

ANTTI-VILLE KÄRJÄ

# ALKUSOITTOJA

MUSIIKIN MENNEISYYDET MONIKULTTUURISESSA SUOMESSA



SUOMEN ETNOMUSIKOLOGINEN SEURA

**Antti-Ville Kärjä**

# **Alkusoittoa**

**Musiikin menneisyydet  
monikulttuurisessa Suomessa**

Kannen kuvat:

Roolihahmoja Richard Straussin oopperassa *Salome*, 1900-luvun alku (HK19850504:3752),  
Historian kuvakokoelma, Museovirasto (CC BY 4.0).

Áilu Valle, kuvaaja Ppntori, Wikimedia Commons ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Ailu\\_Valle.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Ailu_Valle.JPG); CC BY-SA 3.0).

Sivunvalmistus: Tieteellisten seurain valtuuskunta

Teoksen kirjoittamista ovat tukeneet Suomen tietokirjailijat ry sekä Musiikin edistämissäätiö. Teos perustuu Suomen Akatemian rahoittamaan tutkimustyöhön hankkeissa *Populaarimusiikki jälkikolonialisessa Suomessa* (129066) sekä *Musiikki, monikulttuurisuus ja Suomi* (265668, 282844, 304206).

Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 23.

ISBN 978-952-99945-2-6 (nid.)

ISBN 978-952-99945-3-3 (PDF)

ISSN 0785-2746

Painettu: Grano, Vantaa 2020.

# Sisällys

	Aluksi .....	5
<b>1</b>	<b>Johdanto</b> .....	<b>7</b>
	Kansalaisten määrä ja laatu .....	10
	Etnomusikologia ja musiikinhistoria .....	15
	Musiikin metahistoria ja jälkikoloniaalinen musiikinhistorian poliittisuus .....	22
	Suomen musiikin historia ja musiikinhistoria Suomessa Suomesta Suomelle .....	30
<b>2</b>	<b>Suomen musiikin historia ja musiikillinen orientalismi</b> .....	<b>39</b>
	Orientti musiikissa .....	41
	Orientalisen eksotiikan kokeilut Suomessa .....	46
	Sibelius, orientalismin mestari .....	50
	Ulkokohtaisen eksotismin ja postikorttifolklore epääitous .....	56
	Pohjoisuus orientalismin lähteenä .....	60
	Musiikillisen orientalismin aivopesukerrostumat .....	67
<b>3</b>	<b>”Mustan musiikin” suomalaiset histori(oitsij)at</b> .....	<b>72</b>
	Mustan musiikin metahistoria .....	80
	Juuret .....	88
	Afriikka .....	91
	Piru .....	93
	Veri .....	97
	Suomalainen .....	99
	Suodin .....	102
<b>4</b>	<b>Suomiräpin (esi)historia</b> .....	<b>105</b>
	”Kiipinit riil”: varhaisen suomiräpin aitoudet ja oikeudet .....	111
	Moninkertainen epääitous ja kansallinen rap-musiikkiliittoutuma .....	115
	Historiallista huumorihäpeää .....	121
	Ensimmäinen, ensimmäisempi, ensimmäisin .....	124
	Naurettavaa omimista, jälleen kerran .....	130
	Luonnonerojen ja loppunuorten niskanikamavauriosalaliitto .....	133
	”Funlandisaation” kulttuuriset valtasuhteet .....	138
	Puutteellista eheyttä ja muuta parodista nurinkuruisuutta .....	142
	Ensimmäisimmät, suomalaisimmat ja jälkikoloniaalinen maailmanjärjestys .....	145
	Vitsikkään kansan jälkikoloniaalinen syyllisydentunto .....	149

	Suomirapin yhtäaikaiset alkuperät ja kaiho niiden perään. ....	153
<b>5</b>	<b>Vaiettu menneisyys: suomalaisten ”n-laulujen” historia</b> .....	<b>159</b>
	”Rasismi” musiikinhistoriallisena kirosanana .....	163
	Suomalaiset ”n-laulut” .....	169
	Me halutaan olla... salil eka, salil vika. ....	172
	Huippukaudet ja uudelleenjulkaisut .....	176
	Kupletteja ja muita hassuja hittejä – sekä soulia, tietysti. ....	179
	Naamioinnin kerrostumia musiikkikulttuurin kehityksessä	
	nimeltä Suomi .....	182
	Suomireggaen sukupolvi- ja rotupolitiikkaa. ....	186
	Rotestin rahtusia ja omakehän oireita. ....	190
	Poliittiset porot savannilla. ....	193
	Ratkiriemukkaat punkkarit. ....	196
	Uskottavaa sikailua ja huonoa huumoria .....	199
	Lapsellista museoitua nostalgiaa .....	202
	Haitarijatsin irvokkuus .....	204
	Humppanostalgian monimielisyys. ....	208
	Kulttuuriperinnön roskaläjiä penkomassa .....	211
<b>6</b>	<b>Lopuksi</b> .....	<b>215</b>
	Lähteet .....	225

# Aluksi

- Leia: ”Milloin sinä kirjoitit toisen kirjan?”  
Vader: ”Mitäh?”  
Leia: ”Minä muistan kun kirjoitit sen keltaisen kirjan. Se mikä on mummilli.”  
Vader: ”Ai väitöskirjan. Tuossahan se on sama, tuossa hyllyssä.”  
Leia: ”Niin mutta milloin?”  
Vader: ”Pitäisihän minun saada yksi valmiiksi tässä piakkoin.”  
Leia: ”Okei.”

Yllä oleva keskustelu ei ole kaukaisesta galaksista, mutta se käytiin koh- tuullisen kauan sitten. Alkuperäiset suunnitelmat olivat lisäksi tavalliseen tapaan suurempia etenkin mitä tulee käsiteltäviin aihepiireihin, ja työs- kentelyn edetessä maailman yksityiskohtien runsaus yhdistettynä omaan uteliaisuuteen tuotti matkaan muutaman ennakoimattoman ja yllätyksel- lisenkin mutkan. Ensi kertaa jäsentelin kokonaisuutta 2012 Helsingin yli- opistossa pitämälläni kurssilla ”Musiikki, monikulttuurisuus ja Suomi”, ja pari vuotta sen jälkeen minulla oli mahdollisuus keskittyä aiheeseen aka- temiatutkijana Musiikkiarkistossa. Tuona aikana suurena apuna työssäni oli tutkimusavustajani, arkiston digitointivastaava Jouni Eerola. Hank- keen edetessä myös Taideyliopiston Historiafoorumin seminaarit ovat olleet arvokkaita, vaikken varsinaisena musiikinhistorioitsijana itseäni pidäkään. Olen päässyt keskustelemaan metahistoriallisista ajatelmistani myös Griffithin yliopistossa Australiassa. Erityisen kiitollinen olen vielä Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuvastaavalle Janne Mäkelälle, ystävälle, kollegalle ja oikolukijalle vailla vertaa.

Kirjan sisältö niveltyy useisiin aikaisempiin ja samaan aikaan valmis- telemiini muihin julkaisuihin ja esitelmiin. Johdannossa olen päivittänyt

*Musiikki kulttuurina* -kirjassa julkaistua ”Musiikkia jälkikolonialisesta Suomesta” artikkeliani (2013) sekä hyödyntänyt *Confronting the National in the Musical Past* -konferenssissa pitämäni esitelmää ”The prepositional politics of music historiography” (2014) sekä *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries* -kokoomateoksessa julkaistua artikkeliani ”A Metahistorical Inquiry into Historiography of Nordic Popular Music” (2017). Luku 3 on suomennettu ja laajennettu versio *Decanonising Music History* -konferenssissa pitämästäni esitelmästä ”The importance of the history of ’black music’ in Finland” (2007). Luvun 4 sisältämiä asioita on julkaistu *Migrating Music* ja *Hip-hop Suomessa* -kokoomateoksissa otsakkeilla ”Ridiculing rap, funladinzing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music” (2011) ja ”Suomiräppiä ennen suomiräppiä: suomalainen rap ja historian poliittisuus” (2019). Luku 5 on päivitetty ja täydennetty kooste artikkeleistani ”Suomalaiset n-laulut” (*Musiikin suunta* 1/2014), ”Yxi tarpelinen negerilaulu: Neekerin kehtolaulu monikulttuurisessa Suomessa” (*Säänneltyt vapaudet* kirjassa, 2014) ja ”N-songs in Multicultural Finland” (*Researching Music Censorship* kirjassa).

*Helsingissä, joulun alla 2019*  
*Antti-Ville Kärjä*

ps. Tähän pdf-versioon on korjattu muutamia ladontavirheitä sekä pari asiallista: Tuire Ranta-Meyerin nimi (s. 8, 10, 21) sekä ”seitsemäs aste” muotoon ”alennettu seitsemäs aste” (s. 52). Suomalaisen musiikin päivän aattona 2020 – *sama*.

# 1 Johdanto

”Musiikin historia on ahtokulkua.”

(Ranta 1950: 9.)

Kevättalvella 2014 julkaistiin *Olen suomalainen* -kappaleesta uusi versio ja musiikkivideo, jolla esiintyy tusinan verran maahanmuuttajataustaisia laulajia. Monet esiintyjistä ovat syntyperäisiä suomalaisia, mutta kukaan heistä ei ole sinisilmäinen blondi. Tämä on saanut jotkut harmistumaan, koska iskelmälaulaja Kari Tapion tunnetuksi tekemä kappale on yksi monista epävirallisista kansallislauluista Suomessa. Videoprojektin ideoinut toimittaja Pekka Mykkänen (2014) kirjoittaa, kuinka yksi laulua karaoke-ravintolossa laulanut videolla esiintyvä henkilö oli saanut osakseen solvauksia ”epäsuomalaisuutensa” takia. Samassa yhteydessä hän huomauttaa, että jotkut laulajista ovat suomalaisempia kuin laulu itse, joka on suomenkielinen versio italialaisesta iskelmästä *L’Italiano* (säv. Toto Cutugno, 1983).

Laulu ja sen ihonväriältään vaihtelevat esiintyjät havainnollistavat suomalaisen musiikin maantieteellisiä ja sukupolvien välisiä suhteita ja jännitteitä. Toisin sanoen sillä, mikä on määrittynyt ja määrittyy suomalaisiksi musiikiksi, on paikallis-ajalliset reunaehdonsa. Tämä tarkoittaa myös sitä, että italialaiset iskelmät eivät ole kääntyneet suomalaisiksi sattumalta, vaan erityisissä historiallisissa, kulttuurisissa, poliittisissa ja yhteiskunnallisissa olosuhteissa. Kappale ja siihen liittyvä keskustelu osoittavat lisäksi, miten melkein mikä tahansa musiikillisen ja yleisemminkin kulttuurisen ilmaisun muoto voidaan omaksua kansallisen identiteetin ilmaisuksi. Vastaavaan tapaan kalevalainen runolaulu, Jean Sibeliuksen sävellykset, Toivo Kärjen tangot, Juice Leskisen ja Eppu Normaalin rock sekä erilai-



set metallimusiikin muodot ovat vuorollaan edustaneet sitä suomalaisista suomalaisinta musiikkia – riippumatta siitä, että kaikkien ”juuret” on ongelmitta palautettavissa nykyisen Suomen rajojen ja toistuvasti myös aavojen merten tuolle puolen. 2000-luvulla myös sellaiset aiemmin vieraina pidetyt musiikinlajit kuin rap ja reggae ovat nousseet arvoon arvaamatomaan – jopa siinä määrin, että jotkut ovat valmiita sijoittamaan nykypäivän suomirapin muinaisempien kansanlaulumuotojen kanssa suoraan jatkumoon (ks. luku 5).

Kysymykset suomalaisen musiikin ytimestä nousivat odotetusti esiin valtion juhliessa satavuotista itsenäisyyttään vuoden 2017 aikana. *Musiikki*-lehden 3/2017 pääkirjoituksessa eli esipuheessa lehden päätoimittajat Milla Tiainen, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer (2017: 3) puntaroivat Suomen satavuotista itsenäisyyttä juhlneiden tapahtumien musiikkivalikoimaa suhteessa käsityksiin suomalaisesta musiikista tai musiikin suomalaisuudesta. Yhtäältä he huomauttavat suomalaisiksi jo kanonisoitujen sävellysten runsaudesta sekä näihin liittyvää ”kansallisromantiikan ajalta alkaen konventioksi muodostunutta musiikin merkityksellistämisen tapaa: Suomessa sävelletyn (taide)musiikin toistuvaa assosioimista pohjoisten alueiden luontoon” (Tiainen ym. 2017: 3). Luontosuhteisten ja *Kalevalan* mytologiasta ammentavien säveltaideteosten ohella he mainitsevat myös tavalla tai toisella sinivalkoisten populaarimusiikin kappaleiden ja artistien keskeisyyden esimerkiksi – ja erityisesti – tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän juhlavastaanotolla ja sen jatkoilla. Reiluuden nimissä he painottavat toisaalta myös ”toisenlaisia tulkintoja suomalaisuudesta ja suomalaisen musiikin käsitteestä” tarjonneita ”transnationaalisia” tapahtumia, joissa suomalaisuus asettui pikemminkin dynaamisen suhteeseen muiden maantieteellis-kulttuuristen alueiden kanssa. Samaan tapaan perisuomalaisia käsityksiä haastavina esityksinä he pitävät esimerkiksi konemusiikkioopperaa *Edith Södergran – Vierge Moderne* ja Tuomari Nurmion *Tsaari*-kappaleen kaltaisia kriittisiksi parodioiksi tulkittavia teoksia. Satavuotiaan Suomen musiikkitarjonta osoittaa heille, että ”musiikkielämäs-

sä ja sen eri osakulttuureissa työestetään, kommentoidaan sekä tietoisesti myös ainakin yritetään laajentaa suomalaisen musiikin ja suomalaisuuden määritelmiä” – mutta että tästä huolimatta suuret kertomukset musiikin, kulttuurin ja kansallisuuden suhteista pitävät pintansa: kanonisoitujen artistien ja teosten ohella Suomessa on koko joukko ”priorisoituja tarinoita, attribuutteja, käsitteitä ja myyttejä [...] koskien sitä, mikä on musiikillisesti suomalaisinta tai suomalaisiksi kelpaavaa.” (Tiainen ym. 2017: 4–5.)

Juuri tällaisia suuria kertomuksia, kanonisaatiota eli historiankirjoittamisen arvovalintoja sekä suoranaisia myyttejä pyrin analysoimaan. Yksinkertaisimmillaan ilmaistuna tarkasteluani ohjaa kysymys siitä, millainen historia Suomen ja suomalaiselle musiikille on kirjoitettu. Perustavanlaatuisena lähtökohthanani on ajatus menneisyyden ja historian erillisyydestä: menneisyys koostuu kaikista mahdollisista tapahtumista, kun taas historia on noiden tapahtumien valikointia ja niiden välisten syy–seuraus-suhteiden hahmottelua erilaisissa olosuhteissa ja erilaisiin päämääriin. Näin ollen analyysini nojaa ajatukseen historian – eli menneisyyttä koskevien tulkintojen – peruuttamattomaan poliittisuuteen. Kuten poliittisen historian emeritusprofessori Jorma Kalela (2018: 29) toteaa, ”historioiden rakentamisen koko idea on siinä, että nykyihmiselle osoitetaan, kuinka nykyisistä poikkeavissa olosuhteissa nykyisestä poikkeavalta arvopohjalta tapahtunut toiminta on heidän kannaltaan merkittävää.”

Tuore suomenkielinen musiikin historiankirjoitus tarjoaa tarkastelulle hedelmällisen lähtökohdan, sillä kuin sattumankauppaa samalla kun monikulttuurisesta Suomesta alettiin keskustella 2000-luvulle tultaessa, kirjakauppoihin ilmestyi useampikin suomalaisen musiikin vaiheita eritellyt teos. Tämän suomalaisen musiikin historian ”buumin” massiivisin saavutus on kahdeksanosainen ja noin nelituhatsivuinen *Suomen musiikin historia* -sarja (1995–2006), jonka ensimmäiset neljä osaa palkittiin myös tietokirjallisuuden Finlandia-palkinnolla. Musiikin historian professori Vesa Kurkela (2014: 20) tosin huomauttaa, että palkitut osat keskittyivät vain taidemusiikin säveltäjiin ja teoksiin, mikä oli omiaan herättämään

”ihmettelyä ja jopa tyrmistystä” nimenomaan sarjan ”mahtavan ja pois-sulkevan” nimen takia: ”Sehän saattoi synnyttää käsityksen, ettei muuta historiaa ollut tai ettei muulla kuin [sarjassa] kuvatulla musiikilla ollut historiaa eikä ainakaan kertomisen arvoista historiaa.”

## Kansalaisten määrä ja laatu

Tarkasteluni kärki kohdistuu olennaisilta osin musiikin historiankirjoituksessa vallitsevaan *metodologiseen nationalismiin* eli siihen, että kansa ja kansallisvaltio otetaan tavan takaa itsestään selvänä käsittelyn asiayhteytenä ja rajausperusteena (ks. Wimmers & Glick Schiller 2003), myös musiikin menneisyyttä eriteltäessä. Kirjasarjat, joiden otsikot ovat *Suomen musiikin historia* ja *Suomi soi* (2004–2005) ovat esimerkillisiä osoituksia tästä, eivätkä Tiainen, Poutiainen ja Ranta-Meyerkaan (2017) selvästä kriittisestä pohjavireestään huolimatta pysty karttamaan metodologisen nationalismin vaikutusvaltaa. Musiikillisen suomalaisuuden määritelmien laajentaminen auttaa kyllä kansallisen musiikin rajojen keinotekoisuuden hahmottamisessa, mutta pohjimmiltaan kuitenkin uusintaa käsitystä kansallisista rajoista myös musiikillisen ilmaisun rajoina.

Täköläiset tutkijat eivät toki ole mitenkään omaperäisiä asian suhteen: esimerkiksi massiivinen, kymmenosainen ja reilusti yli kymmentuhatsivuinen *Garland Encyclopedia of World Music* (1998–2002) on sisältönsä osalta jaoteltu nimenomaan tuolloisten itsenäisten valtioiden perusteella. Tämä korostuu erityisesti Eurooppaa käsittelevässä osassa, jossa maanosan yleisten musiikillisten piirteiden ja prosessien hahmottelua seuraa Euroopan musiikkikulttuurien esittely, sisältäen perinteiset etniset ryhmät kuten baskit, juutalaiset, romanit ja saamelaiset sekä suurimman osan silloisista (ja nykyisistä) maanosan valtioista. Valtiollinen jaottelu purkautuu kuitenkin Iso-Britannian maiden tapauksessa – joskin Pohjois-Irlanti käsitellään osana Irlantia – sekä sellaisten alueellisten kokonaisuuksien osalta kuin Benelux-maat, Bretagne, Färsaaret, Korsika, Pohjois-Kaukasia

ja Sardinia. Toisessa ääripäässä on Amerikan Yhdysvaltoja ja Kanadaa (eikä suinkaan Pohjois-Amerikkaa) käsittelevä sarjan osa, jossa niin ikään yhteiskunnallis-kulttuuristen yleispiirteiden jälkeen huomio kohdennetaan ”musiikkikulttuureihin ja alueisiin”. Näiden pääluokat ovat Amerikan intiaanien musiikki, Yhdysvallat, afrikkalais-amerikkalaiset musiikit, etelä- ja keskiamerikkalaiset, meksikolaiset sekä karibialaiset musiikit, eurooppalais-amerikkalaiset musiikit, aasialais-amerikkalaiset musiikit sekä Kanada jaoteltuna Atlantin rannikkoalueeseen, Québeciin, Ontarioon, preerioihin ja Brittiläiseen Kolumbiaan.

Metodologisen nationalismin tuoreena ylläpitäjänä voi lisäksi mainita jatkuvasti kasvavan *Made in* -sarjan, viralliselta nimeltään *Routledge Global Popular Music Series*. Sarjan pontimena on kustantajan verkkosivun mukaan tarjota perustietoa angloamerikkalaisen lukijakunnan vähemmän tuntemista ”maailman populaarimusiikkiskeneistä”, kirjoittajina henkilöt, jotka ”asuvat ja työskentelevät maissa, joista kirjoittavat” (CRC Press 2019). Oletuksena siis on, että paikalliset tietävät parhaiten tai jopa viimekätisen totuuden oman maansa musiikista – jos kohta kussakin osassa on yleensä yksi ”ulkopuolisen” tutkijan kirjoittama yhteenveto. Toistaiseksi sarjassa on julkaistu Brasiliaa, Espanjaa, Italiaa, Japania, Kreikkaa, Koreaa, Ranskaa, Ruotsia, Turkia ja Unkaria käsittelevät kansalliset osat, mutta jossain määrin ristiriitaisesti sarjan tavoitteen suhteen myös Australiaa ja Uutta-Seelantia, ”alavia maita” eli hollanninkielistä aluetta sekä *koko* Latiinalaista Amerikkaa tarkastelevat osat. Eräänkin sähköpostitiedustelun perusteella osa nimeltä *Made in Finland* on tekeillä, ja ajan mittaan selviää, millainen kansallinen kehys suomalaiselle – tai Suomen – populaarimusiikille tällä kertaa luodaan.

Metodologiseen nationalismiin kohdistuvan musiikintutkimuksellisen kritiikin ydin voidaan tiivistää kysymykseen: miksi musiikin kansallisuudella on väliä? Mitä toisin sanoen vaadittaisiin – ja vaaditaan – jotta suomalaisuuden kaltainen kansallinen määre voidaan todeta tarpeettomaksi? Musiikin suomalaisuuden kriittiselle tarkastelulle on selvä kysyntä ja tar-

ve nykyisinä ”maahanmuuttokriittisyyden” ja kasvavan muukalaisvihamielisyyden aikoina, mutta se on vain välietappi pyrittäessä tarkasteluun, jossa koko suomalaisuuden ja muut kansalliseen identiteettiin viittaavat käsitteet ovat tarpeettomia. Tällainen pyrkimys puolestaan on eettisesti perusteltu yleisiin ihmisoikeuksiin nojaten: kansalaisuus – nimenomaan laadullisena määreenä – on omiaan vain luomaan kiistoja siitä, kenellä on oikeus kuulua ja edustaa mitäkin kansakuntaa. Niin siirtomaavallan kuin 1900-luvun Euroopan historia osoittavat, että kansakuntien rajat on mahdollista määritellä aina uudestaan.

Viime vuosina metodologista nationalismia on haastettu eritoten kiinnittämällä huomiota *ylirajaisiin* kulttuurisiin, poliittisiin ja taloudellisiin suhteisiin. Sivistyssanoin eli vierasperäisin termein ilmaistuna kysymys on *transnationaalista* suhteista, eli täsmällisesti käännettynä kansakunnat ylittävistä yhteyksistä ja ilmiöistä. Suomenkieliseen yhteiskuntatieteelliseen ja humanistiseen keskusteluun hiljalleen vakiintunut *ylirajaisuus* kieliinkin osaltaan metodologisen nationalismin salakavaluudesta: termikäännös luo kansallisuudesta keskeisen tai peräti tärkeimmän rajatyyppin. Toisin sanoen, miksi *ylirajaisuudessa* pitäisi olla kysymys vain kansallisuudesta – tai itse asiassa valtiollisista – rajoista? Nationalismitutkija Pasi Saukkonen (2007: 68) tosin pitää suomenkielistä muotoa merkityssisällöltään laajempana kuin *transnationaalisuutta* ja painottaa sen käyttökelpoisuutta myös sosiaalisten, taloudellisten ja kulttuuristen rajojen ja niiden ylitysten tutkimuksessa. Tällöin tietty termien pitäminen toistensa vastineina tai käännöksinä johtaa harhaan.

Samalla on tärkeää pitää mielessä, että kansalaisuus laadullisena määreenä – eli jonkin sortin oletettu kansanluonne – on eri asia kuin sen määrällinen painoarvo. Suomenkin kansalaisten määrä on joka päivä nähtävissä Helsingissä Sörnäisten rantatiellä Väestörekisterikeskuksen katolla olevassa numerotaulussa. Suomen kieli tekee kuitenkin kepposiaan tässä, sillä täsmällisempää olisi puhua ja kirjoittaa valtion jäsenistä (vrt. engl. *citizen*) kuin kansalaisista. Tästä kielellisestä eriskummallisuudesta joh-

tuen kansallisuudella on toden totta suuri painoarvo Suomessa, suurempi kuin monissa muissa Euroopan kielissä. Samasta syystä, lie lupa ounastella, Suomessa kansaan kuulumiseen liittyvät kysymykset ja kiistat ovat erityisen kiihkeitä – koska kiistelyn osapuolilla on vaikeuksia tehdä ero määrällisen ja laadullisen välillä.

Kansallisuuden ja kansalaisuuden laatua sekoittaa lisäksi etnisyyden käsite. Suomea voi pitää monien muiden Euroopan valtioiden ohella leimallisesti etnonationalistisena yhteiskuntana: oletuksena tällöin on, että kansalaiset edustavat myös tiettyä etnistä ryhmää. Osaltaan tästä ajattelutavasta kertoo monikulttuurisuuskeskustelun myötä yleistynyt erottelu kantasuomalaisten ja maahanmuuttajataustaisten henkilöiden tai uussuomalaisten välillä. Toinen esimerkki etnonationalistisen ajattelutavan keskeisyydestä on se, että etnisyydestä puhutaan ja kirjoitetaan pääsääntöisesti kielellisesti, uskonnollisesti, kulttuurisesti tai ihonvärin perusteella määrittävistä vähemmistöryhmistä. Tämän logiikan nojalla suomalainen puhuu suomea ja on vaaleaihoinen maallistunut evankelis-luterilainen kristitty, kun taas esimerkiksi etnisessä ravintolassa tarjoillaan jotakin muuta kuin paistettuja silakoita tai sipulipihvejä. Etymologisesti kansallisuus (lat. *nationem*) ei juurikaan eroa etnisyydestä (kr. *ethnos*), sillä molempien perimmäisenä viittauskohteena on laajahko joukko ihmisiä, joilla on yhteiset sukujuuret. Etnisyydestä on tullut muukalaisuuden sekä eri- ja jopa vääräuskoisuuden synonyymi eritoten Vanhan Testamentin kreikkannoksen myötä: Septuagintassa muihin kuin juutalaisiin (eli vääräuskoisiin) viittaava heprean *goy* on käännetty kreikaksi sanalla *ethnos*. (Ks. Fenton 2003: 13–17; Huttunen 2005: 117–121; Harper 2001–2019.)

Ei parane unohtaa sitäkään, että kansallisuusajattelusta ja nationalismista eri muodoissaan on tullut ”viimeisten kahdensadan vuoden aikana keskeinen kaikilla mantereilla vaikuttava yhteiskunnallinen ja kulttuurinen ilmiö” (Pakkasvirta & Saukkonen 2005: 8). Vaikka tutkimukset ja empiirinen arkipäivän elämäkin osoittavat, että ajatukset suurta väkimäärää yhdistävästä kansasta ovat ideologisia ja poliittisia rakennelmia, ihmiset

– poliittiset eläimet etunenässään – kirjaimellisesti vannovat näiden rakennelmien nimeen päivittäin. Benedict Andersonin (2017) vaikutusvaltaisen tulkinnan mukaan kansat ovat kuviteltuja yhteisöjä, joita pidetään erityisesti keskusjohtoisen tiedonvälityksen ja koulutusjärjestelmän avulla. Tilanne on pohjimmiltaan sama Suomessa, Pohjois-Koreassa ja Yhdysvalloissa: viimeisimmässä totuudesta vastaa valtion rahoittaman julkisen palvelun uutistoimituksen sijaan poliittista eliittiä tukeva kaupallinen media. Suomi-nimisen valtion menneisyys vaihtelevine rajoineen ja suomettumisen aikoineen on itse asiassa hyvä osoitus siitä, miten edistyneisimmässäkään kansanvallassa tosiasioille löytyy aina ellei nyt suoranainen vaihtoehto niin ainakin vaihtoehtoinen tulkinta.

Tieteellisestä tutkimuksesta on toki muistettava, että se ei tarjoa mitään tahansa vaihtoehtoja tai tulkintoja, vaan perusteltuja sellaisia. Tieteelliset tulkinnat eivät myöskään ole nimensä arvoisia ilman ankaraa arviointia: tieteen tulokset eivät ole välttämättä lopullinen totuus, mutta ne ovat lähimpänä kulloinkin saavutettavaa totuutta. Toisin kuin jotkut väittävät, tiede ei korvaa uskontoa, koska tieteen ytimessä on *järjestelmällinen epäily*, kaiken olevaisen ja ajateltavissa olevan kyseenalaistaminen. Toki tieteentekijöillä on taipumus, into ja halu totuuden selvittämiseen, mutta tieteelliset päätelmät riippuvat olosuhteista, olipa kysymys sitten luonnontieteilijöiden laboratorioista vakioineen tai ihmistieteilijöiden yksittäisistä tulkintatilanteistaan sattumanvaraisuuksineen. Kummassakin tapauksessa päätelmiä on tarkennettava olosuhteiden muuttuessa.

On kuitenkin muutama tosiasia, mistä ponnistaa. Suomalaisuus – musiikillinen tai muunlainen – ei ole yksi niistä. Sen sijaan se, että musiikillisesta tai muunlaisesta suomalaisuudesta jatkuvasti kiistellään, on. Tämä tosiasia on laadullinen. Määrällinen tosiasia on se, että Suomen fyysiset, maastoon paalutetut rajat virallisine rajanylityspaikkoineen ovat muuttuneet, viimeksi 1956. Kynnikko toteaisi, että sikäli kun tuhat vuotta sitten ei valtiosta nimeltä Suomi ollut tietoaakaan, sellaista tuskin on olemassa seuraavan tuhannen vuoden päästä. Tuhatvuotisten tai taivaallisten valtakun-

tien nimeen vannovat fasistit ja fundamentalistit ovat tietysti toista mieltä, tajuamatta omaa häviävän pientä – mutta toistuvaa – osuuttaan ihmiskunnan menneisyydessä ja historiassa. Tarkennettakoon, surumielin, että fundamentalismi vaikuttaa pysyvältä ihmismielen ominaisuudelta, kun taas kulloinenkin tuhatvuotinen valtakunta on murentunut paljon ennen määräaikaansa. Kieroutuneen lohduttavaa on, että noillakin valtakunnilla on (ollut) eräpäivänsä.

## **Etnomusikologia ja musiikinhistoria**

Kansallisuuden, etnisyyden ja musiikin välisten suhteiden tutkimukseen vaikuttaisi olevan tarjolla suorastaan itsestään selvä oppiaine: etnomusikologia. Nimikkeen suojissa tehdään kuitenkin monenmoista musiikin-tutkimusta: esimerkiksi *Etnomusikologian vuosikirjassa* on viime vuosina käsitelty yhtäläillä laulajien äänenkäyttöä, akustista tilasuunnittelua, urheilumusiikkia, tangoa, DJ-työskentelyä, popsävellysprosessia, romanien musiikkiperinnettä, musiikkia vanhustyössä, studiotyöntekijöitä, etnomusikologiaa, ruumiillisuutta populaarimusiikissa kuin elokuvamusiikkiakin. Myös historialliset aiheet ovat osa suomalaista etnomusikologiaa: tuoreimmat vuosikirjat sisältävät artikkeleita 1900-luvun alun salonkimusiikista, *Carmen*-oopperan esityksistä 1880-luvun lopulla Viipurissa, Valamon luostarin kirkkolaulusta 1800- ja 1900-luvuilla sekä sinfoniaorkesterin vakiintumisesta instituutiona 1900-luvulle tultaessa. Onpa joukossa myös sellainenkin menneisyyteen suuntautuva artikkeli, jonka keskiössä on 1980-luvun nuorten musiikkikulttuuri. (Ks. SES 2019.)

Etnomusikologisia kytkentöjään näiden musiikinhistoriallisten tutkielmien kirjoittajat eivät suoraan avaa, joten tekstien etnomusikologisuus on pääteltävä aiheesta ja ongelmanasettelusta. *Carmenin* tapauksessa kysymyksenasettelussa korostuvat maantieteelliset ja etniset erot sekä sukupuoli. Artikkelin kohdistuu yhtäältä espanjalaisen kiivasluonteisuuden esittämiseen ” kylmässä Suomessa ” ja toisaalta ”omavaltaisen mustalaisnais-



sen” vastaanottoon hetkellä, jolloin Suomen teatteri- ja oopperapiireissä keskusteltiin kiivaasti niin sanotusta naiskysymyksestä (Broman-Kananen 2016: 1–2). Valamon osalta etnomusikologisuus selittyy uskonnollisella asiayhteydellä, bolševikkivallankumouksen vaikutuksilla, paikkakuntakeskeisyydellä sekä ”perinne”-sanalla – itse artikkelissa jää kuitenkin lukijan pääteltäväksi, missä määrin lopulta on kysymys ortodoksisesta kristillisyydestä (Harri 2016). Salonkimusiikin kohdistuvan artikkelin etnomusikologisuus puolestaan nojaa musiikkityylien sekä musiikin yhteiskunnallisten suhteiden tarkasteluun (Kurkela 2017), kun taas sinfoniaorkesteri-instituution vakiintumista koskevan analyysin ytimessä ovat kulttuurikognitiiviset tekijät eli institutioihin erottamattomasti nivELYTÄVÄT tulkintakehykset (Heikkinen 2018: 8). 1980-luvun nuorison osalta avaintermejä tässä suhteessa ovat musiikkikulttuuri, populaarikulttuuri sekä ”erityisesti musiikkimakujen ja yleisöjen muutoksen sekä kuluttamisen ja faniuden näkökulm[at]” (Välisalo & Karonen 2018: 183–184).

Tieteenalaa hallitsee kuitenkin oletus etnografisen kenttätöön keskeisyydestä, varsinkin alan angloamerikkalaisessa ”klassisessa” suuntauksessa (ks. Moisala 2009: 240–241). Niinpä historiallisen etnomusikologian mahdollisuudet jäävät alan yleisesityksissä usein tunnistamatta ja tunnustamatta. Esimerkiksi tuoreessa alan (yhdyshenkilöille) opiskelijoille suunnatussa oppikirjassa *What in the World is Music?* sisältö on jaoteltu neljään osaan: perusteisiin eli määritelmiin ja käyttöyhteyksiin, identiteettikysymyksiin, musiikin ja pyhän kytköksiin sekä musiikkiin osana sosiaalista elämää (Arnold & Kramer 2016). Kirjan hakemistosta ei sanaa ”historia” löydy. Vastaavaan tapaan etnomusikologian professori Pirkko Moisala (2013) listaa etnomusikologian uusina haasteina jälkikolonialiset aiheet, teknologisen kehityksen, ruumiillisuutta koskevat kysymykset sekä niin kutsutun soveltavan etnomusikologian, mainitsematta historiallisia ulottuvuuksia suoraan kertaakaan. Ainoa viite tähän suuntaan on hänen esiin nostamansa kysymys siitä, ”miten teknologian käyttö vaikuttaa musiikin ja musiikkikulttuurin *muutokseen*” (Moisala 2013: 16; kursivointi lisätty).

Historiallisten aiheiden vähäpätöisyydestä klassisessa etnomusikologiassa kielii omalaatuisella tavalla vielä se, että aiemmassa versiossaan alan haasteista Moisala (2009: 251–252) käsittelee lyhyesti etnografista musiikin-historiaa ja musiikin kulttuurihistoriaa. Myös toisaalla Moisala yhdessä Markus Mantereen (2013: 204) kanssa huomauttaa etnomusikologian yhteydestä kulttuuri- ja sosiaalishistorialliseen tutkimusperinteeseen – joskin tämäkin huomautus nojaa etnomusikologian määrittelyyn nykyhetken käytäntöihin kohdistuvana musiikkiantropologiana. Yhtäläillä hämmentävää on, että mittavan *The Cambridge History of World Music* -kokoelman yhteenvedossa Martin Stokes (2013) korostaa kyllä etnomusikologiaa yleisenä maailmallisena eli ajalliset ja paikalliset olosuhteet huomioivana musiikintutkimuksena, mutta päätyy silti painottamaan nimenomaan etnografian arvoa, mainitsematta historiallista etnomusikologiaa sanallakaan.

Onko siis oletettava, että 2010-luvun alkuvuosina historiallinen etnomusikologia menetti sen vähäisenkin painoarvonsa vakavasti otettavana etnomusikologian muotona? Tutkimussuuntauksen teoriaa ja metodeja käsittelevän artikkelikokoelman esipuheessa Keith Howard (2014: ix–x) painottaa kuitenkin ihmistieteiden tuoretta historiallista käännettä ja sen yhteyttä jatkuvasti kasvavaan kulttuuriperintökeskusteluun sekä siirtymään oletetusti objektiivisista historioista kohti sosiaalishistoriallista otetta. Myös *Etnomusikologian vuosikirjan* artikkelit todistavat historiallisen etnomusikologian asemasta hyväksyttynä tutkimussuuntauksena. Etnomusikologian määrittelyn kannalta onkin olennaista, että niissä *ei* nojata etnografiseen kenttätöyöhön, vaan eritoten kirjallisen arkistoaineiston sosiaali- ja kulttuurihistorialliseen tulkintaan. Lisäksi olipa artikkelien etnomusikologisuus luonteeltaan millaista hyvänsä, ne kielivät etnomusikologian erilaisista paikallisista muodoista. Esimerkiksi Suomessa etnomusikologian ja populaarimusiikin tutkimuksen erottaminen toisistaan ei ole välttämättä kovin helppoa eikä järin mielekästäkään. Toisin on englanninkielisissä maissa, joissa saattaa törmätä jopa kuppikuntaisuuteen ja molemminpuoliseen epäluuloisuuteen. Tällöin jää helposti huoma-

matta, että niin etnomusikologiaa, populaarimusiikin tutkimusta kuin muitakin suhteellisen tuoreita musiikintutkimuksen osa-alueita yhdistää ennen kaikkea ajatus siitä, että musiikki ei ole omalakinen saareke, vaan peruuttamattomasti sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö. Tämä tekee siitä aina väistämättä sekä historiallisen että poliittisen ilmiön: musiikilla on aikansa, paikkansa ja valtakamppailunsa. Helsingissä sauna-aiheista klubia pyörittävän kuubalaissyntyisen DJ:n toiminta (Ramstedt 2016) kertoo nykyhetken (ja lähimenneisyyden) kaupunkilaisarvoista siinä missä arkistoihin tallennetut asiakirjat viestivät menneistä ajoista ja paikoista – ja kadonneet, salaisiksi luokitellut tai peräti tuhotut dokumentit kielivät asiaan liittyvistä valta-asetelmista. Sama pätee niihin dokumentteihin, joiden arkistointi todetaan syystä tai toisesta tarpeettomaksi. Etnomusikologeille menneisyyden muovaantuminen historiaksi ei ajatuksena olekaan välttämättä niin vieras, sillä vaikka nykyhetken musiikillisen toiminnan etnografinen tutkimus yhdistäisikin tieteenalan eri suuntauksia ja määritelmiä vahvimmin, tutkimukseen osallistuvat henkilöt tulkitsevat usein nykytoimintaa menneisyyden tapahtumiin nojaten ja verraten (Meyers 2015: 67).

Vielä kolmisen vuosikymmentä sitten etnomusikologi Vesa Kurkela (1991: 88, 93), sittemmin Taideyliopiston Sibelius-Akatemian musiikinhistorian professori, tuskasteli etnomusikologian historiattomuuden kanssa. Tällä hän tarkoitti eritoten sitä, että vaikka etnomusikologiassa historiallisten tekijöiden painoarvo tuolloin tunnustettiin, epätarkka muistitieto korostui kirjallisen lähdemateriaalin kustannuksella ja historiatieteiden lähdekritiikkiä hyödynnettiin lähinnä ”amatöörimäisesti”. Hän painotti lisäksi sitä, että 1900-luvun kuluessa rajatut ja ”parhaassa” tapauksessa muusta maailmasta erilliset pienyhteisöt suullisine perinteineen olivat varsinkin sähköisen tiedonvälityksen myötä korvautuneet sekundaarisesti muistinvaraisilla perinteillä. Näissä perinteissä sähköisesti välitetyllä suullisella viestinnällä on usein kirjallinen perustansa, samoin kuin kirjallisella kulttuurilla on aina myös muistinvaraiset ulottuvuutensa. Täten ”1900-luvun kansanmusiikin kulttuurianalyysin olisi pyrittävä en-

tistä enemmän metodiseen synteesiin”, jossa ”suullisten lähteiden käyttö saa tuekseen kaikki mahdolliset kirjalliset lähteet ja historiantutkimuksen lähdekritiikin.” (Kurkela 1991: 90, 99.)

Kurkela (1991) korostaa toistuvasti kulttuurihistoriallisen tarkastelun tarpeellisuutta etnomusikologisessa tutkimuksessa ja erottaa sen vähintäänkin rivien välissä säveltäjiin ja mestariteoksiin keskittyneestä historiallisesta musiikkitieteestä. Hän ei kuitenkaan tarjoa täsmällistä kulttuurihistorian määritelmää, ja lukijan onkin pääteltävä, että kyseisessä historiantutkimuksen muodossa tarkastelun kohteena ovat esimerkiksi populaarimusiikin menneisyys, järjestötoiminta, muusikkouden sukupuolittuneisuus ja muut musiikin yhteiskunnalliset suhteet (Kurkela 1991: 87, 95–96). Näin kulttuurihistorian ero erityisesti sosiaalihistoriaan jää epäselväksi. Tarkemmin musiikin kulttuurihistoriallista tutkimusta on eritellyt Jukka Sarjala (2002: 137), joka erottaa sen perinteisestä musiikin sosiaalihistoriasta eli musiikin synty- ja käyttöympäristöjen tarkastelusta toteamalla, että musiikin kulttuurihistoria kohdistuu siihen,

miten musiikki on ollut läsnä menneiden sukupolvien elämässä ja arkipäivässä. [...] Kulttuurihistoriassa musiikkia ei koteloida nuottipaperille, [vaan se] on alue tai merkitysten verkosto, jossa tutkija kohtaa kaikenlaisia asioita aistimellisuudesta ja identiteettien rakentamisesta politiikkaan ja sosiaalisiin jännitteisiin. [...] Kulttuurihistoriassa lähdetään siitä, että musiikki merkityksellistyy vaihtelevin tavoin ja muodoin ihmisten teoissa ja toimissa. Siitä ei voi abstrahoida muuttumatonta olemusta. (Sarjala 2002: 177–178.)

Sekä Kurkela (1991: 99) että Sarjala (2002: 178–179) huomauttavat etnomusikologian ja kulttuurihistorian kytköksistä yleiseen kulttuurintutkimukseen. Moisala (2009: 242, 251; 2013: 10, 19) puolestaan toteaa, että 1990-luvulla ilmaantunut ”uusi”, ”kriittinen” tai ”kulttuurinen musiikin-tutkimus” (tai -tiede) nojaa etnomusikologian lailla ajatuksiin sosiaalisten ja kulttuuristen merkitysten tilannesidonnaisuuteen ja monitulkintaisuuteen. Olennaisin ero suuntausten välillä on hänen mukaansa siinä, että

kulttuurisessa musiikintutkimuksessa tarkastelua ei rakenneta niinkään aiemman etnomusikologisen kuin kulttuurintutkimuksellisen kirjallisuuden varaan. Tämän puolestaan voi ounastella johtuvan ennen kaikkea akateemisesta poteroitumisesta ja noloudesta: taidemusiikkia syynävien uusien, kriittisten tai kulttuuristen musiikkitieteilijöiden on ollut mahdollista myöntää, että etnomusikologit olivat hoksanneet jotain olennaista jo kolme vuosikymmentä aiemmin. Kuten musiikkitieteilijä Nicholas Cook (2008: 50) on huomauttanut, pohjimmiltaan kysymys on kaikessa yksinkertaisuudessaan perinteisen taidemusiikkikeskeisen musiikkitieteen etnomusikologisoitumisesta.

Oli tässä ounastelussa perää tai ei, kulttuurisen musiikintutkimuksen erottaa etnomusikologisesta kulttuurihistoriasta kirjallisuusluettelon ohella lähinnä vain tarkastelun ajallinen ulottuvuus: siinä missä edellinen kohdistuu nykypäivän eli osapuilleen viimeisen parin vuosikymmenen aikaisiin ilmiöihin, jälkimmäisen aihepiirit valikoituvat tuota edeltävältä ajalta. Sikäli kun kulttuurisen musiikintutkimuksen piirissä kysytään, ”miksi musiikki saa juuri tietynlaisia merkityksiä tietyssä paikassa ja tietyssä aikana, ja millaisia seurauksia näillä merkityksillä on” (Leppänen & Moisala 2003: 77), sen yhteydet merkitysten tilannesidonnaisuutta korostavaan musiikin kulttuurihistoriaan ovat ilmeiset (ks. Sarjala 2002: 178).

Kulttuurintutkimuksen ja etnomusikologian välillä on yhteys myös niin kutsutun jälkikoloniaalisen teorian ja kritiikin pohjalta. Etnomusikologian oppihistoria sekä edelleen jatkuva kiinnostus ”vieraisiin”, usein Euroopan ulkopuolisiin musiikkeihin kytkevät sen erottamattomasti siirtomaavalta-ajan historiaan ja perintöön. Jälkikoloniaalinen teoria ohjaa tällöin pohtimaan sitä, missä määrin nykyiset tutkimusasetelmat ja menetelmät nojaavat vanhoihin valta-asetelmiin: kenellä on oikeus puhua ja kirjoittaa mistäkin musiikista etnomusikologian nimissä, ja mikä painoarvo Eurooppa-keskeisellä ajattelutavalla on käsiteltäessä ja käsitteellistettäessä esimerkiksi afrikkalaisia musiikkeja – yksikkömuotoisen ”afrikkalaisen musiikin” sijaan (ks. Moisala 2013: 12–13). Myös Tiainen, Poutiainen ja

Ranta-Meyer (2017: 6) toteavat jälkikoloniaalisen tutkimuksen olevan keskeinen keino pyrkimyksessä ”ymmärtää tämän päivän monietnisiä ja kulttuurisia musiikillisia todellisuuksia”, etenkin suhteessa suomalaisuuteen sekä sen risteymissä muiden sosiaalisten identiteettien – erityisesti sukupuolen, yhteiskuntaluokan ja iän – kanssa:

[1990-luvulta lähtien] musiikintutkijoiden yhdeksi tehtäväksi muodostui [...] sen analysointi, millaiset historialliset, kulttuuriset ja institutionaaliset muuttujat sekä sosiaaliset (valta)suhteet muovaavat ja rajoittavat suomalaisuuden käsitettä ja käytäntöjä jossakin tietyissä tilanteissa. [...] Suomalaisuus näyttäytyy vähintäänkin monina erilaisina intersektionaalisina suomalaisuuksina tai suomalaisuuden ja sen toiseuksien välisinä dynamiikkoina. (Tiainen ym. 2017: 6.)

”Kolmannen maailman” musiikkeja tutkitaan yhä enenevässä määrin teollistuneissa ja kaupungistuneissa yhteyksissään, eikä tutkijan kannata enää haaveilla neutraalisista heimoyhteisöistä, jotka olisivat maailmanlaajuisten viihdeteollisuuden koskemattomissa. Myös tästä syystä antropologisen etnomusikologian ja kulttuuri(tutkimukselli)sen (populaari-) musiikintutkimuksen välinen rajanveto on käynyt yhä vaikeammaksi. Jälkikoloniaaliset valtasuhteet käyvät kuitenkin ilmi siinä, että populaarimusiikin tutkimus on tästä huolimatta kovin ”ensimaailma”-keskeistä. Etnomusikologien helmasyntinä ovat puolestaan siirtomaavalta-ajan perintöä heijastavat tutkimusmenetelmät ja juuri neutraalisuuteen liittyvät aitouskäsitteet. (Stokes 2003: 103–104.)

On kuitenkin ehdottoman tärkeää huomata, että jälkikoloniaaliset olosuhteet eivät rajoitu vain niin sanottuun kolmanteen maailmaan, vaan ne koskevat joka ikistä maailmankolkkaa. On puhdasta haihattelua väittää, etteikö siirtomaavalta-aika olisi vaikuttanut yhteiskuntajärjestykseen sekä ihmisten ajattelutapoihin kaikkialla. 1900-luvun lopulla kiihtynyt muutoliike sekä sen synnyttämä monikulttuuristuminen ovat osoituksia tästä: on kaikkea muuta kuin sattumaa, että maahanmuutto suuntautuu entisistä alusmaista entisiin siirtomaavaltakeskuksiin, samalla kun ilmiötä kos-

kevassa keskustelussa ja toiminnassa muukalaisvihamielisyys ja rasismi yleistyvät.

Monikulttuurisuuteen liittyvät jännitteet ovatkin keskeisiä jälkikoloniaalisen kritiikin ja tutkimuksen aiheita. Simon Featherstone (2005: 7) tiivistää nämä kolmeen laveaan kategoriaan. Ensiksikin huomiota on syytä kiinnittää siihen, miten maahanmuuton myötä ilmaantuvat uudenlaiset kansalaiset – samoin kuin pitkäikäisemmät etniset vähemmistöt, alkupe räisväestöistä puhumattakaan – haastavat olemassaolollaan vakiintuneita käsityksiä siitä, millaisia kansakunnan jäsenten pitäisi olla. Toinen olennainen jälkikoloniaalisen tutkimuksen aihe liittyy etnisten ryhmien muodostamiin diasporiin eli jälleen muuttoliikkeen seurauksena syntyneisiin hajaantuneisiin yhteisöihin erityisesti suurissa kaupungeissa ympäri maailmaa. Kolmas keskeinen huomion kohde on se, miten kolonialistiset, Eurooppa-keskeiset ajattelutavat vaikuttavat historiankirjoitukseen ja muihin tapoihin tuottaa tietoa menneisyydestä.

## **Musiikin metahistoria ja jälkikoloniaalinen musiikin historian poliittisuus**

Etnomusikologinen, jälkikoloniaalinen, kulttuurintutkimuksellinen ja kulttuurihistoriallinen painotus merkitysten ja tulkintojen tilannesidonnaisuudesta, vaihtelevuudesta ja moninaisuudesta tarkoittaa myös korostunutta tietoisuutta tulkintojen lähtökohdista, päämääristä ja jopa suoranaisista ”salaisista agendoista” (Samson 2009: 18). Sarjala (2002) huomauttaa tähän liittyen, että tarinat syntyvät aina tutkijoiden valintojen tuloksena, ja nämä valinnat koskevat niin aihetta, tutkimusongelmaa, lähteitä, asioiden välisiä yhteyksiä kuin lopputuloksena muotoutuvan historiallisen tulkinnan kerronnallisia ratkaisujakin. Historioitsija Jorma Kalela (2010: 46–48) puolestaan painottaa tähän liittyen tarvetta punnita sekä menneiden tapahtumien merkitystä ”yhteiskunnallisen historianrakentamisen prosessissa” että kulloisenkin historioitsijan henkilökoh-

taisempia päämääriä: mitä hän haluaa sanoa ja millaisiin keskusteluihin osallistua?

Yhdysvaltalainen historiantutkija Hayden White (1973) on omassa klassikkotutkimuksessaan nimennyt tällaisia historiantutkimuksen perustavanlaatuisia valintoja sekä muita alan keskeisiä käsitteitä ja oletuksia koskevan tarkastelun *metahistoriaksi*. Termin voikin mieltää viittauksena tutkimukseen, jossa historiatieteen omaa historiaa tarkastellaan kriittisesti (Baird 2009: 129). Yksityiskohtaisemmin käsite tarkoittaa tutkimusotetta, jossa tarinat ymmärretään ”historiallisen kerronnan ja merkityksellistämisen malleiksi” omine ennako-oletuksineen ja ”erityisesti poeettisine erityispiirteineen”. Näin ollen historia on ymmärrettävä menneisyyttä koskevana tulkintoina, jotka ovat samalla aina kulloisenkin nykyhetken yhteiskunnallisiin käytäntöihin perustuvia poliittisia ja ideologisia rakennelmia omine päämäärineen ja arvoasetelmineen. (White 1973: 4, 22–27.) Ajatus kustakin sukupolvesta oman historiansa kirjoittajana on taajaan toistettu huomio, ja metahistorian keskeiset periaatteet voi summata myös siten, että ”mitään lopullisia historioita ei ole, koska menneisyys näyttää jatkuvasti erilaiselta nykyisyyden muuttuessa” (Wald 2009: 9).

Metahistoriallinen lähestymistapa on herättänyt keskustelua sen suhteen, onko se pohjimmiltaan historiankirjoituksen kritiikkiä, historiantutkimuksen metodi vaiko näiden yhdistelmä. Historioitsijoille heidän usein mittavien tuotostensa taustatekijöiden ja rajausten tarkempi pohdinta ja arvostelu saattaa ymmärrettävästikin aiheuttaa harmistusta, mikä puolestaan johtaa helposti puolusteleviin syytöksiin ”lillukanvarsikritiikistä” (ks. Kurkela 2014: 21). Monisatasivuiset historiikit eivät tietenkään synny ilman ponnistuksia ja laajojen lähdeaineistojen yksityiskohtaista tarkastelua, mutta mikäli ponnistelujen ja tarkastelun lähtökohtia ja päämääriä ei eritellä, syntyneiden kertomusten *historiatieteellisen* painoarvon voi hyvällä syyllä kyseenalaistaa. Voi olla, että ”hyvässä historiankirjoituksessa” ei teoretisoida turhan raskaasti (ks. Kilpiö ym. 2015: 11), mutta mi-



käli historioitsija jättää käsitteelliset valintansa täysin itsestään selviksi, on helppo yhtyä kritiikkiin historiantutkimuksen tieteellisyyttä kohtaan, oli oman ”asenteellisuuden julkipanolla” miten haitallinen vaikutus hyvänsä tieteenalan uskottavuudelle ja eritoten sovellettavuudelle (ks. Ylikangas 2015: 11–15, 160–165). Näin ollen metahistoriaa voi ajatella historiatieteen takeena: historian kriittinen tarkastelu käsitteenä on historiantutkijoille yhtä tärkeää kuin musiikin kyseenalaistaminen musiikintutkijoille. Metahistoriassa lisäksi historiankirjoituksen ja muiden historiallisten esitysten kriittinen tarkastelu perustuu toistuvasti vaihtoehdoisen todistusaineiston historialliseen analyysiin, ja lopputuloksena on suoraviivaisen syysuhteisten kertomusten sijaan pikemminkin *anabasis* (Baird 2009: 137), ratkaisematon ja poliittisesti virittynyt ”Kyyroksen sotaretki”, joka sosiaalishistorioitsija Matti Peltosen (2009: 65) sanoin ”kuvaa maanpaossa tapahtuvaa päämäärätöntä harhailua, tietämättömyyttä siitä, ollaanko menossa tai tulossa.” Näin ajateltuna metahistoriassa on olennaisilta osin kysymys myös sen pohtimisesta, miksi menneisyys olisi pyrittävä kahlitsemaan yhdeksi yksiselitteiseksi tapahtumien seuraannoksi.

Metahistorian perusteoksessaan White (1973: 1–2) keskittyy ”historiallisen tietoisuuden” muotoutumiseen ja historiallista tietoa koskeviin käsityksiin erityisesti 1800-luvun historiallis-yhteiskunnallis-filosofisessa kirjallisuudessa sekä siihen, miten tuolloiset ajatukset historian ja sitä koskevan tiedon selvärajaisuudesta haastettiin seuraavalla vuosisadalla muun muassa (jälki)struktuurialismien myötä. Jälkimmäisessä vaiheessa ”tosi” historian selvityspyrkimysten sijaan huomiota kiinnitettiin historian sepitteellisiin tai fiktiivisiin piirteisiin sekä epistemologisiin kysymyksiin ynnä menneisyyttä koskevan tiedon kulttuurisiin funktioihin. Olennaisia pohdinnan aiheita tässä suhteessa olivat – ja ovat edelleen – yhtäältä se, miten menneisyydestä voi saada (tai pikemminkin tuottaa) tietoa, ja toisaalta se, mihin kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin tarkoituksiin tätä tietoa tuotetaan. Tällaisen kritiikin perusteella historiallista tietoisuutta voi Whiten (1973: 2) mukaan pitää ”erityisesti länsimaisena ennakoasenteena, jonka

avulla nykyaikaisen teollistuneen yhteiskunnan oletettu ylivertaisuus voidaan vahvistaa jälkikäteen.”

Eipä liene siis yllätys, että metahistoriallisille ajatuksille historian – tai pikemminkin historioiden – tarkoitushakuisuudesta ja keinotekoisuudesta löytyy tukea myös jälkikoloniaalisesta tutkimuksesta. Siirtomaavalta-ai-ka ja sitä seurannut maailmanlaajuinen muuttoliike ovat saattaneet eri ihmisryhmät tekemisiin toistensa kanssa, ja seurauksena kansallisia piirteitä on määritelty uudelleen, vaikkapa sitten aiemmin olennaisiksi määriteltyjä piirteitä korostaen. Niinpä Suomenkin kaltaisen valtion alueella asuu yhä enemmän sellaisia ihmisiä, joiden ulkonäkö tai kulttuuriset käytännöt eivät vastaa historiankirjoissa ja muissa historiallisissa esityksissä toistettua virallista tai sitä varsinaista suomalaisuutta. Kuitenkin se, että tällaisia henkilöitä on (ollut) Suomessa, tekee heistä osan Suomen nykyisyyttä ja menneisyyttä sekä haluttaessa historiaakin.

Historiankirjoituksen osalta kysymys onkin yksinkertaisimmillaan, kerta toisensa jälkeen: *kenen* historia? Tähän liittyen historioitsija Dipesh Chakrabarty (2000: 27–32) kirjoittaa perustavanlaatuisesta historian keinotekoisuudesta ja viekkaudesta, millä hän viittaa ensiksikin historiatieteen Eurooppa-keskeisyyteen ja toiseksi historiankirjoituksen olennaiseen asemaan siirtomaavallan ja riiston oikeuttamisessa ja ylläpidossa. Vastaavaan tapaan Featherstone (2005: 167–169) korostaa (jälki)koloniaalista kerrontavaltaa sekä siirtomaahistorioiden essentialismia, determinismiiä ja teleologisuutta. Toisin sanoen kolonisoidut esitetään yhdenmukaisena massana, joka itsestään selvästi ja ennalta määrätysti asettuu omaan alistettuun paikkaansa maailman tapahtumien ja edistyksen saatossa. Sri Lankan jälkikoloniaalista historiankirjoitusta tarkastellut David Scott (1999: 93–94) puolestaan painottaa historioitsijoiden omaa historiallis-diskursiivista asemaa sekä sen vaikutusta historian eli menneisyyttä koskevien tulkintojen politisointiin: Jean-Luc Nancy siteeraten hän toteaa, että historiassa on yleensä kysymys pikemminkin yhteisöistä kuin esimerkiksi ajan kulumisesta, ja juuri tämän takia tietylle yhteisölle uskollisten historioitsijoiden on vaikea ajatellakaan

asioiden olevan toisin tai jopa yhdentekeviä. Hän kehottaa lisäksi pohtimaan kulloisen historiallisen esityksen historiografisia strategioita eli sitä, missä määrin kulloinenkin historia tuottaa nykyisyyden vaatimia kriittisiä tulkintoja. Lopuksi hän pohtii mahdollisuutta ”kieltää historialta sen subjektiivisuus, sen jatkuvuus, sen ikuisuus; ajatella sitä muutoin kuin menneisyyden otteena nykyisyydestä, keskeyttää sen näennäisesti pidäkkeetön kulku, syysuhteisuus, sen ylin vaatimus määräytyneisyydestä.” (Scott 1999: 96–97, 105.)

Musiikin historiankirjoituksessa maailmanlaajuisten jälkikoloniallisten olosuhteiden tärkeyttä on korostanut toistuvasti Gary Tomlinson (2007: 149–150). Hänen mukaansa tällöin on otettava huomioon käytäntöjen ja perinteiden kohtaamisen tuottama hybridisyys eli sekasikiöisyys sekä ”väistämätön, läpituken ja hämmentävä vuoropuhelu”. Jälkikoloniallinen historiankirjoitus pakottaa lisäksi historioitsijan ”luopumaan ajatuksesta jonkin menneen todellisuuden tahrattomasta rekonstruktioista ja korvaamaan tämän hybridillä rakennelmalla, joka tuo esiin sekä tämän päivän että menneet suunnitelmat, tarkoituksiperät ja toiveet.” Lopputuloksena syntyvä käsitys ja esitys menneisyydestä ei Tomlinsonin (2007: 150) mukaan koske vain ”menneisyyden toimijoita ja tekoja vaan myös sitä, miksi ja miten historioitsija esittää ne.”

Tomlinson (2007: 296) korostaa myös näin hahmottelemansa historiankirjoituksen siirtomaavaltapulman ytimessä olevia epätasapainoista suhdetta Eurooppa-keskeisen itsetutkiskelun ja ”*toisin* tietämiseen tähtäävien pyrkimysten” välillä. Hän painottaa vielä erikseen musiikkitieteen roolia Eurooppa-keskeisen itseymmärryksen muotoutumisessa ja jatkuvuudessa muiden länsimaisten tieteenalojen joukossa. Eikä kysymys ole hänelle vain musiikin teoretisoinnista tai muusta tutkimuksesta, vaan musiikillisesta ilmaisusta jo lähtökohtaisesti: ”1700-luvun loppu- ja 1800-luvun alkupuoliskolla musiikki, erityisesti ’ei-laulettu’ muodossaan, asemoitui keskeiseksi osaksi diskurssia, joka ylpeili Euroopan ja sen historioiden erillisyydellä Euroopan ulkopuolisista elämänmuodoista ja kulttuureista.” (Tomlinson 2007:

285, 287; ks. myös Rantanen 2018: 75–76.)

Suoranaiset metahistorialliset analyysit musiikista ovat kuitenkin harvassa. Osaltaan tähän saattaa vaikuttaa suuntauksen johtohahmon Whiten saama ristiriitainen vastaanotto ”varsinaisten” historioitsijoiden keskuudessa sekä musiikinhistorian eriytyneisyys pikemminkin musiikkitieteilijöiden kuin historiantutkijoiden alana (ks. Peltonen 2009; Piirainen 2011: 7–8; Sarjala 2002: 21–29). Esimerkiksi tuoreissa laajamittaisissa historiallista etnomusikologiaa tai etnomusikologista musiikinhistoriaa käsittelevissä artikkelikokoelmissa *Theory and Method in Historical Ethnomusicology* (2014) ja *The Cambridge History of World Music* (2013) ei metahistoriaa mainita, ja White muutenkin vain toisessa ohimennen ja vieläpä toiskätisesti myöhemmän historiallisten esitystapojen kerronnallisuutta käsittelevän teoksensa osalta (Hebert & McCollum 2014: 98–99). Whiten (1987) kyseisen teoksen ytimessä on kyllä kertomusten keskeinen asema todellisuuden esittämisessä, mutta mikäli kyseiset kirjoittajat olisivat avanneet itse kirjan eivätkä tyytyneet muiden tutkijoiden referointiin, olisivat he voineet painottaa yhtäläillä ajatusta historiallisen tulkinnan poliittisuudesta. Tällä White (1987: 58–61) tarkoittaa kysymyksiä tulkitsijan auktoriteetista sekä yhteiskunnallisesti että akateemisesti totuuden etsijänä, tulkinnan taustalla vaikuttavista päämääristä ja interesseistä sekä erityisesti historiantutkimuksen kurista, *disipliinistä* eli tieteenalasta tavanomaisine käytäntöineen, rajoituksineen ja sääntöineen. Perimmäinen kysymys tässä suhteessa koskee sitä, miten akateeminen historiantutkimus palvelee tiettyjä yhteiskunnallisten ryhmiä tai kokonaista luokkaa enemmän kuin toisia.

Yksi harvoista suoraan Whiten (1973) metahistoriallisiin ajatuksiin nojaavista musiikinhistoriallisista tutkimuksista on Scott DeVeaux’n (1991) analyysi jazzin historiankirjoituksesta, sillä hän kohdistaa huomionsa muun muassa jazzhistoriikkien – sekä henkilö- että tyylikeskeisten – *juonellistamiseen* ja kertomusten arkkityyppeihin. White (1973: 7–11, 133–264) erottaa toisistaan neljä keskeistä 1800-luvulta periytyvää realistisen

historiankirjoituksen muotoa: romanssin, komedian, tragedian ja satiirin. Siinä missä romanssia hallitsee jopa uskonnollissävyinen pelastuskertomus, komedia nojaa yhteensopimattomilta vaikuttavien ilmiöiden yhdistymiseen ja siitä kumpuvaan toivonkipinään. Traagisen historiikin perusjuoniin puolestaan kuuluu kertomukset vaikkapa artistien tai genrejen noususta ja tuhosta, miksei uhostakin, kun taas satiirille on tyypillistä pessimismiin taipuvainen epäluulo minkäänlaista kehitystä saati edistystä kohtaan. DeVeaux'n (1991: 532–533) mukaan jazzin historiankirjoituksessa hallitsevin kertomustyyppi on traaginen, henkilöityen muun muassa Buddy Boldeniin, King Oliveriin ja Bix Beiderbeckeen, joskin myös romanttinen vastoinkäymisten kukistamista painottava tyyppi on tavallinen, kuten Louis Armstrongin, Duke Ellingtonin ja Benny Goodmanin tapauksissa. Jälkikoloniaalista yhteyttä ajatellen olennaista on, että tarkastelun keskiössä on taiteen aseman saanut – tai vallannut – musiikin laji, joka sekä menneisyytensä että perustavaa laatua olevien ominaisuuksiensa osalta yhdistetään toistuvasti afrikkalaisamerikkalaisuuteen ja siten niin sanotusti mustaan kulttuuriseen ilmaisuun. Ihmisen ihonvärin määreenä ”musta” pitää äärimmäisen harvoin jos koskaan paikkansa kirjaimellisesti, ja ”valkoinen” vielä harvemmin. Tällaiseen värimäärittelyyn onkin suhtauduttava ennen kaikkea rodullistettuna kulttuurisena luokiteluna, jonka olennaisena perustana on silminnähtävän eron vivahteiden rodullistava ja epätasapainoinen kahtiajako. Tässä jaottelussa valkoisuus on lisäksi ladattu eugeniikkaa lähentelevillä puhtauden ideaaleilla, jolloin vähäinenkin epäily ei-valkoisuudesta on riittänyt mustuuden kriteeriksi. (Ks. Wayne 2014.)

Nimenomaisten metahistoriallisten musiikkitutkielmien niukkuudesta huolimatta kytköksiä metahistorialliseen ja jälkikoloniaaliseen kritiikkiin on kuitenkin havaittavissa useissa musiikinhistorian lähtökohtia erittelevissä kannanotoissa, jos kohta mainittujen termien sijaan kirjoittajat painottavatkin esimerkiksi historian tuottamista, tekijyyttä, menneisydentarpeita sekä pyrkimystä refleksiivisyyteen, monimutkaistamiseen tai

revisionismiin (ks. Negus 1996: 138; Wall 2013: 12; Kurkela 2014; Neuman 1991: 269; Michelsen 2004; Shuker 2011: 92). Myös periodisoinnin eli historiallisten aikakausien erottelun mielivaltaisuus on tuttu ilmiö historioisijoille, varsinkin mikäli esimerkiksi musiikilliset aikakaudet yritetään pakottaa tiettyjen vuosikymmenten rajoihin tai edes ”puolikymmenlukuihin” (Kurkela 2011: 52). Koska aikakaudet hahmottuvat aina jälkikäteen, on niiden avulla vaivatonta osoittaa historiankirjoituksen peruuttamaton kytkös kulloiseenkin nykyhetkeen. Niinpä vaikkapa suomalaisen jazziskelmän aikakauden alun ja lopun määrittelyssä voi havaita piirteitä kehämäisestä päättelystä, jossa jälkikäteisarviio musiikinlajin tyylipiirteistä määrää sen ajanjakson, jonka musiikillisella tarjonnalla vuorostaan perustellaan jälkikäteisarviota. Päättyipä jazziskelmän vuonna 1956 alkaneeksi ilmoitettu aika- tai kultakausi vuoteen 1962 tai 1963, käsitehistorialliselta kannalta voi todeta härnäten, että tyyliilajia ”ei ollut olemassa 1950- ja 1960-luvuilla”, vaan se vakiintui itse asiassa vasta kolme vuosikymmentä myöhemmin (Mäkelä 2011b: 79, 96; ks. myös Kurkela 2011: 52; Poutiainen 2011: 9). Sama ilmiö on havaittavissa myös suomirockissa: siinä missä historiankirjoissa genren alku sijoitetaan 1970-luvun alkuvuosiin, itse termiä on mitä luultavimmin käytetty ensi kerran *Suosikki*-lehden numerossa 10/1981 (Montonen 1981; vrt. Jalkanen & Kurkela 2003: 581–585; Liete 2004: 44).

## **Suomen musiikin historia ja musiikinhistoria Suomessa Suomesta Suomelle**

Viime vuosituhannen vaihteessa julkaistu suomenkielinen musiikinhistoriallinen kirjallisuus muutti olennaisesti aihepiirin opintoja ja tutkimusta. Vielä 1990-luvun alkuvuosina tilanne oli ratkaisevasti erilainen: kun aloitin omat musiikkitieteen opintoni vuonna 1992, suomalaisen kansan-, taide- ja populaarimusiikin historiaa käsittelevä tentittävä kirjallisuus oli peräisin 1920-, 1950- ja 1980-luvuilta. Vuonna 2006 musiikkitieteen opis-

kelijat ja tutkijat saattoivat sen sijaan mainittujen musiikinlajien osalta nojata kahdeksanosaiseen ja nelituhatsivuiseen kirjasarjaan *Suomen musiikin historia*.

Kirjasarja julkaistiin vaiheittain vuosien 1995 ja 2006 välillä, muttei suinkaan ole ainoa osoitus musiikin historiankirjoituksen suoranaisesta buumista. Sama kustantamo julkaisi 1998 suomalaisen rockin historian ja 2004 suomalaisen naisrockin historian, paksuja kovakantisia kirjoja molemmat. Toinen johtava kirjakustannusyhtiö puolestaan saattoi samoihin aikoihin markkinoille neliosaisen sarjan suomalaisen populaarimusiikin vaiheista nimellä *Suomi soi*, ja vuosien 2002 ja 2007 välillä niin suomalaisen metalli, progressiivinen rock, rap (tai hip-hop), gospel kuin jazzkin saivat omat kirjalliset historiikkinsa. Lisäksi 2010-luvun alussa myös suomi-etnon eli uudemman kansanmusiikin linjat saatettiin yksiin kansiin, samoin kuin ”kansainvälisen populaarimusiikin”. Lista kasvaa huomattavasti pidemmäksi, mikäli huomioon otetaan myös elämäkerralliset ja yhtyeiden vaiheita kertaavat suomenkieliset julkaisut. Oman pohdintansa aihe on kylläkin se, että 1930-luvun jälkeinen moderni jazz ei lukeudu *Suomen musiikin historiaan* muuten kuin satunnaisina viittauksina taide-, populaari- ja kansanmusiikkifuusioihin.

Musiikillisten ilmiöiden menneisyyttä koskien ero ”yleisten” tai tiettyihin musiikinlajeihin rajattujen historiikkien ja artisti- tai yhtyekeksisten elämäkertojen välillä on olennainen. Molemmat eittämättä edustavat historiankirjoitusta, mutta siinä missä edelliset noudattavat tyypillisimmillään kansallisia ja kielellisiä rajoja, jälkimmäisiin lukeutuu myös mit-tava määrä erityisesti englanninkielestä käännettyä kirjallisuutta. Niinpä samalla kun eri musiikinlajit kansallistetaan, tiettyjen yksilöiden ylikansallista tai rajaista painoarvoa korostetaan. Kukaan tuskin kieltää, etteivät esimerkiksi Elvis Presley ja The Beatles olisi vaikuttaneet suuresti myös Suomessa, mutta heidän käsittelemisensä osana Suomen – saatikka suomalaisen – musiikin historiaa on monisyisempi kysymys. Mahdollisuuksia näiden syiden puntarointiin tarjoutuu esimerkiksi vertailemalla

tuoreeltaan suomennettua yhtyeen ensimmäistä, jo ennen sen hajoamista kirjoitettua historiikkia (Davies 1968) vastikään julkaistuun kokonaisesitykseen siitä, ”millaiseen Suomeen Beatles-ilmio rantautui ja mitä siitä seurasi” (Vienonen & Niemi 2017).

Musiikinlajien kansallistaminen ei missään nimessä ole nimenomaisesti suomalainen ilmiö, eikä se rajoitu vain musiikin historiankirjoitukseen. Historiankirjoituksen yhteys kansallisajatteluun on elimellinen: kansakunta on uskottava ja ikään kuin olemassa vasta kun sillä on historiansa (ks. Hobsbawm 1994: 48). Sama pätee myös musiikkiin. Näin ollen musiikinkin historiankirjoituksessa vallitsee metodologisen nationalismin ylivalta. Tämä tarkoittaa yksinkertaisimmillaan kyseenalaistamatonta ennako-oletusta siitä, että kansakunta ja kansallisvaltio muodostavat luonnollisen lähtökohdan ilmiöiden tarkastelulle. Tällöin pidetään itsestään selvänä, että kansalliset ja valtiolliset rajat määräävät ja määrittävät muun muassa musiikillista ilmaisua. Vastavuoroisesti oletetaan suoraviivaisesti, että tietyt musiikilliset ilmaisut ja ilmiöt ovat luonteenomaisia juuri kyseiselle kansalle.

Valtiollisilla rajoilla on toki suuri painoarvo, varsinkin mitä tulee koulutuslaitosten ja joukkoviestinnän ylläpitämiin käsityksiin kansallisista perinteistä (ks. Harrington 2014: 229). Rajat eivät kuitenkaan ole luonnollisia eivätkä kumpua oletetusta kansasta, vaan ne nojaavat valtioiden välisiin geopoliittisiin sopimuksiin. Euroopan valtiollinen jako näytti 1900-luvun alussa ja vielä 1980-luvullakin kartoissa aivan toiselta kuin nykyään, ja jatkuvat valtioiden sisäiset kriisit eri puolilla maailmaa osoittavat, että valtioiden rajat on aina määriteltävissä uudelleen, usein ellei poikkeuksetta sotilaallisesti. Kansallisajattelun läpitukenkuus ulottuu myös alkupe- räisväestöihin ja muihin valtiottomiin kansoihin. Edellisillä, kuten vaikkapa Pohjois-Euroopan saamelaisilla tai Aotearoan eli Uuden-Seelannin maoreilla, on kuitenkin usein enemmän virallisia vaikutusmahdollisuuksia kuin jälkimmäisillä. Esimerkiksi kurdien ja palestiinalaisten itsehallinnollisiin pyrkimyksiin on reagoitu toistuvasti aseellisesti. Musiikin kaltaista kulttuurista ilmaisua ajatellen olennainen kysymys koskee tällaisissa



valtiottomissa tapauksissa sitä, miten kyseisten ryhmien käytännöt tulisi suhteuttaa kansallisiin kertomuksiin. Tulisiko esimerkiksi saamelaisen musiikkia käsitellä osana Suomen musiikin historiaa, kuten mainitussa samannimisessä kirjasarjassa on tehty, vaiko pikemminkin saamelaisalueen sisäisenä mutta valtiolliset rajat ylittävänä kulttuurisena käytäntönä? Molemmissa tapauksissa metodologinen nationalismi pitää kuitenkin pintansa; olisiko tällaisia – ja muitakin – kansallisia musiikillisia ilmiöitä mielekkäämpää tarkastella alueellisesti rajattuina mutta osana ylijäisiä ja jopa maailmanlaajuisia verkostoja ja virtauksia?

Kansallisten ja valtiollisten rajojen ohella yksi ilmeisimmistä musiikin historiankirjoituksessa tehtävistä (tai ainakin tehdyistä) valinnoista koskee tarkasteltavan materiaalin rajaamista. *Suomen musiikin historia* -sarjassa tämä on nähtävissä selväänkin selvemmin siinä, miten kansan-, kirkko- ja populaarimusiikki on erotettu ensiksikin toisistaan (osat 6–8) ja toiseksi musiikista, joka ei etuliitteitä ilmeisesti tarvitse (osat 1–4) – mutta jota usein klassiseksi musiikiksi tai säveltaiteeksi nimitetään (osa 5). Samoin erilaisten genre- eli lajityyppihistoriikkien runsaus kielii ajattelutavasta, jonka mukaan musiikinlajien väliset rajat ovat selkeitä, ja näin ollen ”lajien syntyä” ja historiaa on paras tutkia lajikohtaisina erillisinä kokonaisuuksina. Musiikinlajit ovat kuitenkin abstrakteja käsitteellisiä luomuksia, jotka muuttuvat alati ja joiden rajat ovat epäselviä ja huokoisia. Usein tämä aiheellisesti tunnustetaan musiikinhistorioissa, vaikka itse käsittely rakentaisikin tiukkoja karsinoita eri lajeille. Metahistorialliselta kannalta ei olekaan mielekäästä kieltää rajojen olemassaoloa, vaan kohdistaa mielenkiinto niiden perusteisiin ja seurauksiin.

Kolmas tyyppillinen, joskin tietoisempi valinta liittyy musiikin sukupuolidynamiikkaan: esimerkiksi alaotsikko ”suomalaisen naisrockin historia” (Aho & Taskinen 2004) tuo lajityyppi- ja kansallisten rajausperusteiden rinnalle sukupuolen. *Musiikin toinen sukupuoli* -kirjassaan Pirkko Moisala ja Riitta Valkeila (1994: 11–17) huomauttavatkin naissäveltäjien musiikinhistoriallisesta väheksynnästä sekä miesten käsittelystä ikään

kuin sukupuolettomina (ks. myös Citron 1993: 4–8). Tähän liittyy lisäksi säveltäjänrouden kyllästävä teos- ja tyylihistoriallinen lähestymistapa kaikessa fantastisessa ristiriitaisuudessaan: ”Naissäveltäjien kohdalla tällaiseen harhakuvaan pakottavan luovuuden paineissa toimivasta yksilöstä on vaikea ajatua, koska ympäristön vaikutus heidän urakehityksessään on ollut niin ilmeinen” – ja tästä myös miehiin kohdistuva musiikin historiankirjoitus voisi Moisan ja Valkeilan (1994: 17) mukaan ottaa oppia.

Tarkentavia musiikinhistoriallisia rajausperusteita voi siis käytännössä lisätä mielensä mukaan, joskin kulloisetkin yhteiskunnalliset ja kulttuuriset olosuhteet ohjaavat valintojen tekemistä ratkaisevasti. Monikulttuurisuuskeskustelua ajatellen voi esimerkiksi kysyä, joko olisi tarvetta kirjoittaa vaikkapa ”suomalaisen maahanmuuttajamiesiskelmän historia”.

Erilaisia rajausperusteita koskevat valinnat tuottavat erilaisia kertomuksia musiikin menneisyydestä. Toistuvasti nämä ovat kuitenkin kansallisia, ja samalla tietyt musiikilliset käytännöt ja äänet esitetään ikään kuin luonnollisina osina tiettyjä kansakuntia. Esimerkiksi iskelmästä on rakennettu osaltaan suomalaisuuden symboli, vaikka tyyllillisesti musiikilliset erot muuhun eurooppalaiseen viihdemusiikkiin ovat kyseenalaisia ja usein olemattomia – ja onhan lajinimikekin mukaelma saksan *Schlager*-sanasta. Musiikin kansallistaminen nojaakin merkittävään kehäpäätelmään. Yhtäältä kansallisia musiikin muotoja ylistetään siksi, että ne on toistuvasti määritelty kansallisiksi, muun muassa ja erityisesti historiankirjoituksessa. Toisaalta näiden musiikin muotojen kierrätys esimerkiksi joukkoviestimissä rakentaa, toisintaa ja vahvistaa käsityksiä kansallisesta kulttuurista.

Vaikka kansallinen onkin määreenä pohjimmiltaan ideologinen ajatusrakennelma, se on myös totisinta totta arkipäivän käytännöissä ja aineellisessa maailmassa. Selkein osoitus tästä on juuri se, miten maailma on jaettu selvärajaisiin ja (ainakin muodollisesti) täysivaltaisiin valtioihin omine rajavartioineen, valuuttoineen, koulutus- ja muine hyvinvointilaitoksineen, mediatuotantoinen, väkivaltakoneistoinen sekä monissa ta-

pauksissa sangen omalaatuisine kielineen. Niinpä kukaan tuskin yllättyy siitä, että Suomessa suomeksi laulettu musiikki on kohtalaisen suosittua. Kulttuurihistorioitsija Janne Mäkelä (2011a: 16) pohtii muun muassa tätä kysymystä kansainvälisen populaarimusiikin historiaa käsittelevässä kirjassaan ja suhteuttaa paikalliset laulukielet muita musiikillisia piirteitä hallitsevaan ”anglo-juonteeseen”. Myyntitilastoihin viitaten hän aprikoi, josko listojen kärkisijoilla olevat artistit ovat lopulta sittenkään kovin suomalaisia, varsinkin kun ottaa huomioon angloamerikkalaisen tuotannon jo vuosikymmeniä kestäneen vaikutuksen uuteen suomalaiseen populaarimusiikkiin. ”Jos musiikki ei tunne rajoja”, Mäkelä (2011a: 16) kysyy, ”niin miksi ihmiset Suomessa haluavat kuunnella suomalaista iskelmää, suomalaista heviä, Suomi-rockia, amerikkalaista hiphoppia tai brittiläistä popmusiikkia? Miksi suomalaiset eivät kuuntele turkkilaista tai ranskalaista hiphoppia?”

Mäkelä selvästikin vihjaa, että musiikilla on rajansa. Tähän on helppo yhtyä: musiikki on olennainen osa ihmisten välistä kanssakäymistä ja sikäli erottamattomasti yhteydessä yhteisöllisten identiteettien rakentumiseen. Identiteetit puolestaan nojaavat samankaltaisuuksien havaitsemiseen ja erityisesti erojen tekemiseen (ks. esim. Hall 1999). Mäkelän tekstissä on kuitenkin erilaisia muotoiluja, joiden avulla identiteettikeskustelua voi viedä pidemmälle. Ensiksikin rinnakkain asetuvat substantiiviset ilmaisut ”ihmiset Suomessa” ja ”suomalaiset”, ja toiseksi ne rinnastuvat adjektiiviin ”suomalainen”. Toisin sanoen siinä missä kaksi edellistä ovat määrällisiä ja sikäli ainakin oletettavasti mitattavia asioita, jälkimmäinen on laadullinen määre ja siksi myös kahta muuta alttiimpi sisällöllisille määrittelykiistoille: kuka onkaan lopulta se oikea suomalainen, ja millaisia aste-eroja suomalaisuudessa kenties on? ”Suomalaiset” on toki myös mahdollista ymmärtää laadullisena nimilappuna eikä pelkästään viralliseen kansallisuuteen viittaavana terminä. ”Ihmiset Suomessa” sen sijaan on kaikkein kattavin ja erot hyväksyvä sanamuoto, sillä se kirjaimellisesti tarkoittaa sitä ihmismassaa, joka kulloisellakin hetkellä oleskelee Suomen

valtion maa-alueella. Samalla se on kaikkein moniulotteisin luonnehdinta, sillä se riippuu väistämättä jatkuvasta syntyästä, kuolemiin ja rajanylityksiin perustuvasta määrällisestä muutoksesta väestössä.

Mikäli tähän käsitteelliseen suohon haluaa upota syvemmälle, voi edellisten muotoilujen rinnalle nostaa koko joukon muita. *Suomen musiikin historia* -kirjasarja tuo keskusteluun genetiivin, joka adjektiivin ”suomalainen” lailla on erityisen keskeinen jälkikoloniaalisissa yhteyksissä. Genetiivimuoto ei nimittäin ole täysin yksiselitteinen, sillä se voi viitata joko kokonaisuuden osaan tai omistussuhteeseen. Lisäksi varsinkin jos ja kun Suomi ymmärretään tässä yhteydessä väestön eikä valtion synonyymina (koska esimerkiksi tekijänoikeudellisesti valtio ei voi olla musiikin tekijä), kysymys musiikin omistuksesta liittyy olennaisesti siihen, miten ja mistä Suomen väestön ajatellaan koostuvan. Mäkelän muotoilut muistaen on eri asia kirjoittaa ”Suomen väestön musiikista” kuin ”Suomessa olevan väestön musiikista”. Tämä genetiivin ja inessiviin välinen jännite on erityisen olennainen tarkasteltaessa musiikin(kin) historiaa jälkikoloniaalisen teorian avulla ja suhteessa monikulttuurisuuskeskusteluun. Jännitettä voi lähestyä myös musiikintutkija Hans Weisethaunetin (2007: 194–195) tapaan erottamalla *kansallisuuteen* ja *kansallisen merkittävyyden* toisistaan. Toisin sanoen sellaiset musiikilliset tapahtumat ja teokset, joiden ajatellaan olevan luonteeltaan *todella* kansallisia, voi rinnastaa genetiivimuotoon. Sen sijaan sellaisia musiikillisiä ilmiöitä, joita on todistettavasti ja toistuvasti hyödynnetty kansallisten historioiden ja identiteettien rakentamisessa, voi pitää inessiivimuodon vastineina.

”Suomen musiikkia” ja ”musiikkia Suomessa” voi verrata myös ”musiikkiin Suomesta”. Nykyisessä luovan talouden ja kulttuuriteollisuuden kansantaloudellisia ja myönteisiä piirteitä korostavassa ilmapiirissä viimeisin muotoilu korostaa musiikin asemaa osana vientiteollisuutta. Jos rahavirtoja lasketaan, ”musiikki Suomesta” on kaikkein määrällisin tapa lähestyä asiaa. Kuitenkin myös markkinointi- ja myynninedistämysyhteyksissä laadulliset ulottuvuudet ovat läsnä. Esimerkiksi Music Export Fin-

landin järjestämässä *Finland Fest* -tapahtumassa Tokiossa vuonna 2012 alan ammattilaisille suunnattu ohjelma sisältyi kaksi esittelytilaisuutta, joista toinen keskittyi pohjoismaiseen electronicaan sekä indie-musiikkiin ja toisen nimenä oli ”Finland Fest Metal Attack” (Musex 2012; Gramexpress 2012). Näiden genrejen painotus nimenomaan suomalaisena – joskin myös laajemmin pohjoismaisena – kieli siitä, että (populaari-)musiikki Suomesta määrittyy valtavirran reuna-alueilla olevien genrejen perusteella. Mikään mainitusta kolmesta lajityypistä ei suoranaisesti edusta ”undergroundia” tai avant-gardea, mutta niihin kaikkiin liittyy oletus ilmaisun erityislaatuudesta ja sitä mukaa myös muusikoiden ja yleisön sisäpiiriläisyydestä. Kyseiset genret, varsinkin indie ja metalli, herättävät kysymyksiä lisäksi sen suhteen, missä määrin ”musiikki Suomesta” tulee rodullistetuksi ensisijaisesti valkoisena.

Genetiivin, inessiivin ja elatiivin ohella voi vielä puntaroida erityisesti allatiivin painoarvoa musiikin ja muiden sosiokulttuuristen käytäntöjen merkityksellistämässä niin menneisyyden kuin nykyhetkenkin osalta. Toisin sanoen kysymys on tällöin musiikista Suomelle. Monilta osin, ellei peräti täydellisesti, otsakkeen ”Suomen musiikin historia” voi kääntää muotoon ”musiikin historia Suomelle”, koska historiallinen esitys musiikin ja sen tekijöiden vaiheista kytkeytyy kansallisen ilmaisun määrittelyyn ja ylläpitoon. Kolikolla on kuitenkin toinenkin puolensa, ja se kierähtää esiin niissä tilanteissa, joissa vieraina pidetyistä musiikeista luodaan kertomuksia ja historiikkeja kotimaisin voimin. Niinpä voi kysyä, miksi suomalaisten kirjoittajien olisi – ja on – tärkeää tuottaa suomenkielisiä historioita esimerkiksi reggaen ja Latinalaisen Amerikan musiikkien vaiheista, samoin kuin soulin, funkkin ja hip-hopin historiasta (ks. Hilamaa & Varjus 1997 & 2000; Luhtala 1997; ks. myös luku 3). Kenellä on toisin sanoen oikeus kirjoittaa minkäkin musiikin historia; olisiko vaikkapa iskelmästä innostuneen jamaikalaisen henkilön ”sallittua” kirjoittaa lajityypin historiikki? Olisiko hän sen enempiä oikeassa tai väärässä kuin niin sanotusti supisuomalainen valkoihoinen historioitsija kirjoittaessaan skasta, dubis-

ta ja reggaesta? Ei käy kieltäminen, etteikö afrikkalais- tai latinalaisamerikkalaisen musiikin painoarvo Suomessa – ja Suomelle – olisi ollut merkittävä, mutta silti kysymys on kulttuurisesta auktoriteetista nimenomaan siinä mielessä, että julkaisemalla suomenkielisiä alkuperäishistoriikkeja tšekäläiset tulkinnat näistä musiikeista asettuvat pohjois- ja eteläamerikkalaisten yläpuolelle. Suomalaiset kirjoittajat siis osaavat kertoa, mitä nämä musiikit merkitsevät suomalaisille ja Suomelle, kun taas muualla tuotetut historiikit eivät tähän mitä ilmeisimmin kykenisi. Asiaan tietty vaikuttavat myös raadolliset kulttuuriteolliset reunaehdot: mikäli aihepiiristä innostuneella toimittajalla tai harrastajalla on mahdollisuus käyttää hankkeeseen vapaa-aikaansa useamman vuoden ajan (ks. Hilamaa & Varjus 1997: 9), on se kirjakapitalistin kannalta selvästi kustannustehokkaampi ratkaisu kuin kääntäjän palkkaaminen. Oli miten oli, lopputuloksena kaksi laajaa, etnisyyden suhteen vahvasti latautunutta musiikillista kategoriaa alistuu pohjoiseurooppalaiselle ja sangen pienen kielialueen asiantuntemukselle.

Sijamuodoilla on musiikinkin historiankirjoituksessa väliä, ja ne voi liittää sananmukaisesti kulloisenkin historiankirjoituksen sijainteja ja muotoja koskeviin kysymyksiin. Lisäksi suomen kielen sijapäätteet voi rinnastaa esimerkiksi anglosaksisissa ja romaanisissa kielissä käytettäviin prepositioihin – edellisten esimerkkien osalta vaikkapa englannin sanoihin *in*, *of*, *from* ja *for*. Näin ollen voi puhua ja kirjoittaa erityisestä historiankirjoituksen prepositiopolitiikasta eli siitä, millaisia ennakko-oletuksia ja asemia (pre-positioita) kulloiseenkin historiikkiin sisältyy, olipa sen muoto ja tekijän tausta mikä tahansa (ks. Kärjä 2017). Oma käsittelyni kohdistuu yksipuolisesti historiankirjoitukseen sen vakiintuneen aseman takia, joskin tarkastelemieni kirjallisten esitysten mitta, tyyli ja lähtökohdat saattavat erota huomattavastikin: siinä missä parituhatsivuinen Suomen taidemusiikin historia on musiikkitieteilijöiden ja säveltäjien käsialaa, Wikipediassa nimettömät kirjoittajat tiivistävät suomalaisen rapin kolme vuosikymmentä kuuteen tekstikappaleeseen – eivätkä täysin ilman kielellisiä kömmähdyksiä. Kuitenkin molemmat ovat etnomusikologisesti

ja metahistoriallisesti ajatellen yhtä arvokkaita lähteitä ja avarasti ajattelun osa säveltäjä-historioitsija Sulho Rannan (1950: 9) mainitsemaa ”erityylien ahtautumista toistensa ylle”, mikä ”vie, joskus suorastaan pakottaa kehityksen virtaa eteenpäin” ja mihin liittyy ”yhtäaikaisten ilmiöiden tarkastelu eri kulttuuripiireissä ja musiikin eri laatujen ja lajien yhteydessä”.

## 2 *Suomen musiikin historia ja* musiikillinen orientalismi

Suomenkin musiikilla on sekä menneisyytensä että historiansa. Prepositiopolitiikan perusteella on kuitenkin aiheellista kiinnittää huomiota siihen, tarkastellaanko näitä nykyään Suomeksi nimetyn maa-alueen tapahtumien kannalta vaiko suhteessa erilaisiin käsityksiin suomalaisuudesta. Usein nämä nivELYVÄT toisiinsa, kuten esimerkiksi *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa. Samalla on syytä pitää mielessä itse historiankirjoituksen historialliset olosuhteet: on tuskin sattumaa, että juuri EU-jäsenyyden vahvistamisen – ja Neuvostoliiton hajoamisen – jälkeen kysymykset suomalaisuudesta nousivat julkisuuteen uudella vimmalla (ks. Alasuutari & Ruuska 1998: 5–8; Ylikangas 2015: 184–185). Vastaavaa suomalaisuusbuumia saa hakea 1800-luvulta, jolloin Suomi luotiin ideologisesti muun muassa Snellmanin, Runebergin, Edelfeltin, Gallén-Kallelan, Brofeltin (Ahon) ja Stenvallin (Kiven) voimin – puhumattakaan Paciuksesta, Kajanusesta ja Sibeliuksesta. Runebergiä ja Paciusta *Maamme-laulun* tekijöinä ajatellen onkin kiintoisaa, että *Suomen musiikin historian* kirjoittajista sekä Mikko Heiniö että Erkki Salmenhaara suhtautuvat kappaleeseen hyvinkin varauksellisesti. Kummankin kritiikin ytimessä on Heiniön (1991: 16) sanoin ”joltinenkin kitka musiikin ja kielen välillä”; Salmenhaaran (1996a: 33) mukaan kysymyksessä on ”saksalaissyntyisen säveltäjän muovaama saksalainen masurkkasävelmä[, ] joka sävellettiin ruotsinkieliseen runoon [ja] jonka suomenkielinen muoto sitä paitsi istuu sävelmän rytmirakenteeseen varsin väkinäisesti” (ks. myös Dahlström & Salmenhaara 1995: 384–385). Toisaalta Heiniö (1991: 13, 31) vihjaa aiheellisesti, että kaikki yritykset paljastaa musiikin kansallinen luonne kääntyvät väistämättä pettymysensekaisiksi spekulatioiksi, joissa iskostuneet ajatusmallit ympäristön ja perintötekijöiden vääjäämättömyydestä korostuvat



jatkuvan kulttuurihistoriallisen muutoksen kustannuksella: ”Sen jälkeen voidaankin sitten vetää vauhdikkaita rinnastuksia itsemurhatilastoista kaamokseen ja kaamoksesta matalan rekisterin suosioon”.

Heiniön ja Salmenhaaran mielipiteet on syytä suhteuttaa yleisempiin kysymyksiin musiikin asemasta osana sekä kansallisuuden määrittelyä että jälkikoloniaalista maailmanjärjestystä. Asia koskee siis ensiksikin sitä, miten musiikin avulla on luotu käsityksiä ”meistä”, erityisesti joko kansan- tai taidemusiikin ollessa kyseessä. Kuten Heiniö (1991: 32–33) jatkaa, ”hyvin yleisesti niin suomalaiset kuin ulkomaalaisetkin *uskovat ja olettavat* suomalaisen musiikin olevan luonteeltaan tyypillisesti suomalaista”, ja nämä uskomukset ja oletukset ovat kulttuurihistoriallisia – eivätkä musiikin sisäisiä – tosiasioita. Toisekseen kysymys on siitä, miten musiikillisin keinoin on luotu, ylläpidetty ja korostettu erilaisuutta sekä erityisesti siihen pohjautuvaa eriarvoisuutta (ks. Tomlinson 2007: 285–287). Kuten Simon Featherstone (2005: 167–170) huomauttaa, kirjoittamalla ”toiset” luonnollisesti alistetuksi osaksi valloittajan vääjäämätöntä toimintaa ja historiaa, usein uskonnollisen (eli kristillisen) ylemmydentunnon siivittämänä, poliittisten rakenteiden ja hallintasuhteiden ohella kulttuuristen käytäntöjen välille rakennetaan arvosuhteita.

Jälkikoloniaalisen tutkimuksen kannalta yksi keskeisimmistä teoreettisista tavoista lähestyä tällaisia arvosuhteita on *orientalism*in käsite. Se on kirjallisuudentutkija Edward Saidin (1978) muotoilu ajattelutavasta, joka hallitsee länsimaista itseymmärrystä ja rakentuu keskeisesti itään suuntautuvan epäluulon varaan. Said (1995: 3) määrittelee *orientalism*in nimenomaan Lähi-Itää käsittelevän matkakirjallisuuden pohjalta ”Orienttia hallitsevana, jäsentävänä ja määrävänä länsimaisena tyylinä”. Täten eurooppalaisen kulttuurin vastapainoksi rakentuu Orientti eli Itämaat, jotka ovat yksinkertaisesti erilainen kokonaisuus, ”poliittisesti, sosiologisesti, sotilaallisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja mielikuvituksellisesti”. *Orientalismi* ei kuitenkaan Saidin (1995: 3) mukaan suoraviivaisesti määrrää sitä, mitä Itämaista voidaan sanoa, vaan kysymys on jokaiseen Itämai-

ta koskevaan asiayhteyteen vaikuttavista päämääristä. Lisäksi olennaista on se, että Orientti on nimenomaan Länsimaita täydentävä ja määrittävä käsitteellinen rakennelma: se on ”idea, jonka aatehistoria, mielikuvasto ja sanavarasto ovat tuottaneet sen todellisena ja läsnäolevana Lännessä ja Länttä varten”. Orientalismi viittaa siis nimenomaan läntisen – ja korostetusti eurooppalaisen – ihmisen itseymmärrykseen. (Said 1995: 5–7). Niinpä Orientti eli Itämaat on kaikessa yksinkertaisuudessaan läntiseksi miellettyjen tapojen, ilmiöiden ja viime kädessä ihmisten vastakohta. Tämä merkitsee myös sitä, että orientalismin ajattelutapana liittyy kaikkeen epälänsimaisena pidettyjen alueiden, tapojen ja ihmisten merkityksellistämiseen.

## **Orientti musiikissa**

Orientalismi ei ajatus- ja merkitysrakennelmana sulje pois mitään symbolista käytäntöä, musiikki mukaan lukien. Musiikillisesta orientalismista onkin käyty runsaasti keskustelua tieteellisissä yhteyksissä. Olenainen jänne tässä keskustelussa syntyy sen välille, ajatellako itämaisiksi miellettyjen musiikillisten piirteiden läsnäoloa tyyllisinä keinovaroina vaiko tietyn ihmisryhmän omana ja itseoikeutettuna ilmaisumuotona. Jonathan D. Bellmanin (2011: 420) mukaan musiikillista orientalismia on tutkimuksellisissa yhteyksissä käsitelty yhtäältä koristeellisena eksotismina eli yleisinä musiikillisina viittauksina etäisiin paikkoihin sekä toisaalta musiikin ja kulttuurin välisiin yhteyksiin pureutuvana jälkikoloniaalisen kritiikin työkaluna. Suppeimmillaan termillä on viitattu yleistä itämaisyyttä viestiviin sävellystekniikkiin tyylikeinoiniin, joiden lähtökohtana on ollut yleisen orientalistisen logiikan mukaisesti pikemminkin eurooppalainen itseymmärrys ja kaikkien itämaisina tai etnisinä pidettyjen kulttuuristen käytäntöjen samankaltaisuus kuin mikään todennettavissa oleva Euroopan ulkopuolinen musiikillinen ilmaisumuoto tai tapa. Malliesimerkkeinä tällaisesta orientalistisesta eksotismista voi pitää 1700–1800-lukujen klassisessa musiikissa esiintyviä ”turk-

kilaisia” *alla turca*- ja ”unkarilaisia” *all’ongarese*-tyylejä. Edellisiä hyödyntäneistä säveltäjistä tunnetuimpia ovat Mozart ja Haydn, kun taas Beethoven, Schubert, Liszt ja Brahms ovat kukin sävellelleet ”unkarilaiseen tapaan”.

*Alla turca* -tyyliä tutkinut Mary Hunter (1998: 43–46) kuitenkin huomauttaa, että se on vain yksi monista musiikillisen turkkilaisuuden esitystavoista ja rakentuu ensisijaisesti ottomaaniarmeijan janitsaarimusiikin jäljittelyn varaan. Keskeisiä keinovaroja imitoinnissa ovat olleet etenkin symbaalien, bassorumpujen, tamburiinien ja muiden ”värikkäiden” lyömäsoitinten käyttö sekä ”hyppelevät” terssit melodioissa, ensimmäistä iskualaa korostavat kaksijakoiset rytmit ja suhteellisen muuttumattomat harmoniat. Hunter (1998: 44) korostaa myös tyylin edustaman musiikillisen orientalismin yhteyttä sekä etnisyyden että sukupuolen yhtäaikaiseen Eurooppa-keskeiseen esittämiseen:

Vaikka soitinmusiikissa *alla turca* ilmaisutapa viittaa aina hypermaskuliiniseen sapelinkalistelubarbarismiin, oopperassa turkkilaisuuden tapahtumapaikkana on lähes aina seralji – jota hallitsevat ja vartioivat muslimeiksi nimetyt miehet ja jota janitsaarimusiikki luonnehtii, mutta jota asuttavat [...] naiset. Näiden naisten etninen alkuperä vaihtelee eikä heihin yleensä yhdistetä mitään selvästi ”eksoottisia” musiikillisia tyylipiirteitä. [...] Ilmeisten sekä hienovaraisten musiikillisten eksotisoivien keinovarojen kirjo maalaa moniselitteisen kuvan niistä viehtymyksistä ja vastenmielisyyksistä, jotka liittyvät niin mies- ja naispuolisiin, hallitseviin ja alistuviin kuin myöntäviisiin ja vastahankaisiinkin toisiin.

Yleisen orientalismin logiikan mukaisesti eurooppalaisen klassisen musiikin turkkilainen tyyli on olennaisilta osiltaan kolonialistinen ”eurooppalaisen musiikin puutteellinen tai sekava versio” eikä niinkään omaehtoinen saati aito musiikillinen ilmaisumuoto. Keskeistä on myös huomata se, että vähitellen tyylin piirteet liudentuivat myös muiden etnisten toisten musiikillisiksi leimakirveiksi: *alla turca* muodosti pohjan unkarilaiselle tyyliin, mutta sen keinovaroja hyödynnettiin myös yleisen ulkoeurooppalaisen barbaarisuuden osoittamiseen. Tällaista eksotisointia

voi pitää kulttuurisesti ja sosiaalisesti turvallisena ratkaisuna: likimääräiset musiikilliset jäljitelmät ja karikatyyrit turkkilaisista ja muista etnisistä toisista ovat keino normalisoida ja kesyttää tuo toiseus osaksi sivistynyttä maailmanjärjestystä. (Hunter 1998: 51–54.)

Vastaavaan tapaan myös Derek B. Scott (1998) korostaa musiikillisen orientalismin itseensä viittaavaa konventionaalisuutta ja piittaamattomuutta etnisistä eroista. Hän itse asiassa toteaa, että käytäntöä ei tule ymmärtää ”toisenlaisen kulttuurisen käytännön kehnona jäljittelyinä”, sillä orientalismin ytimessä ei ole jäljittely vaan toiseuden esittäminen tietynlaisena. Musiikin ei toisin sanoen pidä ajatella kertovan ”heistä”, toisista, vaan sitä on syytä tarkastella ennen kaikkea ”meidän” asenteena ”heitä” kohtaan. (Scott 1998: 326, 330.) Tätä asennetta ja siihen nojaavia esitystapoja ilmentää laajahko orientalististen tyylikeinojen valikoima, jonka osasista monia on hyödynnetty minkä tahansa etnisen identiteetin musiikillisina tunnisteina, ikään kuin ne olisivat suoraviivaisesti keskenään vaihdettavissa (ks. Scott 1998: 327; Kurkela 1998: 298–300):

- kokosävelaskeleet sekä ylinousevat sekunti- ja kvartti-intervallit
- aiolinen, doorinen ja fryyginen sävelasteikko
- melodinen koristelu, liukuvat kromaattiset sävelkulut, trillit ja nopeat säveljuoksutukset
- yllättävät vaihdokset nuottikestoissa ja rakenneosien välillä
- toisteiset rytmit ja melodiat sekä jatkuva urkupistesäestys
- triolit ja epäsäännölliset rytmit
- rinnakkaiset kvartti-, kvintti- ja oktaavi-intervallit
- harppu, oboe, englannintorvi (ja muut kaksoisruokopuhaltimet) sekä lyömäsoittimet, erityisesti tamburiini, triangeli, lautaset ja gongi

Vaikka musiikillisen orientalismin merkittävimpinä ongelmakohtina voi pitää etnisten ja rodullisten erojen vahvistamista ja esittämistä itseltään selvinä sekä kaikkien ulkomaalaisten käytäntöjen ja ryhmittymien

niputtamista yhteen, sillä on Scottin (1998: 327–328) mukaan myös mahdolliset positiiviset ulottuvuutensa. Eroja yhdenmukaistavasta perusviireestä huolimatta sen avulla on mahdollista kiinnittää huomiota eroihin yleensä ja käyttää näitä hyväksi esimerkiksi yhteiskunnallisessa kritiikissä joko suoraan tai vaikkapa karnevalistisen käänteisesti. Myös Bellman (2011: 425–428) huomauttaa jälkikolonialistisen orientalismikritiikin taipumuksesta käsitellä kaikkia kulttuurisia kohtaamisia ”meidän” ja ”muiden” välillä eettisesti arveluttavana, vaikka maalaisjärkikin jo kertoo, että näitä kohtaamisia on käytännössä mahdoton rajoittaa. Hänen mukaansa tällainen ”ahdasmielinen jälkikolonialismi” ei jätä sijaa puolueettomalle tarkastelulle tai mahdollisuudelle oppia jotain itselle vieraasta ilmiöstä.

Myös Kurkela (1998: 287) suhtautuu ilmiöön samaan tapaan: musiikillista orientalismia varhaisissa eli ennen 1960-lukua julkaistuissa iskelmälevytyksissä käsittelevässä artikkelissaan hän pitää orientalismia rasismin, kolonialismin ja nationalismin ohella tyypillisinä avainsanoina, joilla ”länsimaista ihmistä syytetään ja syyllistetään poliittisesti epäkorrektista käyttäytymisestä.” Syyllistämisen sijaan hän perää pyrkimystä ymmärtää mainittujen ismien ja muiden ideologioiden ”luonnetta ja vaikutuksia erilaisissa kulttuurikonteksteissa” huomauttaen myös, että ”viihde on myös pelkkää viihdettä, eikä sitä ole järkevää arvioida pelkästään poliittisten attityydien valossa” (Kurkela 1998: 287). Hänen mukaansa asian ytimessä on viihteen ja populaarikulttuurin kaavamaisuuteen ja ennalta-arvattuuteen nojaava estetiikka, mikä tekee stereotyyppistä asennoitumista koskevista syytöksistä lopulta merkityksettömiä:

Jos löydämme viiheestä kaavamaisia mielikuvia Lähi-Idän sheikeistä ja haareminaisista, kyse ei ole niinkään poliittisesta epäkorrektisuudesta vaan populaarikulttuurin perustavaa laatua olevasta ominaispiirteestä. Jotta orientalismista saadaan hyvää viihdettä, siitä on tehtävä seikkailu ja eksoottinen päiväuni. Näin orientaali-vihteelle voi osoittaa selkeän terapeuttisen tehtävän: orientaalinen satumaailma on omiaan lievittämään länsimaisen ihmisen muukalaispelkoa ja Idän uhkakuviiin liittyvää ahdistusta. (Kurkela 1998: 288.)

Jälkikoloniaalisessa tutkimuksessa huomiot esteettisestä kaavamaisuudesta ja sen yhteyksistä tunnepohjaiseen asenteiden muotoutumiseen ovat toki tuttuja, joskin ilmiöön suhtaudutaan peruuttamattomasti poliittisena eli yhteiskunnallisia ja kulttuurisia valtasuhteita ilmentävänä ja rakentavana toimintakenttänä. Kysymys on tällöin eräänlaisesta moderniteetin psykoanalyysistä, jossa viimeisen puolivuosituhannen eurooppalais-amerikkalaisia edistyskertomuksia tarkastellaan oireena kollektiivisen epätäydellisyyden torjunnasta. Tässä analyysissä erityistä huomiota kiinnitetään juuri siirtomaavalta-asetelmiin ja käytäntöihin kätkeytyinä ja torjuttuina juurina ja voimina. (Huddart 2007: 69.) Näin ollen viihteen kaavamaisuutta on tarkasteltava osaltaan kolonialistisen moderniteetin tuloksena eikä suinkaan epäpoliittisena esteettisenä ominaispiirrejoukkona.

Siinä missä jälkikoloniaalinen tutkimus on avoimen poliittista, on tutkijoilla usein omat lehmänsä ojassa. Esimerkiksi Bellmanin (2011) kirjoitus osoittautuu lopulta hänen omien tutkimustensa puolustuspuheenvuoroksi ja – akateemisen sodankäynnin oppaiden mukaiseksi – hyökkäykseksi niiden arvostelijoita kohtaan. Erityisen voimakkaasti hän kritisoi Matthew Headin (2003) tulkintoja jälkikoloniaalisen kritiikin ja analyysin tarpeellisuudesta, syyttäen tätä juuri ahdasmielisestä, ”nolla-ulotteisiin identiteetteihin” nojaavasta ”binaarisesta jälkikolonialismista”. Hänen mukaansa huomiota olisi tämän sijaan kiinnitettävä ”ylikulttuurisen musiikin” moninaisiin identiteetteihin ja vuoropuheluun ilman tarkeituhakuista epätasapainoisten valtasuhteiden ja riiston ulottuvuuksien korostusta. (Bellman 2011: 432–433.)

Bellman (2011: 427) on epäilemättä oikeassa maalaisjärkeilyssään, mutta vaikuttaa samalla unohtavan orientalistisen kritiikin ytimessä olevan foucault’laisen perusajatuksen siitä, että kaikki sosiaaliset ja kulttuuriset suhteet ja kohtaamiset nojaavat valta-asetelmiin ja tuottavat niitä. Näin ollen hänen peräämälleen puolueettomalle tarkastelulle (Bellman 2011: 428) ei jää sijaa siitä yksinkertaisesta syystä, että sellainen ei ole mahdollista – ajatus puolueettomasta tarkastelusta on itse asiassa osoitus valta-ase-

mista, sillä sellaista vaalivat tahot ovat usein jo valmiiksi etuoikeutettuja. Ehdotus ylikulttuurisen musiikin moniulotteisuuden tarkastelusta on puolestaan hyödyllinen sikäli kun se kytkeytyy kysymyksiin maailmanlaajuisesta suosiosta (ja sen alueellisista vivahde-eroista) sekä ylikulttuuristen tyylipiirteiden analyysistä. Bellman (2011: 432–433) päätyy kuitenkin autonomisoimaan musiikin eli irrottamaan sen sosiaalisista ja kulttuurisista yhteyksistään todetessaan, että ylikulttuuriseen musiikkiin ei liittyisi ”havaittavaa eroa valta-asemissa, tai ei ainakaan kiinnostavaa sellaista.” Musiikki, ylikulttuurisena tai muunlaisena, ei itsessään määritä sitä, millaisia valtasuhteita siitä on havaittavissa, vaan sen tekevät ihmiset jo valmiiksi omien sosiaalisten ja kulttuuristen valtasuhteidensa ehdollistamina ja ohjaamina. Lisäksi se, mikä kyseisissä valtasuhteissa on kiinnostavaa, ei riipu musiikin piirteistä ja rakenneosista sinänsä, vaan kulloisistakin historiallisista, poliittisista ja sosiokulttuurisista olosuhteista. Musiikki ei ole koskaan vain musiikkia – eikä viihde vain viihdettä.

## **Orientalisen eksotiikan kokeilut Suomessa**

Toimivan esimerkin tästä tarjoaa musiikillisen orientalismin käsittely *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa ja varsinkin sen neljässä ensimmäisessä osassa – joissa ”musiikki” on pelkistetty vain länsimaisen taidemusiikin synonyymiksi. Itse termiä ”musiikillinen orientalismi” ei kirjoissa esiinny, mutta osien 2–4 asiahakemistoissa mainitut ”eksotiikka” (osa 4: ”eksotismi”) ja ”pentatonisuus” johtavat toistuvasti huomioihin eri säveltäjien ammentamista itämaisista vaikutteista.

Suomalaisen taidemusiikin orientalismin pro gradu -tutkielmassaan käsitellyt Helen Metsä (2012: 45) aloittaa aihetta koskevan historiallisen selvityksensä Bernhard Henrik Crusellin 1824 kantaesitetystä oopperasta *Den lilla slafvinnan* (*Pikku Orjatar*), jota voisi hänen mukaansa Ali Baba ja 40 rosvoa -taustatarinansa takia pitää ”itämaisyyteen viittaavana”. Hän ei mainitse oopperan musiikillisiä piirteitä sanallakaan, mutta orientalis-

tinen yhteys on taustatarinan myötä selvääkin selvempi. Crusellin teoksen lisäksi Metsä (2012: 45–51, 64–67) listaa joukon 1900-luvun alkuvuosikymmeninä sävellettyjä ”orientaalisen eksotiikan kokeiluja”:

- Jean Sibelius, *Belsazarin pidot* (1906) ja siitä sovitettu orkesterisarja (1907);
- Erkki Melartin, ”Japanilainen tanssi” pianosarjassa *Pienoiskuvia I* (1905), ”Japanilaisia kirsikankukkia” sarjassa 24 preludia (1913–1920), ”Itämainen yö” sarjassa *Lyrik II* (1924–1925), ”Japanilainen kuva” pianosarjassa *Pyhä ja arki* (1927) sekä ”itämainen tanssi” baletissa *Sininen helmi* (1928–1930);
- Aarre Merikanto, *Japansk akvarell* (1918);
- Toivo Kuula, *Karavaanikuoro* (1912) ja ”Hiidet virvoja viritti” *Eteläpohjalaisessa sarjassa nro 2* (1913);
- Leevi Madetoja, *Tanssinäky* (Öinen karkelokuva) (1913) ja *Okon Fuoko* (1927);
- Väino Raitio, *Pyramidi* (1924–1925), *Jeftan tytär* (1929) sekä *Lyydian kuningas* (1937);
- Armas Launis, *Jehudith* (1940);
- Sulho Ranta, *Rarahu* (1922), *Arabialainen laulu* (1922), *Huhuilu* (1923), *Oceania* (1924), *Aziyadé* (1925), *Piece orientale* (1926), *Pieni kiinalainen sarja* (1926), *Kiinalainen sotilaslaulu* (1927), *Kirsikankukkajuhla* (1927) ja siitä muokattu orkesterisarja, *Kiinalaisia runoja* (1929), *Japanska akvareller* (1929), *Palava laulu* (1930), *Pyramiidilaulu* (1930), *Autio maa* (1930), *Sinfonia programmatica* (1930), *Tuntematon maa* (1930–31), *Kolme kiinalaista runoa* (1936), *Akhmaton* (1937–1938) ja siitä työstetty orkesterisarja sekä *Kiinalainen runoilija* (1953).

Kuten listasta voi päätellä, Metsän (2012) analyysi kohdistuu erityisesti Sulho Rannan tuotantoon, eikä hän väitä luettelonsa olevan tyhjentävä. Hänen mukaansa ”verrattain useat suomalaiset säveltäjät hyödynsivät



itämisiä vaikutteita teoksissaan”, mikä vaikeuttaa ”suomalaisen taidemusiikin orientalismin piiriin mahdollisesti lukeutuvien” teosten kokonaisvaltaista esittelyä (Metsä 2012: 51). Vaikka aiheen rajausperusteissa olisi runsaastikin täsmentämisen varaa, tutkielma tarjoaa käyttökelpoisen lähtökohdan aihepiiriin tarkastelulle, etenkin mikäli avainsanaksi nostaa *mahdollisuuden*. Kysymys siitä, onko jokin sävellys orientalistinen vai ei, ei toisin sanoen ole välttämättä järin hedelmällinen, koska yksiselitteisen vastauksen sijaan lopputuloksena on mitä luultavimmin vain kinastelua orientalististen piirteiden määrästä ja laadusta. Jälkikoloniaalisen tutkimuksen kannalta onkin mielekkäämpää kiinnittää huomiota mainittuun kinasteluun sen eri muodoissaan sekä siihen, millaisia musiikillisia ilmaisukeinoja kinastelussa painotetaan. Jälkimmäisen osalta Scott (1998) on tehnyt kattavan kartoituksen ja hänen huomionsa antavat aiheen epäillä, että melkein pä mistä tahansa sävelmästä on löydettävissä orientalistisia piirteitä, jos niin haluaa. Toki tietyissä tapauksissa musiikillisen orientalismin keinovarot ovat kasautuneet, mutta toistuvasti asiaan vaikuttaa myös ohjelmallinen sisältö, tarjottiinpa se sitten sanojen, kuvien tai liikkeiden muodossa.

Itse kinastelun kannalta on olennaista tarkastella sen diskursiivisia yhteyksiä, erityisesti kulloistenkin mielipiteiden, tulkintojen ja väitteiden auktoriteettiasemaa. Wikipedia ja *Suomen musiikin historia* -kirjasarja tarjoavat molemmat tulkintoja menneestä, mutta siinä missä edellinen on helpommin saatavilla, on jälkimmäinen perusteellisempi ja siten myös uskottavampi – tai ainakin niin sopii toivoa. Jälkimmäisen arvovaltaa lisää vielä se, että kirjoittajat ovat akateemisesti koulutettuja alansa asiantuntijoita eivätkä esimerkiksi tehtävään palkattuja toimittajia saati omia mielipiteitään puolustavia faneja tai peräti ”vaihtoehtoisia faktoja” kaupittelevia tietoverkkopeikkoja. Tosin akateemisilla asiantuntijoillakin on mieltymyksensä ja ennakkoluulonsa, eikä *Suomen musiikin historian* sivuillaakaan voi välttyä siltä, että yksittäisen historioitsijan sangen tunnepitoinen tulkinta esitetään yleispätevänä asiointilana, suoranaishana totuutena.

Ilmiötä voi lähestyä myös metahistoriallisen *menneisydentarpeen* avulla. Kirjasarjasta omien sanojensa mukaan ”harmillisen satunnaisia” havaintoja tältä kannalta tehnyt Vesa Kurkela (2014: 19–27) huomauttaa, että käsittelyä hallitsee neljässä ensimmäisessä osassa voimakas säveltäjäkeskeisyys ja koko sarjan osalta kansallinen historiankirjoitus, jossa kosmopoliittiset ja ylijaraiset lähtökohdat eivät olleet useimmilla kirjoittajilla mielen vieressäkään. Nämä molemmat hallitsevat piirteet yhdistyvät Jean Sibeliuksen kaltaisten kansallisten nerojen hahmoissa, jos kohta heidän opintonsa Keski-Euroopassa toistuvasti mainitaankin. Säveltäjäkeskeinen kansallinen historiankirjoitus selittää osaltaan myös sen, että kirjasarjan osia 1–4 hallitsee vahva esteettinen arvottaminen. Teoksista esitetyt arviot eivät ole suinkaan pelkästään mairittelevia, minkä voi tietty ajatella kerrotun historioitsijoiden objektiivisuudesta, mutta olennaisempaa lienee kansallisten jyvien erottaminen akanoista tällä tapaa. Osissa 2 ja 3 mukana on myös runsaasti aikalaisarvioita, mikä osaltaan lisää historiallista faktapohjaa ja moniäänisyyttäkin. Toistuvasti näihin kuitenkin otetaan kantaa siltä pohjalta, ovatko ne osuneet ”oikeaan” – eli tarkkaan ottaen vahvistavatko ne historioitsijan oman jälkikäteistulkinnan. Useimmiten näin käy, mikä helposti vihjaa siihen suuntaan, että esiin nostetut aikalaisarviot on valittu tarkoitushakuisesti. Mahdolliset erimielisyydet sen sijaan on luettava rivien välistä, kuten esimerkiksi Uno Klamin tapauksessa:

Lopullisesti *Tšeremissiläisen fantasian* maineen vahvisti Erik Tawaststjerna, joka [...] määritteli sen Klamin merkittävimpiin sävellyksiin ja ylipäätään sellokirjallisuuden parhaimpiin konserttikappaleisiin kuuluvaksi. *Teeman ja muunnelmat* [kursiivi lisätty] Tawaststjerna mainitsee luonnehtimatta sitä sanallakaan. Muistokirjoituksensa [1961] Tawaststjerna päättää *Tšeremissiläisen fantasian* persoonalliseen ja koskettavaan luonnehdintaan. Kun maan arvovaltaisimman lehden arvovaltaisin musiikkiarvostelija oli näin kiteyttänyt teoksen merkityksen, ei ole ihme, että vielä tietosanakirja-artikkelissa 1978 sanotaan, että se on ”suomalaisen sellokirjallisuuden merkittävimpiä teoksia”. (Salmenhaara 1996b: 577.)

## Sibelius, orientalismin mestari

Sibeliuksen kansallinen nerous käy ilmi *Suomen musiikin historiassa* myös orientalismiin liittyen. *Belsazarin pidot* (JS 48) muodostaa sarjan toisen osan kirjoittaneen Erkki Salmenhaaran (1996a: 182; ks. myös 1984: 222–223) mukaan säveltäjän ”ainoan syrjähyppyn itämaisen eksotiikan alalle”, pysytellen lisäksi ”eurooppalaisen kvasi-itämaisyyden piirissä.” Olennais- ta säveltäjäyden ja kansallisuuden varaan rakentuvan menneisyydentar- peen kannalta kuitenkin on, että ”myös tämän lajityypin Sibelius osoitti hallitsevansa mestarillisesti, ja [...] hän onnistui mainiosti luomaan itä- maisen ilmapiirin symbolistisessa valaistuksessa.” Orkesterisarjaversio- n (op. 51) aloittavassa *Itämainen kulkue* -osassa ”luovat isorumpu, lauta- set, tamburiini ja triangeli sekä jousien itsepintaisesti toistuvat kvintoli- kuviot itämaisen tunnelman, jota puupuhallinunionon teema kimeine piccolo-huiluineen täydentää.” Sarjan päättävässä *Khadran tanssissa* puo- lestaan paljastuu, että ”sibeliaaninen pitkää säveltä seuraava triolikuvi- o on sävytettävissä paitsi suomalaiseksi myös itämaiseksi.” (Salmenhaara 1996a: 182–183; ks. myös 1984: 223.)

Sibeliuksen ”syrjähyppy” on kirjoittanut jonkin verran keskustelua *Suomen musiikin historian* ulkopuolellakin, vaikkakin maininnat *Belsa- zarin pidoista* jäävät yksittäisiksi ja lyhyiksi. Säveltäjän hovielämäkerturi Erik Tawaststjerna (1989b: 63) käyttää välityöksi luonnehtimansa teok- sen esittelyyn puolisen sivua ja toteaa sen sisältävän ”Oscar Wilden Salo- men ainekset uudelleenlämmitettyinä: intohimoa, mustasukkaisuutta ja kuolemaa kvasi-itämaisissa kehyksissä.” Toisaalta hänen mukaansa juuri musiikki pelasti stereotyyppisenä pidetyn näyttämöteoksen sikäli kun se oli pelastettavissa: ”Muuan pilapiirtäjä piirsi Sibeliuksen kantamassa [lib- retisti] Procopéta käsivarsillaan” (Tawaststjerna 1989b: 63).

Laajimmin aiheetta – ja teosta – on käsitelty säveltäjän näyttämömusii- kista väitöstutkimuksen tehnyt Eija Kurki (1997; ks. myös 2001), joskin hänen työtään ohjaa kysymys sävellysten symbolismista orientalismin si-

jaan. ”Orientalismi”-sanaa hän ei itse asiassa käytä lainkaan, mutta huomauttaa, että itämaat olivat keskeisiä aiheita symbolistien tuotannossa, olipa kysymys sitten kirjallisuudesta, kuvataiteista tai musiikista – tai niiden yhdistelmästä, kuten *Belsazarin pitojen* tapauksessa. Teoksen osista itsestään hän erottelee useitakin itämaisia ja eksoottisia piirteitä erityisesti melodioiden, sointiväriin ja toistuvuuden perusteella, eivätkä hänen kannanottonsa eroa sanottavasti Salmenhaaran (1996a) esittämistä. Ensimmäisessä osassa (eli orkesterisarjan *Itämaisessa kulkueessa*) asianmukaista maantieteellistä tunnelmaa luovat tosin Kurjen (1997: 120) mukaan kvintolien, puupuhallinosuuskien ja lyömäsoitinten lisäksi myös elefanttien törähdysääniä muistuttavat ”käyrätorvien toivotukset” (Kurki 1997: 120). Myös näyttämöversion *Allegretto*-osassa pikkolohuilun ja klarinetin melodiat käyvät itämaisista, kun taas *Nocturnen* osalta maininnan arvoisia tyylipiirteitä ovat soolohuilu, jousien sointumatot ja synkopoidut rytmit sekä lyhyet kromaattiset klarinettisävelkulut. Näiden lisäksi f-molli-perusasteikko saa osassa itämaisen sävyn modaalisen koristelun myötä. (Kurki 1997: 121–122, 125.)

*Khadran tanssin* – eli näyttämöversion *Elämän tanssin* ja *Kuoleman tanssin* yhdistelmän – osalta Kurki (1997: 126–128) viittaa suoraan Salmenhaaran (1996a: 182–183) triolikommenttiin, täydentäen sitä kuitenkin vielä tulkinnalla Fes- ja Es-duurien vaihtelun tarjoamasta välimerellisestä, eritoten espanjalaisesta eksotiikasta. Kurki sijoittaa tämän vaihtelun sävellyksen alkupuolella esiintyvän fes-johtosäveltrillin yhteyteen (nuotiesimerkki 1), ja sellaisena sillä on kieltämättä yhteys muun muassa andalusialaiseen flamencoon ja suomalaiseen romanimusiikkiin yhdistettyyn fryygiseen kadenssiin (ks. esim. Blomster 2006: 107, 120–127). Se, tulkitseeko kyseisen vain yhden iskualan mittaisen kohdan duurisävellajien vaihteluksi vaiko esimerkiksi ”bimodaaliseksi” kromaattiseksi flamenco-lopukkeeksi (ks. Katz 2001), on silti ytimeltään metahistoriallinen elekorostamalla länsimaista sävellajijärjestelmää etniseksi leimatun ja jopa rodullistetun tyylipiirteen sijaan on helpompi perustella suuren säveltäjä-

neron historiallista omaehtoisuutta ja ainutkertaisuutta sekä kiertää mahdolliset syytökset kulttuurisesta omimisesta. Pikkutarkka musiikkianalyttikko saattaisi huomauttaa tässä yhteydessä myös siitä, että Fes-duuri on kovin harvinainen sävellaji ja että sen alennettu seitsemäs aste on eseeikä d-sävel (ks. nuottiesimerkki 1, viulujen alin sävel tahdeissa 17–18). Luultavimmin hän pitäisi kyseistä kahden tahdin jaksoa dominanttitehoisena modaalisena kadenssina.

The image shows a musical score for Oboe and Violin. The Oboe part is in the upper staff, and the Violin part is in the lower staff. The key signature has one flat (F major), and the time signature is 3/4. The Oboe part begins at measure 16 with a rest, followed by a melodic line. A fermata is placed over measures 17 and 18. The Violin part consists of chords. Dynamics include piano (p) and accents (>). A triplet of eighth notes is marked in measure 18 with the annotation '(fes-ges-fes)' above it.

**Nuottiesimerkki 1. Pelkistys *Khadran tanssin* oboemelodiasta ja viuluosuuksista (ks. Sibelius 1907: 14).**

Loppupäätelmänään Kurki (1997: 209, 214–215) päättyy *Suomen musiikin historian* tapaan alistamaan musiikillisen orientalismin keinovarot säveltäjän omaleimaisuudelle, mestarillisuudelle ja viime kädessä neroudelle:

Sibeliuksen näyttämömusiikkiteoksissa on symbolistisen suuntauksen tunnusmerkkejä. [...] Eksoottisen tunnelman Sibelius luo orkesterin sointivärillä ja itämaisvaikutteisella asteikolla. Lyömäsoittimet tamburiinista lautasiin luovat itämaisen värityksen. [...] Olennaista onkin, että Sibeliuksen tuotannossa on havaittavissa selkeä omaleimainen sävellystyyl, johon vuosisadan alussa sekoittuvat symbolistisen näytelmien aihepiirin vaikutuksesta aikakauden elementit, kuten eksotiikka ja mysteeri.

Eikä tässä ole mitään uutta tai poikkeuksellista, sillä jo nelisenkymmentä vuotta aiemmin Veikko Helasvuo (1961: 30) luonnehti *Belzasarin pitoja* ”itämaisen tyylin nerokkaaksi mukaelmaksi”. Sama toistuu myös

musiikkikriitikko Vesa Sirénin (2000: 250) yksittäisessä huomautuksessa *Belsazarin pitoihin* liittyen, sillä hän ei malta olla toteamatta, että säveltäjä ”onnistui itselleen vieraalla alueella erinomaisesti.” Myös tuoreemmissa konserttiarvioissa ylistävä sävy on säilynyt: esimerkiksi Tapiola Sinfonietan 30-vuotisjuhlakonsertissa Sibelius ”esittäytyi *Belsazarin pidoilla* ylittämättömänä melodikkona ja atmosfäärin luojaana” (Isopuro 2018).

Toisaalta Sirén (2000: 250) on niitä harvoja, jotka luonnehtivat teosta suoraan ja häpeilemättä orientalistiseksi näyttämömusiikiksi. Sikäli onkin kiinnostavaa, että hänen kokoamansa Sibeliuksen aikalaiskommenttien sikermä ei sisällä suoria viittauksia *Belsazarin pitoihin* tai orientalmiin. Aikalaisarviot keskittyvätkin Kurjen (1997: 137–138) mukaan näyttämöllepanoon, joskin teatteriarvosteluiden osana oli myös lyhyitä myötämielisiä mainintoja musiikista. On silti yllättävää, että hän ei siteeraa yhtäkään näistä maininnoista, vaan käsittelee sivun verran Eino Leinin kirjoittamaa *Helsingin Sanomissa* 9.11.1906 julkaistua arviota, jossa ”kiitosta tuli lähinnä näyttämöllepanosta”, kun taas sekä näytelmätekstiä että näyttelijöiden suorituksia pidettiin runsaastikin parantamisen arvoisina.

Kurjen (1997) lailla Sibeliuksen merkitystä musiikillisen symbolismin edustajana korostaa myös Tomi Mäkelä (2007: 196), jolle kyseinen ismi tarjoaa peräti kokonaisvaltaista apua säveltäjän tuotantoa tarkasteltaessa. Muut 1800- ja 1900-lukujen taitteen taiteen tyyliuuntauokset ovat hänen mukaansa hyödyllisiä lähinnä teosten moniulotteisuuden kerrostumien hahmottamisessa. Lopulta hän vihjaakin, että Sibelius voisi olla se ”suuri ja tunnettu säveltäjä, jonka teoksiin [symbolismi] voitaisiin helposti liittää ja johon vertaamalla voitaisiin arvioida muiden säveltäjien symbolismin ’aitoutta’” (Mäkelä 2007: 207). Silti siinä missä Kurjelle (1997) musiikillisen orientalismin keinovarot ja musiikin viittellinen itämaisuus ovat yksi symbolismin keskeisimmistä ulottuvuuksista, Mäkelä (2007: 194) ei parinkymmenen taiteellisen ismin ja tyylin listassaan mainitse orientalismia eikä tekstissään viittaa kertaakaan suoraan itämaisuuuteen. Myös *Belsazarin pidot* jää mainitsematta, samoin kuin sen libretisti Hjalmar Procopé.

Tämä on sikäli yllättävää, että Procopé kuului *Euterpe*-lehden ympärille rakentuneeseen taiteilijapiiriin, jonka uusklassistisen neohellenismin Mäkelä (2007: 212–213) kyllä tuo esiin symbolismiin liittyen.

Erilaisia menneisydentarpeita ajatellen orientalismin välttelyssä on ha-vaittavissa hienoista kansallista painotusta, sillä ulkomaisista Sibelius-tutki-joista esimerkiksi Glenda Goss (2009: 336) korostaa euterpistien merkitystä itämaisten aiheiden muodikkuudessa ja heidän vaikutustaan Sibeliukseen. Hän pitää myös ”uuden venäläisen koulukunnan” suosimia itämaisia ele-menttejä –synkopoitua undulaatiota, urkupistettä ja laskevaa kromaattista säestysmelodiaa – olennaisina vaikuttimina säveltäjälle, jos kohta tämä tyy-pilliseen tapansa yhdisteli ja tiivisti näitä, eritoten kolmannessa sinfonias-saan. Näiden kahden kulttuuripiirin sekä Pariisin-vierailujen vaikutuksen Goss (2009: 338) summaa lyhyesti todeten, että ne ”stimuloivat säveltäjän ajattelua uusiin suuntiin”, minkä johdosta ”hänen musiikkinsa itämaiset ulottuvuudet korostuivat merkittävästi.” Aiempina vuosina kaikesta pää-tellen ainutkertaisen arvion *Belsazarin pitojen* ansioista on esittänyt David Cherniavsky (1975: 154), jonka mukaan teoksen viimeinen osa (*Khadran tanssi*) ilmentää Sibeliuksen tuotannossa muuten niin harvinaista huumoria – mutta onneksi tämä piirre ei ole varsinainen osoitus heikkoudesta.

Tutkimuskirjallisuuden perusteella *Belsazarin pidot* ei kuitenkaan ole Sibeliuksen ainoa musiikillinen syrjähyppy orientalismin suuntaan, joskin se teoskokonaisuutena on tässä suhteessa erityinen. Kurki (1997: 136) toteaa Sibeliuksen käyttäneen eksoottista sävyä noin vuosikymmen aiemmin ”sinfonisessa runossa *Skogsrået*, jossa itämaisväritteinen puu-puhallinmelodia soi muutaman tahdin ajan tamburiinin helistykseen kera.” Useille historioitsijoille tämä *Metsänhaltijatar*-nimelläkin tunnettu sävel-täjän varhainen runoelma on edustanut kokeilukautta, eikä sitä ole siten pidetty kovin keskeisenä osana hänen tuotantoaan. *Suomen musiikin his-toriassa* se mainitaan vain ohimennen Sibeliuksen ensimmäisen sinfonian esitelleen sävellyskonsertin alkunumerona (Salmenhaara 1996a: 123; ks. myös Tawaststjerna 1989a: 54–56). Kurki (1996) on puolestaan käsitellyt

sinfonisen runon ja sen rinnakkaisteosten sävellys- ja kustannustaustoja erillisessä artikkelissa.

Poikkeuksen tarjoaa kuitenkin Veijo Murtomäki (2001: 95), jonka mukaan kyseinen unohduksissa ollut ja vasta 1996 levytetty laajamittainen sinfoninen balladi on selvästikin mestariteos ja osana ”Sibeliuksen tärkeimpien orkesterisävellysten kaanonia muuttaisi ratkaisevasti käsityksemme säveltäjästä.” Syyt tähän jäävät paljolti lukijan pääteltäväksi, mutta yksi Murtomäen (2001: 102–103) päämääristä on osoittaa, että ”eroottisuudellaan sekä sanojen ja musiikin välisellä läheisellä yhteydellään *Skogsrået* paljastaa Wagnerilta saadut vaikutteet.” Hänen mukaansa myös balladi-lajityyppin avulla voi koettaa hahmottaa säveltäjän kehitystä sekä ammatillisesti että henkilönä 1890-luvun kuluessa.

Sibeliuksen ja laajemminkin 1800-lopun miesten ”balladinen ongelma” alkoholi- ja seksiseikkailuineen on itse asiassa Murtomäen (2001: 104, 129) analyysin ytimessä, ja tässä hän turvautuu suoraan myös musiikilliseen orientalismiin. Näin tulkiten teoksessa esiintyvä nymfi eli metsänhaltijatar edustaa orientalistista naiseuden esittämistapaa, mihin liittyy myös yleinen tapa hyödyntää sepitteellisiä itämaita erilaisten fantasioiden ja erityisesti seksuaalisten halujen näyttämönä (Murtomäki 2001: 124). Myös Mäkelä (2007: 200) toteaa teoksen olevan yksi Sibeliuksen yritys lähestyä ”naiseuden ongelmaa” – tosin ilman orientalistista yhteyttä – ja pitää sitä mahdollisesti säveltäjän omien kokemusten tilityksenä. Joka tapauksessa kun balladigenre ymmärretään ennen muuta tunnustuksellisenä, hahmottuu sävellys lopulta kielletyn suhteen eli arkipäiväisemmän syrjähyppyn tunnustuksena. Varsinkin teoksen C-osa on ratkaiseva tämän orientalistisen tulkinnan kannalta, sillä ”kiihtyvine valssitempoineen, kasvavine dynamiikkoineen sekä villeine ja yllättävän itämaisine, jopa orgastisine puupuhallintekstuureineen” se ”kuvaa rakkauden toimitusta ja sen kliimaksia”. (Murtomäki 2001: 115, 127–130). Tulkinnaasta voi tietty olla montaa mieltä, mutta olennaisempaa jälkikolonialaisen analyysin kannalta on juuri orientalististen keinovarojen erittely sekä ennen kaikkea niiden hyödyntäminen tulkinnan apuvälineenä.



## Ulkokohtaisen eksotismin ja postikorttifolkloren epäaitous

Kuten odottaa saattaa, kaikkien säveltäjien musiikilliset vierailut itämailla eivät ole historioitsijoiden mielestä olleet yhtä onnistuneita saati mestarillisia kuin Sibeliuksen. Esimerkiksi Erkki Melartinin kuudennen sinfonian Andante-osassa oleva ”puhtain rinnakkaiskvartein etenevä pentatoninen ’japanilaisaihe’ jää hieman irralliseksi episodiksi – ikään kuin kirsikkakukkia karjalaisessa puutarhassa” (Salmenhaara 1996a: 225). Leevi Madetojan *Tanssinäky* (Öinen karkelokuva) puolestaan on ensimmäisen teeman kastanjettisäestyksen tuottamine itämaisine sävyineen ”monessa suhteessa hienostunut, herkkä tunnelmakuva, mutta jää rakenteeltaan ja tyyliältäänkin hieman hajanaiseksi ja temaattiselta aineistoltaan melko persoonattomaksi.” Sen sijaan, että teoksessa erilaiset ainekset sulautuisivat elimellisesti säveltäjän omaksi tyyliksi, tämä ”ikään kuin esittelee siinä kokemiaan vaikutelmia”. (Salmenhaara 1996a: 306.) Niin ikään Madetojan säveltämä Japaniin sijoitettu balettipantomiiimi *Okon Fuoko* saa sekini historiikissa kahtalaista kritiikkiä osakseen. Teoksen orkestraatiota suoras-taan ylistetään:

*Okon Fuoko* on ylipäätään suomalaisen musiikin kaikkein hienoimpia partituureja. Siinä säveltäjä on – epäilemättä arkaais-eksoottisen aiheen innoittamana – saavuttanut omissa tuotannossaan aivan ainutlaatuisen kirkkauden, läpikuultavuuden ja vivahteikkuuden. [...] Kromatiikka ja pentatoniikka täydentävät toisiaan luontevasti, eikä teoksessa aiheesta huolimatta ole epäaitoa kvasi-itämaista sävyä. (Salmenhaara 1996b: 300.)

Värikkäästä orkesterista tai oikukkaasta rytmikasta huolimatta musiikki tuomitaan silti kokonaisuudessaan ongelmalliseksi erityisesti ke-tonsä takia sekä siksi, että se ”on liiaksi sidoksissa näyttämötapahtumiin (tai tapahtumattomuuteen) toimiakseen sellaisenaan konserttiversiona.” Kaiken kaikkiaan teoksen suurimmiksi ongelmiksi nostetaan ”draamalliset heikkoudet”, erityisesti tanskalaisen Poul Knudsenin kirjoittama

pitkästyttävä libretto; musiikillisesti teos ”ei ole ainoastaan tyyllisesti rohkein [Madetojan] omassa tuotannossa vaan myös modernin musiikkimme värikkäimpiä partituureja ylipäänsä.” (Salmenhaara 1996b: 297–300.) Myös myöhemmissä, kansainvälisellekin yleisölle suunnatuissa säveltäjäesittelyissä Madetojan keuhetaan onnistuneen ”luomaan vangitsevan, tyylitellysti itämaisen ilmapiirin [...]ankeamatta ulkokohtaiseen eksotismiin” (Korhonen 2004: 47; ks. myös 2003: 47).

Orkestraation värikkyydellä ja oikukkailla rytmeillä on kuitenkin yhteytensä musiikillisen orientalismin keinovaroihin. Eritoten värikkyys nojaa nimenomaan erilaisten lyömäsoitinten kirjoon: ”kellopele, ksylofoni, kastanjetit, puupalikat, tamtam, harppu ja celesta” (Salmenhaara 1996b: 300). Kromatiikka ja pentatoniikka ovat myös mitä tyyppillisimpiä orientalististen tehojen apuvälineitä, mutta olennaista tässä yhteydessä on se, että niitä pidetään luontevina ratkaisuina, mikä puolestaan suojelee säveltäjää epäaitoudelta. Toteamus kvasi-itämaisyydestä on sikäläkin keskeinen, että se viittaa orientalismin ongelmallisuuteen – mutta ongelmana on ensisijaisesti epäaitouden uhka säveltäjän ainutlaatuisuudelle ja viime kädessä neroudelle eikä niinkään varsinaisen orientalismin logiikan mukaisille kulttuurisen toiseuden esitystavoille. Säveltäjä ei tällaisen ajatuksenjuoksun perusteella ole huono siksi, että orientalistiset esitystavat yhdenmukaistavat, vähättelevät ja panettelevat kulttuurisia eroja, vaan koska ne ovat sävellysteknisesti kuluneita ja kaavamaisia. Toki tässäkin yhteydessä kansallisen menneisyydentarpeen painoarvo on suuri, sillä ulkomaisissa levyarvioissa teoksen orientalistisia ulottuvuuksia ei vähätellä. Siinä missä yhdelle ”japanilaiset puitteet kutsuvat esiin herkullisen eksoottista musiikkia runsaine huiluineen ja lyömäsoittimineen” (Hurwitz 2017), toiselle teoksen ”vale-orientalismi on vähemmän kiinnostavaa” (BBC 2014).

Maininnat tyylitellystä ja epäaidosta kvasi-itämaisyydestä (Korhonen 2004: 47; Salmenhaara 1996b: 300) herättävät lisäksi kysymyksen siitä, mitä aito itämaisyyden voisi tässä yhteydessä olla. Vastaus riippuu osaltaan siitä, mihin aitoudella tarkkaan ottaen viitataan: vaihtoehtoina ovat aina-

kin juuri edellä mainittu säveltäjän ilmaisun omaehtoisuus ja jäljittelemättömyys sekä Lähi- ja Kauko-Idän tosiasialliset musiikilliset käytännöt. Jälkimmäinen on kuitenkin viime kädessä mahdoton aitouden mittapuuna, sillä se tarkoittaisi luopumista länsimaisen taidemusiikin soitinvalikoimasta ja säveljärjestelmistä. Säveltäjänerouteen nojaava vaihtoehto osoittautuu puolestaan ristiriitaiseksi sen takia, että yhtäältä kulloisenkin sävelnikkarin olisi välteltävä itämaisia aineksia nimenomaan epäaitouden takia, mutta toisaalta tarpeeksi suuren neron ja hänen musiikillisten leimaustensa – kuten Sibeliuksen ja *Belsazarin pitojen* – tapauksessa eurooppalainen kvasi-itämaisuus ei ole epäaitoa vaan mestarillista (Salmenhaara 1996a: 182).

Orientalismin logiikan kannalta on myös Salmenhaaran (1996b: 300) toteamusta *Okon Fuokon* arkaais-eksoottisesta aiheesta syytä punnita tarkemmin. Siinä missä orientalismissa ja eksotismissa tosiasialliset viittauskohteet etäännytetään yleisesti jakamalla maailma ja sen ilmiöt kahtia ”meihin” ja ”muihin” sekä niputtamalla näin muodostuneita ominaisuuksia yhteen (ks. Hall 1999: 190–196), arkaaisuus lisää yhtälöön ajallisen etäännyttämisen. Orientalistisia stereotyyppioita voi olla hankala puolustaa esimerkiksi sillä perusteella, että ne opettaisivat jotain vieraista ilmiöistä (ks. Bellman 2001: 428), mutta ajallinen etäisyys varsinkin arkaaiseksi tai jopa myyttiseksi tulkittuna helpottaa tätä ratkaisevasti. Tällöin stereotyyppiat on vaivatonta kuitata jonain niin kaukaisina ja muinaisina, ettei niiden yhtymäkohdista kulloisenkin nykyhetken todellisuuteen tarvitse oikeastaan piitata. Ongelmana vain on, että ajallisesta etäännyttämisestä huolimatta niiden maantieteellinen viittaussuhde säilyy. Itse asiassa orientalistiseen kahtiajaottelunippuun tulee yksi kerros lisää: länsi/itä = me/muut = normaali/poikkeava = hyvä/paha = sivistynyt/villi = järkevä/tunteellinen = mies/nainen = aikuinen/lapsi = nykyaikainen/vanhanaikainen...

Muita itämaisyyteen ja sen varaan nojaavaan eksotismiin yhdistyviä säveltäjiä *Suomen musiikin historiassa* ovat Erik Furuholm *Exotica*-sarjallaan, Armas Launis *Jehudith*-opperallaan, Carl Hirn kiinalaisella *Hoang-*

*ho-one-stepillään* ja *Hindulaisella intermezzollaan*, Sulho Ranta laulu-teostensa yleisellä impressionistis-eksoottisella tyyllillään, Einari Marvia vivahteikkaalla sointuajattelullaan, Uuno Klami *Tšeremissiläisellä fantasiallaan*, Matti Rautio *Sininen haikara* -pienoisbaletillaan, Pehr Henrik Nordgren japanilaisvaikutteinen sekä Patrick Kosk *Panoptikon*-radiofoniallaan (Salmenhaara 1996a: 237, 509; Salmenhaara 1996b: 351, 561, 576; Heiniö 1995: 42, 259–260, 500). Huomionarvoista tässä yhteydessä on, että viittauskohteena on toistuvasti Itä-Aasia ja etenkin japanilaisaiheet: Melartinin, Madetojan ja Nordgrenin lisäksi näitä ovat hyödyntäneet Furu-hjelm ja Ranta. Kiinalaiset runot ja tarinat puolestaan ovat innoittaneet Hirnin ohella Rantaa, Klamia ja Rautiota. Varhaisempien teosten osalta historioitsijoiden arviot ovat sävyltään suhteellisen neutraaleja tai tulkin-nanvaraisia: esimerkiksi Furu-hjelmin *Exotica*-sarjan kerrotaan liittyneen Tulenkantajat-taiteilijayhteisön 1920-luvulla harrastamaan eksotismiin sekä pohjautuvan osin japanilaisen kuvaamataidon tarjoamiin ”virikkei-siin, jotka heijastuvat pentatonisissa ja tritonuspitoisissa aiheissa ja orkes-terikudoksen puupiiirrosmaisessa ohuudessa”. Myös Ranta oli ”eksotiikan kaipuun [...] imenyt sieluunsa Tulenkantajien piiristä”, samoin kuin Marvia (Salmenhaara 1996a: 237; 1996b: 351, 561). Nordgrenin 1970-luvun japanilaiskausi sen sijaan kytketään selvin sanoin säveltäjän ainutkertai-suuteen, joka puolestaan on itsestään selvästi positiivinen arvo:

Selvimmin japanilaisvaikutteet tulevat esiin sellaisissa teoksissa kuin *Autumnal Concerto* (1974) sekä ensimmäinen (1974) ja toinen kvartetto (Seita) perinteisille japanilaisille soittimille (1978). Mutta itämaista näissä eivät ole musiikin rakenteet vaan sointi, jonka luovat *shakuhachi*-huilu, luutun tyyppinen *shamisen* ja sitran kaltaiset *koto* ja *juschichigen*. Soin-ti niveltyy Nordgrenin omaan sävelkieleen, eikä pinnallisen eksotismin, postikorttifolkloren vaaraa ole. (Heiniö 1995: 259–260.)

## Pohjoisuus orientalismin lähteenä

Musiikillisen orientalismin logiikka ulottuu kuitenkin itämaita kauemmas sikäli kun se ymmärretään länsimaisen itseymmärryksen rakentamismekanismina. Tällöin lähes kaikkiin länsimaisesta valkoisuudesta poikkeaviin etnisyyksiin voi soveltaa musiikillisen orientalismin periaatteita. Lisäksi kuten Scott (2003: 63–68) Pohjois-Amerikan alkuperäisväestön – eli ”intiaanien” – musiikillisiin esitystapoihin ja mukaelmiin liittyen kirjoittaa, monet musiikillisen orientalismin keinovaroista ovat olleet siirrettävissä itämailta ”villiin länteen” jokseenkin sellaisinaan. Saman on havainnut *lännen* elokuvien musiikin muutoksia tarkastellut Claudia Gorbman (2000: 235). *Suomen musiikin historiassa* ei pohjoisamerikkalaisen alkuperäisväestön musiikillisiin käytäntöihin viitata, mutta maantieteellisesti läheisempiin kyllä: joiku on listattu osien 2 ja 4 asiansaastoon, edellisessä viittauskohteenaan Armas Launis ja eritoten hänen *Aslak Hetta* -oopperansa, jälkimmäisessä taas Seppo ”Paroni” Paakkunaisen tuotanto.

Salmenhaaran (1996a: 395) mukaan *Aslak Hetta* sisältää ”ennen muuta värikästä saamelaiseksotiikkaa loitsuineen, tietäjäineen ja loveenlankeamisineen”, mutta sitä vaivaa ”draamallisen keskityksen puute” ja lopputuloksesta se on ”omalaatuinen yhdistelmä wagnerilaista johtoaihetekniikkaa ja saamelaista folklorismia.” Folklorismi jää tässä yhteydessä tarkemmin määrittelemättä, mutta sillä on selvät kytköksensä musiikillisen orientalismin logiikkaan:

Oopperan musiikissa säveltäjä hyödyntää yhtä värikkäästi saamelaismusiikin tuntemustaan. Autenttisena aineistona on käytetty kuutta lappalaisista alkuperäissävelmää, mutta niiden lisäksi Launis on säveltänyt tyyliä ”saamelaista” musiikkia. Se rakentuu suurimmaksi osaksi pentatonisista aiheista, jotka paikoin ovat melko melismaattisia ja suggestiivisia, mutta enimmäkseen kaavamaisen yksinkertaisia ja luurankomaisia. (Salmenhaara 1996a: 395.)

Mikko Heiniön (1995: 301–302) huomioidut Paakkunaisen saamelaisaiheisista sävellyksistä ovat vähäsanaisempia, mutta musiikillisen orientalismien periaatteista läsnä ovat ”ylipäänsä toisto” sekä esimerkiksi *Sápmi lottazan* -sarjan pentatoninen sointimaisema. Maininnat ovat myös vähemmän arvottavia kuin Salmenhaaran, mutta metahistoriallisesti kummankin historioitsijan luonnehdinnat kytkeytyvät säveltäjakeskeiseen hyödyntämishierarkiaan, jossa kansanmusiikki on – hyvää hyvyttään – tarjonnut pohjan sävellystyölle ja folkloristiselle tyyllittelylle (Heiniö 1995: 301; Salmenhaara 1996a: 395). Aihepiirin kannalta on lisäksi erityisen huomionarvoista, että joikua käsitellään yhtenä kansanmusiikin lajina ja nimenomaan muinaisena sellaisena: yhtäältä se tuottaa arkaistyyllisen lopputuloksen (Salmenhaara 1996a: 396), ja toisaalta sen rinnastuskohteena on ”muu vanha, etupäässä pentatoninen tai modaalin kansansävelmistö” (Heiniö 1995: 301). Joiun asemaa tietyn *kansan* -musiikkina ei käy kiistäminen (joskin tässä yhteydessä sekä joiun paikallisuus että saamelaisuuden moniulotteisuus on hyvä pitää mielessä, ”kansojen” keinotekoisuudesta puhumattakaan), mutta sen luokittelu yhdeksi *kansanmusiikin* lajiksi muiden joukossa on ongelmallista. Syyt tähän ovat ennen muuta jälkikolonialaisia: siirtomaavallan oikeutukseksi kehitettyjä rotuoppeja on hyödynnetty myös Pohjolan perukoilla saamelaisten pakokosuomalaistamisessa, ”sitovassa ja yhdyntävässä alistussuhteessa” (Laitinen 1981: 180; ks. myös Tuulentie 2001: 82).

Saamelaismusiikin rinnastaminen muuhun kansansävelmistöön implikoi saamelaisten olevan kuin mikä tahansa kansallis-kulttuurinen ryhmittymä, mikä taas ei tee oikeutta alkuperäiskansan statukselle saati sen historiallisille vaiheille. Tähän liittyvät myös taidemusiikin historioitsijoiden tokaisut ”saamelais-karjalaisesta perinnepiiristä” ja ”lappalaisesta joiusta” (Salmenhaara 1996a: 388; Heiniö 1995: 301): tyylipuhtaan orientalistisesti suomalaisuudesta tavalla tai toisella eroavat etnisyydet niputetaan yhtäältä yhteen ja toisaalta nimetään kolonisoivasti suomenkielisellä maa-alueeseen eikä saamesta johdetulla väestöön viittaavalla termillä, jolloin yhteys

alkuperäisväestöön hämärtyy (ks. Tuulentie 2001: 66). Saamelaiset eivät ole lappalaisia eikä heidän pohjoinen asuinalueensa Lappi, vaan Saamenmaa (pohj.saam. *Sápmi*). Lappi-nimellä puolestaan arvelaan olevan oma vähättelevä etymologiansa, viitaten joko kehäpäätelmämäisesti noituu-teen, kuokkavieraisiin tai uskottavammin syrjäseutuun (vrt. lappea, lape; Kulonen 1995: 48). Yksi mahdollinen selitys pohjautuu lisäksi keskiaikaisen saksan kautta henkiseen yksinkertaisuuteen, typeryyteen (vrt. *lappe*, ”tomppeli”; OED 2019).

Kieli ja sitä mukaa myös hyväksyttävät nimittelymuodot toki muuttuvat ajan kuluessa, mutta saamelainen ei ole lappalaisen synonyymi. Niimityksessä ”lappalainen joiku” onkin kysymys enemmän tietynlaisesta orientalismin logiikkaan kytkeytyvästä diskurssista kuin ajallisesta etäisyydestä nykyhetkeen tai kielenkäytön muutoksista viimeisen parinkymmenen vuoden aikana. Jo viitisentoista vuotta ennen *Suomen musiikin historiaa* Pekka Gronow (1981: 11) huomautti, että saamelaisten musiikki ”poikkeaa olennaisesti muusta Suomesta ja Euroopasta” ja on tyyllisesti lähempänä Pohjois-Amerikan alkuperäisväestöjen musiikkeja kuin suomalaista kansanlaulua. Vastaavasti *Suomen musiikin historian* kansanmusiikkia käsittelevään osaan Suomen saamelaisten musiikkiperinteistä kirjoittanut Marko Jouste (2006: 302) välttää tarkoin yhdistämästä joikua tai muitakaan saamelaismusiikin muotoja ”kansanmusiikki”-termiin, joskin mainitsee näitä esitetyn kansanmusiikkiradio-ohjelmissa jo 1900-luvun puolivälissä ja myöhemmin esimerkiksi Kaustisen kansanmusiikkifestivaaleilla. Sen sijaan hän toteaa, miten 1980-luvulla alkanut ”maailmanmusiikkibuumi nosti esille myös saamelaismusiikkia mutta ei kansallisen vähemmistökulttuurina vaan osana koko maailman kulttuurien kirjoa” (Jouste 2006: 305).

Joiku mainitaan *Suomen musiikin historiassa* myös Leevi Madetojan säveltämän *Aslak Smaukan* yhteydessä, joskin tällä kertaa kaihtamisen arvoisena elementtinä. Japanilaisaiheiseen *Okon Fuokoon* rinnastaen säveltäjän kerrotaan vältäneen ”etnografista värittämistä” ja luoneen il-

mapiirin hienovaraisemmin keinoin kuin ”alkuperäismusiikin aineksia, esimerkiksi joikusävelmiä Armas Launiksen tapaan käyttämällä.” Tietty yhteys etnografisuuteen eli joiun yksiäänisyyteen on kuitenkin siinä, että ”kuoroa käsitellään homofonisesti, ehkä vielä yksinkertaisemmin kuin *Sammon ryöstössä*.” *Aslak Smaukka* rinnastuu tähän Madetojan toiseen teokseen myös yleisilmeeltään, sillä sen todetaan edustavan samaa ”iskevää kalevalatyyliä, joka [...] on muuntunut aiheesta johtuen hieman eksoottisemmaksi ja samalla pateettisemmaksi.” Mytologiset ulottuvuudet eivät kuitenkaan jää tähän, sillä teoksen nimen ohella myös muita kytkentöjä (myyttiseen) saamelaisuuteen tuodaan esiin: teoksen nimihenkilön kerrotaan kuoro-osuudessa istuvan kodassaan ja hänet nimetään noidaksi. (Salmenhaara 1996a: 319.)

Saamelaisten musiikkiperinteet ja etenkin joiku ovat olleet tutkimusten aiheina jo pitkään, 1600-luvun loppupuolelta alkaen. 1800-luvun lopulla kansallisromanttisessa hengessä ja modernisaation turmelevan vaikutuksen pelossa joikujen keräily sai erityistä tuulta alleen, Armas Launis yhtenä keskeisenä tutkijana, ja 1900-luvun loppupuolella näitä varhaisia äänitekoelmia on hyödynnetty uusien tutkimusten aineistona. Sen sijaan muut, varsinkin tuoreemmat saamelaismusiikin muodot sekä saamelaisten virsi-perinne ovat jääneet tutkimuksissa vähemmälle huomiolle. (Hilder 2015: 7–8; Jouste 2005: 172.) Taide- tai muun musiikin joikumukaemat eivät nekään ole herättäneet suurta tutkimuksellista kiinnostusta; edellä mainittujen säveltaideteosten ohella sellaiset 1970-luvun tuotokset kuten Usko Kempin albumi *Laulujeni Lappi* (1973), Taiskan tunnetuksi tekemä *Haltin häät* (1976) ja Monica Aspelundin esittämä euroviisu *Lapponia* (1977) eivät ole päätyneet *Suomen musiikin historian* populaarimusiikkia käsittelevään osaan. Niitä ei myöskään mainita kilpailevassa *Suomi soi* -sarjassa (osan 3 euroviisulistausta 1956–2004 lukuun ottamatta), vaikka yksi luku onkin omistettu iskelmäeksotiikalle väliotsikoin ”Itämailla jossain”, ”Kiinassa ja kannibaalien joukossa”, ”Kasakat, mustalaiset ja pusta”, ”Latinalaisuuden kulta-aika” ja ”Suuret suomalaiset seiväsmatkat” (Lindfors 2004a).



Oma erityistapauksensa aiheeseen liittyen on vielä saamelaismusikko Ulla Pirttijärven lastenmusiikkilevy *Honkon Dohkká* ("Nukke Hong Kongista"; 1996a), joka erityisesti pentatoniikan ja lyömäsoitinten perusteella tarjoaa mahdollisuuksia pohtia saamelaisuuden ja itämaisyyden musiikillisia stereotyyppioita ja eritoten niiden yhdistelmiä. Tutkijoista Pirkko Moisa-la (2007: 248) mainitsee levyn saamelaismusiikin ja musiikkikoulutuksen yhteyksiä ja mahdollisuuksia käsittelevässä artikkelissaan, muttei viittaa sen orientalistisiin ulottuvuuksiin sanallakaan. Sikäli kun levy on tietoisesti tehty musiikkikasvatuksellisiin päämääriin, sen kvasi-itämaisyyttä ei kuitenkaan parane ohittaa olankohautuksella. Kappaleen laulumelodia on pentatoninen ja lisäksi harmonisesti muuttumaton, joskin jatkuvan urkupisteen sijaan siinä hyödynnetään niin sanottua vaihtobassoa. Levyn kanssa julkaistussa kuva- ja nuottikirjassa melodia on kirjoitettu pelkistetyn tasajakoisesti, minkä seurauksena äänitteellä kuuluvat joikumaiset liu'utukset eivät siinä näy (Pirttijärvi 1996b: 47; ks. nuottiesimerkki 2).

The image shows a musical score for a vocal melody in 4/4 time. It consists of two staves. The melody is pentatonic and consists of two staves. The lyrics are: "hei jo loi le hei jo loi le". The second staff includes a note marked "(a)" and the word "ko" at the end.

**Nuottiesimerkki 2. Katkelma *Honkon Dohkká* -kappaleen laulumelodiasta nuottikirjassa (ylärivi) ja äänitteellä (alarivi).**

Kappaleen introssa eli johdanto-osiossa puolestaan pentatoniikan ohella on tahdin mittainen puolissävelaskelen laajuinen kromaattinen sävellajinvaihdos (F → G $\flat$ ), mikä vastaa musiikillisen orientalismin tavanomaisia keinoaroja ja on siten omiaan lisäämään kvasi-itämaista vaikutelmaa. Aivan kappaleen alussa sekä intron ja muidenkin rakenneosien taitekohdissa hallitseva pentatoniikka kuitenkin murtuu hetkellisesti duuriasteikon mukaisen c–d–e–f–välikkeen johdosta (ks. nuottiesimerkki 3).



Nuottiesimerkki 3. *Horjokoj Dohkká* -kappaleen intro-osion melodia- ja bassolinja.

Kuluvalla vuosituhanella myös muut suomalaiset tutkijat ovat kääntäneet katseensa Launiksen säveltämän *Aslak Hetta* -oopperan partituuriin ja librettoon. Erkki Pekkilän (2007) artikkeli aiheesta on kylläkin esittelymäinen ilman varsinaista tutkimusongelmaa ja hänen käsittelynsä muutenkin *Suomen musiikin historian* tapaan vähintäänkin vanhakantainen lappalais- ja kansanlaulupainotuksineen. Lisäksi hän nimittää Launista anakronistisesti etnomusikologiksi, kun tämä tutkijana pikemminkin edusti vertailevaa musiikkitiedettä (ks. Niemi 2009: 21) – etnomusikologiasta ryhdyttiin puhumaan vasta Launiksen ollessa jo eläkeiässä. Oopperan eksotisoiiviin ulottuvuuksiin Pekkilä (2007: 255) ei viittaa lainkaan, vaan nimeää sen suoraviivaisesti ”saamelaisoopperaksi” pohtimatta tarkemmin sen suhdetta saamelaisuuteen tai varsinkaan saamelaisten määrittelyvaltaan asiassa.

Perusteellisemmin ja teoreettisestikin kunnianhimoisemmin *Aslak Hetta* -oopperaa on tarkastellut Liisamajja Hautsalo (2013: 10) pyrkimyksensäään osoittaa, että ”huolimatta pohjoisesta tapahtumapaikastaan [sitä] voidaan pitää eurooppalaisen kolonialismin ja siihen liittyvän orientalistisen oopperatradition edustajana.” Hänen mukaansa ooppera edustaa niin sanottua lappologista orientalismia, millä hän viittaa Lapin ja erityisesti saamelaisten eksotisointiin, romantisointiin ja toiseuttamiseen (Hautsalo 2013: 10, 18). Lisäksi hän huomauttaa aiheellisesti, että vaikka säveltäjä onkin tehnyt joikujen osalta ”tarkkaa työtä”,

esimerkiksi niihin perustuvat tyylialluusiot ovat kuvitteellisia eli edustavat musiikillista eksotismia *par excellence*. Lisäksi joiku-materiaalin [*sic*] käyttö liittyy oopperan myös kolonialistiseen diskurssiin, sillä se representoi

oopperan kokonaisuudessa saamelaisen vähemmistön eli etnisen Toisen musiikkia. (Hautsalo 2013: 22.)

Keskeisinä lappologisen orientin musiikillisina ilmaisukeinoina Hautsalo (2013: 18, 22) mainitsee pentatonisen asteikon, pisteelliset rytmit, triolit, lyömäsoitinten runsauden sekä pienet, kuvailevat laulut soolo-osuuksissa. Teoksen joikuaiheissa esiintyy toistuvasti myös puoliasteita, melismoja, tavutoistoa sekä alaspäisiä kvarttiliikkeitä (kuten sivumennen sanoen *Honkon Dohkkássakin*). Näiltä osin yhtymäkohdat Scottin (1998) erittelemiin musiikillisen orientalismin keinovaroihin ovat selvät. Poikkeuksellista Hautsalon (2013: 29) mukaan *Aslak Hetassa* on kuitenkin se, että keskieuropallaisiin orientalistisiin oopperoihin verrattuna siinä ”kansallisuuksien tai etnisten ryhmien välinen suhde on kolmenvälinen eikä kahdenvälinen *me-he-as[e]*telma”: saamelaisten ohella oopperassa on norjalaisia ja suomalaisia hahmoja ja ryhmiä. Siinä missä saamelaisten ja suomalaisten suhde esitetään oopperassa rauhanomaisena, rakentuu norjalaisten ja pohjoisen alkuperäisväestön välille selkeämin kolonialistinen konflikti.

Hautsalon (2013: 10) analyysi on tärkeä keskittyessään kolonialismin historiaan kytkeytyvään ”sivujuonteeseen” suomalaisessa oopperassa, mutta se on samalla kovin kehäpäättelämäinen sekä perusväittämältään että teoreettisesti. Vaikka suomalaisen oopperan ajateltaisiinkin olevan kolonialismin vaikutusten ulkopuolella, ovat sen historialliset kytkökset keskieuropallaisiin esikuviiin niin vahvat, että ei tarvitse olla kummoinenkaan ennustaja ounastellessaan etnisen ja kulttuurisen ”toisen” esitystapojen olevan siinä yhtäläillä stereotyyppisiä ja pyrkivän kyseisen ”toisen” hallintaan (ks. Hautsalo 2013: 8–9). Tässä käyvät ilmi myös analyysin teoreettiset heikkoudet, sillä saidilaisittain ajateltuna toiseuttamisessa on jo alkulähtöisesti kysymys sosiokulttuuristen erojen hallinnasta. Lisäksi ”toinen” on läsnä nimenomaan erilaisina esitystapoina: sen ohella myös orientti ja länsi ovat ”viime kädessä fiktiivisiä luomuksia”, joita ”voidaan helposti käyttää yhteisöjen intohimojen manipuloimiseen ja tuottami-

seen” (Said 2007: 28). Myös Hautsalon (2013: 17–18) hahmotelma ”lappologisesta orientista” osoittautuu tarkemmin ajateltuna kehäpäätelmäksi, sillä sikäli kun lappologiassa on kysymys ”orientalismin pohjoisesta sukulaisateesta” sekä Lapin (alkuperäis)väestön ja ilmiöiden tutkimuksesta ulkopuolisten toimesta, orientalismin logiikka hallitsee sitä jo alkulähtöisesti. Näin ollen olisi mielekkäämpää kääntää termin osaset toisin päin ja puhua ja kirjoittaa orientalistisesta lappologiasta. Lievennykseksi tässä yhteydessä todettakoon, että Hautsalo (2013: 18) on rakentanut käsitteensä Karjala-tutkijoilta peräisin olevan, yhtälailla kehämäisen ”karelianistisen orientin” varaan – joskin jälkimmäisessä orientilla on oma nimenmukainen suuntansa itää kohti (ks. Fingerroos 2006: 3; Sihvo 2003: 407).

## **Musiikillisen orientalismin aivopesukerrostumat**

Jos kohta *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa ja etenkin sen neljäsessä ensimmäisessä osassa suomalaisen musiikin yhtymäkohtia musiikilliseen orientalismiin ja sitä kautta siirtomaavallan historiaan vähätellään ja paikoin puolustellaankin nimittämällä niitä kokeiluiksi tai syrjähyppyiksi, on mukana myös aimo annos kriittistä asennetta. Yhtäältä tämä käy ilmi toistuvissa kvasi-itämaisyyden tuomioissa, joskin näissä perimmäisenä pontimena on syytös esteettisen omaperäisyyden puutteesta. Näin ollen musiikillinen orientalismin pelkistyy vain sävellystekniseksi harmittomaksi tyyliksi piittaamatta sen syvällisemmistä kulttuurisista, sosiaalisista ja poliittisista taustoista ja vaikutuksista. Osaltaan tämä kieli Kurkelan (2014) painottamasta kansallisesta menneisydentarpeesta: musiikillisen orientalismin ymmärtäminen pelkästään tyylillisenä ratkaisuna ja yksittäisten säveltäjien erheinä – mestari Sibeliusta lukuun ottamatta, totta kai – siirtää vastuun yksilölle, kun taas kansakunnan itseymmärryksen kannalta asialla ei ole suurtakaan merkitystä.

Toisaalta kirjasarjan historioitsijoista varsinkin Salmenhaara (1996a: 26) korostaa aiheeseen liittyvää idealisointia ja romantisointia, vaikkakin

yleisemmin kansallisromanttisiin kulttuurivirtauksiin liittyen. Orientalismia hän ei mainitse suoraan, mutta toteaa, että mainittuihin virtauksiin ”sisältyi myös annos mielikuvitusta kiihottavaa eksotiikkaa”. Hän huomauttaa lisäksi, että Keski-Euroopan vanhoissa musiikkikulttuurimaissa kansallisromanttisiin kansan- ja taidemusiikin sulauttamispyrkimyksiin suhtauduttiin ristiriitaisesti: ”Ne saatettiin toivottaa tervetulleiksi omalaatuisina eksoottisina väriläiskinä, suurkaupunkiin tulleina maalaisserkuina – ja samasta syystä niille saatettiin nyrpistää nenää” (Salmenhaara 1996a: 28).

Silti myös historioitsijoiden suhde ilmiöön osoittautuu ristiriitaiseksi. Esimerkiksi Salmenhaara (1996a: 26) tunnistaa selvästi asiaan liittyvät kulttuurisen appropriation ulottuvuudet todetessaan, miten säveltäjät ”noutivat” teemansa erityisesti kansanmusiikin sävelmäkokoelmista. Seurauksena näiden kokoelmien sävelaines ”siloiteltiin salonkikelpoiseksi ja se pyrittiin integroimaan taidemusiikkiin taidemusiikin ehdoilla sen omaa erikoislaatua kunnioittamatta.” Hän on myös selvästi tietoinen toiminnan poliittisesta ulottuvuudesta, sillä kansansävelmätyylitelvät edustavat hänelle ”omalaatuista sekoitusta uutta ja vanhaa”, minkä taustalla lymyää pyrkimys löytää ”oikeutusta ja aineksia omaleimaiselle kansalliselle kulttuurille” – kulttuuri ymmärrettynä tässä yhteydessä kuitenkin nimenomaan taiteena (Salmenhaara 1996a: 29).

Mutta sitten on se nerous. Sibeliuksen kaltaisten kansallisromanttisten sävelsankareiden ohella kysymys on myös 1900-luvun alkuvuosien orastavasta musiikillisesta modernismista, minkä myötä esteettinen omaleimaisuus ja ainutkertaisuus kumooa jälleen kerran kulttuurisiin valtasuhteisiin liittyvät eettiset ongelmakohdat, olipa mukana ”kansansävelen autenttisuutta ja alkuperäistä arvoa kunnioittava asenne” tai ei. Niinpä esimerkiksi Unkarissa Béla Bartók ”löysi kansanmusiikista rikkaan rytmisen ja modaalisen maailman, joka poikkesi kokonaan romanttisen taidemusiikin konventioista ja antoi ehtymättömiä virikkeitä uudelle modernille sävelkielelle.” (Salmenhaara 1996a: 32.) *Suomen musiikin historiassa* vastaavaan

tapaan suhtaudutaan kotimaisista säveltäjistä muun muassa Madetojaan ja Nordgreniin, sekä heidän eksoottisina että kansallisina pidettyjen aiheidensa osalta. *Okon Fuokon* edellä mainitun vivahteikkisuuden ohella Madetojan *Pohjalaisia*-oopperaa luonnehditaan kylläkin pikemminkin kansallisromanttiseksi kuin moderniksi, mutta silti siinä säveltäjä on siivittänyt ”ajattoman vapauden aatteen [...] musiikillaan kantovoimaan, joka irrottaa sen ahtaasta nationalismista humaaniin yleispätevyyteen” (Salmenhaara 1996a: 407). Nordgrenin japanilaisaiheiden omaperäisyys puolestaan ilmenee myös hänen kansanmusiikkivaikutteisissa sävellyksissään, olipa kysymys sitten vaikutteiden säästeliäisyydestä tai ”tyylialluusioiden kontrastivaikutuksista” (Heiniö 1995: 260–262).

Kansallisromanttisen eksotismin poliittisuudesta huolimatta Salmenhaara (1996a: 32) ei pääse – tai halua päästä – eroon tarkastelua hallitsevasta metodologisesta nationalismista eli siitä, että ”kansa” ja ”kansallisvaltio” otetaan itsestään selvinä käsitteitä rajaavina ja ohjaavina kategorioina. Hankalapa siitä onkin pyristellä eroon, ottaen huomioon kirjasarjan nimen; toisaalta ajatus kansallisesta musiikista jonakin todellisena, omaehtoisena oliona käy ilmi erottelusta mainitun musiikin substantiaalisesta ja funktionaalisen ulottuvuuden välillä. Kansallisromanttista musiikkia – ja siten välillisesti myös musiikillista eksotismia ja orientalisimia – Salmenhaara (1996a: 32) pitää yleisesti ottaen jälkimmäisen ulottuvuuden ilmaisuna, kun taas Bartók edustaa hänelle ”kansallisen musiikin substantiaalista ilmenemismuotoa syvimmillään”. Näin ollen ”kansansävelen ja taidemusiikin integraatio toteutui siis lopullisesti musiikissa, joka ei ollut enää kansallisromanttista vaan modernia.” Samassa yhteydessä hän ei malta olla mainitsematta (jälleen kerran) *Maamme*-laulun funktionaalisuuteen perustuvasta rytmisestä väkinäisyydestä.

Musiikillista orientalisimia tarkemmin ajatellen Salmenhaara (1996a: 32) on toki oikeilla jäljillä: orientalistisen toiseuttavan logiikan mukaisesti musiikillisen eksotismin keinovarot ovat aina ennen kaikkea sekä usein vain ja ainoastaan funktionaalisia. Kuitenkin sikäli kun kansat ja kansal-

lisvaltiot ovat viime kädessä mielivaltaisia sosiaalisia ja poliittisia rakennelmia, käy jonkin todennettavissa olevan substantiaalisesti kansallisen musiikillisen ilmaisuuden erottaminen funktionaalisista hankalaksi. Kuten kansallisuuden ja kansankulttuurin rakentumiseen perehtyneet tutkijat ovat niin Suomessa kuin muuallakin toistuvasti osoittaneet, ”kansaa” on leimallisesti modernin ajan keksintö ja paljolti sivistyneistön omiin tarpeisiinsa luoma toiseuden kategoria – siinä missä Orienttikin. Nytemmin eläköityneen kansanmusiikin professorin Heikki Laitisen (2003: 194) sanoin kysymys on Suomessa viimeistään 1800-luvun puolivälissä alkaneesta ”paksusta ja tiheästä aivopesukerrostumasta”, jonka olennaisena osana oli kansanvalistus, sananmukaisesti:

rahvasta valistetaan [ja] vallassa olleet alkavat opettaa itseään alemmille yhteiskuntaluokille muun muassa, minkälaisia ne ovat olleet, ovat ja tulevat olemaan. [...] Musiikilla oli tässä oma tärkeä tehtävänsä. Kansankouluissa alettiin opettaa kansanlauluja [...]. Kansalle kerrottiin, mitä kansa laulaa.

Täten se, mitä todellisesta rahvaasta voidaan tietää, on pidettävä erillään ”ajattomasta, ääriviivoiltaan hämärtyvästä muinaisuudesta” sekä tämän pohjalta rakennetuista käsityksistä jostakin aidosta suomalaisuudesta (Laitinen 2003: 190).

Kansallisen musiikin substantiaalisen ulottuvuuden painotus on oma osoituksensa *Suomen musiikin historiaa* hallitsevasta kansallisesta menneisydentarpeesta. Sen ohella säveltäjien omaperäisyyden ja ajoittaisen mestarillisuuden arvottaminen korkealle sekä eritoten kansallisen ja yksilöllisen välinen jännite kielivät toisenlaisesta menneisydentarpeesta, jota voi nimittää vaikkapa ammatilliseksi. Toisin sanoen säveltäjähistorioitsijoiden, Salmenhaara ja Heiniö etunenässään, teksti on luettavissa suomalaisen säveltäjäammattikunnan kehityskertomuksena ja puolustuksena. Tämä selittää osaltaan vahvat esteettiset kannanotot: jotta kehitystä – ja suoranaista edistystä – olisi tapahtunut, kaikki eivät voi olla mestareita, vaan joukossa on oltava jokunen vähemmän lahjakaskin. Sibeliuksen ne-

rous on tietenkin ongelmallista tässä suhteessa, sillä vääjäämätön edistysuskoinen päätelmä on, että hänen jälkeensä suomalainen säveltäjä on taantunut, ellei peräti rappeutunut. Pelastuksen tähän tarjoaa kuitenkin jälleen ”kansallinen”, sillä sen avulla hänet voi sijoittaa omaan historialliseen eriöönsä. Vasta seuraava kansallinen vallankumous tuottaa seuraavan kansallisen sävelneron. Tuolloin myös suomalaisuuden kriteerit voivat olla kovin erilaiset kuin reilut sata vuotta sitten – jos suomalaisuudella edes on väliä tuossa kumouksessa.



### **3 ”Mustan musiikin” suomalaiset histori(oitsij)at**

Suomalaisilla musiikinhistorioitsijoilla on ollut helpohkosti ymmärrettävä tarpeensa kartoittaa, rakentaa ja arvottaa suomalaista musiikkia, mutta paikallinen musiikillinen menneisydentarve ei rajoitu vain suoraviivaisesti kansalliseksi määrittävään ja määriteltyyn musiikkiin. Tässä yhteydessä on mahdollista pohtia Hans Weisethaunetia (2007: 194–195) ja Erkki Salmenhaaraakin (1996a: 32) seuraten eroa kansallisesti omaleimaisen eli substantiaalisien ja kansallisesti tärkeiden eli funktionaalisten musiikillisten ilmiöiden välillä tarkemmin. Yksi lähtökohta tällaiseen pohdintaan tarjoutuu Pekka Jalkasen (1992: 8, 12–13; 1996: 208) hahmottelemien suomalaisen populaarimusiikin ”emoperinteiden” muodossa: Olisiko länsikoilliseurooppalaista kansanmusiikkia, keskieurooppalaista salonkimusiikkia ja ”afroamerikkalaista” musiikkia ajateltava ensisijaisesti funktionaalisina osasina, joiden kokonaisuus tai fuusio vasta muodostaa substantiaalisesti suomalaisen ilmaisun? Vai olisiko kutakin emoperinnettä ajateltava yhtenä mahdollisena väylänä kansallisesti omaleimaisen musiikillisen ilmaisun syntyyn? Entä miten olisi suhtauduttava emoperinteiden erilaisiin ajallisiin kerrostumiin: myyttiseen kalevalaisuuteen, 1700-luvun säätyläiskontratansseihin, suurruhtinaskuntavuosien salonkihumuun ja 1900-luvun rytmimusiikillisiin muotivirtauksiin (ks. Jalkanen 1996: 208–223)? Missä vaiheessa on mahdollista hahmotella uusia emoperinteitä, vai onko niille enää sijaa saati tarvetta 2000-luvun verkotuneessa maailmassa? Millaisia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia muutoksia vaadittaisiin, jotta esimerkiksi Lähi-Idän arabialaista taidemusiikkia tai Etelä-Intian karnaattista klassista musiikkia voisi ajatella yhtenä suomalaisen (populaari)musiikin emoperinteenä?

Lisäksi voi kysyä, ovatko suomalaiskansalliset emoperinteet lopulta kovinkaan omaleimaisia, varsinkaan eurooppalaisessa mittakaavassa. Esimerkiksi populaarimusiikintutkija Tim Wallin (2013: 23–47) mukaan (länsimainen) populaarimusiikki nojaa yleisesti ottaen neljään ”musiikkikulttuuridiskurssiin”, joista yksi on niin sanottu Tin Pan Alley -viihdemusiikkituotanto, toinen eurooppalainen kansanomaisen ilmaisu ja kolmas eurooppalainen taidemusiikki. Kuten ounastella saattaa, neljäs tällainen ”musiikillinen ja kulttuurinen repertuaari” on afrikkalaisamerikkalainen diskurssi – josta Wall (2013: 30) käyttää myös nimitystä ”musta musiikki”. Hieman samaan tapaan joskin nimenomaisesti rockin juurista kirjoitti jo kolme vuosikymmentä aiemmin Simon Frith (1988: 18), jonka mukaan rock on seurausta itsenäisesti kehittyneistä ja ”omaa kulttuurista sanomaansa” kantavista musiikillisista elementeistä ja niiden ”jatkuvasti muuttuvasta yhdistelmästä”. Kyseiset elementit ovat country, folk, viihdemusiikki ja ”musta musiikki” (Frith 1988: 15–43).

Jälkikoloniaalista Suomen ja suomalaisen musiikin historiankirjoitusta ajatellen emoperinteistä juuri ”afroamerikkalainen musiikki” pakottaa pohtimaan rodullistamisen painoarvoa musiikin kansallistamisessa suomalaiseksi sekä musiikin menneisyyttä koskevan tiedon tuottamisessa yleisemminkin. Rasismintutkija Vesa Puurosen (2011: 64–65) mukaan rodullistaminen perustuu ihmisten ja ryhmien luokitteluun ja arvottamiseen ihonvärin kaltaisten fyysisten ominaisuuksien tai kielen ja uskonnon kaltaisten kulttuuristen piirteiden nojalla. Tällaisessa luokittelussa ja arvottamisessa hyödynnetään lisäksi usein erojen kielteistä liioittelua, minä pohjalta rodullistettu ryhmä esitetään edelleen uhkana yhteiskunnalle ja ei-rodullistetulle, yleensä valkoiselle valtaväestölle. Lopputuloksena rodullistaminen etenkin rasisisissa muodoissaan tuottaa ja ylläpitää hierarkkista rotujärjestelmää.

Sikäli kun Jalkasen (1992; 1996) hahmottelemat emoperinteet ovat tasavertaisia keskenään, ei ”afroamerikkalaista” musiikkia voi pitää sen rodullistetumpana kategoriana kuin muitakaan. Kuitenkin siinä missä ka-

levalaiseen kansanmusiikkiin ja ”Pohjois-Suomen poropaimentolaisten” joikuun liittyvä pentatoniikka ja muu viisisävelinen modaalisuus määrittyy kuin ohimennen taianomaiseksi (Jalkanen 1996: 208), mukaan hiipii arkaais-eksotisoiva vivahde, jonka pintapuolisesta positiivisuudesta ei ole pitkä matka autenttisen alkukantaisuuden korostukseen. ”Afroamerikkalaisesta” musiikista Jalkanen (1992: 12) puolestaan huomauttaa, että sosiologisessa mielessä sen ”voittokulkuun on aina liittynyt rahvaanomainen underground, alhaalta ja nuorisosta lähtevä kapina kalkkeutunutta eurooppalaista säätyläisyyttä kohtaan, neekerijengin häikäilemätön ja käytännöllisperäinen hyötyajattelu Euroopan Kreivin hienostelunhalua kohtaan, dollarihymyn ylivoimaisuus kuomukiesien rinnalla.” Vaikka tässäkin voi havaita vihjeitä myönteisestä arvotuksesta erityisesti kapinallisuuden nojalla, määrittyy ”afroamerikkalaisuus” kansanomaiseksi ja alakulttuuriseksi ilman tarkempaa pohdintaa siitä, miten tällainen kulttuurinen asema perustuu rasismien historiaan sekä Yhdysvalloissa että Suomessa. Jälkimmäisestä oma osoituksensa on ”neekeri”-sanana yleiskielinen käyttö, huolimatta sen toistuvista kielteisistä, toiseuttavista ja selvästi rasisistisistä merkitysyhteyksistä suomen kielessä jo 1700-luvulta lähtien (ks. Rastas 2007: 126–129).

Vastaavaan tapaan Yhdysvaltain mustan musiikin keskeisyyttä ”koko maailman populaarimusiikkien kehitykselle 1920-luvun jazz-kuumeesta lähtien” korostavat funkin, diskon ja hiphopin historian yksiin kansiin summanneet toimittajat Heikki Hilamaa ja Seppo Varjus (2000: 7). Heidän käsittelyssään muut mahdolliset emoperinteet kalpenevatkin ”mustan rytmin” rinnalla, sillä ”1960-luvulta lähtien vallitsevaan asemaan kohonneet [...] pop ja rock perustuvat kokonaan mustalle pohjalle” ja muissakin kuin englanninkielisissä musiikkityyleissä on hyödynnetty ”Yhdysvaltojen mustien keksintöjä [...] monin tavoin.” Olennaista kuitenkin on, että mainittu historia on ”mustan sykkeen” maailmanlaajuisesta leviämisestä huolimatta paikallinen, seuraten kyseisen musiikin kehitystä sen ”emämaassa” noin vuodesta 1968 vuoden 2000 alkuun.” (Hilamaa & Varjus

2000: 7). Historiikissa ei esipuhetta ja satunnaisia eurodisko-mainintoja lukuun ottamatta käsitelläkään Yhdysvaltain ulkopuolisia ilmiöitä, joten esiteltyjen artistien ja ilmiöiden relevanssi esimerkiksi Suomea ajatellen jää jokseenkin täysin rivien väliin.

Ei tietenkään käy kiistäminen, etteikö yhdysvaltalaisella funkilla, diskolla ja hip-hopilla olisi ollut merkittäväkin painoarvo Suomessa sekä muusikoiden että musiikkia kuluttavan yleisön parissa. Janne Mäkelä (2011a: 15–16) painottaa omalta osaltaan suomalaisten artistien tuotannossa vaikuttavaa anglo-juonnetta, mutta samalla korostaa myös kotimaisen musiikin suhteellisen suurta osuutta myyntilistoilla, varsinkin muihin Euroopan maihin historiallisesti vertailtuna. Ero anglo-juonteen ja ”afro-amerikkalaisen emoperinteen” välillä onkin olennainen ja johtaa edelleen pohtimaan rodullistavien käytäntöjen osuutta Suomen ja suomalaisen musiikin historiaa hahmotettaessa ja rakennettaessa. Oireellista onkin, että *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa funkia tai hip-hopia koskevat kommentit ovat käytännössä olemattomia, vaikka populaarimusiikkia käsittelevä sarjan osan toinen kirjoittaja on emoperinteitä eritelty Jalkanen. Diskoon viitataan siihenkin vain ohimennen parilla sivulla purkkapopin kylkiäisenä eikä järin mairittelevin sanakääntein:

Tärkeintä oli musiikin yksinkertaisuus. Laulujen suoraviivaiset riffit ja kertosäkeiden hokemat innostivat diskonuoria. Olennainen muutos tapahtui laulujen rytmikassa. [...] Jumputtavaa vaikutusta lisäsi pääiskun sointi, joka tehtiin mahdollisimman jyräväksi.[.] Tässä oli alku diskorytkeelle, joka on 1970-luvun alusta lähtien huumannut tanssijoita ja ärsyttänyt seinänaapureita. [...] Suomalaiset käännöspopin tekijät yrittivät tietysti päästä osingoille uuden hetkutusmusiikin suosiosta. [...]skelmäsanoittajien perinteinen riimittelytyyli [ei] välttämättä istunut rocksaundeilla toteutettuun diskorynkytykseen. Lisäksi diskojen yleisölle oli yhdentekevää, laulettiinko fani-fanit ja muut hokemat englanniksi vai suomeksi. Laulujen sanoma oli niin yksinkertainen, että sen tajusi kielitaidotonkin. (Jalkanen & Kurkela 2003: 550.)

Oli diskosta mitä mieltä tahansa, sen sekä funkin ja hip-hopin kulttuurinen painoarvo Suomessakin on otettava Hilamaan ja Varjuksen (2000) historiikin osalta itsestään selvänä lähtökohtana, sekä historioitsijoille itselleen että teoksen julkaistavaksi hyväksyneelle kaupalliselle kustantajalle. Muutamaa vuotta aiemmin samojen kirjoittajien ja saman kustantajan julkaiseman *Reggae!*-historiikin esipuheessa sen sijaan pohditaan jamaikalaisen popin vähäisyyttä Suomen musiikkilistoilla ja yleistä näkymättömyyttä klubi-, nuoriso- ja alakulttuurien ulkopuolella, ja kysytään: ”Miksi siis suomalainen kirja reggaesta?” (Hilamaa & Varjus 1997: 8.)

Vastaus on kolmiosainen. Ensimmäiseksi Hilamaa ja Varjus (1997: 8) korostavat reggaen vaikutusta angloamerikkalaiseen rockiin ja popiin punk-vuosista lähtien, rapin ”syntyyn” New Yorkiin muuttaneiden jamaikalaisien ansiosta sekä vuosituhannen lopun uuteen tanssimusiikkiin. Heidän mukaansa reggae-rytmiä on hyödynnetty myös suomalaisessa iskelmässä ja rockissa ”enemmän tai vähemmän kömpelösti silloin tällöin jo 1970-luvulta asti”, ja niinpä ”nykyaikaisesta populaarimusiikista on kaiken kaikkiaan aika vaikea puhua ilman tietoa sen jamaikalaisista mausteista.” Siinä missä reggae-tietoisuus ja vaikutteet ovat kiistämättä levinneet maailmanlaajuisesti, Hilamaan ja Varjuksen (1997: 8–9) muut syyt Jamaikan popin historiointiin ovat luonteeltaan tulkinnanvaraisempia ja henkilökohtaisempia:

Toiseksi siksi, että parhaatkin englanninkieliset reggae-historiikit ovat tällä hetkellä pahasti vanhentuneita. [...] Siksi koko kuva Jamaikalaisen [*sic*] musiikin tilasta ja historiasta on pahasti vääristynyt. Toivomme voivamme hiukan korjata asiaa.

Kolmanneksi ihan vain tekijöiden omaksi huviksi. Loppujen lopuksi on ollut virkistävää käyttää kolme vuotta vapaa-aikaansa kuuntelemalla levyjä, lukemalla eksoottisia kirjoja ja lehtiä sekä penkomalla arkistoja.

Molemmat näistä perusteista herättävät metahistoriallisia kysymyksiä historioitsijoiden auktoriteetista, vastuusta ja kulttuurisesta asemasta. Ensiksikin, mikäli reggaen englanninkielinen historiantarkistus on vanhen-

tunutta ja jopa vääristynyttä, miksi kirjoittaa suomeksi ja siten käytännössä vain suomalaiselle yleisölle? Miksi juuri suomalaiset ovat oikeutettuja tietämään ”korjatun” version *jamaikalaisen* musiikinlajin menneisyydestä? Entä mikä on se asiantuntemus, jonka nojalla suomalaiset toimittajat ovat päteviä tuottamaan edes ”hiukan” korjatun version reggaeen vaiheista? Vai onko kysymys ennen muuta ”ihan vain” henkilökohtaisesta eksootikkamaisesta huvittelusta omalla vapaa-ajalla?

Itse kirjassa vastauksia näihin kysymyksiin ei juuri tarjota. Journalistiseen historiankirjoituksen tyyliin kirjassa ei tutkimusprosessia avata eikä lähdeviitteitä käytetä. Lähdeluettelo kirjassa on, mutta se, mitä arkistoja tarkkaan ottaen on pengottu, jää epäselväksi. Reggae-historiankirjoituksen mahdollisiin rodullistamisen ulottuvuuksiin puolestaan viittaa kirjan loppuluvussa oleva pohdinta jamaikalaisen reggae-veteraanin Toots Hibbertsin keikkaa Lontoossa kesällä 1997 seuranneesta lähes täysin valkoisesta yleisöstä:

Reggae-perinteellä on sama kohtalo kuin bluesilla, jazzilla tai vaikkapa Stax- ja Motown-soulilla. Ghettojen musta yleisö unohtaa nopeasti vanhat tähdet, kun uutta intoa ja oivallusta on alati tarjolla. Historiasta huolehtiminen jää valkoiselle harrastajakunnalle. (Hilamaa & Varjus 1997: 175.)

Onko siis niin, että musta yleisö on jotenkin luonteenomaisesti uutudenviehätyksen pauloissa ja vähemmän kiinnostunut menneestä? Ovatko musiikillinen into ja oivallus puolestaan leimallisesti mustien muusikoiden ominaisuuksia, kun taas valkoisten asianharrastajien on jälkikoloniaaliseen tapaan kannettava sivistävä taakkansa eli huolehdittava historiasta? Onko tämä tosiaan kohtalon sanelema asia – vai voisiko tässä yhteydessä takertua mainintaan ghetoista ja pohtia eritoten rakenteellisen rasmin historiallisia vaikutuksia etnisten ja rodullistettujen vähemmistöjen toimintamahdollisuuksiin, elinkeinoihin ja koulutukseen (ks. Puuronen 2011: 59–60)? Ihmisen ihonväri tai muutkaan ruumiinpiirteet tuskin vähentävät tai lisäävät hänen kiinnostustaan menneisyyteen tai intoaan uusia oivalluksia kohtaan, mutta mikäli etnisiin vähemmistöihin kuuluvia

ihmisiä ohjataan kouluttautumaan vaikkapa puhtaanapitoalalle mahdollisesta lukupäästä huolimatta, ei musiikin – ja muun – historiankirjoituksen valkoisuus ole yllätys. Niinpä suomenkielisiä alkuperäishistoriikkeja kirjoittavat valkoiset suomalaiset toimittajat edustavat osaltaan historiallisesti ja yhteiskunnallisesti etuoikeutettua valkoista harrastajakuntaa, ilmentäen näin myös musiikin historian jälkikolonialaisia valtasuhteita.

Tähdennettäköön, että kysymys ei ole mainittujen toimittajien puutteellisesta historiallisesta asiantuntemuksesta, vaan ennen kaikkea tuon asiantuntemuksen reunaehdoista ja kulttuurisista valtasuhteista. Pyrkimykseni ei toisin sanoen ole osoittaa, että he olisivat varsinaisesti väärässä – tai ainakaan sen vääremmässä tai oikeammassa kuin itse vanhentuneiksi ja vääristymiä aiheuttaviksi leimaamansa erittelemättömät englanninkieliset reggae-historiikit. Oma mielenkiintoni kohdistuu niihin kerronnallisiin ja ”runousopillisiin” historiankirjoituksen käytäntöihin ja malleihin (ks. White 1973: 4), joita suomenkieliset alkuperäishistoriikit mustan musiikin eri muodoista mahdollisesti noudattavat.

Mustuudella kun on selvästikin väliä tässä yhteydessä: vastaavia suomenkielisiä alkuperäishistoriikkeja ei esimerkiksi valkoisesta angloamerikkalaisesta rockista tai viihdemusiikista (eli iskelmästä) löydy, vaikka niiden kulttuurista saati kaupallista painoarvoa ei tarvinne epäillä. Tilanne tuskin on järin erilainen Ruotsiin verrattuna: siellä yleisiin rockmusiikin tyyleihin ja trendeihin on musiikin ensimmäisen neljännesvuosisadan osalta paneuduttu alkukielisesti (Brolinson & Larsen 1994). Mennävuosina Suomessa on toki julkaistu *Soundi*-aikakauslehden artikkeleista koostettuja kirjoja muun muassa punkista ja heavy rockista (Wallenius 1978; Sappinen 1978), ja hiljattain punkvallankumouksen merkkipuoteen 1977 on myös palattu suomalaisin voimin (Junntila 2017). Muilta osin musiikkia käsittelevä suomenkielinen alkuperäishistoriointi on keskittynyt henkilö- ja yhtyehistoriikkeihin sekä kansallisesti rajattuihin genreihin ja ilmiöihin: viime aikoina ”Kone-Suomen” ja tšekäläisen black metallin tari-  
noiden ohella omat historiikkinsa ovat saaneet *Räkärodeo*-radio-ohjelma,

Tuska-festivaali sekä ”ensimmäinen Suomessa todellista massahysteriaa aiheuttanut rockyhtye” The Renegades (Hirvonen ym. 2017; Ikäheimonen 2017; Miettinen 2017; Nikula 2017; Kuloniemi 2017). Johnny Marlin (2017), The Curen (Tolhurst 2017), Brian Wilsonin (2017) ja Angus Youngin (Apter 2018) kaltaisten englanninkielisten tähtien ja yhtyeiden muistelmat ja (oma)elämäkerrat puolestaan ovat käännöskirjallisuutta. Sama pätee sellaisiin klassikkoasemaan nostettuihin elämäkertoihin kuten Peter Guralnickin (2000; 2002) Elvis-kronikkaan ja Dave Marshin (2004) kirjoittamaan Bruce Springsteenin tarinaan – joskin vuosien varrella ”Kuninkaan” elämää ja kuolemaa ovat setvineet myös muutamat suomalaiset kirjoittajat (Bagh 1977; Rekala 1991). ”Pomoon” eivät suomalaiset populaarimusiikin historiankirjoittajat ole kajonneet.

Mitä tulee mustiin artisteihin, muun muassa Robert Johnson, Louis Armstrong, B. B. King, Muddy Waters, Billie Holiday, Little Richard, Chuck Berry, Marvin Gaye ja Prince ovat kaikki osoittautuneet elämäkertojen kääntämisen arvoisiksi, viimeisin vain muutama vuosi ennen kuolemaansa (Guralnick 2001; Bergreen 2001; King & Ritz 2003; Gordon 2004; Blackburn 2007; White 2007; Pegg 2008; Ritz 2010; Thorne 2013). Siinä missä Princen odottamaton kuolema ei ole ainakaan vielä näkynyt suomalaisten kustantamojen listoilla, Michael Jacksonin poistuminen elävien kirjoista sai kustantamot kilpailemaan keskenään lähes päällekkäisillä nimikkeillä (Roberts 2009; Heatley 2009; Herbert 2009; Jefferson 2010). Sen sijaan esimerkiksi James Brownin, George Clintonin, Aretha Franklinin ja Mahalia Jacksonin elämäkerrat odottavat vielä suomentajiaan. Reggaen suurimman sankarin Bob Marleyn asema musiikillisilla elämäkertamarkkinoilla on puolestaan siinä määrin merkittävä, että hänestä on Presleyn lailla saatavilla suomalaisen kirjoittajan alkuperäiskertomus (Kosmos 1999). Marleyn mieheyttä, musiikkia ja mystiikkaa käsittelevä teos sivuaa oman tarkasteluni painopisteitä, mutta koska sen keskiössä on yksittäinen artisti laajempien genrejen sijaan, rajautuu se käsittelemäni ulkopuolelle.



Tuoreimpana tulokkaana suomalaisten mustan musiikin historioitsijoiden sarjassa on taidehistorioitsija ja sukupuolentutkija Harri Kalha (2018) kirjallaan tunnetuimmista jazzin naislaulajista. Kirjan pitkäkössä johdantoluvussa on useitakin metahistoriallisesti aiheellisia huomioita esimerkiksi historiallisesta vieraannuttamisesta, kulttuuristen myyttien rakentumisesta ja niiden tuottamasta mielihyvästä sekä musiikinlajien tarkkojen rajojen määrittelyn vaikeudesta ellei peräti mahdottomuudesta (Kalha 2018: 17–27). Oman jatkopohdintansa aihe olisi lisäksi hänen toteamuksensa siitä, että digitaalisten audiovisuaalisten mahdollisuuksien myötä olemme keskellä ”historian ehkä suurinta murroskohtaa mitä musiikin kuluttamiseen tulee” (Kalha 2018: 63).

## **Mustan musiikin metahistoria**

Nimikkeestä ”musta musiikki” voidaan tietty olla montaa mieltä (ks. Tagg 1989), eikä ”musta” ihmisen määreenä ole ongelmaton, jos kohta sitä esimerkiksi Yhdysvaltojen ja Iso-Britannian väestölaskennassa käytetäänkin rotuna tai etnisyytenä. Kuten orjuuden ja rasmin historia osoittaa, ihonvärillä on väliä kulttuurisissa, sosiaalisissa ja poliittisissa suhteissa, mutta mustan ihmisryhmän erottaminen muista rotuna tai etnisyytenä johtaa väistämättä vertailuun ja vastakkainasetteluun muiden ryhmien ja eritoten valkoisen väestön kanssa. Lisäksi kuten vanhakantainen ajatus väriillisistä ihmisistä osoittaa, valkoisuus on ollut eräänlainen väritön normi, millä puolestaan on yhteytensä rakenteelliseen (piilo)rasismiin. Keskeistä tässä kaikessa on lisäksi ollut rodullistava toiseuttaminen, usein juuri mustan väestön esittäminen monella perustavanlaatuisella tavalla väijäämättömästi ja peruuttamattomasti erilaisena kuin valkoinen valtaväestö, olipa kysymys sitten älystä, ruumiillisista ominaisuuksista tai seksuaalisuudesta. (Ks. Hall 1999: 160–188; Rastas 2005: 83–90.)

Musta/valkoinen-jako on musiikkijournalismin sekä musiikin markkinoinnin, kulutuksen ja jossain määrin tuotannonkin arkipäivää. Wikipe-

diasta termille ”musta musiikki” ei selitystä kylläkään löydy, eikä aiemmin suuresti suosituista musiikkitietosanakirjoistakaan ole juuri apua. ”Negrospirituuaalia” tosin saatetaan pitää ”valkoisen ja värillisen musiikin yhteensulautumana” (MM2 1983: 42), vaikkakaan samaisessa tietosanakirjassa v-kirjaimen kohdalta ei tarkempaa selitystä musiikin valkoisuuteen tai värillisyyteen tarjota – eikä liioin Wikipediassa. Suunnistusta termien viidakossa helpottaakseen oman ensyklopedisen esityksen populaarimusiikin tyyllisuunnista kirjoittanut Risto Rauhala (1992: 1) puolestaan listaa mustan musiikin perussuuntauksiksi seuraavat: ”blues, gospel, reggae, soul, rhythm & blues”. Kunkin pääluokan alla tosin on koko joukko muita, eikä järin yhtäläisin jaoteluperustein. Lisäksi käytössä on jako juurimusiikkiin ja vuoden 1954 jälkeiseen mustaan ja valkoiseen popmusiikkiin. Jälkimmäinen pelkistyy edelleen kahtiajakoön, jonka toisella puolen on (oletettavasti) musta soul ja toisella valkoinen rock ja pop. (Rauhala 1992: 2; ks. kuva 1 seuraavalla sivulla.)

Kysymyksiin mustasta musiikista ei tästä huolimatta rasismien tutkijoiden teksteissä juuri törmää. Yksi poikkeus on jamaikalaisyyntyinen kulttuurintutkija Stuart Hall (1999: 185), joka mustaan kansanperinteeseen liitettyjä aitousolettamuksia pohtiessaan asettaa puhtaan äänen ja koulutetun ilmaisun vasten jazz-synkooppeja ja fraseerausta, ”mustan bluesin, gospelin tai soulin epäpuhtaita nuotteja” sekä ”afrikkalais- ja orjalaulujen kutsu-vastaus rakennetta”. Tämän lisäksi hän toteaa, että kansalaisoikeusliikkeen jälkeinen musta separatismi on ollut ”kaikkein näkyvimmin esillä mustan musiikin (mukaan lukien ’musta rap’) massiivisessa vaikutuksessa populaarimusiikkiin sekä tähän liittyvien pukeutumis- ja käyttäytymistyylien visuaalisessa läsnäolossa katukulttuurissa” (Hall 1999: 187).

Philip Taggin (1989: 285–286) mukaan ”musta” tai ”afroamerikkalainen” ja sen vastapainona ”valkoinen” tai ”eurooppalainen” musiikki ovat nimikkeinä ongelmallisia ensiksikin siksi, että ne on tapana ottaa itsestään selvinä, yhtäältä ”maalaisjärjen” ja toisaalta akateemisten luokittelujen sanelemina ilmiöinä. Syvempänä ongelmana hän pitää kuitenkin sitä, että sikäli kun musta ja valkoinen ovat rodullisia, ihmisten fysiologisiin omi-

<b>I JUURIMUSIIKKI</b>			
		Motownin 60-luku	42
		Vihdesoul 1960 -	42
<b>Blues</b>	<b>3</b>	Memphis & southern 1962 - 75	43
Countryblues 1920 -	3	Deep soul 1963 -	43
Cityblues 1920 - 45	5	Funk 1967 -	44
Urbaani blues 1942 - 1969	6	Philadelphia sound 1968 -	44
Moderni blues 1970 -	8	Progressiivinen soul/musta rock 1969 -	45
<b>Gospel</b>	<b>8</b>	Neoklassinen soul 1971 -	46
Sologospel 1916 -	9	Miami sound 1971 - 76	46
Gospelyhtyeet 1933 -	9	Diskomusiikki 1975 -	46
<b>Folk</b>	<b>10</b>	Minneapolis sound 1979 -	46
USA:n folkperinne	11	Hollywood sound 1980 -	47
Folkrevivalit Yhdysvalloissa 1937 -	12	Latin soul 1980 -	47
Brittien saarten folk 1951 -	13	Hip hop 1982 -	48
<b>Oldtime</b>	<b>15</b>	Brittisoul 1982 -	49
Hillbilly 1922 - 41	15	<b>Rock &amp; pop</b>	49
Stringbändit 1926 -	16	Rockabilly 1954 -	49
Duot ja lauluyhtyeet 1927 -	16	Teini-idolit 1957 - 62	50
<b>Country &amp; western</b>	<b>17</b>	Instrumentaalrock'n roll	50
Cowboy-musiikki 1925 -	17	Uptown rhythm & blues	52
Western swing 1932 -	18	Surf 1959 -	52
Bluegrass 1939 -	19	60-luvun rock'n roll	52
Honky tonk/perinnekantri 1939 - 67	20	Bluesrock 1962 -	52
Nashville/popkantri 1949 -	21	Britti-invaasion ensimmäinen aalto	
Outlaw 1962 -	22	1962 - 65	53
Rockkantri 1967 -	23	60-luvun jenkkipop	54
Kantrigospel	24	Folkrock 1965 -	54
Cajun/tex-mex	24	Garagerock 1966 -	55
<b>Rhythm &amp; blues</b>	<b>25</b>	Britti-invaasion toinen aalto 1966 - 69	56
Musta pop 1925 - 60	25	Psykedelinen rock 1966 -	57
Bluesshouterit 1937 - 54	26	Jazzrock 1967 -	58
Jumpblues 1939 - 53	27	Avantgarderock 1967 -	58
New Orleans rhythm & blues 1948 - 60	28	Mainstreamrock 1967 -	59
Rhythm & gospel 1950 - 1962	28	Kantrirock 1968 -	60
Rhythm blues/rock'n roll 1950 - 1964	29	Hardrock 1968 -	61
Doo wop 1954 - 62	30	Southern rock 1968 -	61
Mainstream rhythm & blues 1952 - 66	31	Laulaja/lauluntekijät 1968 -	62
<b>Reggae</b>	<b>32</b>	Heavy metal 1969 -	63
Ska 1960 - 65	32	Progressiivinen rock 1969 - 79	64
Rocksteady 1966 - 71	33	Rockhybridit 1969 -	65
Varsinainen reggae 1969 -	33	70-luvun pop	65
Toasterit 1969 -	35	Glamrock 1970 - 76	66
Dub 1975 -	36	AOR 1970 -	66
Dancehall/regga 1979 -	37	Rock performance 1971 -	67
<b>Maailmanmusiikki</b>	<b>37</b>	Pubrock 1972 -	69
Etelä- ja Keski-Amerikka	38	Punk/hardcore 1976 -	70
Musta Afrikka	39	Kokaelininen uusi aalto 1977 -	70
Islantilainen kulttuuripiiri/Israel	40	Elektroninen pop 1977 -	72
Aasia	40	Gothic rock 1977 -	73
Eurooppa	40	Uuden aallon pop 1978 -	74
		Australia ja Uusi Seelanti 1978 -	75
		80-luvun pop	75
		Tekno/indie dance rock 1988 -	76
<b>II MUSTA JA VALKOINEN POPMUSIIKKI 1954 - 1991</b>			
<b>Soul</b>	<b>41</b>	<b>Lähdeluettelo</b>	<b>78</b>
Rhythm & soul 1955 - 71	41	<b>Aakkosellinen hakemisto</b>	<b>80</b>

Kuva 1. Populaarimusiikin tyyliuunnat (Rauhala 1992: 2).

naisuuksiin viittaavia määreitä, seurauksena on pohjimmiltaan rasistinen olettamus tietynlaisen ihonvärin ja tietynlaisen musiikin vääjäämättömästä ja olemuksellisesta yhteydestä. Kolmantena ongelmana hän mainitsee yhdysvaltalaiskeskeisen ”tahattoman etnosentrisen suuruudenhulluuden” eli ajattelutavan, jonka mukaan ”mustat” tarkoittaa vain Amerikan Yhdysvaltain afrikkalaisperäistä väestöä. (Tagg 1989: 286–287.) Oma osoitukseksensa tästä on itse asiassa Rauhalan (1992: 39) ratkaisu käsitellä ”mustan Afrikan” musiikkia osana maailmanmusiikin laavaa luokkaa ja jättää se mustan musiikin (yhdysvaltalaisien) perussuuntausten ulkopuolelle. Sama pätee Latinalaisen Amerikan musiikkeihin.

Wall (2013: 29–30) puolestaan korostaa perinteiden tai repertuaarien historiallista vuorovaikutusta sekä sitä, miten populaarimusiikin afrikkalaisamerikkalaiseen diskurssiin liittyy sekä orjuudesta muistuttavia ikäviä ulottuvuuksia että kulttuurista ilmaisua vahvistavia merkitysyhteyksiä. Taggin (1989) tavoin hän välttää vihjaamista, että musta musiikki olisi jotenkin olemuksellisesti palautettavissa afrikkalaisen diasporan ryhmittymiin, mutta pitää termiä hyödyllisenä musiikin ja identiteetin suhteita tarkasteltaessa. Tällöinkin orjuuden ja rasismien historialla on keskeinen osansa, sillä musiikki oli yksi harvoista keinoista, joilla Yhdysvaltoihin orjiksi tuodut afrikkalaiset ja heidän jälkeläisensä saattoivat ilmaista itseään ja yhteenkuuluvuuttaan rasistisen sarron kohteena. Samalla heidän musiikkinsa saattoi edustaa vastapuolelle eksoottista viihdettä, ja juuri tätä ”sorretun mustan identiteetin” ilmaisun ja valkoisille suunnatun viihteen välistä jännitettä tai suoranaista ristiriitaa Wall (2013: 30–31) pitää ”keskeisenä mustan musiikin historian dynamiikkana.” Hän kuitenkin painottaa sitä, että afrikkalaisamerikkalaista perinnettä ei – kuten ei muitakaan sille rinnasteisia repertuaareja – tulisi ajatella niinkään tiukasti musiikillisena, vaan pikemminkin musiikin tekemisen ja kuluttamisen muuttuvista tavoista ja arvoista kielivänä ilmiönä (Wall 2013: 34).

Kuitenkin esimerkiksi Hallin (1999: 185, 187) huomiot mustasta musiikista vihjaavat taustaoletuksesta, jonka mukaan kysymys on leimallisesti

ellei peräti pelkästään yhdysvaltalaisperäisestä ilmaisusta. Tällaisella oletuksella on lisäksi vahva institutionaalinen tukensa, sillä esimerkiksi nimensä mukaisesti asian ytimessä olevan *Black Music Research Journal* -kausijulkaisun ensimmäisessä numerossa musta musiikki määritellään musiikiksi, joka ”heijastaa ja ilmaisee ydinkohtia afroamerikkalaisesta kokemuksesta Yhdysvalloissa” ja joka pohjautuu erityisesti yhdysvaltalaisen mustan väestön musiikkeihin kuten ”työlauluihin, bluesiin, spirituuaaleihin, mustaan gospeliin ja jazziin”. Täten määritettyä ”afroamerikkalaisen musiikin” ohella musta musiikki voi kuitenkin sisältää myös konsertti- ja resitaalimusiikkia. (Floyd 1980: 4.) Myöhemmin samaisen kausijulkaisun sivuilla on korostettu mustan musiikin erottamattomuutta yhdysvaltalaisen rotujärjestelmän rakentumisessa ja jatkuvuudessa, erityisesti rodullistettuihin autenttisuuskäsitteisiin nojaten. Autenttisuusajattelulla on epäilemättä yhteytensä ja vaikutuksensa olettamuksiin erillisistä ja olemuksellisista ihmisroduista, mutta samassa yhteydessä on huomautettu myös siitä, että tällainen tiukka rodullisen autenttisuuden diskurssi on yksi harvoista ”diskursiivisista aseista” afrikkalaisamerikkalaisille. (Radano 2010: 364; Monson 2010: 376.)

”Oman” rodullistetun musiikin autenttisuuden korostus on mahdollista siis ymmärtää eräänlaisena vastarintana tai vähintäänkin vähemmistöryhmän kulttuurisen ilmaisun etevämmyytenä valtaväestöön verrattuna. Täten mustaa musiikkia voi pitää kulttuurintutkija Gayatri Chakravorty Spivakin (1996: 81–82; ks. myös Kuortti 2007: 18) hahmotteleman strategisen essentialismin muotona, eli esittämällä omat kulttuuriset käytäntönsä olemuksellisina vähemmistöryhmille tarjoutuu mahdollisuus haastaa ja kenties muuttaakin yhteiskunnallisia valtasuhteita pidemmällä tähtäimellä. Olennaista on kuitenkin kiinnittää huomiota juuri essentialisoinnin asemaan ja päämääriin: omanlainen strategiansa on toki siinäkin, mikäli musta musiikki olemuksellistetaan valkoiselle valtaväestölle suunnatussa kaupallisessa historiankirjoituksessa.

*Reggae!*- ja *Musta syke* -historiikkien osalta kysymys kuuluukin: missä määrin olemukselliseksi musta musiikki ja sen eri alalajit rakentuvat suo-

malaisten journalistien suomalaiselle yleisölle kirjoittamassa suomalaisen kaupallisen kustantajan julkaiseman historiankirjoituksen muodossa? Yleisemmällä tasolla kysymys on edelleen siitä, millaista historiankirjoitusta nämä mustan musiikin alkuperäishistoriikit edustavat, etenkin mitä tulee käsityksiin roduista ja etnisyydestä. Kaupallisuudella on toki merkittävä sijansa asiassa, varsinkin ottaen huomioon reggaen, funkin, diskon ja rapin aseman kansainvälisillä markkinoilla sekä musiikin historiankirjoituksen kaupallisen arvon niin itsessään kuin epäsuorana artistien ja äänitteiden myynnin edistäjänä. Kaupalliset suhteet eivät kuitenkaan ole olemassa itsestään, vaan ne perustuvat tiettyihin kulttuuriin, yhteiskunnallisiin ja historiallisiin tekijöihin. Käyttökelpoinen väylä näiden tekijöiden tarkasteluun tarjoutuu jälkikoloniaalisen teorian avulla, sillä se ohjaa kiinnittämään huomiota esteettisten käytäntöjen, etnisyyden ja rodullistamisen sosiokulttuuriin, taloudellis-poliittisiin ja historiallisiin risteymiin (ks. Born & Hesmondhalgh 2000: 4–7; Featherstone 2005: 29–31).

Oma erityinen kysymyksensä jälkikoloniaalisen tutkimuksen piirissä on vielä se, miten historiankirjoitus – ymmärrettynä laveasti menneisyyttä koskevan tiedon tuotantona – on toiminut ja toimii edelleen osana (jälki)koloniaalista haltuunottoa ja hallintaa. ”Historia on voittajien historiaa”, kuten suhteellisen tunnettu lause lentää, ja pessimistisimmillään jälkikoloniaalisen historiankirjoituksen tutkijat väittävät historian olevan jo käsitteenä peruuttamattomasti kolonialistinen, länsimaisen ylemmydentunnon kyllästämä ”viekas juoni”. Dipesh Chakrabartyn (2000: 27) sanoin ”sikäli kun kysymys on akateemisesta historian diskurssista – eli ’historiasta’ yliopiston institutionaalisessa ympäristössä tuotettuna diskurssina – ’Eurooppa’ pysyy kaikkien historioiden suvereenina teoreettisena subjektina [ja] muista historioista on tapana tulla ’Euroopan historian’ suuren kertomuksen muunnelmia.” Optimistit puolestaan pyrkivät haastamaan Eurooppa-keskeisiä suuria kertomuksia jälkikoloniaalisen teorian avulla tarjoamalla vaihtoehtoisia alistettujen (engl. *subaltern*) tulkintoja sekä osoittamalla edistysuskoisten, yksiselitteisiksi ja vääjäämät-

tömiksi muotoiltujen kertomusten taustalla vaikuttavat rodullistavat tai muuten kestävämmät oletukset. Kokonaisvaltaisen historian – tai peräti Historian – sijaan on ryhdytty puhumaan ja kirjoittamaan paikallisista ja tilannesidonnaisemmista sekä fiktionkin keinoin ilmaistuista *muistikulttuureista* (ks. Jyttilä 2015: 133–136), jotka sitä yhtä ja ainoaa historiaa haastessaan saattavat kylläkin olla avoimen poliittisia esimerkiksi kansallismielisyydessään. Viihdeoteollisuuden tuottamia tulkintoja menneisyyden siirtomaavalloituksista on puolestaan puolusteltu julkisesti vaihtoehtoisena historiana jo pari vuosikymmentä ennen nykyistä ”totuudenjälkeistä” tai niin kutsuttujen vaihtoehtoisten faktojen aikaa. (Ks. Featherstone 2005: 167–171.)

Jälkikoloniaalinen teoria ja tutkimus edustaa osaltaan ”metodologista uudelleenarviointia, jonka avulla länsimaisten tiedon ja vallan rakenteiden kokonaisvaltainen kritiikki on mahdollista” (Mongia 1997: 2). Näin ollen se tarjoaa edelleen yhden mahdollisuuden populaarimusiikin – ja muidenkin – historioiden monimutkaistamiseen, sikäli kun kysymys on ”kulttuurisesti yhdenmukaistavien historiakäsitysten dekonstruktioista hahmottelemalla teoreettinen viitekehys historiallisten esitystapojen takana vaikuttavan tosiasiallisen kulttuurisen monimutkaisuuden tutkimiseksi”. Yksi jälkikoloniaalisen tutkimuksen kannalta keskeinen ulottuvuus tässä suhteessa on sen tarkastelu, miten rodullistettua toiseutta rakennetaan musiikillisissa yhteyksissä. (Ks. Michelsen 2004: 21, 28.)

Mustan musiikin suomenkieliseen alkuperäishistoriankirjoitukseen kohdistuvalle musiikkikulttuuridiskurssien monimutkaistavalle, jälkikoloniaaliselle dekonstruktioille tarjoutuu käyttökelpoisia lähtökohtia aiemmasta ”populaarimusiikin jälkikoloniaalista tilaa” tarkastelevista tutkimuksista. Yleisellä tasolla kysymys on analyysista, jonka keskiössä on ”maailmanlaajuisten kulttuuristen suhteiden rodullinen ja etninen valtdynamiikka”, ja yksityiskohtaisemmalla tasolla nimenomaan populaarimusiikissa havaittavasta ”jatkuvastä orientalististen, primitivististen ja eksotisoivien trooppien läsnäolosta” (Born & Hesmondhalgh 2000: 6,

11). Mustaa musiikkia ajatellen erityisen vaikutusvaltainen lähtökohta on ollut brittiläisen kulttuurintutkijan Paul Gilroy'n (1993) ajatusrakennelma ”mustasta Atlantista” eli siitä, millaiset vaikutukset orjakaupalla on ollut Atlantin valtameren molemmilla rannoilla niin yhteiskunnallisesti kuin kulttuurisestikin. Myös hän käyttää termiä ”musta musiikki”, mutta käsittelee sitä ennen kaikkea juuri orjuuden kauhujen jäänteitä – tai pikemminkin äänteitä – ilmentävänä ilmaisumuotona. Musta musiikki ei siis ole sellaista kuin se on ihmisten ihonvärin takia, vaan koska ihonvärinsä takia tietyt ihmiset on alistettu sellaiselle julmuudelle, jonka ilmaisuun ei ole sanoja – ainoastaan sanomisen tapoja, äänenpainoja, huokauksia, huutoja, kirkaisuja, korahduksia, nytkähdyksiä. Huomiota on toisin sanoen kiinnitettävä kirjallisen ja sanallisen sisällön sijaan ilmaisun faattisiin ja kineettisiin ulottuvuuksiin. (Gilroy 1993: 73–75.) Lisäksi koska Gilroy (1993: 75–81) korostaa kulttuuristen käytäntöjen siirtymää, liikkuvuutta, hybridisyyttä ja mutaatioita, käyttää hän usein monikkomuotoja ”mustat musiikit” ja ”mustat kulttuurit”. Hän painottaa yhtäläillä erilaisten mustien diasporien välisten erojen kuin yhtäläisyyksienkin tarkastelua, ja toteaa esimerkiksi Iso-Britannian mustista yhteisöistä, että niitä yhdistää – jos yhdistää – pikemminkin kokemus maahanmuutosta kuin orjuuden muisto ja jäänteet.

Oleellinen kysymys mustan musiikin muotoihin liittyen koskee Gilroy'n (1993: 75–76) käsittelyssä autenttisuutta sekä sen kytköksiä niin esittäjien etnisyyteen (tai ”rotuun”), musiikin alkuperään tai ”syntyyn” kuin ilmiöstä puhuvien ja kertovien auktoriteettiinkin. Etnisyyden osalta tarkempaa huomiota voi kiinnittää vielä *pan-afrikanismiin* karuimmillaan eli oletukseen ”jostakin afrikkalaisesta perusolemuksesta, joka taianomaisesti voisi kytkeä kaikki mustat yhteen” (Gilroy 1993: 24). Kuten otsake *Musta syke* osaltaan osoittaa, musiikin saralla yksi tyypillisimmistä pan-afrikanismin muodoista on rytmin ja rytmitajun korostus. Muita alkuperältään mustana tai afrikkalaisena pidettyjä musiikillisia piirteitä ovat bluesiin viittaavat ”siniset sävelet”, esilaulajan ja kuoron välinen



vuorolaulu sekä improvisaatio. (Ks. Tagg 1989: 288.) Autenttisuuden ja auktoriteetin yhtymäkohta puolestaan johtaa pohtimaan eritoten sitä, millaisia kanonisaation ulottuvuuksia mustaa musiikkia koskevan tiedon tuotantoon liittyy: ketkä ovat esimerkiksi kyseisen ”musiikillisen ilmaisun keksittyjen perinteiden” kannalta keskeisiä tai peräti ohittamattomia ”organisia intellektuelleja”, joiden toimintaan ja kokemuksiin nojaten tietoa tuotetaan ja tarinoita kerrotaan (ks. Gilroy 1993: 76)?

## Juuret

Autenttisuudesta on kirjoitettu hyllymetreittäin niin populaari- kuin muunkin musiikin tutkimuksessa. Populaarimusiikin osalta Simon Frith (1996: 89) on tiivistänyt käsitteen keskeisyyden musiikin merkityksellistämisen siten, että musiikillisen ilmiön nimeäminen autenttiseksi tarjoaa tuon ilmiön kannattajille vahvistuksen heidän omasta tinkimättömyydestään ja uskottavuudestaan. Tapauksesta riippuen autenttisuuden määreet ja kriteerit voivat vaihdella, samoin kuin kannatuksen muoto: jälkimmäisen osalta huippukoulutetut ammattilaiset ovat samalla viivalla kuin hysteerisimmät fanitkin, juuri autenttisuuden määritelmien runsauden – tai epämääräisyyden – takia.

Gilroy ja muut mustan musiikin tutkijat ovat kuitenkin yleisesti ottaen yhtä mieltä siitä, että autenttisuudella on erityinen painoarvo mainitun musiikillisen kategorian teoretisoinnissa (ks. Radano 2010: 363; Porter 2012: 20). Gilroyn (1993: 99) mukaan aihepiirin keskiössä on ”mustan musiikin autenttisuuden politiikan” kaupalliset kehykset ja vaikutukset: ”autenttisuus lisää valikoitujen kulttuuristen hyödykkeiden vetovoimaa ja siitä on tullut tärkeä osa niitä rodullistamisen mekanismeja, joita tarvitaan, kun ei-eurooppalaisista ja ei-amerikkalaisista musiikeista tehdään hyväksyttäviä kauppatavaroita laveilla pop-markkinoilla.” Myös Mike Daley (2003: 161) painottaa omassa blues-revivalaja eli musiikinlajin ajoittaista elpymistä ja uusia kukoistuskausia käsittelevässä tutkimuksessaan niin sanottua mustaa autenttisuutta. Hänen mukaansa tällaiset

bluesin uudet tulemiset ovat nojanneet stereotyyppisiin esitystapoihin mustasta kulttuurista. Näitä stereotyyppisiä on puolestaan hyödynnetty ”korjaamaan valkoisessa rockmusiikissa havaittu autenttisuuden puute.” Daley (2003: 161) pitää tätä orientalismin logiikkaa noudattavana kolonisaation muotona, jossa ”hallitseva kulttuuri esittää alistetun kulttuurin erilaisuutena, ja tuo erilaisuus antaa hallitsevalle kulttuurille mahdollisuuden määritellä itsensä.”

Ajatusmalli populaarimusiikin mustien juurien tarjoamasta autenttisuuden mahdista on selvästi esillä *Mustan sykkeen* esipuheessa kirjoittajien painottaessa länsimaisen pop/rock-musiikin kokonaisvaltaista mustaa perustaa (Hilamaa & Varjus 2000: 7). Voikin ounastella, että autenttisuuden käsitteellistämisen ja määrittelyn kannalta yleinen juurtuneisuus on usein keskeisempää kuin kulloinkin kyseessä olevien juurten yksityiskohtainen ajallinen ja paikallinen sijoitus. Mustan musiikin osalta yksitällainen ”juureva kronotooppi” erottuu joka tapauksessa muista: Afrikka. Näin ollen keskeinen kysymys kuuluu: missä ja milloin oli se Afrikka, joka lymyää mustan musiikin autenttisten juurten takana? Suomenkielisessä reggaen, funkin, diskon ja rapin historiankirjoituksessa ajallisia määreitä tämän Afrikan sijainnista ei kovin paljoa tarjota, mutta painava rajalinja rakentuu Atlantin yli suuntautuneen järjestelmällisen orjakaupan vuosiin: *Reggae!*-historiikin ensimmäinen luku on otsikoitu ”Orjasaari”, kun taas *Mustan sykkeen* esipuheessa Yhdysvaltain musta musiikki määrittyy epäsuorasti orjien jälkeläisten musiikkityyleiksi (Hilamaa & Varjus 1997: 9; 2000: 7). Näin ollen autenttisten juurten Afrikan ajallinen päätepiste olisi jotakuinkin vuosien 1500–1800 tienoilla.

*Reggae!* sisältää kuitenkin viitteitä siitä, ettei afrikkalaisten juurien vaikutus ole ollut välttämättä kovinkaan suoraviivaista. Kirjoittajat nimittäin huomauttavat toistuvasti, että jamaikalaisen popin muodot eivät ole velkaa niinkään länsiafrikkalaisille musiikkityyleille kuin yhdysvaltalaiselle rhythm’n’bluesille, soulille ja rapille sekä jopa television lännensarjojen tunnusmusiikeille (Hilamaa & Varjus 1997: 31, 39–40, 80–81, 126). Vaikka

näistä vaikutteista ensin osa luetaan yleisesti kuuluvaksi afrikkalaisamerikkalaiseen perinteeseen, on selvää, että reggaen menneisyyttä määrittävät muutkin kiehkurat kuin mikään yksittäinen afrikkalainen juuristo. Asiaan liittyy vielä erityisen *afrisentrism* eli Afrikka-keskeisyyden riski sikäli kun kaikkien mustien musiikin muotojen ajatellaan ekseptionalistisesti eli yliveritaisen poikkeuksellisesti ja omalaatuisesti polveutuvan yhdestä ja samasta perinteestä ja muodostavan oman kulttuurisen jatkumonsa sen sijaan, että pohdittaisiin ”mustien kulttuurien sisäistä eriytymistä” (Gilroy 1993: 100).

Afrisentrism

in piirteitä on toki havaittavissa myös suomalaisen populaarimusiikin historian kirjoituksessa, jo ”afroamerikkalaisesta emoperinteestä” lähtien. Lisäksi 1960-luvun lopulta lähtien kasvanut ”popmusiikin erikoisharrastajien ryhmä [...] halusi syvällisempää tietoa [...] nimenomaan progressiivisesta popmusiikista ja muista afroamerikkalaisen rytmimusiikin perinteistä” (Jalkanen & Kurkela 2003: 554). Vaikka perinteiden käsitteleminen nimenomaan monikossa auttaakin ekseptionalistisen afrisentrism

syyden välttämässä, jäävät näiden perinteiden ulottuvuudet ja keskinäiset suhteet jokseenkin epäselviksi. Progen ohella myös kantria on käsitelty epäsuorasti yhtenä ”afroamerikkalaisen perinteen” osa-alueena, samalla kun edellistä on nimitetty suoraan myös angloamerikkalaisen rockin muodoksi (Jalkanen & Kurkela 2003: 554, 577). Muuten angloamerikkalaisuutta on hyödynnetty määreenä muun muassa silloin, kun kysymys on ollut äänitysstudioiden teknologiasta ja äänenlaadusta: 1970-luvun alkupuoliskolla ”suomalainen studiotekniikka oli jo saavuttamassa kansainvälisen tason, eikä yhtyeen perussointi sen enempää kuin laulusaundikaan jäänyt juuri jälkeen angloamerikkalaisista esikuvista” (Jalkanen & Kurkela 2003: 528). Näin ”afro”-etuliite ikään kuin varataan esiteollisten, vähemmän laitteista ja teknologiasta riippuvien populaarimusiikin tuotannon ulottuvuuksien käsittelyyn, mikä merkitsee afrikkalaisen musiikin esimodernien juurien tunkeutumista esiin uudessa muodossa.

*Mustassa sykkessä* puolestaan autenttisuusajattelu itsessään saa rodullistettuja piirteitä. Diskoon liittyen kirjoittajat toteavat, että siihen siirty-

minen ei olisi ollut monellekaan funk-muusikolle ongelma. Sillä: ”Mustan musiikin parissa oli totuttu seuraamaan muuttuvia tyylejä. Asiaa ei katsottu valkoisten puritaanien näkökulmasta, jossa eri tyylejä julistetaan jälkijättöisesti ainoiksi ja oikeiksi.” (Hilamaa & Varjus 2000: 111.) Lisäksi mikäli disko-ongelmia funk-yhtyeiden keskuudessa esiintyi, liittyivät ne kirjoittajien mukaan joko peilipallojen maailmaa karsastavaan poliittiseen aktivismiin, disko-satiinin pukeutuneiden funk-köriäiden naurettavuuteen tai homofobiaan. Kaikilla näillä on kuitenkin mahdolliset yhteytensä puritanistiseen autenttisuusajatteluun, ja samaan tapaan kirjoittajien esittämä anekdootti funk-ikoni George Clintonin hittijahdista periaatteiden myymisenä herättää epäilyksen siitä, että ehkäpä yhteisössä kuin yhteisössä on puritaaninsa, olipa heidän ihonvärensä tai etnisyytensä mikä tahansa. (Ks. Hilamaa & Varjus 2000: 86, 111.)

## Afrikka

Afrikan ajan ja paikan lisäksi voi kysellä myös, mikä se oikeastaan on. Siinä missä Cristoforo Colombon harhapurjehdukset 1400-luvun lopulla ovat tuottaneet nykykarttoihin Intian niemimaan ohella myös Länsi-Intian saariston, Afrikasta puhutaan usein yksikössä – siitäkin huolimatta, että Saharan autiomaata jakaa mantereeseen sekä maantieteellisesti että poliittisesti ja kulttuurisesti. Maailman musiikkejakin esittelevissä oppikirjoissa saattaa törmätä kolmijakoon Välimeren rantavaltioiden muodostaman Pohjois-Afrikan (tai arabialaisittain *maghreb*in, ”auringonlaskun maiden”), aavikko- ja savannivoittoisen Sahelin alueen sekä Saharan eteläpuolisen Afrikan välillä. Tavanomaista on, että juuri viimeisimpään kohdistuvien tapaustutkimusten avulla ”valaistaan muutamia afrikkalaisen musiikintekemisen keskeisiä elementtejä.” (Miller & Shahriari 2009: 267, 273.)

Vastaavaan tapaan myös suomalaisessa reggaen, funkin, diskon ja rapin historiankirjoituksessa Afrikka hahmottuu yhtäältä yhtenäisenä, mutta toisaalta vain mustana eli Saharan eteläpuolisenä. Lisäksi tällainen

yhtenäinen ja osittainen afrikkalaisuus määrittää kyseisiä musiikinlajeja perustavanlaatuisesti ja peruuttamattomasti. Reggaen osalta jonkinlaiseksi selitykseksi tarjotaan uskonnollisten riittien välittymistä ja säilymistä, ja niinpä afrikkalaisiin riitteihin perustuvat *kumina*, *jonkunnu* ja *burru* ovat kirjoittajien mukaan edelleen hyvin lähellä varsinaista rasta-musiikkia. Todistusaineistoa yhtäläisyyksistä ei kuitenkaan juuri tarjota. Soittimista kirjoittajat toteavat, että ”kuminassa käytetään rinnakkain isoa ja pientä rumpua.” Jonkunnu-karnevaalin ja kulkueen musiikki puolestaan ”oli samantapaista kuin burru”, mutta missään ei tarjota selvitystä jälkimmäisen musiikillisista piirteistä. (Hilamaa & Varjus 1997: 32–33.) Lopputuloksena välittyy vaikutelma siitä, että kaikki nämä musiikilliset käytännöt ovat pohjimmiltaan samanlaisia, ja jos ja kun yksi niistä on peräisin Afrikasta, niin ovat kaikki muutkin. Tämän perusteella voi puolestaan ounastella, että kaikki Afrikan musiikit ovat käytännössä samanlaisia.

Afriikkaa koskeva yleistävä ja samankaltaisuutta korostava historiankirjoituksen tapa on oire Gilroyn (1993: 24) mainitsemasta karkeasta pan-afrikanismista, jonka ytimessä on oletus kaikki mustat taianomaisesti yhdistävästä afrikkalaisesta perusolemuksesta. Hänen mukaansa tällaisiin oletuksiin turvaudutaan erityisesti silloin, ”kun on tarpeen korostaa mustaa väestöä (mahdollisesti) yhdistäviä asioita sen sijaan, että vakavasti pohdittaisiin kuvitellun rotuyhteisön sisäisiä jakoja sekä keinoja ymmärtää ja nujertaa ne, mikäli se edes on mahdollista.” Olennaista hänen mukaansa on silti huomata, että pan-afrikanismi ”tekee mustuudesta poliittisen kysymyksen pikemminkin kuin yhteisen kulttuurisen olotilan” (Gilroy 1993: 27). Musiikkitieteilijä Kofi Agawu (2003: 59–60) kirjoittaa puolestaan samoista prosesseista viitaten orientalistiseen – tai kenties pikemminkin afrikanistiseen – järjenjuoksuun Afrikan ”keksimisestä” eurooppalaisen rodullistamisen ja rasismien tuloksena. Hän toteaa lisäksi, että tämä johtaa lopulta yleisiin oletuksiin ja väitteisiin afrikkalaisesta musiikista yhtenäisenä ilmiöjoukkona ja siten edelleen eräänlaiseen yksimielisyyden ideologiaan, ”yksimielisyyteen” (engl. *unanimism*). Agawu (2003: 60) kirjoittaa

vielä haluttomuudesta ”kohottaa Afrikkaa nyt verhoavaa huntua” ja sen taustalla olevasta pelosta, että sillä ”saattaisi olla sivistävä vaikutus diskurssiin Lännestä”, koska näin se ”riistäisi harjoittajiltaan yhden heidän eniten vaalimistaan fantasian ja mielikuvituksellisen leikin lähteistä”.

Vaikka afrikkalainen perinne ja afrikkalainen musiikki jäävätkin pääsääntöisesti epämääräisiksi suomalaisessa mustan musiikin historiankirjoituksessa, ajoittain viittauksia *länsiafrikkalaisiin* käytäntöihin ja ryhmiin esiintyy (ks. Hilamaa & Varjus 1997: 31; 2000: 16, 26, 51). Tällöinkin toki on valittavissa vähintään kaksi tulkintalinjaa, joista yhdellä painotetaan sitä vähäistäkin herkkyttä eroja kohtaan, toisella taas pohditaan missä määrin Länsi-Afrikka edustaa koko mannerta. Oma kysymyksensä on vielä, missä alueen pohjoinen raja on? Olipa se missä tahansa, Marokkoon, Algeriaan, Tunisiaan tai muihin *maghreb*-maihin eivät suomalaisen historioitsijoiden havaitsemat mustan musiikin juuret yllä.

## Piru

Jo pääotsikossaan funkin, diskon ja rapin historiikki *Musta syke* luo mustuuden ja rytmin välille kirjaimellisesti elimellisen suhteen. Myös itse tekstisisällössä toistuu olemuksellistava ja rodullistava ajatusmalli rytmisten piirteiden keskeisyydestä mustalle musiikille, ja ”mustaa rytmiä” luonnehditaan taajaan monimutkaiseksi ja vaikeaksi. Olennaista on lisäksi, että tällainen yksikkömuotoinen rytmi ei ole vain erilainen, vaan se on nimenomaan *vaikeampi kuin* sen valkoinen vastine. (Ks. Hilamaa & Varjus 2000: 127, 208.) Kirjoittajien mukaan esimerkiksi ”discokuningattaren tittelä väijynyt” Gloria Gaynor

arveli diskon yksinkertaisen rytmin johtuvan siitä, että valkoisten oli vaikea oppia funkin ja soulin vaikeita tanssikuvioita. Glorian mielestä disco oli hyvää alkeisohdatusta monimutkaisempiin mustiin rytmikuvioihin. (Hilamaa & Varjus 2000: 101, 106.)

Ajatteliko Gaynor näin vai ei, on metahistorialliselta kannalta sivuseikka; olennaisempaa on, että ajatus esitetään hänen nimissään suomalaiselle lukijakunnalle. Gaynorin auktoriteetti puolestaan nojaa hänen ihonväriinsä ja etnisyyteensä: mikäli – ja korostan, *mikäli* – Yhdysvaltain afrikkalaisperäisen väestön edustaja vahvistaa mustan musiikin rytmisen vaativuuden, eikö olisi suorastaan rasistista kyseenalaistaa se?

Mustan rytmin monimutkaisuus ja vaikeus olemuksellistetaan myös suhteessa teknologiaan. Kirjoittajien mukaan 1960-luvun puoliväliin asti ”rytmiset kokeilut olivat vielä jazz-muusikoiden etuoikeus” ja vasta tuolloin ”sähköbassot olivat tarpeeksi kehittyneitä afrikkalaisperäisten rytmi-ideoiden toteuttamiseen.” Tällaisen deterministisen otteen vastapainoksi he kuitenkin toteavat, että ”Yhdysvaltain mustan musiikin historia on 1900-luvulla jatkuvaa vallankumousta”, olipa kysymys toisiaan nopeasti seuraavista tyylilajeista (ja valkoisten kyvyttömyydestä kopioida niitä) tai aina ensimmäisenä uusimpia soitinkeksintöjä hyödyntämässä olleista mustista. (Hilamaa & Varjus 2000: 50, 139.) Näin olemuksellistamisen vääjäämättömät ristiriidat pulpahtavat esiin yhtäältä rytmisten ominaisuuksien mytologisoinnissa ja toisaalta ilmaisukeinojen laajentamiskykyjen rodullistamisessa. Sen sijaan, että kummassakaan näistä olisi kysymys minkäänlaisesta verenperinnöstä, huomiotta jäävät esteettisten käytäntöjen, teknologian, koulutuksen ja rasismien väliset suhteet. Toisin sanoen mikäli tietyn ihmisryhmän mahdollisuuksia kouluttautua musiikillisesti (tai muilla tavoin) oikeaoppisesti rajoitetaan rotuajattelun perusteella, ei liene yllätys, että kyseisen ”rodun” omaksumat tekniikat ja esteettiset ratkaisut määrittyvät innovatiivisiksi. Olennainen kysymys ei näin ollen koske jonkin tietyn ”rodun” ennalta määrättyjä ominaisuuksia ja kykyjä, vaan juuri rotuajatteluun ja rasismiin perustuvaa yhteiskuntaluokkien välistä epätasa-arvoa – Taggin (1989: 295) sanoin ”järjestelmää, joka käyttää rasismia yhtenä epäoikeudenmukaisimmista mekanismeistaan luokkayhteiskunnan ylläpitämiseksi.”

Rytmi mustan musiikin ytimenä kyseenalaistuu jossain määrin myös kirjoittajien käsitellessä 1960-luvun klassisen soulin melodiakeskeisyyttä.

He eivät kuitenkaan unohda painottaa ilmiön epätyypillisyyttä ja taustalla vaikuttaneita kaupallisia tekijöitä: ”Varsinkin Motown[-levy-yhtiö] varoi liian vaikeiden rytmien käyttöä, jotta haluttu valkoinen yleisö ei pelästyisi.” Toisaalta he mainitsevat myös doo-wop-laulutyylin ja gospel-kirkkokuorojen vaikutuksen sekä soulin menestystä siivittäneen optimismin hengen, mikä etenkin nuorten keskuudessa oli omiaan herättämään toiveikkuutta ja yhteishenkeä. (Hilamaa & Varjus 2000: 26, 50.) Maininta kirkosta nostaa jälleen esiin kysymyksiä erilaisten instituutioiden painoarvosta mustan musiikin olemuksellista rytmikkaa arvioitaessa, etenkin kun kirjoittajat itse huomauttavat niin (rhythm’n’)bluesiin, souliin, discoon kuin rap-musiikkiinkin kohdistuneesta uskonnollis-moraalisesta vastustuksesta nimenomaan mustien pastorien taholta (Hilamaa & Varjus 2000: 17–20, 106, 187). Samaan hengenvetoon voi kysyä, missä määrin mustan rytmin ytimessä ovat keskieurooppalaisen klassisromanttisen taidemusiikin normit, joiden mukaan melodis-harmoninen kehittäminen on ollut esteettisesti arvokkaampaa kuin rytmien muuntelu. Täten musiikin-teoriallakin on yhteytensä rasmin historiaan: arvottamalla ”rytmiton” eurooppalainen taidemusiikki korkeimmaksi musiikillisen sivistyksen asteeksi on myös eurooppalainen valkoinen etninen identiteetti määrittynyt korkeammaksi kuin musta. Varhaisemmissa suomalaisissa musiikinhistorian esityksissä saattaa tavata huomioita ”alkeisasteisten kansojen musiikin” rytmisestä kehittyneisyydestä, mutta myönteisimmilläänkin tämä alistuu korkeakulttuurisen *säveltaiteen* muoto-opille:

Monilla luonnonkansoilla, kuten neekereillä ja intiaaneilla, rytmien kehittyneisyys. [...] Alkeisasteisten kansojen sävelmien *muotorakenteet* liittyvät luonnollisesti ja läheisesti niiden rytmiin. Määrävin on tietysti *jonomainen* rakenne, mikä syntyy esim. lyhyen *sävelaiheen*, motiivin, peräkkäisestä toistelusta. [...] Vaikka luonnonkansoilla saattaa olla pitkiäkin lauluja ja soitteita, voimme kuitenkin puhua varsinaisista suurista muotorakenteista vasta kulttuurin piiriin kuuluvilla kansoilla. (Ranta 1950: 40–41.)



Hilamaan ja Varjuksen (2000: 50) hahmotelma James Brownin luomasta funkin prototyypistä on huomattavan samankaltainen: artistin ”1960-luvun levytyksissä tuli tutuksi ’kehää’ kulkeva rytmikuvio, jota toistettiin loputtomiin. Sen päälle solisti karjui tai lauloi lyhyitä pätkiä.”

*Mustan sykkeen* tuottama rytmiikka ei ole pelkästään monimutkainen ja vaikea, vaan toistuvasti uhkaava, jopa vaarallinen ja pelottava. Kun kansalaisoikeusliike hajosi ja siihen liittynyt unelma ”rotujen” välisestä tasa-arvosta mureni 1960-luvun lopussa, ”slummeissa ei enää jaksettu odottaa valkoisten armonpaloja[, vaan n]jiissä kumisi uhkaava musta syke.” Seuraavan vuosikymmenen alussa funk, ”lähinnä valkoista rockia oleva mustan musiikin muoto”, muuttui niin, että ”siitä tuli valkoiselle yleisölle rytmeiltään vaikeaa ja radikaalissa imagossaan pelottavaa.” (Hilamaa & Varjus 2000: 14, 91.) *Mustan sykkeen* loppuluvussa koko tarina lisäksi summataan moraalista piittaamattoman ja väkivaltaisen bluesmiehen voittona uskovaisesta, yhtenäisyyttä ja mustaa ylpeyttä julistaneesta saarnaajasta:

Bluesmies voitti gospel-saarnaajan taistelussa 1900-luvun mustan kulttuurin sielusta. [...] Musiikista tuli kaksikon keskeinen kamppailukenttä. 1900-luvun ensimmäinen puolisko oli bluesmiehen aikaa. Hänen riehansa synnytti jazzin bordelleissa ja vei sen maailman suosioon syntisellä 1920-luvulla. [...] Vasta 1950-luvun lopulla saarnaaja nousi uskoviensa keskeltä julistamaan mustaa ylpeyttä. [...] Bluesmies nauroi, kun väki unohti joukkokokoukset ja kiirehti diskoihin hetken huuman hakuun. Saarnaaja nalkutti turhaan sen haihtuvuudesta.

1980-luvun lopulla bluesmies paljasti taas todellisen karvansa. Varhainen hiphop saarnasi väkivallattomuudesta. Länsirannikolle siirtyneen bluesmiehen käsissä siitä tuli yhdistelmä surullisia tarinoita ja raakaa uhoa niin kuin Missisippin [*sic*] suiston blues oli ollut sata vuotta aiemmin. Ilkeän vanhan pirun voitto tuntui täydelliseltä. (Hilamaa & Varjus 2000: 221–222.)

## Veri

Aiheellisesti *Mustan sykkeen* kirjoittajat kuitenkin huomauttavat, että vuosituhannen lopun ”mustan musiikin vaarallisia viehtymyksiä voi tarkastella myös vähemmän myyttisellä tasolla” eli suhteessa yhteiskunnan ristiriitoihin ja epäoikeudenmukaisuuteen. Amerikan Yhdysvaltojen osalta tämä tarkoittaa nimenomaan historiallisen ja rakenteellisen rasismien vaikutusten puntarointia, olipa kysymys katuväkivallan ja gangstarapin yhteyksistä tai ”mustan kapitalismin” mahdollisuuksista. Kirjoittajien mukaan juuri ”[m]ustien tähtien nousu yleismaailmallisiksi ihanteiksi on vähentänyt valkoista rasismia enemmän kuin mitkään kampanjat.” (Hilamaa & Varjus 2000: 222–223.) Tällainen historialliset olosuhteet huomioon ottava asenne vastaa Radanon (2000: 459–461) mainintaa yhteiskunnallisista ja kulttuurisista paikaltaan siirtymisistä, joiden yksi seuraus on 1800- ja 1900-lukujen vaihteen ”pelko siitä, että liikkuva musta väestö tunkeutuu aiemmin valkoisten hallitsemille sosiaalisille, taloudellisille ja diskursiivisille alueille”. Hänen mukaansa yksi metafora tälle tilanteelle on ”kuuma rytmi”, joka eri muodoissaan kattoi käytännössä kaikki 1900-luvun afrikkalaisamerikkalaisen musiikin muodot. Niinpä kuuma afrikkalaisamerikkalainen rytmi oli yksi keskeisistä tekijöistä, joiden varaan Yhdysvallat keksittyine perinteineen rakentui. Radano (2000: 472–473) kirjoittaa, että ”modernin ajan amerikkalainen käsitys mustasta rytmisestä erosta oli voimakas viesti paikaltaan siirtymisten tuottamasta uhkasta[,] osoitti selvästi mitä valkoinen läsnäolo ei ollut [ja] merkitsi sivistyneen taiteellisen käytännön vastakohtaa.” Lopuksi hän toteaa:

Ylettömästi toistuvat viitteet mustaan musiikkiin kuumeena, huumeena, tautina ja päihteenä osoittavat, että mustan musiikin uhkassa oli kysymys ennen kaikkea rotujenvälisen lisääntymisen pelosta. Näin kuumasta rytmistä tulee mustan miesruumiin ja erityisesti neekerisiemennesteen tai veren metonymia. (Radano 2000: 474.)

Rytmin rodullistaminen sekoittuu toistuvasti pan-afrikanismin elementteihin. Näin käy erityisesti silloin, kun rumpuja käsitellään afrikkalaisen perinnön perimmäisenä muotona tai yleisesti korostetaan afrikkalaisperäisiä rytmideoita (Hilamaa & Varjus 2000: 16, 50–51). Kun esimerkiksi *Reggae!*-historiikissa esitellään rocksteadyn kehitystä varsinaiseksi reggaeiksi, rytmiryhmän kerrotaan ottaneen ”sen osan, joka sille oli kuulunut jo rumpujen hallitsemassa afrikkalaisessa musiikissa” (Hilamaa & Varjus 1997: 57). Funkissa puolestaan oli kysymys suorastaan taianomaisista tapahtumista, joissa myyttisellä afrikkalaisuudellakin oli osansa:

Funkissa ei [...] välttämättä ollut kyse vain siitä, että sadoiksi vuosiksi tukahdutettu afrikkalainen rytmiperintö olisi äkkiä jonkin geneettisen kummallisuuden vuoksi pujahtanut Yhdysvaltain mustan musiikin ytimeksi. Jotain mystistä kuitenkin tapahtui. (Hilamaa & Varjus 2000: 51.)

Lainaus vahvistaa Agawun (2003: 55) väitettä siitä, että ajatus rytmisestä rakenteesta afrikkalaisen musiikin omaleimaisimpana piirteenä on nykyaikana jo lähes arkipäiväinen latteus. Hän väittää lisäksi, että tällainen ajattelutapa nojaa ongelmalliseen vertailun välttelyyn. Tällä hän tarkoittaa sitä, että afrikkalaisen musiikin vastapuoleksi asetetaan puolihuolimattoman kaksinapaisen järjelyn nojalla joko eurooppalainen tai amerikkalainen musiikki ja että tässä asetelmassa afrikkalainen puoli ”kätevästi hiljennetään, tukahdutetaan, varmistaen, että kirjoittajien alkuperäiset ennakkoluulot ovat lopulta myös heidän johtopäätöksistään” (Agawu 2003: 60). Aivan kuten on ollut mahdollista keksiä afrikkalainen rytmityyppi, päättäväinen tutkija voisi Agawun (2003: 61) mukaan keksiä helposti eurooppalaisen rytmin osoittamalla, että ”niin sanotussa länsimaisessa musiikissa esiintyvien yksittäisten rytmisten kokeilujen määrä tuottaa huomattavasti monimutkaisemman kuvan kuin mikään mitä afrikkalaiset ovat tähän mennessä tuottaneet joko yksin tai kollektiivisesti.” Samaan tapaan ja vähintään yhtä sarkastisesti Tagg (1989: 289) huomauttaa, että polyrytmiikka on ”käypä musiikillinen piirre, joka erottaa tietynlaisen afrikkalaisen

musiikin ei vain eurooppalaisesta musiikista yleensä vaan myös useista muista afrikkalaisista musiikeista [sekä] suurimmasta osasta Yhdysvaltain afroamerikkalaisten tekemästä musiikista.” Taggille (1989: 290) on lisäksi epäselvää, tulisiko Pohjois-Amerikan populaarimusiikissa taajaan esiintyvä kaksirytmisyys jäljittää Eurooppaan vai Afrikkaan; Agawulle (2003: 61) puolestaan ajatus afrikkalaisesta rytmistä on kaikessa lyhykäisyydessään ”sepitelmä, rakennelma, kuvitelma, myytti, pohjimmiltaan valhe.”

## Suomalainen

*Reggae!*-esipuheessa esitetty huomautus jamaikalaisen popin suosion ja tuntemuksen vähäisyydestä sekä siihen perustuva kysymys suomenkielisen aihetta käsittelevän kirjan tarpeesta vihjaavat väistämättä, että kaikista mahdollisista ”afroamerikkalaisen emoperinteen” kytkennöistä huolimatta reggae ei ole suomalaista musiikkia. Samaan viittaa kirjoittajien arvio enemmän tai vähemmän kömpelöistä reggae-yrityksistä suomalaisen iskelmä- ja rockmusiikin piirissä. (Hilamaa & Varjus 1997: 7.) Jamaikalaisen ja suomalaisen musiikin erottaminen toisistaan johtaa jälleen kysymykseen erottelusta substantiaalisesta ja funktionaalisen, kansallisesti omailemisen ja kansallisesti tärkeän musiikin välillä (ks. Salmenhaara 1996a: 32; Weisethaunet 2007: 194–195) sekä siitä, miten mielekästä yleensäkin on erottaa ja määritellä tavalla tai toisella kansallinen musiikki. Näitä kysymyksiä voi lähestyä muun muassa metodologisen tai ”banaalin nationalismin” käsitteillä eli pohtimalla sitä, miten itsestään selvänä ja arkipäiväisenä, jopa ”latteana”, kansallisuutta ajatellaan sekä yhteiskunnallisen ja kulttuurisen analyysin yksikkönä että kollektiivisen identiteetin ulottuvuutena (ks. Wimmers & Glick Schiller 2003; Harrington 2014; Näre & Holley 2016; Billig 1995; Torsti 2004).

Historiankirjoituksessa nämä salakavalat kansallisajattelun muodot johtavat väistämättä kansallisten kaanoneiden muotoutumiseen ja muodostamiseen. Tähän liittyen onkin paikallaan kysyä, millaisia erilaisia ja

mahdollisesti toistensa kanssa vastakkaisia menneisydentarpeita kansallisissa – tai kansallistetuissa – musiikinhistorioissa on havaittavissa: henkilökohtaisia, ammatillisia, institutionaalisia, lajityypillisiä, yhtenäiskulttuurisia, yllirajaisia... (ks. Kurkela 2014: 20–30). Kaikki erilaiset menneisydentarpeet johtavat erilaisiin valintoihin, jotka puolestaan tuottavat erilaisia esityksiä muun muassa musiikillisesta menneisyydestä. Vaihtelevista tarpeista huolimatta on lisäksi joukko ilmiöitä, joita ei kerta kaikkiaan parane jättää mainitsematta: esimerkiksi *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa henkilö nimeltä Sibelius, Johan Julius Christian (Jean) löytyy jokaisen eli myös kansan- sekä populaarimusiikkia käsittelevän osan hakemistosta. Tällaisten kansan- tai peräti rahvaanomaisten musiikkityylien yllirajaisista ulottuvuuksista kertoo puolestaan se, että mainittujen osien hakemistojen perusteella Beethoven, Ludwig van sekä Mozart, Wolfgang Amadeus ovat hekin vaikuttaneet Suomen kansan- ja populaarimusiikin historiaan. Bach, Johann Sebastian ja Chopin, Frédéric puolestaan ovat hakemistoista päätelleen olleet pikemminkin sähköisten poppareiden kuin akustisten pelimannien edelläkävijöitä. Sivumennen voi todeta, että Marley, Robert Nesta (Bob) ei ole vaikuttanut *Suomen musiikin historiaan* hakemistolistauksen arvoisesti, eikä liioin Jackson, Michael; ”mustan rytmin” täkäläisestä painoarvosta vihjaavat kuitenkin sellaiset sukunimet kuin Brown, Gaynor ja Wonder.

Kanonisaatiosta eli musiikin tapauksessa pyhinä pidettyjen henkilöiden ja teosten valikoinnista ja luetteloinnista onkin hyvä huomata, että siihen vaikuttavat maantieteellisten aluerajojen ohella myös kulloinenkin musiikillinen lajityyppi sekä mahdolliset osayleisöt (ks. Sarjala 2002: 14; myös Bohlman 1988: 111–117; Rodman 1999; Kärjä 2006). *Reggae!* esimerkiksi sijoittuu alaotsikkonsa mukaisesti pääosin Jamaikalle lopun ”Brittiregga”-lukuun ottamatta, keskittyä yhteen lajityyppiin (ja sen alalajeihin) ja on otaksuttavasti kirjoitettu paitsi kirjoittajien itsensä myös laajemman, vaikkakin (kirjoitusajankohtana) pienikokoisen suomalaisen reggae-alakulttuurin iloksi. Valintojen välttämättömyyteen ja tul-

kintojen kirjoon viittaavat lisäksi kirjoittajien huomautukset Bob ja Rita Marleyn 1976 kohdistuneen murhayrityksen taustoista ja Marleyn mahdollisesti järjestämästä kostosta: ”Tai niin ainakin tarina kertoo. Toisen tarinan mukaan[...]” (Hilamaa & Varjus 1997: 91). *Mustan sykkeen* esipuheessa he puolestaan toteavat kirjan kulkevan ”*yhden* reitin Yhdysvaltain mustan musiikin laajassa historiassa”, joskin tähän liittyvää vaihtoehtoisten polkujen mahdollisuutta ja siihen liittyvää tulkinnanvaraisuuden ja mielivaltaisuuden lommoa he oikovat pikemminkin vakaumuksella kuin vakuuttelulla: ”*Uskomme* kuitenkin olevamme mustan rytmin ytimessä” (Hilamaa & Varjus 2000: 7; korostus lisätty).

Kirjoittajien omat uskomukset eivät välttämättä tarjoa järin tukevaa pohjaa historioinnille, minkä lisäksi huomiota voi kiinnittää siihen, ketä tai mitä lähdeaineistoa he uskovat. *Mustan sykkeen* kiitosten ja kirjallisuusluettelon (Hilamaa & Varjus 2000: 7, 243–244) perusteella esitys perustuukin suurimmalta osin toiskätiseen yhdysvaltalaisien toimittajien ja elämäkertureiden tulkintojen ja tarinoiden kierrättämiseen. Tällöin myös kanonisaation vaikutukset moninkertaistuvat, sillä sanojen ja tarinoiden kääntämisen ohella ajattelu- ja tulkintatavat siirtyvät aavan meren tälle puolen. Tällä saattaa olla myös aiotusta poikkeavia piileviä seurauksia, taustalla mahdollisesti vaikuttavista hyvistä tarkoituksista huolimatta. Esimerkistä käy sukupuolen käsittely *Mustassa sykkeessä*. Kirjoittajat ovat selvätkin tietoisia asiasta ja huomauttavat toistuvasti naisten marginaalisesta asemasta mustassa musiikissa. Poikkeuksen muodostaa disko: ”Mustien mieslaulajien sijaan disco-tuottajat suosivat naisia.” Silti kirjan ”Disco”-luvussa esitellään suurista disco-diiivoista yksityiskohtaisemmin vain kolme – Loleatta Holloway, Donna Summer ja Gloria Gaynor – lähemmäs parinkymmenen mies-DJ:n ja tuottajan ohella. (Hilamaa & Varjus 2000: 91–110.)

## Suodin

Mustaa musiikkia koskevien tarinoiden kierrätys suomalaisessa historiankirjoituksessa on lähimenneisyyden oire jälkikoloniallisten valtasuhteiden vaikutuksesta, kantaen mukanaan kaikuja siirtomaa-ajalla syntyneistä ajatelu- ja esitystavoista (ks. Lehtonen & Löytty 2007: 105). Sikäli kun *Reggae!*- ja *Musta syke* -kirjoissa *angloamerikkalaiset* tulkinnat ja kertomukset suodattuvat suomenkieliselle lukijakunnalle lähes sellaisinaan, yhtymäkohdat jo vanhentuneeksi leimattuun ajatukseen kulttuuri-imperialismista eivät välttämättä olekaan aikansa eläneitä. Suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoitusta yleisemminkin tarkastellessa *suodatuksen* käsitteellä saattaa sitä paitsi olla laajempaakin selitysvoimaa, sikäli kun sillä viitataan ensisijaisesti valikoivaan ja epäsuoraan vaikutteiden omimiseen, jonka olennainen osa on mahdollisesti epämiellyttävien tai jopa vahingollisten piirteiden karshintaa. *Suomen musiikin historia* -sarjassa mainitaan esimerkiksi oman paikallisen perinteen valikoitu amerikkalaistuminen jazzin ja ragtimen vaikutuksesta 1920-luvulla sekä yhdysvaltalaisen valkoisten tanssiorkesterien tarjoama malli tšekäläiselle swing-innolle 1940-luvulla. Toivo Kärjen luomaa kansallista swingiä puolestaan luonnehditaan ”perusteelliseksi kulttuurifuusioksi”, samoin kuin edellisen vuosikymmenen Dallapé-jatsia: ”Sehän oli salonkimusiikin kansanomaistumisesta ja pelimannimusiikin kaupungistumisesta syntynyt tyyli, jossa varsin pinnallista afroamerikkalaista vaikutusta edusti kotikutoinen ragtime-rytmiikka.” (Jalkanen & Kurkela 2003: 255, 395, 408.) ”Sähköisen bluesin esiinmarssi” muutama vuosikymmen myöhemmin oli sekin suodattunutta:

1960-luvun puolivälin Englannissa rytmibluesin soittaminen oli tullut kitarabändien suosioon suorien yhdysvaltalaiskontaktien avulla. Suomessa B. B. King ja kumppanit olivat vielä tuntemattomia suuruuksia. Kuten aiemmin jazzin omaksumisen yhteydessä, elävä kontakti mustaan musiikkiin saatiin pääasiassa epäsuorasti, valkoisten brittibändien välityksellä. (Jalkanen & Kurkela 2003: 525.)

Ajatus jälkikoloniaalisesta suodatuksesta saa tukea myös Mikko Lehtosen ja Olli Löytyn (2007: 110) ehdotuksesta Suomen jälkikoloniaalista sijaintia koskien: heidän mukaansa saattaisi olla osuvinta luonnehtia Suomea keskustan periferiaksi. Toisin sanoen Suomi on kyllä osa pohjois-atlanttista läntistä maailmaa ja sikäli vallan keskittymää, mutta samalla se sijoittuu tämän keskustan reunamille ei pelkästään maantieteellisen sijaintinsa vaan myös taloudellisten ja kulttuuristen suhteiden takia. ”Perifeerisyyttä on sekini”, Lehtonen ja Löytty (2007: 110–111) toteavat, ”että Suomen taloudellinen, poliittinen ja kulttuurinen modernisoituminen on tapahtunut jäljittelemällä lännen keskuksista otettuja malleja.”

Juuri Suomen perifeerisyyden nojalla ja kaikesta Suur-Suomi-haihatelusta huolimatta joku saattaa parahtaa: ”Miten muutenkaan olisi voinut tapahtua?” Silläpä ei ole metahistoriallisesti väliä, vaan vain sillä, miten tapahtui ja miten tapahtuneesta on kerrottu. Kaikki muu on historioitsija Heikki Ylikangasta (2015: 136) myötäilläänseni tarpeetonta jossittelua, ”hienommin ilmaisten kontrafaktuaalista historiankirjoitusta.” Toki itse kunkin henkilökohtaisista ja yleisistä menneisyysintarpeista riippuen historiatieteellisissäkin tulkinnoissa ilmenee eroja, eikä olekaan syytä olettaa, että jälkikoloniaalisen Suomen vaiheet olisi kattavasti selvitetty. Tärkeää on myös pitää mielessä se, että erilaisesta siirtomaavaltamenneisyydestä johtuen ”suomalainen jälkikolonialismi on erilaista kuin vaikkapa englantilainen jälkikolonialismi” (Lehtonen & Löytty 2007: 106). Kysymys onkin olennaisilta osin siitä, miten jälkikoloniaalisen teorian avulla sekä Suomea että suomalaisuutta voi asemoida ja ajatella uusilla tavoilla, vaikkapa koosteena, ”joka ottaa omakseen ja jonka ottavat omakseen sellaiset Suomeen asettuneet diasporiset ryhmät kuin venäläiset, vietnamilaiset tai somalit” (Lehtonen & Löytty 2007: 116).

Niin: miten Suomen somaliväestön musiikilliset käytännöt suhteutuvat ajatukseen mustasta musiikista? Tutkimuskirjallisuutta aiheesta ei toistaiseksi ole, mutta sikäli mikäli musta musiikki mielletään ”afroamerikkalaiseksi” musiikiksi, yhteydet jäävät väistämättä löyhiksi ja somalimusiikki



suomalaisen populaarimusiikin emoperinteiden ulkopuolelle. Käsitukset mustuudesta sekä siihen liittyvät ennakkoluulot ja rasismi vaikuttavat kuitenkin olennaisesti somaliväestön elämään Suomessa (ks. Puuronen 2011: 38), eikä näissä yhteyksissä voi täysin sulkea pois ”afroamerikkalaisuudenkaan” painoarvoa – ellei muuten, niin sitten länsimaisen, ei-is-laminuskaisen ja siten vähemmän uhkaavan mustuuden muotona. Esimerkiksi aiempina vuosina suomalaisten musiikkivideoiden visuaalinen etnisyys oli mustuuden osalta ”pikemminkin ’koripallovahvistusten’ kuin burkhaan pukeutuvien muslimien etnisyyttä” (Kärjä 2007: 203). Vuosikymmenen kuluessa musiikkimarkkinoille on kuitenkin ilmaantunut useampikin somalitaustainen suomalainen artisti, eritoten rap-musiikin esittäjänä. Ensimmäinen suomeksi sanaillut somalitaustainen rap-artisti on kaiketi Kani Kullervo (tai KANI, oik. Abdikani Hussein), ja myös Hassan Maikal (aik. Bizzyiam) on ollut ahkera paitsi räppärinä myös ”vloggarina” eli videopäiväkirjan pitäjänä (ks. Kolu 2014; Leppänen & Westinen 2017: 8). Lisäksi Kingfish (oik. Remzi Rafle) on eräänkin journalistisen lähteen mukaan ”se somali, joka aikoo uudistaa suomirapin” (Aflecht 2016). Niinpä jos (ja kun) rap on yksi keskeisistä mustan musiikin lajeista, kysymys suomalaisen populaarimusiikin mustuudesta ja ”afroamerikkalaisesta” emoperinteestä saa uusia ulottuvuuksia. Tämä kytkeytyy edelleen Gilroyn (1993: 101–102) painottamaan Leroi Jonesilta (nyk. Amiri Baraka; 2010: 205–241) peräisin olevaan *muuttuvan samuuden* ajatukseen, sen tarjoamaan mahdollisuuteen hahmotella useita afrikkalaisamerikkalaisia perinteitä, kulloisistakin ”lainailun, paikaltaan siirtämisen, muodonmuutosten ja jatkuvan uudelleenkirjoituksen historioista” riippuen. Näin yksi näistä perinteistä saattaisi olla olemassa Suomessa, ei suodatettuna ja ajallisesti etäännytettyinä emoperinteenä, vaan 2020-luvun elävänä arkipäivän käytäntönä.

## 4 Suomirapin (esi)historia

Musiikin historiankirjoituksen poliittisuutta ja menneisydentarpeita voi lähestyä myös kiinnittämällä huomiota tuoreempiin muutoksiin ja laji-tyyppeihin. Näissä tapauksissa kädenväännöt musiikillista menneisyyttä koskevasta oikeasta tiedosta ovat usein kiihkeämpiä, koska kanonisaatio on vasta alkuvaiheissaan eikä siten mitään vakiintunutta suurta kertomusta vielä ole. Tapahtumien ajallinen läheisyys tarkoittaa myös sitä, että monet keskeiset toimijat ovat vielä täysissä hengen ja ruumiin voimissaan, ja niin ollen myös heillä on mahdollisuus osallistua menneisyyttä koskevan tiedon tuotantoon varsinaisten historioitsijoiden ohella.

Mallikkaan esimerkin tästä tarjoaa suomirap eli laajimmillaan ymmärrettynä Suomessa tehty rap-musiikki, suppeammassa mielessä erityisesti suomenkielinen rap-musiikki: akateemisesti koulutetut musiikinhistorioitsijat eivät ole ilmiöön paneutuneet, vaan heidän sijaansa musiikinlajin menneisyyttä ovat penkoneet muutamat toimittajat kuten populaarimusiikin historiankirjoituksessa tavallista on (mm. Mikkonen 2004; Hilamaa & Varjus 2004; Jansson 2013; Mattila ym. 2014; Määttä ym. 2019) sekä yksi rap-muusikkokin (Paleface 2011: 25–54). Aiheeseen liittyviä osioita ja kommentteja löytyy myös laajempia kokonaisuuksia käsittelevistä teoksista, olipa kysymys sitten suomalaisesta rockista (Bruun ym. 1998: 441–451) tai helsinkiläisestä diskokulttuurista (Mattlar 2017: 198–200, 251–252, 263).

Tietoverkon uumenista löytyy lisäksi omia enemmän tai vähemmän mielipidemäisiä kirjoituksia ja koosteita (mm. Wikipedia 2019h). Aiheesta on kirjoitettu erityisesti kuluvalle vuosituhanella myös koko joukko yliopistollisia opinnäytteitä, ja ensimmäisessä suomenkielistä rapmusiikkia käsittelevässä väitöskirjassa on lyhyt jakso ilmiön ”kehityksestä”, joskin vahvasti journalistisiin lähteisiin nojaten (Westinen 2014: 35–46). Akateemista musiikin historiankirjoitusta ajatellen onkin huomionar-

voista, että *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa suomirapia ei mainita sanallakaan, vaikka sarjan populaarimusiikkia käsittelevä osa (Jalkanen & Kurkela 2003) ilmestyi viitisentoista vuotta musiikinlajin ”ensimmäisen aallon” jälkeen. Seurauksena myös tutkijoiden keskuuteen on levinnyt lähdekritiikittömän ote, jossa journalistiset ja sisäpiiriläisten tuottamat historiat ja haastattelukoosteet nimetään suoraviivaisesti ja kyseenalaistamattomasti aihepiiriin yleisteoksiksi (Sykäri 2014: 3). Järjestyksessä toisessa suomalaista rapia käsittelevässä väitöskirjassa aihetta koskevan historiallisen tutkimuksen vähyys tunnustetaan, mutta tästä huolimatta siinä uusinnetaan aiempia aaltojaotteluita (Rantakallio 2019: 79–84).

Suomirapin menneisyyden voi joka tapauksessa mainittujen lähteiden perusteella jakaa kolmeen aaltoon, jotka ovat seuranneet toisiaan suunnilleen kymmenen vuoden välein. Ensimmäinen aalto ajoittuu 1980-luvun lopulle ja 1990-luvun alkuun, edustajinaan muun muassa englanniksi esiintyneet Damn The Band ja Cool Sheiks sekä suomenkieliset Raptori, Pääkköset ja MC Nikke T. Ensimmäinen suomenkielinen rap-albumi on *Pääkköset* vuodelta 1989, mutta tunnetuin ja suosituin suomirap-ryhmä noilta vuosilta on Raptori, jonka ensialbumia *Moe!* (1990) myytiin lähes satatuhatta kappaletta. Ensimmäisen suomalaisen rap-julkaisun titteli annetaan yleensä General Njassa -nimellä esiintyneelle Jyrki Jantuselle, jonka singlelevy *I'm Young, Beautiful and Natural* ilmestyi 1983.

Suomirapin toisen aallon käynnistäjäksi nimetään puolestaan Fintelligens-kaksikon ensisingle *Voittamaton* vuodelta 1999. Muita eturivin artisteja tuossa vaiheessa olivat Avain (sittemmin Asa, oik. Matti Salo), Seremoniamestari (tai Sere, oik. Matti Huhta), Pikku G (oik. Henri Vähäkainu), Tulenkantajat sekä englanninkielellä uransa aloittanut Paleface (oik. Karri Miettinen). Tässä vaiheessa historialliseen tietoisuuteen nousivat myös erilaiset alueelliset ryhmittymät: esimerkiksi Tulenkantajat edusti rovaniemeläistä rollofunkia (ja julkaisi samannimisen kappaleen 2001), Espoossa tunnettiin *posset* eli hip-hop-ryhmät sekä Olarista että Soukasta, Tampereella Liepo eli Lielahden posse. Alueellisten erojen li-

säksi rajalinjoja vedettiin kaupallisten ja maanalaisten (eli UG-; sanasta *underground*) artistien ja ryhmien välille, ja erottuipa joukosta vielä niin sanottu Femcees Finland eli joukko naispuolisia rap-artisteja, tunnetuimpina Mariska (oik. Anna Maria Rahikainen) ja Kana (oik. Marianna Alanen). Samoihin aikoihin alkoivat myös musiikinlajin omat suomenmestaruuskilpailut, *Posse*-lehti sekä alan harrastajia yhteen koonnut Pipefest-festivaali. Myös rapille omistautuneita (pien)levy-yhtiöitä ilmaantui yhä enenevässä määrin, samoin kuin radio-ohjelmia.

Kolmannen aallon alkukehystä – tai edes olemassaolosta – ei ole yhtä suurta yksimielisyyttä kuin kahden aiemman. Joka tapauksessa toisen aallon osapuilleen viisivuotisen ”buumin” jälkeen suomirapin on todettu painuneen hetkelliseen taantumiaan, noustakseen kuitenkin sieltä viimeistään 2010-luvun alussa uuteen kukoistukseen. Monessa suhteessa voidaan puhua lajityypin valtavirtaistumisesta tässä vaiheessa: rapartisteista on tullut laajasti tunnettuja julkisuuden henkilöitä, heidän konserttinsa ovat keränneet kymmentuhattapäisiä yleisöjä ja heitä on kutsuttu esiintymään tasavallan presidentin järjestämiin itsenäisyyspäiväjuhliin. Rap ja hip-hop yleisemminkin ovat samalla muuttuneet epäilyttävänä pidetystä alakulttuurista olennaiseksi osaksi nuorisotyötä, ja niiden avulla myös maahanmuuttajataustaisille ja muihin etnisiin vähemmistöihin kuuluville nuorille on tarjoutunut uusia mahdollisuuksia luoda julkista taiteellista uraa. Valtavirran rinnalle on kuitenkin ilmaantunut myös joukko muita kategorioita: *Helsingin Sanomien Nyt*-liitteessä lueteltiin tällaisina keskitie, uushauskat, uusmanse, uus-semi-ug sekä uus-tosi-ug (Mattila ym. 2014). Viime aikoina on noussut esiin myös joukko uusia nais-rapartisteja, joista monilla on tietoisia pyrkimyksiä vaikuttaa sekä musiikinlajin että laajemmin yhteiskunnan sukupuoli- ja identiteettimalleihin. ”Mä oon niin loputtoman kyllästynyt siihen parhaan tai aidoimman mc:n etsimiseen”, toteaa esimerkiksi FanFan (oik. Fanni Noroila) ja jatkaa: ”Se on hiphopin ja koko maailman seuraava haaste, että valkoisuutta ja toksista maskuliinisuutta voidaan purkaa. Hiphop on omittu kulttuurimuoto, just sellaisella

valkoisen miehen röyhkeydellä.” (Ks. Strand 2019: 163, 166.) Itse asiassa Inka Rantakallio (2019: 79, 83) ehdottaa tuoreessa väitöskirjassaan, että juuri naispuolisten, usein avoimesti feminististen räppäreiden esiinmarssin myötä ollaankin siirrytty jo neljänteen suomirapin aaltoon.

Hyökyivät suomirapin aallot miten tahansa, erilaisten UG-muotojen erottaminen valtavirrasta ja toisistaankin kielii suomirapiin liittyvästä vahvasta osakulttuurijattelusta (ks. Rantakallio 2019: 85–86). Tähän toistuva ”uus”-etuliite lisää vielä ajallisen ulottuvuuden. Näin ollen aaltojen ohella tai peräti sijaan voi puhua ja kirjoittaa myös suomirapin sukupolvista sekä niiden sisäisistä erotteluista. Yhdysvaltalaista rapia ja hip-hopia tutkinut Murray Forman (2013: 70–72) kirjoittaa tähän liittyen musiikkinlajan ”sukupolviriitasointuisuudesta” sekä siihen liittyvästä ”tuomitsevan nostalgian negatiivisesta vivahteesta” etenkin silloin, kun vanhempien sukupolvien edustajat korostavat nuoremmilleen tarvetta tuntoa ja kunnioittaa kulttuurimuodon menneisyyttä ja niin sanottuja arkkitehteja. Yhdysvaltalaiset hiphop-veteraanit ovat kohta jo eläkeiässä, mutta iän ja asennoitumisen perusteella myös suomirapissa on havaittavissa riitasointuisuutta. Tähän liittyvien kiistojen ytimessä on toistuvasti kysymys autenttisuudesta eri muodoissaan: onko vanha aidompaa kuin uusi, UG uskottavampaa kuin bailurap, suorat poliittiset kannanotot totuudenmukaisempia kuin kaupalliseen menestykseen tähtäävä omakehu?

Erityisen voimakkaasti suomirapin riitasointuisuus käy ilmi myöhempien sukupolvien suhtautumisessa ensimmäiseen aaltoon. Varsinkin toisen aallon harjalla historiikkinsa kirjoittanut Jani Mikkonen (2004: 24) korostaa Fintelligensin ja Seremoniamestarin aloittamaa uutta aikakautta, joka erottui edukseen 1990-luvun alun sketsiviihteestä ja vitsikkäästä tanssimusiikista. Hänen mukaansa ensimmäisen aallon huumorirap jätti ”pahoja arpia hiphopkulttuuriin vakavasti suhtautuneiden sieluihin”, etenkin parhaiden perinteiden vaalijaksi julistautuneen Damn the Band yhtyeen riveissä. Lopulta ensimmäinen aalto ja Raptori sen etunenässä ”kaatui osittain myös edustamansa musiikkigenren mahdottomuuteen”,

sillä ”samaa vitsiä ei enää osattu kertoa uudella tavalla.” Seurauksena kuitenkin oli, että ”huumoriräpin jälkeen hiphop oli tuomittu vuosikausiksi marginaaliin.” (Mikkonen 2004: 50–52.) Sitaatti Bomfunk MC’s kokoonpanossa kansainvälistäkin suosiota nauttineelta Raymond Ebanksilta summaa Mikkosen (2004: 52) perusviestin ensimmäiseen aaltoon liittyen: ”Ne kyllä pilasi sen, teki räpistä vitsin. Yhteiskunta ei sitten ollut valmis puhumaan niistä asioista mistä me oltais haluttu puhua.”

Kolmannen aallon edustajien suhtautuminen ensimmäiseen on kuitenkin moniselitteisempää. Omassa lyhyessä historiikissaan Paleface (2011: 35) toteaa Pääkkösten olleen ”ensimmäinen suomenkielinen laajahkoa huomiota osakseen saanut räpyhtye” ilman sen kummempia arvottavia reunahuomautuksia. Pikemminkin hän korostaa yhtyeen yhteiskunnallista kanta-aottavuutta: ”Pääkkösten lyriikka kritisoi selvästi suomettunutta Suomea ja täkäläistä junttikulttuuria.” Myös Raptorin osittainen kanta-aottavuus saa häneltä kiitosta, jos kohta yhtyeen ”tuotanto oli pääosin silkkaa hupailua ja teksteiltään kaikille tuttua kainalopierua.” Vastaavasti tuolloiseen ”huumoriräpin epäpyhään kolminaisuuteen” lukeutunut MC Nikke T (oik. Niko Toiskallio; myöh. Chydeone) on Palefacen (2011: 37) mukaan ”kiistatta suomalaisen räpin tienraivaaja ja pisimpään räpäntynyt yksittäinen tekijä.” Olennaista on kuitenkin huomata, että näiden ajan suurten nimien varjossa ”aito suomiunderground alkoi ottaa muotoaan” pitämällä ”tiukkaa pesäeroa huumoriräppäreihin” (Paleface 2011: 39–40). Näin tässäkin historiikissa aitous yhdistyy valtavirran ulkopuoliseen tuotantoon ja artisteihin, jotka sittemmin olivat keskeisiä toisen aallon toimijoita. Kiintoisaa kyllä, tässä aidossa underground-vaiheessa suomiräpin sanallinen ilmaisu oli ensisijaisesti englanninkielistä. Vuosituhannen lopun lähetessä suomenkielisiäkin kappaleita alkoi ikään kuin yllättäen ilmetä, ja siinä missä ensimmäinen Open Records levy-yhtiön julkaisema *Finnish Hip Hop Compilation* (1999) oli yhtä kappaletta lukuun ottamatta – nimensä mukaisesti – englanninkielinen, kaksi vuotta myöhemmin ilmestynyt jatko-osa oli kokonaan suomenkielinen. Palefacen (2011: 50)

arvio 1990-luvun lopun suomenkielisestä rapista on kuitenkin, että sisällöllisesti ne olivat ”pääosin kömpelöitä suomennoksia jenkkiräppäreiden käyttämistä vertauksista.”

Palefacen (2011: 50–54) historiikin perusteella suomirapin toisesta aallosta rakentuu myös ristivetoisempi kuin aiempi Mikkosen (2004) tarina antaa olettaa. Jälkimmäinen kyllä viittaa esimerkiksi hiphopskenen sisäisiin aitous- ja kaupallisuuskiistoihin sekä Fintelligensin suomenkieliseen uhoon kohdistuneisiin epäilyksiin, samoin kuin sukupuolen, poliittisten kannanottojen ja tyyllisten erojen herättämiin keskusteluihin (Mikkonen 2004: 20, 63, 152–190), mutta jättää tarkempien johtopäätösten tekemisen lukijan vastuulle. Loppupäätelmänään hän korostaakin musiikinlajin yhtenäisyyttä muutoksista huolimatta: ”Keväällä 2004 näyttääkin siltä, että suomalaisen hiphopmusiikin nousu valtavirran popkulttuuriksi ei uhkaa sen aitoutta tai perinteiden jatkumista” (Mikkonen 2004: 192). Toki Palefacenkin (2011) esitys on luettavissa suomirapin puolustuspuheeksi, mutta niin hänen itsensä muotoilema historiaisuus kuin haastattelemiensa musiikintekijöiden kommentit tuovat toisen aallon sisäiset jännitteet selvemmin esiin. Fintelligensin *Voittamaton* herätti hänen mukaansa ”paljon närää suomihiphopaktiivien keskuudessa” ja uuden vuosituuhannen alussa skene ylikuumentui: ”Levy-yhtiöt sainasivat pystymetsästä kaikenkarvaisia räpakteja ja kuka tahansa saattoi julistautua räppäriksi” (Paleface 2011: 52). Haastatelluista tekijöistä Junolle (oik. Jon Korhonen) ”Seremoniamestarin ’Viesti’ [...] edelleen kantaa [...] suomirapin suurimman raiskauksen leimaa”, kun taas Silkinpehmeen (oik. Antti Keskinen) mukaan ”vuoden 2000 buumissa nousi esiin kaikenlaisia sankareita, jotka eivät tienneet räppäämisestä hevon helvettä” (Paleface 2011: 107, 154–155).

Vieläkin vahvemmin tekijähaastatteluista käy ilmi vaihteleva suhtautuminen ensimmäiseen aaltoon ja erityisesti Raptoriin. Vaikka esimerkiksi Cheek (oik. Jare Tiihonen) vähätteleekin yhtyeen *Moel*-albumia ”ensimmäisenä niin sanottuna räppikasettinaan” ja Super Janne (oik. Janne Vakkilainen) tuomitsee yhtyeen ”täytenä paskana” olemattoman *flown*

ja tyylin takia, monet siitä esitetyt kommentit ovat sävyllään positiivisia. Jodarokille (oik. Matti Salminen) Raptori kolisi, ja Juhani (oikea nimi ei tiedossa) väittää, että ”kaikkien aikojen kovin suomiräpbiisi on Raptorin ’Armeija.’” Myös Notkealle Rotalle (oik. Mikko Sarjanen) ”nääh Pääkköset ja Raptorit olivat jo tuttuja”, joskin ”vähän eri skeneä.” Pyhimys (oik. Mikko Kuoppala) puolestaan ei ”vieläkään osaa pitää lapsena kuuntelemaan[sa] Raptoria erillään muusta suomiräpistä”, ja Timo Pieni Huijaus (oik. Timo Snellman) toteaa, että ”*Moe!* löytyy varmaan vielä joltain kasetilta, ja naureskelen sille edelleen.” Lukijan pääteltäväksi jää, onko TPH:n naureskelu ivallista, humoristista vai jotain muuta. (Ks. Paleface 2011: 67, 90, 104, 127, 134, 162, 179.)

### **”Kiipinit riil”: varhaisen suomiräpin aitoudet ja oikeudet**

Viittaukset ”niin sanottuun räppiin” sekä ”vähän eri skeneen” ovat osoituksia suomiräpin rajojen määrittelystä ja ennen muuta tähän liittyvistä kiistoista. Näiden kiistojen ytimessä puolestaan on toistuvasti *autenttisuuden* käsite, joka puolestaan on itsessään moniulotteinen: sitä koskevien väittelyiden keskiössä ovat aidon tai oikean rapin kriteerit, jotka taas voivat määrittää muun muassa historiallisesti, kielellisesti, tyyllillisesti sekä sukupuolen tai yhteiskunnallisen kantaottavuuden perusteella (ks. myös Westinen 2014; Rantakallio 2019). Vaikka autenttisuus – eli englanninkielisen fraasin mukaisesti *keepin’ it real* – korostuukin toistuvasti rapia koskevissa keskusteluissa, se ei ole musiikinlajin yksinomaisuutta, vaan se saa omat ilmenemismuotonsa käytännössä minkä tahansa musiikinlajin yhteydessä: kansanmusiikissa painotetaan paikallisia perinnesävelmiä ja soittimia, rockissa ja ”klasarissa” teosten ja tekijöiden ainutkertaisuutta, iskelmässä ja pop-musiikissa tunnetta, teknossa ja muussa elektronisessa tanssimusiikissa (EDM) ruumiillisuutta ja yhteisöllisyyttä. Muutama vuosikymmen sitten autenttisuudesta väännettiin peistä erityisesti rockin ja popin eroavaisuuksiin liittyen, ja ehdotettiinpa tuolloin postmoderniin



sävyyden jopa erityisen aidon epäaitouden olemassaoloa esimerkiksi ironisena, sentimentaalisena tai hypertodellisena muunnelmana (ks. Grossberg 1995: 129–136).

Oli miten oli, autenttisuutta voi pitää mitä tahansa musiikkia – ja muutakin kulttuurista ilmaisua – koskevien arvoasetelmien ja väittämien perustavanlaatuisena ulottuvuutena, jolla on selvät identiteettipoliittiset kytköksensä: se vahvistaa sekä yhteisölliset arvot että yksilön aseman ja valinnat – sillä kukapa haluaisi olla kokonaisvaltaisesti epäaito, ehkä korkeintaan juuri aidosti epäaito. Kuten uskontotieteilijä Christopher Partridge (2013: 123) huomauttaa, tässä suhteessa autenttisuuden käsite lähentyy pyhää eli sitä, mitä kussakin yhteisössä pidetään absoluuttisena totena ja mikä ohjaa yhteisön jäseniä normatiiviseen toimintaan erilaisine rajoituksineen ja kieltoineen (ks. myös Lynch 2012).

Autenttisuuden ymmärtäminen yleisinhimillisenä ajatusmallina on hyödyksi myös tarkasteltaessa suomirapin varhaisia vaiheita omassa historiallisessa kontekstissaan eli ilman myöhempiä sukupolviriitasointuja (Forman 2013). Antoisan esimerkin suomirapin ensimmäisen aallon sisäisistä kädenväänöistä tarjoaa *Rumba*-lehden numerossa 5/1990 julkaistu laajahko artikkeli otsakkeella ”Anteeksi, kenellä on oikeus rapata?” (Kempainen 1990). Ingressin mukaan siinä ”suomalaisen rapin ongelmaa ratkovat Pääkkösten Eno, Raptorin Izmo [ja] Damn The Band”, ja itse ongelma avataan artikkelin alussa seuraavasti:

Suomalainen rap on ongelma. Helsinkiläisen Damn The Bandin pojat ovat opetelleet hiphop-kulttuuria kuusi vuotta, kuunnelleet rap-musaa ja perustaneet oman bändin, spray-maalanneet betoniseiniä ja tahtaneet selkensä breaktanssimalla. Levyille he eivät ole vielä päässeet. He rappaavat englanniksi kuten heidän esikuviansakin.

Sitten he lukevat lehdestä, että ”Pääkköset ovat tuoneet rapin Suomeen” ja pian sen jälkeen että ”Raptori onkin ensimmäinen aito suomalainen rap-yhtye”. Syntyy katkeruutta. Kun hyvinkäläinen Raptori lämmittelee amerikkalaista Digital Undergroundia Lepakossa, eturivin valtaavat Damn The Bandin kannattajat, joista rauhallisimmat kutsuvat suomeksi

rappaavaa bändiä rasisteiksi ja rohkeimmat sylkevät lavalle.

Ilmeisesti samoja kannattajia on asialla Pääkkösten Helsingin keikalla. Ensimmäisen Pääkkös-biisin aikana he näyttävät keskisormea ja toisen aikana lentää kananmunia.

Ongelma ei ole iso ja rajoittuu ainoastaan Helsinkiin, missä hardcore-hiphoppareiden on vaikea sulattaa suomeksi rappaamista. Heidän mielestään Pääkköset ja Raptori [...] eivät ole *aitoa* ja oikeaa hiphopia, tai eivät hiphopia ollenkaan. [...]

Mutta ongelman voi laajentaa koko Suomen henkiseen mittakaavaan. Meitähän on syytetty rasismiin taipuvaiseksi kansaksi. Nyt maahan on tulossa musiikkityyli, joka on tämän hetken rankinta mustaa musiikkia. Se on RAP! Miten siihen tulisi asennoitua, pitäisikö sitä kääntää suoraan suomeksi vai pitäisikö omaksua hiphop-kulttuuri niin syvällisesti, että Suomessa tehty rap kuulostaisi ison lätäkön takaiselta slummisanomiselta? (Kemppainen 1990: 28.)

Artikkelista avautuukin useampi suomalaisen rapin autenttisuutta koskeva diskursiivinen ulottuvuus: keskustelu musiikinlajin aitoudesta ja oikeudesta sivuaa yhteyttä laajempaan hip-hop-kulttuuriin, suomen kieltä, musiikkiteollisuutta, rasismia ja musiikin rodullistamista, Helsinki-keskeisyyttä, rapin ja hip-hopin sisäisiä erontekoja sekä (yhdysvaltalaisen) kulttuuristen käytäntöjen omaksumista ja omimista. Artikkelissa painotetaan lisäksi autenttisuuden määrittelyn eri osapuolia ja suorastaan syytetään iltapäivälehdistöä ilmiön paisuttelusta, vastakkainasettelujen luomisesta ja epätarkoista luokitteluista. Haastattelusitaattien perusteella vastakkainasettelu ei kuitenkaan ollut täysin tuulesta temmattua, ja luokittelepäselvyydet puolestaan palautuvat tuon tuostakin erilaisiin ymmärryksiin aitoudesta, eritoten kieleen ja omaan tyyliin liittyen:

[Damn The Band:] Pääkkösillä on aivan oma juttunsa ja Raptorilla on esimerkiksi hyvät taustat, mutta mun mielestä se ei ole sillä tavoin aitoa rappia.

Raptori/Izmo:] Meillä ei ole edes funktiona millään tasolla olla aito

rapbändi, se on täysin median keksintöä. Meillä on omat lähtökohdat ja rap on se keino, millä me ilmaistaan sitä. [...]

[Eno Pääkkönen:] Me ei pyritä olemaan sillä tavalla aitoja, me ollaan ME. Eikä me kielen valinnan takia pystytä olemaan mitään todella aitoa rappia. Meissä on kuitenkin rapin aineksia. On suuria aineksia *Def Jam* tyylistä, nämä hevikitarat ja muut. [...] En mä edes pyri luomaan aitoa rappia, koska ei se tällä kokoonpanolla onnistuisi.

[Raptori/Izmo:] Mä pidän teitä enemmän rockbändinä kuin rap-yhtyeenä.

[Eno Pääkkönen:] Me ollaan oman tyylisemme, mutta missään nimessä mä en halua, että meistä tulisi mikään hevirockyhtye. (Kemppainen 1990: 28.)

Kiistely itse kunkin osapuolen edustaman rapsuuntauksen tai tyylin aitoudesta kosketti hevirockin ohella eritoten diskoa, ja etenkin Damn the Bandin (nimeämättömän) edustajan kommentit Raptorista enemmän disko- kuin rapyhtyeenä sai jälkimmäisen jäsenen Izmon suorastaan kiihtymään sekä lopulta kyseenalaistamaan koko aitouskeskustelun mielekkyyden:

[Damn The Band:] Te ootte jollain lailla lähellä suomalaisia diskobändejä.

[Raptori/Izmo:] Ei kai me nyt olla ihan sama asia! Kuin normaali suomalainen diskobändi!

[Damn The Band:] Ei...

[Raptori/Izmo:] Hypätäänkö me teidän varpaille vai mistä tässä on oikein kysymys?!!

[Damn The Band:] Voisi ajatella, että mikä sitten on aitoa? Ei kai mekään mitään aitoja olla, tehdään vain samalla tyyllillä kuin aidot.

[Raptori/Izmo:] Onko se aitous nyt jokin pointti tässä? On vain erilaisia tyylejä. (Kemppainen 1990: 29.)

## Moninkertainen epäaitous ja kansallinen rap-musiikkiliittoutuma

Diskovertauksen herättämän närkästyksen voi ymmärtää reaktiona, jonka ytimessä on keskustelun historiallisiin olosuhteisiin perustuva tulkinta eräänlaisesta kaksinkertaisesta epäautenttisuudesta. Suoraviivaisimmillaan kysymys on siitä, että vihjaamalla Raptorin olevan diskoa yhtyeen rap-olemus ja asema kyseenalaistetaan ellei peräti kielletä. Tämän taustalla vaikuttavat olennaisesti tuon hetken käsitykset siitä, mitä aidon rapin tulisi olla – tai mitä sen ei ainakaan tulisi olla, eli suomenkielistä. Tuolloiseen keskusteluun liittyy olennaisesti myös musiikillinen ilmaisu, eli erottamalla (aito) rap (suomalaisesta) diskosta edellisen on kuulostettava sekä kielellisesti että musiikillisesti tietynlaiselta – ja nimenomaan alkuperäiseltä. Tällöin toki taiteellista yksilöllisyyttä korostava autenttisuuskäsitys korvautuu perinteiden noudattamisella autenttisuuden lähteenä, kuten Damn the Bandin edustajan kommentti samaisessa keskustelussa vihjaa: ”Me ollaan siinä mielessä perinteen vaalijoita, että me halutaan kuulostaa niin samoilta kuin ne, joita me digataan. Ei samoilta mutta samanlaisilta, soundillisesti. Että se musa vois yhtä hyvin olla sieltä kotoisin kuin täältä kotoisin.” (Kempainen 1990: 29.) Tähän liittyvät ristiriidat eivät jääneet osapuolilta huomaamatta:

[Damn The Band:] Me haluttais olla ensimmäinen rap-bändi niin että jengi näkisi, mitä se on ollut aikaisemmin.

[Raptori/Izmo:] Museointia, siis? [...] Eikö siinä ole ristiriita, että te olette valkoisia ja asutte täällä ja kuitenkin aito musta rap on ainoa oikea?

[Damn The Band:] On meilläkin ristiriitoja. Me otetaan musta rap todella syvälle, mutta on siinä ristiriita, että yritetään tehdä samanlaista kamaa ja luoda samanlaista fiilistä. [...] Että ollaan valkoisia ja yritetään tehdä mahdollisimman mustaa musiikkia. (Kempainen 1990: 29.)

Ensimmäisen sukupolven suomirapin musiikillisen ilmaisuuden autenttisuuskriittisyyteen liittyy vielä yhdysvaltalaisen Beastie Boys -yhtyeen asema erityisesti Pääkkösten vertailukohtana ja jonkinasteisena mallinakin, mikäli Eno Pääkkösen aiemman Def Jam -kommentin tulkitsee viittauksena Beastie Boysin levy-yhtiöön. *Rumban* keskustelussa tähän punkista rap-ilmaisuun vaihtaneeseen kokoonpanoon suhtauduttiin Damn the Bandin taholta myös jonain, mikä ei ole alkuperäistä rappia – tai vielä pahempaa: ”ne teki rapille sen, minkä Elvis teki rockille, eli sovitti sen valkoisille. Kun rap valkaistiin [...] niin siitä on tullut poppia. [...] En mä tiedä, onko se hyvä vai huono. Hyvä että se laajenee, mutta se pehmenee myös.” Eno Pääkkösen puolestaan piti Beastie Boysin syyttelyä erityisesti brittilehdistön harhakäsityksenä; hänen mukaansa yhtye ”popularisoi sen jutun valkoiselle yleisölle ja ne oli helvetin paljon hiphopia kuitenkin.” (Kemppainen 1990: 29.) Johtipa rapin valkaisu poppiin tai hip-hopiin, kummankin puolen kannanottoja yhdistää musiikinlajiin liittyvä musta/valkoinen-jännite sekä kysymys mustasta musiikista laajemminkin. Näillä on tietysti myös oma yhteiskunnallis-musiikillinen historiallinen kontekstinsa: mustan musiikin eri muodot bluesista ja jazzista souliin ja funkiin olivat toki tuttuja Suomessa tuolloin, mutta tummaihoiset afrikkalaistaustaiset esiintyjät olivat suhteellisen harvinaisia, tummaihoisista Suomen kansalaisista puhumattakaan. Niinpä ei ole yllättävää, että musiikkiteollisuuden piirissä oltiin halukkaampia tuottamaan valkaistun Beastie Boys -tyylin mukaista rap-musiikkia kuin ajankohdan ”rankinta mustaa musiikkia”. Vahvasta yhteiskunnallisesta kriitikkistään tunnetun Public Enemy -yhtyeen johtohahmo Chuck D vihjasi samasta muutamaa *Rumban* numeroa myöhemmissä haastattelussa. Kun häneltä kysyttiin, ”voiko esimerkiksi suomalainen bändi esittää rappia?” hän vastasi: ”Voi toki. Mutta oletan, että suomalaisella bändillä on silloin suomalainen näkökulma. [...] Oletan, että suomalaiset rappaavat Suomesta.” (Mattila 1990: 25.)

Musiikin rodullistamisen painoarvoa ei kuitenkaan parane unohtaa tässä yhteydessä. Toisin sanoen myös Suomessa on niin musiikin markki-

noinnissa, koulutuksessa kuin musiikkijournalismissakin totuttu yhdistämään tietyt musiikinlajit itsestään selvästi etnisyyteen ja varsinkin ihonväriin. Malliesimerkki tästä on juuri ajatus mustasta musiikista. Tämä ei tarkoita, etteikö tietyillä musiikinlajeilla olisi etniset perinneyhteisönsä, mutta esimerkiksi musiikin mustuus ei selity niinkään ”rodullisin”, etnisiin tai biologisiin perusteisiin, vaan ensisijaisesti rasismien historialla. Äärimmillään musiikin rodullistaminen saakin selvästi rasistisen ilmiön, ja Suomessa niin jazzin, rock’n’rollin kuin rapinkin vastaanottoon on liittynyt toistuvaa rotuopillista vähättelyä ja suoranaista herjausta. ”Ramopunk”-yhtyeen Ne Luumäet laulaja Joey Luumäki (oik. Jorma Konkola) arvioi *Suosikin* ”Juke Box Jury” -palstalla hieman ennen Pääkkösten ja Raptorin esiintymistä EPDM-rapduon *Strictly Business* -kappaletta seuraavaan tapaan:

Ennen tehtiin musiikkikappaleita, sävelmiä, lauluja. Nyt niitä väläytellään taustalla ja pinnassa pullahuuli-ihmiset höpisee mikrofooniin kyseenalaisia juttuja kyseenalaisella ”melodiolla”. Kun höpöttäjä ottaa huikkaa, tekniikko raapii levyä. (Ripatti 1989: 27.)

Toisaalta aiempaan diskokomenttiin sisältyvässä epäautenttisuussyytöksessä on kysymys siitä, että sikäli kun Pääkkösten ja Raptorin tuotantoa käsiteltiin lehtien palstoilla paljolti suomalaisen rockmusiikin alalajina, sen nimeäminen diskoksi nostaa esiin aiemmat jännitteet aitona pidetyn rockin ja diskon kulminoituvan roskamusiiikin välillä: 1970-luvun lopulla ”rokkarit suuntasivat discosouliin koko esteettisen tykistönsä[,] mutta sanat kirposivat yleisöstä kuin vesi hanhen selästä” (Bruun ym. 1998: 240). Rockin ja diskon voimakas vastakkainasettelu sekä suomirockin arvon nousu nimenmukaisesti kansallisesti tärkeäksi musiikinlajiksi 1980-luvulla tarkoitti sitä, että mikäli varhainen suomirap olikin pohjimmiltaan diskkoa, ei sitä pelastanut epäautenttisuudelta edes musiikkijournalistinen kytkös suomirockiin. Tämän puolestaan saattaa ounastella johtuvan siitä, että tuossa vaiheessa rap tai hiphop eivät olleet vielä tarpeeksi vakiintuneita Suomessa yleisesti saati musiikkijournalismin omana lajinaan (ks.

Westinen 2014: 38). Tällainen ounastelu ontuu kuitenkin siitä syystä, että viimeistään 1980-luvun lopulla esimerkiksi *Rumban* kaltaisen rockin ajankohtaislehden sivuilla esiteltiin muun muassa De La Soulin edustamia rapin uusia suuntia aiempiin rapin konventioihin viitaten, ilman suoraa kytköstä rockiin (esim. General Njassa 1989). Vastaavasti arvioissaan Raptorin *Debi Gibson* -singlestä Tapani Ripatti (1991) totesi taustojen olevan kohdallaan ja riimien kunnossa, ja kaipasi lauluosuuksien sijaan ”lisää tyytä ja toimivaa rappia” (kursivointi lisätty). Kaiken kaikkiaan yhtye meni tuolloin ”oikealla tiellä [...] ja melko lujaa. HYVÄ!” Olennaisempaa tuon ajan musiikkijournalismia ajatellen onkin se, että populaarimusiikin alueella uskottavuuden – eli journalistisen autenttisuuden – takeena toimi asema vakavamielisenä rocklehtenä pinnallisiksi, kohuhakuisiksi ja tähtikulttikeskeisiksi miellettyjen poplehtien vastakohtana (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 552–555). Yksityiskohtana voi mainita *Suosikin* kannen yläotsikon muutoksen 1980-luvun kuluessa: jokaisen numeron kanteen kirjailtu ”rock magazine no1” korvautui vaihtelevilla muotoiluilla, joista yksi on saanut muodon ”rap’n’roll raketti!” (8/1991; kuva 2).

Lisäksi on hyvä muistaa, että diskon demonisoinnissa epäautenttiseksi roskaksi oli esteettisten arvostelmien ohella kysymys olennaisesti muusikkojen taloudellisesta toimeentulosta. Esimerkiksi Ravintolamuusikot ry antoi vuosikokouksessaan 25.3.1979 julkilausuman, jossa alan vaikeuksia ja ammatin arvostuksen laskua selitettiin muun muassa seuraavasti: ”Viime aikoina ovat ravitsemusliikkeet huolestuttavan paljon siirtyneet mekaaniseen musiikkiin ja ns. diskoihin, jotka ovat alkaneet viedä työtilaisuuksia elävän musiikin esittäjiltä ja toisaalta turruttavat niissä käyvien ihmisten mieltä ja musiikillista makua” (RM 1979). Näin ollen disko rakentui erityisesti tuossa vaiheessa rockille vastakkaiseksi ja epäaidoksi musiikinlajiksi sekä oikeiden muusikoiden puuttumisen että musiikillisen yksinkertaisuutensa takia. *Suosikin* (1978: 32) julkaisemassa ”Suomen laajimmassa disko-kalenterissa” huomautettiinkin, että syy jonkin ”sinunkin tuntemasi” diskon puuttumiseen luettelosta ”saattaa olla esim. kyseisen



Kuva 2. *Suosikin* 8/1991 kansi verrattuna muutamaan muuhun (Musiikkiarkiston kokoelmat).

paikan haluttomuus tulla 'leimatuksi' diskoteekiksi". Siinä missä erityisesti Raptorin joutui jo alkuvaiheissa vastaamaan vastaavanlaisiin muusikkoutta ja musiikin toisteisuutta koskeviin syytöksiin, diskoon kohdistuva vähättelevä asenne on säilynyt myös myöhempään historiankirjoitukseen: *Suomen musiikin historia* -sarjan populaarimusiikkia koskevassa osassa suomalainen disko summataan muutamalla sivulla ja nimetään toistuvasti "rynkytykseksi" (Jalkanen & Kurkela 2003: 550–551; ks. myös luku 3). Oman ajatusleikkinsä voi tehdä siitä, miten nykypäivän rap-artistit suhtautuisivat, mikäli heidän tuotoksiaan luonnehtisi diskoksi.

Vuonna 2007 Izmo eli Ismo Heikkilä muisteli YLEn *Elävän Arkiston* haastattelussa Raptorin olleen tuolloin kahden tulen välissä: yhtye kohtasi ennakkoluuloja sekä rocklähtöisen "konemusiikki"-vähättelyn muodossa että rapin puhdasoppisuuden nimeen vannovilta tahoilta (Lindfors 2007). Haastattelussa Heikkilä selittää tuolloisia ja myöhempiäkin jännitteitä tarkemmin seuraavasti:



Tuntuu, et sillonki oli joku tämmönen kansallinen rapmusiikkiliittoutuma, jolta olis pitäny muistaa kysyä tarkasti lupa, et mitä tässä maassa saa tehdä ja [...] mitä pitää jättää ehdottomasti muille ja heidän mielipide nyt oli aika selkeä ja se oli tosiaan että meidän olisi pitänyt jättää tekemättä koko asia ja, näin ei saa tehdä ja me pilkataan ja tavallaan mokataan muiden mahdollisuuksia, mikä oli aika sama ilmiö ku tuli 90-luvun lopulla et sitähän [...] nimenomaan käsiteltiin silleen et me ollaan pilattu joku asia [ja] nyt muut ei voi koskea siihen, mikä must on aika hämmäntävä ajattelumaailma kaiken kaikkiaan. [...] Mä en ymmärtäny alkuunkaan sitä ajatteluu sillon, enkä ymmärrä sitä nytkään[. ...H]hiphopista kun puhutaan niin Raptori ei edusta millään tavalla ja sen ei ikinä oo ollu tarkotus edustaa kovinkaan puhdasoppista hiphoppia [...] mitä kyllä niihin aikoihin ku Raptoria tehtiin kieltämättä kuunneltiin paljon[. ...] Sillon vähän hymyilytti, kun keskustelu usein lähti sille pohjalle et me tiedetä mitään, ja sillon jo nauratti ku 90-luvun lopussa keskustelu lähti sille pohjalle et me ei tiedetä hiphopista mitään. Se on kummallista kattoo ku siel kymmenen vuotta nuoremmat heput kertoo meille tätä, jotka on sillon ehkä ollu keskimäärin viisvuotiaita, paitsi älylliseltä iältään he on tietysti ollu kypsiä ja, vanhoja. [...K]oska me huomattiin, että se on suhteellisen herkullinen aihe mihin monet ihmiset haluaa tarttua niin toisis haastatteluisissa me ihan vaan periaatteesta väitettiin et me ollaan tosi puhdasta hiphoppia.

## Historiallista huumorihäpeää

Metahistorialliselta kannalta onkin keskeistä, että muutamissa vaikutusvaltaisissa lähteissä mainitaan myös ensimmäisen sukupolven suomirapareiden itsensä kieltäneen tekevänsä rap-musiikkia. Massiivisessa *Jee jee jee* -rockhistoriikissa Raptorin kerrotaan todenneen hiphopista, että ”sen kanssa meillä ei ollut yhtään mitään tekemistä” (Bruun ym. 1998: 443), ja vastaavasti suomalaisen hiphopmusiikin ensimmäisessä – ja toistaiseksi ainoassa – kirjamittaisessa historiikissa *Riimi riimistä* ajatus toistuu lähes sellaisenaan: ”Yhtye itse ei halunnut julistautua suomalaisen rapin tekijöiksi eikä varsinkaan hiphopkokoonpanoksi” (Mikkonen 2004: 51). Eri-

tyisen huomionarvoista on, että *Jee jee jee* -sitaatti on on päätynyt myös Elina Westisen (2014: 38) pioneeriasemassa olevaan suomalaista rap-musiikkia käsittelevään väitöskirjaan, missä hän antaa sille lisäksi erityistä painoarvoa yhtyeen ”emisistisenä” eli toimijoilta itseltään tulevana lausumana. Tällaiseen historiografiseen kierrätykseen liittyy kuitenkin useampikin ongelma. Ensimmäiseksi kysymys on *Jee jee jee* -teoksen luonteesta historiankirjoituksen muotona: se on journalistien eikä historian tutkijoiden tuotos, ja vaikka itse sitaatin oikeellisuutta on tuskin syytä kyseenalaistaa, ei sen tarkkaa lähdettä yksilöidä. Olennaista tähän liittyen on sen aikamuoto, eli ”ei ollut” viittaa selvästi jälkikäteisarvioon. Lähdetietojen puuttuessa tämän arvion tarkka ajankohta jää hämäräksi, samoin kuin sen muu journalistinen ja sisällöllinen konteksti. Sama pätee *Riimi riimistä* -kirjaan, jonka sangen epätasälliseen lähdeluetteloon *Jee jee jeekin* lukeutuu. Silti itse tekstin perusteella Raptori-kommentin ajankohta ja lähde jää täysin arvailujen varaan.

Lähdekriittinen ongelma kertautuu Westisen (2014) väitöskirjassa, sillä hän tukeutuu Raptorin lausuman osalta vain ja ainoastaan *Jee jee jee* -historiikkiin. On toki huomattava, että hänen työnsä sijoittuu soveltavan kielitieteen eikä (musiikin)historiantutkimuksen piiriin, mutta silti tällainen lähdekriittinen laiskuus kielii tarkoitushakuisuudesta. Muitakin emisistisen auktoriteetin kehystämiä lausumia kun löytyy suhteellisen vähällä vaivalla: edellä käsitellyssä *Rumban* keskustelussa Raptorin Izmo toteaa aitouskeskusteluun ilmeisen tuskastuneena, että ”kuitenkin juttu, jota me halutaan tehdä, on RAP. Kutsukaa sitä millä nimellä tahansa.” (Kemppainen 1990: 29.) Keskusteluun viitataan myös *Riimi riimistä* -kirjassa, joka edelleen on ollut yksi Westisen (2014) keskeisiä lähteitä suomalaisen rapin historian osalta. Kaikkinensa hänen väitöstutkimuksensa historiallisen osion arvo himmenee juuri siitä syystä, että hän toistaa journalistisissa historiikeissa (Bruun ym. 1998; Mikkonen 2004; Hilamaa & Varjus 2004; Paleface 2011) esitettyjä tulkintoja ja mielipiteitä kriittikittävästi historiallisina tosiasioina. Ongelman olisi voinut ratkaista helposti yksinkertaisella

metahistoriallisella eleellä: sen sijaan, että uusintaa journalistisiin lähteisiin nojaten tiettyä versiota suomirapin historiasta, tutkimuksellisesti vakuuttavampaa ja kestävämpää olisi ollut painottaa sitä, *miten* suomirapin vaiheita on journalistisissa lähteissä eritelty. Myönnettäköön, että viitteitä tästä Westisen (2014: 37) työstä löytyy, erityisesti kun hän painottaa moniselitteisyyttä ja ristiriitaisuutta suhtautumisessa varhaiseen suomirapiin. Tälläkin tosin on vastineensa mainituissa historiikeissa: Raptori ”ei ollut pelkkä vitsi” (Bruun ym. 1998: 443), ja yhtyeen ”itsevarmuus ja ironia onnistuivat lisäämään sen uskottavuutta suuren yleisön silmissä” (Mikkonen 2004: 51).

Westisen (2014) toiskätinen historiointi onkin hyvä esimerkki historian poliittisuudesta. Kysymys on toisin sanoen metahistoriallisten periaatteiden mukaisesti siitä, millaisia tarkoituksiperiä tietyn ilmiön – tässä tapauksessa suomalaisen rapin – menneisyyttä koskevat tulkinnat palvelevat. Nämä tarkoituksiperät puolestaan määrittävät kulloisenkin nykyhetken perusteella. Musiikinhistoriantutkija Jim Samson (2009: 18–19) kirjoittaa tähän liittyvistä piiloagendoista ja toteaa suoraviivaisesti, että musiikinhistorialla ei ole mitään absoluuttista sisältöä. Eri aikoina tuotetaan erilaisia historioita eli tulkintoja menneestä kulloisenkin ideologisen ilmapiirin mukaan, ja siksi historia ”paljastaa – usein tietämättään – aikansa ja paikkansa ennakkoluulot.” Hän korostaa vielä erikseen sitä, että ”historiat kertovat paljon kirjoittajistaan”.

Niinpä ei olekaan yllättävää, että Pääkkösten kotikaupungin Turun populaarimusiikin ”villejä vuosia” eli viimeistä puolivuosisataa käsittelevän kirjan johdannossa rapista kirjoitetaan yhtenä paikallisen tee-se-itse-hengen ylläpitäjänä ja osana ahkeraa musiikillisten raja-aitojen heiluttamista ja kaatamista (Grönholm & Kärki 2017: 22–23). Yhtyeen kyseenalaista humoristisuutta ei johdannossa sivuta sanallakaan, eikä niin tehdä kirjan kahdessa suoraan hiphop-kulttuuriin kohdistuvassa artikkelissakaan. Sen sijaan näissä turkulaisten artistien todetaan olleen ”levytetyn suomalaisen hip hopin pioneerijoukoissa”, Pääkköset rockia ja aggressiivista räppäystä

yhdistelleenä yhtyeenä ja MC Nikke T ”aikakaudelle tyypillistä, tanssitavaa bileräppiä” tehneenä artistina. Viimeisimmän eli Niko Toiskallion paikallista ja valtakunnallistakin merkitystä korostetaan lisäksi viittaamalla hänen myöhempään uraansa Chydeone-nimellä sekä toimintaansa rap-aiheisen radio-ohjelman juontajana, keikka- ja klubijärjestäjänä, levyjen julkaisijana ja levymyyjänä. (Äystö 2017: 254–256.) Turku nimetäänkin suomirapin merkittäväksi kaupungiksi:

Uusien tyyllisten virtausten rantautuessa Pohjolaan on Turusta noussut suurenkin yleisön tietoisuuteen uusia artisteja, alkaen Pääkkösen Beastie Boys -tyyppisestä hip hopista jatkuen Tippa-T:n Suomi-räppiin. Turku on ollut suomalaisen hip hop -kulttuurin kehityksen aallonharjalla. Tämän voi laskea omaehtoisten musiikkityylin harrastajien ja DJ:iden ansioksi. Omalla intohimollaan musiikkia ja kulttuuria kohtaan he ovat luoneet kasvupohjan uusille musiikillisille sukupolville. (Martikainen 2017: 259.)

Westisen (2014) väitöstutkimuksen osalta voikin ounastella, että lähdekriittisesti ohut ote ja etenkin emisististen kannanottojen totuusarvon toistuva korostus kieliä tarpeesta legitimoida tutkimusaihetta ennen kaikkea kentän eli rap-artistien suuntaan. Erityisesti Palefacen (2011) arvovalta korostuu tässä yhteydessä, hän kun on ollut julkisuudessa toistuvasti esillä myös rapin ja hip-hop-kulttuurin kouluttajana. Sikäli onkin kiintoisaa, että *Rappioidetta*-kirjan haastatteluista saisi halutessaan rakennettua hyvinkin ristivetoisen kokoelman emisistisiä tulkintoja, mutta tämän mahdollisuuden Westinen (2014) on jättänyt hyödyntämättä. Tarkoitushakuihin – eli poliittiseen – historialliseen tulkintaan viittaa vielä se, että vaikka hän toteaa yhden väitöstutkimukseensa osallistuneesta kolmesta rap-artistista eli Pyhimyksen pitävän Raptoria olennaisena osana suomalaisen rapin historiaa, hän ei kuitenkaan anna tälle mielipiteelle emisististä auktoriteettiasemaa (ks. Westinen 2014: 89; Paleface 2011: 134).

Musiikin- ja yleisemminkin taiteentutkijoiden haasteena on usein – ellei peräti poikkeuksetta – lisäksi heidän oma akateeminen faniutensa eli intohimoinen, ihaileva ja tunneperäinen suhtautuminen tutkimiinsa ilmiö-

hin. Refleksiivisen etnografian periaatteiden mukaisesti Westinen (2014: 113–114) tunnustautuukin avoimesti puolisisäpiiriläiseksi ja olevansa vanha suomalaisen hiphopin fani – ja tulee samalla tarjonneeksi selityksen tutkimuksensa historiografisille ongelmakohtille: ”Olen ollut suomalaisen hip-hopin ja täsmällisemmin suomalaisen rapin fani aina ’toisen aallon’ alusta lähtien [...]. Siinä mielessä olin ’paikalla’ kun suomalainen hip-hop *todella* lähti lentoon *ensimmäistä kertaa*” (kursivointi lisätty).

## **Ensimmäinen, ensimmäisempi, ensimmäisin**

Ensimmäisyyden erilaiset muodot ovatkin tärkeitä suomirapin historiikeissa. Ne kytkeytyvät väistämättä myös autenttisuuskeskusteluun, sillä ollakseen lajityypin ensimmäinen edustaja ilmiön on oltava jollakin tapaa myös aito lajityypin edustaja. Olennaista on lisäksi, että ”ensimmäiset” omilla piirteillään määrittävät aitouden ja autenttisuuden kriteerejä ratkaisevasti, eikä asiasta välttämättä ole yksimielisyyttä. Esimerkkinä voi käyttää General Njassan singlejulkaisua *I’m Young, Beautiful and Natural*, johon viitataan eri lähteissä muun muassa ”ensimmäisenä levytettyä suomalaisena hiphop-kappaleena” (Wikipedia 2019h), ”ensimmäisenä suomiräppinä” (Mattila ym. 2014), ”ensimmäisenä suomalaisen tekemänä räppilevytyksenä” (Jansson 2013), ”ensimmäisenä kotimaisena räpkokeiluna” (Paleface 2011: 32; ks. myös Bruun ym. 1998: 441) ja ”ensimmäisenä suomalaisena rapbiisinä” (Mikkonen 2004: 39). On kuitenkin huomattava, että näissä lähteissä ei useinkaan nimetä Njassan julkaisua suoraan ensimmäiseksi suomirapiksi, vaan pikemminkin kerrotaan näin tehdyn yleisesti: ”Laadukas veto on tapana mainita historian ensimmäisenä kotimaisena hip hop kappaleena” (Eerola 2016: 270). Poikkeuksena ovat Jansson (2013) ja Paleface (2011: 32), joista edellinen toteaa asiaan liittyvän kunnian kuuluvan Njassalle ja jälkimmäinen käyttää ehdollista ”voi pitää” -muotoa ”pidetään” -yleispassiivin sijaan.

Sekä suoran nimeämisen välttely että ehdollinen muotoilu ovat omiaan herättämään kysymyksiä ilmaisun aitoudesta. Lisäksi Palefacen (2011: 32)

ja *Jee jee jee* -historiikin maininta kokeilusta (Bruun ym. 1998: 441) kieli kappaleeseen liittyvästä tulkinnallisesta epävarmuudesta. Mikkonen (2004: 39) siteeraa tähän liittyen artistia itseään: ”En mä luokittelisi sitä hiphopiksi, se on ehkä elektrofunkia” (ks. myös Mattila ym. 2014). Sointinsa osalta kappale nojaa synteettisiin lyömä- ja kosketinsoitinääniin ja sointuihin sekä iskevään, funkmaiseen peukalobassoon – Mikkosen (2004: 39) mukaan rytmiraita ”kuulosti hieman Herbie Hancockin *Rock It* [po. *Rockit* (1983)] biisin biitiltä”, kun taas itse ajattelen syntetisaattorisoinnut kuullessani Michael Jacksonin *Thriller*-kappaletta (1982). Suoremmin rapin suuntaan viittaavana vertauskohtana Paleface (2011: 32) mainitsee rap-klassikoksi nousseen Grandmaster Flash & The Furious Five kokoonpanon tuotoksen *The Message* (1982). Itse kappaleessa rapiin vihjaavat toistuvat ”skrätšäyksen” äänet sekä Njassan ”I’m the rapmaster” -lausahdus. Muutoin kappaleessa ei ole varsinaisesti säkeistöjä saati esimerkiksi *The Messagessa* kuultavaa rapille ominaista riimivirtaa, vaan enimmäkseen erilaisia hokemia sekä tehokeinoina vuoropuhelua ja erilaisia äänensävyjä. Suomirapin myöhempiä vaiheita ja historiankirjoitusta ajatellen on lisäksi kiintoisaa, että kappaleessa käytetään myös nopeutettua ”pikkuoravaääntä” ikään kuin 1980-luvun lopun ”tissi- ja pieruhumoristista” Bat & Ryd -kaksikkoa enteillen. Tämä ”ensimmäinen huomattava ’rap’ryhmä [*sic*]” oli vuoden 1989 *Ehtaa tavaraa* -levytyksellään siihen mennessä Suomen menestyksekkäin omakustanneartisti, mutta valittiin rocklehti *Soundissa* ”melko ylivoimaisesti vuoden -89 pahimmaksi töppäykseksi, missä yhteydessä sitä luonnehdittiin mm. ’laskelmoiduksi kidutukseksi.” (Bruun ym. 1998: 442–443.) *Suosikin* musiikkikriitikko Tapani Ripatti (1990) totesi kokoonpanon seuraavana vuonna julkaistusta *Tapsa on vanki* -singlestä seuraavaa:

Rauta on taottu, hiillos on kylmä ja paja jäähtynyt. Täydellisen turha jatke tämän ryhmän rahastuskiertueelle. Jos kansa kerran kustansi yhden kieroksen typeryyttä, niin toisen varvin vaatiminen on kohtuutonta. Mauton sekamelska melko onnistunutta Eurotaustaa kohtuullisen naisvokalistin keralla ja Bat & Ryd -nimisten pikkuoravien kanssa. VIIKON WC-LEVY.

On myönnettävä, että Batin ja Ryydin tapauksessa pikkuoravaääntelyn mittakaava on huomattavasti Njassaa laajempi, mutta silti suhteellisen varaukseton suhtautuminen jälkimmäiseen suomiräpin pioneerina hänen omista ”emisistisistä” vastaväitteistään huolimatta on huomionarvoista. Vertauskohdaksi voi ottaa niin ikään vuodelta 1983 olevan Kojon *Whatugonnado*-kappaleen, ”fiittarina” eli vierailevana solistina kappaleen kirjoittanut Billy Carson – joka sivumennen todeten oli mukana Bat- ja Ryyd-hahmoja innoittaneessa *Hymyhuulet*-televisiosarjassa (1987–1988). *Whatugonnado* kyllä mainitaan muutamissa historiikeissa (Mikkonen 2004: 41; Paleface 2011: 32), mutta esimerkiksi *Helsingin Sanomain Nyt*-liitteen verkkoversiossa julkaistussa suomalaisen rapin vaiheita esittelevässä laajassa kaaviossa se leimataan epäuskottavaksi kuriositeetiksi (Mattila ym. 2014). Luennasta riippuen saman epäuskottavuussyytteen voi ulottaa myös Njassaan, joskin hänen todetaan ”disauttaneen aikakauden pastellimuotipellejä niin tyylikkäästi, että nauhoite vei hänet diskokiertueelle Ranskaan, missä hän esiintyi playbackina – newyorkilaisartistina.” Musiikkilehti *Rumbassa* (1984) tapausta koskeva lyhyt artikkeli on otsikoitu ”Njassa jallitti ranskalaisia”, ja artikkelissa vastaanoton todetaan olleen ”artistimme mukaan lähinnä hämentynyt.” Liekö siihen osasyynä se, että ”Njassan rappauksen ohessa esitti ’kaksi neekeripupua’ breaktanssia.”

Olennaista on jälleen kerran ero Kojon ja Njassan uskottavuudessa eli autenttisuudessa. Jos kohta Njassan uskottavuus kärsi yksittäisestä ja lähes mielijohteesta tehdystä improvisatorisesta äänitteestä, hänellä oli kuitenkin tuossa vaiheessa tietynlainen asema rapin ja hiphopin asiantuntijana ja puolestapuhujana Suomessa. Lisäksi hänellä oli auktoriteettia ja vaikutusvaltaa Radio Cityn toimittajana. Hän toisin sanoen oli ainakin osittain hiphop-kulttuurin sisäpiiriläinen, toisin kuin tuolloin kolmikymppinen rocklaulaja Kajo. Njassa ei näin ollen syylistynyt ulkopuoliseen imitointiin tai omimiseen, olkoonkin, että Mikkosen (2004: 41) siteeraamana hän tunnustaa olleensa suunniteltua albumia varten tehdyissä jatkoäänityksissä krapulassa. Kojon synty sen sijaan on huomattavasti vakavampi, sillä hän

tunkeutuu itselleen vieraalle alueelle, ulkopuolisena, epäautenttisenä. Tämä herättää välittömästi kysymyksiä myös mahdollisesta pyrkimyksestä hyödyntää uutta musiikillista ilmiötä taloudellisesti pelkästään sen muotiarvon nojalla. Osaltaan *Whatugonnadon* kyseenalainen asema varhaisena suomirap-kappaleena perustuu myös kieleen ja alun perin yhdysvaltalaiseen Carsoniin sen kirjoittajana. Toisaalta eräänlaisena lieventävänä asianhaarana voi mainita Kojon maineen nimenomaan mustan musiikin ja erityisesti soul-vaikutteisen rockin edustajana Suomessa tuolloin – jopa siinä määrin, että häntä nimitettiin ”sinivalikoiseksi neekeriksi” (Kuloniemi 2004: 99). Tämä on kuitenkin suomirapin historiaa ajatellen kaksiteräinen miekka, jonka yksi lape viiltää Damn the Bandin lailla kunnioittavan, autenttisen imitoinnin suuntaan ja toinen pistää kohti eksotisoivaa, rodullistavaa kulttuurista appropriaatiota. Sikäli kun asialla on väliä, itse muistan Kojon 1980-luvun alkuvuosilta erityisesti vähättelevän naureskelun kohteena.

Silti ensimmäisyyksien etsintä ja nimeäminen on selvästikin tärkeää suomirapin historioitsijoille. Sen ensimmäisen levytyksen ohella muitakin historiallisia merkkipaaluja on eroteltu. Wikipedian (2019h) lyhykäisessä artikkelissa mainitaan Njassan tuotoksen ohella ensimmäinen suuri suomirapmenestys Raptori sekä Palefacen (2011) historiikkiin viitaten ensimmäinen kansainvälisen tason rap-albumi *Cool Sheiks featuring Damn the Band: Serve Cool* (1995), samoin kuin ensimmäiset säännölliset hiphopklubi-illat Helsingin Bottalla, ensimmäisenä hiphop-ryhmänä omakustanteiden tuotannon aloittanut Nuera ja ensimmäisenä mainstream-yhtyeenä suomenkielisen rapin pinnalle 1990-luvun lopussa tuonut Fintelligens. Paleface (2011: 26, 35–37, 40–46) itse ei jää ensimmäisyyksien listauksessa juurikaan huonommaksi, sillä aiempien Njassa-, Kajo- ja *Serve Cool* huomioiden lisäksi hän toteaa, että:

Maamme ensimmäisiä räpyhtyeitä olivat The Master Brothers [...] sekä Definite Three, myöhemmin Four, joka esiintyi muun muassa Provinssi-rockissa vuonna 1988. [...] Juuri Pääkköset oli ensimmäinen suomenkielinen laajahkoa huomiota osakseen saanut räpyhtye. [...] Suomirapin en-



simmäinen jättimenestys oli Hyvinkään Paavolasta ponnistanut Raptori. [...] Dj] Slow aloitti [...] Suomen ensimmäisen säännöllisen hiphop-klubin yhdessä Kool Skinnyn kanssa. [...] *Beats and Messages* oli ensimmäisiä kotimaisia omakustanteita, joita ei tarvinnut kuunnella myötähäpeän puna poskilla. [...] *DLO Logic Pt. 1* [...] lienee ensimmäinen levy-yhtiöllä julkaistu uuden sukupolven englanninkielinen suomiräppikkappale. [...] Ensimmäinen nykyaikainen suomiräppi [MPL Zapan *Sessio*] julkaistiin vuonna 1995. [...] *Laillista douppia* lienee ensimmäinen julkiseen myyntiin tullut kokonaan suomenkielinen cd-levy (1999).

Vankkumattomana Juice Leskisen fanina Paleface (2011: 37) ei myöskään malta olla toteamatta, kuinka tämä legendaarinen kynäniekka ”haistoi Beastie Boysin hiphoptyylin tarjoamat mahdollisuudet heti yhtyeen debyyttialbumin julkaisun jälkeen” eli jo muutama vuosi ennen Pääkkösiä kappaleellaan *Heavydiggerin vuorisaarna* (1986). Ei käy kieltäminen, etteikö mainittu kappale vastaisi säkeistöiltään 1980-luvun puolivälin vanhan koulukunnan rap-ilmiasua, mutta laulun nimi juuri heavydiggerin – eikä esimerkiksi Palefacen (2011: 37) mainitseman hiphopsukupolven – ohjelmajulistuksena kertoo rapin vakiintumattomuudesta Suomessa tuolla hetkellä. Musiikillisesti Leskisen kappale rakentuukin säröisen hevikitoinnin varaan rapin synteettisten samplejen ja ”skrätšäyksen” sijaan.

Kojon lailla Leskinen kuitenkin oli ulkopuolinen, ja ennen muuta suomirokkari. Leskisen tuotannossa lisäksi erilaiset tyylimukaemat olivat tyypillisiä, olipa kysymys sitten valssista (*Valssaaaja konepajalla*, 1977), tangosta (*Tango Iloharjulla soi*, 1974), soulista (*Ota munat mukaan*, 1977), reggaesta (*Erggae reggae*, 1977), jenkasta (*Ekumeeninen jenkka*, 1981; *Jenkka uskonpuhdistajasta*, 1985) tai – rapista (*Siniristoloppumme*, 1991). Paleface (2011: 37) yhdistää viimeisen nimenomaan yhteiskuntakriittisesti virittyneeseen parodiaan:

[Kappale] parodioi skrätšäineen kaikkineen osuvasti 90-luvun alun suomiräppiä. Kappaleen teksti kommentoi muun muassa somalishokkia. Teksti on Perussuomalaisten nousun seurauksena jälleen ajankohtainen.

Historiikeissa jää lisäksi mainitsematta yksi laulu, joka tekijänsä verkkosivujen mukaan ”on muuten ensimmäinen suomalainen räp-kappale.” Kysymyksessä on Mikko Alatalon LP-levyllä *Ikävän karkoitus* oleva *Maa-ilmanlopun meininki* (1984), joka syntyi suunniteltua vähemmän tuottoisaksi osoittautuneelta laulutekomatkalta Ibizalle: ”Itse Ibiza osoittautui virheeksi. Parivaljakko Alatalo–Rinne sai vain yhden biisin aikaiseksi. Tuossa laulussa on kuvattu tosin koko viikon tapahtumat, jatkuvat bileet.” (Alatalo 2006–2019.)

Kappaleen toteutus herättää kuitenkin useammankin kysymyksen rapin keinovaroihin liittyen. Verrattuna esimerkiksi *Heavydiggerin vuorisaarnaan* Alatalon puhelaulu on huomattavasti melodisempaa ja usein lähempänä yhdellä säveltasolla pysyttelevää laulua kuin tavanomaista rap-ilmaisua. Lisäksi säestys noudattaa pikemminkin soulin ja rocki(skelmä)n konventioita rumpusetteineen, kitaroineen ja syntikkajousineen, ja kolmannen säkeistön alkaessa sähkökitaralla soitettu vastamelodia nojaa rock-kitaroinnille tyypilliseen soundiin ja ”sustainiin”, pidätettyihin pitkäkestoisiin säveliin. Funk-tyylistä bassoa tai samplejä kappaleesta on turha hakea, ja lähimmäksi niin sanottua konemusiikkia tullaan juuri kertosaäkeistöjen syntetisaattorisäestyksessä. Näin ollen kappaletta on myös hankala pitää varsinaisena tyylimukaelmana tai parodiana, jos kohta Alataloa onkin suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa toistuvasti pidetty humoristisen kuplettiperinteen jatkajana, jonka ”persoonassa hupiveikon hahmo [...] yhdistyy vakavamman sanottavan tarpeeseen” (Kotirinta 2004: 335; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003: 538).

## **Naurettavaa omimista, jälleen kerran**

Kokonaan oman soppansa voi näistä aineksista keittää parodian ja laajemminkin huumorin ilmentämiin kulttuurisiin valtasuhteisiin liittyen. Kysymys on tällöin toisin sanoen siitä, mitkä aiheet – ja varsinkin ihmisryhmät – ovat hyväksyttäviä huumorin ja parodian kohteita. Olennaista on

myös kiinnittää huomiota huumorin luonteeseen: missä määrin kysymys on hyväntahtoisesta huvittuneisuudesta vai onko taustalla kenties pahan-  
tahtoisempaa pilkkaa, ja kenen tulkinnoilla asiasta on väliä? Huumorilla  
ja pilkalla on aina lisäksi historialliset olosuhteensa, ja etenkin monikult-  
tuurisuuskeskusteluun liittyen viime aikoina on painotettu sitä, kuinka  
menneinä vuosikymmeninä hyväksyttävänä pidetty vitsailu saattaa olla  
täysin epäasiallista nykyään. Erityisesti tämä koskee niitä tilanteita, joissa  
huumorin ja pilailun aiheena tai kohteena ovat erilaiset vähemmistöryh-  
mät. (Ks. Hutcheon 2000: 79–95.)

Suomirapin humoristisuutta ja vähemmistöjä ajatellen olennainen huo-  
mion kohde on rapin asema osana mustaa musiikkia. Vaikka rap ja hiphop  
ovatkin nykypäivänä maailmanlaajuisia ilmaisumuotoja, osa etenkin yhdys-  
valtalaisista tutkijoista on vahvasti sitä mieltä, että ne ovat leimallisesti af-  
rikkalaisamerikkalaisia keinovaroja (mm. Rose 1994; Kitwana 2002). Oman  
historiikkinsa aiheesta kirjoittanut aasialais-hawaijilais-amerikkalainen Jeff  
Chang (2008: 16–17) puolestaan kysyy, ”miten voidaan hyväksyä sellainen  
hiphopsukupolven määritelmä, joka jättää ulkopuolelleen [...] ne, jotka ovat  
ottaneet hiphopkulttuuriin omakseen ja osallistuneet sen muovaamiseen  
mutta eivät ole mustia tai eivät ole syntyneet Yhdysvalloissa?” Aiheellisesta  
kysymyksestä huolimatta Changin (2008) suomeksikin käännetty historiik-  
ki käsittelee aihepiiriä vain Yhdysvaltojen kannalta, eikä valkoisten rapmuu-  
sikoiden tekemisiä tai vaikutusta esitellä siinä kovinkaan tarkasti: esimer-  
kiksi Beastie Boys mainitaan keskeisenä 1980-luvun puolivälin ”rodullisen  
crossoverin” yhtyeenä Run DMC:n ohella, mutta muuten maininnat siitä  
ovat pikemminkin sivuhuomioita. Vanilla Ice mainitaan puolestaan vain  
kerran ja suorastaan yllätyksellisesti Eminemiä ei ollenkaan – olkoonkin,  
että kirjan aikajänne päättyy vuoteen 2001. Globalisaation nimissä käsitellyt  
”amerikkalaisen vuosisadan loppu” ja Pohjois-Amerikan ulkopuoliset ”riita-  
soinnut” typistyvät nekin lopulta muutaman sivun raporttiin Brooklyn-läh-  
töisen ja yhdysvaltalaisten tiedostavien räppäreiden Black August -kiertueen  
ongelmista Etelä-Afrikassa. (Ks. Chang 2008: 277, 471, 494–497.)

Mitä tulee huumoriin osana yhdysvaltalaisista rappia, Changin (2008) maininnat ovat yksittäisiä eivätkä välttämättä yksiselitteisiä. 1980-luvun loppupuoliskolle tultaessa rap oli hänen mukaansa ”jättänyt varjoonsa muut hiphopin osa-alueet” ja laajentunut niin, ”että rapin sisältä löytyi popin elementtejä: oli satiirista rappia, [...] Reagan-rappia, John Wayne-rappia.” Nimenomaisesti huumorirapryhmänä hän mainitsee Bobby Jimmy and the Critters -kokoonpanon, jonka *New York Rapper* -kappaleessa (1986; YouTube 2018) irvaillaan hölmöllä maalaisaksentilla Los Angelesin rap-piirien suuntaan – ellei sitten juuri ”junttimaista” lausuntaa ota vihjeenä itärannikon kannattajien naurettavuudesta. Moniselitteiseksi jää myös se, tulisiko NWA:n liiallisuuden estetiikkaa huumekaupan, naisten esineellistämisen, väkivallan ja poliisimurhien ylistyksessään ajatella ironian tai parodian muotona. (Ks. Chang 2008: 258, 339, 356.)

Yhdysvaltalaisen ja suomalaisen rapin mahdollisessa humoristisuudessa on kuitenkin merkittävä sukupolviin, paikallisuuteen ja siten myös autenttisuuteen kytkeytyvä eronsa. Tämä liittyy osin Formanin (2013: 72) mainitsemaan tuomitsevaan nostalgiaan yhdysvaltalaisen rapin sukupolviviriitasoinnuissa, sillä siinä missä rapin alkusijoilla musiikinlajin varhaisia muotoja arvotetaan nostalgisoiden tuoreempien yläpuolelle, rapakon koilliskolkalla paikallisen rapin ensiesiintymisiin suhtaudutaan pikemminkin tuomitsevan väheksyvästi. Olennainen kysymys tässä suhteessa on, missä määrin suomirapia ja etenkin sen ensimmäisessä aallossa tai sukupolvessa havaittua huumoria voi ajatella osoituksena kulttuurisesta appropriaatiosta. Viimeaikaisessa suomenkielisessä keskustelussa ilmiö on käännetty toistuvasti kulttuuriseksi omimiseksi, joskin esimerkiksi Wikipediassa (2017b) kirjoitettiin vielä jokin aika sitten pikemminkin lainaamisesta kuin omimisesta ja näiden rinnalla ellei suoranaisina synonyymeina käytettiin varastamista sekä väärin- ja hyväksikäyttöä. Artikkeleissa viitattiin myös suoraan musiikkiin: ”Esimerkiksi Elviksen sanotaan varastaneen rockin Yhdysvaltain tummaihoiselta väestöltä ja Eminem ei voi olla ’aito’ räppäri, koska hän on valkoinen.” Sittemmin artikkeli on

päivitetty nimenomaan otsikolla ”kulttuurinen omiminen”, ja musiikillinen asiayhteys pelkistetty toteamukseen, että tatuointien ja rasta-hiuksien ohella rap-musiikki kuuluu ilmiöihin, ”joiden kulttuuriset juuret ovat länsimaisille epäselvät” (Wikipedia 2019d).

Wikipediassa tarjotut esimerkit kytkevät kulttuurisen appropriaaation autenttisuuden ohella myös yhteiskunnallisiin valta-asetelmiin ja erityisesti kysymyksiin vähemmistöryhmien kulttuurisesta ilmaisusta. Olennaisilta osin aiheeseen liittyvät jännitteet perustuvat vaihteleviin toiminta- ja tulkinta-asemiin, joissa vastakkain asettuvat yhtäältä kunnioitava mukailu ja omaa etua tavoitteleva kopiointi sekä toisaalta mahdollisen huumorin osalta taidokas itseironia ja ”vieraiden” musiikkityyliin pilkka. Suomirap asettuukin tässä suhteessa jo pitkäikäiseen jatkumoon, jonka ytimessä on suhtautuminen mustan eli Yhdysvaltain afrikkalaistaustaiseen väestöön liitetyn musiikin muotoihin. Siinä missä 1990-luvun suomirap on herättänyt aprikointia huumorista, pilkasta ja rasismistakin, samantyylistä keskustelua on käyty 1930-luvulla jazzista (ks. Helander 2001) ja 1950-luvulla rock'n'rollista – jälkimmäinen tuomittiin *Jee jee jee* -historioitsijoita lainaten ”niin musiikillisin kuin rotuopillisin, moraalisin, lääketieteellisin ja juridisinkin perustein” (Bruun ym. 1998: 19). Asiaan on lisäksi kuulunut fyysinen leikkittely: 1920-luvun ”melujazz” nojasi olennaisesti näyttävään, jopa akrobaattiseen esitystapaan (Jalkanen & Kurkela 2003: 258–259), kun taas rock'n'roll pelkistyi etenkin 1950-luvun elokuvissa ”naurettavaksi lapselliseksi akrobatiaksi” jitterbug- ja lindy hop -tanssiliikkeineen, joita ajoittain esittivät lapsitanssijat (Kärjä 2005: 270–290).

## Luonnonnerojen ja loponuurten niskanikamavauriosalaliitto

Hiphop-kulttuuria ajatellen break-tanssilla on yhteytensä akrobatian kaltaiseen poikkeukselliseen fyysisyyteen, ja joidenkin tanssintutkijoiden mukaan kysymyksessä on näiltä osin vähintään 1800-luvulle ulottuva mustaksi määritellyn väestönosan toimeentulomahdollisuuksista kertova käytäntöjen jatkumo (ks. Kainulainen 2006: 2). Suomalaisen hiphop-kulttuurin varhaisvaiheita ajatellen on hyvä huomata, että juuri break-tanssi on se ilmaismuoto, joka löi läpi musiikki- ja nuorisolehdissä jokseenkin tarkalleen vuonna 1984. Toki erinäisistä rap-levytyksistä on lehdissä arvioita, mutta erityisesti *Breakdance*- ja *Beat Street* -elokuvien myötä tästä tanssityylistä tuli hiphopin julkisuudessa tunnetuin muoto. Tanssilaji mainittiin esimerkiksi *Suosikin* palstoilla jo ennen mainittujen elokuvien arvioita Rock Steady Crew'n lyhykäisessä esittelyssä, jossa kokoonpanon musiikin todetaan olevan ”luotu uuteen hengenvaaralliseen breaking-tanssiin.” Esittely jatkuu:

Breaking on jo levinnyt ympäri maailmankarttaa, mutta eipä meillä vielä ole yhtään breakingkurssia enkä nähnyt tälläkään viikolla ainoata robottimaisesti tanssahtelevaa akrobaattia kaupugilla [sic], vaikka breaking on syntynyt juuri katutanssina.

Taas ollaan jäljessä, jumaliste! (*Suosikki* 1984a.)

Kolme numeroa myöhemmin tätä vuoden 1984 sensaatiota ja USA:n ykkösvillitystä esiteltiin tarkemmin samaisen lehden sivuilla. Break-tanssin kerrottiin syntyneen ”slummeissa vaihtoehtokulttuurin vastineena kaupallistuneelle discorintamalle kuvaamaan ghetton nuorten jatkuvaa taistelua paikasta auringosta” ja valloittaneen niin mustat, latinokorttelit kuin eri maanosatkin. Sen luonnehdittiin olevan sekoitus tanssimista ja voimistelua ja vaativan harjoittelua useita tunteja päivässä, ja niinpä ”ensimmäistä kertaa historian aikana ghettojen ykköslaji koripallo on kohdannut voittajansa – break-tanssi on nyt suosituin urheilulaji.” (*Suosikki* 1984b.) Lehden elokuun numerossa julkaistiin puolestaan break-tans-

sin ja Los Angelesin olympialaisten ”keveän sporttihengen” innoittamat ”uudet irrotteluvaatteet”, joskin kulttuurisesta vakiintumattomuudesta on merkkejä siinä, että break-tanssiin viittavaa pääैसेiontakuvaa säestää teksti ”sport & rock!” (Lehtinen 1984; kuva 3.)

Syyskuussa olikin sitten jo aika ”paljastaa shokkitanssin kuuma tausta” eli se, että ”breakdance on valkoisten halveksuntaa” ja pohjimmiltaan ”tarkoitettu jengitappeluiden lämmittäjäksi ja mustan rodun ylemmyyden osoitukseksi”. Artikkelissa kirjoitetaan valkoisten elokuvatuottajien ja breakdance-liikemiesten kampanjoista saada valkoinen yleisö kiinnostumaan ilmiöstä ja manipuloida muun muassa nuorisoriikollisuustilastoja. (Sedvall 1984.) Eivätkä salaliitot lopu tähän:

Tarkoin vaietaan myös siitä, että klinikat ovat työllistettyjä *erilaisten niskamikamavaurioiden kärsimistä* potilaista. Myös siitä vaietaan, että *Michael Jacksonin läheinen ystävä kuoli* ja katkaisi niskansa breikatessaan pepsi-cola mainosta varten. (Sedvall 1984: 3; alkup. kirjoitusasu.)

”Kävimme Bronxissa” eli ”siellä, missä break alkoi”, artikkelissa todetaan, ja siellä, missä break alkoi, vastaan tuli Shrimp, ”hurjan näköinen kaveri, joka ilmoitti, että jos hänet kuvataan niin *pää lähtee irti*.” Ilmeisessä emisisisessä auktoriteettiasemassaan Shrimp toteaa, että break ”on *hyvä tapa verrytellä ennen kunnon tappelua*. [...] Todellisen breakin tarkoitus on *panna valkoisia halvalla*, osoittaa kuinka paljon parempia mustat ovat.” Artikkelin lopussa palataan vielä perimmäiseen salaliittoon: ”Pohjoismaissa on aina käyty hysteerisesti ja kassakone kilisten kiinni muotitansseihin: nyt kuulemma on tulossa Breakdancen mestaruuskilpailut eli siis *valkoisten halveksimistanssin mestaruuskilpailut valkoisille*.” (Sedvall 1984: 3; alkup. korostus.) Artikkelin vastaa *Suosikin* mainetta ainakin jossain määrin sensaatiohakuinen julkaisuna, mutta selkeästä puolueellisuudestaan huolimatta havainnollistaa erilaisia tapoja suhtautua myös break-tanssiin. Tiukka mustavalkoinen vastakkainasettelu kytkee sen myös autenttisuuskeskusteluun: *Breakdance*-elokuva syytetään siitä, että ”se antaa *tietoisesti valheellisen kuvan* todellisesta breakista”. Lisäksi artik-



Kuva 3. "Sport & rock" vuosimallia 1984 (Suosikki 8/1984: 80).





Kuva 4. Nyrokcity-sarjakuvan "Preikdäns"-jakso (*Suosikki* 10/1984).

kelin mukaan Bronxissa ”*todellinen break* loppui.” (Sedvall 1984: 3; alkup. korostus.)

Suoranaista akrobaattisiin liikkeisiin kohdistuvaa irvailua tai lapsellistamista ei 1980-luvun puolivälin musiikkilehdistä juurikaan löydy. Sedvallin (1984) vuodatus on negatiivisimmasta päästä, mutta kohdistuu enemmänkin oletettuun valkoiseen salaliittoon kuin break-tanssiin sinänsä. Hienoista vähättelyä on havaittavissa myös *Rumbassa* julkaistussa *Breakdance*-eloku-  
van arviossa: kriitikon mukaan vuoden 1984 aikana oli ”jo ties missä selitetty mitä breakdance on: uutta etnistä taidetta janiinedelleen, [jossa] pärjäävät vain luonnonnerot” (Jokinen 1984). Erityistapaus kaiken joukossa on kuitenkin Mauri Kunnaksen piirtämän ja *Suosikissa* 10/1984 julkaistun *Nyrokcyy*-sarjakuvan jakso nimeltä ”Preikdäns”, jossa ”esitellään rapakon takaa virinnyt viimeisin hullutus, preikdäns, sätkyttelyn ja pyärimisen ihme”, kohdeyleisönään ”Suomen vinniottat” (ks. kuva 4).



Kuva 5. "Preikdäns" jatkuu.

*Nyrokcity*-sarjalle tyypilliseen tapaan ilmiön eri ulottuvuuksia liioitellaan jopa absurdiuteen asti, mikä tarjoaa mahdollisuuden tulkita käsittely ironiseksi ja parodiseksikin. Näin ollen vähättelevä kielenkäyttö ja ilmiön tekeminen naurunalaiseksi olisi ennen muuta osoitus tanssilajin kulttuurisesta keskeisyydestä. Huumorin kulttuuriset valtasuhteet korostuvat kuitenkin, kun kohteena ovat vähemmistöryhmien kulttuuriset käytännöt (ks. Billig 2005: 26, 210): oltiinpa break-tanssin alkuperästä mitä mieltä tahansa, *Nyrokcity*-jaksossa sen kerrotaan syntyneen "Ameriikassa Harlemin slummissa rotansyämässä asvalttilokolossa" ja sen erilaiset liikesarjat kuten voltit, kaksoisaxelit, "salkkovit", lapamuljaukset ja "piilmanninpi-ruetit" yhdistetään koti-, katu-, laitos- ja poliisiväkivaltaan – tai poliisilta pakenemiseen (ks. kuva 5).

Siinä missä suomalaiselle 1980-luvun nuorisolle tällaisen kuvaelman voi ounastella olleen "vain" huvittava kaikessa kulttuurisessa ja rodullistetuksessa etäisyydessään, Shrimpin kaltaisten hurjien kavereiden tulkinnoissa



Kuva 6. "Yrjö preikdänsää".

humoristiset kytkökset tosiasiallisiin elinolosuhteisiin saattaisivat antaa aihetta irrottaa päin jos toisenkin. Oli break-tanssilla yhteytensä New Yorkin jengiväkivaltaan tai ei (ks. LaBoskey 2001), väkivaltaiset – ja siten kaikkea muuta kuin humoristiset – olosuhteet ovat keskeinen osa *Nyrokci-ty*-jakson huumorin perustaa. Kulttuurinen etäisyys ja vieraille kulttuurisille käytännöille nauraminen korostuu vielä jakson päätösrudussa, jossa yhtäältä painotetaan suomalaisten ”loponuorten” kireyttä ja kankeutta, mutta toisaalta yhdistetään break-liikesarjat humalaiseen toikkarointiin (ks. kuva 6). Eli onko break siis pohjimmiltaan yhtä naurettavaa ja typerää kuin kannäämisenä tunnettu ikivanha suomalainen traditio?

## ”Funlandisaation” kulttuuriset valtasuhteet

Huumorilla on kulttuurisen appropriaation kontekstissa kuitenkin eri ulottuvuuksia. Yhtäältä se on keino ottaa kulttuurinen ”toinen” haltuun, esittää tämän ilmaismuodot naurettavina ja siten korostaa ”omaan” kulttuurista erinomaisuutta. Toisaalta huumori tarjoaa väylän arveluttavan omimisen vähättelylle, sillä kysymyshän on niin sanotun ekskulpatorisen eli syyllisyydestä vapauttavan logiikan mukaisesti loppujen lopuksi ”vain

vitsistä” (ks. Weaver 2011: 8). Ne, jotka eivät tätä ymmärrä, ovat joko to-sikkoja tai typeryyksiä – riippumatta siitä, millaiset edellytykset ja mahdol-lisuudet heillä on ollut opetella suomea ja Suomea, sekä kielellisesti että kulttuurisesti. Tällöin riskinä on, että eri tulkinnat ja eritoten tulkitsijat asetetaan oletetun huumorintajun (tai sen puutteen) perusteella älylliseen paremmuusjärjestykseen. Tällä on yhteytensä niin sanottuihin huumorin ylivertaisuusteorioihin ja niihin liittyviin kysymyksiin valtasuhteiden, sosiaalisen järjestyksen ja ideologisen itsepetoksen ylläpidosta (ks. Billig 2005: 39). Vitsikkyyden pitäminen ainoana oikeana tulkintakehyksenä tuottaa edelleen ekseptionalistista eli omien kulttuuristen käytäntöjen omalataisuutta ja erinomaisuutta korostavaa *funlandisaatiota*, joka pe-rustuu eritoten ajatukseen oman kansallisen huumorintajun hienostunei-suudesta ja etevämmyydestä muihin verrattuna.

Funlandisaation käsite on oma kehitelmäni ja kuten kömpelöhkön sa-namuodon perusteella ounastella saattaa, ”finlandisaatioon” eli suomettu-miseen pohjautuva sanaleikki (ks. Kärjä 2011: 86). Hahmottelin sen alun perin nykyisen aiheen eli suomirapin historiankirjoituksesta tekemieni havaintojen perusteella, mutta pohjimmiltaan siinä ei ole kysymys rapista eikä Suomesta sinänsä, vaan juuri yleisemmästä kulttuurisesta logiikas-ta ja sen ohjaamasta tulkintastrategiasta. Purettuna osiinsa funlandisaa-tio tarkoittaa sananmukaisesti ”hupimaan tekemistä” eli täsmällisemmin käsitteellistettynä sitä, miten huumorin avulla tuotetaan, rakennetaan ja ylläpidetään käsityksiä kansakunnista. Käsitteen ytimessä on täten ylei-semmät huumorin ilmentämät kulttuuriset valtasuhteet eli se, mitä kul-loisessakin historiallisessa tilanteessa pidetään sopivina vitsailun kohtei-na ja mitä tämän perusteella voi päätellä vallitsevista sosiokulttuurisista hierarkioista (ks. Holm 2017: 6–8). ”Monikulttuurista Suomea” ja siihen johtaneita yhteiskunnallisia muutoksia ajatellen olennainen aihepiiri tässä suhteessa on rasistinen huumori, mikä rap-musiikin kontekstissa kytkey-tyy edelleen mustuuteen kulttuurisena identiteetikategoriana.

Huumorin ilmentämät kulttuuriset valtasuhteet ovat erityisen moniselitteisiä silloin, kun kulloistakin ilmiötä tarkastellaan ironian ja parodian muotona. Varsinkin jälkimmäistä voi pitää ”sosiaalisesti ja poliittisesti monimerkityksisenä: sen erinäiset käyttötarkoitukset eivät ole koskaan neutraaleja, mutta niitä ei voi päätellä etukäteen.” Kysymys on lisäksi yleisemmistä nauramisen kulttuurisista valtasuhteista, sillä huumorin kärki voi perustua yhtäläillä ”anti-autoritaariseen halveksuntaan” kuin ”sosiaalisesti marginaalisten ja sorrettujen ryhmien pilkkaan ja stigmatisointiin.” (Dentith 2000: 28.) Olennaista onkin kiinnittää huomiota naurun sosiaaliseen merkitykseen ja perustaan eli siihen, millaisia yhteiselämän tarpeita se kulloinkin vastaa (Bergson 2000: 11):

Muista ihmisistä eristäytyneinä emme nauttisi komiikasta. Vaikuttaa siltä, että nauru vaatii vastakaikua. [...] Naurumme on aina tietyn ryhmän naurua. [...] Niin vilpittömänä kuin naurua pidetäänkin, siihen kätkeytyy aina ajatus liitosta, sanoisinpa melkein rikostoveruudesta, muiden – todellisten tai kuviteltujen – naurajien kanssa. [...] Toisaalta on myös huomautettu, että monia koomisia ilmiöitä on mahdoton kääntää toiselle kielelle, koska ne liittyvät tietyn yhteiskunnan tapoihin ja ajatustottumuksiin. (Bergson 2000: 10–11.)

Naurua, huumoria, komiikkaa, ironiaa ja parodiaa voi lähestyä lisäksi eräänlaisena yhteiskunnallisena eleenä tai peräti ”yhteisöllisen simputuksen muotona” (Bergson 2000: 97), jonka keskiössä on havainto poikkeavasta ja siten mahdollisesti myös uhkaavasta kulttuurisesta jäykkydestä. Nauru edustaa tällöin pehmentävää vastausta jäykkyyden herättämään levottomuuteen ja uhkaan: ”Se herättää pelkoa ja tukahduttaa sen ansiosta poikkeavuuksia; se huolehtii siitä, että tietyt toisarvoiset toiminnot, jotka saattaisivat eristäytyä tai uinahtaa, pysyvät valveilla ja yhteydessä toisiinsa” (Bergson 2000: 19). Näin ollen nauru ja komiikka nojaa olennaisilta osin sosiaalisten toimintojen ja tapahtumien kaavamaisuuteen sekä kulloisessakin yhteiskunnallisessa tilanteessa velloviin ennakkoluuloihin (Bergson 2000: 36, 99).

Varhaisen suomirapin ja -hiphopinkin oletettu humoristisuus herättää täten kysymyksen siihen liittyvästä poikkeavuudesta, uhkaavuudesta, kaavamaisuudesta ja ennakkoluuloista. Yleiseltä yhteiskunnalliselta kannalta selkein poikkeavuuden ja uhkaavuuden ulottuvuus tiivistyy huomioon rapista 1980-luvun loppupuolen ”rankimpana mustana musiikkina” (ks. Kempainen 1990: 28). *Suosikissa* musiikinlajia esiteltiin omien arkistohavaintojeni perusteella ensi kertaa laajamittaisesti vuoden 1989 alussa kahden aukeaman artikkelissa, jossa Public Enemy nimettiin tuon hetken tärkeimmäksi rap-ryhmäksi paljolti juuri avoimen poliittisuutensa takia. Sanallisten kannanottojen ohella artikkelissa painotettiin myös muita vallankumouksellisia ilmaisukeinoja: ”Vaikka bändin ideologia saattaa tuntua etäiseltä näin Suomesta katsottuna, kannattaa kuitenkin tutustua vallankumoukseen tanssilattialla, sillä PE on tulisinta tämän hetken musiikkia: tanssilattioiden molotovinctail [sic].” (Kärkkäinen 1989: 33.)

Rodullistamisen ohella ei paranekaan unohtaa rapin haastetta vakiintuneille käsityksille musiikista: laulu on korvautunut puheella, instrumentit levysoittimella ja alkuperäissävelmät katkelmilla muista kappaleista. Kuten Grandmaster Flash & The Furious Five -kokoonpanon Mr. Ness (oik. Eddie Morris) selitti *Soundin* lukijoille jo 1983: ”Esiinnyimme levysoittinten kera. Levyltä tulee instrumentaalipuoli, jonka päälle puhumme. Tarvitsemme vain kaksi levysoitinta ja mikit.” (Montonen 1983: 20.) Tällaisen haasteen yhteiskunnallinen painoarvo on suuri ennen muuta siksi, että se kohdistuu eritoten instituutioihin: yhtäältä rap kyseenalaisti – ja kyseenalaistaa edelleen – musiikkioppilaitosjärjestelmässä ylläpidetyt ajattelutavat hyvästä musiikista ja muusikkoudesta, ja toisaalta se tuotti häiriön musiikkiteollisuuden ja median vakiintuneisiin ja kaavamaisiin lokerointeihin. Yhdysvaltalaisen rapin rantautuessa suomalaisten musiikkilehtien palstoille Grandmaster Flashin kerrottiin olevan ”raivokkaan rap-turinoinnin railakkain taitaja” (Soundi 1982), mutta hänen ja ”villin viisikon” *The Message* -kappale ei ollut niinkään rap-musiikkia kuin ”loistava yhdistelmä mustaa funkia ja kraftwerkmaista robottidiscoa” (Niemi 1983). Tuossa vaiheessa räppäyk-

sellä tarkoitettiin lisäksi useimmiten tavalla tai toisella rosoista tai muuten omaehtoista (rock)musiikin tekemistä: siinä missä Pave Maijanen totesi ensimmäisen omiin nimiinsä merkityn albumin yhteydessä, että ”nyt räpätään omia ja se on nastaa” (Freeman 1980), Tukholman Kårenilla alkuvuodesta 1979 konsertoinut ”tosi ilkeä bluesmies” George Thorogood ”räppäsi kitarastaan soinnun” haastattelun lomassa (Juntunen 1979: 8).

Varhaisen suomirapin humoristisuuden moniselitteisyys korostuu juuri Pääkkösten ja Raptorin toteutustavoissa. Ilmiötä voi tarkastella esimerkiksi suhteessa paikallisiin olosuhteisiin, hiphop-kulttuurin alkupe-  
rään ja siihen liittyviin appropriatian ulottuvuuksiin sekä lajityyppien sekoittumiseen eli hybridisaatioon (ks. Tervo 2014: 170). Alkuperä- ja appropriatiokysymysten osalta mahdollisen huumorin keskiöön nousee väistämättä ajatus rapin valkaisuudesta, määrittäpä musiikinlajin perimältään puhtaasti mustaksi tai afrikkalais- ja latinalaisamerikkalaisten käytäntöjen koosteeksi. Aiheen ytimessä on toisin sanoen se, missä määrin tällainen valkaiseva nauru kohdistuu musiikinlajiin itseensä ja sitä kautta sen ol-  
tettuja juuria edustaviin vähemmistöryhmiin – vai nojaako se pikemmin-  
kin alkuperäisten humorististen ja (itse)ironisten keinovarojen jopa mah-  
dollisesti kunnioittavaan kierrätykseen?

## **Puutteellista eheyttä ja muuta parodista nurinkuruisuutta**

Kuten niin usein kulttuuristen käytäntöjä ja valtasuhteita tarkastellessa käy, joko/tai-binääriologiikasta seuraa lähinnä poteroitumista. Niinpä hyödyllisempää on kiinnittää huomiota siihen, millaisissa yhteyksissä ja miten valkaisevan naurun eri ulottuvuuksia hyödynnetään. Suomirapin historiankirjoituksessa toistettu negatiivinen käsitys huumorirapista kielii osaltaan kulttuurisen appropriatian synnyttämästä (myötä)häpeästä ja syyllisyydentunnosta. Samasta vihjaa myös Ismo ”Izmo” Heikkilän maininta siitä, että Raptorin ei ollut tarkoituskaan edustaa ”kovinkaan puhdasoppista hiphoppia” (ks. Lindfors 2007). Yhtyeen toisen eli *Tulevat*

*tänne sotkemaan meidän ajopuuteorian* -pitkäsoiton (1991) aikalaisarvioissa huumorin positiiviset arvot yhdistyivät toistuvasti sekä tyylliseen ainutkertaisuuteen että kantaaottavuuteen:

Suomessa yrittelee nykyään siksi paljon sekalaisia ja kehoja räppäritä pinnalle, että on syytä olla kiitollinen kotomaamme rapin historiasta. Pääkköset oli hyvä bändi ja Raptori on hyvä bändi. [...] Raptori on kehitellyt täysin oman tyyliensä, jossa yhtyvät oivat melodia [sic], hämmentävä idearikkaus ja ajatukset, joita kantsii funtsia. [...]jatukset ovat onneksi fiksuja – hyvä että levyn mukana saa biisien sanoitukset. Raptori osoittaa, että tietoa ja mielipiteitä voi jakaa huumori suupielessäkin. (Juntunen 1991: 154.)

Arvioissa myös viitattiin erilaisiin tulkintayhteisöihin ja musiikkijournalistisiin odotuksiin: ”voin kehaista salaa valikoiduille ystäväilleni Raptorin hyvää meininkiä ja tuomita julkisesti levyn typeränä rahastuksena” (Eräpuu 1991: 47). Samaan tapaan Pääkkösiä pidettiin aikalaisarvioissa muun muassa mahtavan itseironisina (Sundholm 1989), myrkyllisen hauskana (Kuusinen 1989: 39) sekä heti lopettamisensa jälkeen yhtyeenä, joka sai ”kaikkine puutteineenkin rakennettua suomi-rapille eheän konseptin” (Pennanen 1990). Lisäksi vaikka jotkut pitivät yhtyeen ainoaksi jäänyttä LP-levyä keskeneräisenä, viat olivat pikemminkin tuotannollisia kuin sisällöllisiä:

Ensialbumi on toki hauska, mutta monin paikoin raakilemainen; bändistä on kiireellä lypsetty nokkelimmat ideat, ja pahimmassa tapauksessa nopea poptähtielämä ja kiertueräkki vie muusikoilta innostuksen musiikkinsa ja sanailunsa jalostamiseen.

Pääkköset ei missään nimessä ole kupla. Se on ensimmäinen suomalainen rap-ilmentymä, vaikka bändin suoraviivainen metallipaukutus onkin aika kaukana soulpohjaisesta mustasta hip-hopista. Valurautaisten ja visakoivuisten hardrock-bändien maassa se on luonnollinen fuusiotuote. Se on myös ymmärtänyt ryhtyä höpöttämään biiseissään itsestään ja kotikaupungistaan. (Mattila 1989.)



Toki joukkoon mahtui jo 1980-luvun loppuvuosina niitä, joille Pääkköset edusti musiikillista ideaköyhyyttä ja puhdasta juntti-uskottavuutta katu-uskottavuuden vastakohtana: ”Olisi typerää kuvitella Pääkkösten heavy-maneerein vesitetyn, ahtaasti raamitetun ’rapin’ millään lailla vastaavan tai olevan verrattavissa siihen, mitä aito rap-musiikki on tai on joskus ollut”. Samaisessa konserttiarviossa yhtye leimataan lisäksi valkoisen rapin legitimoinnin ja popularisoinnin degeneroituneeksi huipentumaksi, jopa suoraan rodullistavin sanamuodoin: ”Siinä missä mustilla rytmitaju on sisäänrakennettu ominaisuus, illan yhtyeelle rapin keinot olivat ulko-opittuja ja ne ilmenivät lähinnä monotonisen jyskeen kautta.” Kiintoisaa kyllä, arviossa mainitaan vielä katu-uskottavuuden jääneen ”(tarkoituksellisesti?) kömpelön parodian esiasteelle”. (Mankkinen 1989.) Kriitikon epäily herättääkin kysymyksen yhtyeen mahdollisen parodisuuden tunnistamisen reunaehdoista sekä parodiasta nimenomaan tarkoituksellisenä tulkintastrategiana. Tällöin olennaista on se, millä perusteilla ja mihin tarkoitukseen parodisuus nimetään ja tulkitaan, riippumatta siitä, onko ilmaisu tarkoitettu parodiseksi (ks. Elleström 2002; Hutcheon 2000: 88–95). Pääkkösten ja Raptorinkin tapauksessa korostuu juuri strateginen tulkinta, sillä kummankaan kokoonpanon jäsenet eivät aikalaiskirjoittelun perusteella nimenneet itseänsä suoraan parodiseksi. Lähimmäksi tulee Pääkkösten Enon ja Sedän ”virnuilu” sanoituksistaan:

Hyvin paljon siellä on tällaista (rapille tyypillistä) itsetuhoa [*sic*], mutta ne pitää ottaa ironialla, ei kaikkea niin tosissaan. [...] Tällä hetkellä on sellanen mollimeininki vallassa suomenkielisissä sanoituksissa: tyttö jätti, kalja loppu, ei mahda mittään... Mut jos tulee tällanen joka uhoaa ja on positiivinen meininki taas vaihteeksi – sitä ei ole muutama vuoteen ollu – niin se herättää tietysti huomiota. (Kuusinen 1989: 84.)

Huoli parodian kömpelyydestä ja alkeellisuudesta on sekin kytköksissä kulttuuriseen appropriatioon, sillä siinä missä parodian ytimessä on liioitteleva, jäljittelevä pilkka, on se myös osoitus kohteenaan olevan ilmiön kulttuurisesta arvosta. Markku Envallin (2003: 366) aforismin sanoin: ”Pa-

rodia on kunnianosoitus. Se ilmoittaa kohteensa kyllin ylhäiseksi alentaa.” Niinpä epäily vieraaseen kulttuurimuotoon kohdistuvasta tarkoituksellisen kömpelöstä parodiasta johtaa kysymään, missä määrin toiminta heijastaa kunnioituksen puutetta ja sikäli lähinnä vain valikoitujen ainesosien hyödyntämistä oman taloudellisen edun tavoitteluun, olennaisilta osin juuri oletetun humoristisuuden tai peräti ilmiön naurettavuuden nojalla. Näin tulkittuna aikalaiskritiikissä esitetyt positiiviset huomiot itseironiasta edustaisivat hyväksikäytön ja naurunalaiseksi tekemisen ongelmallisuutta lieventävää tulkintastrategiaa: appropriaatio tunnustetaan, mutta samalla siitä tehdään astetta hyväksyttävämpää ironisen inversion eli ”nurinkurisuuden” perusteella (ks. Hutcheon 2000: 6–7; Harries 2000: 55).

## **Ensimmäisimmät, suomalaisimmat ja jälkikoloniaalinen maailmanjärjestys**

Varhaisen suomirapin humoristisuuteen liittyy vielä ero varsinaisten rap-yhtyeiden ja artistien sekä yksittäisten rap-esitysten välillä. Oli Juice Leskisen kynäilemä *Heavydiggarin vuorisaarna* (1986) rappia tai ei, Pääkkösten, Raptorin, MC Nikke T:n ja muiden rap-albumeita tuottaneiden yhtyeiden ja artistien edeltäjinä ensimmäisen suomenkielisen rap-kappaleen arvonimestä kamppailevat *Jee jee jee* -historiikin perusteella Erich Dorf Bandin *Jumalauta pojat yh-yh disko räp I* (1987), Jean-Pierre Kuselan *Saattokeikka rap* (1987), Raaka-Arskan *Hei mies räp* (1987) ja Pale och Wille duon *Duck räpp* (1988). Kappaleita ei historiikissa juuri ruodita, mutta ne sisältyvät listaukseen nimeltä ”10 suomalaisinta rap-otsikkoa” (ks. kuva 7). Viimeisimmästä kylläkin todetaan lyhyesti, että se ”pottuili suomenruotsalaiselle ’ankkalamikolle””. (Bruun ym. 1998: 442, 457.) Musiikillisesti kappale on jokseenkin minimalistinen: rap-lausuntaa tuetaan vain muutamilla perkussiivisillä äänillä, jotka ainakin omiin korviini kuulostavat ihmissuulla tuotetuilta. Oma kysymyksensä toki on, missä määrin – ja kenelle – kappaleen verbaalinen ilmaisu ja ”biitboksaus” ovat autenttisia tai parodisia tai jotain muuta.



Kuva 7. "10 suomalaisinta rap-otsikkaa" *Jee jee jee* -historiikin mukaan (Bruun ym. 1998: 457).

Sama pätee muihinkin otsikoltaan suomalaisimpiin rap-kappaleisiin. Erich Dorf Bandin tuotosta en ole toistaiseksi saanut käsiini tai kuultavileni, mutta nimensä ja yhteen maineen perusteella lopputulos sijoittuu laiveaan huumorirockin kategoriaan (ks. Wikipedia 2017a). Jean-Pierre Kusela puolestaan on yksi monista Vesa-Matti Loirin julkisista, koomisista sivupersonista, ja *Saattokeikka rap* itsessään musiikillisilta keinovalinnoiltaan suoraviivainen kitaralla, funk-bassolla, rumpusetillä ja ajoittaisella kapakkapianon kilkatuksella säestetty kappale, pääpainon ollessa rytmisesti ja riimillisesti osin vapaamuotoisessa lausunnassa. Toinen säkeistö alkaa seuraavasti:

Noh! Oooh! Olin teini mä silloin, vain pojankloppi, noin miljoona finniä naamassain.

Nyttemmin iho onkin jo huomattavasti paranemaan päin, johtuen juuri kaikennäköisistä kemikaaleista, mitä on jo tarjolla ihan kuluttajalle, oikein, voin sanoa, kiitettävästi.

Nooh! Se oli henkinen helveti, fyysinen stressi, kun katsoa sai, vaan koskea ei.

Raaka-Arskan nimiin merkitty *Hei mies räp* julkaistiin alun perin *Muumi muumi* -singlelevyn B-puolella, ja Finna-tietokannan (2019) mukaan kappaleen esittää yhtye nimeltä Röpö Popeda. Esityksessä laulajat vaihtuvatkin säkeistöittäin ”suupielipierujen”, moottorisahan äänien ja syntetisaattorilla soitetun *Kasakkapartio*-”sämplen” säestäminä. *Rap-piotaidetta*-kirjansa tiimoilta YleX-radiokanavalle haastatellun Palefacen mukaan kappale edustaa ”Suomen riimittelijöiden alkua”, jos kohta hänen toteamuksensa on ristiriidassa kirjassa korostamaansa Juice Leskisen pioneeriasemaa vastaan:

Tää on luultavasti ensimmäinen Beastie Boysin innoittama räppikokeilu. Tarina on ilmeisesti se, että ne halus tehdä kymmenvuotisjuhlan takia jotain ”moternia”. [...] Huvittavaa on se, että tää sämpleri, millä Popeda teki tän kokeilunsa päätyi myöhemmin 90-luvulla yhden Popedan jäsenen pogan kautta Ceebrolisticsille. (Panttila 2011; vrt. Paleface 2011: 37.)

*Jee jee jee* -rockhistoriikissa lista jatkuu vielä puolentusinalla nimikkeellä, joilla kaikilla on yhteytensä huumoriin, olipa kysymys sitten Bat & Ryydin ”tissi- ja pieruhuumorista”, Kumikamelin ”lastenlaulunomaisesti häiriintyneistä sävellyksistä”, Jope Ruonansuun imitointisämpläyksestä (Bruun ym. 1998: 412, 442), Murkuloiden sanaleikeistä tai Slager-tanssiorkesterin rap-humpasta. Oma erityistapauksensa on vielä *Röpönallen räppi*, joka sisältyy pitkäsoitolle *Ti-Ti Nallen lauluja 1* (1989). Kappale ei ole niinkään humoristinen, vaan noudattelee ensisijaisesti lastenlaulun konventioita selkeine säestymelodioineen, lapsilaulajineen (tai räppääjineen) sekä sanoituksessa mainittuine kippiautoineen. Kertosäkeen mukaan ”tää on sankarinallen räppi!” Toki aikuisyleisölle ja varsinkin rap-musiikin suurkuluttajille kappale saattoi ja saattaa edelleen edustaa rapin naurettavaa omimista lastenmusiikin kontekstiin – millä puolestaan on yhtymäkohtansa erityisesti rock’n’rollin lapsellistavaan vastaanottoon Suomessa 1950-luvun jälkipuolella (ks. Kärjä 2005: 277–284).

Sikäli kun sekä rock’n’roll ja rap edustivat ensivaiheissaan mustaa musiikkia, niihin liittyvä lapsellistaminen tai mahdollisen pilkan säestämä kulttuurinen *appropriatio* pakottavat pohtimaan asiaa myös suhteessa rasismien historiaan Suomessa. Kuten Vesa Puuronen (2011: 7) toteaa *Rasistinen Suomi* -kirjassaan, ”kuhunkin vähemmistöön kohdistuvalla rasismilla on oma erityinen muotonsa ja historiansa, sillä etninen enemmistö, valkoiset suomensuomalaiset, on ollut tekemisissä eri vähemmistöjen kanssa eri tavoin.” Yllätyksettömästi hän ei kirjoita musiikista lainkaan, lukuun ottamatta yksittäistä huomiota kansallislaulun kaltaisen kansallisen symbolin merkityksestä rasistiselle ideologialle (Puuronen 2011: 201). Sen sijaan yllättävänä voi pitää sitä, että hän ei juurikaan käsittele mustuutta valkoisen ylivalan keskeisenä avoimen, piilevän tai rakenteellisen rasismien kohteena yleisellä tasolla saati tummaihoisiin afrikkalaistaustaisiin henkilöihin ja ryhmiin kohdistuvan rasismien erityismuotoja ja historiaa. Toki on tärkeää huomata, että valkoisuuden oletettu normaalius ja suoranaisten valkoisten ylivalta rakentavat kaikista muiksi kuin valkoisiksi

määritellyistä ryhmistä ja yksilöistä rodullistettuja ali-ihmisiä (Puuronen 2011: 199), mutta silti mustat afrikkalaiset ja erityisesti somalit ovat tutkimuksissa sijoittuneet toistuvasti Suomen etnisen hierarkian alapäähän (ks. Jaakkola 2000: 34–35, 55). Lisäksi mustuudella on Suomessakin keskeinen kulttuurihistoriallinen painoarvo valtaväestön valkoisuuden rakentumisessa, olipa taustalla sitten kristillinen lähetystyö ”pimeimpään” Afrikkaan tai yhdysvaltalaisen viihdeteollisuuden levittämä ”rotukielioppi” arkkityyppisine tummaihoisine alkuasukkaineen, palvelijoineen ja viihdyttäjäineen (ks. Kaartinen 2004: 38–97; Hall 1992: 280–281). Tämä liittyy edelleen laajempaan jälkikoloniaaliseen maailmanjärjestykseen ja sen ilmenemismuotoihin Euroopan koilliskolkassa eli siihen, miten siirtomaavallan ajan poliittiset, taloudelliset ja kulttuuriset suhteet ovat vaikuttaneet Suomeenkin. ”Kulutamme yhä siirtomaa-ajalla syntyneitä ajattelua ja esitystapoja”, toteavat kulttuurintutkijat Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (2007: 105) ja lisäävät rapin kaltaisia viihdeteollisuuden tuotteita ajatellen olennaisen huomion, että ”katselemme ja kuuntelemme asioita, jotka ovat muodostuneet koloniaalisissa suhteissa.”

## **Vitsikkään kansan jälkikoloniaalinen syyllisydentunto**

Varhaisen suomirapin humoristisuutta voikin tarkastella myös oireena jälkikoloniaalisesta syyllisydentunnosta, joka kytkeytyy olennaisesti kansallisen identiteetin rakentumiseen ja rakentamiseen. Erityisesti tämä korostuu niissä valtioissa, joiden olemassaolo ja historia nojaa alkuperäisväestöjen syrjäyttämiseen, mutta ilmiö koskee käytännössä kaikkia rakenteellisen rasmin vaivaamia yhteiskuntia. (Ks. Maddison 2012: 696–697.) Suomella on saamelaisensa, tai toisin päin, joten näillä leveys- ja pituuspiireillä jälkikoloniaalinen kollektiivinen syyllisydentunto kumpuaa sekä alkuperäisväestön kaltoinkohtelusta että yleisemmistä länsimaisista rodullistamisen käytännöistä. Varhainen suomirap ja sen huumorin kyseenalaisuus kiinnittyy juuri jälkimmäisiin, jolloin keskeiseksi tulkintalin-

jaksi muodostuu ajatus siitä, että Pääkkösten, Raptorin ja muiden yksittäisempien rap-kappaleiden huumorissa on tosiaankin jotain epäilyttävää ja häpeiltävääkin. Artistien itseironian ja siten edes osittaisen autenttisuuden korostus tarjoaa yhden mahdollisuuden lievittää epäilyksiä ja häpeää, mutta etenkin Kuselan ja Bat & Ryyd -parivaljakon kaltaisten sepitteellisten artistien tapauksessa se ei riitä. Toinen mahdollisuus on kuitenkin tarjoutunut kansallisen huumoriperinteen muodossa:

Aluksi suimiräp oli vitsi, mutta huumorimusiikilla on aina ollut paikkansa suomalaisessa musiikissa. Huumoriräpin voisikin ajatella olevan sukua myös humoristiselle laulelmalle, Irwinille ja Jaakko Tepolle. (Paleface 2011: 38.)

Kansallista huumoria korostava suimiräpin menneisyydentarve saattaa tulla vastaan yllättävissäkin paikoissa. Esimerkiksi yhdessä koomikko Simo Salmisen (1932–2015) muistokirjoituksessa mainittiin hänen uransa erikoisesta sivujuonteesta humorististen laulujen esittäjänä 1960-luvun jälkipuoliskolla. Erikoisuuden perusteena oli mitä ilmeisimmin olennaisilta osin hänen omaperäinen laulutyylinsä, minkä johdosta ”häntä voi pitää eräänlaisena suomalaisen rap-musiikin uranuurtajana, vaikka moisesta musiikkityylistä ei tuolloin vielä tiedettykään.” (Avola & Pekonen 2015.) *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa Salmisen esitystapaa luonnehditaan puolestaan *Pornolaulun* (1968) osalta epälaululliseksi ja toteavaksi sekä *Rotestilaulun* (1966) tapauksessa saarnaavaksi puhelauluksi, mutta molempia pidetään parodioina, edellisen viittauskohteena jenkka ja jälkimmäisen (nimensä mukaisesti) protestilaulu (Jalkanen & Kurkela 2003: 472, 503). Mikäli tämän ottaa suimiräpin historiallisen tulkinnan lähtökohdaksi, musiikinlaji olisi siis ytimeltään ensisijaisesti (ivallisen) parodinen eikä niinkään (huvittavan) humoristinen. Lisäksi maininnat omaperäisyydestä ja epälaulullisuudesta vihjaavat kyseenalaisesta ellei peräti heikosta esteettisestä tasosta, mikä ei sekään lopulta mairittele rapmusiikkia kokonaisuudessaan.

Estetiikka alistuu kansallisuudelle myös Bat & Ryyd -duon tapauksessa. Vaikka esimerkiksi *Jee jee jee* -historiikissa kaksikon epäaitoutta ja

huumorin alatyylisyyttä korostetaan toistuvasti, heidän tuotoksilleen annetaan tunnustusta nimenomaan kansallisin perustein: ”Rapin kielelliset juuret ovat riimillisessä pilkkaloruperinteessä, ja Bat & Ryyd yhdistivätkin sen oivaltavasti suomalaiskansalliseen kuplettiin” (Bruun ym. 1998: 440; kuvateksti). Myös *Suomi soi* -kirjasarjassa kaksikon ”pikkuoravatyylin esitetyt pikkuhärskit rapit” saavat positiivista arvoa kansanperinteen uusiokäyttönä, joskin samalla huomautetaan rapin puhelaulun ja perinteisen kupletin tarjoavan ”huumorin käyttöön aivan erilaisia mahdollisuuksia” (Hilamaa & Varjus 2004: 195). Tästä huolimatta varhaisten suomirap-artistien ”kansallisina edeltäjinä pidettiin milloin Eemeliä, milloin Pappakaija G. Pula-ahoa, milloin Jyrki Hämäläisen ’*Animalsia*’ – akteja, joiden jujuna ei ollut konekomppi ja rytmikäs puhelaulu vaan (suomalaisittain) sitäkin keskeisempi asia: vitsikäs juttelu” (Bruun ym. 1998: 441–442).

Se, mihin ”suomalaisittain” tässä yhteydessä viittaa, ei ole täysin selvää, mutta olennaisempaa onkin, että toteamus tarjoaa mahdollisuuden luoda elimellinen kytkös suomalaisuuden ja vitsikkään juttelun välille. Tällöin suomalaisuus rakentuisi funlandisaation logiikan mukaisesti jotenkin erityisen vitsikkääksi ja huumorintajuiseksi kansalliseksi identiteetiksi. Kiintoisasti sama ajatusrakennelma toistuu myös seuraavan sukupolven rap-artistien ja etenkin kulttimaineeseen nousseen MC Taakibörstan yhteydessä. Esimerkiksi sosiologi Matti Niemisen (2003: 182) mukaan nimen taakse kätkeytyvä ryhmä ”vei omissa tuotannossaan amerikkalaiselle gansta rapille [*sic*] ominaisen naisten objektivoinnin suomalaisittain ajateltuna niin yliammutulle tasolle, että ollaan jo hyvin lähellä parodiaa” – siitä huolimatta, että ”ymmärrettävästi ryhmän musiikki ei ole saanut naispuolisen hiphop-yleisön varauksetonta hyväksyntää”. Täten ilmiön tarkastelu sekä mainitun kokoonpanon itseironisuus ja siihen pohjautuva humoristisuus ei siis ole pelkästään kansallinen vaan myös sukupuollittunut ominaisuus: sen havaitsemiseksi on oltava ”suomalainen mies”, eikä muiden mielipiteillä ole juurikaan väliä. Lisäksi riskinä on sellaisen rodullistavan jatkopäätelmän välittäminen, että koska vain suomalaiset mies-



rap-artistit ovat *niin* itseironisia ja vitsikkäitä, on yhdysvaltalaisen mustan rapin ja hiphopin naisvihamielinen sisältö otettava todesta.

On tärkeää kuitenkin huomata, että funlandisaation logiikka ei sanaleikkimäisestä nimestään huolimatta kosketa millään muotoa vain Suomea tai suomalaisuutta, vaan se on osa yleisempää etnisyyteen kohdistuvan ja äärimmillään avoimen rasistisen huumorin ongelmakenttää. On jopa ehdotettu, että rasismien ja huumorin välillä on erottamaton yhteys: paatuneinkaan rasisti ei pohjimmiltaan voi uskoa luomiinsa ja ylläpitämiinsä stereotyyppioihin kirjaimellisesti, mikä tekee näistä vitsien kaltaisia (ks. Billig 2005: 210). Etnisiin eroihin nojaavaa huumoria voi lähestyä myös mahdollisesti rasistisena selviytymisstrategiana, jolloin vitsailijoiden päämääränä olisi kyetä ”selviämään” esimerkiksi uusista etnisistä vähemmistöistä. Rasistinen vitsailu voi toimia myös eräänlaisena kivunlievityksenä, koska se tarjoaa esittäjälleen yhtäaikaisesti keinon rasismien ilmaisuun, vahvistukseen ja kieltoon. (Weaver 2011: 12.) Erilaiset suhtautumistavat varhaiseen suomirapiin ja sen mahdolliseen humoristisuuteen kielivät osaltaan tästä moniselitteisyydestä.

Toinen oire jälkikoloniaalisesta syyllisydentunnosta on pyrkimys ulottaa suomirapin juuret muihinkin kuin vain humoristisiin kansallisiin ilmaisumuotoihin ja käytäntöihin. Malliesimerkki tästä on ajatus suomirapista rekilaulun ja muiden riimillisten kansanlaulumuotojen enemmän tai vähemmän suorana jatkumona, etenkin mitä tulee riimittelyn hyödyntämiseen improvisatorisesti (ks. Sykäri 2014: 2). Tällaisten perimmäisten historiallisten kytkentöjen hahmottelu ja luominen ei tosin ole vain suomalainen ilmiö, vaan vastaavanlaisia väitteitä on esitetty muun muassa islantilaisen *rímur*-lauluperinteen ja paikallisen rapin yhteydestä (Mitchell 2015). Molemmissa tapauksissa riskinä on kuitenkin kulttuuristen – eli esteettisten – ja kognitiivisten prosessien sekoittaminen keskenään: rap ja rekilaulut kuuluvat edellisiin, riimittely jälkimmäiseen. Esimerkiksi kognitiivisen poetiikan lähtökohtana on se, miten runouden kaltaisissa esteettisissä käytännöissä hyödynnetään kognitiivisia prosesseja, joilla

ei ole yksiselitteistä esteettistä perustaa. Riittäminen on kielellis-foneettisena kognitiivisena käytäntönä hyvä esimerkki tästä. (Tsur 1996: 57.) ”Rap-battleja” eli improvisaatioon perustuvia rap-kilpalaulutapahtumia tutkinut Venla Sykäri (2014: 9–10, 31) huomauttaa ”bätläykseen” vaikuttavista yksilöllisistä, kulttuurisista ja yleisinhimillisistä kognitiivisista tekijöistä, mainiten viimeisimmistä erityisesti työmuistin, säkeiden kaltaiset kognitiiviset yksiköt sekä laajemmat rakenteelliset skeemat ja rangat. Hän ei kuitenkaan pohdi riittämisen yleisinhimillisiä ulottuvuuksia näiden tekijöiden pohjalta muuten kuin lyhyesti työmuistin rajallisuuteen liittyen (Sykäri 2014: 30).

## **Suomirapin yhtäaikaiset alkuperät ja kaiho niiden perään**

Suomirapin esimuotojen etsintä – ja löytäminen! – on lisäksi osa laajempaa keskustelua rapin ja hiphopin paikallisten muotojen kehittymisestä sekä tähän liittyvistä appropriaaation kerrostumista (ks. Alim 2009: 8). Jo pari vuosikymmentä sitten tutkijat erittelivät erilaisia malleja näistä prosesseista: siinä missä yksi hahmotti rapin paikallisten muotojen noudattavan jäljittely–omaksunta–kotoperäistäminen-ketjua (Mitchell 2001: 217), toisille kysymys oli kehityskulusta, jossa vaikutteista siirryttiin mukaelmien kautta risteymiin (Borthwick & Moy 2004: 170–172). Sittemmin muuttamat tutkijat ovat luonnostelleet suoremmin hiphopin ja rapin ”leimallisesti amerikkalaista” luonnetta haastavaa otetta painottamalla kulttuurimuodon maailmanlaajuisen levinneisyyden monisuuntaisia virtauksia, paikallisten mukaelmien runsautta sekä ”alkuperien yhtäaikaisuutta”. Tämä merkitsee hiphopin yhdysvaltalaisen alkuperän hylkäämistä sen kustannuksella, että erilaisissa paikallisissa olosuhteissa appropriaaation suunta alkaa kääntyä: hip-hop ei ole enää yksi paikallistettu ilmaisumuoto muiden joukossa, vaan osa nykyhetken populaarimusiikkia vanhempien paikallisten perinteiden ja kulttuuristen käytäntöjen jatkumoa, näitä samalla muuttaen. Kysymys on lisäksi ”modernististen alkuperäkertomus-

ten ytimessä olevan suoraviivaisuuden” kyseenalaistamisesta: ”Globaaleilla hip-hopeilla ei ole vain yhtä alkuperistettä [...] vaan pikemminkin moninaiset, yhtä aikaa läsnä olevat globaalit alkuperänsä.” (Pennycook & Mitchell 2009: 27–28, 35, 40.)

Ajatukset ”olemassa olevien paikallisten suullisen perinteen ja kulttuurin muotojen uudistami[sesta] hiphopin vaikutteiden kautta” (Sykäri 2014: 7–8) sekä kulttuurimuodon ”jo paikallisista” ja ”yhtäaikaisista alkuperistä” (Westinen 2014: 199) on omaksuttu myös suomalaisessa rap-tutkimuksessa. Olennaista tässä yhteydessä on kuitenkin huomata, että keskustelu kumpuaa nimenomaan rapin sanallisesta ilmaisusta ja nojaa ensisijaisesti sosiolingvistiikkaan. Vaikka moninaisia alkuperiä korostavat tutkijat kuten Alastair Pennycook ja Tony Mitchell (2009) kirjoittavatkin toistuvasti hip-hopista ikään kuin yleisesti, heidän käsittelynsä keskittyy kieleen ja vieläpä nimenomaisesti englannin kieleen. He viittaavat lyhyesti siihen, miten ”musiikin, tanssin, tarinankerronnan ja maalauksen paikalliset käytännöt kohtaavat maailmanlaajuisesti levinneen hip-hopin moninaistuvat muodot” ja miten tämä tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää tai peräti luoda sekä paikallinen että maailmanlaajuinen uudella tavalla (Pennycook & Mitchell 2009: 27), mutta eivät juurikaan pohdi muiden kuin kielellisten ilmaisukeinojen paikallisia alkuperiä. Australian ja Uuden-Seelannin alkuperäisväestöjen tansseja hyödyntävistä hip-hop-artisteista kirjoittaessaan he itse asiassa pyöräyttävät keskeisen argumenttinsa päällelleen: heidän tavoitteenaan on osoittaa, että hip-hop asettuu osaksi huomattavasti 1970-lukua tuonnemmaksi ajoittuvia kulttuurisia käytäntöjä, mutta silti maorien *hakan* kaltainen tanssillinen ilmaisu ”antaa hip-hopille alkuperäiskansan kulttuurisen arvon” eikä päinvastoin (Pennycook & Mitchell 2009: 30). Suomalaista hip-hopia ajatellen voisi tällaista alkuperien yhtäaikaaisuuden logiikkaa noudattaen kysyä, josko break-tanssi on kuin onkin yhtäläillä tšekäläisten kansantanssien – selvin päin tai ei – kuin Bronxin päännirrotusliikkeiden perua. Hienoiseksi ongelmaksi tällöin saattaa tosin muodostua se, että suomalaiset kansantanssit ovat todistetusti keino-

tekoinen konstruktio. Tanssintutkija Petri Hopun sanoin: ”Omaperäistä suomalaista kansantanssia on yhtä paljon kuin mitä tahansa muuta omaa suomalaista kulttuuria eli ei juuri mitään” (Heikura & Tanskanen 2016). Silti mikäli tarve hahmottaa break-tanssin suomalaiskansallisia juuria osoittautuu pakottavaksi, siihen voisi tarjoutua mahdollisuus korostamalla eroa Ruotsin suunnalta 1600-luvulla levinneiden paritanssien sekä keskiaikaisten, myös improvisoitua soolotanssia sisältäneiden hyppy- ja karkelokäytäntöjen välillä. Tällöinkin riskinä on kuitenkin jonkin ennalta määritellyn suomalaisuuden painotus yleiseurooppalaisten (ellei peräti -inhimillisten) käytäntöjen kustannuksella, mytologisoidulla karjalaisella perinteellä tuettuna. (Ks. Hoppu 2003: 19, 36–38.)

Pennycookin ja Mitchellin (2009) ehdotus rapin ja hip-hopin yhtäaikaisista alkuperistä nojaa lisäksi keskeisesti kysymyksiin tavalla tai toisella marginalisoitujen alkuperäisväestöjen kulttuurisesta ilmaisusta. Yksi heidän lähtökohdistaan on Australian alkuperäisväestöä edustavan Wire MC:n toteamus hip-hopista ”nykypäivän *corroboreena*” eli alkuperäisväestön tapahtumana, johon sisältyy laulua, tanssia ja muita sosiaalisia toimintoja ilman seremoniaalisia ulottuvuuksia (Pennycook & Mitchell 2009: 26, 40). Suomessa vastaavia suhteita voisi ounastella hahmoteltavan saamelaisten musiikkiin ja kulttuuriin liittyen, mutta oireellista onkin, että ajatus on valjastettu nimenomaan kansallistaviin, suomalaisuutta yhtenä hip-hopin ja rapin alkuperänä korostaviin tarkoituksiperiin. Siellä missä saamelaisrapia on käsitelty, painotus ei ole ollut hip-hopin ymmärtämisessä esimerkiksi ”nykypäivän *sámefeastana*”, vaan kielellisissä skaaloissa, resurssissa ja monikeskisyudessa eli kielenkäytön tilannesidonnaisissa arvoissa, toiminnallisuudessa, vaihteluissa ja voimavaroissa (ks. Pietikäinen 2010; Westinen 2014). Näissä yhteyksissä saamelaisuus on saatettu jopa alistaa suomalaiskansalliselle ymmärrykselle rapin ”valmiiksi paikallisista” edeltäjistä: Westinen (2014: 35) viittaa Kalevala-epiikan, itkuvirsien, kansanlaulujen ja iskelmäballadien ohella Palefacen yhdistelmään suomalaisia rekilauluja, pohjoisafrikkalaisia kansanlauluja ja ”perinteistä

joiku-laulutyylillä”, nimittäen joikua lisäksi saamelaisten kansanmusiikiksi. Ilmeisenä riskinä tällöin on, että saamelainen kulttuurinen ilmaisu sekä siihen liittyvä alkuperäisyyden tarjoama arvo ja auktoriteetti omitaan osaksi suomalaisuutta, pohtimatta saamelaisuuden ja suomalaisuuden kulttuurisia, poliittisia ja historiallisia suhteita ja jännitteitä tarkemmin. Joiku on pikemminkin osa saamelaista *kansanperinnettä* kuin Suomen tai muiden pohjoismaiden *kansallista* vähemmistökulttuuria – jos kohta myös oikeudesta olla saamelainen käydään ajoittain kiivastakin keskustelua yhteisön sisällä (ks. Jouste 2006: 305; Valtonen 2010). Lisäksi joiku ei loppusoinnuttomana ja melodisesti yksityiskohtaisena laulukäytäntönä kovin helposti taivu rap-riittelyn esimuodoksi.

Alkuperäisväestöjä edustavien rap-artistien ”emisistiset” tulkinnat hip-hopin paikallisista ikiaikaisista juurista ja esimuodoista voivat toki osoittaa yhtäläisyyksiä asioiden välillä, mutta jälleen kerran epäselvää on, perustuvatko samankaltaisuudet pikemminkin yleisinhimillisiin kognitiivisiin ja sosiaalisiin ominaisuuksiin kuin johonkin ikiaikaiseen kulttuuriin yhteyteen. Piirissä kun kaikki näkevät keskelle ja toisensa (jos ylipäättään näkevät). Mainittujen tulkintojen korostamisen voi lisäksi ymmärtää tutkijoiden eettisenä ja epistemologisena pyrkimyksenä ja haluna tunnustaa alkuperäisväestöjen oikeus omaan tiedonmuodostamiseensa. Tämän kääntöpuolena on kuitenkin romantisoinnin ja epähistoriallisen kritiikitömyyden riski. Pennycook ja Mitchell (2009: 40) toteavat oman esityksensä lopussa, että ”aivan kuten hip-hop on aina ollut aboriginaalia, niin on ollut englannin kielikin.” Tämä huomautus on järjellinen ainoastaan siinä tapauksessa, että Australian alkuperäisväestöön viittaava ”aboriginaali”-nimitys ymmärretään brittiläisen siirtomaavallan tuotteena – mitä se tietysti onkin: ennen vuotta 1788 nykyisen Australian alueella eli noin 600 etnistä ryhmää, joiden jäsenet nimittivät itseään omalla kielellään yleensä *ihmisiksi* (Prentis 2009: 14). Ongelmaksi nyt vain nousee se, että ainaisuus supistuu hip-hopinkin osalta neljännesvuosisadan mittaiseksi.

Metahistoriallisesti tarkasteltuna rapin sijoittaminen alkuperäisväes-

töjen kulttuuristen käytäntöjen tai pohjoiseurooppalaisen riittelyn jatkumoon viestii jälleen taustalla lymyävistä piiloagendoista (Samson 2009: 18). Tony Mitchell (2015: 258) ei jätä islantilaisen rapin osalta juurikaan arvailujen varaa, sillä pikemminkin kronikoivan kuin analyttisen artikkelinsa lopussa hän paljastaa antiamerikanistisen asenteensa: ”Islantilainen hip-hop ei ehkä koskaan saavuta kansainvälistä mainetta, mutta tämä on sille luultavasti vain hyväksi, koska sillä ei ole tarvetta alistua yhdysvaltalaisen musiikkiteollisuuden vaateisiin ja laimentaa keskiajalta peräisin olevan ilmaisumuodon virtaavuutta.” Siellä missä suomalaisen rapin enemmän kuin vähemmän muinaisia juuria on *haluttu* korostaa, syyt ovat olleet ensisijaisesti kansallisia.

Sykäri (2014: 2, 5, 8) painottaa yhtäältä niin ”rap-musiikin ja lyriikan yleisiä konventioita”, yhdysvaltalaisia esikuvia kuin pitkäkestoista aktiivista harrastamistakin ilmaisukielen hallinnan takeena, mutta toisaalta hahmottaa tarvittavan ”poeettisen ja kielellisen valmiuden taakse” pitkän historiallisen jatkumon, ”joka ulottuu allitteraatioon ja parallelismiin perustuvasta kalevalamittaisesta runolaulusta riimilliseen lauluun, etenkin nelisäkeiseen *rekilauluun*.” Tällaisen hahmottelun tarkoitushakuisuudesta – eli asiaa koskevasta metahistoriallisesta poliittisuudesta – kertoo selvää kieltään Sykäri (2014: 8) peittelemätön toteamus siitä, että ”Suomessa nykysukupolvilla ei enää ole kosketusta tähän kansanomaiseen suulliseen perinteeseen”. Kansallistavasta menneisydentarpeesta oma osoituksensa on myös se, että alkusointuisen kalevalamitan riittömyyttä ei pohdita tämän enempää. Kansallismytologisen runomitan vaikutus esitetään silti itsestään selvänä, ja sitä painotetaan lisäksi puheen ja laulun kontekstispeifejä piirteitä ilmentävänä esimuotona (Sykäri 2014: 9; ks. myös Westinen 2014: 35).

Korostettakoon vielä, että kysymys ei ole siitä, etteikö eri historiallisten ilmaisumuotojen ja esteettisten käytäntöjen välillä *voisi* olla yhteyksiä. On kiistatonta, että sekä rekilaulussa että suomirapissa hyödynnetään riittelyä, ja niin ollen niillä on yhteytensä. Tämä ei kuitenkaan *väistämät-*

tä tarkoita sitä, että jälkimmäinen olisi ikivanhassa jatkumossa edellisen kanssa (ks. Sykäri 2014: 2). Tällaisen tulkinnan mielekkyys osoittautuu kyseenalaiseksi myös suhteutettuna kansanperinteen- ja musiikintutkijoiden toistuviin huomioihin kansakunnan ja kansallisuuden valikoivasta rakentumisesta ja rakentamisesta. Heikki Laitisen (2003: 194) sanat tiheistä kansanvalistuksellisista musiikillisista aivopesukerrostumista muistaen kysymys onkin nimenomaan ikäaikaisten jatkumoiden luomisen ja hahmottelun taustalla vaikuttavasta metahistoriallisesta menneisyyden tarpeesta. Suomirapin yhteydessä tämä kysymys saa täsmällisemmän muotonsa siinä, miten käsityksiä kansallisista perinteistä hyödynnetään rodullistettujen musiikinlajien paikallistamisessa.

Journalistiset ja akateemiset pyrkimykset hahmottaa suomirapin esi-historia 1960-luvun tai jopa varhaisempiin kansallisesti omaperäisiin määrittynyneisiin musiikillisiin käytäntöihin käyvät toki myös osoituksena rapin kulttuurisesta (ja taloudellisesta) arvosta 2010-luvun Suomessa. Siinä missä 1980- ja 1990-lukujen humoristisuudelle selitystä ja puolustusta haettiin kansallisesta itseironiasta ja vitsikkyydestä, 2010-luvulla näitä tärkeämmiksi ovat nousseet ”arvokkaammat” riimillisen kansanlaulun ja runouden muodot. Muutos kielii myös aihepiirin legitimoinnin tarpeesta erityisesti akateemisissa yhteyksissä. Eivät elitistit norsunluutorneistaan noin vain tipahda, mutta juuri sen takia akateemisten fanien ja muiden tutkijoiden on suhtauduttava suomirapin menneisyyteen ja siitä tuotettuun tietoon asianmukaisen kriittisesti. Kaikesta mahdollisesta huumoristaan ja ironisuudestaan huolimatta suomirap on vakava asia, nyt, jatkossa ja jo ennen suomirappia.

## 5 Vaiettu menneisyys: suomalaisten ”n-laulujen” historia

Historioitsijoiden valinnat perustuvat kulloisiinkin menneisydentarpeisiin. Kuten Kurkela (2014: 19–20) omassa alustavassa hahmottelussaan ja pohdinnassaan *Suomen musiikin historia* -sarjan taustalla vaikuttavasta ”historiapoliitikasta” ja menneisydentarpeesta huomauttaa, asiaan saatavat vaikuttaa kaupallisen kustantajan toiveet kuten myös historioitsijoiden edustaman tieteenalan sisäiset pyrkimykset vakiinnuttaa (ja myöhemmin haastaa) sekä menneisyyttä koskevat tulkinnat että tutkijoiden oma asema. Unohtaa ei parane myöskään yleisempien yhteiskunnallisten muutosten vaikutusta: ”Nykyisin usein esitetty väite, että lähes kaikki Suomessa esitetty ja tehty musiikki, genrestä riippumatta, on ollut kosmopoliittista ja ylirajaista, ei vielä 1990-luvulla näytä kuuluneen tšekäläisten musiikinhistorian tutki[joiden] lähtökohtiin” (Kurkela 2014: 25–26). Lisäksi siinä missä yhdet valitsevat myötäsukaisen asenteen aiempia musiikinhistorian auktoriteetteja kohtaan, toiset saattavat tietoisesti omien tutkimuksellisesti traumaattisten sukupolvikokemustensa perusteella ottaa ohjenuorakseen aiemmin huonona tyrmätyn musiikin puolustamisen (Kurkela 2014: 27–29).

Historiankirjoihin toisin sanoen valikoituu kaikenlaista ja mitä moninaisimmista syistä. Samojen syiden – eli menneisydentarpeiden – nojalla kirjoista myös rajautuu ulos yhtä jos toista. Kurkela (2014: 21–22) toteaa *Suomen musiikin historian* populaarimusiikki-osasta, että sen ”perustavana ideana oli maalata tarina ’isolla pensselillä’ [...] ja yleistää tapahtumia aina uskalluksen rajalle.” Yksi seuraus tästä oli, että ”henkilöitä piti karsia ankaralla kädellä” – mikä puolestaan sai pikkutarkat ”lillukanvarsikriitikot” pahastumaan, henkilöt kun ovat hänen mukaansa populaarikulttuurin ykkösaihe. Tässä suhteessa on kuitenkin hitusen yllättävää, että



hän moittii sarjan taidemusiikkiosia liiallisesta säveltäjakeskeisyydestä: ”Suomen musiikin historia onkin 1900-luvun osalta pitkälle Suomen Säveltäjät ry:n jäsenten historiaa” (Kurkela 2014: 21). Ilmeinen selitys tälle ristiriitaiselle moitteelle on, että populaarimusiikki-osan toisena kirjoittajana hänellä on ”huonon” musiikin ohella oma menneisyudentarpeensa puolustettavana.

Voi myös ounastella, että siinä missä tietyt menneisyudentarpeet johdavat huonon musiikin puolustukseen, ne voivat johtaa yhtäläillä vielä huonomman musiikin jättämiseen huomiotta. Elämäkertojen ylivoimainen hallitseva asema kaupallisten kustantamojen musiikinhistoriallisen tietokirjallisuuden listoilla on selvä osoitus henkilökeskeisyydestä, mutta voittopuolisesti tällaisen kaupallisen kiinnostuksen taustalla on jo olemassa oleva kaupallinen menestys musiikkimarkkinoilla. Viime aikoina suomalaisista artisteista tai yhtyeistä omat elämäkertansa ja historiikkinsa ovat saaneet muun muassa Sakari Kukko, Andy McCoy (kylläkin jo kolmannen kerran), Jouni Mömmö, Nightwish, Heikki Salo, Stone, Sami Yaffa ja YUP. Näistä 1980-luvulla vaihtoehtorockin parissa toiminut Mömmö vahvistaa sen poikkeuksen, että syystä tai toisesta kehkeytynyt kulttimaine arvioidaan usein kirjakapitalistin sijoituksen arvoiseksi. Alakulttuurinen omintakeisuus saatetaan tunnustaa osaksi suomalaisen rockin historiaa (ks. Bruun ym. 1998: 412), mutta se ei kuitenkaan välttämättä riitä *Suomen musiikin historian* sivuille pääsyyn. Tämän lisäksi joidenkin esiintyjien ja äänitteiden maine voi olla vieläkin kyseenalaisempi. ”Kielletyt levyt” (Nyman 2017) eli valtiollisen sensuurin hampaisiin syystä tai toisesta joutuneet äänitteet ovat luku sinänsä – lisäksi sitä mukaa kun sensuuri on purkautunut, kaupallinen kiinnostus kiellettyyn hedelmään on usein lisääntynyt. Olennaisempi kysymys tässä yhteydessä kuitenkin on, josko aiemmat ja nykyhetkenkin menneisyudentarpeet ovat sisältäneet eräänlaisen epävirallisen sensuurin muotoja – eli onko *Suomen musiikin historiassa* sellaisia ilmiöitä, joista historioitsijat kenties haluavat vaieta? Miten esimerkiksi rasistiseen musiikkiin on suhtauduttu suomalaisen ja Suomen

musiikin menneisyyttä tulkittaessa? Kurkela (2014: 26) ottaa asiaan kantaa seuraavasti:

Musiikinhistorioitsija törmää lähdeaineistossa väistämättä kansalliseen uhoon, muukalaisvihaan ja suoranaiseen rasismiin, jota on helppo moralisoida ja päivitellä nyky muodissa olevan postkolonialistisen teorian valossa. Tähän eivät Suomen musiikin historian kirjoittaneet haksahaneet. Suhde kansalliseen intoiluun on päinvastoin viileän pidättyvää[.]

Tekisipä mieleni sanoa: ”Hyi hyi, oi voi.” Jätän sen nyt kuitenkin tekemättä ja sen sijaan keskityn toteamuksen ilmentämään pintapuoliseen ymmärrykseen jälkikoloniaalisesta teoriasta ja siihen nojaavasta tutkimuksesta. On totta, että jälkikoloniaalinen tutkimus on avoimen poliitista ja sen avulla pyritään moralisoinnin ja päivittelyn sijaan tarjoamaan mahdollisuuksia siirtomaavalta-ajalta periytyvien rodullistavien ajattelu- ja toimintamallien ja valta-asemien tiedostamiseen, purkamiseen ja korvaamiseen tasa-arvoisemmilla ratkaisuilla. Viileän pidättyvä suhtautuminen muukalaisvihaan ja rasismiin kaltaisiin väkivaltaisiin, tuhoaviin ja ihmisarvon ja oikeudet kiistäviin ilmiöihin johtaa kovin helposti niiden vähättelyyn, hiljaiseen hyväksyntään ja ekseptionalistisiin väitteisiin esimerkiksi rasistisen kielenkäytön neutraaliudesta (ks. Rastas 2007). Kuten taidemusiikin orientalististen keinovarojen käsittely *Suomen musiikin historiassa* osoittaa, tällaiset väitteet saavat yhdenlaisen ilmiönsä siinä, miten yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti ongelmalliset, pohjimmiltaan stereotyyppistävät ja rodullistavat ilmaisukeinot pelkistetään säveltäjäreoudelle ja laajemminkin ylimalle taiteelle alistetuiksi ”harmittomiksi koristeellisiksi tyyliksi” (ks. Head 2003: 218).

Kysymykset siitä, oliko Sibelius tai kuka tahansa muu musiikilliseen orientalismiin turvautunut (tai turhautunut) säveltäjä tästä syystä rasisti, ovat kuitenkin hedelmättömiä ja johtavat vain juupas–eipäs-kiistelyyn – paitsi tietenkin niissä tilanteissa, joissa julkiset kannanotot eivät jätä tulkinnanvaraa. Helsingin NMKY:n *Kuukausilehdessä* nimimerkki O. P. (1929) kirjoitti jazzin alkuperästä seuraavasti:

Yleisesti on tunnettua, että jazz juontaa juurensa alkeellisella tasolla olevien neekerikansojen piiristä. Neekerit tosin eivät ole tarvinneet sitä sivistyksellisen seuraelämän kohottamiseen, vaan on se heillä ollut muita tarkoituksia palvelemissa. Prof. Pietilä [1925: 329] sanoo ”Yhteiskunnallisessa siveysopissa” aikamme tanssista: ”Hienot ja kultivoidut sivistyskansain tanssit saavat väistyä alkuihmisen hyppyjen tieltä, joiden motiivit ovat etsittävät alkuvoimaisen kiiman rajujen viettien johtamien hedelmällisyysriittien alalta”.

Mainittu jumaluusopin tohtori ja Helsingin yliopiston dogmatiikan ja siveysopin professori Antti J. Pietilä (1925: 3) ei jätäkään laajan siveysopillisen eli nykykielellä etiikan yleisesityksensä rasistisia ja eugeniikkaan nojaavia taustaoletuksia arvailujen varaan: ”Vieläpä sellaisetkin aikamme ilmiöt kuin pyrkimykset rodun parantamiseksi [...] tähtäävät lähinnä ulkonaisten olojen muodostamiseen sellaiseen suuntaan, jota pidetään elämän vapaalle kehitykselle suotuisana.” Myöhemmin hän korostaa, että ”kansanluonteen ensimmäinen tekijä on veri, kansallisuus, rotu”, ja vaikka hän ei nimeäkään mitään roduista ”absoluuttisessa merkityksessä” jumalallisesti valituksi johtajaksi eikä pidä ”germaanilaisuuden palvontaa” perusteltuna saati viisaana, varoittaa hän peittelemättömän antisemitistiseen sävyyn ”vastuunalaisia valtiomiehiä” edistämästä ”kansainvälisen juutalaisuuden pyrkimyksiä”. Hänen mukaansa myös ”eri rotuisten välisissä avioliitoissa [...] joudutaan tavallisesti lopuksi katkeriin pettymyksiin”, minkä tähden ”veri on valtiollisen elämän tekijä, joka vielä ihmiskunnan tällä kehitysasteella on otettava huomioon, jos tahdotaan luoda jotakin lujaa ja ihmisten todellisia tarpeita tyydyttävää.” (Pietilä 1925: 349–352.)

Tasapuolisuuden nimissä on kuitenkin todettava, että Pietilän (1925: 296) huomiot ”taiteen siveellisestä arvioimisesta” ovat astetta kulttuuri-sensitiivisempiä kuin mitä nimimerkki O. P. antaa ymmärtää:

Näyttääpä eräissä tapauksissa suorastaan siltä, että luonnonihmisen on helpompaa ja luonnollisempaa ilmaista tunteitaan taiteellisessa muodossa kuin muuten. Ajateltakoon vain tanssin, leikin ja runouden asemaa alka-

van kulttuurin keskuudessa. [...] Kuinka kömpelöitä, räikeitä ja mahdotomia saattavatkaan esim. jonkun luonnonkansan käyttämät väriyhtymät, leikkaus- ja viivakoristeet, tanssit, laulut ja muut taiteelliset viihdykkeet olla hienostuneiden taiteentuntijain silmissä, ja kuitenkin niiden vaikutus kansaan on kieltämättömästi sekä voimakas että laadultaan esteettinen.

Lisäksi Pietilän (1925: 352) mainitsema tuolloinen ihmiskunnan kehitysaste vihjaa, että kenties joskus verta ja rotua ei tarvitse ottaa yhteiskunnallisena tekijänä huomioon. Samalla on toki huomattava, että hänen yleisesityksensä on pohjimmiltaan kristillinen – mikä osaltaan selittää avointa juutalaisvastaisuutta, mutta samalla liittyy ihmiskunnan kulloisetkin kehitysasteet eskatologiseen asiayhteyteen. Näin vuosisata myöhemmin lisääntyvä muukalaisvihamielisyys ja avoin rasismi eivät puolla sitä, että kehitystä olisi tapahtunut ainakaan parempaan suuntaan, kohti jumalallista alkujärjestystä ilmentävää ”välittömän hyvänsuopaisuuden ja vanhurskaudentekemisen tilaa” (Pietilä 1925: 370). Niinpä on pääteltävä, että tällainen tila saavutetaan vasta kristittyjen messiaan toisen tuleminen myötä.

## **”Rasismi” musiikinhistoriallisena kirosanana**

Lopun aikoja odotellessa – ja sikäli kun ihmiskunnan kehitysasteen voi hyvänsuopaisuuden osalta olettaa pysyvän jokseenkin muuttumattomana – ”monikulttuurisen Suomen” rasismikeskustelussa onkin aiheellisempaa pohtia rotuajattelun ja rodullistamisen perintöä kuin heilutella rasistin leimakirvestä huolettomasti ja huolimattomasti. Omaehtoisesti rasistiksi itseään nimittävät henkilöt ovat harvassa, ja arkikielessä nimitys saa usein loukkauksen luonteen, lähennellen esimerkiksi ”idioottia”: ”Älä oo rasisti”, totesi kerran eräs nuori naishenkilö raitiovaunussa vanhemmalle juopuneelle miehelle, kun tämä nimitti naisen toveria ”pikkuneekeriksi”. Toteamusta voi ajatella yhtäältä oireena sellaisesta pohjoismaisesta ekseptionalismista, jonka mukaan rasismi ymmärretään pikemminkin epäkoh-

teliaana käytöksenä kuin yhteiskuntaan juurtuneena perittynä ideologia-  
na (ks. Palmberg 2009: 36–37), mutta toisaalta sen voi tulkita osoituksena  
siitä, että kuka tahansa voi tilanteesta riippuen osoittautua rasistiksi ja että  
ihmisillä on usein myös mahdollisuus tehdä valinta sen suhteen, toimia-  
ko rasistisesti vai ei. Rasistiksi nimeämisestä tai leimautumisesta on tullut  
arkaluontoinen asia siksikin, että vaikka sitä ei laissa kielletäkään, rasisti-  
sesta teosta voi joutua rikosoikeudelliseen vastuuseen ja rasistinen motiivi  
on yksi rikoslain mukainen rangaistuksen koventamisperuste (RL 1889: 6  
luvun 5 §; ks. myös Rastas 2009: 48).

Jälkikoloniaalisen tutkimuksen kannalta olennaisempaa onkin tunnus-  
taa ja tunnistaa Suomen paikka rasismien maailmanlaajuisessa historiassa,  
omine paikallisine ja valtiollisine erityispiirteineen. Musiikillinen orienta-  
lismi tai jazzin rodullistaminen ovat eri mittakaavan asioita kuin esimer-  
kiksi saamelaislasten pakkosuomalaistaminen 1940–1970-luvuilla kan-  
sa- ja peruskoulussa (ks. Nyssönen 2014), mutta ne ovat oireita samasta  
sivistyneistön ylläpitämästä institutionaalisesta rasismista, joka läpäisee  
sekä kulttuuriset käytännöt että koulutuksen. Eivätkä nämä ongelmat ole  
pelkästään menneisyyden asioita: Lapin luonnonvarojen takia Suomi ei  
ole edelleenkään ratifoinut Yhdistyneiden kansakuntien alaisen Kansain-  
välisen työjärjestön yleissopimusta numero 169, jonka ”tarkoituksena on  
varmistaa, että alkuperäis- ja heimokansat voivat nauttia täysimääräisesti  
ihmis- ja perusoikeuksia ilman esteitä ja syrjintää” (HE 264/2014). Sivu-  
mennen todeten, kaiken kaikkiaan sopimuksen on ratifoinut vain 22 val-  
tiota, pohjoismaista Norja ja Tanska – jälkimmäinen ymmärrettävästikin  
siirtomaansa Grönlannin alkuperäisväestön oikeuksien takia.

Suomalaisen musiikin metahistoriallisen tarkastelun kannalta men-  
neiden vuosien kansalliskiihkon ja muukalaisvihan viileän pidättyvä  
käsittely herättää kysymyksiä institutionaalisesta tai muuten piilevästä  
rasismista sekä mahdollisesta pohjoismaisesta ekseptionalismista. Tässä  
yhteydessä voi pohtia esimerkiksi sitä, missä määrin viileä pidättyväisyys  
on yksi leimallisesti suomalaista ekseptionalismia luonnehtivan ”neutraa-

lin rasismiin” muoto (ks. Rastas 2007). Tällöin ajatuksenjuoksu perustuu olennaisilta osin siihen, että rasistista kielenkäyttöä ja muuta toimintaa vähätellään ja puolustellaan Suomen historiallisella erityisyydellä ja erillisyydellä eurooppalaisen siirtomaavallan keskuksista. Erityinen painoarvo tällaisessa sananvaihdossa on mustuudella ja afrikkalaisuudella kulttuurisen identiteetin määreinä: ”Aivan kuin kielteiset, halventavat ja rasistiset afrikkalaisia koskevat puhe- ja esitystavat eivät olisi koskaan olleet osa (nimenomaan) suomalaista kulttuuria” (Rastas 2007: 137). Viileä ja pidättyvä suhtautuminen moisiin ilmaisiin Suomen musiikin historiankirjoituksessa on omiaan vain vahvistamaan tätä ajattelutapaa.

Jos kohta pidättyvällä viileydellä on rasismia ja rodullistamista vähättelevät eettiset ongelmakohtansa historiankirjoituksessa, auttaa se kiinnittämään huomiota menneisyyttä koskevan tiedon poliittisuuteen eli kulloisenkin historiankirjoituksen tai esityksen taustalla vaikuttaviin valtasuhteisiin ja valintoihin. Nämä liittyvät jälleen myös kysymyksiin menneisydentarpeista. Siinä missä 1990-luvulla Sibeliuksen oli *pakko* olla kaiken muun musiikillisen nerouden ohella orientalisminkin mestari kansallisen menneisydentarpeen takia, häntä on 2010-luvun monikulttuurisen menneisydentarpeen nojalla *mahdollista* pitää aikansa eläneiden, takapajuisten ja jopa naurettavienkin tyylikeinojen edustajana: käsitellessäni aihetta musiikintutkimuksen tohtorikoulutusverkoston syyskoulussa 2017 ja soittaessani katkelman *Belsazarin pitojen* avauskapaleesta *Itämainen marssi* yleisön joukosta kuului kovaäänistä naurua.

Oma ja selvästi laajempi kysymys historianesityksiä ja niitä ohjaavia menneisydentarpeita ajatellen on vielä se, mitä kaikkea rajautuu – ja rajataan – käsittelyn ulkopuolelle. Rapin ja (heavy) metallin jääminen *Suomen musiikin historian* ulkopuolelle on osoitus tarpeesta korostaa kansallisesti määrittynyttä laulullisuutta ja melodista kekseliäisyyttä (Jalkanen & Kurkela 2003: 618), ja paljon onkin kiinni Kurkelan (2014: 21) mainitsemän musiikillisen menneisyyden maalailuun käytetyn pensselin koosta. Jos sain määrin hämmäntävää onkin, että 1980-luvulla alkanutta äänimaail-

man yleistä ”rokittumista” painottavassa *Suomen musiikin historia* -sarjan populaarimusiikkiosassa hevirockista kirjoitetaan vain yhdessä ainoassa kappaleessa ja silloinkin ensisijaisesti television urheiluohjelmien ääniraitana (Jalkanen & Kurkela 2003: 615–617), kun taas suomalaisen rockin *Jee jee jee* -historiikissa erilaisia rockpohjaisia alakulttuureita esitellään metallityyliä osalta useampikin, etunenässään speed, death ja black (Bruun ym. 1998: 483–490). Ounastella voikin, että kahden musiikkitieteellisesti koulutautuneen historioitsijan asiantuntemus hevistä ja etenkin metallimusiikin äärlailoista – sekä into perehtyä niihin – on ollut ratkaisevasti rajatumpaa kuin neljän musiikkitoimittajan. Tähän liittyy kuitenkin myös historiankirjoituksen perustavanlaatuinen ristiriita: oman asiantuntemuksensa rajat sekä etenkin mieltymyksensä ja asenteellisuutensa – eli positionsa – paljastava historioitsija asettaa itsensä alttiiksi kritiikille siitä, että hänen esityksensä menneestä ei olekaan (yli)historiallinen totuus, vaan tutkijan omista mieltymyksistä ja poliittisista sitoumuksista kumpuava tulkinta muiden joukossa. Tällä puolestaan on välitön historian yleistä sovellusarvoa vähentävä vaikutus. (Ks. Ylikangas 2015: 164–165.)

Vaikkeivät puoluepoliittiset sitoumukset käykään suoraan ilmi kansallisen menneisydentarpeen hallitsemassa *Suomen musiikin historiassa*, voi kirjasarjan – ja yleisemminkin Suomen ja suomalaisen musiikin historiankirjoituksen – poliittisuutta tarkastella keskittymällä esimerkiksi niihin musiikillisiin tilanteisiin ja ilmiöihin, joissa rasistiset käytännöt ovat suoraan läsnä erityisesti kielenkäytön ja rodullistettujen väestöryhmien jäljittelyn muodossa. Historiallisia esimerkkejä löytyy sekä taide- että populaarimusiikista: mainitussa kirjasarjassa on käytetty kuvitusta sekä Leevi Madetojan säveltämän baletin *Okon Fuokon* japanilaistetuista esittäjistä 1930-luvulta että ihonsa tummaksi värjänneistä *Hair*-musikaalin laulajista *Intro*-lehden kannessa 1970 (ks. Salmenhaara 1996b: 298; Jalkanen & Kurkela 2003: 553). Lisäksi *Okon Fuokon* pääesiintyjien näyttämöllisestä suorituksesta annetut mairittelevat aikalaisarviot mainitaan kirjasarjassa ilman reunahuomioita esitystavan eksotisoivasta, orientalistisesta

ja kolonialistisesta perinnöstä, mikä on omiaan lisäämään vaikutelmaa käytännön harmittomuudesta ”vain” taiteellisenä tyylikeinona. Toisaalta kirjasarjan samaisen osan hakemistosta löytyy hakusana ”rasismi”, jotta mainintoihin jazzin osittain vihamieliseen vastaanottoon rotuennakkoluulojen perusteella. Populaarimusiikille omistetussa *Suomen musiikin historian* osassakin huomautetaan varhaisen jazzin aiheuttaneen vihanpurkauksia, mutta näiden taustan erittelyn sijaan kyseisen historiallisen vaiheen käsittelyssä korostetaan musiikinlajiin liitettyjä modernistisia painotuksia. (Ks. Salmenhaara 1996b: 299, 392–393; Jalkanen & Kurkela 2003: 253.) Vastaavaan tapaan siinä missä *Jee jee jee* -historiikissa ”rasismi”-hakusana vie muun muassa mainintoihin 1970-luvun lopun ”fiftarien” väkivallasta afrikkalaisia opiskelijoita kohtaan, tämä rockabilly-kannattajien joukko yhdistetään *Suomen musiikin historiassa* pikemminkin nostalgiseen autenttisuuden kaipuuseen sekä ”sovittamattomaan ristiriitaan punkmusiikkia suosivien punkkareiden kanssa” (Bruun ym. 1998: 269; Jalkanen & Kurkela 2003: 579–580). Oma yksityiskohtansa *Suomen musiikin historiassa* on lisäksi, että 1927 perustettua seinäjokista Societé Orchestra Zulu -jazzyhtyettä käytetään esimerkkinä musiikkikulttuurisesta suvaitsevaisuudesta:

Pikantti yksityiskohta vuonna 1931 otetussa valokuvassa [on], että ”neekeriorkesteri Zulun” esiintymisasu oli kuin IKL:n nuorisojärjestön, sinimustien, musta paita ja sininen solmio. Siitä näkyi, ettei ”neekerimusiikki” ollut lakeuden oikeistoradikaaleissa piireissä tuolloin mitenkään paheskuttavaa. (Jalkanen & Kurkela 2003: 277.)

Päätelmä lähentelee suoraviivaisuudessaan naiiviutta ja kielii sellaisesta ekseptionalisesta kansallisesta menneisydentarpeesta, joka pyrkii häivyttämään ellei peräti kieltämään rasistiset ajattelumallit Suomen musiikissa ja viime kädessä koko maassa. Totalisoivalle historiankirjoitukselle tyyppilliseen tapaan kysymys on myös yhden ja ainokaisen totuuden korostuksesta vaikka väen väkisin sekä menneisyyden kaoottisuuden ja moniselitteisyyden vähättelystä. Yhden (mustavalko)valokuvan perusteel-



la tehdyn yleistyksen sijaan monisyisemmän ja siten myös oletettavasti historiallisesti täsmällisemmän tulkinnan voisikin rakentaa esimerkiksi pohtimalla tarkemmin alueellisen poliittisen radikalismien suhdetta ylijärjestyksiin modernistisiin painotuksiin sekä erityisesti tuolloisen (hot-)jazzin rodullistettua luonnetta suhteessa musiikinlajin ilmentämään vastarinnan henkeen, kuten vaikkapa myöhempien uusnatsististen rap- ja reggae-käytäntöjen osalta on tehty (ks. Teitelbaum 2015: 352). Viileän pidättävään ekseptionalistiseen menneisydentarpeeseen voi Zulu-orkesterin tapauksessa vaikuttaa toki vielä sekin, että yhtyeen viulistina soitti Erik Malmberg, sittemmin nimellä Erkki Ala-Könni tunnettu kansanmusiikin professori ja suomalaisen etnomusikologian uranuurtaja (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 277). Näin ollen on mahdollista ounastella, että valitun historiallisen esitystavan taustalla on myös tarve oikeuttaa musiikinhistorioitsijan oma tutkimusala, olipa kysymys sitten kansanmusiikin tutkimuksesta ja etnomusikologiasta yleisesti tai populaarimusiikin tutkimuksesta erityisesti.

Suomen ja suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoitusta ja etenkin sen laajamittaisimpia kirjallisia esityksiä tarkastellessa ei voi kuitenkaan välttyä siltä havainnolta, että *Suomen musiikin historiassa* viittaukset rasistisiin käytäntöihin ovat selvästi vähäisempiä ja jopa olemattomia *Jee jee jee* -rockhistoriikkiin sekä *Suomi soi* -kirjasarjaan verrattuna. Tämä käy ilmi eritoten siinä, miten halventavaan ja rasistiseen kielenkäyttöön nojaavat laulut loistavat poissaolollaan *Suomen musiikin historiassa*: siinä missä vuodenvaihteessa 1978–1979 myyntilistoilla kymmenen parhaan joukossa ollut Kake Singers -yhtyeen *Me halutaan olla neekereitä* mainitaan *Suomi soi* -sarjassa toistuvasti (Lindfors 2004b; Liete 2005; Mattila 2004; Nyman 2005b: 158–160), kappaleeseen ei viitata sanallakaan *Suomen musiikin historian* populaarimusiikkiosassa. Ymmärsivätpä kaikki kappaleen discosoulparodiaksi ”oitis” tai eivät (ks. Bruun ym. 1998: 240), sen historiallinen painoarvo ei rajoitu vain 1970-luvun lopun suosioon: Hausmylly-yhtye omi tai ”sämpläsi” sen nimihokeman kaksimieliseen *Se*

*mustamies* -kappaleeseensa, joka puolestaan oli Suomen singlelistan ensimmäisellä sijalla parin kuukauden ajan alkuvuodesta 1991 (ks. Mattila 2004: 188; Nyman & Alanko 2005: 215–216).

Rasistisella n-sanalla nimetyt kappaleet tarjoavatkin yhden mahdollisuuden tarkastella ja analysoida suomalaisen ja Suomen musiikin menneisyyttä sekä siitä tuotettujen esitysten rajoja ja tarpeita. Ottaen huomioon lisäksi rasistiseen kielenkäyttöön liittyvät rikosoikeudelliset tekijät n-sanalla on mahdollista pureutua myös kysymyksiin musiikillisen ilmaisunvapauden rajoista. Suomen ajantasaisessa lainsäädännössä ei 2010-luvun lopulla esiinny sanaa ”sensuuri”, mutta silti mitä tahansa ei suustaan voi julkisesti päästää ilman valtiovallan väliintuloa. Keskustelu vihapuheesta ja rasistisista herjoista ”vain vitseinä” on selvä osoitus tästä, eikä musiikki ole tässäkin suhteessa muusta yhteiskunnasta ja kulttuurisesta ilmapiiristä irrallinen alueensa.

## Suomalaiset ”n-laulut”

Keväällä 2013 Matti Jurva orkesteri solistinaan Jukka Poika julkaisi kokoelmalevyn Jurvan kupleteista. Yksi kokoelman kappaleista on nimeltään *Soita viel' se refer-jazz*, joka Jurvan itsensä levyttämänä ilmestyi alunperin 1929 nimellä *Soita viel' se neeker-jazz*. Levyn oheistekstissä nimimuutokseen ei oteta kantaa, mutta *Helsingin Sanomissa* julkaistussa artikkelissa toimittaja Mari Koppinen (2013) toteaa ”refer”-sanan tarkoittavan tässä yhteydessä määrätietoista. Hän korostaa lisäksi, että ”eivät Jurva ja kumppanit rasisteja olleet.” Jurvan lauluissa on pikemminkin vain aikansa mukaista eksootikkaa, joka joskus särähtää nykykuulijan korvaan. *Ilta-Sanomissa* laulun nimen ja sanojen vaihdos puolestaan yhdistetään suoranaiseen sensuuriin (IS 2013).

*Jurva jyrää!* -kokoelma ei suinkaan ole ainoa esimerkki n-sanalla käytön ongelmallisuudesta 2000-luvun Suomessa. Vuonna 2004 musiikkimarkkinoille ilmaantui uudelleenjulkaisu laulumusiikin emeritusprofesso-

rin ja erityisesti hengellisten laulujen esittäjänä tunnetuksi tulleen Matti Tuloiselan alunperin 1975 julkaistusta albumista *Minä laulan lapselleni*. Julkaisun formaatti on muuttunut vinyylistä cd:ksi, mutta musiikillinen sisältö vastaa alkuperäistä. Yhden kappaleen osalta cd:n oheisteksti ei ole kuitenkaan täysin yhdenmukainen vinyyliversion kanssa: George H. Clutamin klassikon *Ma Curly Headed Babby* suomenkielisenä nimenä cd:llä on *Kiharatukkainen pienokaiseni*, kun taas kolme vuosikymmentä aiemmalta vinyyliltä se löytyy nimellä *Neekerilapsen kehtolaulu*. Alkuperäisessä oheistekstissä todetaan lisäksi, että laulun on tehnyt tunnetuksi ”neekerilaulaja” Paul Robeson (Tuloisela 1975). Cd-version vihkosessa Robesonia sen sijaan luonnehditaan ”amerikkalaiseksi bassolaulajaksi”, ilman etnisyyteen viittaavia tai rodullistavia määreitä (Tuloisela 2004). Oheistekstissä ei oteta kantaa muutoksiin saati perustella niitä.

Sananvaihdoksen ilmentämän ongelmallisuuden ytimessä on kaikesta päätellen juuri n-sana, sillä se on kadonnut sekä laulun suomenkielisestä nimestä että oheistekstistä. Albumin eri julkaisut toisin sanoen osoittavat, että 1970-luvulla sanaa saatettiin käyttää osana hyväksyttävää yleiskieltä, kun taas 2000-luvulla on melkeinpä parempi olla kuin sanaa ei olisi olemassakaan. Osaltaan ”n-sanasta” kirjoittaminen ja puhuminen kielii tästä, vaikka sen avulla pyrittiäisiinkin välittämään rasisminvastaista ajattelutapaa tai ennakoimaan niin sanotut painajaislukijat, jotka puolestaan saattavat tarkoitushakuisesti irrottaa sanan käytön asiayhteydestään ja käyttää sen kriittistä tarkastelua rasisistiin tarkoituksiin (ks. Rastas 2007: 119).

Muutokset n-sanan käytössä laulujen nimissä kielivät joka tapauksessa yhteiskunnallisista muutoksista nimenomaan suhteessa etnisyyteen. ”Monikulttuurisessa Suomessa” nämä vaihtelut kietoutuvat myös ilmaisunvapauskysymyksiin – kuten *Ilta-Sanomain* sensuuri- ja sensaatiohakuinen otsikointi osaltaan osoittaa. N-sanan vaihtaminen johonkin muuhun kertoo siitä, että sanaa pidetään yleisesti herjaavana; toisaalta erinäisiä takavuosien suosittuja ”n-lauluja” on julkaistu uudelleen useampiakin kertoja tai levytetty uusina versioina (mm. Kake Singers 2002; Alatalo 2002;

Larharyhmä 2003; Tupla Finnhits 2004; Suomen huonoin laulaja 2007). Myös muutamia alkuperäisäänitteitä on julkaistu vuosituhannen vaihteen jälkeen (Tuhatkauno 2003; IIK! 2004; Kaivanto 2011).

Olipa kysymys sitten n-sanan virallisesta paheksunnasta tai peräti (pii-lo)sensuurista, sanaa nimissään kierrättävät n-laulut viestivät tietyistä kulttuurisista arvoista. Tämä johtaa edelleen pohdintoihin suomalaisesta ekseptionalismista eli oman kulttuurisen erikoislaatuisuuden ja erinomaisuuden korostamisesta. Aihetta tutkinut sosiologi Anna Rastas (2007 & 2012) korostaakin juuri n-sanan neutraaliutta painottavien väitteiden keskeisyyttä suomalaisessa ekseptionalismissa – joskin sama ilmiö on havaittu myös Ruotsissa (Hübinette 2012; ks. myös Palmberg 2009). Joka tapauksessa sana on todettu loukkaavaksi Suomen oikeusistuimissa: sen käytöstä on langetettu tuomioita rasistisesta solvauksesta. Sanakirjojenkin mukaan n-sana on halventava, ja vuonna 2006 Neekerisuukko-suklaaherkut muuttuivat vähemmistövaltuutetun vaatimuksesta Suukoiksi. Suukorasian kansikuva afrikkalaisine karikatyyrihahmoineen on kuitenkin pysynyt ennallaan; sen sijaan Fazerin lakritsipatukoiden käärepaperista golliwog-räsynuken kasvokuva on hävinnyt (ks. Rossi 2009).

Monikulttuuriseksi nimetyn Suomen suhde n-sanaan ja lauluihin on omanlaisensa. Varhaisemmat käytännöt puolestaan heijastavat tuolloisia arvoasetelmia ja asenteita. Toisaalta suoranaisesti rasististen ajattelumallien historiallista painoarvoa myös pohjoismaiselle itseymmärrykselle ei tulisi väheksyä – se, että sanan käyttö on ollut arkista, ei tee siitä vähemmän rasistista. Rastas (2007: 127) tarjoaakin useita esimerkkejä siitä, miten jo varhaisimmissa aiheeseen liittyvissä suomenkielisissä kirjoituksissa sana yhdistyy alkukantaisuuteen, raakuuteen ja rumuuteen. Näin ollen rasismia ei tulisikaan ajatella ”vain” nykyajan epäkohteliaana käytökseenä, vaan ennen muuta osana länsi- ja pohjoismaista perittyä ideologiaa (Palmberg 2009: 36–37).

## Me halutaan olla... salil eka, salil vika

N-laulujen julkaisuhistorian avulla tarjoutuukin mahdollisuus tarkastella rasismien ajallisia kerrostumia Suomessa. Niinpä pyrkimyksenäni on ensisijaisesti kartoittaa n-laulujen kronologia. Tähdennän erikseen, että n-lauluilla tarkoitan vain ja ainoastaan sellaisia suomenkielisiä lauluja, joiden nimessä n-sana esiintyy eri muodoissaan. Näin ollen monet n-sanan sanoituksissaan sisältävät tai muuten erityisesti tummaihoisia afrikkalaisia eksotisoivat ja rodullistavat laulut rajautuvat aineistoni ulkopuolelle. Rajausperusteeni on kuitenkin ennen muuta pragmaattinen, sillä laulujen sanoituksiin perustuva haku olisi väistämättä työläämpää ja mielivaltaisempaa.

Niinpä esimerkiksi Arvi Tikkanen esittämä *Bulu bulu bulu* (1936) jää käsittelemättä, huolimatta viittauksistaan alastomiin, aatteetomiin, ”lemmen valtaisa voimaa” rinnassaan kantaviin, ”varassa vaistojen” eläviin Afrikan asukkaisiin. Vastaavasti Hullujussi-yhtyeen *Bingo Bango Bongo* (1974; alkup. *Civilization*, 1947) rajautuu ulos; siinä Afrikan oletettu alkukantaisuus tuodaan esiin alun ”viidakkoäänillä” sekä myöhemmin ”gorillamaisella” laululla, samalla kun Kongon asukkaat niputetaan yhteen amatsoonien, hottentottien, masai-miesten, Haile Selassien ja Tallahassee Lassien kanssa. Juice Leskisen *Mussoliini perusdiini* -kappaleessa (1981) puolestaan lauletaan ikään kuin Benito Mussolinin sanomana, että ”neekerit on rumia, niill’ on huulet kumia, ne polttaa oopiumia”. Eppu Normaalin *Afrikka, sarvikuonojen maa* (1988) taas käsittelee ”alla julman auringon” olevaa mannerta kappaleen nimen mukaisesti usein vain yhtenä maana, josta ”tulee nimittäin ihmisiä tummia, nälissänsä kyselemään aivan kumia” ja jossa ”jossain syödään lapsia ja neekerikin toteaa: ’Voi Afrikkaa, tää on sarvikuonojen maa.’” *Bingo Bango Bongon* tavoin tummia ihmisiä koskevaa mainintaa korostetaan apinamaisilla ”uh-ah-uh-ah”-äännähdyksillä. Jo mainittu Hausmyllyn *Se mustamies* (1991) rajautuu sekin tarkastelusta pois – olkoonkin, että siinä ”me halutaan olla neekereitä” sitaatti yhdistyy stereotyyppioihin mustasta seksuaalisuudesta:

Jos käyt kosteana muustakin kuin hiestä  
ja haluat saada mustaa miestä,  
joka aktia ei jätä puolitiehen.  
Sekö viehätysvoima on mustan miehen?  
Mikä siinä mustassa viehättää,  
onko mustalla valkoista pidempää? [...]  
Miksi naiset aina rakastuvat miehiin mustiin?  
Me halutaan olla neekereitä.

Yksittäisten kappaleiden ohella sellaiset albumikokonaisuudet kuten *Swingin kutsu: uusrahvaanomaista neekeri-jatsimusiikkia* (1970; uud.julk. 1991, 2007) ja *Hengellisiä neekerilauluja* (1967) rajautuvat käsittelyn ulkopuolelle, koska niiden sisältämien kappaleiden nimissä ei n-sanaa esiinny. Sama pätee Maitomiehet Neekerit -kokoonpanon äänittämään *Maitoa ja lakua lisää, kiitos* -EP-levytykseen (1989). Oma erityistapauksensa on vielä Claude Debussyn 1908 säveltämä pianokappale *Golliwog's Cakewalk*, joka on luetteloitu muun muassa Fono.fi-tietokantaan suomeksi pääsääntöisesti nimellä *Neekerinuken tanssi*. Poikkeuksen muodostaa kuitenkin Keski-Pohjanmaan Kamariorkesterin levytys *Leikkikalusatakieli* (2009), jolla kappale on mukana Jurvan ja Tuloiselan tapausten logiikkaa seuraten nimellä *Räsynuken tanssi*. Debussyn sävelmän jälkikoloniaaliset ulottuvuudet eivät ole jääneet musiikintutkijoilta huomaamatta, erityisesti mitä tulee eurooppalaisen ja varsinkin ranskalaisen siirtomaavallan romantisointiin yhdysvaltalaisen orjuuden historiaan kytkeytyvien ilmiöiden avulla (de Martelly 2010; ks. myös Kramer 2004: 113–114).

Kronologisen kartoituksen ohella pyrin myös hahmottelemaan historiallisia yleislinjoja laulujen tulkinnallisista kehyksistä. Taustalla on myös kysymys siitä, millaisia tulkintamahdollisuuksia lauluille tarjoutuu 2000-luvun ”monikulttuurisessa Suomessa”: jos kohta n-sana luo suoran yhteyden rasismiin, onko lauluissa kenties jotain, minkä nojalla niiden herjaavuuden voi väittää lieventyvän? Ekseptionalistinen n-sanan historiallisen neutraaliuden korostaminen kielii sekä ajallisesta että maantie-

teellisestä etäännyttämisestä: sana ei mukamas ole rasistinen, koska sitä on käytetty aikana, jolloin Suomessa ei vierailut saati asunut tummaihoisia afrikkalaisia ihmisiä. Samalla kuitenkin kätevästi unohtuu se, että rotuopilla oli keskeinen sijansa siinä, miten erityisesti pohjoinen alkuperäisväestö erotettiin ”oikeista” suomalaisista. Samalla saamelaiset saivat sen mongolipeikon aseman, joka suomalaisiin oli keskieurooppalaisten rotukartoitusten perusteella aiemmin yhdistetty. (Tuulentie 2001: 82–83; ks. myös Puuronen 2011: 126–127.) Etäännyttäminen onkin syytä ymmärtää poliittisesti motivoituneena toimintana, jossa esimerkiksi varsinaista historiallista kaukaisuutta olennaisempaa on ajallisten suhteiden korostaminen ja ilmiöiden asettaminen ikään kuin aikajanan ääripäihin. Täten ilmiön etäännyttäminen samalla ulkoistaa, esineellistää ja vieraannuttaa sen. Historiallinen etäisyys onkin mahdollista määritellä menneisyyttä koskevia käsityksiä muovaavaksi esteettisten ja ideologisten elementtien yhdistelmäksi, mikä merkitsee myös näiden elementtien yhteiskunnallisen ja poliittisen hyödyntämisen pohdintaa. (Ricoeur 1976: 691–693; Phillips 2003: 213–218.)

Erilaisia tulkintamahdollisuuksia ja asemia koskevat pohdinnat liittyvät lisäksi viime aikojen käsitteellisiin muutoksiin n-sanassa ja sen käytössä. Monikulttuurisuutta ja jälkikolonialismia ajatellen eritoten hip-hop-kulttuurissa ja rap-musiikissa on havaittu tietynlainen siirtymä ”pahasta nek-rusta” (engl. *bad nigger*) ”hyvään niggaan” (*good nigga*), eli niin sanotun afrikkalaisamerikkalaisen kansanomaisen englannin (*African American vernacular english*, AAVE) mukainen kirjotusasu viestii pikemminkin omaehtoisesta ja positiivisemmasta rodullistetusta samastumisesta kuin valkoisen valtaväestön rasistiseen kielenkäyttöön perustuva sanamuoto (ks. Andrews 2014: 23). Tätä käsitteellistä siirtymää on käsitelty erityisesti yhdysvaltalaisiin ilmiöihin liittyen, mutta musiikillisia osoituksia siitä on vähitellen havaittavissa myös Suomessa. Mediapersoona, kehonrakentaja ja (ainakin osa-aikainen) rapartisti Musta Barbaari (oik. James Nikander) nousi julkisuuteen 2013 erityisesti kappaleellaan *Salil eka, salil vika*, jossa

n-sana esiintyy eri muodoissaan, mutta moniselitteisenä ja tummaihoisen artistin itsensä määrittelemänä:

Musta Barbaari ei oo neekeri (nekrut ei ikin kuole).  
Oon stadin revityin laku.  
Sä halusit saada hyötyy ilma kipu, *naah nigga*.  
Sun pitää olla salil eka salil vika, *still alive nigga*.  
Yö musta ja nii oon mäki.  
Joka yö kohtaan unessani Tupacin. [...]  
Ne yrittää lähettää Barbaari takas Afrikkaa,  
mut en oo menos bakkii, mua ei pidättele häkki, liian vahva liian bläkki.  
Sun ei tarvi mua enempää motivoida.  
Mä oon paha musta mörkö, en oo sun kotipoika.  
Jos mun täytyy ni oon valmis salil yöpöy.  
Ei kipuu, ei hyötyy, nekru häh.  
Mä käyn sossus enkä puurra hies.  
Mul on jo vaikein duuni Suomes, mä oon musta mies.

Toisin kuin stereotyyppistävät ja kaksimieliset viittaukset ”siihen mustaan mieheen” kolmannessa persoonassa, Mustan Barbaarin rapissa korostuu musiikinlajille tavanomainen omakohtaisuus ja kehukin, havaitun ironian määrystä ja laadusta toki riippuen. Omakohtaisuuden osalta on lisäksi hyvä pitää mielessä, että vaikka kappaleen sanoilla olisikin suora yhteys artistin muuhun toimintaan (kuten kehonrakennukseen), on hänen julkinen persoonansa Musta Barbaari eri asia kuin James Nikander yksityishenkilönä. Kappale ja myöhemmätkin Mustan Barbaarin rapit videoineen ovat kuitenkin selviä esimerkkejä siitä, miten n-sanaa voi käyttää Suomessakin ”vastarinnan ja kollektiivisen identiteetin tunnustamisen välineenä kuvaamaan ’meidän asemaamme’ rasmin muokkaamissa yhteiskunnallisissa suhteissa” (Rastas 2007: 135).



## Huippukaudet ja uudelleenjulkaisut

N-laulujen kronologinen kartoitukseni perustuu ensisijaisesti ääniteha-kuun Suomen kansallisdiskografiasta (finna.fi) sävelmien nimien perusteella. Haun perusteella suomalaisten n-laulujen joukko sisältää 110 äänitettä vuosien 1924–2018 välillä. Näistä suurin osa on uudelleenjulkaisuja; alkuperäisjulkaisuja joukossa on 63 ja alkuperäissävelmiä 30 (ks. taulukko 1). Lisäksi varhaisin osuma on vuodelta 1919 peräisin oleva Ilmari Han-rikaisen nuottijulkaisu kappaleesta *Neekeripoika tanssii* – äänitteenä kap-pale sisältyy 1993 julkaistuun *George de Godzinskyn sävelkansioon*, esit-täjänään Radion Viihdeorkesteri vuonna 1956. Kaaviossa 1 julkaisut on sijoitettu aikajanelle vuosittaisten julkaisumäärien perusteella.

Kaavion perusteella eräänlaisina huippukausina erottuvat 1970- ja 1980-lukujen taite sekä 2000-luvun alkuvuodet. Julkaistuja nimikkeitä tar-kastellessa käy kuitenkin ilmi, että nämä huippukaudet nojaavat erityisesti kahden kappaleen uudelleenjulkaisuihin. Kyseiset kappaleet ovat Kake Singersin Suomen singlelistalla parhaimmillaan toiseksi yltänyt *Me halutaan olla neekereitä* (alkup. 1978) ja Mikko Alatalon pienoiseksi hitiksi noussut *Kyllä sitä nyt ollaan niin neekeriä että* (alkup. 1980). Myös Eppu Normaalin kappaleesta *Maailma loppuu neekerikylässä* (alkup. 1983) sekä Klamy-dian levytyksestä *Ratkiriemukkaat neekerit* (alkup. 1989) on kummastakin puolenkymmentä uusintajulkaisua. Kake Singersin ja Alatalon kappaleista nämä eroavat kuitenkin siinä, että kaikki julkaisut ovat alkuperäisen artistin esittämiä versioita. Kake Singersin kappaleesta on sen sijaan saatavilla viisi muiden artistien esittämää tulkintaa: Ami Jaaran ja Remuremmin versiot vuodelta 1979 ovat melko suoraviivaisia jäljitelmiä alkuperäisäänitteestä, kun taas Larharyhmä (2003) on muokannut kappaletta punkin suuntaan, Profect & Basil the Grass (2004) osaksi teknosikermää ja Da'ville (2007) esittää sen tanssipopversiona. Alatalon hitistä on alkuperäisäänityksen ohel-la kaksi versiota, joista toinen on niin sanottu huoltoasemakasettijäljitelmä (1980; uud. 2012) ja toinen Alatalon itsensä esittämä uusi sovitus (2002).

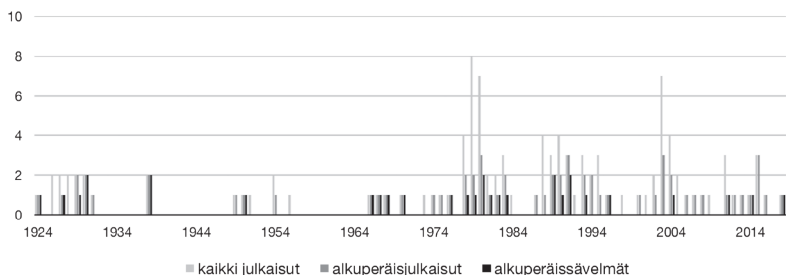
Kaaviossa erottuu lisäksi hienoinen keskittyvä 1920-luvun loppupuolella. Myöhempien hittien tapaan tässäkin on lähinnä kysymys vain muuttaman kappaleen kierrätyksestä. Alfred Tannerin kupletista *Kymmenen pientä neekeripoikaa* (alkup. 1924) on neljä eri julkaisua, ja itse asiassa yksi lisää vuodelta 1990, tulkitsijanaan ensisijaisesti elokuva- ja televisio-koomikkona tunnettu Heikki Kinnunen. Marina & Marino lastenmusiikkiyhtyeen esittämä samanniminen laulu (1991) sen sijaan on sävelmältään eri. 1920-luvun julkaisuissa toistuvat kertaalleen myös Arthur Kylanderin *Neekerimailla Afrikassa* (alkup. 1927) sekä Jurvan *Soita viel' se neeker-jazz*. Tannerin tuotannosta myös *Neekeri-idylli* (alkup. 1926) on julkaistu vuosien varrella eri versioissa lauluyhtyeiden Hummeripojat (1988 & 1989) ja Kimara (1995) toimesta. Kappaleesta tosin on koko joukko muitakin versioita, kylläkin nimellä *Kantarella ja Jimmy*.

Uudelleenjulkaisuiden ja eri versioiden osalta myös *Neekerin kehtolaulu* -niminen sävelmä erottuu joukosta. Kappaleita on kuitenkin kaksi: Karl ”Kape” Rusterin sävellys Seminola-orkesterille sekä George H. Clutsamin laajalle levinneen kehtolaulun *Ma Curly Headed Baby* suomennos. Edellisen osalta kansallisdiskografiassa mainitaan nuottijulkaisu vuodelta 1934 sekä Petri Liski & Muukalaislegioona -yhtyeen äänittävä versio vuodelta 2000. Clutsamin sävelmästä puolestaan on yhteensä viisi julkaisua sekä Kauko Käyhkön että Kimarakvartetin nimissä vuosien 1949 ja 1956 välissä. Kappaleesta on myös Ragni Malmsténin esittämä versio nimellä *Uinu lapsein* (1983) sekä ruotsinsuomalaisen Tuula Harjun laulama *Suomalainen neekerilaulu* (1974; san. Arvo Salo) ja sen toisinto niin ikään ruotsinsuomalaisen Darya Pakarisen ja Månskenorkesternin esittämänä (2013) – molemmat on tosin kansallisdiskografiassa merkitty levynkansitekstien perusteella virheellisesti Al Jolsonin säveltämäksi.

Kansallisdiskografia sisältää myös viitteitä tallenteisiin, joiden aseman laulujen joukossa on jossain määrin kyseenalainen. Kaksi näistä on elokuvakatkelmia, joskin tarkkaan ottaen viitteet kohdistuvat arkistoituihin televisio-ohjelmatalienteisiin. Kyseiset pelkästään audiovisuaalisessa

vuosi	alkuperäissävelmä	uudelleenjulkaisut
1924	Kymmenen pientä neekeripoikaa	1926, 1929, 1990
1927	Neekerimailla Afrikassa	1927, 1994
1929	Soita vielä se neeker-jazz	1931, 1978, 1993, 2008
1930	Neekerilautturin laulu	
1930	Neekeriäidin kehtolaulu <sup>1</sup>	
1934	Neekerin kehtolaulu	2000
1938	Oli kerran neekeripoikanen	
	Neekeriprinsessa	2011
1949	Neekerin kehtolaulu <sup>1</sup>	1951, 1954, 1956
1950	Suzu, pieni neekerityttö	
1955	Viisi neekeripoikaa	
1966	Neekerin uni	1983
1967	Neekerin hammas	
1968	Magdaleenan neekerilaulu	
1974	Suomalainen neekerilaulu <sup>1</sup>	2013
1975	Neekerilapsen kehtolaulu <sup>1</sup>	
1976	Neekerilapsi	1988
1978	Me halutaan olla neekereitä	1978, 1979, 1990, 1998, 2002, 2003, 2004, 2007, 2018
1979	Tekoneekeri Koikkalainen	1979
1980	Neekeripojat	1980
	Heikki ja neekeri	2011
	Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että <sup>2</sup>	1980, 1988, 1995, 2002, 2004, 2015
	Ollaan niin neekeriä <sup>2</sup>	2012
1981	Ihan neekeri	1981, 1982, 2015
1982	Neekerisuukkoja	1983, 2001
1983	Maailma loppuu neekerikylässä	1984, 1990, 2003, 2009
1987	Pieni neekeripoika	
1988	Neekeri-idylli	1989, 1995
1989	Ratkiriemukkaat neekerit	1991, 1992, 1995
	Neekerinainen	
1990	Suukko neekerille	1991
1991	Kymmenen pientä neekeripoikaa	2016
1993	Neekerin poika	2015
	Neekeripojan tanssi	
1994	Neekeripojan tanssi	
1996	Nous' kukkapenkistäni neekeri	
2003	Neekeriveisu	2003
2004	Tarinan neekeripojasta	
2006	Neekerinuken tanssi	
2011	Neekerukko ja Hakkarainen	
2014	Neekerikylään	

Taulukko 1. N-laulujen alkuperäissävelmät ja niiden uudelleenjulkaisut. Samalla yläindeksillä merkityt kappaleet ovat säveleltään samoja.



**Kaavio 1. N-laulujen vuosittaiset julkaisumäärät.**

muodossa julkaistut n-laulut ovat Siiri Angerkosken *Neekerin valitus* ohjelmasta *Ikimuistoinen: Siiri Angerkoski* (YLE 2005; alun perin elokuvasta *Totinen torvensoittaja*, 1941) sekä Masa Niemen ja Esa Pakarisen eli Pätjän ja Pekan *Neekerilaulu* ohjelmasta *Ikimuistoinen: Huumorin kukkia* (YLE 2004; elokuvasta *Pekka ja Pätkä neekereinä*, 1960). Angerkosken esittämän laulun sävel ja sanat ovat George de Godzinskyn käsialaa, kun taas Pekan ja Pätjän sangen improvisatoriselta vaikuttava esitys on kansallisdiskografiaan merkitty Toivo Kärjen säveltämänä. Arto Nikkarisen *Neekerinaisen* (1989) sisältötyypiksi puolestaan on luetteloitu ”esitetty musiikki”, mutta asiasanana on ”lausunta” ja esittäjiä luonnehditaan toteamuksella: ”Nimeämätön miesjoukko lausuu kuorossa.”

## Kupletteja ja muita hassuja hittejä – sekä soulia, tietysti

Tanner, Kylander ja Jurva ovat tunnettuja kupletisteina, mikä sijoittaa heidän tuotantonsa osaksi humoristista kontekstia. Kylanderilta tosin on säilynyt jälkipolville myös hengellisiä kappaleita. Joka tapauksessa näiden kolmen sävelnikkarin n-laulut on syytä suhteuttaa kuplettigenren keinovaroihin ja tulkintakonventioihin. Tässä yhteydessä on otettava huomioon erityisesti kuplettien kytkös satiiriin: lajityypille on ominaista humoristinen ja usein ilkkurinen reflektio, jonka aiheet voivat käsitellä yhtä

lailla henkilökohtaisia kuin myös yhteiskunnallisia ja poliittisia ilmiöitä ja tapahtumia (Ruttkowski 2001: 53–54).

1920-luvun n-lauluja on helppo nimittää satiirisiksi niiden yleisen sanallisen sisällön perusteella. Itse n-sanana käyttö lauluissa on kuitenkin eri asia: sen sijaan, että lauluissa otettaisiin kantaa sanaan sinällään, sitä pikemminkin käytetään yleispätevänä luonnehdintana tietynlaisista ihmisistä. Jurvan tapauksessa sana yhdistyy lisäksi jazziin, mikä osaltaan herättää kysymyksen kyseisen musiikinlajin rodullistamisesta: miten ”neeker-jazz” eroaa muusta jazzista? Jälkipolvien kirjoittamissa historiikkeissa tehdään toistuvasti selkeä ero autenttisen afrikkalaisamerikkalaisen ”hot”-jazzin ja keskieuropalaisen ”melujazzin” välille (ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003: 253–267). Jurvan kappale sen sijaan vihjaa, että 1920-luvun suomalaisissa kupleteissa oikea jazz ymmärrettiin pikemminkin jälkimmäiseksi.

Myös myöhempien vuosien n-lauluissa huumori tarjoaa toistuvan tulkintakehyksen. Esimerkiksi *Suomi soi* -kirjasarjassa Kake Singers nimetään ”hupiryhmäksi” ja *Me halutaan olla neekereitä* huumoripopin ja diskorytmin yhdistäneeksi ”hassuksi hitiksi”, joka ”virnuili [...m]ustan diskomusiikin suosiolle”. Kappaletta käsitellään lisäksi monisanaissimmin kirjasarjan luvussa ”Pop-parodiat”. (Lindfors 2004b: 212; Mattila 2004: 183; Liette 2005: 132.) Wikipediassakin kappaletta luonnehditaan irvailuksi 1970-luvun lopun disko-innostukselle. Erkki Liikasen ja Martti Innasen n-lauluja 1970-luvun lopulta ei Wikipediassa yksityiskohtaisesti kommentoida, mutta edellisen todetaan tulleen tunnetuksi huumoriralleillaan ja jälkimmäinen nimetään muun muassa humoristiseksi iskelmälaulajaksi. (Wikipedia 2014, 2019b & 2019f.) *Suomen musiikin historiassa* Innanen mainitaan eritoten (letka)jenkka-, tango- ja humppaparodioiden esittäjänä (Jalkanen & Kurkela 2003: 472–473). Hummeripojat *Neeke-ri-idylleineen* (1989) taas sijoittuu ”maailman tiettävästi ainoana viisimiehenä kvartettina” osaksi teekkarihuumorin kenttää (HU-Yhtiöt 2013), ja onhan laulu itsessään kupletisti Tannerin käsialaa. Lisäksi Janne Kuusisen sävelmän *Nous’ kukkapenkistäni neekeri* (1996) osalta yksi kansallisdisko-

grafian luetteloinnissa käytetyistä asiasanoista on ”huumori”.

Alatalon kerrotaan *Suomi soi* -sarjassa puolestaan kevyemmän tuotantonsa osalta jatkavan ”selkeästi kupletti- ja rillumareiperinnettä”, ja ”huumorinumeroista esimerkiksi *Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä että naurattaa edelleen*” (Liete 2005: 125). Kappaleen suosioista aikanaan kertoo sekin, että siitä julkaistiin toisinto huoltoasemille suunnatussa *Disko City* -kasettisarjassa, esittäjänään Veijo Säiliö eli huumorilauluista ja parodioista tunnettu Kari Kuuva. Tämä versio puolestaan uudelleenjulkaistiin sarjan CD-versiossa 2012. Myös Wikipediassa (2019e) laulun tyyliä julkaisiin ilmoitetaan kupletti ja laulu itsessään satiiriksi suomalaisten rotuennakkoluuloista – alkuperäisellä äänitteellä Alatalo esittää lyhyen esipuheen konserttiyleisölleen:

No niin otetaanpa sitten tässä semmonen uusi rotutietoinen kappale. Minä huomaan että [noi] ennakkoluulot menevät Suomessa yleensä hyvin kau-paksi ja, ja [naurahtaa]... tosiasiahan on se, että Islannissa esimerkiksi on suhteessa väestömäärään nähden enemmän niin sanottuja mutakuonoja, kuin Suomessa, ja, eeh... suomalaiset ylpeilevät että kyllä me ollaan niin epärotuennakkoluuloista kansaa ja näin päin pois. Mutta, tosiasia on se, että täällä ei voida oikein harjotella tota rotuennakkoluuloa, ei niinku ter- vassa ja höyhenissä pyörittelyä ja muuta tämmöstä hauskaa pientä piris- tettä niinku iltojen ratoksi, ja... eikä täällä mee kellään niin huonosti, että tarvis painaa vielä jotain toista vielä alemmas niin paljon. Tietysti tääl- lä kadehditaan paljon; joka tapauksessa tässä on nyt laulu suomalaisten suhtautumisesta – neekeriin, koska sehän on nähtävyys kun suomalaiseen kylään tulee nekeri yleensä. Tämä on soulia [aloittaa soiton]. Tietysti. (Alatalo 1980a.)

Kappaleen tiimoilta julkaistiin *Suosikissa* 11/1980 parin sivun mittai- nen, Alatalon itsensä kirjoittama artikkeli otsikolla ”Kyllä sitä ollaan ny niin Jolsonia, että...” Lehden kannessa artikkelia mainostetaan sanoin ”Mikko Alatalo nekeri Al Jolsonina!”, ja kuvitusta varten Alatalo on son- nustaunut 1920-luvun mukaiseen minstreliaasuun tummaksi värjättyjä kasvoja myöten (ks. kuva 8). Artikkelin ohessa Jolson esitellään tuon ajan

maailmantähdeksi, ”joka maalasi itsensä neekeriksi, koska neekereitä ei tuolloin päästetty ravintoloihin edes esiintymään.” Rasismin vaikutukset ulotetaan myös Suomeen, joskin satiiriseen sävyyn ja humoristisen käsitteilyn välttämättömyyttä painottaen: ”Nykyään yrittävät humppakansan lapset tuoda musiikkinsa ulkomaiden neekereiltä, vaikka nämä eivät aina vieläkään pääse Suomessa ravintolaan. Ainoa oikea tapa käsitellä asiaa on tehdä jutusta pila.” (Alatalo 1980b.)

Kappaletta voi sanoituksen osalta hyvinkin pitää humoristisen kuplettiperinteen edustajana, sillä kahdessa ensimmäisessä säkeistössä laulun tarina keskittyy kohtaamisiin ”mustien poikien”, linja-autoa kuljettavan savolaisukon ja kahvilassa työskentelevän peroksidiblondin välillä, jotta vain keskinäisiin väärinymmärryksiin. Kolmannessa ja viimeisessä säkeistössä kahvinsa vihdoon saanut ”musta poika” melkein tukehtui juomaansa, ”kun kuuli baarin jukeboksista jonkun Timo Kojon laulavan: uh seksii, muuv joor äääs, uh, uh, uh...” (Alatalo 1980a.) Tässä kohden Alatalo imitoi Kojon laulutyyliä, ja ainakin itse havaitsen selviä yhtymäkohtia jälkimmäisen *Good Foot* -kappaleeseen (1979). Imitoinnin myötä raspikurkkuinen soul-laulu kuitenkin rinnastuu seksuaaliseen vihjailuun, mikä puolestaan muistuttaa hallitsemattomaan ja kyltymättömään mustaan seksuaalisuuteen liittyvistä stereotyyppioista. Samalla voi kysyä, missä määrin ”ainoa oikea tapa käsitellä asiaa” eli tässä tapauksessa ”soulia, tietysti”, on tehdä siitä pilaa, ja missä määrin tällainen pilailu nojaa kulttuuriseen appropriaatioon.

## **Naamioiden kerrostumia musiikkikulttuurin kehitysmaassa nimeltä Suomi**

Sekä kappale että Alatalon minstreliahmo ilmentävät kuitenkin kulttuurisen appropriaation kerrostumia: musiikillisesti Alatalo imitoi Kojoa, joka puolestaan hyödyntää musiikissaan yhdysvaltalaisen soulin ja funkin malleja ja keinovaroja, ja visuaalisesti Alatalon minstrelimaski yhdistetään



Kuva 8. Mikko Alatalo minstreliahahmossa *Suosikin* 11/1980 kannessa.

*Suosikissa* nimenomaan Al Jolsoniin, jota taas on pidetty jazzin ensimmäisenä supertähtenä juuri siksi, että hän popularisoi mustan musiikkityylin valkoiselle yleisölle kasvonsa mustaksi värjänneenä. (Wikipedia 2019a). Tässä yhteydessä on toki hyvä huomata, että 1920-luvulla jazz ymmärrettiin Yhdysvalloissa etupäässä Jolsonin, Paul Whitemanin, Irving Berlinin ja Sophie Tuckerin kaltaisten valkoisten artistien musiikiksi, kun taas Louis Armstrong ja muut afrikkalaisamerikkalaiset muusikot olisivat nimenneet soittamansa musiikin mitä luultavimmin bluesiksi tai ragtimeksi (Gabbard 2002: 4).

Kerrostumista huolimatta varsinkin minstrelimaskeerauksesta on syytä muistaa, että kysymys on yhdestä suosituimmista 1800-luvun viihde-muodoista Yhdysvalloissa, ja että sen perustana oli orjuuttava, väkivaltainen ja afrikkalaistaustaisen väestön julkisia esiintymismahdollisuuksia ankarasti rajoittava rasismi. Olennainen osa ”mustanaama”-esitysten suo-



siota olikin vääristynyt viehtymys, joka kohdistui ”joskus julmiin, joskus myötätuntoisiin, mutta yleensä yksinkertaistettuihin näkemyksiin [Yhdysvaltain etelävaltioiden] mustien elämästä” (Ake 2002: 256). Jolsonin (oik. Asa Yoelson) tapauksessa asiaa mutkistaa vielä hänen venäläis-lietualais-juutalaisuutensa, ja etenkin hänen tunnetuinta elokuvaansa *Jazz-laulaja* (1927) on pidetty paljolti omaelämäkerrallisena tarinana siitä, miten juutalaisuuskin voi olla amerikkalaista. Esimerkiksi Michael Roginin (1992: 420–421, 434) mukaan juuri musta minstrelinaamio tarjoaa elokuvan päähenkilölle keinon peittää maahanmuuttajaidentiteettinsä ja tulla ymmärretyksi valkoisena amerikkalaisena: ”Mustaksi värjätyt kasvot ovat väline, joka muuttaa identiteetin maahanmuuttajajuutalaisesta amerikkalaiseksi.”

”Soulia, tietysti”, voi puolestaan tarkastella mustaksi värjätyin naaman musiikillisena vastineena: kappaleen ”naamioiminen” souliksi alistaa tämän mustan musiikinlajin valkoisen kupletin keinovaroille ja yhdeksi tyyliksi niiden osana. Kappale rakentuu näin etäännytyksi, yksinkertaisuksi ja jopa vääristyneeksi mustuuden esitykseksi myös musiikillisesti, paljolti samaan tapaan kuin stereotyyppiset minstreliahmot. Ei pidä silti unohtaa sitä, että sen suorana viittauskohteena sekä sanallisesti (Kojo) että äänellisesti (laulutyylin imitointi) on suomalainen soul-musiikki tuolloisessa muodossaan. *Suosikissa* Alatalo (1980b: 54) itse täsmentää irvailun perimmäiseksi aiheeksi yleisemmät kulttuuriset jännitteet eritoten mustuuden ja suomalaisuuden välillä:

Monet ovat kysyneet minulta laulusta [...]. Toiset kehuu, että hyvä juttu. [...] Toiset sanoo, miten sinä nyt tollain Kojosta. Minusta juttu on käsitety väärin. Kun teimme Harri Rinteen kanssa biisiä, emme tehneet sitä nimenomaan Kojoa härnätksemme. Hän vain sattui olemaan sopivasti paikalla. Yhtä hyvin olisimme voineet irvailla [Dave] Lindholmin ihon väriä, hän kun on niin John Lee Hookeriä, että. Tarkoitus ei ollut mollata ketään henkilöä nimenomaisesti, vaan kertoa tästä käyttäytymismuotojen ja musiikkikulttuurin kehityksistä nimeltä Suomi. Maasta, jossa neekerihin suhtaudutaan edelleen epäluonnollisesti, joko ällöttävän mairittele-

vasti tai sitten tylyn alentuvasti. Maasta, jossa ihmiset eivät vielä tiedä, keitä he ovat. He etsivät juuriaan Ambomaalta tai New Orleansista, kun ne löytyvät Pöytyältä tai Kuhmosta. Muun muassa tästä on neekeri-laulussa kysymys ja tietysti siitä, että sana neekeri sanotaan niin kuin se on eikä yritetä sitä tekopyhästi kiertää.

Siinä missä Kojo oli sopivasti paikalla 1980, pari vuosikymmentä myöhemmin kappaleen uusintaversiossa vastaavan roolin imitoinnin kohteena on saanut Sami Saari: tällä kertaa ”musta poika” on tukehtua kuullessaan jukeboksista ”hei *brother* ota vähän iisimmin, ts-ts-ts-ts-tst *I’m the man*” (Alatalo 2002). *Suomen musiikin historiassa* Kojo noteerataan yhtenä ”afroamerikkalaista äänenmuodostusta jäljittelevänä artistina” (Jalkanen & Kurkela 2003: 510), kun taas *Suomi soi* -kirjasarjassa Saari listataan kuuluvaksi suomisoulin keulahahmoihin (Kuloniemi 2004: 99; Mattila 2004: 154). Vuoden 2002 muodossaan *Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että* poikkeaa kuitenkin myös muilta musiikillisilta piirteiltään alkuperäisestä versiosta: varhaisemmalla tallenteella Alatalo säestää itseään vain kitaralla, kun taas myöhemmällä äänitteellä mukana on kokonainen orkesteri – samoin kuin ajankohdan tunnetuista artisteista Juice Leskinen savolaisukkona ja Kikka peroksidiblondina. Sikäli kun alkuperäisäänitteen luonne ”soulina, tietysti”, nojaa vain ja ainoastaan ”säkättävään” kitarasäestykseen, uudemmassa versiossa kappaleen soulmaisuus hämärtyy eritoten jatkuvasti läsnä olevan haitarin takia. Selvimät yhtymäkohdat souliin ovat Saari-imitaation ohella neljäsosin ”läpsyttävä” bassorumpu sekä wah-wah-tehoste sähkökitaravälitteessä. Oma yksityiskohtansa lisäksi on, että sekä haitari- että sähkökitaramelodia noudattavat pentatonista asteikkoa (nuottiesimerkki 4), mikä kytkee kappaleen edelleen musiikillisen orientalismin käytäntöihin ja bluesin stereotyyppioihin (ks. luku 3; myös esim. Curry 2015).

**Nuottiesimerkki 4.** *Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että* -kappaleen uudemman version (Alatalo 2002) harmonikka- ja sähkökitaravälike.

Kappaleen vastaanotto osoittaa kuitenkin huumorin moniselitteisyyden. *Kyllä sitä ny ollaan niin Alataloa: Mikon moukarirallit* -kokoelmalevyn (2002) kansiteksteissä kappaleen todetaan edustaneen monikulttuurisuuden ensi askelia Suomessa ja olleen ”kova pala kansalle, jonka tietämys muunmaalaisista perustui vielä Pekka Lipposeen ja Taika-Jimiin.” Alatalon (2006–2019) verkkosivuilla laulun puolestaan todetaan kääntyneen itseään vastaan: sen sijaan, että laulun avulla olisi naureskeltu suomalaisten ennakkoluuloille, siitä tulikin pian muun muassa lasten pilkkalaulu afrikkalais-taustaisia ihmisiä kohtaan. Toisin sanoen laulusta tulikin ironisesti keino harjoitella ja harjoittaa rotuennakkoluuloja. Rastasta (2007: 119) mukailen tässä yhteydessä voi puhua painajaiskuuntelijoista eli sellaisesta yleisön osasta, joka ei yritäkään ymmärtää mahdollista yhteiskunnallista ja musiikkikulttuurista satiiria, vaan ainoastaan pyrkii kääntämään rasismiin liittyvien ilmiöiden kriittisenkin tarkastelun rasismien välikappaleeksi.

## Suomireggaen sukupolvi- ja rotupolitiikkaa

Samana kohtalona on kokenut myös Alatalon tuotannosta löytyvä toinen, vähemmän tunnettu n-laulu: *Neekerin poika* levyltä *Puutarha* (1993). Kappaletta ei Suomen musiikin historiikeissa mainita, mutta sillä on julkaistu yhteytensä satiirisiin laulelmiin ja niin muodoin välillisesti myös kuplettiperinteeseen. Esimerkiksi artistin verkkosivuilla levykokonaisuuden kerrotaan olleen ”yksi Mikon terapiakeino” selviytyä avovaimon

kuoleman aiheuttamasta surusta, mutta samalla todetaan levy-yhtiön vaatineen myös ”positiivisempia ralleja”. *Neekerin poikaa* ei levyn taustojen selvittäväällä verkkosivulla mainita, kupletit kylläkin: ”Toisaalta elämän täytyi jatkua. Siksi teimme Rinteen kanssa myös joitakin kupletteja ja lauluja muistakin asioista kuin minun elämästäni.” (Alatalo 2006–2019.) Tarvemmin hän kommentoi itse laulua sähköpostitse seuraavasti:

Neekerin poika taas syntyi, kun kuulin erään vanhemman naisen sanovan värillisestä pojasta, että se on se ”neekerin poika” ihan samalla tavalla kuin sodan jälkeen monet sanoivat, että se on sen ”saksalaisen poika”. Itse laulussa poika kuvataan positiivisena kaverina, jolla on rytmi hallussa ja jota joku kylän mies ihailee soittajana.

Myöhemmin lauluja on yritetty kääntää minua vastaan. Ei siis saisi edes tabuja mainitsemalla harjoittaa yhteiskuntakritiikkiä ja että olisi olemassa muka kiel[li]ettyjä sanoja, joita lauluntekijä ei saisi käyttää. (Alatalo 2013.)

Pari vuosikymmentä myöhemmin kappale julkaistiin *Riman alta ja ohi maalin* -kokoelmalla (2015), joka alaotsikkonsa mukaisesti sisältää ”Suomi-iskelmän hurjimmat harhalaakit” ja levy-yhtiön verkkosivujen mukaan ”on tehty rakkaudesta ja kunnioituksesta suomalaista camp-iskelmää kohtaan” (RR 2015). Kokoelma itse asiassa sisältää toisenkin n-laulun: alun perin 1981 julkaistun Eija Sinikan *Ihan neekeri* -kappaleen – jossa n-sana viittaa ennen muuta ruskettuneeseen henkilöön, samoin kuin ”intiaani”, ilman julkilausuttua herjaavaa sisältöä. Kappaleessa on kuitenkin yksi piirre, jonka myötä tummaihoisuuden erikoisuus korostuu: kertosaikeistössä kappaleen nimifraasin yhteydessä toistuu lyhyiden vislausten sarja. Mikäli tämän ottaa vihjeenä tumman hipiän seksuaalisesta viehätysvoimasta, stereotypiat eläimellisestä ja kyltymättömästä ”mustasta seksuaalisuudesta” nousevat myös esiin.

Alatalon ja Eija Sinikan kappaleiden uudelleenjulkaisu muistuttaa n-laulujen menneisyydestä. Samalla se, että *Riman alta ja ohi maalin* -kokoelma nimetään rakkaudenosoitukseksi menneiden vuosien camp-iskelmälle, lieventää ja etäännyttää n-sanana loukkaavuutta. Kysymys on toi-

sin sanoen ”vain” sellaisen ilmiön hellyyttävyydestä, jota ei alun alkaenkaan tarvitse ottaa vakavasti. Tällaisen etäännyttämisen painoarvoa voi lisäksi pohtia suhteessa kaupallisiin päämääriin. Arvatenkin uudelleenjulkaisunsa myötä Alatalon kappale nousi Spotify-suoratoistopalvelussa yhdeksi hänen kuunnelluimmista kappaleistaan, minkä tiimoilta häntä haastateltiin *Voice.fi*-verkkojulkaisuun. Haastattelussa Alatalo korostaa ensiksikin *Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että* -kappaleen satiirisuutta ja parodisuutta suomalaisten ”nolosta ymmärtämättömyydestä” ja ”junttiudesta” sekä toiseksi *Neekerin poikaa* ”värityttömäksi kannanotoksi ’svengaavan musiikin puolesta svengaamatonta vastaan’”, mutta myös mahdollisesti hänen ja Harri Rinteen väliseksi jonkinlaiseksi vitsiksi. Molemmista kappaleista hän toteaa, että ne on tahallaan haluttu ymmärtää väärin ja että varsinkin sosiaalisen median myötä yhteiskunnallinen ilmapääri on muuttunut liian herkäksi ja ahdasmieliseksi. (Myllymäki 2016.)

*Neekerin poika* on sanoituksensa osalta hyvinkin tulkittavissa yhteiskuntakriittiseksi ja maahanmuuttomyönteiseksi kappaleeksi: viimeisessä säkeistössä Suomen kaikkea muuta kuin houkuttelevina piirteinä luetellaan niin ilmasto, ”synkkyteen taipuvainen kansa” kuin ”valtava virkakoneistokin”, ja ehdotetaan ”pikkuista” maksua etelän ihmisten suosittelumiseksi, jotta he toisivat ”muutamalla hymyllä auringonpaistetta kaamokseen kamalaan.” Olennaista synkkyiden selätyksessä olisi laulun mukaan lisäksi ”mustien poikien” soittotaito, sillä paikallinen putkimiehistä koottu yhtye ei ”hienoista vehkeistään” huolimatta ”toiminut ollenkaan.” Sanoituksessa on kuitenkin vihjeitä myös siitä, että kaikki tummaihoiset afrikkalaiset eivät ole yhtä tervetulleita – tai että he kelpaavat ensisijaisesti viihdyttäjiksi, rodullistetun rytmitajun nojalla:

Hyvin soittaa neekeri, hyvin soittaa neekerin poika.

Lestijärven diskoländissä, se Kulmalan Jaanan tumma poika.[...]

Mut sitten tuli väliaika, kuultiin paikallista bändiä. [...]

Onneksi sen bändin aika loppui ja mustat pojat nousi jammaamaan. [...]

Mä en oo mikään somaleiden ystävä, mut tykkään hyvästä meiningistä.

Täällä tuhansia tollasia tyyppejä tarvittais synkkyden keskellä.  
Tämä sukurutsainen kansa vois verenkiertoansa kiihottaa.  
On etelän ihmiset valoisia, niillä rytmi on suonissaan.

(Alatalo 1993.)

Osittain ristiriitainen sanallinen sisältö käy toki perusteeksi korostaa laulun luonnetta satiirina. Kertosäkeessä toistuva n-sana itsessään on silti hankalammin tulkittavissa satiiriseksi tai ironiseksi kuin *Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että* -kappaleessa, jossa sanan oletettavat viittaussuhteet vaihtelevat. *Neekerin pojassa* sanaa käytetään pikemminkin lakonisena luonnehdintana tietynlaisista ihmisistä, ja sikäli sen voi ajatella vastaavan ekseptionalistista logiikkaa. Alatalon (2013) vertaus ”saksalaisen poikaan” on kuitenkin omiaan herättämään kysymyksiä tällaisista luonnehdinnoista ennen muuta toiseuttavina, alempiarvoista poikkeavuutta korostavina lausumina, olipa kysymys sitten kansallisesti puhtaasta syntyperästä, perintöoikeudesta tai ihonväristä.

Kappaletta on mahdollista pohtia kuplettiperinteen jatkeena myös sen musiikillisen toteutuksen perusteella. Etenkin sen reggae-poljento johtaa aprikoimaan, missä määrin kysymys on – rap-kappaleeksi nimetyin *Maa-ilmanlopun meininki* -laulun lailla (ks. luku 4) – kupletin tai yleisemmin humoristisen laulelman lajityypille alisteisesta yksittäisestä tyylillisestä keinovarasta. Reggaen asema Suomen ja varsinkin suomenkielisen (populaari)musiikin historiassa on sikäli omalaatuinen, että se on erotettu itsenäiseksi osa-alueekseen vasta 2000-luvun puolella. Tätä ennen se määrittyi ensisijaisesti iskelmä- ja rockartistien enemmän tai vähemmän humoristiseksi sivutuotteeksi, punkin ”musiikillis-filosofiseksi” rinnakkaisilmioiksi erityisesti 1980-luvulle tultaessa tai yhdeksi 1990-luvun alun tanssipopin ainesosaksi (Bruun ym. 1998: 291, 295, 460, 492; Hilamaa & Varjus 2004: 202–203). *Suomen musiikin historiassa* reggae mainitaan ohimennen punkin yhteydessä ilmavuutta rytmiin tarjonneena keinovarana (Jalkanen & Kurkela 2003: 596). Oma erityistapauksensa on vielä Riki Sorsan esittämä *Reggae O.K.* (1981), joka edusti Suomea Eurovision laulu-

kilpailussa – ja keräsi aikoinaan kyseenalaista kunniaa maailman ainoana haitarisoolon sisältävänä reggae-kappaleena (ks. Nyman 2005a: 71; Hilarmaa & Varjus 2004: 202; Bruun ym. 1998: 317). Asko Murtomäki (2007: 118) kirjoittaa ”Suomen Euroviisuja” käsittelevässä kirjassaan kappaleen olleen omaperäinen ja hauska sekä piristäneen ”tasaisen yksitoikkoista linjaa.” Hän mainitsee myös aitousepäilyt, ”mutta kukapa olisi odottanut suomalaisten tekevän aitoa roots-reggaeta etenkin Euroviisuja varten.”

Suomen musiikillista metahistoriaa ajatellen on lisäksi oireellista, että ensimmäisessä suomalaista ”roots-reggaeta” käsittelevässä väitöstutkimuksessaan Tuomas Järvenpää (2017: 59–63) sivuuttaa nämä lajityypin varhais historian piirteet lähes täysin. Niiden sijaan hän painottaa yksittäisen levykauppiaan ja radiotoimittajan, Tero Kasken, toimintaa 1970-luvun lopulta lähtien, 1980-luvun lopulla Helsingissä syntynyttä reggae-klubikulttuuria sekä erityisesti vuosituhannen lopulla julkisuuteen nousseita suomen kielellä esiintyneitä valkoisia yhtyeitä ja DJ-keskeisiä ”sound system” -kokoonpanoja. Samalla Järvenpää (2017: 60–61) kuitenkin viittaa esimerkiksi haastattelemiensa muusikoiden tekemään eroon eksotiikanälkäisen, iskelmävaikutteisen ”suomireggaen” sekä autenttisen, jamaikalaisen perinnettä jatkavan ja yhteiskunnallis-uskonnolliseen rastafarismiin nojaavan ”roots-reggaen” välillä. Lisäksi hän toteaa näiden lajityyppienimikkeiden limittyvän usein, sillä yhtäältä molemmissa korostetaan perinteikkyyttä ja toisaalta kummankin sanoituksissa esiintyy ”suomalaisesta jokapäiväisestä elämästä etäännytettyjä eksoottisia teemoja.”

## **Rotestin rahtusia ja omakehun oireita**

”Ronskisti vaan tätä ruokotonta aikaa, kun ruma sana sanotaan niinku se on”, laulaa Simo Salminen *Pornolaulussaan* (1968) – joskin *Rotestilaulunsa* (1966) tavoin sen sanoitusta voi pitää ”tulkinnallisena avantgardisminä” (Lindfors 2004c: 297) siinä suhteessa, että parodisen liioittelun käänteismuotona kappaleen nimi lupaa enemmän kuin mitä sanallinen sisältö

lopulta tarjoaa. Niin rumilla kuin kauniillakin sanoilla on aina yhteiskunnallinen aikansa ja paikkansa, eikä mikään sana ole pelkkänä äänne- tai kirjainyhdistelmänä sinällään ruma tai kaunis – muttei neutraalikaan. Sanoja käytetään aina tietyissä sosiaalisissa ja siten myös poliittisissa tilanteissa, ja näin ollen lyhyinkin yksittäinen sana asettuu aina osaksi laajempaa diskursiivista merkitysverkostoa. Ranskalainen filosofi ja historioitsija Michel Foucault (2005: 108, 117) kirjoittaa tähän liittyen erityisistä *lausumista* ”diskurssin atomeina”, jotka määrittävät kulloisenkin ilmaisun mielekkyyttä, sääntöjä, merkitystä ja vaikutusta sekä viime kädessä ilmaisun taustalla olevia käsityksiä tiedosta ja totuudesta. Näin ollen lausumat eivät ole koskaan neutraaleja, vaan ne sijoittuvat aina osaksi erilaisia sosiaalisia valtasuhteita, jotka puolestaan määrittävät tiettyä aihepiiriä koskevan tiedon muodostusta. Foucault’laisen tiedonarkeologisen diskurssianalyysin keskiössä onkin juuri tiettyä ilmiökenttää koskevaa ajattelua määräävien rakenteiden ja säännönmukaisuuksien etsintä (ks. Valtonen 2004: 209–216).

Niinpä n-sanan sanominen ”niin kuin se on” oli 1980-luvulla eri asia kuin 2000-luvulla, varsinkin suhteessa sen kiertelyn mahdolliseen tekopyhyteen – esimerkiksi itsekin käyttämässäni muodossa ”n-sana” (ks. Rastas 2007: 123–132). Alatalo (1980b) ei *Suosikin* artikkelissa erittele tarkemmin sitä, mikä tekee sanan kiertämisestä tekopyhää, mutta yksi mahdollinen tulkinta on ottaa hänen toteamuksensa yhteiskunnalliskriittisenä viitteenä, jonka kohteena on yleinen pyrkimys vähätellä rasististen käytäntöjen osuutta Suomessa tai jopa kieltää niiden olemassaolo. Tällöin taustalla on kuitenkin olennaisilta osin oletus siitä, että ensisijaisensa kohdeyleisönä ovat savolaiskut, peroksidiblondit ja muut vaaleaihoiset suomalaiset ja kritiikin kohteena heidän rasistinen kielenkäyttönsä. Lisäksi kappaleen nimisäe esitetään tilanteissa, joissa toisen osapuolen toiminta koetaan jollain tavalla negatiiviseksi ja jopa vihastumisen arvoiseksi – vaikka kysymys sanoituksen perusteella on ennen kaikkea joko kielellisestä tai musiikillisesta ymmärtämättömyydestä:



Savolaisukko tekee tuttavuutta: Mistä kaukaa sitä vieraat on? [...] Mutta mustat pojat muljautteli silmänvalkuaisiaan, niin ukko silloin suuttui[...].  
Tuli Ylä-Voltan poika Alahärmän baariin ja kysyi neidiltä: Plis saanko kupin koffii? [...]  
Kaljaa ei saa muuta kuin ruoan kanssa! [...] Mutta musta poika nauroi, silloin tyttö hiiltyi[...].  
Sai musta poika vihdoon kahvinsa. Siihen melkein heti tukehtui, kun kuuli baarin jukeboxista jonkun Timo Kojon laulavan[...].  
(Alatalo 1980a.)

2000-luvun orastavassa ”monikulttuurisessa Suomessa” n-sanaan liittyvät jännitteet ovat kuitenkin muuttaneet muotoaan. Etenkin afrikkalaistautaisen väestönosan merkittävä kasvu 1990-luvun kuluessa on tuonut sanalla tavanomaisesti nimetyt ihmiset vastavuoroisiksi osapuoliksi arkipäivän tilanteisiin, minkä takia myös heidän tulkintoihinsa sanan merkityksistä on ryhdytty suhtautumaan vakavasti. Ekseptionalistinen sanan neutraaliuden puolustus on nojannut ensisijaisesti joko historialliseen tai maantieteelliseen etäisyyteen, mutta tämä jo alkujaankin epäilyttävä peruste on osoittautunut viimeisen 30 vuoden aikana entistä kyseenalaisemmaksi. Rastas (2007: 121) kirjoittaa tähän liittyen sanan käyttöön ja sen perusteeksi valitun tiedon paikantuneisuudesta ja poliittisuudesta eli siitä, minkä ihmisryhmien ymmärrys ja tieto n-sanasta otetaan kulloisessakin yhteiskunnallisessa tilanteessa vakavasti ja millaisesta valta-asetelmasta tämä kieli.

Myös sillä on täten merkitystä, ketkä sanaa käyttävät ja missä yhteydessä, ja halusipa tai ei, painajaislukijoilla ja kuuntelijoilla on aina mahdollisuus irrottaa sanat alkuperäisestä yhteydestä. Laululyriikan muodolliset piirteet vaikuttavat nekin asiaan: siinä missä Alatalon kappaleen nimisäe lausutaan kolmannessa persoonassa esitellyn sepitteellisen hahmon sanomana, Mustan Barbaarin tapauksessa yhtymäkohdat artistin julkiseen persoonaan ovat huomattavasti vahvempia, minkä johdosta lyyrisen minän ja artistin persoonan välinen raja hämärtyy. Näin ollen

myös n-sanan käytön etäännyttäminen fiktiivisen kupletin tavoin on hankalampaa. Asiaan vaikuttavat vielä lajityypilliset konventiotkin: rap poikkeaa monista muista populaarimusiikin lajeista vähemmän *deiktisenä* eli kontekstisidonnaisena sanallisen ilmaisun osalta. Siinä missä iskelmässä sinä, minä ja hän voivat yleensä viitata keneen tahansa, rap-kappaleiden sinänsä epämääräiset, kuulijan täsmennettäväksi jäävät persoonapronomit on tapana tulkita artistin persoonaan ja henkilöhistoriaan nojaten. Olennainen tekijä tässä on etenkin musiikinlajin varhaisia vaiheita hallinnut rehvastelu ja omakehu eli *braggadocio* hyvinkin yksiselitteisten omaan ja toisten artistien toimintaan liittyvien viittausten avulla (ks. Borthwick & Moy 2004: 158–159). ”Omakehurapin” ohella yksi musiikinlajin keskeistä suuntauksista tai alalajeista on ”tiedostava rap”, jonka sanoituksissa käsitellään erilaisia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia epäkohtia. Tätä rapin osa-aluetta onkin pidetty yhtenä protestilaulun tai yleisemmin poliittisen laululiikkeen perintönä (Forss 2015: 345–361).

## **Poliittiset porot savannilla**

Sekä satiirisen kupletin että tiedostavan rapin ohella kansallisdiskografian perusteella tuottamastani aineistosta erottuu joukko kappaleita, jotka on mahdollista yhdistää tietynlaiseen protestiajatteluun, olipa kysymys sitten 1970-luvun poliittisesta laululiikkeestä tai seuraavien vuosikymmenten punk-ideologiasta. Molemmissa tapauksissa keskiössä on transgressio eli sovinnainten rajojen ylittäminen; molemmissa tapauksissa kysymys on lisäksi sekä laulujen aiheista että esittämisen tavasta.

Poliittisen laululiikkeen ytimeen sijoittuu Kaj Chydeniuksen säveltämä *Laulu Saksan neekereistä*, joka on osa 1970 ensi-iltansa saanutta näytelmää *Berliini järjestyksen kourissa*. Heikki Laitisen *Neekerin hammas* (1971) taas myötäilee sanalliselta sisällöltään Yhdysvaltain kansalaisoikeustaistelua, mutta haastaa samalla erityisesti dynamiikan ja tempovaihteluiden keinoin populaarimusiikin tavanomaisimpia ilmaisutapoja.

Laulu on jokseenkin poikkeuksellinen aineistossani myös siinä suhteessa, että siinä käytetään n-sanan halventavampaa muotoa ”nekru” (vrt. engl. *negro* vs. *nigger*), joskin ikään kuin juopuneiden valkoisten miesten sano- mana. Kappale löytyy YouTubesta (2009), jossa sen kerrotaan olleen alun perin Ylioppilaiden kristillisen yhdistyksen vappujuhlaa varten tehty demonstraatio ja osa sittemmin piispaksi päätyneen Mikko Heikan kirjoittamaa ”rotukysymysnäytelmää”. *Selvis*-lehden haastattelussa Laitinen kertoo kirjoittanensa noihin aikoihin Heikan kanssa enemmänkin protestihenki- siä gospel-lauluja, joissa osin kritisoitiin ”pönäkkää” kirkkoa, mutta eni- ten juuri ”kolmannen maailman kysymyksiä” (Perkiö 2006).

Myöhemmistä n-lauluista selvästi poliittisena sanoitustensa osalta erottuu Petri Kaivannon *Neekerukko ja Hakkarainen* (2011), joka teki- jänsä mukaan perustuu Perussuomalaiset rp:n kansanedustajan Teuvo Hakkaraisen julkisuudessa esittämien rasististen kannanottojen nostatta- maan mediakohuun. Kaivannon (2011) julkaiseman tiedotteen mukaan kappaletta ei kuitenkaan pitäisi selitellä suomalaiselle yleisölle, sillä löy- hästä poliittisuudestaan huolimatta se on ensisijaisesti ”ajaton ja tarttuva kesälaulu” ja ”kovin monitulkintainen postpostmoderni sävel- ja sana- teos”, joka ”luo lämmintä liennytystunnelmaa ja valaisee kiihkeät kesä- yöt pimeimmissäkin eiralaisissa kellareissa keskisuomalaisista oluttuvista puhumattakaan.” Musiikillisesti kappale mukailee eteläisen Afrikan mu- siikkityylien mukaista maailmanmusiikkia: taustalaulussa on kuultavis- sa vahvasti m-äännettä korostava ”homm-mma”-fraasi, minkä tietty voi ottaa sanallisena viitteenä niin sanotusta maahanmuuttokriittisyydestään tunnettuun internet-keskustelupalstaan Hommaforumiin. Kappale sisäl- tää myös enemmän tai vähemmän suoria kannanottoja kulttuuriseen mo- ninaisuuteen, integraatioon sekä erityisesti n-sanan käyttöön:

En oikein jaksa aina ymmärtää, miksei tosiasioita voida tunnustaa.

Ei leijonatkan voi purra jäkälää, eikä porot savannilla saata laiduntaa.

Ei nimi neekerukkoo pahenna, ellei neekerukko nimeä!

Musta Rihanna on ihanna, kun sen ääni ei oo liian kimeä.

Vertaus leijoniin ja poroihin on sikäli kiintoisa, että yhtäältä se elimellistää ihmisten yhteyden heidän oletetusti alkuperäiseen – eli rodullistettuun – elinympäristöönsä, kun taas toisaalta sen pohjalta on mahdollista pohtia leijonan asemaa Suomen vaakunaeläimenä sekä sitä, missä määrin eteläisen Afrikan musiikkityylejä soveltava suomalainen artisti on itse asiassa ”poro savannilla”. Samalla on syytä huomata, että Kaivanto (2010; alkup. korostus) on blogissaan tuonut esiin omat ajatuksensa n-sanan käytöstä estottomasti: ”Vastustan jyrkästi käänkösvirheestä johtuvaa eliitin päätöstä väittää, että sana *neekeri* on aina ja kaikilla tavoilla käytettynä loukkaava ja halventava. [...] Olen tiukasti sitä mieltä, että neekeri, joka loukkaantuu suomen kielen sanasta neekeri, on väärin kotoutettu. Syy on tietysti kotouttajien.”

Näin ollen myös Kaivannon laulun voi osaltaan tulkita julkisena kannanottona n-sanaan liittyvään keskusteluun sekä tämän keskustelun puoluepoliittisiinkin painopisteisiin. Lisäksi vaikka hän ei vaikuta piittaavan sanalla nimettyjen ihmisten tunteista saati n-sanan yhteydestä rasismien historiaan, hänen mainitsemallaan eliitin päätöksellä on tietty yhteys sanan kriittiseen tarkasteluun: mikäli sana on ”aina ja kaikilla tavoilla käytettynä loukkaava”, on se sitä myös oman tekstini kaltaisessa tieteellisessä tutkimuksessakin. Otaksuttavasti kyseinen päätös viittaa tuolloin käytyyn keskusteluun ulkomaalaislain uudistuksesta ja erityisesti maahanmuuttoasioista vastanneeseen Eurooppa-ministeri Astrid Thorsin tokaisuihin. Samassa yhteydessä yleinen keskustelu rasismista kiihtyi ja huoli erityisesti perussuomalaisten poliitikkojen käytöksestä lisääntyi. Niin tai näin, mikäli sana todellakin määritellään kaikilla tavoilla käytettynä loukkaavaksi, riskinä on, että myös sen kriittinen tarkastelu tukahtuu, minkä seurauksena sana ja siihen liittyvät yhteiskunnallis-historialliset ulottuvuudet unohtuvat – mukaan lukien Suomen asema rasismien maailmanlaajuisessa historiassa.

## Ratkiriemukkaat punkkarit

Punk-puolelta selkeimmät esimerkit puolestaan ovat Klamydian *Ratkiriemukkaat neekerit* (1989) sekä Larharyhmän versio *Me halutaan olla neekereitä* -hitistä (2003). Samaan kategoriaan kuuluu myös konneveteläinen punkyhtye Leonid B, jonka kappale *Heikki ja neekeri* on listattu kansallisdiskografiaan vuoden 2011 uudelleenjulkaisun perusteella (alkup. 1980), sekä suolahtelainen punkpoporkesteri Mopot *Neekeripojat*-kappaleellaan (1980; ks. Ramopunk 2018). *Jee jee jee* -historiikissa Klamydia luetaan kuuluvaksi ”ramopoppareiden” joukkoon kaksimielisen tai – kuten yhtyeen nimi vihjaa – peittelemättömän alatyylisen ”junttipunkin” esittäjinä (Bruun ym. 1998: 413). Myös suomalaisen punkin ja hardcoren 1980-luvun puolivälin jälkeisiä vaiheita kartoittaneet Ville Similä ja Meri Vuorela (2015: 91–92) kirjoittavat Klamydiasta paluuna ”vanhan koulukunnan punkrockiin Misfitsin ja Ramonesin malliin” hardcore-vuosien jälkeen. Heidän mukaansa ”viinahuumorin, pikkutuhmuudet ja joka suuntaan vittuilevat olivat mukana Klamydian sanoituksissa alusta asti”, joskin alussa vahva sijansa oli myös absurdilla laululyriikalla. *Suomi soi* -sarjassa yhtyeen keulahahmon Vesa Jokisen kerrotaan myöhemmin myöntäneen, että nuoruuden vimmassa vanhempien ihmisten hätkähdyttämiseksi tehty valinta yhtyeen nimeksi ei välttämättä ollut kaikkein järkevin, vaan vaikeutti varsinkin alkutaivalta (Juntunen 2004: 238–239). Wikipediassa (2019c) yhtyeen todetaan puolestaan olleen aina huumoriyhtyeen maineessa, joskin myös yhteiskunnallisesti kantaaottava. Itse laulu on suoraviivaista, nopeatempoista ”kolmen soinnun punkkia” särökitaroiteen, sanoituksen käsitellessä namibialaisen kylän aidanrakennusjuhlia ja kyläläisten ihmetystä traktorin nähdessään:

Binglom Namibiassa asustaa, savimajassa banaania natustaa.

Aurinko taivalla heloittaa, poppamies kioskillä molottaa.

Tänään on juhlinnan aika, valmis on kylän uusi aita. [...]

Illalla ihmetellään porukalla, mitä Binglom on tehnyt palkalla.

Traktori pihamaalle säksähtää, vanhimmat peloissaan säpsähtää.  
Lopulta nekrut pelkonsa voittaa, kaikki haluaa traktoria koittaa.

(Klamydia 1989.)

Stereotyyppistävien savimaja-, banaani-, aurinko-, poppamies- ja teknologianpelkoviitteiden ohella kappaleen alussa ja väliskeissä solisti ja taustalaulaja vuorottelevat ”ou jee-e” ja ”uu-u” fraasein, mikä tarjoaa mahdollisuuksia pohtia kappaleen musiikillis-prosodisten piirteiden yhteyttä yhtäältä afrikkalais(-amerikkalais)iin vuorolaulukäytäntöihin ja toisaalta mustuuden elämellistämiseen ja seksuaalistamiseen. Miten tahansa ”ou-jee-ittely” ja ”uu-uttelu” tulkitaankin, kappaleen sanoitukset on helppo omia rasistisiin tarkoituksiin. Niinpä kuten odottaa saattaa, YouTube:ssa (2008) kappaletta koskevissa kommenteissa esiintyi sekä avoimen rasistisia toteamuksia että laulun rasistisuuden kieltäviä mielipiteitä, eritoten huumoriin vedoten. Muutamat aprikoivat, josko yhtye esittää kappaletta keikoiltaan enää, ja yhdessä yhtyeen todettiin sanoutuneen julkisesti irti rasismista. Nimimerkin ”tmr77” kommentissa korostuivat keskustelun eri osapuolet:

Siis jumalauta. Tämä biisi on aikanaan tehty silloin kun neekeri-sanankäyttö ei ollut vielä läheskään niin tuomittua kuin nykyään. Se oli jopa ihan käyttökelpoinen sana silloin kun kyseessä oli huumori, kuten tässä biisissä on kyse. Mutta ei voi olla totta, että YouTube-kansa vetää herneet nokkaan ja mesoa. Ja sitten toinen ääripää...Ne vitun natsit innostuu, että Klamytkin on natseja. Yksi toivotus molempien ryhmien edustajille. Vetäkää naamio kasvoille ja upotkaa suohon.

Oma oireensa ja osoituksensa kappaleen sanoituksen mahdollisen humoristisuuden monitulkintaisuudesta on se, että kyseinen tallenne ei enää ole saatavilla. Kaikesta päätellen myös YouTube-hallinto on vetänyt palkokasveja hengitystiehyihin ja nyt mesoa: ”Tämä video on poistettu, koska se rikkoo YouTube:n vihapuhetta koskevaa käytäntöä.”

Punkhistorioitsijat Similä ja Vuorela (2015: 463) eivät mainitse kappaletta nimeltä, mutta nostavat yhtyeen esille punkin ja hardcoren poliit-

tisuutta käsitellessään. He painottavat, että transgressiivinen sovinnaisuuden ja poliittisen korrektiuden rajojen koettelu voi johtaa helposti avoimeen rasismiin. Heidän mukaansa Klamydian tuotannossa onkin ”patrioottisia ja tympeän rasistisia biisejä”, samalla kun yhtyeen ”aatemaailma on 2000-luvulle tultaessa muuttunut silmiinpistävän perussuomalaiseksi, vaikka kysyttäessä Vesku Jokinen sen kiistääkin.” Tässä kiistelyssä jokaisella on vapaus valita puolensa, ja asiaa koskevaa lopullista ja oikeaa tulkintaa olennaisempaa on juuri tulkintojen vaihtuvuus sekä humoristisen tai yleisen transgression painoarvo rasismisyytösten lieventäjänä. Omiin korviini *Ratkiriemukkaat neekerit* kappaleen laulutyyli ei ole järin riemukas, vaan pikemminkin lakonisen toteava, mikä puolestaan hankaloittaa esimerkiksi nimimerkki tmr77:n havaitseman huumorin hoksamista. Seurauksena käytännössä ainoaksi huumoriin johtavaksi tulkinnalliseksi apuvälineeksi hahmottuu ikään kuin kaksinkertainen ironinen inversio: laulun sanoja ei parane ottaa todesta, koska laulutapaa ei parane ottaa todesta. Ongelmalliseksi tällaisen tulkinnan kuitenkin tekee se, että mikäli laulun esittäisi korostetun naureskelemaan sävyyn, olisi sen sanojen ironisuuden puolustelu yhtä helppoa. Kysymys on jälleen ennen kaikkea huumorin ja ironian kulttuurisista valtasuhteista eli siitä, millaisia merkityksiä ja valta-asetelmia transgressiivisen vitsailun – ja sitä korostavien tulkintojen – avulla rakennetaan ja ylläpidetään (ks. Hutcheon 2000: 74–75; Billig 2005; Dentith 2000).

Oli Klamydian aatemaailma perussuomalaista tai ei, yhtyeen tuotanto on oma osoituksensa n-sanan ja sen viittauskohteena olevien ihmishahmojen keskeisyydestä Alatalon (1980b) mainitsemassa ”musiikkikulttuurin kehityksessä nimeltä Suomi.” Yksi yhtyeen albumeista on nimeltään *Zulupohjalta* (1999), ja tämä ”lämiskä sai etu-, taka- ja sisäkanteensa komeita perinteisiä sarjakuvaneekereitä [...]. Huulet oli töröllään, kuin myös meininki” (Klamydia 2018). Levyn nimikappaleen sanojen perusteella zuluviittauksen tarkempi sisältö sekä sen mahdollinen humoristisuus tai transgressio jäävät paljolti itse kunkin pääteltäviksi: ”Zulupohjalta

ja lujaa, zulupohjalta ja kovaa, oli taidot niin tai näin. Sitä joskus soittaa *Metsäkukkia* – prima vista meitä ei paina!” Yksi ilmeisimmistä tulkinnoista perustuu joka tapauksessa siihen, että zulupohja viittaa puutteelliseen soittotaitoon. Koko kappaleen perusteella se tosin yhdistyy muun muassa katu-uskottavuutta korostavaan itseidentifikaatioon ja olisi niin muodoin tulkittavissa positiiviseksi määreeksi. Vai liekö kappaleessa sittenkin kysymys ironisesta hip-hop-kulttuurin Zulu Nation -yhteisön kritiikistä...?

## Uskottavaa sikailua ja huonoa huumoria

Larharyhmää koskevia mainintoja en ole toistaiseksi Suomen musiikin historiaa koskevissa kirjamuotoisissa esityksissä havainnut. Wikipediasa (2012) yhtyeen todetaan puolestaan olevan ”humoristinen punk- ja metalliyhtye, joka parodioi nykyajan pop-ilmioitä.” Kyseessä olevan huumorin ja parodian transgressiivisesta luonteesta kielivät sellaiset vuosien varrella käytetyt esiintyjänimet kuten Richard Rape, Kevin Cancer, Aussi Auschwitz ja Edward Overdose – sekä tietysti kokoonpanon nimi itsessään, jossa palkkamurhaaja Ilpo Larha yhdistyy 1990-luvun alussa toimineeseen nuorten naisten yhtyeeseen Tarharyhmä. Larharyhmän ensimmäisen julkaisun nimi on edelleen Tarharyhmää mukaillen *Tappo-oppia* (1998; vrt. *Tappopoppia*, 1993), minkä tiimoilta yhtye nimettiin *Rumba*-lehdessä ”perinnepunkin Spinal Tapiksi” ja albumin kappaleet ”lievästi sanottuna ylitseampuvaksi jytkytykseksi” (Olin 1998). *Soundi*-lehden mukaan yhtyeen toinen albumi *Kotimaan katsaus* (2000) ”teurastaa punkversioillaan suuren nipun suomalaisen iskelmän, popin ja rockin klassikoita” (Juntunen 2000), ja *Rumban* perusteella kyseinen huumoriporukka ”on ehkä yksi Suomen vihatuimpia ja halveksutuimpia yhtyeitä, jonka haukkuminen on aina muodikasta” (Nevala 2001). Jälkimmäisessä lehtiartikkelissa yhtyeen jäsenet Richard Rape ja Fast Eddie Beast kytkevät lähtökohtansa itse asiassa sekä Klamydian jäsenten pyörittämään Kråklund-levy-yhtiöön että Mikko Alatalon tuotantoon:



Kysehän on siitä, milloin joku homma on uskottava ja milloin ei. Jopa tällaisella tarvii olla se oma ja Kråklund taitaa olla ainoa oikea tällaiselle musalle. Sikailukin vaatii uskottavan pohjan. [...] Alatalo] on vähän semmoinen takinkääntäjä. Sehän on nuoruudessaan sikailut aika paljon ja nyt se laulaa telkkarissa lastenlauluja pilke silmäkulmassa. [...] Kun alettiin tota Alatalon tuotantoa tutkimaan, niin huomasi miten se on niin huumoriäijä olevinaan. Sen valmiiksi paskasta läpistä pitäisi sitten tehdä lisää läppää. Se on aika hankalaa. [...]M]eidän kuulijat jakautuu aika kahtia. Puolia naurattaa, puolia vituttaa. (Nevala 2001.)

Jos kohta Alatalon tuotanto ei Larharyhmälle koskaan kelvannut, Kake Singersin ”klassikon” punk-henkinen teurastus nojaa ääniin, jotka luovat mielleyhtymiä kenttä-äänityksiin Afrikasta – ynnä konekivääritulitukseen. Otaksuttavasti suoraviivaisin tulkintatapa tässä tapauksessa on, että äänitteellä kuultavat afrikkalaiset teloitetaan raa’asti. Se, mikä tässä pitäisi ottaa kenties humoristisesti, jää kuitenkin rivien (tai äänien) väliin. Mikäli tulkintastrategiassa haluaa turvautua ironiaan, yksi mahdollisuus on ajatella ääniä länsimaisena lahtauksena. Tällöin kappaleen voi ajatella kriitisoivan länsimaisen sivistyksen vaikutusta erityisesti Saharan eteläpuoliseen Afrikkaan. Toinen mahdollisuus on suhteuttaa konekivääritulituksen äänet vaikkapa Ruandan väkivaltaisuuksiin 1990-luvun alkupuolella, jolloin kritiikin kärki kohdistuisi Afrikan kansojen sisäisiin ristiriitoihin – ottamatta huomioon sitä, mikä merkitys eurooppalaisella siirtomaavallalla on ollut näiden ristiriitojen synnyttämisessä.

Näiden kysymysten lisäksi voi pohtia sitä, missä määrin Eppu Normaalin *Maailma loppuu neekerikylässä* (alkup. 1983) kytkeytyy vallitsevaa järjestystä vastustavaan punk-mentaliteettiin – tuossa vaiheessa yhtye oli kylläkin jo vakiinnuttanut asemansa keskittien suomirockin edustajana. Toisaalta suomirockiinkin on toistuvasti yhdistetty ironinen ja yhteiskunnallisesti kantaaottava pohjavire (ks. Jalkanen & Kurkela 2003: 579–587). Eppu Normaalin suosion huomioon ottaen ei ole yllättävää, että kappa-leesta on kansallisdiskografian mukaan alkuperäisen singlejulkaisun lisäksi neljä uudelleenjulkaisua eri kokoelmilla. Vertailun vuoksi todetta-

koon, että Klamydian n-laulun uudelleenjulkaisujen määrä on kolme.

Oma erityinen tapauksensa on vielä Organ-yhtyeen *Neekerisuukko-ja*-kappale, josta siitäkin on useampi julkaisu tarjolla: 1982 ilmestynyt single kuuluu myös vuotta myöhemmin sekä 2001 julkaistuilla albumeilla. Yhtyeellä on itse asiassa yhteys Eppu Normaaliin, sillä siinä soitti jälkimmäisen alkuvuosien basisti Mikko Saarela – vaikka Organ olikin syntikkapopyhtye (Wikipedia 2019g). Näin ollen yhtye ja kappale edustavat suomalaisen populaarimusiikin kokeellisempaa puolta, mihin osaltaan sisältyy transgressiivinen ulottuvuutensa. Kappale sinällään on kuitenkin pienimuotoinen rakkaustarina, johon Neekerisuukko-suklaaherkut liittyvät enemmän tai vähemmän välillisesti. Laulussa n-sana toisin sanoen viittaa pikemminkin mainittuihin herkkuihin kuin mihinkään tiettyyn ihmisryhmään.

Transgressiivisellä ja ironisella tulkintakehyksellä on yhtymäkohtansa huumoriin. Tämä korostuu erityisesti niissä tilanteissa, joissa rajojen venyttäminen ja niillä leikkittely liittyy ajatukseen vähemmän vakavasti otettavista ilmiöistä. Punk-estetiikka jo alkulähtöisesti korostaa tätä: lajityypin historiallisena lähtökohtana on pidetty ennen kaikkea ”väärin soittamista” ja vallitsevaa järjestystä vastustavaa asennetta (ks. Shuker 2002: 236–239; Jalkanen & Kurkela 2003: 591–596). Suomenkielisten n-laulujen joukossa ainutlaatuinen esimerkki tähän liittyen on Da’ville-nimisen esiintyjän versio *Me halutaan olla neekereitä* -kappaleesta kokoelmalla *Suomen huonoin laulaja* (2007). Version sovitusta poikkeaa alkuperäisestä ratkaisevasti, sillä se on vahvan synteettisen konesoundin hallitsema – jopa siinä määrin, että laulumelodiasta (jos sellaista on) on hankala saada selvää. Kappale herättääkin kysymyksen huonouden kriteereistä: missä määrin esityksen julkilausuttu ala-arvoisuus nojaa laulutapaan ja missä määrin sovitukseen sekä lopulta kappaleeseen itseensä? Ja ehkä tärkeimpänä kysymyksenä: missä määrin julkilausuttu ja oletettu huonous tarjoaa mahdollisuuden vähätellä n-sanaan liittyvää loukkaavuutta?

## Lapsellista museoitua nostalgiaa

Suomenkielisistä n-lauluista erottuu myös joukko, jonka edustajat on joko suoraan nimetty lastenlauluiksi tai kytkeytyvät tähän kategoriaan välillisesti. Aiemmin mainitsemani Clutsam-klassikko edustaa tätä joukkoa kehtolauluna, olipa laulun suomenkielinen nimi mikä tahansa. Sama pätee Rüsterin sävelmään 1930-luvulta ja sen ”uusvanhaan” levytykseen seitsemisenkymmentä vuotta myöhemmin Petri Liskin ja Muukalaisleegioonan toimesta.

Clutsamin kappaleeseen liittyy kuitenkin omalaatuinen jännite siksi, että se sijoittuu osaksi taiteellista tulkintakehystä, toisin kuin suurin osa muista aineistoni kappaleista. Toinen säännöllinen tai ainakin toistuva poikkeus tässä suhteessa on Claude Debussyn tuotanto. *Huilumusiikkia 1* -levy (1987) sisältää kansallisdiskografian mukaan sävelmän *Pieni neekeripoika* (alkup. *The little nigar*, 1909) esittäjänään Tapio Jalas, ja *Musiikin mestarit* -kokoelmalla (2006) pianisti Peter Schmalfluss esittää Claude Debussyn sävelmän *Neekerinuken tanssi (Golliwog's Cake-walk)*, joka puolestaan on osa *Lasten nurkkaus* -sarjaa. Tavallaan ironista on, että levyn alaotsikkona on ”kokoelma parasta klassista musiikkia” – tai kenties tämä osoittaa pikemminkin taidemusiikkiin liittyvien ajattelutapojen naiiviuuden. Hieman samaan tapaan Candiris-kuoron levyllä *Songs from Spain and South Africa* (1993) on Timo-Juhani Kyllösen säveltämä *Ciclo para coro infantil No 1* eli *Lapsikuorosarja n:o 1*, jonka neljäs osa on luetteloitu kansallisdiskografiaan nimellä *Danza Negroide (Neekeripojan tanssi)*.

Clutsam ei taidesäveltäjänä ole saanut samanlaista arvostusta kuin Debussy, mutta kappaleiden esittäjien painoarvoa ei tule liioin vähätellä: Clutsam-sävelmän tunnetuksi tehnyt Paul Robeson oli monilahjakkuus ja Yhdysvaltain afrikkalaisperäisen väestön keskeisiä esikuvia ja puolestapuhujia. Yhtenä ensimmäisistä tummaihoisista klassisen musiikin laulajista hän oli luomassa ennako-oletuksia ja odotuksia sille, miten kappale tuli ottaa vastaan käytännössä ympäri maailmaa. Niinpä ei ole sattumaa, että

laulun tunnetuimmat suomalaiset esittäjät ovat kouluttautuneet klassisessa musiikissa ja laulussa: Kauko Käyhkö, Ragni Malmstén, Matti Tuloisela.

Tuutulaulujen lisäksi n-lauluihin lukeutuu useampikin, joissa lapsellisuus on esillä levy- tai sanoituskokonaisuuden perusteella. Kaj Chydeniuksen *Magdaleenan neekerilaulu* (1968) on osa LP-levytystä, jonka otsakkeena on *Lastenlauluja Magdaleenan nuottikirjasta*, ja säveltäjän *Neekerilapsi* (1975) puolestaan löytyy *Posetiivi*-lastenlevyltä. IIK!-yhtyeen *Tarina neekeripojasta* (2004) sen sijaan kumpuaa sanoituksen osalta *Jörö-Jukka*-tekstikoelmasta, jonka saksalainen lääkäri Heinrich Hoffmann sepitti jo 1845. Leonid B:n *Heikki ja neekeri* -kappale (2011; alkup. 1980) taas on kansallisdiskografiassa merkitty Kirsi Kunnaksen kirjoittamaksi – loru kylläkin on Aale Tynnin (1956) käsialaa ja sisältyy esimerkiksi moniosaiseen *Aarteiden kirja* -satukirjasarjaan, toimittajanaan Kunnas.

Suoraan lastenmusiikkiin liittyvien kappaleiden ohella voi tietysti pohtia sitä, missä määrin tulkinnot ja väittämät neutraaleista tai peräti mukamas viattomista n-lauluista kielivät tietystä haluttomuudesta ottaa vastuuta n-sanan kierrättämisestä yhteiskunnallisessa tilanteessa, jossa saanaan liittyvät jännitteet ovat osa kirjaimellisesti jokapäiväistä keskustelua. Näissä tilanteissa kysymys on ennen muuta empatiasta: mikä on se psykososiaalinen trauma, joka estää vähäisimmätkin yritykset eri ihmisryhmiin keskinäiseen kanssakäymiseen tukeutumalla tunnustetusti loukkaaviin sanavalintoihin? Vai onko todellakin niin, että tällaisen keskustelun – tai pikemminkin keskusteluhaluttomuuden – ongelmien esiin nostaminen on suvaitsemattomuutta perimmäisimmillään?

Kuluvan vuosituhannen puolella julkaistuista kappaleista muutama kytkeytyy myös kysymykseen kulttuuriteoista eli unohduksen uhkaamien sävelmien taltiointiin. *Jurva jyrää!* -kokoelma ja ”refer-jazz” sen osana kuuluu tähän kategoriaan, samoin kuin Georg Malmsténin ja Odeon-orkesterin esittämän *Neekeriprinsessan* (1938) uudelleenjulkaisu *Kahden venheessä* -kokoelmalla (2011). Malmsténin samana vuonna Dallapé-yhtyeen kanssa tallentama käännöskappale *Oli kerran neekeripoikanen* (al-

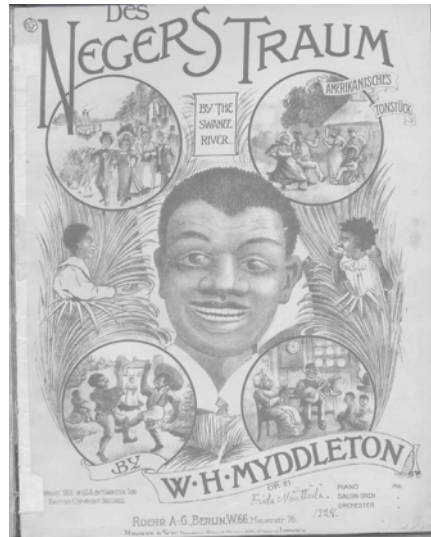
kup. *Chestnut Tree*) on puolestaan jäänyt arkistokuriositeetiksi, samoin kuin Emil Svartströmin 1930 laulamat *Neekerilautturin laulu* (alkup. *Of Man River*) ja *Neekeriäidin kehtolaulu* (alkup. *Ma Curly-Headed Babby*, säv. Clutsam), Metro-tyttöjen *Suzy, pieni neekerityttö* (1950) sekä Kipparikvartetin *Neekerin uni* (1966; alkup. *By the Swanee River*). Viimeisin näistä eroaa muista aineistoni lauluista lähes kymmenen minuutin kestollaan, mutta myös äänilevyllä julkaisemattomana televisiotallenteena. Kansallisdiskografiasta kappale löytyy lisäksi Karelia-puhallinorkesterin esittämänä (1983) sekä nuottina ja äänitteenä saksankielisellä nimellä *Des Negers Traum* (Myddleton 1901; kuva 9). Äänitemuodossaan kappale on julkaistu Kerava-kvartetin albumilla *Ken kaihon tuntee: salonkimusiikin lumous* (1999), mikä on jälleen omiaan herättämään kysymyksiä korkeakulttuurisen ilmaisun etäännyttävästä vaikutuksesta – eli millaista kaihoa tahi lumousta kuulijat tuntisivatkaan, mikäli kappale olisi albumilla suomenkielisellä nimellään tai alkuperäisessä muodossaan *By the Swanee River (A Coon's Dream of the Past)*?

Tuhatkauno-yhtyeen *Neekerveisu* (2003) nimetään äänitteen kansivihkossa suoraan menneisyyden jäänteiden säilytystoimenpiteeksi. Sävelmältään kappale on *Kuubalaisen serenadin* toisinto, kun taas sanoitus keskittyy lehtimiestoimintaan. Kansivihkotekstin mukaan n-sana liittyykin ”lehtineekeri”-termiin. Tallenteen ideoijan Suonna Konosen verkkosivuilla korostuu jälleen ajatus sanan neutraaliudesta: ”Rasismien kanssahan tällä ei ole mitään tekemistä – neekeri on vanha lempinimi painomusteen tahraamille toimittajille” (Suonna 2013).

## Haitarijatsin irvokkuus

Erityistapaus n-laulujen joukossa on Karl ”Kape” Rusterin sävelmän *Neekerin kehtolaulu* levytys vuodelta 2000: alkuperäisen äänitteen uudelleenjulkaisun sijaan kappaleesta on tehty ”uusvanha” versio. Levytyksessä siis on pyritty noudattamaan Rusterin 1920- ja 1930-luvuilla johtaman Semi-

Kuva 9. *Des Negers Traum*-nuottijulkaisun kansikuva (Myddleton 1901; Musiikkiarkisto 0256Nu0082).



nola-orkesterin sovituksia niin tarkasti kuin mahdollista (Haavisto 2000). Levytys on osa Rüster-kokoelmaa, jonka julkaisi Populaarimusiikin museo niminen aatteellinen yhdistys. Kansainvälisen museoneuvoston museomääritelmän perusteella kappale kytkeytyy täten myös yhteiskunnan kehitystä, tutkimuksen ja opetuksen edistämistä sekä inhimillisen toiminnan jälkien säilyttämistä korostaviin pyrkimyksiin (ks. ICOM 2007; SML 2019).

Kokoelma sisältää useita Kotkan seudulla 1920- ja 1930-lukujen taitteessa vaikuttaneen Kape Rüsterin johtaman Seminola-orkesterin alkuperäisäänityksiä, mutta myös joukon uusvanhoja versioita esittäjänään Petri Liski ja Muukalaislegioona. Levyn kansivihkon mukaan nämä uudet versiot on toteutettu noudattamalla alkuperäisten esitysten sovituksia ja soitinnusta mahdollisimman tarkkaan (Haavisto 2000). Kymmenhenkinen akustisia soittimia käyttävä orkesteri eroaakin soinniltaan selvästi viime vuosikymmenten sähköisesti vahvistetusta ja muokatusta valtavirrasta. Suomen populaarimusiikin historiankirjoituksessa kokoonpano ja tyyli ovat vakiintu-

neet niin sanotun haitarijatsin tunnuspiirteiksi; tämä 1930-luvun valtatyyli tuli sittemmin erityisesti 1960- ja 1970-luvuilla tunnetuksi humppana (Jalkanen & Kurkela 2003: 292–295, 479–480; Vanhasalo 2009: 7). *Neekerin kehtolaulua* on helppo nimittää haitarijatsiksi senkin takia, että haitari on selkeästi kuultavissa, ja onpa soittimella oma soolo-osuutensakin. Vanha-kantainen tyyli korostuu lisäksi viulun ja vaskipuhallinten käytön myötä. Myös tasaiskuinen humppatyylinen säestys alarekisterissä kytkee laulun menneiden vuosien haitarijatsiin. (Ks. Vanhasalo 2009: 89–96.)

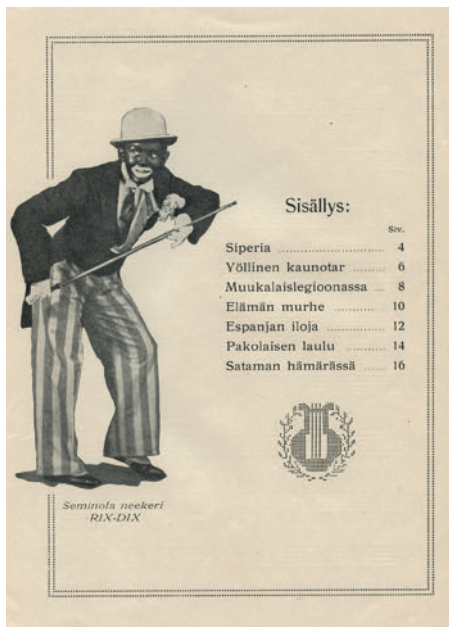
Haitarijatsin identiteettipolitiikka on kuitenkin vähintäänkin kolmita-  
hoista. Suomalaistetusta kirjoitusasusta huolimatta se kytkeytyy suoraan  
jazzin historiaan ja sitä kautta kysymyksiin Yhdysvaltain afrikkalaisperäi-  
sen väestön musiikillisten käytäntöjen leviämisestä ja omaksumisesta Eu-  
roopassa. Kirjotusasu ”jatsi” on tässä suhteessa osuva, sillä se tuo omalta  
osaltaan esiin musiikin muutokset sekä kiistelyt alkuperäisen yhdysvalta-  
laisen ja tyylitellyn eurooppalaisen jazzin suhteesta. Muun Euroopan lailla  
Suomessakin käytiin keskustelua uudenlaisen musiikin modernisuudesta,  
futurismista, eksoottisuudesta, eroottisuudesta, primitiivisyydestä ja eks-  
pressiivisyydestä, ajoittain suorastaan rasistisin äänenpainoin (ks. Van-  
hasalo 2009: 21; Helander 2001). Eurooppalaisissa jazztyyleissä korostui  
lisäksi ”vain kapea ja helpoimmin omaksuttavissa oleva osa jazzin ja rag-  
timen sointi- ja rytmiaineksista”, mikä osaltaan johti kabareeviihteen ek-  
sentriseen melujazziin sekä astetta sivistyneempään salonkijazziin. Erot  
näiden välillä olivat kuitenkin häilyviä, ja molempien ytimessä oli näky-  
västi esille aseteltu jazzrummusto. Termit jazz ja jazzari olivatkin noihin  
aikoihin tavaramerkin kaltaisia viitteitä rummustoon ja sen soittajaan.  
Myös euroamerikkalaisen lavakomiikan malleja omaksuttiin jazz-esi-  
tyksiin: ”Joskus jazzareista tehtiin neekereitä kenkälankilla.” (Jalkanen &  
Kurkela 2003: 255–265.) Näin tehtiin muun muassa juuri Kape Rüsterin  
luotsaaman Seminola-orkesterin esityksissä, sillä ajoittain soittoa säesti  
yhdysvaltalaisten minstreliesitysten mukainen ”neekeri Rix-Dix”, alkujaan  
pietarilainen balettianssija (Haavisto 2000; ks. kuva 10).

Rix-Dixin osuus juuri *Neekerin kehtolaulun* esityksissä ei selviä talenteen oheistekstistä, mutta olennaista onkin nimenomaan lajiytyypillinen yhteys laulun musiikillisten keinovarojen sekä esityksen visuaalisen ja ruumiillisen näytteillepanon välillä. Toisin sanoen Rix-Dixin hahmo määrittää myös *Neekerin kehtolaulun* arvopohjaa, joka olennaisilta osin nojaa minstreliesitysten ”jäljittelevään rasistiseen groteskiuteen” (Pickering 1997: 186). Orientalististen käytäntöjen tapaan Rix-Dixin kaltaiset hahmot kertovat enemmän länsimaisesta itseymmärryksestä ja Semino-la-esitysten tapauksessa suomalaisuuden rakentumisesta kuin mistään tosiasiallisesta mustuudesta. Parhaimmillaankin ne tarjoavat eräänlaisen suodatinmekanismin afrikkalaisperäisen väestön tarkasteluun. Tämä mekanismi nojaa kuitenkin eksotisoivan viihteen historiaan sekä teollistuvien yhteiskuntien rodullistettuihin hierarkioihin, joissa mustuus edusti äärimmäistä toiseutta kaikessa ala-arvoisuudessaan. (Ks. Pickering 1997: 189–194.)

Suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa haitarijatsille tarjotaan kuitenkin groteskin melu- ja salonkijazzin ohella kansanomaisempi pohja nimenomaan työläisnuorison tanssimusiikkina. Tällöin haitarijatsi asettuu oppikoululaisten suosiman autenttisen, amerikkalaisuutta jäljittelevän ”hot”-jazzin rinnalle ja sitä vastaankin (Jalkanen & Kurkela 2003: 285). Työläistäustasta ja yleisistä sisällissodan jälkeisistä yhteiskunnallisista vastakkainasetteluista huolimatta haitarijatsi levisi 1930-luvun alkuvuosina ensimmäiseksi maanlaajuiseksi yleistyyliksi. ”Kansanomaisuutensa vuoksi [...] musiikki vastasi kuin vahingossa ajan sekä oikeisto- että vasemmistopopulistisia mielialoja”, joskin muutamille poliittisesti vakaumuksellisille muusikoille se edusti ”neekerinpentua”, joka ”on käännytettävä oikeiden ihmisten mukaan ja taltutettava, ennen kaikkea taltutettava!” (Jalkanen & Kurkela 2003: 292.)

Sekä melujazz-yhteys että kansanomaiset piirteet rakentavat haitarijatsista vanhoillisen, umpioituneen ja muutosvastaisen musiikinlajin (Jalkanen & Kurkela 2003: 295). Genre osoittautuu lisäksi kaksinkertaisesti





Kuva 10. "Seminola-neecker Rix-Dix" esiintyi yhtyeen julkaisemissa nuottivihkoissa (kuva vihkosta 1, 1931; Musiikkiarkisto 0358Nu0076).

rasistiseksi: siinä missä sen suosijat tukeutuvat tahtomattaankin konservatiiviseen eksotismiin, sen vastustajille se edustaa jo lähtökohtaisesti ala-arvoista estetiikkaa. Edellisille genren yhteys mustaan identiteettiin tarjoaa perustan stereotyyppisille esityksille, kun taas jälkimmäisille mustuus määrittyy ali-ihmisten ominaisuudeksi.

## Humppanostalgian monimielisyys

Kolmas haitarijatsin identiteettipoliittinen ulottuvuus liittyy sen uuteen tulemiseen humppana 1950- ja 1960-lukujen taitteessa. Tässä yhteydessä myös Liskin ja Muukalaislegioonan uusvanhan tyylin ajalliset suhteet ovat olennaisia. Vanhanaikainen tyyli kielii mahdollisuudesta ajatella *Neekerin kehtolaulua* lähinnä historiallisena kuriositeettina ja käytöstä poistuneen ilmaisumuodon edustajana, oman aikansa vankina. Suomalaista eksep-

tionalismia käsitellessään Rastas (2007: 128) viittaa muihin vastaaviin 1920- ja 1930-lukujen laulajiin ja lauluihin ja toteaa, että näitä ”n-sanalla otsikoituja vanhoja lauluja tai ralleja ei voi tulkita sinänsä halventaviksi, mutta usein ne kyllä rakentavat kohteestaan varsin vieraan ja eksoottisen kuvan.” Lieventävänä asianhaarana hän pitää yhdysvaltalaisen ilmiöiden ja ilmaisujen kääntämistä suomen kieleen, mutta huomauttaa samalla eksootisoivien käytäntöjen tuskin olevan neutraaleja. 2000-luvun uusvanhaa versiota *Neekerin kehtolaulusta* voi toki pitää historiallisen dokumentin tarkkana kopiona, jossa juuri vanhakantainen musiikillinen tyyli paljastaa ja tunnustaa tuolloiset eksootisoivat ja rodullistavat taipumukset, mutta tämä ei oikeuta niiden taipumusten väheksyntää pelkästään ajallisen etäisyyden perusteella. Tässä mielessä uusvanhuus toimii nimenomaan ajallisen etäännyttämisen muotona, korostaen n-sanan historiallisuutta ja jälkijättöisyyttä sekä siten sen oletettavaa vähäpätöisyyttä.

Vastausta vaille jää kuitenkin kysymys siitä, miksi juuri 1930-luvun n-laulu on valittu uusvanhan versioinnin kohteeksi. Albumin kansivihkossa todetaan joidenkin alkuperäisäänitteiden olleen liian huonolaatuisia, mutta laulun valintaperusteisiin saati sen nimeen liittyviin jännitteisiin ei viitata sanallakaan. Ajatus uusvanhan version laadukkuudesta kytkeekin laulun esteettiseen etäännyttämiseen toisella tapaa: äänitteen korkea taso siirtää sen taiteen ylimaalliseen yhteyteen. Toisin sanoen tällöin esityksen akustinen hienostuneisuus lieventää sen sanallista karkeutta ellei peräti hävitä tätä kokonaan.

1930-lukulaisen kansallisesti latautuneen tyylin kopiointi herättää lisäksi kysymyksiä nostalgian painoarvosta. Mikäli vastauksia etsiessään ottaa lähtökohdaksi 2000-luvun ”monikulttuurisen Suomen” vertailun 1930-luvun yhteiskunnalliseen radikalismiin ja varsinkin äärioikeistolaisuuteen, *Neekerin kehtolaulun* uudelleenjulkaisu vaikuttaa lähinnä ”maanmuuttokriittiseltä” eleeltä. Laulun mieltäminen humpaksi lisää siihen vielä kuitenkin parodisen vivahteen. Humpan ”synty” ajoitetaan vuoteen 1958, jolloin parin, kolmen vuosikymmenen takaista fokstrot-musiikkia

mukailtiin hupailutarkoituksissa *Kankkulan kaivolla* radio-ohjelmassa. Siitä tuli aikansa huumoripoppia, mutta alkulähtöinen vitsin leima ja parodisuus estivät sen omaksumista arvostetuksi kansalliseksi musiikiksi. (Jalkanen & Kurkela 2003: 479–480.)

Humpan tyylhistoriaa tutkinut Mikko Vanhasalo (2009: 10–14) korostaa hänkin parodisen esitystavan keskeisyyttä lajityypin synnyssä, lieventäen sitä tosin tyylittelyn suuntaan myöhempien vuosien osalta. Humpan parodisuus tai tyylittely kytkeytyy hänen analyysissään olennaisesti myös nostalgian säilyttäviin ja eheyttäviin tendensseihin: edelliset viittaavat propagandahakuiseen ja tosikkomaiseen ideologiseen myytinrakentamiseen sekä pyrkimykseen pitää ”menneisyys täydellisenä yleensä jotakin tämän päivän tarvetta varten”, kun taas jälkimmäisissä korostuu oman menneisyysuhteen pohdinta, terapoiva kaipaus sekä ironian ja huumorin mahdollisuus. Vanhasalon (2009: 13, 86, 146) mukaan humpan myöhemmässä kierrätyksessä on kysymys nimenomaan eheyttävästä nostalgiasta sekä parodian eri sävyistä ja vahvuuksista.

Vanhasalo (2009: 146) tunnustaa sekä parodian että nostalgian monimielisyyden ja -puolisuuden, mutta päätyy varovasti korostamaan vain humpan eheyttäviä ominaisuuksia: ”Humpan historia tuntuisi viestivän, että kaikkea ei pidä ottaa vakavasti, vaikka humppaan liittyvät teemat ovat syvältä koskettavia ja perustavanlaatuisia kulttuuristen merkitysten alueita. [...] Näiden kierrätysilmiöiden olennainen viesti on se, että suomalaisilla on populaarimusiikkinsa historiassa jotakin sellaista erityistä, josta kannattaa iloita, ja joka edelleen puhuttelee monia.” *Neekerin kehtolaulun* uudelleenjulkaisua ajatellen tällaiset päätelmät johtavat kysymään, ovatko nostalgiaan nojaava ajallinen sekä huumoriin pohjautuva ideologinen etäännyttäminen käypiä perusteita n-sanan kaltaisen syvältä koskettavan ja perustavanlaatuisen kulttuurisen merkityksen alueen kierrättämiselle ja väheksymiselle. Humpan historia on osa stereotyyppisten ja eksotisoivien rodullistavien esitystapojen historiaa, ja se jos mikä on otettava vakavasti, varsinkin koska 2000-luvun suomalaisista yhä useammalla ei ole hump-

paa populaarimusiikkinsa historiassa eivätkä he välttämättä iloitse uusvanhoista n-lauluista – vaikkakin tällaiset laulut puhuttelevat käytännössä kaikkia.

## Kulttuuriperinnön roskaläjiä penkomassa

Virallisten tai omakustanteina julkaistujen n-laulujen vaiheet ja uudelleenjulkaisut tuottavat yhden version n-sanan kulttuurihistoriasta Suomessa. Eittämättä n-laulut ovat osa Suomen populaarimusiikillista sekä laajempaakin kansallis-kulttuurista menneisyyttä ja perintöä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että niitä tulisi pitää neutraalina osana tuota menneisyyttä. Kysymys on olennaisilta osin siitä, miten mainittua menneisyyttä ja *perintöä* koskevaa tietoa tuotetaan ja miten tätä tietoa hyödynnetään. Keskustelu kulttuuriperinnöstä on ollut 2000-luvun alkuvuosikymmeninä vilkasta, ja tukenaan sillä on niinkin vaikutusvaltainen järjestö kuin Unesco eli Yhdistyneiden kansakuntien kasvatus-, tiede- ja kulttuurijärjestö. Näissä yhteyksissä perintö määrittyy kuitenkin ilmaisuksi ja ilmiöiksi, joita pidetään tavalla tai toisella kansallisesti arvokkaina. Myös tällainen perinnön siistiminen ja kulttuuristen ”roskaläjien” (Baker & Huber 2015: 114) sivuuttaminen johtaa äärimmillään erityiseen jälkikoloniaaliseen, ekseptionalistiseen muistinmenetykseen, jonka olennainen osatekijä on ”kyvyttömyys hyväksyä vähemmistökokemuksia psyykkisellä tasolla”, mikä edelleen ”uusintaa siirtomaavallan aikaisia ja rasistisia rakenteita ja hierarkioita” (ks. Hübinette 2012: 44).

Suomen – ja suomalaisten – n-laulujen olemassaolo osoittaa, että menneisyyttä koskevan tiedon ei tarvitse olla käsitteellistä tai sanallista. Se voi olla – ja se on – myös musiikillista, nojasipa se sitten entisten ja nykyisten tyylien hyödyntämiseen ja olipa tämän hyödyntämisen samoin kuin myöhempien tulkintojen perustana huumori, sovinnaisuuden koettelu tai nostalgia. Kaikissa tapauksissa n-laulujen menneisyyttä koskeva tieto liittyy etäännyttävän vähättelyn mahdollisuuteen: niille, jotka tähän mah-

dollisuuteen tarttuvat, n-laulut ja n-sana ovat ”vain” vitsi, provokaatio tai tuulahdus viattomasta menneisyydestä. Toisin sanoen tiettyyn peruuttamattomasti rodullistettuun luokittelutermiin liittyvät kiistat ja ongelmat sysätään syrjään joko ideologisesti, esteettisesti tai historiallisesti.

N-laulut eivät kuitenkaan ole ”vain” vitsejä, eivätkä ne ole ”vain” musiikkia. Musiikki ei koskaan puhu puolestaan, sen todistavat paitsi sitä hikisinä esittävät muusikot, myös esimerkiksi äänitteiden kansivihkot sekä arkistoluetteloinnissa käytetyt luonnehdinnat. Kansallisdiskografia ei suinkaan ole ainoa tarjolla oleva luettelo, mutta sen auktoriteetti korostuu kansallisbiografia-aseman takia. Auktoriteetti ei silti ole sama asia kuin kokonaisvaltaisuus, ja esimerkiksi Suomen äänitearkisto ry:n tietokanta ([fenno.musiikkiarkisto.fi](http://fenno.musiikkiarkisto.fi)) sekä Yleisradion äänilevystöön pohjautuva Fono.fi tuottavat samoista äänitteistä erilaisia julkaisumääriä. Tietokantojen yhteensovittaminen on kuitenkin hankalaa, etenkin koska äänitearkiston tietokanta kattaa vain 1900-luvun. Edelleen muun muassa kunnallisten kirjastojen tietokannoista löytyy viitteitä kappaleisiin, joista mainituissa kolmessa tietokannassa ei ole jälkeäkään. Jotkut julkaisut ovat saattaneet lisäksi jäädä täysin tietokantojen ulkopuolelle: esimerkiksi CMX-yhtyeen alkuvuosien *Neekerit on mustia* -kappaleen (1985) olen kyennyt löytämään vain YouTubesta. Klamydian n-laulun tapaan kyseinen sivu on sittemmin hävinnyt.

Sosiaalisessa mediassa ja eritoten YouTubessa julkaistua epävirallista, niin sanottua käyttäjälähtöistä tuotantoa ei paranekaan unohtaa käsiteltäessä n-laulujen historiaa ja nykyisyyttä. Siinä missä kansallisdiskografia tarjoaa viitteet (toivon mukaan) kaikista n-lauluista, YouTube tarjoaa monista tallenteen – olkoonkin, että sisällön sääntely vihapuhealgoritmien avulla tehostuu vuosi vuodelta. Lisäksi olipa kysymys esimerkiksi muuttaman vuosikymmenen takaisesta televisioesityksestä tai YouTube-käyttäjien kotikutoisista kuvakoosteista, n-lauluista tulee sananmukaisesti audiovisuaalisia. Sosiaalinen media tarjoaa lisäksi mahdollisuuden täysin alkuperäisen tuotannon esittämiseen ja jakeluun. Tällaisia muualla

(tietääkseni) julkaisemattomia kappaleita olen YouTubesta kyennyt löytämään tusinan verran; systemaattista kartoitusta hankaloittaa se, että sosiaalisen median luonteen mukaisesti osa linkeistä ja tallenteiden nimistä on muuttunut vuosien varrella, kun kappaleita on syystä tai toisesta poistettu ja ladattu saataville uudestaan. Yksi ilmeinen syy on rasistinen sisältö, jossa myös YouTube-videoiden kuvastolla on oma painoarvonsa: esimerkiksi Oranssi Paska -nimisen artistin *Neekeri*-videossa (2008, luultavasti) oli sen ensi kertaa nähdessäni hakaristi-t-paitaan mukamas pukeutunut tummaihoisen nuori mies. Sittenkin samaa kappaletta on kuvitettu myös Suomen lipulla ja leijonavaakunalla, ja nykyisellään kappaleen YouTube-versiossa (2019) on ikärajoitus. Yksi käyttäjä kommentoi: ”Ai tää on täällä taas? Kauankohan menee että poistetaan? Kuukausi vai kaksi?”

MrSikaAna-nimisen käyttäjän *Neekerit*-tallenteessa (YouTube 2011b) puolestaan erittäin herjaavaa tekstiä on höystetty muun muassa kuvalla viillellystä selästä vihjaten, että tekijä on tummaihoisen. Kaikki YouTube n-laulut eivät kuitenkaan ole avoimen rasistisia: Miinaviirikön 2/10 matruusit kokoonpanon *Laiva Neekeri* (*sic*; YouTube 2011a) on sanoitukseltaan lähellä Tuhatkaunun tapauksen ”lehtineekereitä”: ”Hullun lailla häärin, töitä mielin määrin, kaiken teen mä silti väärin, oonhan laivaneekeri”. Säkeessä n-sana kytkeytyy kuitenkin orjuuttamiseen, nöyryyttämiseen ja älylliseen vajavaisuuteen.

N-laulujen olemassaoloa ei voi kieltää, eikä n-sanaa voi toivoa olemattomiin ja unohtuiksi. Vaikka laulut olisivatkin kadonneet radioaaltoilta ja *Suomen musiikin historiasta* eräänlaisen epävirallisen sensuurin tai viilleän pidättyväisyyden seurauksena, ne ovat saaneet uuden kantoalustan virtuaalifoorumien kasvottomasta ja rajattomasta käyttäjäkunnasta. Suurin osa lauluista on saatavilla avoimesti myös julkisista kirjastoista ja niiden säilytys kuuluu Kansalliskirjaston lakisäätöihin tehtäviin. Olennaista on valinta sen suhteen, unohtaako ne kirjastoholveihin, hoilottaako niillä perussuomalaista oikeutta loukata toisia vai yrittääkö ymmärtää niiden

avulla niin mennyttä, nykyistä kuin tulevaakin Suomea suhteessa siirtomaavaltasuhteiden ja rasismien maailmanlaajuiseen historiaan. Viimeisin vaihtoehto tekee niiden tarkastelusta kaikesta mahdollisesta loukkaavuudesta huolimatta – tai pikemminkin sen takia – välttämätöntä Suomen ja suomalaisen musiikin historian moniulotteisuuden ymmärtämiseksi.

## 6 Lopuksi

Metahistorioitsija on sikäli onnellisessa asemassa, että uusia historioita tuotetaan jatkuvasti. 2010-luvun loppupuolella aiempaa suomalaista musiikinhistoriallista tietämystä on kartutettu muun muassa progressiivisen rockin, bluesin, kantrin, tangon ja poliittisen laululiikkeen tarinoilla (Pajuniemi 2016; Hoppula & Laipio 2018; Kononen 2018; Forss 2019 & 2015). Myös jatsin ja jazzin vaiheet on päivitetty sekä pianonsoiton ja kuorolaulun historiaa kartoitettu (Haavisto 2016; Konttori-Gustafsson & Rahkonen 2016; Pajamo 2015). Lukuisten henkilö- ja yhtyehistoriikien sekä yksittäisempien levy-yhtiöiden kronikoiden ohella huomiota on kiinnitetty sellaisiin instituutioihin kuin musiikkioppilaitoksiin, levykauppoihin, ammattiliittoon ja roudareihinkin (Kuha 2017; Gehlen 2015; Nissilä & Lehtonen 2019; Laamanen 2018b). Saatavilla olevien historiankirjoituksen ja esityksen muotojen moninaisuudesta oma osoituksensa on vielä sarjakuva-albumi ”maalaispunk”-musiikin vaiheista (Kallio & Ahonen 2017). Rockista ja punkista on tarjolla myös yleisesityksiä sekä muita erilaisiin alalajeihin ja alueellisiin toimintaympäristöihin kohdistuvia historiallisia selvityksiä, ja oma orastava musiikinhistorian alueensa on syntetisaattori- ja tietokoneperustainen ilmaisu. Ja myönnettäköön, tämänkin kirjan julkaisu siirtyi reilulla vuodella kuultuani parin toimittajan suunnitelmat kirjoittaa suomirapin historia uusiksi, tai ainakin uudelleen. Ennakkotietojen mukaan sitä saa kuitenkin vielä odotella (Similä & Hietaneva 2020; ks. myös Määttänen ym. 2019).

Onneksi myös jo oletetusti puhtaaksi kaluttujen aiheiden menneisyydestä löytyy jatkuvasti uutta. Kansalliskirjaston kokoelmissa nimenomaisesti Jean Sibeliuksen elämänvaiheita eritteleviä kuluvan vuosituhannen puolella julkaistuja suomenkielisiä teoksia on tusinan verran ja niistä muutamat uusintapainoksina. Vesa Sirénin (2000) kokoamasta aikalaismuistelmien koosteesta on jopa tehty täydennetty laitos uusien arkis-



tolöytöjen ja ensimmäisen painoksen lukijoiden muisteluiden pohjalta – ja jälkimmäinen julkaistu myös jättipokkarina! (Sirén 2012; 2017.) Ajan mittaan selvinnee, kuinka pitkään Erik Tawaststjernan (1965–1988) viisi-osaisesta Sibelius-elämäkerrasta on tuottoisaa julkaista uusia versioita ja miten tiiviiksi säveltäjämestarin alunperin lähes kaksituhatsivuinen elämä lopulta supistuu. Tuoreimmassa versiossa sivumäärä on huvennut noin neljännekseen (ks. Tawaststjerna 2015). Kaikesta päätellen myös Sibeliuksen kohtaamiset muiden säveltäjien ja kulttuurivaikuttajien kanssa (ks. Vihinen 2018) ovat käypiä aiheita kaupallisilla kirjamarkkinoilla.

Ajan mittaan selvinnee sekin, miten moneen elämäkertaan rockkitaristi Andy McCoy (oik. Antti Hulkko) tarjoaa ydinsisällön, ja miten niissä historialliset vaiheet kenties muuttavat muotoaan. Uusimmassa eli kolmannessa versiossa hän esittääkin tähän liittyen keskeisen metahistoriallisen huomion: ”mä oon aina sanonu ettei kukaan jaksa kuunnella tylsää totuutta kun vieressä on paljon nastempi stoori. Jos mä olisin jo ekassa haastattelussa kertonu totuuden mulla ei olis ollu sen jälkeen mitään kerrottavaa” (Laamanen 2018a: 15). Kirjassa viitataan toistuvasti julkisuuden manipulointiin, olipa kysymys sitten Hulkon omista ristiriitaisista lausunnoista sukujuuriaan koskien tai artistin tympääntyneisyydestä median helpouskoisuuteen ja lähdekritiikittömyyteen. Seurauksena McCoy saattaa edustaa joillekin jopa kiehtovaa myyttisyyttä, jossa todellisuus ja seipitteet limittyvät: ”Andy McCoy ei voi oikeasti olla olemassa mutta kuitenkin hän on.” (Laamanen 2018a: 202, 221.) Sen perusteella mitä olen tutkijoita, toimittajia ja julkisuutta seurannut, olen valmis toteamaan saman Jean Sibeliukselta. Itse asiassa Sirén (2015: 9–11) kirjoittaa toisaalla siitä, miten säveltäjä ”on ollut kaikkien suomalaisten ja monen ulkomalaisen kapellimestarin ja orkesterinkin kohtalona” sekä lopulta jopa itse oman monumentaalisuutensa uhri. Sirén (2015: 10) siteeraa Einojuhani Rautavaaraa: ”Hän ei enää elänyt, hän oli patsas! [...] Hänen elämäkertansa on folklorea, hänen yksityiselämänsä kansanrunoutta, hänen työnsä kansallisomaisuutta.” Tästä tosin säveltäjän perikunta saattaisi olla hitusen

eri mieltä, ainakin ennen tekijänoikeudellisen suoja-ajan umpeutumista vuonna 2027.

Laamasen (2018a), Sirénin (2012) ja Tawaststjernan (2015) kirjoja ja etenkin niiden lähdeluetteloita vertaillen käy toki ilmi, että kaikissa on omanlaisensa lähestymistapa ja suhtautuminen menneisyyttä koskevan tiedon perustaan. Vaikka kaksi ensimmäistä ovatkin sitaattikokoelmina samankaltaisia, McCoy-elämäkerrassa lähdekritiikittömyyden korostus osoittautuu nopeasti kyseenalaiseksi ja kääntyy jopa itseään vastaan. Toisaalta kukin kirjoista kielii tekijänsä erityisyydestä: siinä missä Laamanen on nyt vihdoinkin – tai toistaiseksi – saanut McCoyn kertomaan sen oikean totuuden itsestään ja tekemisistään, perustuu Sirénin maine toimittajana ja Tawaststjernan ansiokkuus tutkijana suurelta osin heidän löytöihinsä Sibeliukseen tavalla tai toisella liittyvistä arkistoista. Pyrkimykset suostutella päihderiippuvainen rokkari pitkäjänteiseen keskusteluun rinnastuu täten yrityksiin saada perikunta avaamaan tutkijoilta ja muilta utelialta salassa pidetyt kenkä- ja sikarilaatikot. Kysymys on myös kulloiseenkin historialliseen aiheeseen ja aineistoon liittyvästä kulttuurisesta pääomasta ja uskottavuudesta: Lamppu Laamasen keskustelut Jean Sibeliuksen perikunnan kanssa saattaisivat olla yhtä jännittäviä ja tuottoisia kuin vaikkapa Sibelius-kritiikeistä väitelleen Antti Vihisen ja kaimansa Hulkon elämäkerralliset kohtaamiset, mutta luultavasti edellyttäisivät huomattavasti työläämpiä neuvotteluita – etenkin kustantajien kanssa.

Vaan mistäpä tuon tietää? Historia on menneisyyttä koskevana tulokintoina jatkuvaa neuvottelua eri osapuolten kanssa, olivatpa nämä akateemisia musiikin historian tutkijoita, journalistisia historioitsijoita, kustannuspäälliköitä, arkistovirkailijoita tai kulloinkin käsillä olevan aiheen historiallisia toimijoita ja heidän jälkeläisiään. Aiheidensa kanssa niin sanotusti samalta sosiokulttuuriselta viivalta ponnistavat historioitsijat ja elämäkerturit pääsevät kenties alkuun sutjakkaammin, mutta kääntöpuolelta voi olla ihailunsekainen hymistely ja uudenlaisten kysymysten esittämättä jättäminen. Äärimmillään historiallisesti suuntautunut akateemi-

nen ja muu fanitus saattaa johtaa jopa pakkomielteeseen *kaiken* menneen toiminnan selvittämisestä, mukaan lukien sellaisetkin tuotokset ja tapah- tumat, jotka yksittäinen rock- tai säveltäjäsankari on itse halunnut ehdoin tahdoin unohtaa. Sibelius-tutkijoita ja Freud-historioitsijoita vaikuttaakin yhdistävän perustavanlaatuinen luihin ja ytimiin käyvä huoli siitä, ”mitä kaikkea hän mahtoi polttaakaan” – muutakin kuin sikaria. Filosofit Jacques Derrida kirjoittaa tähän liittyvästä arkistopahoinvoinnista tai kuumeesta (ransk. *mal d'archive*), jonka keskiössä on täydelliseen arkistoon tähtäävän pyrkimyksen ja vääjäämätöntä epätäydellisyyttä koskevan tietoisuuden välinen jännite (Derrida & Prenowitz 1995: 19, 63). Myös prepositionaa- lisilla lähtökohdilla ja tarkoitusperillä on osuutensa tässä pahoinvoinnis- sa, sillä siihen liittyvä hinku voi aiheutua arkistosta, kohdistua arkistoon tai iskeä arkistossa. Ensimmäinen näistä viittaa arkistolaitoksen aukto- riteettiasemaan, toinen pyrkimykseen päästä arkistojen arkistoon ja pe- rimmäisen arkistolähteen äärelle, ja kolmas ”varsinaisen arkistokuumeen etiologiaan” eli tosiasiallisiin arkistotyöskentelyn terveystriskeihin (ks. Steedman 2011: 4–13).

Mikäli arkistokuumeesta selviää hengissä, palkintona voi olla sankarihistorioitsijan status arkistoaarten löytäjänä. Tässä suhteessa tietyistä sävelsankareista tuleekin likipitään kansallisomaisuutta, etenkin mikäli heidän henkilötietosuoja-asetuksiin perustuvaa oikeuttaan tulla unoh- detuksi eli poistaa tietoja ja julkaisematonta materiaalia rekistereistä ja arkistoista ei oteta huomioon saati kunnioiteta. Marraskuun 2019 alussa Suomen etnomusikologinen seura ja Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura järjestivät päiväseminaarin otsikolla ”Taiteentutkimuksen ja kult- tuuritieteiden etiikka”, ja siellä oikeutta tulla unohdetuksi pohdittiin myös suhteessa historian vääristelyyn. Toisin sanoen: onko ihmisellä oikeutta tulla unohdetuksi silläkin uhalla, että hänen mahdolliset eettisesti arve- luttavat toimet kanssaihimiään kohtaan pyyhitään samalla pois? Tai mi- käli kysymyksessä on siinä määrin kulttuurisesti merkittävä henkilö, että jopa hänen sikarilaatikoistaan ja takkatuhkistaan ajatellaan voitavan oppia

jotakin? Kulttuurinen merkittävyys on tietty kovin tilannesidonnainen ja helposti politisoituva arkistointiperuste, ja keskustelussa huomautettiin tämän vastapainona myös siitä, että aineistojaan ja jäämistöjään arkistoihin luovuttavilla tahoilla on mahdollisuus salata ne, yleensä toki vain määrääjäksi tai osittain. Sikäli historiaa vääristellään päivittäin, eikä toiminta ole periaatteessa kovinkaan kaukana Andy McCoyn elämäntarinan versioinnista kiinnostavuuden lisäämiseksi.

Kuumeenhoureista vimmaa päästä perimmäisen historiallisen totuuden alkulähteille voi koettaa parantaa myös hyväksymällä arkistojen ja ylipäänsä historiallisten jälkien rajallisuuden. Totalitaristiset pyrkimykset hävittää tietyt ihmisryhmät ja niiden olemassaoloon liittyvät tuotokset ovat äärimmäinen esimerkki historian – tai pikemminkin historiatomuuden – muokauspyrkimyksistä, mutta yhtäläillä tarkoituksellisesti joskin usein vaivihkaisemmin ja hitaammin on siirtomaahallinnoissa eri puolella maailmaa pyritty häivyttämään ja unohtamaan paikallisväestön aiemmat, usein pakanallisiksikin leimatut käytännöt. Näiltä osin kysymyksessä onkin yksi jälkikoloniaalisen tutkimuksen ydinalueista eli se, miten hahmottaa ja käsitellä alistettujen ryhmien tietoisuutta ja ilmaismahdollisuuksia: ”voivatko alistetut puhua?” Tähän kysymykseen liittyy merkittävä paradoksi: mikäli alistetuilla ei ole omaa ääntä tai muita ilmaissumuotoja, miten heidän olemassaolonsa voi tunnistaa – ja mikäli he kykenevät omaehtoiseen ilmaisuun, ovatko he enää alistettuja? (Ks. Spivak 1996: 73–78.) Ristiriitaa tuskin ratkaistaan karkealla kyllä/ei-vastauksella, ja olennaisempaa onkin kiinnittää huomiota alistussuhteiden erilaisiin ja jatkuvasti muuttuviin muotoihin sekä siihen, millaisia ääntelyn ja ilmaissun mahdollisuuksia ne tarjoavat.

Kuinka ollakaan, musiikin menneisyyttä koskevan tiedon valikoivuus ja poliittisuus nousi vuoden 2019 lopulla esiin myös *Helsingin Sanomien* palstoilla klassisen musiikin säveltäjien mieskeskeisyyteen ja valkoisuuteen liittyen. Keskustelu tarjoaa kelpo aiheen ja aineiston kokonaan erilliselle metahistorialliselle tutkielmalle musiikinlajin ”monikerroksisesta sorto-

historiasta” (Torvinen 2019), mutta jo nopeankin silmäilyn perusteella tietyt jälkikoloniaalisen tutkimuksen kannalta keskeiset teemat toistuvat jälleen. Monille musiikki ja laajemminkin taide on ja pysyy autonomisena, sukupuolesta ja etnisestä taustasta riippumattomana kirjaimellisesti *omalaatuisena* saarekkeena. Toisille taas sukupuoleen ja rodullistamiseen perustuvasta syrjinnästä puhuminen ja kirjoittaminen on yhtä mielekästä kuin ylipainoisten tai punahiuksisten säveltäjien kohtaaman vähättelyn käsittely, mikä kertoo omaa karua kieltään tietämättömyydestä Suomenkin kannalta keskeisistä pitkäkestoisista kulttuurihistoriallisista kehityskuluista. Samalla kun useimmat vaikuttavat ymmärtävän, että naissäveltäjien teoksia on saatavilla vähemmän, koska naissäveltäjiä on vähemmän kuin miehiä, ajatus työnjaon historiallisesta sukupuolittuneisuudesta jää yleensä vieraaksi ja juuri musiikin laadun rinnalla toissijaiseksi. Lisäksi niillä, jotka ivalliseen sävyyn ihmettelevät eteläamerikkalaisten suurta osuutta ”lattarimusan” esittäjissä, saattaisi olla yhtä jos toista opittavaa musiikinlajien rodullistamisen käytännöistä ja niiden historiallisesta taustasta. Ironisten ivailijoiden lisäksi keskusteluun osallistujien joukossa on useampikin sellainen, jolle koko ajatus klassisen musiikin sortohistoriasta ei voi olla muuta kuin – kappas kummaa – lähinnä ”feministisen herätyksensä saaneen lukiolaistytön” kirjoittelun parodiointia. Näin funlandisäätion logiikka puskee esiin rivien välistä.

Kysymys musiikin – olipa se sitten klassista, populaaria tai mitä vain – sortohistoriasta ja etenkin sen monista kerroksista kytkeytyy suoraan jälkikoloniaaliseen metahistorialliseen otteeseen sekä yleisemmin jälkikoloniaalisen tutkimuksen *intersektionaalisuuteen* eli sen tarkasteluun, miten eri tavat luokitella ihmisiä risteävät toistensa kanssa. Toisin sanoen musiikin rodullistamisen käsittely johtaa nopeasti pohdintoihin sen yhteyksistä yhteiskunnalliseen luokka-asemaan, uskonnollisuuteen ja sukupuoleen. Äärimmäisissä olosuhteissa rodullistaminen saattaa niveltä osaksi vastapuolen ja kirjaimellisen vihollisen demonisoimista ja asettamista naurunalaiseksi (ks. kuva 11).



Kuva 11. "25. Asemiesilta klo 19.25–21.00: Vangiksi saatu bolsevikineekeri laulamassa". Kuvaaja: sot.virk. Esko Manninen, 16.7.1942. Sotamuseon kokoelmat.

Oma keskustelun aiheensa on vielä se, missä määrin musiikinhistoria sekä tieteellisessä että journalistisessa muodossaan on sukupuolittunut. Henkilökohtainen vaikutelmani on, että kokonaisvaltaiset tiettyjen musiikinlajien historiikit ovat etupäässä mieskirjoittajien tuotoksia. Esimerkkinä voi käyttää vaikkapa juuri *Suomen musiikin historia* -sarjaa: sen kansissa mainituista yhteensä 18 kirjoittajasta kolme on naisia, joista lisäksi kaksi esittävää säveltaidetta käsittelevässä osassa. Vastaavasti ”nais”-etuliitteellä varustetuissa historiikeissa ei mieskirjoittajia juuri esiinny. Menneisyyttä koskevien tulkintojen moniäänisyyttä ajatellen voi panna merkille myös sen, että esimerkiksi sekä suomalaista naisrockia että suomirapin naisia käsittelevät historiikit nojaavat ensisijaisesti artistihaastatteluihin (Aho & Taskinen 2004; Strand 2018). Kuten tapaus Antti Hulkko osoittaa, artistien historialliseen auktoriteettiin voi olla paikallaan suhtautua suurinkin varauksin, eikä historian tutkimuksellista asiantuntemusta ole syytä alistaa heidän tulkintoilleen menneestä. Historiantutkijalla ei silti ole minkäänlaista velvollisuutta tuottaa saumatonta kehityskertomusta valitsemastaan aiheesta, oli se kirjakapitalistin kannalta tai oppiainevastaavan mielestä miten toivottavaa hyvänsä. Jo *Suomen musiikin historian* perusteella voi todeta, miten ”samasta” musiikillisesta käytännöstä eli niin sanotusta säveltaiteesta tuotetut historialliset tulkinnat ja kertomukset saavat erilaisen muodon, kun tarkastelun keskiö siirtyy säveltäjistä esittäjiin. Vastaavasti minkä tahansa musiikinlajin historiallisia muutoksia voi tarkastella suhteessa sukupuoleen, etnisyyteen, estetiikkaan, teknologiaan ja vaikkapa tanssiin, eikä näin muotoutuvia kertomuksia tarvitse pitää erillään toisistaan. Jos kohta Sibelius kykeni sävelmillään pelastamaan yksittäisiä näytämömusiikkiteoksia, elokuvamusiikin säveltäjänä hän oli kaiketi niin huono, ettei viitsinyt edes yrittää. Tarpeeksi tiuhaan toistettuna tästäkin tulkinnasta voi tulla joillekuille järkkymätön totuus.

Jälkikolonialaisen metahistoriallisen musiikintutkimuksen suurimmat lupaukset liittyvätkin paitsi menneisyyden intersektionaalisen moniäänisyyden hahmotteluun myös musiikinhistorian peruuttamattoman seka-

sikiöisyyden tunnustamiseen ja tunnistamiseen. Tämä tarkoittaa vääjäämättä kansallisen tulkintakehyksen jatkuvaa kriittistä uudelleenarviointia ja viime kädessä sen hylkäämistä – olkoonkin, että tehtävä voi olla mahdollon ilman radikaalia muutosta yhteiskuntajärjestelmissä maailmanlaajuisella tasolla. Ylirajaisuutta korostavia tutkimuksia musiikinhistoriasta tehdään kuitenkin jo runsain mitoin, myös Suomessa, ja oman erikoislaatuisen mallinsa tarjoaa Mark Hijlehin (2019: 2) pyrkimys hahmottaa koherentti maailmanlaajuinen musiikinhistoria painottamalla matkustamiseen ja vaihdantaan perustuvaa kulttuurienvälistä yhdentymistä. Tässä historiassa huomio ei kiinnity yksittäisinä ja selvärajaisina pidettyihin musiikkikulttuureihin, vaan vuosituhansien yli ulottuviin kulttuuriin vuorovaikutussuhteisiin, jatkuvaan muutokseen ja seuraamuksiin: ”Maailmanlaajuinen musiikinhistoria hyväksyy sen, että kulttuuri ei ole staattista, ja että sen elinvoimaisuudella on hintansa” (Hijleh 2019: 10). Hahmotelmassa ei mainita Sibeliusta, saunaa eikä sisua, ja avoin kysymys onkin, miten vaikkapa ajatus suomalaiskansallisen musiikin emoperinteistä suhteutuu kolmeen Hijlehin (2019: 3) painottamaan musiikinhistoriaa muovanneeseen erityisen keskeiseen kulttuurienväliseen tai ylikulttuuriseen yhdentymään: Rooman ja Kiinan keisarikunnat yhdistäneeseen Silkkitehien ensimmäisellä vuosituhanella, Pohjois-Afrikan ja Euroopan välisiin kontakteihin keskiajalla sekä niin sanotun Atlanttisen kulttuurin kukoistukseen 1500-luvulta lähtien.

Kansallisen tulkintakehyksen ylittäminen on työlästä myös siksi, että historialla on merkittävä painoarvo kansallisen itseymmärryksen rakentumisessa ja ajoittain jopa valtiollisen päätöksenteon apuna – musiikinhistorialla kuitenkin poikkeuksetta vain edellisessä. Prepositiopolitiisesti painopistettä voi silti koettaa hivuttaa kansallisesta kohti valtiollista ja sen tuolle puolen: sen sijaan, että musiikinhistorian opetuksen lähtökohdaksi otetaan *suomalaisen* musiikin kannalta olennaisena pidetyt kanonisoidut kehityskertomukset, sen monikerroksisia vyyhtejä voi lähteä purkamaan kulloisenkin nykyhetken todellisuudesta käsin. Tällöin vaippapaketin



mukana tuleva levy *Brahms for Babies*, kadunkulmassa saksofonilla ja melodikalla jazz-standardeja tapailevat romanikerjäläiset sekä afrikkalaisen tanssin alkeiskurssin soitinvalikoima tarjoavat yhtäläisen mahdollisuuden tuottaa tietoa musiikin menneisyydestä kulttuurisesti monimuotoisessa Suomessa, osana maailmanlaajuisia musiikinhistoriaa sekä omat lähtökohdat ja menneisydentarpeet ahtokulun antamien mahdollisuuksien mukaan tiedostaen ja tunnustaen.

# Lähteet

## Aineistolähteet

*Audiovisuaalinen aineisto, nuottijulkaisut ja äänitteet*

- Alatalo, Mikko (1980a) *Elävänä Pispalassa (ja vähän muuallakin)*. Hi-Hat HILP143.
- Alatalo, Mikko (1984) *Maailmanlopun meininki* (albumilla *Ikävän karkoitus*). Hi-Hat HILP162.
- Alatalo, Mikko (1993) *Puutarha*. Audiovox AXRCD 1057.
- Alatalo, Mikko (2002) *Kyllä sitä ny ollaan niin Alataloa. Mikon moukarirallit*. Busola/Musiikkipalvelu ALRCD 026.
- Bat & Ryyd (1989) *Ehtaa tavaraa*. Tippa productio BRLP 013.
- Eija Sinikka (1981) *Ihan nekeri* (albumilla *Tuollaisen jos saisi*). Blue Master Special SPEL 345.
- Eppu Normaali (1983) *Maailma loppuu nekerikylässä*. Poko PIS 123.
- Eppu Normaali (1988) *Afrikka, sarvikuonojen maa*. Poko PIS 240.
- General Njassa and His Lost Division (1983) *I'm Young, Beautiful and Natural* (albumilla *The Art of Breeding*). Johanna JHNCD3013 (2010).
- Grandmaster Flash and the Furious Five (1982) *Message* (kokoelmalla *The Megamelle Mix*, 1985). Sugar Hill SHLP1002.
- Hancock, Herbie (1983) *Rockit* (albumilla *Future Shock*). CBS 25540.
- Hausmylly (1991) *Se mustamies*. Power POWMX 8.
- Hullujussi (1974) *Bingo bango bongo*. Kerberos KES 190.
- IIK! (2004) *Jörö-Jukka*. Direct Art Oy DACD-003.
- Jackson, Michael (1982) *Thriller*. Epic EPC 85930.
- Kaivanto, Petri (2011) *Neekerukko ja Hakkarainen*. Prontosaurus SAURUS09.
- Kake Singers (2002) *Me halutaan olla...* Warner Music Finland Oy 0927-41641-2.
- Kansalaiset feat. Medborgare (2014) *Olen suomalainen*, <http://www.youtube.com/watch?v=v7ch4mJ51CA> (julkaistu 24.2.2014; tarkistettu 30.11.2019).
- Kape Rüster -tarina* (2000) Populaarimusiikin museo & Siboney. SIBCD12.
- Kipparikvartetti (1966) *Neekerin uni*. Televisio-ohjelmasta *Iltaa, että mätkähtää* 3. Musiikkiarkisto 0266Kn004.
- Klamydia (1989) *Ratkiemukkaat nekerit* (albumilla *Ja tauti leviää*). Pöpö records.
- Klamydia (1999) *Zulupohjalta*. Kråklund KRÅCD 66.
- Kojo, Timo (1979) *Good Foot* (albumilla *So Mean*). Finnlevy DIGLP5.
- Kojo (1982) *Whatugonnado* (albumilla *Time Won't Wait*). Dig It DIGLP23.
- Kusela, Jean-Pierre (1987) *Saattokeikka rap* (albumilla *Voi hyvä tavaton*). Flamingo FGK4018.
- Larharyhmä (2003) *Teho-osasto*. Kråklund Records KRÅCD 94.
- Leskinen, Juice (1981) *Mussoliini perusdiini*. Johanna JHNS 165.
- Leskinen, Juice (1986) *Heavydiggarin vuorisarna* (albumilla *Yöleno*). Megamania GSLP002.
- Lindfors, Jukka (2007) ”Raptorin Izmo muistele”. *YLE Elävä arkisto*, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2007/09/17/raptorin-izmo-muistele> (julkaistu 17.9.2007; tarkistettu 30.11.2019).

- Matti Jurva orkesteri (2013) *Jurva jyrää! Solistina Jukka Poika*. Suomen Musiikki KHY-CD56.
- Musta Barbaari (2013) ”Salil eka salil vika”, <https://www.youtube.com/watch?v=a0efCvco2uI> (julkaistu 20.8.2013; tarkistettu 9.12.2019).
- Myddleton, W. H. (1901) *Des Negers Traum*. Berlin: Roehr A.G. Musiikkiarkisto 0256Nu0082.
- Neekerin valitus* (2005) Säv. & san. Georg de Godzinsky. Televisio-ohjelmasta *Ikimuistoinen Siiri Angerkoski: Arkistojen aarteita*. Musiikkiarkisto dvd1069b.
- Neekerilaulu* (2004) Säv. Toivo Kärki. Televisio-ohjelmasta *Ikimuistoinen: Huumorin kukkia*. Musiikkiarkisto dvd0711c.
- Organ (1983) *Neekerisuukkoja* (albumilla *Summerparty*). PokoRekords REPLAY2.
- Pale & Wille (1988) *Duck räpp* (kokoelmalla *Pale & Willes däligeaste*). Yleisradio/Rundradion PIT001.
- Pirttijärvi, Ulla (1996a) *Honkon Dohkká*. DAT DATCD-23.
- Pirttijärvi, Ulla (1996b) *Honkon Dohkká*. Guovdageaidnu: DAT & Ulla Pirttijärvi.
- Popeda (1987) *Hei mies räp* (kokoelmalla *Museorekisterissä*, 2013). Poko (EMI) 3754547.
- Pääkköset (1989) *Pääkköset*. CBS 465964-1.
- Raptori (1990) *Moe!* Johanna MGM2031.
- Salminen, Simo (1968) *Pornolaulu* (albumilla *Hurja joukko*, 1987). Scandia (Finnlevy) SLP 731.
- Seminola-orkesterin tanssisävelmiä* (1931) 1. vihko. Kotka: Kotkan musiikkikauppa. Musiikkiarkisto 0385Nu0076.
- Sibelius, Jean (1907) *Belsazar's Gastmahl. Op. 51*. Berlin: Schlesinger'sche Buch- & Musikhandlung. Kansalliskirjaston kokoelmat.
- Suomen huonoin laulaja* (2007) Edel Records Finland Oy 0185782ERE.
- Tikkala, Arvi (1936) *Bulu bulu bulu*. His Master's Voice X 4619.
- Ti-Ti Nallen lauluja 1* (1989) Ti-Ti Tuotanto Oy TNCD-001.
- Tuhatkauno (2003) *Painokoneet seis! – Journalistilauluja*. PKSY-1.
- Tuloisela, Matti (1975) *Minä laulan lapselleni*. Discophon YFLP1-845 RCA Victor.
- Tuloisela, Matti (2004) *Minä laulan lapselleni*. VIPUNEN-CD0401.
- YouTube (2008) ”Klamydia Ratkiriemukkaat Neekerit”, <https://www.youtube.com/watch?v=40X2LdAvNV4> (julkaistu 10.3.2008; tarkistettu 24.4.2018; ei saatavilla 26.11.2019).
- YouTube (2009) ”Heikki Laitinen - Neekerin hammas”, <https://www.youtube.com/watch?v=IPw8Ks37i3E> (julkaistu 28.1.2009; tarkistettu 26.11.2019).
- YouTube (2011a) ”Laiva Neekeri”, <https://www.youtube.com/watch?v=glG780kpcC4> (julkaistu 5.10.2011; tarkistettu 3.12.2019).
- YouTube (2011b) ”SikaAna - Neekerit.wmv”, <https://www.youtube.com/watch?v=glG780kpcC4> (julkaistu 19.1.2011; tarkistettu 3.12.2019).
- YouTube (2018) ”Bobby Jimmy and the Critters – New York Rapper”, <https://www.youtube.com/watch?v=IZdHNHWb8vg> (julkaistu 23.11.2018; tarkistettu 3.12.2019).
- YouTube (2019) ”Oranssi paska – Neekeri”, <https://www.youtube.com/watch?v=x7xvnraa-0Dc> (julkaistu 2.10.2019; tarkistettu 3.12.2019).

#### *Musiikin historiankirjoitus ja muut kirjalliset aineistolähteet*

- Aflecht, Tuomas (2016) ”Just se somali, joka aikoo uudistaa suomirapin”. *Rumba* 13.5.2016, <https://www.rumba.fi/haastattelut/just-se-somali-joka-aikoo-uudistaa-suomirapin-haastattelussa-kingfish/> (tarkistettu 29.11.2019).
- Aho, Arja & Taskinen, Anne (2004) *Rockin korkeat korot. Suomalaisen naisrockin historia!* Helsinki: WSOY.
- Alatalo, Mikko (1980b) ”Kyllä sitä ollaan ny niin Jolsonia, että...” *Suosikki* 11/1980, 54–57.
- Alatalo, Mikko (2006–2019) Mikko Alatalo, [www.mikkoalatalo.net](http://www.mikkoalatalo.net) (tarkistettu 26.11.2019).

- Alatalo, Mikko (2013) Sähköposti kirjoittajalle 18.11.2013.
- Apter, Jeff (2018) *Angus Young – Kohtalona AC/DC*. Engl. alkuteos *High Voltage: The Life of Angus Young – AC/DC's Last Man Standing*. Suom. Päivi Paju. Helsinki: Minerva.
- Avola, Pertti & Pekonen, Juho-Pekka (2015) ”Spede-elokuvien leppoisa koomikko”. *Helsingin Sanomat* 5.9.2015, C23 (<https://www.hs.fi/ihmiset/art-2000002850177.html>; tarkistettu 30.11.2019).
- Bagh, Peter von (1977) *Elvis! Amerikkalaisen laulajan elämä ja kuolema*. Helsinki: Love.
- BBC (2014) ”Brief Notes”. *BBC Music*, May 2014, <https://www.scribd.com/document/276073006/BBC-Music-May-2014> (tarkistettu 16.5.2017; ei saatavilla 30.11.2019).
- Bergreen, Laurence (2001) *Louis Armstrong*. Engl. alkuteos *Louis Armstrong. An Extravagant Life*. Suom. Matti Rosvall. Helsinki: Art House.
- Blackburn, Julia (2007) *Billie Holiday. Muistoja jazzin kuningattaresta*. Engl. alkuteos *With Billie*. Suom. Antti Eerikäinen. Helsinki: Like.
- Brolinson, Per-Erik & Larsen, Holger (1994) *Good Vibrations. Rock-musikens stilar och trender. De första 25 åren*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Helsinki: WSOY.
- Chang, Jeff (2008) *Can't stop won't stop. Hiphopsukupolven historia*. Helsinki: Like.
- CRC Press (2019) ”Routledge Global Popular Music Series”. *CRC Press*, <https://www.crcpress.com/Routledge-Global-Popular-Music-Series/book-series/RGPMs> (tarkistettu 25.11.2019).
- Dahlström, Fabian & Salmenhaara, Erkki (1995) *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*. Helsinki: WSOY.
- Davies, Hunter (1968) *The Beatles. Meidän tarinamme*. Suom. Juhani Jaskari. Porvoo: WSOY.
- Eerola, Antti (2016) *Rock. Jytinää Pohjolassa*. Helsinki: Readme.fi.
- Envall, Markku (2003) *Maailma aina mukana. Aforistiset teokset*. Helsinki: WSOY.
- Eräpuu, Jaakko (1991) ”Eräpuun erikoiset”. *Rytmi* 1/91, 46–49.
- Finna (2018) ”Duck räpp-96: ja’ e finlandssvensk-Ibizamix”, <https://www.finna.fi/Record/viola.1181799> (tarkistettu 30.1.2018; ei saatavilla 30.11.2019).
- Finna (2019) ”Muumi muumi : Hei mies räp”, <https://www.finna.fi/Record/jykdok.1848845> (tarkistettu 2.12.2019).
- Forss, Timo Kalevi (2015) *Toverit herättää. Poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into.
- Forss, Timo Kalevi (2019) *Tähdet meren yllä. Suomalaisen tangon tarina*. Helsinki: Into.
- Freeman (1980) ”Rock tänään – kuukauden neljä kovaa”. *Suosikki* 4/1980, 152–153.
- Gehlen, Jesse (2015) *12 tuumaa. Tarinoita suomalaisista levykaupoista*. Helsinki: Multiwheels.
- General Njassa (1989) ”De La Soul – sielusta”. *Rumba* 9/89, 30.
- Gordon, Robert (2004) *Hoochie Coochie Man. Muddy Watersin elämä ja teot*. Engl. alkuteos *Can't Be Satisfied. The Life and Times of Muddy Waters*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- Gramexpress (2012) ”Alkusoitto”. *Gramexpress* 2/2012, 4–5 ([https://issuu.com/gramex/docs/gramexpress\\_201202](https://issuu.com/gramex/docs/gramexpress_201202); tarkistettu 30.11.2019).
- Grönholm, Pertti & Kärki, Kimi (2017) ”Sointujen etsijöitä ja äänten polyfoniaa”. *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Toim. Pertti Grönholm & Kimi Kärki. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 11–25.
- Guralnick, Peter (2000) *Elvis: Graceland*. Engl. alkuteos *Careless Love. The Unmaking of Elvis Presley*. Suom. J. Pekka Mäkelä. Helsinki: Like.
- Guralnick, Peter (2001) *Robert Johnson. Blueslegendan jäljillä*. Engl. alkuteos *Searching for Robert Johnson*. Suom. J. Pekka Mäkelä. Helsinki: Like.

- Guralnick, Peter (2002) *Nuori Elvis: Viimeinen juna Memphisiin*. Engl. alkuteos *Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley*. Suom. J. Pekka Mäkelä. Helsinki: Like.
- Haavisto, Jukka (2000) ”Alkusanoksi”. Kansivihko äänitteeseen *Kape Rüster -tarina*. Populaarimusiikin museo & Siboney. SIBCD12.
- Haavisto, Jukka (2016) *Puuviillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA ([https://www.musiikkiarkisto.fi/oa/\\_tiedostot/julkaisut/puuviillapelloilta-kaskimaille.epub](https://www.musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/puuviillapelloilta-kaskimaille.epub); tarkistettu 3.12.2019).
- Harper, Douglas (2001–2019) *Online Etymology Dictionary*, <https://www.etymonline.com/> (tarkistettu 25.11.2019).
- HE (264/2014) ”Hallituksen esitys eduskunnalle itsenäisten maiden alkuperäis- ja heimokansoja koskevan yleissopimuksen hyväksymisestä sekä laeiksi yleissopimuksen lainsäädännön alaan kuuluvien määräysten voimaansaattamisesta ja Metsähallituksesta annetun lain muuttamisesta”, <https://www.finlex.fi/fi/esitykset/he/2014/20140264> (tarkistettu 30.11.2019).
- Heatley, Michael (2009) *Michael Jackson. Legendan elämä 1958–2009*. Engl. alkuteos *Michael Jackson 1958–2009. Life of a Legend*. Suom. Elina Jalava. Helsinki: Jalava.
- Heikura, Pari & Tanskanen, Jani (2016) ”Suomalaiset kansantanssit ovat tuontitavaraa”. *Yle.fi*, <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/12/07/suomalaiset-kansantanssit-ovat-tuontitavaraa> (tarkistettu 30.11.2019).
- Heiniö, Mikko (1995) *Suomen musiikin historia 4. Aikamme musiikki*. Helsinki: WSOY.
- Helasvuo, Veikko (1961) *Sibelius and The Music of Finland*. 3rd, revised edition. Transl. Paul Sjöblom & R. Milton. Helsinki: Otava.
- Herbert, Emily (2009) *Michael Jackson. Popin kuningas 1958–2009*. Engl. alkuteos *Michael Jackson – King of Pop 1958–2009*. Suom. Katri Tenhola & Jere Saarainen. Helsinki: Minerva.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (1997) *Reggae! Jamaikan pop 1959–1997*. Helsinki: Like.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2000) *Musta syke. Funkin, diskon & hiphopin historia*. Helsinki: Like.
- Hilamaa, Heikki & Varjus, Seppo (2004) ”Hiphop: pohjoinen ulottuvuus”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 193–203.
- Hirvonen, Iida Sofia ym. (2017) *Kone-Suomi*. Helsinki: Khaos Publishing.
- Hoppula, Pete & Laipio, Matti (2018) *Sininen sielua myöten. Suomi-bluesin tarina*. Rajamäki: Aviator.
- Hurwitz, David (2017) ”Madetoja: Okon Fuoco” [sic]. *ClassicsToday.com*, <https://www.classicstoday.com/review/review-12182> (tarkistettu 30.11.2019).
- HU-yhtiöt (2019) ”Hummeripojat”, [http://www.hummeripojat.fi/pojat/pojat\\_index.html](http://www.hummeripojat.fi/pojat/pojat_index.html) (tarkistettu 2.12.2019).
- ICOM (2007) ”Museum Definition”. *International Council of Museums*, <https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/> (tarkistettu 30.11.2019).
- Ikäheimonen, Tero (2017) *Pirunkehto. Suomalaisen black metallin tarina*. Turku: Svart Records.
- IS (2013) ”Kuuntele sensuroimaton versio ’neeker-kappaleesta’ – ja muita hittejä vuosilta 1927–1929”. *Iltä-Sanomat* 19.6.2013. <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288572765790.html> (tarkistettu 2.12.2019).
- Isopuro, Jukka (2018) ”Panula nosti esiin ikäpolvensa musiikkia”. *Helsingin Sanomat* 11.3.2018, C7 (<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005599062.html>; tarkistettu 30.11.2019).
- Jalkanen, Pekka (1992) *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

- Jalkanen, Pekka (1996) ”Populaarimusiikki”. Kalevi Aho, Pekka Jalkanen, Erkki Salmenhaara & Keijo Virtamo: *Suomen musiikki*. Helsinki: Otava, 208–239.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jansson, Panu (2013) ”Lepakosta Flow’hun, Njassasta Cheekiin – suomalaisen hip hopin lyhyt oppimäärä”. *Cityfi*, <http://www.city.fi/kulttuuri/lepakosta+flowhun+njassasta+cheekiin+suomalaisen+hip+hopin+lyhyt+oppimaaara/7608> (julkaistu 4.11.2013; tarkistettu 30.11.2019).
- Jefferson, Margo (2010) *Tapaus Michael Jackson*. Engl. alkuteos *On Michael Jackson*. Suom. K. Männistö. Helsinki: Like.
- Jokinen, Minna (1984) ”Breakdance” (elokuva-arvio). *Rumba* 14/1984, 6.
- Jones, Leroi [nyk. Amiri Baraka] (2010) *Black Music. Includes a New Introduction and Interview with Amiri Baraka*. New York: AkashiClassics.
- Jouste, Marko (2006) ”Suomen saamelaisten musiikkiperintee”. *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*. Vast. toim. Päivi Kerola-Innala. Helsinki: WSOY, 272–307.
- Junttila, Jukka (2017) *1977 – Punkvallankumous*. Helsinki: Like.
- Juntunen, J.K. (1979) ”George Thorogood. Tosi ilkeä bluesmies”. *Soundi* 4/1979, 5–9.
- Juntunen, Juho (1991) ”LP:t”. *Suosikki* 9/91, 154–155.
- Juntunen, Juho (2000) ”Larharyhmä teurastaa Suomi-rockin”. *Soundi* 12/2000, 103.
- Juntunen, Juho (2004) ”Ei nimi popparia pahenna”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 236–241.
- Kaivanto, Petri (2010) ”Neekeripohdintoja”. *Kaivannon kanava*, <http://kaivanto.blogspot.fi/2010/10/neekeripohdintoja.html> (tarkistettu 2.12.2019).
- Kaivanto, Petri (2011) *Prontosaurus tiedote* 8/2011, <http://www.kaivanto.fi/promo16072011.html> (tarkistettu 30.11.2019).
- Kalha, Harri (2018) *Unohtumattomat äänet. Jazzin suuret naislaulajat*. Helsinki: Like.
- Kallio, Pauli & Ahonen, Kyky (2017) *Maalaispunkin täydennetty päiväkirja*. Tampere: Suuri Kurpitsa.
- Kempainen, Heikki (1990) ”Anteeksi, kenellä on oikeus rapata?” *Rumba* 5/90, 28–29.
- King, B. B. & Ritz, David (2003) *B. B. King omin sanoin. Every day I have the blues*. Engl. alkuteos *Blues All Around Me. The Autobiography of B. B. King*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- Klamydia (2018) ”Historia”. *Klamydia*, <http://klamydia.fi/historia/> (tarkistettu 26.11.2019).
- Kolu, Emma (2014) ”Afrosuomalaisen sukupolven ääni”. *Pakolainen* 3/2014, 11–13.
- Kononen, Suonna (2018) *Mystiset metsätyömiehet ja keskikalja-cowboyt. Retkiä suomikantariin ja sen persoonallisuuksien pariin*. Turku: Sannakko.
- Konttori-Gustafsson, Annika & Rahkonen, Margit (2016) *Kartanoista kaikkien soittimeksi. Pianonsoiton historiaa Suomessa*. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Koppinen, Mari (2013) ”Maailman Matti tuli takaisin”. *Helsingin Sanomat* 11.6.2013, <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1370836446886> (tarkistettu 2.12.2019)
- Korhonen, Kimmo (2003) *Inventing Finnish Music. Contemporary Composers from Medieval to Modern*. Käänt. Jaakko Mäntyjärvi. Helsinki: Finnish Music Information Centre.
- Korhonen, Kimmo (2004) *Suomalaisia säveltäjiä neljältä vuosisadalta*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus FIMIC & BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Kosmos, Kari (1999) *Bob Marley. Mies, musiikki & mystiikka*. Helsinki: Like.
- Kotirinta, Pirkko (2004) ”Iskelmä suomirockin varjossa”. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 331–361.
- Kuha, Jukka (2017) *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

- Kulonen, Ulla-Maija (1995; toim.) *Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja 2 L–P*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kotimaisten kielten tutkimuskeskus.
- Kuloniemi, Esa (2004) ”Perkele! – Bluesia Suomesta”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 88–99.
- Kuloniemi, Esa (2017) *The Renegades. Luopiotarina*. Helsinki: Like.
- Kuusinen, Rami (1989) ”Sinä! Pidä hauskaa!” *Suosikki* 13/1989, 38–39, 84.
- Kärkkäinen, Heidi (1989) ”Nyt rapataan: Salt’n Pepa, Wee Papa Girl Rappers, Public Enemy, Run DMC”. *Suosikki* 2/1989, 30–33.
- Laamanen, Lamppu (2018a) *Andy. Rock’n’Roll Star*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Laamanen, Lamppu (2018b) *Roudarit. Vastuun ja kamojen kantoa jo vuodesta 1965*. Helsinki: Johnny Kniga.
- Lehtinen, Arja-Liisa (1984) ”Dancing in the Street”. *Suosikki* 8/1984, 78–80.
- Liete, Tero (2004) ”Sano se suomeksi”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 44–69.
- Liete, Tero (2005) ”Huumorin kukka, kaunehin kukka”. *Suomi soi 3. Äänialoilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi, 121–135.
- Lindfors, Jukka (2004a) ”Bulu bulu bulu”. *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 281–289.
- Lindfors, Jukka (2004b) ”Katupoikien laulu”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 206–213.
- Lindfors, Jukka (2004c) ”Protesti on pop”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 288–299.
- Luhtala, Pertti (1997) *Rumbakuninkaista salsatähtiin*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Mankkinen, Jussi (1989) ”Pääkköset. Tavastia, Helsinki”. *Rumba* 22/89, 41.
- Marr, Johnny (2017) *Set the Boy Free. Omaelämäkerta*. Engl. alkuteos *Set the Boy Free. An Autobiography*. Suom. Antti Nylen. Helsinki: Like.
- Marsh, Dave (2004) *Bruce Springsteen – Pomon tarina*. Engl. alkuteokset *Bruce Springsteen: Two Hearts & Glory Days: Bruce Springsteen in the 1980s*. Suom. Tomi Pulkkinen. Helsinki: Like.
- Martikainen, Sakari (2017) ”So Damn Tuff jatkaa perinteitä ja antaa tilaa uudelle”. *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Toim. Pertti Grönholm & Kimi Kärki. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 259–263.
- Mattila, Ilkka (1989) ”Hard-hop!” *Rumba* 22/89, 35.
- Mattila, Ilkka (1990) ”Kuka pelkää mustaa miestä?” *Rumba* 8/90, 24–25.
- Mattila, Ilkka (2004) ”Diskosta danceen”. *Suomi soi 2. Rautalangasta hiphoppiin*. Toim. Jukka Lindfors, Pekka Gronow & Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 180–192.
- Mattila, Ilkka & Hietaneva, Panu & Ylitalo, Marko & Pietarinen, Eetu (2014) ”Näin syntyi Suomi-hiphop”. *Helsingin Sanomat: Nyt* 17.1.2014, <http://www.hs.fi/nyt/art-2000002702837.html> (päivitetty 23.1.2014; tarkistettu 30.11.2019).
- Mattlar, Mikko (2017) *Stadin diskohistoria*. Helsinki: omakustanne.
- Miettinen, Kimmo (2017) *Räkärodeo*. Helsinki: Like.
- Mikkonen, Jani (2004) *Riimi riimistä. Suomalaisen hiphopmusiikin nousu ja uho*. Helsinki: Otava.
- MM2 (1983) *Media. Musiikki 2 M–Ö*. Päätoim. Folke H. Törnblom. Helsinki: Tammi.
- Montonen, Mikko (1981) ”Rock on kuin elinkautinen tuomio! Juice Leskinen stoori osa 1”. *Suosikki* 10/1981, 16–21.
- Montonen, Mikko (1983) ”Levysoitin soi, seitsemän miestä höpöttää”. *Soundi* 1/1983, 19–21.
- Murtomäki, Asko (2007) *Finland 12 points! Suomen Euroviisut*. Helsinki: Teos.

- Musex (2012) ”Finland Fest 2012”. *Music Export Finland*, <http://www.musex.fi/fi/event/finlandfest-2012/> (tarkistettu 12.4.2012; ei saatavilla 28.11.2019).
- Mykkänen, Pekka (2014) ”Minäkin olen suomalainen”. *Helsingin Sanomat* 4.3.2014, <http://www.hs.fi/sunnuntai/a1393652246577> (tarkistettu 6.1.2015).
- Myllymäki, Iiro (2016) ”Mikko Alatalo, mitä ajattelet neekerilauluistasi nyt?” *Voice.fi*, <https://www.voice.fi/musiikki/a-125817> (julkaistu 9.10.2016; tarkistettu 30.11.2019).
- Mäkelä, Janne (2011) *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Määttänen, Juuso & Aaltonen, Mikko & Heikkinen, Mikko-Pekka & Lehmusvesi, Jussi & Seppänen, Arttu (2019) *Sanasta sanaan. Suomalaisen räpin historia ja tärkeimmät biisit*. Helsinki: HS-kirjat.
- Nevala, Lasse (2001) ”Larharyhmä”. *Rumba* 1/2001, 7.
- Niemi, Jussi (1983) ”Viesti kiviviidakosta”. *Soundi* 2/1983, 61.
- Nikula, Jone (2017) *Tuska 20 vuotta*. Helsinki: Like.
- Nissilä, Pekka & Lehtonen, Lasse (2019; toim.) *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton sata-vuotisjuhlakirja*. Helsinki: Selvät Sävelet.
- Nyman, Jake (2005a) ”Euroviisut – suomalaisen iskelmän Waterloo”. *Suomi soi* 3. *Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Toim. Jake Nyman, Pekka Gronow & Jukka Lindfors. Helsinki: Tammi,
- Nyman, Jake (2005b) ”Seitsemänkymmenluku”. *Suomi soi* 4. *Suuri suomalainen listakirja*. Toim. Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 126–161.
- Nyman, Jake (2017) *Kielletyt levyt. Sata vuotta musiikin sensuuria*. Helsinki: Gummerus.
- Nyman, Jake & Alanko, Tero (2005) ”Yhdeksänkymmenluku”. *Suomi soi* 4. *Suuri suomalainen listakirja*. Toim. Jake Nyman. Helsinki: Tammi, 202–323.
- OED (2019) *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com> (tarkistettu 29.11.2019).
- Olin, Kalle (1998) ”Enemmän keikkoja ja kulttimainetta”. *Rumba* 12/1998, 17.
- O. P. (1929) ”Jazzista”. *Kuukausilehti* 7/1929, 108–111.
- Paleface [oik. Karri Miettinen] (2011) *Rappiotaidetta. Suomiräpin tekijät*. Helsinki: Like.
- Pajamo, Reijo (2015) *Laulun tenhoisa taika. Suomen kuorolaulun historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pajuniemi, Matti (2016) *Aamunkoiton portit. Progressiivinen rock 1967–1979*. 2. painos. Nokia: Matti Pajuniemi.
- Panttila, Jussi-Pekka (2011) ”Paleface: sori vaan suomiräpparit – ette pärjää Juicelle”. *YleX*, [https://yle.fi/ylex/uutiset/paleface\\_sori\\_vaan\\_suomirapparit\\_-\\_ette\\_parjaa\\_juicelle/3-7625287](https://yle.fi/ylex/uutiset/paleface_sori_vaan_suomirapparit_-_ette_parjaa_juicelle/3-7625287) (tarkistettu 30.11.2019).
- Pegg, Bruce (2008) *Let it rock! Chuck Berryn tarina*. Engl. alkuteos *Brown Eyed Handsome Man. The Life and Hard Times of Chuck Berry*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- Pennanen, Timo (1990) ”MC Nikke T.: Jos halua saada... Vol. 1” (levyartio). *Rumba* 23/90, 39.
- Perkiö, Pia (2006) ”Kansanmusiikissa kaikki tekevät kaikkea – Heikki Laitinen luottaa yhdessä tekemiseen”. *Selvis* 4/2006, <http://www.elvisry.fi/artikkeli/kansanmusiikissa-kaikki-tekevät-kaikkea-heikki-laitinen-luottaa-yhdessa-tekemiseen> (julkaistu 21.10.2013; tarkistettu 26.11.2019).
- Ramopunk (2018) ”Mopot”. *Ramopunk.com*, <http://ramopunk.com/mopot/> (tarkistettu 26.11.2019).
- Ranta, Sulho (1950) *Musiikin historia. Säveltaiteen vaiheiden pääpiirteet. I osa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Rauhala, Risto (1992) ”Populaarimusiikin tyylisuunnat”. *Aksentti* 6/1992, 1–90.
- Rekala, Erkki (1991) *Elvis Presley. Elämä ja musiikki*. Helsinki: Tammi.
- Ripatti, Tapani (1989) ”Juke Box Jury”. *Suosikki* 7/1989, 26–27.
- Ripatti, Tapani (1990) ”Stars on 45”. *Suosikki* 4/1990, 79.



- Ripatti, Tapani (1991) ”Stars on 45”. *Suosikki* 2/1991, 70.
- Ritz, David (2010) *Särkynyt sielu. Marvin Gayen elämä*. Engl. alkuteos *Divided Soul. The Life of Marvin Gaye*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- RL (1889) *Rikoslaki* 19.12.1889/39, <https://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1889/18890039001> (tarkistettu 30.11.2019).
- RM (1979) ”Ravintolamusiikot r.y.:n vuosikokous maaliskuun 25. päivänä 1979 antoi seuraavan sisältöisen julkilausuman”. *Muusikko* 4/1979, 9.
- Roberts, Chris (2009) *Michael Jackson. The King of Pop 1958–2009*. Suom. Laura Friman. Helsinki: Buster.
- RR (2015) ”V/a: Riman alta ja ohi maalin – Suomi-iskelmän hurjimmat harhalaakit”. *Rocket Records*, [http://www.rocket-records.com/riman\\_alta\\_ja\\_ohi\\_maalin](http://www.rocket-records.com/riman_alta_ja_ohi_maalin) (tarkistettu 19.4.2018; ei saatavilla 30.11.2019).
- Rumba (1984) ”Njassa jallitti ranskalaisia”. *Rumba* 10/1984, 4.
- Salmenhaara, Erkki (1984) *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.
- Salmenhaara, Erkki (1996a) *Suomen musiikin historia 2. Kansallisromantiikan valtavirta: 1885–1918*. Helsinki: WSOY.
- Salmenhaara, Erkki (1996b) *Suomen musiikin historia 3. Uuden musiikin kynnyksellä: 1907–1958*. Helsinki: WSOY.
- Sappinen, Jorma-Veikko (1978; toim.) *Heavy rock*. Pirkkala: Lehtijussi.
- Sedvall, Dallas (1984) ”Breakdance on valkoisten halveksuntaa!” *Suosikki* 9/1984, 2–3.
- SES (2019) ”Etnomusiikologian vuosikirja”. *Suomen etnomusiikologinen seura*, <http://www.etnomusiikologia.fi/p/vuosikirja.html> (tarkistettu 25.11.2019).
- Similä, Ville & Hietaneva, Panu (2020) *Lainaan enkä palauta. Suomalainen rap ja hiphop 1983–2018*. Helsinki: Like.
- Similä, Ville & Vuorela, Mervi (2015) *Valtio vihaa sua. Suomalainen punk ja hardcore 1985–2015*. Helsinki: Like.
- Sirén, Vesa (2000) *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Helsinki: Otava.
- Sirén, Vesa (2012) *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Uud. laitos (sid.). Helsinki: Otava.
- Sirén, Vesa (2015) *Kohtalona Sibelius*. Helsinki: Otava.
- Sirén, Vesa (2017) *Aina poltti sikaria. Jean Sibelius aikalaisten silmin*. Uud. laitos (nid.). Helsinki: Otava.
- SML (2019) ”ICOM:n museomääritelmä”. *Suomen museoliitto*, <https://www.museoliitto.fi/mikamuseo/icom> (tarkistettu 30.11.2019).
- Soundi (1982) ”Grandmaster Flash and the Furious Five: The Wheels of Steel” (levyarvio). *Soundi* 1/1982, 82.
- Strand, Heini (2019) *Hyvä verse. Suomiräpin naiset*. Helsinki: Into.
- Sundholm, Jukka (1989) ”Rytmi kyllä hakkaa”. *Rumba* 21/89, 24–26.
- Suonna (2013) ”Painokoneet seis!” <http://www.suonna.net/52> (tarkistettu 2.12.2019).
- Suosikki (1978) ”Suomen laajin disko-kalenteri”. *Suosikki* 5/1978, 32–34.
- Suosikki (1984a) ”Hey you, Rock Steady Crew”. *Suosikki* 2/1984, 35.
- Suosikki (1984b) ”Breakdance”. *Suosikki* 5/1984, 116–117.
- Tawaststjerna, Erik (1965–1988) *Jean Sibelius I–V*. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik (1989a) *Jean Sibelius II*. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik (1989b) *Jean Sibelius III*. 3. painos. Helsinki: Otava.
- Tawaststjerna, Erik (2015) *Sibelius*. Toim. Erik T. Tawaststjerna. 2. painos. Helsinki: Otava.
- Thorne, Matt (2013) *Prince* (engl. alkuteos 2012). Suom. Sami Heino. Helsinki: Tammi.
- Tolhurst, Lol (2017) *Cured*. Engl. alkuteos *Cured. The Tale of Two Imaginary Boys*. Suom. Kirsi Luoma. Helsinki: Like.
- Torvinen, Juha (2019) ”Klassisen musiikin pitää kohdata sortohistoriansa”. *Helsingin Sanomat* 19.10.2019, <https://www.hs.fi/mielipide/art-2000006278022.html> (tarkistettu 2.12.2019).

- Vienonen, Mikko & Niemi, Juha (2017) *Yeah! Yeah! Tässä tulemme!* Beatles Suomessa. Helsinki: Teos.
- Vihinen, Antti (2018) *Sibelius & Mahler. Kohtaaminen Helsingissä*. Helsinki: Into.
- Wallenius, Waldemar (1978; toim.) *Punk – rokkishokki*. Pirkkala: Lehtijussi.
- White, Charles (2007) *Tutti frutti. Little Richardin ihmeellinen elämä*. Engl. alkuteos *The Life and Times of Little Richard: The Quasar of Rock*. Suom. Esa Kuloniemi. Helsinki: Johnny Kniga.
- Wikipedia (2012) ”Larharyhmä”, <https://fi.wikipedia.org/wiki/Larharyhmä> (päivitetty 6.10.2012; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2014) ”Me halutaan olla neekereitä”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Me\\_halutaan\\_olla\\_neekereitä](https://fi.wikipedia.org/wiki/Me_halutaan_olla_neekereitä) (päivitetty 25.7.2019; tarkistettu 30.11.2019).
- Wikipedia (2017a) ”Erich Dorf Band”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Erich\\_Dorf\\_Band](https://fi.wikipedia.org/wiki/Erich_Dorf_Band) (päivitetty 4.4.2017; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2017b) ”Kulttuurinen lainaaminen”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen\\_lainaaminen](https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_lainaaminen) (päivitetty 22.11.2017; tarkistettu 3.1.2018; ei saatavilla 30.11.2019).
- Wikipedia (2019a) ”Al Jolson”, [https://en.wikipedia.org/wiki/Al\\_Jolson](https://en.wikipedia.org/wiki/Al_Jolson) (päivitetty 20.10.2019; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2019b) ”Erkki Liikanen (muusikko)”, [http://fi.wikipedia.org/wiki/Erkki\\_Liikanen\\_\(muusikko\)](http://fi.wikipedia.org/wiki/Erkki_Liikanen_(muusikko)) (päivitetty 17.5.2019; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2019c) ”Klamydia (yhtye)”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Klamydia\\_\(yhtye\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Klamydia_(yhtye)) (päivitetty 17.11.2019; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2019d) ”Kulttuurinen omiminen”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen\\_omiminen](https://fi.wikipedia.org/wiki/Kulttuurinen_omiminen) (päivitetty 12.10.2019; tarkistettu 26.11.2019).
- Wikipedia (2019e) ”Kyllä sitä ny ollaan niin neekeriä, että”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Kyllä\\_sit%C3%A4\\_ny\\_ollaan\\_niin\\_neekeri%C3%A4\\_ett%C3%A4](https://fi.wikipedia.org/wiki/Kyllä_sit%C3%A4_ny_ollaan_niin_neekeri%C3%A4_ett%C3%A4) (päivitetty 18.5.2019; tarkistettu 30.11.2019).
- Wikipedia (2019f) ”Marti Inananen”, [http://fi.wikipedia.org/wiki/Marti\\_Inananen](http://fi.wikipedia.org/wiki/Marti_Inananen) (päivitetty 12.10.2019; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2019g) ”Organ”, <https://fi.wikipedia.org/wiki/Organ> (päivitetty 7.3.2019; tarkistettu 29.11.2019).
- Wikipedia (2019h) ”Suomalainen rap”, [https://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalainen\\_rap](https://fi.wikipedia.org/wiki/Suomalainen_rap) (päivitetty 21.10.2019; tarkistettu 26.11.2019).
- Wilson, Brian (2017) *Valoa ja varjoja. Muistelmat*. Engl. alkuteos *I am Brian Wilson (with Ben Greeman). A Memoir*. Suom. Ari Vántänen. Helsinki: Like.
- Äystö, Tuomas (2017) ”Hip hop Turussa – pioneerityötä ja vahvoja tulokkaita”. *Toisen soinnun etsijät. Turkulaisen populaarimusiikin villit vuodet 1970–2017*. Toim. Pertti Grönholm & Kimi Kärki. Turun Historiallinen Arkisto 70. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 254–258.

## Tutkimuskirjallisuus

- Agawu, Kofi (2003) *Representing African Music. Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York & London: Routledge.
- Ake, David (2002) ”Learning jazz, teaching jazz”. *The Cambridge Companion to Jazz*. Toim. Mervyn Cooke & David Horn. Cambridge: Cambridge University Press, 255–269.
- Alasutari, Pertti & Ruuska, Petri (1998) ”Johdanto”. *Elävänä Euroopassa. Muuttuva suomalainen identiteetti*. Toim. Pertti Alasutari & Petri Ruuska. Tampere: Vastapaino, 5–18.
- Alim, H. Samy (2009) ”Intro. Straight Outta Compton, Straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop

- Nation". *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. Toim. H. Samy Alim, Awad Ibrahim & Alastair Pennycook. New York & London: Routledge, 1–22.
- Anderson, Benedict (2017) *Kuvittelut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Engl. alkuteos *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Suom. Joel Kuortti. 2. uud. laitos. Tampere: Vastapaino.
- Andrews, Kehinde (2014) "From the 'Bad Nigger' to the 'Good Nigga': an unintended legacy of the black power movement". *Race & Class* 55:3, 22–37.
- Arnold, Alison E. & Kramer, Jonathan C. (2016) *What in the World in Music?* New York & London: Routledge.
- Baird, Andrew (2009) "Metahistory as Anabasis". *Re-Figuring Hayden White*. Toim. F. R. Ankersmit, Ewa Domańska & Hans Kellner. Stanford: Stanford University Press, 124–143.
- Baker, Sarah & Huber, Alison (2015) "Saving 'Rubbish'. Preserving Popular Music's Material Culture in Amateur Archives and Museums". *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*. Toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard & Les Roberts. New York & London: Routledge, 112–124.
- Bellman, Jonathan (2011) "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology". *The Musical Quarterly* 94:3, 417–438.
- Bergson, Henri (2000) *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Ransk. alkuteos *Le Rire* (1900). Suom. Sanna Isto & Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat.
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. London: Sage.
- Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule. Towards a Social Critique of Humour*. Los Angeles: Sage.
- Blomster, Risto (2006) "Suomen romanien perinnelaulujen melodiikka". *Suomen romanimusiikki*. Toim. Kai Åberg & Risto Blomster. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 97–131.
- Bohman, Philip V. (1988) *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Born, Georgina & Hesmondhalgh, David (2000) "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Toim. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 1–58.
- Borthwick, Stuart & Moy, Roy (2004) *Popular Music Genres: An Introduction*. New York & London: Routledge.
- Broman-Kananen, Ulla-Britta (2016) "Carmen i kalla Finland: Inhemiska Operasällskapets föreställningar i Viborg, Helsingfors, Åbo och Vasa 1888–1889". *Etnomusikologian vuosikirja* 28. Toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö & Kim Ramstedt. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 1–33.
- Chakrabarty, Dipesh (2000) *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Citron, Marcia J. (1993) *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherniavsky, David (1975) "Special Characteristics of Sibelius's Style". *The Music of Sibelius*. Toim. Gerald Abraham. New York: Da Capo Press, 141–176.
- Cook, Nicholas (2008) "We Are All (Ethno)musicologists Now". *The New (Ethno)musicologies*. Toim. Henry Stobart. Lanham: The Scarecrow Press, 48–70.
- Curry, Ben (2015) "Blues music theory and the songs of Robert Johnson: ladder, level and chromatic cycle". *Popular Music* 34:2, 245–273.
- Daley, Mike (2003) "'Why Do Whites Sing Black?': The Blues, Whiteness, and Early Histories of Rock". *Popular Music and Society* 26:2, 161–167.

- De Martelly, Elizabeth (2010) "Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's 'Golliwog's Cakewalk'". *Current Musicology* 90, 7–34.
- Dentith, Simon (2000) *Parody*. London & New York: Routledge.
- Derrida, Jacques & Prenowitz, Eric (1995) "Archive fever: a Freudian impression". *Diacritics* 25: 2, 9–63.
- DeVeaux, Scott (1991) "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography". *Black American Literature Forum* 25:3, 525–560.
- Elleström, Lars (2002) *Divine Madness. On Interpreting Literature, Music, and the Visual Arts Ironically*. Lewisburg & London: Bucknell University Press & Associated University Press.
- Featherstone, Simon (2005) *Postcolonial Cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Fenton, Steve (2003) *Ethnicity*. Cambridge: Polity.
- Fingerroos, Outi (2006) "Karjala – muistin ja utopian paikka". *Alue ja ympäristö* 35:2, 3–14.
- Floyd, Samuel A. (1980) "Black American Music and Aesthetic Communication". *Black Music Research Journal* 1: 1–17.
- Forman, Murray (2013) "Kill the Static. Temporality and Change in the Hip-Hop Mainstream (and Its 'Other')". *Redefining Mainstream Popular Music*. Toim. Sarah Baker, Andy Bennett & Jodie Taylor. New York & London: Routledge, 61–74.
- Foucault, Michel (2005) Tiedon arkeologia. Ransk. alkuteos *L'archéologie du savoir*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon (1988) *Rockin potku. Nuorisokulttuuri ja musiikkiteollisuus*. Engl. alkuteos *Sound Effects*. Suom. Hannu Tolvanen. Suomen etnomusikologinen seura ry:n julkaisuja 1. Tampere: Vastapaino.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Gabbard, Krin (2002) "The word jazz". *The Cambridge Companion to Jazz*. Toim. Mervyn Cooke & David Horn. Cambridge: Cambridge University Press, 1–6.
- Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gorbman, Claudia (2000) "Scoring the Indian: Music in the Liberal Western". *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Toim. Georgina Born & David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 234–253.
- Goss, Glenda Dawn (2009) *Sibelius. A Composer's Life and the Awakening of Finland*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Gronow, Pekka (1981) "Suomalainen kansanmusiikki osana maailman musiikkia". *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–17.
- Grossberg, Lawrence (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Suom. ja toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Ensio Puoskari & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1992) *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa & Lawrence Grossberg. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.
- Harri, Jopi (2016) "Valamon luostarin kirkkolaulun ominaispiirteitä 1800- ja 1900-luvuilla". *Etnomusikologian vuosikirja* 28. Toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö & Kim Ramstedt. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 1–36.
- Harries, Dan (2000) *Film Parody*. London: BFI Publishing.
- Harrington, Austin (2014) "Beyond Methodological Nationalism? Concepts of Nationhood in German Liberal Social Thought of the Weimar Years". *Classical Sociology Beyond Methodological Nationalism*. Toim. Massimo Pendenza. Leiden: Brill, 215–234.

- Hautsalo, Liisamaija (2013) ”Lappologinen orientti Launiksen Aslak Hetassa”. *Musiikki* 1/2013, 8–32.
- Head, Matthew (2003) ”Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory”. *Music Analysis* 22:1–2, 211–230.
- Hebert, David G. & McCollum, Jonathan (2014) ”Philosophy of History and Theory in Historical Ethnomusicology”. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Toim. Jonathan McCallum & David G. Hebert. Lanham: Lexington Books, 85–147.
- Heikkinen, Olli (2018) ”Sinfoniaorkesteri-instituution kotoistaminen Suomessa”. *Etnomusikologian vuosikirja* 30. Toim. Kim Ramstedt, Elina Hytönen-Ng & Janne Mäkelä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 6–34.
- Heiniö, Mikko (1991) ”Suomalaisen musiikin suomalaisuus”. *Musiikkitiede* 1: 12–33.
- Helander, Nina (2001) ”Jazz kohtaa taiteen. Keskusteluja musiikkihybrideistä 1920- ja 1930-luvuilla”. *Musiikin suunta* 3/2001, 5–21.
- Hijleh, Mark (2019) *Towards a Global Music History. Intercultural Convergence, Fusion, and Transformation in the Human Musical Story*. London & New York: Routledge.
- Hilder, Thomas (2015) *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Hobsbawm, Eric (1994) *Nationalismi*. Engl. alkuteos *Nations and Nationalism Since 1780*, 2. painos. Suom. Jari Sedergrén, Jussi Träskilä ja Risto Kunnari. Tampere: Vastapaino.
- Holm, Nicholas (2017) *Humour as Politics. The Political Aesthetics of Contemporary Comedy*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hoppu, Petri (2003) ”Tanssintutkimus tienhaarassa”. *Tanssi tanssi. Kulttuureja, tulkintoja*. Toim. Helena Saarikoski. Tietolipas 186. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 19–51.
- Howard, Keith (2014) ”Foreword. The Past is No Longer a Foreign Country”. *Theory and Method in Historical Ethnomusicology*. Toim. Jonathan McCallum & David G. Hebert. Lanham: Lexington Books, ix–xv.
- Huddart, David (2007) ”Homi K. Bhabha – missä kulttuuri sijaitsee?”. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 62–70.
- Hunter, Mary (1998) ”The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio”. *The Exotic in Western Music*. Toim. Jonathan Bellman. Boston: Northeastern University Press, 43–73.
- Hutcheon, Linda (2000) *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. With a new introduction. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Huttunen, Laura (2005) ”Etnisyys”. *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 117–160.
- Hübinette, Thomas (2012) ”’Words That Wound’: Swedish Whiteness and Its Inability to Accommodate Minority Experiences”. *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. Toim. Kristin Loftsdóttir & Lars Jensen. Farnham & Burlington: Ashgate, 43–56.
- Jaakkola, Magdalena (2000) ”Asenneilmasto Suomessa vuosina 1987–1999”. *Monikulttuurinen Suomi. Etniset suhteet tutkimuksen valossa*. Toim. Karmela Liebkind. Helsinki: Gaudeamus, 28–55.
- Jouste, Marko (2005) ”Katsaus pohjoissaamenkielisen virsiperinteen historiaan”. *Etnomusikologian vuosikirja* 17. Toim. Markus Mantere & Antti-Ville Kärjä. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 172–197.
- Jytilä, Riitta (2015) ”Kuvittelun keinoin. Sodasta kertominen ja muistamisen mahdollisuus Katja Ketun romaaniassa *Kättilö*”. *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Toim. Viola Parente-Čapková, Heidi Grönstrand, Ritva Hapuli ja Kati Launis. Turku: k&h, 133–154.

- Järvenpää, Tuomas (2017) *Roots Reggae from Cape Town to Helsinki. An Ethnographic Study of Local Belonging and Cosmopolitan Imagination in Rastafarian Reggae Music*. Dissertations in Education, Humanities, and Theology, 99. Joensuu: University of Eastern Finland.
- Kaartinen, Marjo (2004) *Neekerikammo. Kirjoituksia vieraan pelosta*. Turku: k&h.
- Kainulainen, Kirsi (2006) ”Kirja-arvio: Kun tanssi kietoutuu elämään – etnografi hiphoppareiden parissa”. *Elore* 1/2006, [http://www.elore.fi/arkisto/1\\_06/kai1\\_06.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/1_06/kai1_06.pdf) (tarkistettu 11.1.2018).
- Kalela, Jorma (2010) *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalela, Jorma (2018) ”Teoriattomuus historiantutkimuksen yhteiskuntasuhteessa”. *Menneisyyden rakentajat. Teoriat historiantutkimuksessa*. Toim. Matti O. Hannikainen, Mirikka Danielsbacka & Tuomas Tepora. Helsinki: Gaudeamus, 20–45.
- Katz, Israel J. (2001) ”Flamenco”. *Grove Music Online*. Oxford: Oxford University Press, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/> (tarkistettu 23.11.2019).
- Kilpiö, Kaarina & Kurkela, Vesa & Uimonen, Heikki (2015) *Koko kansan kasetti. C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kitwana, Bakari (2005) *Why white kids love hip-hop. Wankstas, wiggers, wannabes, and the new reality of race in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Kramer, Lawrence (2004) *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*. Berkeley: University of California Press.
- Kuortti, Joel (2007) ”Jälkikolonialisia käännöksiä”. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 11–26.
- Kurkela, Vesa (1991) ”Etnomusikologian teoriattomuus ja nykyajan haasteet”. *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus & Sibelius-Akatemia, 86–101.
- Kurkela, Vesa (1998) ”Orientalismi ja suomalainen iskelmä – tutkimusongelmia ja yleispiirteitä”. *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Toim. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen & Anne Sivuoja-Gunaratnam. Helsinki: Gaudeamus, 286–306.
- Kurkela, Vesa (2011) ”Jazzpolvet kilpasilla”. *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 51–78.
- Kurkela, Vesa (2014) ”Menneisyydentarve ja musiikin historiankirjoitus”. *Valistus on viritetty. Esseitä musiikista, huvittelusta ja historiasta*. Toim. Olli Heikkinen, Kaarina Kilpiö, Markus Mantere, Saijaleena Rantanen, Hannu Tolvanen & Heikki Uimonen. Sibelius-Akatemian julkaisuja 13. Helsinki: Taideyliopisto, 17–34.
- Kurkela, Vesa (2017) ”Helpotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa: Suomalaisen keskimusiikin juurilla”. *Etnomusikologian vuosikirja* 28. Toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö & Kim Ramstedt. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 1–37.
- Kurki, Eija (1996) ”Sibeliuksen *Metsänhaltijoiden* tähänastiset seikkailut”. *Musiikki* 3/1996, 349–361.
- Kurki, Eija (1997) *Satua, kuolemaa ja eksotiikkaa. Jean Sibeliuksen vuosisadanalun näyttämömusiikkitekokset*. Helsinki: omakustanne.
- Kurki, Eija (2001) ”Sibelius and the theater: a study of the incidental music for Symbolist plays”. *Sibelius Studies*. Toim. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press, 76–94.
- Kärjä, Antti-Ville (2005) ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 13. Turku: k&h.
- Kärjä, Antti-Ville (2006) ”A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation”. *Popular Music* 25:1, 3–19.

- Kärjä, Antti-Ville (2007) ”Sinivalkosaundera mustavalkokuvun: suomalaiset musiikkivideot ja ”turvallinen toisuus”. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 190–208.
- Kärjä, Antti-Ville (2011) ”Ridiculing rap, funlandizing Finns? Humour and parody as strategies of securing the ethnic other in popular music”. *Migrating Music*, toim. Jason Toynbee & Byron Dueck. London & New York: Routledge, 78–91.
- Kärjä, Antti-Ville (2017) ”Metahistories of Nordic Popular Musics”. *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Toim. Fabian Holt & Antti-Ville Kärjä. New York & London: Oxford University Press, 185–202.
- LaBoskey, Sara (2001) ”Getting Off: Portrayals of Masculinity in Hip Hop Dance in Film”. *Dance Research Journal* 33:2, 112–120.
- Laitinen, Heikki (1981) ”Saamelaisten musiikki”. *Kansanmusiikki*. Toim. Anneli Asplund & Matti Hako. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 179–198.
- Laitinen, Heikki (2003) *Iski sieluihin salama. Kirjoituksia musiikista*. Toim. Hannu Tolvanen & Riitta-Liisa Joutsenlahti. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 55, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 942. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (2007) ”Suomiko toista maata?”. *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 105–118.
- Leppänen, Sirpa & Westinen, Elina (2017) ”Migrant rap in the periphery. Performing politics of belonging”. *AILA Review* 30:1, 1–26.
- Leppänen, Taru & Moisala, Pirkko (2003) ”Kulttuurinen musiikintutkimus”. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Acta Musicologica Fennica 24. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 71–86.
- Lynch, Gordon (2012) *The Sacred in the Modern World*. Oxford: Oxford University Press.
- Maddison, Sarah (2012) ”Postcolonial guilt and national identity: historical injustice and the Australian settler state”. *Social Identities* 18:6, 695–709.
- Metsä, Helen (2012) *Kiinalaisia runoja, Arabian lumoa ja Tahitin unelmia. Sulho Rannan 1920-luvun itämais-eksotiset laulusävellykset ja suomalaisen taidemusiikin orientalismin*. Musiikkitieteen pro gradu tutkielma, Helsingin yliopisto.
- Meyers, John Paul (2015) ”Still Like at Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music”. *Ethnomusicology* 59:1, 61–81.
- Michelsen, Morten (2004) ”Histories and Complexities: Popular Music History Writing and Danish Rock”. *Popular Music History* 1:1, 19–36.
- Miller, Terry E. & Shahriari, Andrew (2009) *World Music. A Global Journey*. 2nd edition. New York & Abingdon: Routledge.
- Mitchell, Tony (2001) ”Fightin’ da Faida. The Italian Posses and Hip-Hop in Italy”. *Global Noise: Rap and Hip-Hop outside the USA*. Toim. Tony Mitchell. Middletown: Wesleyan University Press, 194–221.
- Mitchell, Tony (2015) ”Icelandic hip hop: From ‘Selling American Fish to Icelanders’ to Reykjavíkurdætur (Reykjavik Daughters)”. *Journal of World Popular Music* 2:2, 240–260.
- Moisala, Pirkko (2007) ”From Traditional Yoiku (joiku) Transmission towards Formal Education”. *European Meetings in Ethnomusicology* 12. Toim. Marin Marian-Bălaşa. Bucharest: European Seminar in Ethnomusicology, 239–254.
- Moisala, Pirkko (2009) ”Musiikin kulttuurisuus tänään – nykyetnomusiikologian linjauksia”. *Etnomusiikologian vuosikirja* 21. Toim. Marko Aho, Johannes Brusila & Terhi Skaniakos. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura, 239–257.
- Moisala, Pirkko (2013) ”Etnomusiikologian uudet haasteet”. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura, 9–25.

- Moisala, Pirkko & Mantere, Markus (2013) ”Länsimaisen taidemusiikin etnomusikologinen tutkimus”. *Musikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 201–218.
- Moisala, Pirkko & Valkeila, Riitta (1994) *Musiikin toinen sukupuoli. Naissäveltäjiä keskiajalta nykyaikaan*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mongia, Padmini (1997) ”Introduction”. *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*. Toim. Padmini Mongia. London: Arnold, 1–18.
- Monson, Ingrid (2010) ”On Ownership and Value: Response”. *Black Music Research Journal* 30:2, 375–378.
- Murtomäki, Veijo (2001) ”Sibelius’s symphonic ballad *Skogsrået*: biographical and programmatic aspects of his early orchestral music”. *Sibelius Studies*. Toim. Timothy L. Jackson & Veijo Murtomäki. Cambridge: Cambridge University Press, 95–138.
- Mäkelä, Tomi (2007) *Sibelius, me ja muut*. Helsinki: Teos.
- Mäkelä, Janne (2011b) ”Svengaava susipari. Jazzin ja iskelmän salasuhde musiikkilehdissä”. *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 79–102.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Hanover & London: Wesleyan University Press and University Press of New England.
- Neuman, Daniel M. (1991) ”Epilogue: Paradigms and Stories”. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Toim. Stephen Blum, Philip V. Bohlman & Daniel M. Neuman. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 268–277
- Niemi, Jarkko (2009) ”Suomentajan jälkisanat” (Armas Launiksen artikkelisiin ”Penttoniikka lappalaisten melodioissa”). *Etnomusikologian vuosikirja* 20. Toim. Maija Kontukoski, Antti-Ville Kärjä & Tuuli Talvitie-Kella. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 21–24.
- Nieminen, Matti (2003) ”Ei ghettoja, ei ees kunnan katuja. Hip-hop suomalaisessa kontekstissa”. *Hyvää pahaa rock ’n’ roll. Sosiologia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista*. Toim. Kimmo Saaristo. Helsinki: SKS, 168–190.
- Nyyssönen, Jukka (2014) ”Saamelaisten kouluolot 1900-luvulla”. *Saamelaisten kansanopetuksen ja koulunkäynnin historia Suomessa*. Toim. Pigga Keskitalo, Veli-Pekka Lehtola & Merja Paksuniemi. Tutkimuksia A 50. Turku: Siirtolaisuusinstituutti, 63–86.
- Näre, Leena & Holley, Peter (2016) ”Rethinking Methodological Nationalism in Migration Research. Towards Participant Learning in Ethnography”. *Researching Marginalized Groups*. Toim. Kalwant Bhopal & Ross Deuchar. New York & London: Routledge, 239–251.
- Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (2005) ”Johdanto”. *Nationalismit*. Toim. Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen. Helsinki: WSOY, 8–11.
- Palmberg, Mai (2009) ”The Nordic Colonial Mind”. *Complying with Colonialism*. Toim. Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari. Farnham & Burlington: Ashgate, 35–50.
- Partridge, Christopher (2013) *The Lyre of Orpheus. Popular Music, the Sacred, and the Profane*. Oxford: Oxford University Press.
- Pekkilä, Erkki (2007) ”When Folk and Elite Cultures Meet: Armas Launis’s Sami Opera *Aslak Hetta*”. *European Meetings in Ethnomusicology* 12. Toim. Marin Marian-Bălașa. Bucharest: European Seminar in Ethnomusicology, 255–264.
- Pennycook, Alastair & Mitchell, Tony (2009) ”Hip Hop as Dusty Foot Philosophy. Engaging Locality”. *Global Linguistic Flows. Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. Toim. H. Samy Alim, Awad Ibrahim & Alastair Pennycook. New York & London: Routledge, 25–42.
- Peltonen, Matti (2009) ”Kielellisen käänteen rauniolla”. *Tieteessä tapahtuu* 8/2009, 64–65.
- Phillips, Mark Salber (2003) ”Histories, Micro- and Literary: Problems of Genre and Distance”. *New Literary History* 34:2, 211–229.



- Pickering, Michael (1997) "John Bull in Blackface". *Popular Music* 16:2, 181–201.
- Pietikäinen, Sari (2010) "Sámi language mobility: scales and discourses of multilingualism in a polycentric environment". *International Journal of the Sociology of Language* 202, 79–101.
- Pietilä, Antti J. (1925) *Yhteiskunnallinen siveysoppi*. Helsinki: Osakeyhtiö Valistus.
- Piirainen, Kalle (2011) "Historia, historiatietoisuus ja menneisyyden käyttö". *Kasvatus & Aika* 5:3, 5–17.
- Porter, Eric (2012) "Incorporation and Distinction in Jazz History and Jazz Historiography". *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*. Toim. David Ake, Charles Hiroshi Garrett & Daniel Goldmark. Berkeley: University of California Press, 13–30.
- Poutiainen, Ari (2011) "Johdanto". *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, 9–18.
- Prentis, Malcolm D. (2009) *A Concise Companion to Aboriginal History*. 2nd ed. Kenthurst: Rosenberg.
- Puuronen, Vesa (2011) *Rasistinen Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Radano, Ronald (2000) "Hot Fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm". *Music and the Racial Imagination*. Toim. Ronald Radano & Philip V. Bohlman. Chicago & London: University of Chicago Press, 459–480.
- Radano, Ronald (2010) "On Ownership and Value". *Black Music Research Journal* 30:2, 363–370.
- Ramstedt, Kim (2016) "Sauna Caliente: Hybridity in the performance persona of Cuban DJ Norlan working in Finland". *Etnomusikologian vuosikirja* 28. Toim. Saijaleena Rantanen, Meri Kytö & Kim Ramstedt. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura, 1–28.
- Rantakallio, Inka (2019) *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Turku: University of Turku.
- Rantanen, Saijaleena (2018) "Tutkija historiankertojana. Kenen musiikista kirjoitamme?" *Musiikki muutostoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*. Toim. Sini Mononen & Susanna Välimäki. Helsinki: Tutkimusyhdistys Suoni ry, 74–88.
- Rastas, Anna (2005) "Rasismi". *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Toim. Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty. Tampere: Vastapaino, 69–116.
- Rastas, Anna (2007) "Neutraalisti rasistinen? Erään sanan politiikkaa". *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 119–141.
- Rastas, Anna (2009) "Rasismien kiistäminen suomalaisessa maahanmuuttokeskustelussa". *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Toim. Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori. Tampere: Vastapaino, 47–64.
- Rastas, Anna (2012) "Reading History through Finnish Exceptionalism". *Whiteness and Postcolonialism in the Nordic Region. Exceptionalism, Migrant Others and National Identities*. Toim. Kristín Loftsdóttir & Lars Jensen. Farnham & Burlington: Ashgate, 89–103.
- Ricoeur, Paul (1976) "History and hermeneutics". *The Journal of Philosophy* 73:19, 683–695.
- Rodman, Gilbert B. (1999) "Histories". *Key Terms in Popular Music and Culture*. Toim. Bruce Horner & Thomas Swiss. Malden: Blackwell, 35–45.
- Rogin, Michael (1992) "Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice". *Critical Inquiry* 18:3, 417–453.
- Rose, Tricia (1994) *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Rossi, Leena-Maija (2009) "Licorice Boys and Female Coffee Beans: Representations of Colonial Complicity in Finnish Visual Culture". *Complying with Colonialism. Gen-*

- der, Race and Ethnicity in the Nordic Region*. Toim. Suvi Keskinen, Salla Tuori, Sari Irni & Diana Mulinari. Farnham & Burlington: Ashgate, 189–204.
- Ruttkowski, Wolfgang (2001) "Cabaret Songs". *Popular Music and Society* 25(3–4): 45–71.
- Said, Edward W. (1995) *Orientalism*. Reprinted with a new Afterword. New York: Pantheon Books.
- Said, Edward W. (2007) "Mikään ei tapahdu eristyksissä". *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Toim. Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty. Helsinki: Gaudeamus, 27–38.
- Samson, Jim (2009) "Music History". *An Introduction to Music Studies*. Toim. J.P.E. Harper-Scott & Jim Samson. Cambridge: Cambridge University Press, 7–24.
- Sarjala, Jukka (2002) *Miten tutkia musiikin historiaa?* Tietolipas 188. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saukkonen, Pasi (2007) "Ylirajainen kulttuuri – mitä se on?" *Kulttuurintutkimus* 24:3, 67–71.
- Scott, David (1999) *Refashioning Futures. Criticism after Postcolonialism*. Princeton & Chichester: Princeton University Press.
- Scott, Derek B. (1998) "Orientalism and Musical Style". *The Musical Quarterly* 82:2, 309–335.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic. On Critical Musicology*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Shuker, Roy (2002) *Popular Music. The Key Concepts*. London: Routledge.
- Shuker, Roy (2011) "Revisionist popular music history". *Perfect Beat* 12:1, 91–97.
- Sihvo, Hannes (2003) *Karjalan kuva. Karelianismin taustaa ja vaiheita autonomian aikana*. 2. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1996) *Maailmasta kolmanteen*. Engl. lähtöteksti *Entering the Third World* (1987). Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Steedman, Carolyn (2011) "Something she called a fever: Michelet, Derrida, and dust (or, in the archives with Michelet and Derrida)". *Archives, documentation, and institutions of social memory*. Toim. F.X. Blouin & W.G. Rosenberg. Ann Arbor: University of Michigan Press, 4–19.
- Stokes, Martin (2003) "Postcolonialism". *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World vol. 1. Media, Industry and Society*. Toim. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver & Peter Wicke. London: Continuum, 103–106.
- Stokes, Martin (2013) "Afterword: a worldly musicology". *The Cambridge History of World Music*. Toim. Philip V. Bohlman. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 826–842.
- Sykäri, Venla (2014) "Sitä kylvät, mitä niität. Suomenkielinen improvisoitu rap ja komposition strategia?". *Elore* 21:2, 1–39; [http://www.elore.fi/arkisto/2\\_14/sykari.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/2_14/sykari.pdf) (tarkistettu 29.11.2019).
- Tagg, Philip (1989) "Open Letter: 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music'". *Popular Music* 8:3, 285–298.
- Teitelbaum, Benjamin R. (2015) "Rap, Reggae, and White Minoritization". *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*. Toim. Fabian Holt & Antti-Ville Kärjä. New York: Oxford University Press, 345–361.
- Tervo, Mervi (2014) "From Appropriation to Translation: Localizing Rap Music to Finland". *Popular Music and Society* 37:2, 169–186.
- Tiainen, Milla & Poutiainen, Ari & Ranta-Meyer, Tuire (2017) "Suomi, suomalaisuus ja monimuotoinen musiikintutkimus". *Musiikki* 3/2017, 3–10.
- Tomlinson, Gary (2007) *Music and Historical Critique. Selected Essays*. Aldershot & Burlington: Ashgate.
- Torsti, Pilvi (2004) "History Culture and Banal Nationalism in post-War Bosnia". *Southeast European Politics* 5:2–3, 142–157.

- Tsur, Reuven (1996) "Rhyme and Cognitive Poetics". *Poetics Today* 17:1, 55–87.
- Tuulentie, Seija (2001) *Meidän vähemmistömmme. Valtaväestön retoriikat saamelaisten oikeuksista käydyissä keskusteluissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Valtonen, Sanna (2004) "Tiedon ja vallan kaivauksilla: Michel Foucault ja mediatutkimuksen mahdollisuudet". *Mediatutkimuksen vaeltava teoria*. Toim. Tuomo Mörä, Inka Salovaara-Moring & Sanna Valtonen. Helsinki: Gaudeamus, 206–229.
- Valtonen, Sanna (2010) "Saamelaisuuden poliittisuudesta". *Politiikka* 52:2, 140–144.
- Vanhasalo, Mikko (2009) *Humppaa! Uudelleentulkinta ja kiteytyminen Dallapén ja Hump-pa-Veikkojen sovituksissa*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Välisalo, Tanja & Karonen, Petri (2018) "Muistettu ja unohdettu musiikki. Mitä muistitieto ja äänitemyyntitilastot kertovat 1980-luvun nuorten musiikkikulttuurista". *Etnomusikologian vuosikirja* 30. Toim. Kim Ramstedt, Elina Hytönen-Ng & Janne Mäkelä. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura, 183–206.
- Wald, Elijah (2009) *How the Beatles Destroyed Rock 'n' Roll. The Alternative History of American Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Wall, Tim (2013) *Studying Popular Music Culture*. 2nd edition. Los Angeles: Sage.
- Wayne, Michael (2014) *Imagining Black America*. New Haven & London: Yale University Press.
- Weaver, Simon (2011) *The Rhetoric of Racist Humour. US, UK and Global Race Joking*. London & New York: Routledge.
- Weisethaunet, Hans (2007) "Historiography and complexities: why is music 'national'?" *Popular Music History* 2:2, 169–199.
- Westinen, Elina (2014) *The Discursive Construction of Authenticity. Resources, Scales and Polycentricity in Finnish Hip Hop Culture*. Jyväskylä Studies in Humanities 227. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Wimmers, Andreas & Glick Schiller, Nina (2003) "Methodological Nationalism, the Social Sciences, and the Study of Migration: An Essay in Historical Epistemology." *International Migration Review* 37:3, 576–610.
- White, Hayden (1973) *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- White, Hayden (1987) *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Ylikangas, Heikki (2015) *Mitä on historia ja millaista sen tutkiminen*. Helsinki: Art House.