br>Ikioma kulta / Nuoruusaika<br>Menneiltä ajoilta / Kulkurin valssi                                 |
| 7. | humppa<br>beguine<br>nopea<br>beat<br>nopea<br>swing<br>valssi<br>-----<br>nopea | Kasakkapartio / Tätä kukkaa en hukkaa<br>Elämän parketeilla / Yksi ainoa ihminen<br>Maria / Menolippu<br>Ljus & värme / Paljon sanomatta jää<br>Ehkä jälleen / Minä poika voitän aina<br>Jos sä tietäisit / Moskovan valot<br>Tunturisatu / Hyvää yötä                        |
|    |  | Oi Kuu / Rentun ruusu   |



Niina & Duo's -ohjelmisto, kopio Niina Koskisen nuottikansiosta 7.1.1998.

1. valssi	Sinulle kuuluu lempeni / Kotimaan kaipuu
3. tango	La Cumparsita / Tulisuuodelma
5. beat	Satulinna / Tiedän mitä rakkaus on
7. cha cha	Keinu / Capri
9. valssi	Lokki / Lehdetön puu
11. fast beat	Turhat kyöneleet / Niin kaunis on taivas
13. tango	Yö saaristossa / Syvä kuin meri
15. humppa	Tulipunaruusut / Katinka
17. beat	Yö tulla saa / Kyynelvirta
19. foxit	Sulamith / Kissan kultaa
21. nopeat	Kesäyö / Sinä iltana tähdet
23. beat	Elämäni parhaita aikaa / Se oli silloin
25. bolero	On täysikuu / Jäähän mun luo
27. humpat	Odessa / Irja
29. valssit	Varisevat lehdet / Kyllikki valssi
31. beat	Kanssasi sun / Mun niin hyvä on näin
33. jenkat	Matalan torpan ... / Vesivehmaan jenkka
35. twistfox	Sokeripala / Hymyhuulet
37. nopeat	Mennään meille / Lyhyt rakkaustarina
39. tangot	Kultaiset korvarenkaat / Vie meidät rakkauteen
41. sambat	Tico tico / Jarin samba
43. nopeat	Anna mulle tähtitaivas / Du är som en lekande vind
45. humpat	Josef, Josef / Pihapihlaja
47. slow beat	Suudelmin suljetut ... / Pääsi rinnallein painuu
49. beat humpat	Maalta tulen / Kuubalainen serenadi
51. tangot	Lapin tango / Sydäntango
53. valssit	Kultainen nuoruus / Metsäkukkia
55. twist	Let's Twist Again / The Locomotion
57. nopeat	Juliette och Jonathan / OBS! nr. 38 Lyhyt rakkaus...
59. jenkat	Gräshopparnas dans / Riippakoivun alla
61. foxit	Suklaasydän / Pieni polku
63. nopeat	Jambalaya / Do You Wanna Dance
65. tangot	Satunmaa / Tango illusion
67. beat	Jag är fri nu
68. tangot	Rannalla tuulee / Soi maininki hiljainen
70. tangot	Yön kuningatar / On siellä armain / Sinun kanssasi tähtisilmä / Sateen tango / Tunteiden tango.

## LIITE 5: Ruotsinsuomalaisten äänitteiden valikoitu luettelo (vuoteen 1999)

Luetteloon on valikoitu ruotsinsuomalaisten tekemää ja esittämää musiikkia, joka on suunnattu ruotsinsuomalaiselle yleisölle (tuotantokäytäntö, viitekehys ja reseptio). Lähteet: Arkivet för ljud och bild databas (www.alb.se), sekä luetellut äänitteet.

- Ajan aaltojen humussa ORLP-001. Luokkatoverit & Reijo Liinamaa. Oka Records 1977.  
Ake [Aarne Pääkkö]. On hyvä nyt näin. AKEMC-01. Skövde 1989.  
Ake [Aarne Pääkkö]. Isoisän aikaan. AKE MC-02. Skövde 1992?  
Al Caponen. Huumorimielellä. Finnejä vain oomme. (kasetti, ei julk. tunnusta) Lilla Edet 1985.  
Alaska. ALMC-1400 (omakust.) Markaryd 1985.  
Alaska. (omakust. kasetti, ei julk. tunnusta.) Markaryd 1990.  
Da capo -kuoro. Jag ska laulaa. BFF 75923 (kasetti). Göteborg 1997.  
Eeva-Kaarina & Sointu Bolero. (ei julk. tunnusta, eikä vuosilukua.)  
Engwall, Gösta. Laiskan ralli. (kasetti: lastenmusiikkia, laulajina Esko Hakuni, Tarja Holappa ja Mariestadin suomalaisluokkien oppilaita.) WISC 665. Sjöberg & Engwall / Wisa Grammofon AB Sjötorp.  
Falk, Sinikka. Yli Pohjanlahden sanoin ja sävelin. Falk 6613 (kasetti). 1995.  
Familjen Aalto. ECEP-401 Evangelii center, Borlänge 1969.  
Familjen Aalto. ECEP-81 Evangelii center, Borlänge 1970.  
Aalto. Laulajaperhe Aalto laulaa omia laulujaan. ECLP-118 Evangelii center, Borlänge 1971.  
The Aaltos in Scandinavia. ECLP-130 Evangelii center, Borlänge 1972.  
Perhe Aalto. Jokaiselle jotakin. Perhe Aalto laulaa uudempaa hengellistä musiikkia. Cymbal 1973.  
Finn-kööri. (kasetti, ei julk. tunnusta) Olofström 1997.  
Finn-Kööri. Kynttilöiden syttyessä. CDFK 99-02. (omakust.) 1999.  
Finn-Sound. Finn-Sound in Sweden. SWLP-1. omakust. Göteborg 1975.  
Gospelryhmä Shalom. Saanhan Herra kanssas olla. UVS 1 (kasetti). Suomalainen Helluntaiseurakunta, Upplands Väsby 1987.  
Haapala, Tuomo. Vattenvirvlar. Movements in rapid waters. CAP 21524 [cd] Caprice, Stockholm 1996.  
Haatainen, Ari. Réveil de musette - Musetten herätys (kasetti, ei julk. tunnusta) Eskilstuna 1991.  
Haatainen, Ari. Erittäin salainen - Ari Haataisen harmonikkaorkesteri. ARIMC. Eskilstuna 1994.  
Haatainen, Ari. 2000 Celebration Waltz. VOCD 023. Voice of Scandinavia. 1999.  
Haatainen, Ari. Finlandia. DAB P7 01 [cd-single]. Sveriges Radio P7 Finska kanalen. Stockholm 1999.  
Haatainen, Ari. Säkkijärven polkka. DAB P7 02 [cd]. Sveriges Radio P7 Finska kanalen. Stockholm 1999.  
Hakorinne, Seppo. Vieläkin se tuntuu. CDSH 1210-01. Studio Mani & Ljud. Malmö 1999  
Haren löpte över isen - Jänis laukko jätää möin. Sång ur Tornedalsteaterns produktioner 1986-1990. TINLP 1. Ton i norr, Övertorneå teatern 1991.  
Hautamäki, Heikki. Siirtolaisen mielessä. (kasetti). SMY II. Kustantaja/tuottaja: Smy.  
Havanna: ks. Mikkilä, Martti.  
Hirvonen, Anita & Kicke. Las Vegas. JKLP 10. Swe-Finn Records 1979.  
Holappa, Tarja. Tummat silmät. Aspi Team cd 5055. Aspi Team, Nennesmo 1996.  
Huotari, Markku. Minun ystäväin. MH2 (kasetti). 1981.  
Huotari, Markku. Luotan huomiseen. JKMC-3. Jorma Käkelä, Tukholma 1982.  
Huotari, Markku. Helena / Viimeinen ilta. MH 003 (single). Producent SEMA 1992.  
Huttunen, Arja & Serzmark, Ronny. Listen. sdrz-96012 (cd) Ragga Wagga Records 1996.  
Ihme, Seppo. Ikävää / Salainen rytmi. BBS 251 (single). Bluebird Music oy 1992.  
Jarkko Juhani. NG 17 (lp). Nils Gustafson, Göteborg 1981.  
Jarkko Juhani. Kaipuuni kotimaa (cd-single, omakust.). CD-r--80. 1999.  
Jokinen [Titta] & Virta [Pauli]. Lauluja matkan varrelta. Kasino 10 (lp). Helsinki 1984.  
Joulu saapuu sydämeen. Esa Rautiaisen lauluja, esittäjinä mm. Esa Rautiainen, M Saarela ja Elina Söderström. (kasetti). Producent E musik 1997.  
J.P. Nyströms. Kolme veljestä (Tre bröder). TIN EP 006. Ton i norr, Pajala 1986.  
J.P. Nyströms. På Norrbotten. TIN 031 (lp). Ton i norr, Pajala 1986.  
J.P. Nyströms. Vårvinter. BGS 8705 (lp). Siljum 1987.  
J.P. Nyströms. BUS med J.P. Nyströms. GÄLLCD 197. Svenska ungdomsringen för bygdekultur,



- Gällivare 1997.
- J.P. Nyströms. Stockholm 1313 km. RESCD 514. MNW, Täby 1996. Julk. aiemmin 1979-87.
- Kaitsu [Kai Kangas]. Uuden päivän jälkeen. KAICAS 001 1988.
- Kangas, Tapio. Julia AXRSCD 120 [cd-single]. Audiovox, Helsinki 1997.
- Kangas, Tapio. Julia. AXRCD 1147. Audiovox, Helsinki 1998.
- Kangas, Tapio. Mama AXRSCD 129 [cd-single]. Audiovox, Helsinki 1998.
- Karen, Pauli. Ensirakkaus (omakust. kasetti). MIC 36. 1979.
- Kitkattomat & Rauni, Raija, Helena ja Tanja. Kitkattomasti. RÖMC-13. 1986.
- Koskela [Eskol] & Sirkka-Liisa [Pirinen]. På Karelens kullar. (7C 062-35762) [lp ruotsiksi ja suomeksi] EMI 1980.
- ks. myös Sirkka-Liisa.
- Koskela, Pentti. Rauhaton matkamies - Yksinäinen hiekkaranta. PK-7701 Jasaka, Södertälje 1977.
- Koskinen, Reijo. Rakkauden saarella. GE-102 (kasetti). Gösta Engwall, Töreboda 1990.
- Koskinen, Risto. NG-2 (lp). Svalan grammofon, Göteborg 1980.
- Koskinen, Risto. Sydamerikanskt. Etelä-Amerikkalaista. NG-15 (lp). Svalan grammofon, Göteborg 1981.
- Koskinen, Risto. Jag drömmer om tusen sjöars land. LRLP 0891. Ljudspåret, Göteborg 1989.
- Kreetat (joht. Pauli Grekula). Taas kaikki kauniit muistot. (kasetti). Prod. Kultur -75, Borås.
- Kuisma, Matti. Kesä Terijoella. VOSCD 016 (cd-single). Voice of Scandinavia, Tukholma 1999.
- Kuisma, Rainer. Virtuoso percussion music. Bis, CD-149. Djursholm 1993. Aiemmin julk. 1974-86.
- Kultaiset hetket. Tarja Holappa, Kicke Paananen, Jarkko Juhani & Outi Mäki. GEMC 103. Gösta Engwall, Töreboda 1992.
- Kumpulainen, Pentti & Kulkijat. Muistoja kotimaasta. Mellow LP 125, Mellow-tuotanto, Helsinki 1977.
- Kumpulainen, Pentti. Olet armahain. JKMC 008. Swe-Finn Records 1978.
- Kumpulainen, Pentti. Ne kyyneleet joita näin. JKLP 009. Swe-Finn Records 1979.
- Kumpulainen, Pentti. Svalan Grammofon Presenterar Pentti [sic!] Kumpulainen. Till dig! [kappaleet lauletaan suomeksi.] NG-1 (lp). Nils Gustafson 1980
- Kuusisto, Toivo. Kauneimmat päivät. (kasetti, ei julk. tunnusta) 1996?
- Kylälaulajat (joht. Pauli Grekula) ja Sivulan pelimannit. Valoa jouluun. (kasetti). Kustantaja Kulttuuri -75, Borås 1989.
- Kylälaulajat (joht. Pauli Grekula). Muuttolinnut. Kylälaulajat solisteineen esittävät Suoma Huttulan lauluja. (kasetti). Kulttuuri -75, Borås 1991
- Kynkänniemi, Pertti. FFLP 89. Fifty-Fifty. 1981.
- Käkelä, Jorma. Suosituimmat. JKMC 007. Swe-Finn Records, Tukholma 1978.
- Käkelä, Jorma. Laulaa tangon, humpan ja valssin ystäville. JKLP 101. Swe-Finn Records, Tukholma 1980.
- Käkelä, Jorma. Pari piisiä päivässä. 14 suosittua iskelmä. JKLP 102. Swe-Finn Records, Tukholma 1982.
- Laine, Veijo. [hanuri-ep]. Olsson & Ohlsson, Golden Sound, Olofström 1977.
- Laine, Veijo. Här kommer Veijo. GSLP-200 [hanurilevy]. Olsson & Ohlsson, Golden Sound, Olofström 1977.
- Laine, Veijo. TBLP- 1027 [hanurilevy.] T-Bone, Malmö 1979.
- Leskinen, Henry & Country Cream. (kasetti, ei julkaisutunnusta) 1983.
- Lindberg, Bo. Tornedalssången / Tornionlaakson laulu. PVE-2111 (ep). Partners 1982.
- Lindberg, Bo. Pyhäilta tukkikämpällä. TIN 024 (kasetti). Ton i norr, Pajala 1985.
- Lindberg, Bo. Har du visor min vän. TIN 064 (kasetti). Ton i norr, Övertorneå 1992.
- Lokarit. Billingin kevät. (19041 1912; omakust. cd) Skövde 1999.
- Manninen, Veikko & Pentti Niininen. Lahjana elämä. (kasetti, ei julk. tunnusta) Upplands Väsby, Finska pingstförsaml. 1988.
- Marko Juhani. Onnellinen. MBR 003 (kasetti). Music Box Records 1988.
- Markoolio [Marko Lehtosalu]. Dikter från ett hjärta. CNR Music (cd) AMC Arcade 1999.
- Markoolio. Drömmen om Finland. CNR (cd-single). AMC Arcade 1998.
- Markoolio. Markoolio sticker hårt. CNR Music 9550532. (cd) AMC Arcade 1998.
- Markoolio. Millenium 2. CNR (cd-single). AMC Arcade 1999
- Markoolio. Sommar och sol. CNR 1881726 (cd-single). AMC Arcade 1998.
- Markoolio. Sola och bada i pina colada! CNR (cd-single). AMC Arcade 1999
- Markoolio. Vi drar till fjällen. CNR (cd-single). AMC Arcade 1999.
- Markoolio. Åka pendeltåg. CNR (cd-single). AMC Arcade 1999
- Matias [Kuikka] Mä maalle tahdon kanssa. XIMAR 22 (single). Gävle(?) 1992.
- Merkku, Hannu. Hyvä näin. PSK 1002 (kasetti). Parasound, Oulu? 1984.

- Mikkilä, Martti Sydämesi muukalainen. Mani 9003-149-01 (kasetti). Fjälkinge 1990.
- Mikkilä, Martti. Martti & Kari. (kasetti, ei julk. tunnusta) 1991.
- Hawanna & Martti Mikkilä. H&MM 93-149-02 (kasetti). Jämshög 1993.
- Hawanna & Martti Mikkilä. HAVCD 001 Malmö 1996.
- Mikki. Lapsuuteen kaipuu. CDMK 0149-04. Studio Mani & Ljud. Malmö 1999.
- Miksi me uskomme. (kasetti, ei julk. tunnusta) Suomalainen Filadelfia-seurakunta, Stockholm 1988?
- Mixture 1. (kasetti, eri esittäjiä) Kai Tapani 1985.
- Muksumassi. Tuomo Rouhiainen, Arja Huhtinen ym. (kuunnelmia, 2 kasettia). SR Suomenkielinen toimitus, Tukholma 1994.
- Murisoja, Paavo. Haluan olla kuin osa luontoa (runokasetti, musiikkia & äänitehosteita). Borås 1991.
- Musalista 1. [22 kappaletta, joilla eri 18 laulajaa] SR-FR CD 002. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus, Tukholma 1995.
- Musalista 2. [22 kappaletta, 20 laulajaa] SR-FR CD 003. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus, Tukholma 1996.
- Musalista 3. [22 kappaletta, 20 laulajaa] SR-FR CD 004. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus, Tukholma 1997.
- Musalista 4. [23 kappaletta, 19 laulajaa] SR-FR CD 005. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus, Tukholma 1998.
- Musalista 5. [23 kappaletta, 23 laulajaa] SR-FR CD 006. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus, Tukholma 1999.
- Mäki, Outi & Pepzi. Vihreät niityt. PEP 1 (kasetti). 1992.
- Mälärin Pelimannit. Kesän kaikusa. (kasetti, ei julk. tunnusta) Hallstahammar 1992.
- Määttä, Reijo. Kotiinpäin. RTM-099 (kasetti). , omakust. Göteborg 1994
- Määttä, Reijo. Jään iltaan haaveelliseen. Tatsia CD-081. Tatsia-musiikki, Helsinki 1997.
- Niemisalo, Olavi. Syntynyt Suomessa / Hörpäti-jenkka. Single. VM-media S-008 (Veijo Mattila), Lappeenranta 1989.
- Niemitalo, Esa. Alla Slussenin siltojen. RMEP-5296. 1973.
- Niemitalo, Esa. Kotimatka. FCLP-1. Finncountry 1973.
- Niemitalo, Esa. Elämän korttipeli. FCLP-2. Finncountry 1975.
- Niemitalo, Esa. Laulelmia suomalaismetsistä. Esa Niemitalo laulaa Dan Anderssonin tuotantoa. BS-10976, FMUL-502. Brevskolan, Stockholm 1977.
- Niemitalo, Esa. Usko huomiseen. PL-40082. RCA Victor 1978.
- Niina & Duo's. Olet mulle tähti ja kuu. NJL 9805 (kuuden kappaleen mini-cd, omakust.) Köping 1998.
- Niva, Paavo & Kansas. Maitolavalta matkaan. FLC 5080 (lp). Four Leaf Records, Sundbyberg 1985.
- Norrbäck, Paul. Viihdyttää. GE 101 (kasetti). Gösta Engwall, Töreboda 1990.
- Norrlåtar. Folkmusik från Norrbotten. MAN 002 (lp). Manifest 1975.
- Norrlåtar. Meikäläisiä - Folk som vi. MAN 006 (lp). Manifest 1976.
- Norrlåtar. Urminnes hävd - Muinaisperinne. MAN 13 (lp). Manifest 1978.
- Norrlåtar. Framtidshopp. MAN 18 (lp). Manifest 1980.
- Norrlåtar. Ugrisk längtan. MNW F 12 (lp). Manifest 1985.
- Norrlåtar. Känslans partisan. MNW F 13 (lp). Manifest 1987.
- Norrlåtar. En malsvelodi MNWCD 191. MNW, Vaxholm 1990.
- Norrlåtar. Ravn. XOUCD 105. Xource, Vaxholm 1994
- Norrlåtar. Korpens tecken 1974-1987. MNWCD 184. MNW, Vaxholm 1989 Julk. aiemmin 1974-87.
- Norrlåtar. Sign of the raven. RESCD 506. Recourse, Vaxholm 1993. Julkaistu aiemmin 1974-90. (Norrlåtar on lisäksi mukana useilla ruotsalaisilla kansanmusiikkikokoelmilla, ks. www.alb.se)
- Näky. RRN-911 (kasetti, heng.) Lilla Edet.
- Olsson, Monica. Om berg och dalar dom kunne tala. Heilo HK 7063 (kasetti). Kungsbacka 1990.
- Kicke & Kulmankundit. Kevään melodiakilpailun kpl 1977. Sain sinut takaisin. Suomuru (single). JK007. JK Records 1977.
- Paananen, Keijo "Kicke". Uusi kaunis maa. TAMAC 005 (myös lp). Tama-Gospel, Pori 1983.
- Paananen, Keijo "Kicke". Lauluja Sinulle ja minulle. ISG 111. (kasetti) Ilosanoma Äänitteet, Turku 1986.
- Paananen, Keijo "Kicke". Kiitoksen aika. RVC 6069. Ristin voitto, Prisma, Vantaa. 1988.
- Paananen, Kicke. Kohti uutta kesää. Aspi Team cd 5054. Aspi Team, Nennesmo 1994.
- Paananen, Kicke. Liian hyvää ollakseen totta. Lady Love CD 9555. Fristad 1995.
- (ks. myös Hirvonen, Anita; Suomuru; Siirtolaisen tie)
- Paananen, Martti & Muukkonen, Erkki. Kerron sen sävelin. MPLP 001. Adventkyrkan i Stockholm



- 1980.
- Parhaat solistit. [14 laulajan kokoelma] JKLP-15. Swe-Finn Records, Tukholma 1983.
- Parpala, Pertti. Entonigt ringa den lilla klockan. PP 12051986 1986.
- Parpala, Pertti. Ljus och värme. PPLP 01 1988.
- Parpala, Pertti. Elokuinen ilta. PPMC 1996.
- Pelitas. ARMQC-006 (kasetti). Tuottaja Radio Skaraborg.
- Peltoniemi, Tuula. Tunne minun voimani. UE 101 (kasetti). Uusi elämä, Älvsjö 1992.
- Pennanen, Ritva. Min kantele. STMS-23 (lp). Sven Norman, Ton Grammofon / Svalan grammofon NG 3. 1979.
- Piironen, Kari. Miksi pakenet? (kasetti, ei julk. tunnusta) LF-prod (Leif Fält), Västerås. 1985?
- Piironen, Martti. Laulu äidille. TOMS 011 (single), Taste of Music 1985.
- Piironen, Martti. Luoksesi saavun. TOMLP 012, TOM MC 013, Taste of Music 1986.
- Porkka, Päivi. Tro, hopp & kärlek. PPCD 9401 S. Bälsta 1994.
- Porkka, Päivi. Usko, toivo ja rakkaus. PPCD 9401 F. Bälsta 1995.
- Rajoitus. Hardcore attack 1995. (suomenkielinen) DISTLP 21. Distortion, Göteborg 1995.
- Rautiainen, Esa. Esa. Esa-cd1. Malmö 1998.
- Rautiainen, Esa. Fillari simmarit / Laiturini pää. (cd-single, omakust.) ERSCD 1151-02. 1999
- Rautiainen, Jarmo. Onnellisten kotimaa. VOSCD 012. Voice of Scandinavia, Spånga 1998.
- Rautiainen, Valto. Synnyinmaa Finlandia. HITLP 453 Hittikorva 1983.
- Rautiainen, Valto. Vielä vanhallakin sytkyttää / Paluu kotiin. Sea-gull SEAS-891(single). Täby Antti Sallamo 1989.
- Revontuli. ks. Safir ja Anne-Maarit & Revontuli.
- Reyo [Niska]. Taas sua muistelen. (kasetti, ei julk. koodia) 1991.
- Rinne, Karri. Viel kukkii ruusu. KR 001 (cd-single). Hägersten 1993.
- RSKL tanhuohjelmisto 1989. (kasetti, ei julk. tunnusta) Riksförb. Finska föreningar i Sverige, Stockholm 1989.
- Rundgren, Leena. Tornionjokilaakson Leena. ÅSCD 9607 (mini-cd) Åke Siikavaara, Pajala 1996.
- Rådan suomenkielinen kirkkokuoro / Råda finskspråkiga kyrkokör, Kaisu Leitzinger-Heino, dir. Laula kaikki maa. (kasetti, ei julk. tunnusta) Mölnlycke (Helke Heino), 1989.
- Rönholm, Tarmo. Noiduttu hanuri - Det förhåxade dragspelet. (kasetti). omakust, Sala 1985.
- Safir ja Anne-Maarit & Revontuli. Parhain vuosi. RTM 096. (kasetti). Sa-Re Music, Göteborg 1996
- Saijonmaa, Arja. Ruotsiin ja takaisin ... SLP 684. Scandia, Helsinki 1981.
- Saijonmaa, Arja. Tango jalousie. Metronome 9031-70896-2 (cd) Stockholm 1991 Aiemmin julk 1984.
- Saijonmaa, Arja. Arjas bästa (4509-93543-2) WEA 1994. Aiemmin julk. 1977-1984.
- Saijonmaa, Arja. La cumparsita. (4509-99741-2) [cd] Fazer, Espoo 1995.
- (huom. Arja Saijonmaan laajasta tuotannosta vain osa on mukana luettelossa, ks. artikkeli.)
- Salminen, Jari. Kesäilta hanurilla. Sommarkväll med dragspel. (kasetti, ei julk. tunnusta) 1992.
- Salo, Helena. Dagdrömmar. TOM 01 (lp). Taste of Music/Markku Lindström. 1986.
- Salo, Helena. Haaveiden maa. ODL-8715 (lp). Overdisc oy, Helsinki 1987.
- Salo, Helena. Maneater samba. VOSCD 20 (cd-single). Voice of Scandinavia, Nacke Vatanen 1999.
- Select. Luotu elämään. (kasetti). Lilla Edet 1985.
- Siirtolaisen tie. Ruotsinsuomalaisten lauluja. Eeva Kemppainen, Amigos, Urpo Salo & Rolf Berg, Tuula Harju, Age Asikainen, Jarmo Rautiainen, Kulmankundit. LRLP 89. Love Records (& RSKL) 1973.
- Sirkka-Liisa (& Mats Elmers orkester) Drömmen om en bättre tid (EP). Olsson & Ohlsson, Golden Sound, Olofström 1984.
- Sisaret ja Anders. Lauluja ja loruja laaksosta. Ramsor och visor från Tornedalen. TIN 029 (kasetti). Ton i norr, Pajala.
- Sisaret. Men på himlen dansar norrskenet / Jag känner lust att leva. TINS 008. Ton i norr 1989.
- Sisaret. Innerst inne. SISCD 93, SISM 93. Junosuando 1993.
- Sjungande Tornedalen - Laulava Tornionlaakso. Musica sveciae: folk music in Sweden -sarja no. 12. (Svenskt visarkiv &) Caprice CAP 21485. 1996. Julkaistu aiemmin lp:nä 1980.
- Sjöberg, Allan & Berg, Hemmi. AHMC-3. 1984.
- Soitinyhtye Sormekkaat. Syksyn Viesti DAG MC 42.
- Sorri, Maini. Lauluja elämän vuodenaajoista. Sanger om livets årstider. MISCD-001. 1998.
- Souvaripojat. Me tulemme SPT 01 (omakust. kasetti). Trollhättan 1996.
- Sune Buske Band. Kevyt tanssimusiikki. Tin 039 (kasetti). Ton i norr 1987.
- Sune Buske Band. Kevyt tanssimusiikki 2. SBB 5 (kasetti). Ton i norr, Övertorneå 1990.
- Sune Buske Band. Safarilla rokki soi (kasetti, ei julk. tunnusta) Sune Enbuske, Övertorneå 1992.
- Sune Buske Band. Oi jos voitaisiin. SBB 19 (kasetti). 1998.
- SUOMURU I. Suomalaista musaa Ruotsissa. Käkälä, Pauli Virta, Simon Scott, Tuula Pohjasniemi,

- Yrjö Varonen, Ami & Top Team, Hokki & Top Team. JKLP 003. Swe-Finn Records, Tukholma 1975.
- SUOMURU II. Jorma Käkälä, Puppe, Simon Scott, Keke Raninen, Kicke & Kulmankundit (koko b-puoli). JKLP 004. Swe-Finn Records, Tukholma 1976.
- SUOMURU III. Vesa Ilmari Lehto, Pauli Karen, Pentti Kumpulainen, Orvo Tossavainen, Jorma Kalevi, Puppe Nummi, Käkälä, Kicke & Kulmankundit, Taisto Salmi, Make & Wornas, Hermes-orkesteri, Markku Huotari. JKLP 004. Swe-Finn Records, Tukholma 1977.
- Sverigefinsk radiohistoria under två årtionden 1969—1989. Toim. Anne-Lie Arnell & Liisa Paavilainen. Kaksi C-kasettia, sekä oheiskirjanen. Sveriges Riksradio AB, Stockholm 1989.
- Säle, Arvo. Kulkijan matkassa. ASMC-10. Swe-Finn Records, Tukholma 1983.
- Sävel-sepät. Saunan portailla. Fusin MC 106. Fusion Records Uddevalla 1991.
- Takavirta, Arto & Aikio, Tauno. Lapin pojat asialla. JKLP 11. Swe-Finn Records 1979.
- Tango Brothers. Kari, Dembo, Carlos, Pavel. TRT-971 (kasetti). Göteborg 1997.
- Tanja Anneli. Me. RÖMC 20, Radio Örebro, 1989.
- Tanja Anneli. Rakkaudesta sinuun. TACD-001. Tuottaja Veikko Zimmermann 1994.
- Tanya. (CD 72438 53195 2 5) Emi, Helsinki & Pr Sea Sound, Göteborg 1996.
- Tanya. Kuulen sen äänen (72438 67080 21; cd-single). Emi, Helsinki & Pr Sea Sound, Göteborg 1996.
- Tanya. Haili H. (72438 67072 22; cd-single). Emi, Helsinki & Pr Sea Sound, Göteborg 1996.
- Tanya. Paratiisi. PRSCD-108. (cd-single). Pr Sea Sound, Göteborg 1999.
- [Tapani, Kai] Kaiju. Viimeinen ilta. RALLP-001. Ralli, Reetu Records, Helsinki 1990.
- Kaiju. Sun kyynelees / Tie vie aurinkoon. RAL-002 (single). 1990.
- Kaiju. Suudelmin suljetut kirjeet / Kesäyö. RAL-006 (single). 1990.
- Tapani, Kai. Uudet tuulet. PRS CD-101. PR Sea Sound, Asko Kuusinen, Göteborg 1994.
- Torshällan harmonikkakerho. Muuttolintujen lähtö. (kasetti, ei julk. tunnusta). Seppo Greijer, Eskilstuna.
- Trollhättanin suomalaisen seurakuntapiirin kuoro. Joulutervehdys. (kasetti, ei julk. tunnusta) noin 1982.
- Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro. Sinua siunata tahdon. (kasetti, ei julk. tunnusta) 1987.
- Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro. Joulun sanoma. (kasetti, ei julk. tunnusta) 1989.
- Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro. Siunaa koko maa. Fusion MC 109. 1992.
- Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro (joht. Paavo Saapunki). Tule pyhä henki. PSI 10 (kasetti). 1995.
- Trollhättanin suomalainen kirkkokuoro. Uusia Virsiä. TSK 02 (kasetti). 1998.
- Tukholman suomalaisen seurakunnan kirkkokuoro. Sydämeistäni kaikesta. FK 1-88L (lp). Tukholman suomalainen srk. 1988.
- Tuomo [Rouhiainen]. Hyvä meininki. Muksumassi. SR-FR CD001. Ruotsin radion suomenkielinen toimitus. Tukholma 1995.
- Tuovi. Sävelmä eilinen. Tin 052 (kasetti). Ton i norr, Pajala 1989.
- Tuula-Helena. Annan kaikkeni. FFLP 62. Fifty-Fifty, Turku (ei julk. vuotta).
- Tuula-Helena. Laulu Tommysta / Santa Maria. FFS 82 (single). Fifty-Fifty, Turku 1981.
- Tuula-Helena. Myötätuuleen / Ruusuin, liljoin, neilikoin. FFS84 (single). Fifty-Fifty, Turku 1981 (?).
- Tuula Helena. Uusilla urilla - I nya spår. CWC-K 1005 (kasetti). 1982.
- Tuula-Helena. Oh kundi / Olen saanut elää. CWC-018 (single). CWC-Studio AB. 1982.
- Tuula-Helena. Tommy / Jag har vandrat mina stigar. THS-004 (single). TH-Production, Norrköping? 1988.
- Vainio, Taito (& Reijo Lehtovirran yhtye). Vancouverin ilta / Hanurini kutsu. GSS-204 (single). Golden sound 1991.
- Wallén, Martti, Hellman, Pirkko & Muukkonen, Erkki. Näin jouluna. JKLP 50. Swe-Finn Records, Tukholma 1978.
- Vanhala, Seppo. Niin kaunis on syksy. JKLP 12. Swe-Finn Records 1979.
- Vanhala, Seppo. Tumman pojan myötä. PHMLP 1022. PHM Records, Morgongåva 1982.
- Vehola, Sanna. Sanna. DAL-001 (kasetti). 1987.
- Vesa, Tapio. Jätä ovi raolleen. TLCDS (cd-single). Tapio Lauhamaa (omakust.) 1999.
- Weurlander, Minna. Usva. MAP CD 04. 1999.
- Virta, Erkki. Miehen rakkaus. ERA 9902 (cd-single, omakust) Tukholma 1999.
- Virta, Erkki. Mannens hjärta och lust. EVA-8706 (cd-single, omakust) Tukholma 1999.
- Virta, Pauli. Dubbelliv (Juice Leskisen teoksia, Barbara Helsingiuksen käänöksinä). PVPLP 07. P. Virta Prod 1989.
- Witick, Paul. Paul Witick spelar Frosini m.fl. TTPCD 02, SG-musik Seppo Greijer, Eskilstuna 1997.
- Wornas. Dirumba. WRS-records LP1051 Trollhättan 1979.



---

Väyrynen, Markku. Huomenna kaikki järjestyy. (kasetti). LF-prod (Leif Fält), Västerås.  
Väyrynen, Markku. Tähtisilmät / Yhteinen elämä. VMS-59 (single). Vee-Music 1991.  
Väyrynen, Markku. Tuhhat ruusua ja sata suudelmaa /Sinikellot. VMS-62 (single). Vee-Music-1992.  
Väärät vitokset. Pääsi rinnallein painuu JPKP 001 (kasetti). Skövde 1992.  
Yksinäinen hiekkaranta. Kokoelma. Solisteina Anne Mattila, Mervi Ruhtula, Matti Kuisma, Jarmo Rautiainen ja Hasse Sakari. VOCD 013. Voice of Scandinavia, Tukholma 1999.  
Ylva & Torvald [Pääjärvi]. Tornedalsvisor 2 - nya och gamla. TIN 040 (kasetti). Ton i norr 1987.  
Ylva & Torvald. Tornedalsvisor - Tornionlaaksonlauluja 3. TIN 058 (kasetti). Ton i norr 1991.

---

## Liite 6: Ruotsissa toimivia suomalaisia muusikoita, joiden tuotantoa ei ole liitteen 5 luettelossa

Esitetyssä luettelossa (liite 5) mainittujen artistien lisäksi lukuisat ruotsinsuomalaiset muusikot ovat toimineet näkyvästi Ruotsin (tai Suomen) musiikkielämässä, ja joidenkin kohdalla myös heidän ruotsinsuomalainen tai suomalainen taustansa on tullut julkisuudessa esiin. Alla on lueteltu tunnettuja tekijöitä, joiden tuotanto (tai osa siitä) ei ole mukana liitteessä 5. Nimiluettelo on viitteellinen (ks. luku 4). Mainituissa yhtyeissä kaikki jäsenet eivät välttämättä ole ruotsinsuomalaisia.

### **Ruotsissa levyttäneet (ruotsin)suomalaiset artistit tai yhtyeet:**

Harmony Sisters, Arja Saijonmaa, Kent, Jukka Tolonen, Hedningarna, Lili & Sussie, Sanna Pietiäinen, Anne Mattila, Rita, Guppi, Lill Lindfors, Barbara Helsingius, Erna Tauro, Rainer Kuisma, Anne-Lie Kinnunen, Bengt Huhta, Think Twice, Crown of Thorns, Thorells, Hiroshima, Bad Liver, Rinkeby Kids, Botkyrkas folkopera.

**Ruotsalaisorkestereiden suomalaiset kapellimestarit:** Esa-Pekka Salonen, Jorma Panula, Jukka-Pekka Saraste, Leif Segerstam, Okko Kamu, Juha Kangas, Markus Lehtinen, Petri Sakari, Paavo Berglund, Osmo Vänskä, Hannu Lintu, Hannu Koivula, Armas Järnefelt, Mikko Franck.

**Ruotsinsuomalaiset säveltäjät ja sanoittajat, joiden tuotantoa on julkaistu ruotsalaisten tai suomalaisten artistien levyillä:** Reijo Määttä, Rikhard Palm, Simo Vedenpää, Tapio Lauhamaa, Nacke Vatanen, Raimo Röntynen, Anita Röntynen, Pentti Matilainen, Erkki Laurokari, Juhani Hakopuro, Kimmo Tuomaala, Seppo Ihme, Esa Rautiainen, Kari Taipale, Tuomo Haapala, Tapio Kangas, Pekka Jokela, Frank Maatela, Matti Isokääntä, L. Teijo (Teijo Leskelä), Janne Taneli.

**Suomeen muuton jälkeen Suomessa levyttäneet:** Pentti Kumpulainen, Eija Sinikka, Risto Nevala, Esa Niemitalo, Jari Sillanpää, Kari Piironen, Kai Tapani, Kicke Paananen, Merja Väli-Jeesiö, Erkki Muukkonen, Heikki Hautamäki, Tuula-Helena, Anita Hirvonen, Pauli Virta, Ceres, Kyyria, Ville Pusa.



---

## Henkilöhakemisto

Hakemistoon sisältyy tekstissä, ei kuitenkaan tekijäviitteissä tai liitteissä, mainitut henkilöt.

- Aavikko, Armi 71  
Adler, Guido 11  
Ahde, Marja-Leena 62, 65, 100, 101, 110, 121, 128, 175  
Ahlgren, Taisto 78  
Ahonen, Kapa 68  
Ahonen, Pekka 109  
Ahvo, Orvokki 64  
Alatalo, Hans 238  
Alatalo, Mikko 71, 191  
Allan, Markus 60, 69, 80  
Allardt Ljunggren, Barbro 264  
Andersson, Benny 159  
Andersson, Dan 227  
Arnell, Anne-Lie 33  
Aro, Markku 176  
Astlund, Raimo 83  
Babitzin, Kirka 60, 68, 69, 71, 72, 78, 184, 203, 270  
Babitzin, Muska 69  
Babitzin, Sammy 68, 184  
Backlund, Kaj 225  
Bagerstam, Erik 49  
Barth, Fredrik 42  
Barthes, Roland 129  
Berg, Rolf 226  
Berger, Peter L. 17, 19, 22, 50, 265  
Bibb, Eric 230  
Björstrand, Eija 9, 231—233, 245—247  
Blacking, John 12  
Blomberg, Leif 46  
Blomqvist, Åke 177  
Bruner, Edward 36  
Cash, Johnny 226  
Danny 60, 71, 72, 178  
Djupbäck, Hasse 151, 152, 157, 165, 204  
Donner, Jörn 223  
Donner, Philip 231  
Edelman, Samuli 250  
Ehn, Billy 217, 268  
Eija Sinikka 84  
Eila-Helena 227  
Ekstrand, Lars-Henrik 47  
Elomaa, Kike 73  
Engwall, Gösta 236, 242  
Enroth, Pepe 84  
Eriksson, Anna 184  
Eriksson, Bengt 119, 239  
Erkkilä, Heikki 155, 219  
Esporlas, Henry 206  
Esporlas, Ciriaco "Kalle" 151, 206  
Fager, Kari 145—147, 195, 196, 203, 219  
Fagerlund, Paul 210  
Fard, Mohammed 31, 87—92, 138, 200  
Feld, Steven 13  
Foucault, Michel 24  
Frederik 60, 71, 73, 74, 78, 185, 249, 250  
Fredri 60  
Freud, Sigmund 23  
Friman, Rainer 150, 249, 251  
Frith, Simon 12, 24, 33  
Goldman, Adrian 121, 122  
Goodman, Irwin 60, 63, 69, 71, 73, 79, 184, 253  
Gottlund, Carl Axel 39  
Grekula, Pauli 32  
Gronow, Pekka 119, 223, 228  
Grossberg, Lawrence 13, 15, 19, 22, 25, 27, 28, 55, 271  
Grön, Eino 83, 160  
Gröndahl, Satu 47, 237  
Haapala, Olavi 71  
Haatainen, Ari 146, 236  
Hakopuro, Juhani 9, 98, 99, 119, 135—138, 140—145, 148, 153, 155, 157, 158, 167, 169, 174—176, 178, 186, 189—196, 200, 202, 203, 205, 212, 213, 223, 270  
Hall, Stuart 16, 19—21, 23, 24, 265  
Hallikainen, Joel 96, 273  
Hallikainen, Linda 247  
Hammarlund, Anders 48  
Hanhineva, Asko 151  
Hanski, Anna 184, 250  
Hansson, Alf 151  
Havakka, Arja 174, 190  
Hector 184, 193, 250  
Heinivaho, Matti 84  
Hellman, Pirkko 229  
Helmisaari, Marco 230  
Herndon, Marcia 12, 24  
Hiltunen, Marja 60, 62, 67, 76, 88, 129  
Hirvonen, Anita 73, 176, 228  
Holappa, Tarja 83, 143, 154, 158, 159, 165, 171, 184, 185, 191, 193, 197, 198, 213, 236, 245  
Hoppu, Petri 9, 122, 130  
Hormia, Osmo 244  
Huhta, Bengt "Kristian" 60  
Hujanen, Taisto 31, 42—44, 51, 262  
Huokuna, Soili 232  
Huppunen, Hannu 230

- Hurme, Janne 184, 190, 253  
Hurri, Merja 50  
Huttunen, Arja 236  
Hyttinen, Kai "Kuju" 60, 180  
Hölttä, Erkki 93, 97, 100, 110, 111, 116, 118, 121, 122  
Ihme, Seppo 213  
Iivonen, Marita 146  
Iivonen, Ari 146  
Ikola, Reijo 234  
Jaakkola, Magdaleena 47, 96  
Jalkanen, Pekka 34, 162, 269  
Jaloma, Jouni 145, 192, 193, 196, 200  
Jantunen, Toni 147, 148, 151  
Jarkko Juhani 74, 136  
Johnson, Bruce 9, 137  
Joutsio, Ulla 58  
Juho, Jari 241  
Junkkarinen, Erkki 60, 72, 73, 269  
Järnefelt, Armas 223  
Jäppilä, Martti 171  
Järvi, Ida 125, 253, 254  
Järviluoma, Helmi 9, 30, 118, 264  
Järvinen, Pauli 62, 158  
Kaarle XVI Kustaa 228  
Kaartinen, Jouko 155, 167  
Kaarto, Heidi 230  
Kaatra, Kössi 229  
Kalaniemi, Maria 252  
Kamu, Okko 256  
Kangas, Tapio 49, 212—214, 236, 253, 254  
Kansa, Tapani 60, 69, 140, 186  
Kantanen, Samppa 159  
Kantola, Eija 206  
Karen, Pauli 227, 229, 242  
Karjalainen, J. 183, 250  
Katri Helena 60, 62, 184, 191, 249  
Katz, Ruth 273  
Kautto-Niemi, Päivi 70  
Kaunisto, Pasi 60, 73, 84  
Keil, Angeliki 14, 111, 258, 265  
Keil, Charles 14, 111, 121, 258, 265  
Kekkonen, Urho 228  
Kekkonen, Vieno 60  
Kettunen, Edu 247  
Kiiski, Kari 109, 154, 245, 246  
Kinnunen, Laila 69, 78  
Kivilä, Antero 71  
Kisu [Jernström] 69, 71  
Klem, Ari 193  
Knuutila, Seppo 9, 265  
Koivisto, Markku 138, 149, 157  
Koivuniemi, Paula 60  
Kontinen, Esa 62, 86  
Korhonen, Pirjo 142, 232  
Korhonen, Matti J. 52, 125  
Koriseva, Arja 250  
Koskela, Esko 146  
Koskinen, Lauri 117, 167  
Koskinen, Niina 230, 237  
Koskinen, Risto 72, 146, 228  
Kukkonen, Pasi 244  
Kumpulainen, Pentti 73, 228, 229, 242  
Kuoppamaa, Eero "Viki" 136  
Kuoppamäki, Jukka 60, 185  
Kurkela, Vesa 29, 139, 228, 231, 244, 255, 263  
Kurki-Suonio, Sanna 238  
Kuusi, Matti 187  
Kuusisto, Marja 48, 103  
Kuusisto, Toivo 151, 242  
Kuuva, Kari 73  
Kyrö, Heidi 206  
Kyösti Tapio 62, 86  
Käkelä, Jorma 50, 227, 228  
Kärki, Kauko 72  
Kärki, Toivo 175, 188, 229  
Laajalehto, Rauno 62, 86, 159  
Laakkonen, Risto 244  
Lahti, Erkki 237  
Laine, Veijo 146  
Lainio, Jarmo 44  
Laitila, Toni 71  
Lakkala, Petri 95, 101, 102, 106, 107  
Lakkala, Terttu 102, 234, 235, 245  
Lamér, Inkeri 220, 244  
Lampenius, Linda 51  
Langeland, Sinikka 238  
Larsson, Tor 114  
Lassila, Juha 62, 244  
Laukkanen, Kaija 124, 128, 141  
Laurila, Hannele 213  
Laurokari, Erkki 178, 228  
Lehto, Markku 138  
Lehtola, Anita 238  
Lehtonen, Mikko 16, 18, 27, 267  
Leinonen, Reino 97  
Leppänen, Anneli 67, 68, 79  
Leskinen, Juice 184, 185, 251  
Letonmäki, Lauri 229  
Liinamaa, Reijo 229  
Lili & Sussie [Päivärinta] 241  
Lilja, Heidi 230  
Lilliestam, Lars 185, 188  
Lindberg, Bo 238  
Lindfors, Lill 241  
Lindgren, Leif 150, 250, 251  
Linnala, Eino 164  
Loiri, Vesa-Matti 253  
Lomax, Alan 16  
Louhelainen, Kimmo 146, 236  
Louhivuori, Matti 60  
Lounela, Pekka 230  
Luckmann, Thomas 17, 19, 22, 50, 265  
Luhtala, Pertti 177  
Luhtala, Sinikka 174  
Lunnas, Tarja 150  
Löfgren, Orvar 217, 268  
Lönholm, Kim 203, 247  
Mahler, Gustav 12  
Mali, Miika & Turkka 203  
Maliniemi, Teuvo 71  
Malmstén, Georg 174, 190



- Malmstén, Ragni 60, 69  
 Markola, Juhani 84  
 Markoolio (Marko Lehtosalo) 239—241, 255, 256, 259  
 Marley, Bob 253  
 Martinsson, Nadja 51  
 Matikainen, Kari 151  
 Matilainen, Pentti 234, 235  
 Mattila, Harri 145, 148  
 Matveinen, Liisa 238  
 McClary, Susan 164  
 McLeod, Norma 24  
 McRobbie, Angela 55  
 Merriam, Alan P. 12  
 Metsäketo, Martti 180  
 Middleton, Richard 12  
 Mikkilä, Martti "Mikki" 137, 138, 142, 155  
 Mikkola, Martti 68, 158  
 Mononen, Unto 175  
 Muukkonen, Erkki 224, 229  
 Mynttinen, Pauli 150  
 Mäkelä, Klaus 30  
 Määttä, Anne-Maarit 159  
 Määttä, Reijo 150, 207, 212, 228, 234—236, 245  
 Nagy, Peter 9, 15, 56, 96, 131, 259  
 Nelson, Willie 197  
 Nettel, Bruno 12, 13, 160, 272—274  
 Nevala, Risto 119, 242  
 Nieminen, Timo 32  
 Niemisalo, Olavi 199, 207—209, 230  
 Niemitalo, Esa 50, 227—229  
 Niska, Reijo 237, 246  
 Niskanen, Mikko 142, 149  
 Niva, Paavo 230  
 Norman, Sven 229  
 Norrback, Paul 146, 236  
 Norudde (ent. Stake), Anders 238  
 Nousiainen, Martti Einari 99, 204, 206  
 Nummi, Puppe 227  
 Numminen, M. A. 60, 69  
 Nyström, Lars-Olof 139, 147, 153, 181, 188, 190  
 Olsson, Birgitta 119, 239  
 Olsson, Monica 239  
 Ortner, Sherry 262  
 Paanen, Jorma 219  
 Paananen, Kalevi 205  
 Paananen, Kicke, 68, 85, 86, 212, 228, 232, 236, 237, 242  
 Pajunen, R. T. 150  
 Pakarinen, Ari 273  
 Pakarinen, Esa 60, 62, 253  
 Palm, Rikhard 234  
 Park, Robert 41  
 Parpala, Pertti 236  
 Paunu, Päivi 60  
 Pavarotti, Luciano 146  
 Pekkala, Aarne 239  
 Peltonen, Tauski 73  
 Pennanen, Ritva 229  
 Penttinen, Anne 9, 92, 105, 111—113, 117, 119, 126, 127  
 Perkola, Pentti 41, 161, 210, 249—251  
 Persson, Lars 147, 176, 181  
 Peura, Markku 49  
 Pienimäki, Eila 84, 188  
 Pietiläinen, Anneli 83  
 Piippo, Aappo I. 50, 54, 57, 58, 63, 64, 110, 157, 160, 210, 227—229, 268  
 Piironen, Kari 119, 242  
 Pikanen, Raimo 149  
 Pirskanen, Anssi 149, 205, 206  
 Porkka, Päivi 236  
 Presley, Elvis 152, 253  
 Pugatsova, Alla 176  
 Pulliainen, Esa 145, 147, 184  
 Puominen, Kari 84  
 Pynnönen, Marja-Liisa 44, 45, 49  
 Pääjärvi, Ylva & Torvald 238  
 Randelin, Kake 73, 79, 140, 186, 190, 247, 250  
 Rausmaa, Pirkko-Liisa 169  
 Rautavaara, Tapio 226, 253  
 Rautiainen, Esa 234, 236, 241  
 Redford, Ressu 253  
 Reinans, Sven Alur 38, 151  
 Remes, Antti 162, 241  
 Riihelä, Marko 109, 154, 183, 230, 245  
 Rohkimainen, Timo 99, 166  
 Roininen, Jorma 59, 60, 63, 67—69  
 Ronimus, Kristina 84  
 Ronnström, Owe 48  
 Rosenberg, Thomas 119, 216  
 Rosti, Virve 71  
 Rouhiainen, Tuomo 247, 248  
 Rummukainen, A. 72, 86, 158  
 Rung, Marion 60, 62  
 Ruohonen, Matti & Teppo 69, 229, 253  
 Ruuska, Pekka 184, 250  
 Räsänen, Eeva-Liisa 65  
 Saarela, Pekka 79  
 Saijonmaa, Arja 231, 236, 241, 242,  
 Sakko, Ann-Sofie 230  
 Salmela, Pasi 51  
 Salmi, Taisto 227  
 Salmi, Tuomo 73  
 Salminen, Jari 146, 236  
 Salo, Urpo 226  
 Salo, Helena 230, 231, 236  
 Salonen, Esa-Pekka 241  
 Sandström, Stig 115, 187  
 Savelius, Maritta 65, 76, 100, 101, 104, 105, 107, 110, 118, 121, 128, 129, 131  
 Saviaro, Merja 109  
 Savolainen, Maija 9, 42, 44, 74—76, 93, 115, 119, 120  
 Schwahn, Ida-Maria 32  
 Schwarz, David 32  
 Scott, Simon 227  
 Seeger, Anthony 12  
 Selin, Tapio 84  
 Shield, Renee Rose 196, 197  
 Shuker, Roy 164  
 Sillanpää, Jari 96, 119, 152, 162, 183, 184, 188,

- 191, 230, 242, 256, 273  
Similä, Artturi 36  
Simola, Seija 73  
Sintonen, Teppo 19, 264, 265  
Skutnabb-Kangas, Tove 40, 44, 45, 47, 49  
Skylstad, Kjell 48  
Slobin, Mark 162, 265  
Somerjoki, Rauli "Badding" 145, 176, 181, 184  
Sorri, Maini 236  
Sorsakoski, Topi 145, 191  
Sotavalta, Arto 60  
Stokes, Martin 55  
Stranden, Matti 58  
Summer, Donna 186  
Suominen, Markku 67  
Suonvieri, Vilho 239  
Surakka, Mika 103, 106, 111, 112, 116, 119, 126  
Suuronen, Satu 104, 111—113  
Suvas, Meiju 72  
Sventorp, Martin 213  
Svensson, Gustav 114  
Syrjä, Spede 58  
Tainio, Juha 238  
Taipale, Reijo 73, 160, 249, 250, 273  
Takkula, Hannu 71  
Tammivuori (Ekenberg), Tuuli 159  
Tanja Anneli 232, 236  
Tanttari, Jukka 213  
Tanya 162, 174, 177, 213—216, 236  
Tapani, Kai 74, 83, 85, 86, 95, 135, 136, 139—  
141, 149, 151, 153, 154, 156, 161, 167,  
177, 201, 204, 205, 207, 210—213, 232,  
236, 242  
Tapio, Kari 68, 69, 73, 176, 250  
Tarkiainen, Kari 64, 65  
Tarvainen, Anne 215  
Taunola, Tauno 189  
Tervo, Timo 73, 184  
Thornton, Sarah 14, 29  
Tiainen, Ilkka 71  
Tiikkaja, Heidi 92, 104, 111—113, 117, 126, 127,  
261  
Timberg, Veikko 161  
Tingander, Riitta 228  
Tolonen, Jukka 32, 149, 241, 255, 256  
Toukoma, Pertti 119, 216  
Tranberg, Matti 73  
Travolta, John 186  
Tsupukka, Maila 234  
Tuomaala, Brita 163  
Tuomaala, Kimmo 48, 111, 112, 118, 126, 139,  
156, 159, 162, 163, 188, 206, 207, 212,  
230  
Tuomainen, Hannu 189  
Tuomi, Veikko 60  
Tuominen, Jamppa 73, 74, 80, 84, 140, 249, 250,  
253  
Tuurala, Jukka 38, 259  
Tähti, Annikki 72, 269  
Ursin, Nils Robert af 229  
Vainio, Juha "Watt" 72, 193  
Vainio, Marko 9, 105, 161, 242, 253  
Vainio, Taito 146  
Valentin 213  
Valentin, Anceli 230  
Valo, Pentti 71  
Valkama, Nina 84  
Wallén, Martti 229  
Walser, Robert 164  
Wande, Erling 38  
Varonen, Ismo 148—150  
Varonen, Kari 148—150  
Vatanen, Nacke 227—229  
Waters, Mary 264, 265  
Vedenpää, Simo 130, 212, 234  
Velazquez, Consuelo 178  
Vento, Markku 186, 205, 206  
Vesterinen, Esko 68  
Vesterinen, Ilkka 210  
Westman, Reijo 68  
Weurlander, Minna 146, 236  
Vierelä, Tarja 70, 73—74, 78—80, 82—83, 94,  
155, 160, 269  
Viiri, Raimo 150  
Viitala, Jaakko 149  
Willberg, Pepe 60  
Viljanen, Jarkko 9, 97, 98, 156—158, 161, 175,  
187, 198, 199, 207, 208, 234, 246, 269,  
270  
Virkkala, Tellu 238  
Virta, Erkki 236  
Virta, Olavi 177, 190, 228, 253, 273  
Virta, Pauli 227  
Witick, Paul 146, 167, 178, 206, 236  
Voutilainen, Laura 203  
Vuonokari, Erkki 9, 36  
Väisänen, Jukka 124, 169, 170, 174, 187, 188,  
201, 203  
Väli-Jeesiö, Merja 242  
Ylitalo, Tarja 186  
Yläraakkola, Arvo 52  
Zachéus, Antti 142, 155  
Åhnberg, Annika 39



---

## English Summary

# Dance Music in Constructing the Finnish-Swedish Identity

## Introduction

*Götajoen jenkka* (*Schottische-dance by the river Göta älv*) is an ethnomusicological field study of Finnish dance activities in Gothenburg, Sweden. Such activities include playing dance music, dancing in pairs (ballroom dance) and organising dances. The aim of this research was to determine how the experience of identity and the feeling of community are built by social dancing and interaction with other expatriate Finns in dance events. Both musicians and audiences as well as other key informants were interviewed, and participatory observation was done in night clubs, dance restaurants and dances of the Finnish Associations. Dancing and musical styles were analysed as well as the motives for participation. My own experiences as a participant and as a dancer were an important part of collecting information and focussing the research problems. The released Finnish-Swedish sound recordings as well as music publicity were also surveyed briefly. The last chapter of this book deals with cultural dynamics and the role of music and dance practices in ethnic society and ethnomusicological field work.

Since the Second World War more than half a million people have moved from Finland to Sweden, most of them as young industrial workers. The biggest immigrant waves took place in the late 60's, but transnational migrancy has been common between Finland and Sweden since prehistorical times. In addition to the history, their clearly distinctive identity was the reason for recognizing the Finns as a national minority in the Swedish parliament in December 1999. The law followed the international demand for respect of minorities and their language and cultural rights. Thus, the official position of the Finnish-Swedes has increased, but the everyday practices of the administration and education have changed more slowly.

The cultural situation of the Finns in Sweden is still far from stable. Consciousness of the language needs has spread among the members of this group, but general attitude and self-identification vary from person to person (Skutnabb-Kangas 1989). Earlier, being a Finn was considered a stigma (e.g. Barth 1971; Savolainen 1982); but along with the education of the Second generation, their status has increased considerably (e.g. Wande 1988). In the

---

end of 1998 the official Finnish-Swedish population was about 445,000, but nobody knows how many participate in Finnish-Swedish cultural activities or would like to have services in Finnish. Only about 1,800 pupils (4% of age groups) attend bilingual schools (classes 1—9).

The Finnish-Swedish identity is not directly based on primordiality or cultural uniformity within a group, but identification is seen as a constant process of discursive and affective formation (compare Hall 1996a). Identity is built on knowledge, narratives of history and active participation in cultural events, such as dances. Face-to-face interaction is an important part of the identification, because Finnish-Swedish cultural institutions and media can fulfill only a small part of the cultural consumption of the Finns living in Sweden. Face-to-face interaction also gives an immediate bodily experience of how it feels to belong to a group and become a member (compare Berger & Luckmann 1994). Music and dancing are excellent means of realising this experience.

## Dance venues and the audience

The Finns have danced in their own events in Gothenburg since the early 1960's. In the beginning the problem was to get performers of Finnish music, but as more and more immigrants came to work in well-paid (and dirty) jobs, the organisers could afford to invite the top ten soloists from Finland. In addition, local bands developed gradually; and by the turn of the decade there were several groups in the Gothenburg region. These did not reach professionalism, however, because dances were organised on weekends and because the musicians rarely had any other musical commitments (such as teaching, studio work or composing) besides performing in dance venues. The peak in inviting Finnish artists was the year 1970, when a total of 64 singers or dance orchestras visited the city and its Finnish dancing restaurants. This meant that every weekend there was more than one Finnish performer in town.

Advertisements of the dance venues on the Finnish page of the local newspaper (*Göteborgs-Posten*) give an overview of the history of dance venues. In the early 70's many new places were opened, and most of these did not survive more than one or two years until finally three night clubs managed to become steadily popular. The Tre Kronor (*Three crowns*) and Kangaroo, in particular, were famous among the dance enthusiasts before they closed down in 1986 and 1991, respectively. In the 1990's several places tried to organise dances until Johans Krog (founded in 1993) managed to establish its popularity. In addition to these, Hisinge Hus, for example, has attracted a rather different kind of audience, which was more interested in social life and drinking beer than in dancing. It has also had live music every weekend since 1971. The



---

history of these places reflects the phases of the Finnish-Swedish dance culture: the 70's was very busy, during the 80's the activities diminished considerably, but during the 90's the decline has become slower and some recovery has even occurred.

Altogether, in the Gothenburg region there have lived about 20–30,000 Finnish immigrants since the early 1970's. Undoubtedly, in the first phase dancing helped them to adapt to their lives in a new country where they were surrounded by a strange culture and most of them could not even speak Swedish. Music became emotional salvation for many young immigrants. During the 70's, when the tradition was lively, it was easy for the newly arrived migrants to join the audience. I have estimated that a total of 1,500–2,000 customers visited the Finnish dance places of the city every weekend. In the 1990's, however, the number had fallen to 300–500 per week. Now a considerable part of the audience (up to one third) consists of the young second generation “immigrants” who were born in Sweden and started to go to the Finnish dance places at the age of eighteen.

Thus, both the first and the second generations of immigrants participated in dancing. Most of the young people told me that they had learned to listen to Finnish music at home; and in fact, many young people came to the restaurant for the first time in the company of their parents. The atmosphere there was relaxed, but some of the interviewees thought it was also devoted and serious, like in a church service, because the meaning and feeling of “Finnishness” was so strong. The reasons for attending were: dancing, mentality, Finnish music and beer, language, meeting other Finns in a peer group, having fun or seeking a companion. A classic reason for attending a dance restaurant is to find a partner for a shorter or longer relationship, and this still gives a special tension to the evenings. Although many customers spoke Swedish, the overall feeling of attending a Finnish evening was apparent, because of the musical background and soundscape.

The Finns dance several types of dances during the evenings. The oldest dance forms are polka, schottische (*jenkka*), waltz, *humppa* (a special kind of Finnish foxtrot dance with even jumping steps), tango and foxtrot. Foxtrot and tango, in particular, are danced in a special Finnish manner and they (in addition to *humppa* and *jenkka*) portray a sense of Finnish identity. Foxtrot is danced in different tempos, not only for older “foxes”, but also to more modern beat music. Besides these six styles, some Latin styles are also used (samba, cha-cha) as well as Swedish *bugg* (jitterbug) and occasionally some disco and *discobumppa* styles. Dancing *bugg* has become more common, but not as an independent style. Some use it as an alternative to foxtrot steps in fast songs; and, in general, individual dancing styles as well as improvisation are very important and favoured.

Even if the audiences did not speak much about music in the interviews,

---

the dancing was important for them in their lifestyles. In particular, the young people were interested in many different musical styles, such as classical, jazz, rock, folk etc., but in Finnish dance music the special meaning of ethnicity and identity was apparently strong.

## The bands and their repertoires

The field work and participatory observation were carried out (mainly) during two periods, when I lived and studied in Gothenburg, in 1990—91 and again in 1997—98. The corpus consists of 38 dance evenings, during which I listened to and interviewed 17 different Finnish-Swedish dance bands. Altogether, I met 62 musicians aged 18 to 64. Half of them were born in Finland, ten were members of the so-called second generation, five were Swedes and three were from other countries. Among them were also Finnish gypsies and Swedish-Finns (Swedish-speaking Finnish immigrants).

In the beginning of the decade only two bands in my field material used sequencer technology, and the most common line-up was the quartet: drums, bass, keyboard and guitar or accordion. During the latter period, however, most of the bands from western or southern Sweden had started to make use of sequencers, and at the same time the ensembles also became smaller. Half of the groups observed in 1997—1998 were now trios including a keyboard and a guitar player and a third member, who played another guitar or keyboard, drums or accordion, or was lead singer. Four of the orchestras still had a drummer and a bassist in their line-up.

There were many reasons for using the sequencer technology. First of all, it followed the aesthetics of necessity: it was cheaper to employ smaller groups; and while the audience had diminished, the trios could offer a suitable musical programme for a reasonable price. At the same time the musicians could continue playing for the Finnish audience, and they did not need to give up totally or change and begin to play for a Swedish audience. Secondly, skilful use of sequencers made it easier to adapt new songs for the repertoire and play a larger variety of different styles, and the bands could still sound rather lively and dynamic. The problems with the sequencers were thus technical, visual and mental. Some of the musicians did not accept the use of the “machines” at all and some listeners also presumed that the musicians would “play live”, not from the keyboard or hard disk. The use of the new technology was still of minor importance. The main thing, from the point of view of the audience, was to have a variable programme which it was easy for them to dance to. The dancers often had their own wishes, and they also wanted the bands to play new Finnish pieces in addition to the old favourites (which were not the same from year to year).



---

The construction of a five to six hour programme was based on combining different musical styles. Two pieces of similar type are played one after the other, and during the whole evening some styles are played only once and others more often. A kind of tension curve or a “golden section” is often built into the whole. The idea of dividing the programme into different musical styles was common to all bands, although the concepts and definitions varied to some extent. Most of the groups played all the styles of the so-called old dance music (polka, jenkka, humppa, waltz, tango and foxtrot); and besides these, they also had modern beat, rock and roll, disco, slow-rock or several Latin styles in their repertoires (see Table 4 on page 168). The songs had to be performed so that the audience could distinguish each style immediately, on their way to the dance floor. Rhythmic structure was the main element in the stylistic division, but also the melodic and harmonic structures, the instrumentation and the sound varied from style to style. Almost all the songs had clearly tonal harmonization and steady rhythm, and most of them were sung in Finnish (some also in English, Swedish, Italian or other languages). The orchestral sound (just like the clothing of the musicians) was smooth and clean, and it was very important to keep it pleasant and not to deviate too much from the ordinary. One musician even explained that the modern equipment must not prevent the band from having an old-fashioned sound.

Most of the songs that the bands played were the same as the other groups also performed. For example, in 1997–98 all of them played *Satulinna* (Fairytale castle), which was a big hit recorded by Jari Sillanpää in 1996 in Finland. Nonetheless, some deviated by playing a little more jazz, swing, rock and roll, disco or other unusual repertoires. Some of the bands also played their own compositions, especially during the latter part of the 1990's. The growing use of the Finnish-Swedish music in the radio programmes made this possible.

All in all, the interaction between musicians and the audience was a very important part of the dance culture. It laid the foundation for the dynamics of the repertoires as well as the style of the performances. Not only the musicians' speeches and the banter between the pieces are important, but also their clothing, general attitude towards entertaining the audience and of course their arrangements and playing lead to good interaction and resonance from the dancers. Generally speaking, it is important for all the participants that the label of Finnishness be apparent: for example, if a band plays too much of something other than Finnish music, soon somebody from the audience will call to say: “Now now! This is a Finnish place, and you must play Finnish music”. The musicians then need to have a consensus among their own motives and the suggestions from the audience when choosing songs (or instrumentals) for the repertoire. Individual pieces may extend it, but the general contents of the events must follow the traditions and keep it recognizable.

---

## Finnish-Swedish music production and publicity

Music publicity forms a context for the dance practices. Since the early 1970's, the label "Finnish-Swedish" has been used in the production of recordings. This is despite the fact that the Finns who have lived in Sweden made recordings long before that: for example, the Harmony Sisters were among the most popular artists in Sweden in the late 1940's. The Finnish-Swedish production is, on the other hand, based on live music practices (in Finnish-Swedish dance venues, Finnish Association, schools, and congregations, among others). These were the primary contexts of the music, which has later also been recorded. The records include many genres varying from dance music and pop to classical, folk, music for children and rock (see selected discography in Appendix 5, where all the published Finnish-Swedish records are listed). During the 1990's the music production increased, and it has spread into new areas. At the same time Finnish-Swedish music has reached a considerably better position in Finnish programmes on the national radio (*Sveriges radio*). In particular, a radio programme song contest called *Musalista* (Music list, founded in 1995) has encouraged tens of artists to write and record their own music. Similarly, Finnish-Swedish music has found its way into the home stereos.

Another recent trend is that Finnish-Swedish artists have started to become visible in the Swedish popular music scene, stressing their ethnic origins. Earlier, for example, classical conductors, like Esa-Pekka Salonen, and some folk music groups, like *Norrlåtar*, made Finnish music known. Some of the most famous acts in Sweden in the late 1990's, such as the rock group Kent, and the rap artist Markoolio, have shown that there is a considerable amount of Finnish-Swedish mentality in their music, and they have served as a model for many young Finns in Sweden. A similar example is Jari Sillanpää, who has been the most famous artist in Finland since 1996 when he returned to his parents' native country.

For a long time if Finns wanted to listen to Finnish music, they had to turn towards the pop markets (the so-called *iskelmä*, hit tunes, by popular singers\*) in their previous homeland. Their own (Finnish-Swedish) production was relatively unknown and had (quantitatively) practically no role in music sales or in radio programmes. In recent years, however, music by Finnish-Swedish artists has gained \*some wider popularity, and the role of the Finnish-Swedish music has increased, for example, in education. At the same time the musicians may now work not only as live performers, but also as teachers, composers and arrangers, recording studio engineers, etc.

In the 1970's the Finnish-Swedish cultural policy stressed the need to develop high arts (especially theatre, literature and visual arts). During the 1990's, however, while the Finns tried to form a national minority group, efforts



---

were made to construct a national cultural identity, and a kind of general Finnish-Swedish musical style was also sought. Dance music played a considerable role in this search. The music made by Finns in Sweden has come closer to the everyday life of people. This means that the artists (or stars) are known from the dance halls, their music is familiar and the lyrics deal with dreams of love and life as a Finn in Sweden. Their public image also stresses their family life and background as working men or women.

## Dynamics of Dance culture

The newly arrived Finnish immigrants began the tradition of arranging Finnish dances in industrial cities in Sweden in the 1950's and onwards. The music they brought from Finland was common in the dance pavilions and hit-charts there. The dance culture established itself by the end of the 1960's. Listening to Finnish music, dancing in pairs, meeting other Finns (both young and old) and drinking beer have been linked together since then. Even if the popular culture has moved away from this setting, the Finns in Sweden have kept these well-functioning practices. This does not mean that the music has remained unchanged: on the contrary, new songs appear regularly in the repertoires of the dance bands (as well as on radio programmes and on the shelves of a Finnish-Swedish record shop) and many people are continuously asking "what is popular in Finland now?".

However, the novelties that the Finns have adopted usually have a special meaning for the Finns in Sweden. First of all, the music had to suit the lifestyle and the conditions in a new country. It also had to be possible to dance to this music in pairs. Secondly, the new music had to tell the listeners something about how it is to be a Finn. Too international, too modal, or too modern music did not fit their expectations of Finnish music. So even if dynamics and change have been necessary for transmitting, maintaining and recreating Finnish music in Sweden, the changes have exaggerated the Finnish traits of new music in a manneristic way (compare Katz 1970; Nettl 1983: 352).

The motivations for listening and dancing to the Finnish music are very different for the first and the second generation. For those who have lived in Finland, the dance culture "gave back some of the lost Finnishness", as one of the interviewees said to me. Dancing gave self-esteem, relieved homesickness or was a cultural tie to the former homeland. On the other hand, for those who had lived their whole lives in Sweden, dancing "showed that we are Finns", as another interviewee said. For them Finnish music was just another musical style they listened to, but it gave them an experience of how it feels (in their body) to be a Finn, to belong to a group and become a part of its signifying practices.

Music unites the Finns in Sweden, whether they are of the first or second

---

generation. It is part of tradition and nostalgia, and it gives a clear sign of difference, being different from (the rest of) the Swedes. But for the participants it offers essentially more: music-making and dancing are activities that give social experiences, pleasure, feelings and connections between people (compare Frith 1996a: 124). Music is a way of living together and gathering together in a place where men and women can share ethnic activities and aesthetics. The Finns in Sweden do not share the same culture or a homogenous musical taste, so they also have a variety of musical interests and activities. Their music does not follow ethnic or national identity categorisations. But the dance music practices gather together a society that embodies the tradition: it is an experience of identity and community.

**List of appendices (pp. 290—307):**

1. The field material: visits to dance events during the field work.
2. Questions in the interviews. (List of the interviewees included in references, pp. 254—255.)
3. The dance bands in the field material and list of their members. The list includes names, instruments, occupations, years of birth, and possible years of immigration to Sweden.
4. The repertoire of the orchestras
5. Finnish-Swedish discography (until the year 1999). The discography includes the music produced by and for Finns in Sweden.
6. A list of known Finnish-Swedish musicians who have recorded for the Swedish market but whose production is not included in Appendix 5. A list of musicians who have moved to Finland and recorded there afterwards and whose music is not included in Appendix 5.



Korjaukset e-kirjaan:

s. 9 Heidi Kolehmainen, po. Heidi Kemppainen

s. 11 (alav.) uudelleen orientaation, po. uudelleenorientaation

s.12 teoreettis- ja metodologisina, po. teoreettis-metodologisina

s.14 tii viiseen, po. tiiviiseen

s. 20 (alh.) neljä sataa, po. neljäsataa

s. 71 (alav.) Tango pojat, po. Tango-pojat

s. 256 kaksikieli nen, po. kaksikielinen

s. 287 lähdeluettelosta puuttuu: Waters, Mary C. (1990) *Ethnic Options. Choosing Identities in America*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

Lisäksi s. 293–298, liite 3: syntymävuodet peitetty henkilösuojan vuoksi.







Pekka Suutarin teos Götajoen jenkka kertoo siitä, mistä harvemmin puhutaan: ruotsinsuomalaisesta tanssimusiikista, sen vastaanotosta, historiasta ja nykypäivästä. Tekijä on itse mukana Göteborgin ruotsinsuomalaisen tansseissa yökerho Kangaroossa ja ravintola Johans krogissa, haastattelee yleisöä, kuuntelee musiikkia, sukeltautuu ennakkoluulottomasti hänelle itselleen alunperin vieraaseen ympäristöön. Tuloksena on pioneerityö, joka kertoo ruotsinsuomalaisen tanssimusiikin sukupolvia ylittävästä merkityksestä, muusikoiden soittomotiiveista ja ruotsinsuomalaisten itse tuottamista äänitteistä, joissa "hiki haisee ja haitari soi".

Suutarin kirja antaa ruotsinsuomalaiselle identiteetille uutta potkua: musiikki, tanssi, äänilevyt ja niiden vastaanotto saavat yllättäviä ruotsinsuomalaista identiteettiä rakentavia merkityksiä.