

SATA KESÄÄ TUHAT YÖTÄ

Genre- ja rekisteripeliä Pohjolassa

1980-luvun alun ehkä suosituin suomalainen iskelmälaulaja Paula Koivuniemi levytti vuonna 1981 kappaleen *Sata kesää tuhat yötä*, joka nousi Suomen singlemyyntilistalla sijalle 15. Esitys ja äänite noudattavat melko tarkasti alkuperäistä eurodisko-diiva Claudja Barryn laulamaa versiota *Boogie Woogie Dancin' Shoes* vuodelta 1978. Mutta jos Paula Koivuniemi on yksi tunnetuimpia iskelmälaulajiamme ja *Boogie Woogie Dancin' Shoes* tyypillistä 1970-luvun lopun eurooppalaista diskomusiikkia, mitä genreä edustaa *Sata kesää tuhat yötä*: iskelmää vai diskoa?

Tarkastelen artikkelissani genreytymistä populaarimusiikissa yhden äänitteen (*Sata kesää tuhat yötä* -single) ja yhden artistin (Paula Koivuniemi) avulla. Genreytymisellä tarkoitan tietoista ja kollektiivista prosessia, jossa on kaksi aspektia: luokittelu ja institutionalisoiminen. Joukko tekstejä (laulu, äänite, video) tai artisteja luokitellaan musiikin tuotannossa tai vastaanotossa tietyn tai tiettyjen ominaisuuksien perusteella samaan luokkaan kuuluviksi. Samalla tietyt tekstit ja artistit määritellään luokan ulkopuolelle. Tämän jälkeen luokka pyritään institutionalisoimaan muun muassa mediassa, markkinoinnissa, jakelussa, vastaanoton käytännöissä ja koulutuksessa. Koska suomalaisen populaarimusiikin institutionalisoituminen käsittelemälläni ajanjaksolla (1970–2000-luvut) on ennemminkin laajan tutkimusprojektin ja useiden monografioiden kuin yhden artikkelin aihe, keskityn pääasiassa genreytymisen ensimmäiseen aspektiin eli luokitteluun.

Tekstien ja artistien luokittelu on jatkuvan tietoisien kielellisen diskurssin alaista. Tähän diskurssiin eivät ihmiset kuitenkaan osallistu niinkään yksilöinä kuin tietyn ryhmän jäsenenä, perustuipa tämä todellinen tai kuviteltu ryhmäjako yhteiskuntaluokkaan, ammattiin, asuinpaikkaan, rotuun, sukupuoleen, seksuaaliseen suuntautuneisuuteen tai jäsenyyteen organisaatiossa, alakulttuurissa, vastakulttuurissa, vaihtoehtokulttuurissa tai fanikulttuurissa tai mihin tahansa kriteeriin, jolla ihmiset ylipäätään ryhmiksi jakautuvat.

Luokittelu genreihin on aina intressisidonnaista. Luokittelevan ryhmän tai yhteisön arvot määrittävät sen, mitkä tekstien tai artistien ominaisuudet ovat luokittelus-

sa merkityksellisiä. Merkitysten sosiaalisen luonteen on mediatutkija Mikko Lehtonen (1996: 71–72) kiteyttänyt seuraavasti:

[Merkitykset] eivät ole niinkään yksittäisten ihmisten intentioiden kuin yksilöiden välisen ymmärrettävyyden tulosta. Merkitykset ovat toisin sanoen sosiaalisesti tuotettuja ja merkityksellistämisympäristöillä on läheinen suhde sosiaalisiin muodostumiin: ryhmiin, yhteisöihin ja kokonaisiin yhteiskuntiin.

Juuri suhteessa sosiaalisiin muodostumiin korostuu genrediskurssin merkitys. Kommunikaatiolla on informaation välittämisen lisäksi (ns. kommunikaation siirtomalli) tärkeä osuus myös yhteisöllisyyden muodostajana. Tämä ilmenee jo sanan kommunikaatio yhteisestä juuresta sanojen kommuuni ja kommuunio kanssa. Kommunikaation yhteisöllistä funktiota yhdysvaltalainen kulttuuritutkija James W. Carey (1994: 85) kutsuu kommunikaation rituaalimalliksi. Siinä ”keskeistä ei ole sanomien levittäminen tilassa vaan yhteiskunnan ylläpito ajassa, ei informaation siirtotoimi vaan yhteisten uskomusten levittäminen”. Rituaalimallissa tekstien väliset intertekstuaaliset kytkennät ovat tekstien tuotannossa ja vastaanotossa usein merkittävämpiä kuin se informaatio, mitä yksittäinen teksti koherenttina ja homogeenisena merkityksikkönä pystyy välittämään. Yhteisöllisyys muodostuu siitä, mikä on teksteissä toistuvaa ja samana pysyvää, eikä siitä, mikä kussakin tekstissä on omintakeista. Kuten populaarimusiikin tutkija Simon Frith (1998: 91) toteaa populaarimusiikista, sen ”nautinnot voi ymmärtää vain genrenautintoina; ja genrenautinnot voi ymmärtää vain sosiaalisesti rakentuneina”. Genrenimet toimivat eräänlaisina oikopolkuina musiikillisessa kommunikaatiossa: yhteisön sisällä ne auttavat valitsemaan yhteisön arvoihin sopivat koodit ja työkalut musiikin tuottamiseksi ja vastaanottamiseksi (Fabbri 1999: 8).

Intertekstuaalinen analyysi

Koska genreytymisessä on ensisijaisesti kysymys tekstien ja artistien vertailusta ja jakamisesta luokkiin, on intertekstuaalinen analyysi luonteva lähtökohta genretutkimukselle.¹ Hyvän työkalun intertekstuaaliseen analyysiin tarjoaa kriittinen diskurssianalyysi (Critical Discourse Analysis). CDA on Norman Faircloughin (1997) erityisesti mediatekstien tutkimukseen kehittämä teoreettinen analyysivälineistö, jossa tekstiä tutkitaan osana viestintätilannetta. Välineistä keskeisin on lingvistinen tekstianalyysi, joka kohdistuu viestintätilanteen kolmeen eri puoleen: tekstiin, dis-



Kaavio 1. *Viestintätilanteen kriittisen diskurssianalyysin viitekehys (Fairclough 1997: 82).*

kurssikäytäntöön ja sosiokulttuuriseen käytäntöön. Diskurssikäytäntö tarkoittaa tekstin tuotannon ja vastaanoton (kulutuksen) prosesseja. Sosiokulttuurinen käytäntö puolestaan tarkoittaa laajempaa kokonaisuutta, jonka osa viestintätilanne on. (Fairclough 1997: 78–79.)

Lingvistisen tekstianalyysin rinnalle ja täydentäjäksi Fairclough (1997: 100) tuo intertekstuaalisen tekstianalyysin, jota hän kuvaa näin:

Kriittisen diskurssianalyysin viitekehyksessä intertekstuaalinen analyysi on silta ”tekstin” ja ”diskurssikäytännön” välillä: tekstejä analysoidaan diskurssikäytännön – tai tarkemmin ”diskurssiprosessin” – näkökulmasta ja tarkastelun kohteena on se, kuinka tekstejä tuotettaessa ja kulutettaessa nojaututaan diskurssijärjestysten kirjossa tarjolla oleviin genreihin ja diskurseihin sekä se, kuinka tekstit muuntuvat ja sisältyvät edelleen toisiin teksteihin.

Fairclough erottaa toisistaan avoimen (*manifest*) ja interdiskursiivisen intertekstuaalisuuden. Avoin intertekstuaalisuus tarkoittaa toisiin teksteihin tehtyjä suoria viittauksia, jotka merkitään tekstissä selkeästi lainausmerkeillä tai muilla käytettävissä olevilla keinoilla. Interdiskursiivinen intertekstuaalisuus tarkoittaa puolestaan niitä vakiintuneita diskurssikonventioita, joiden avulla teksti tuotetaan. Interdiskursiivisuus ei kohdistu siis tiettyyn yksittäiseen tekstiin vaan tekstien joukkoon, jolla

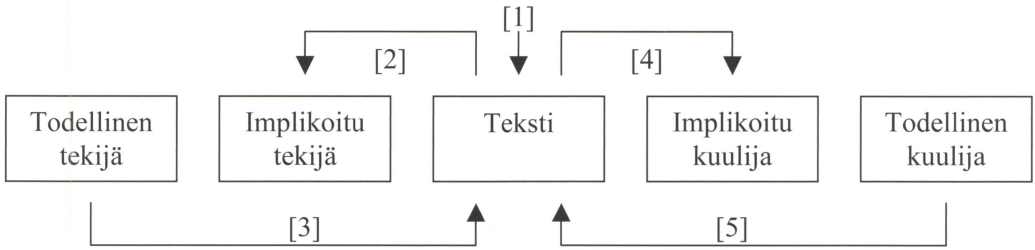
katsotaan olevan tiettyjä samoja ominaisuuksia kuin tutkittavalla tekstillä.

Faircloughin näkökulma intertekstuaalisuuteen on tutkijan näkökulma, mutta se on yleistettävissä kaikkeen toimintaan, jossa tekstejä merkityksellistetään ja tulkittetaan – niin tuotannossa kuin vastaanotossakin. Tekstit saavat merkityksensä vasta kun ne asetetaan interdiskursiiviseen suhteeseen muiden tekstien kanssa. Sekä tuotantoa että vastaanottoa ehdollistavat aiemmat tekstit ja niiden ominaisuudet. Tässä interdiskursiivisessa merkityksellistämiprosessissa genret ja rekisterit ovat keskeisiä merkitysresursseja, jotka tekstien tuottajilla ja vastaanottajilla (kuluttajat, kriitikot, tutkijat jne.) on käytettävissään.

Intertekstuaalisessa analyysissä tutkimuksen kohteena ei ole yksi vaan vähintään kaksi tekstiä, joiden keskinäisiin intertekstuaalisiin suhteisiin tutkimus kohdistuu. Faircloughin jako avoimeen ja interdiskursiiviseen intertekstuaalisuuteen on melko karkea, ja niinpä sitä on hyvä täydentää kirjallisuudentutkija Gérard Genetten tekemällä jaottelulla viiteen erilaiseen tekstien väliseen suhteeseen. Nämä transtekstuaalisuuden (Genetten käyttämä yleistermi) lajit ovat intertekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus, hypertekstuaalisuus ja paratekstuaalisuus. Intertekstuaalisuus tarkoittaa usean tekstin paikallista rinnakkaista läsnäoloa ja sen lajeja ovat muun muassa sitaatit ja viittaukset. Metatekstuaalisuudella Genette tarkoittaa tekstiä, jossa kommentoidaan toista tekstiä, kuten esimerkiksi kritiikissä. Arkkitekstuaalisuus viittaa niihin tekstin piirteisiin, jotka ovat yhteisiä kokonaiselle tekstijoukolle. Tähän luokkaan kuuluu kaikki genreihin ja lajityyppeihin liittyvä transtekstuaalisuus. Hypertekstuaalisuudessa on kysymys muunnoksesta tai muakelmasta. Intertekstuaalisuudesta se eroaa siinä, että kyse ei ole tekstinosan vaan koko tekstin perustumisesta toiseen tekstiin. Hypertekstuaalisuuden lajeja ovat imitaatio (parodia, pastissi ja travestia) ja transformaatio (esim. käänös ja dramatisointi). Paratekstit taas ovat eräänlaisia kynnystekstejä, jotka johdattelevat varsinaisen tekstin pariin (tekijän nimi, otsikot, esipuheet, mottolauseet jne.). (Genette 1997: 1–7; ks. myös Lyytikäinen 1991.)

Genetten käsitteiden lisäksi hyödynnän analyysimallia, jonka Yrjö Heinonen (2005) on kehittänyt tekstintutkimukseen CDA:n ja Jean-Jacques Nattiezin (1990) semioottisen musiikkianalyysimallin pohjalta. Heinosen malli (kaavio 2) esittelee viisi erilaista tekstintutkimuksen analyysitulannetta.

Asetelmassa [1] tutkija tulkitsee tekstiä tietyn tulkintayhteisön jäsenen subjektiposiitiosta käsin. Asetelma [2] spesifioi tämän subjektiposition implikoidun tekijän positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, millaisia tekstin



Kaavio 2. *Tekstintutkimuksen analyysitilanteet (Heinonen 2005: 14).*

rakennetta koskevia valintoja tekstin tuottamisen yhteydessä on todennäköisesti tehty sekä millaisiin diskurssikäytäntöihin ja -järjestyksiin nämä valinnat todennäköisesti kytkeytyvät. Asetelma [4] puolestaan spesifioituu implikoidun kuulijan positioksi. Tästä positiosta käsin tutkija voi arvioida sitä, miten tekstiä tiettyssä tulkintayhteisössä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään sekä sitä, millaisia sosiokulttuurisia vaikutuksia sillä todennäköisesti on. Analyysiasetelma [3] täydentää asetelmaa [2] todellisen tekijän näkökulmalla ja asetelma [5] asetelmaa [4] todellisen kuulijan (yleisön) näkökulmalla. (Heinonen 2005: 14–15, hakasulut alkuperäisessä tekstissä.)

Heinosen mallin asetelman [1] mukaisesti etsin ensin yhteneväisyyksiä ja eroja *Sata kesää tuhat yötä* (tästä eteenpäin *Kesä*) ja *Boogie Woogie Dancin' Shoes* (tästä eteenpäin *Boogie*) -äänitteiden välillä kuulonvaraisesti.² Hyödynnän analyysissani aiemmin tekemääni erittelyä niistä semioottisista moodeista, joita populaarimusiikin tuottajalla on käytettävissään merkitystä tekstiin luodessaan (Heikkinen 2007). Semioottisiksi moodeiksi kutsun niitä merkityksen muodostamisen tapoja, jotka ovat syntyneet, kun erilaiset tallennus-, tuotanto- ja jakelumediumit (esim. kirjoitus, nuottikirjoitus, kuvantallennus, äänentallennus) ovat erkaantuneet alkuperäisestä välittävästä tehtävästään ja saaneet omia itsenäisiä semioottisia ominaisuuksia. Näin esimerkiksi äänitteelle on kehittynyt oma ominainen merkityksen muodostamisen tapa, joka mahdollistaa myös sellaisten merkitysten muodostamisen, joita on elävässä esityksessä mahdoton toteuttaa (esim. itsensä kanssa äänissä laulamisen). Tätä merkityksen muodostamisen tapaa kutsun äänitemoodiksi. Äänitemoodin lisäksi käsittelen analyysissani sävelmoodia, lyriikkamoodia, esitysmoodia ja tähtimoodia. Koska tutkimuksen kohteena ovat ensisijaisesti äänitteet, olen rajannut moodeista kuvamoodin käsittelyn ulkopuolelle.

Sävelmoodin alueella (melodia, vastaäännet, harmonia, bassolinja, muoto) tekstit ovat hyvin samankaltaiset toiseen kertosäkeistöön asti. Erona on lähinnä vain sävel-laji (*Kesä*: c-molli; *Boogie*: d-molli). Toista kertosäkeistöä seuraa *Booginessa* kromaat-

tin välike, jonka jälkeen siirrytään instrumentaalijaksoon, jossa pääosassa ovat rytmisoittimet. Äänite päättyy kertosäkeistön toistoon ja häivytykseen. *Kesässä* ei ole kromaattista välikettä eikä varsinaista instrumentaalijaksoa, vaan toista kertosäkeistöä seuraa kolmas, hieman lyhennetty kertosäkeistö, jonka jälkeen seuraa puolen sävelaskeleen ylöspäinen modulaatio, lisää kertosäkeistöjä ja häivytyks.

Lyriikkamoodin alueella ero on erittäin suuri. *Boogiessa* laulun nyt-hetki on lauantain alkuilta. Laulun kertoja-minä kertoo valmistautumisestaan diskoilta varten sekä suhteestaan työviikkoon ja diskossa tanssimiseen. Viikko on varattu työlle, mutta lauantai on tunteiden (*"I've been workin' all week, savin' my emotions for saturday night when I use my potion"*) ja voimantunnon aikaa (*"it's the one night a week I feel free to obey my will... Saturday night is my night of power"*). Kertoja ei kuitenkaan luota henkilökohtaisen karisman mukanaan tuomaan voimaan ja valtaan, vaan ottaa välineikseen meikit, vaatteet ja ennen kaikkea tanssikengät (*"to put on a face, pretty clothes... boogie woogie, boogie woogie dancing shoes, make me queen for the night"*), joilla olettaa vallan muita diskossa kävijöitä kohtaan syntyvän (*"I'm dressed to kill... it will hypnotize your mind by the way that I move when you see a thousand stars dance around my shoes"*). Laulutekstistä ei suoranaisesti käy ilmi, haluaako kertoja-minä käyttää saavuttamaansa valtaa tilapäisen tai vakinaisen parisuhteen luomiseen.

Kesässä puolestaan laulun kertoja-minä muistelee kaihoisasti kesää, jolloin tapasi laulun sinä-hahmon. Tapaaminen oli ainakin perusvireeltään seksuaalinen (*"öisin kutsusi aina kuulin, siihen vastasin epävarmoin huulin"*), mutta joka tapauksessa kertoja-minälle ikimuistoisa (*"annoit mulle hetket kauneimmat elämässäin"*). Suhde kuitenkin ilmeisesti päättyi, koska laulun nyt-hetkessä kertoja-minä toivoo sinä-hahmon paluuta (*"tule vielä kerran sillä saat minut rauhoittumaan"*), jotta saisi kesän ja lämmön takaisin (*"sinua ilman ei saavu kesää...anna kesäni tulla vapaana ja valtoimenaan"*). Kyse ei kuitenkaan ole pelkästä kesärakkaudesta vaan pysyvästä parisuhteesta (*"sata kesää tuhat yötä ainakin tahdon kanssasi sun"*).

Esitysmoodin alueella *Boogie* ja *Kesä* eivät juurikaan eroa toisistaan. *Boogiessa* laulajan ääni "vuotaa" hieman ja hän käyttää hieman enemmän portamentoa. Taustat ovat molemmissa korostetun synteettiset, joskin molemmissa on myös saundeja, joiden lähteeksi voi ainakin kuvitella "oikeita" soittimia (sähköpiano molemmissa, vibrafoni *Boogiessa* ja torvet *Kesässä*). Selkein ero on sekvensserin käytössä. *Boogiessa* sekvensserin käyttö on korostunutta: useat arpeggiokulut ovat konemaisen tarkkoja. *Kesässä* sekvensserin käyttö on hillitympää: korostetun "epäinhimillisiä" konemaisia sekvensserikulkuja on vähemmän (selkein esimerkki modulaatiokohdassa). Ääni-

temoodin alueella molemmat representoivat esityksen, jossa laulaja, bassorumpu, virveli ja basso on sijoitettu stereokuvassa keskelle. Äänitteet jäljittelevät siis äänikuvansa puolesta visuaalista kuvaa elävästä esityksestä, jossa solisti ja rumpali useimmiten ovat keskellä lavaa ja basisti lähellä rumpalia. Mielenkiintoista sen sijaan on, että vaikka syntetisaattorin soittajakin on elävässä esityksessä sijoittunut lavalla tiettyyn kohtaan, syntetisaattorin ”paikka” äänikuvassa useimmiten on lavan molemmissa laidoissa. Syntetisaattori on ikään kuin jakautunut kahtia täyttämään lavan laitoja ja jättänyt keskelle reiän solistia, bassoa ja rumpuja varten. Erittäin selkeästi tämä ”reikä” kuuluu *Kesässä*.

Mitä erilaisia transtekstuaalisia suhteita voimme edellä olevan analyysin perusteella olettaa *Boogien* ja *Kesän* välillä vallitsevan? Intertekstuaalisia suhteita ei ole: *Kesä* ei sisällä minkään semioottisen moodin alueella sitaatteja *Boogieta* eikä viittauksia siihen. Myöskään meta- tai paratekstuaalisia suhteita ei ole: *Kesä* ei kommentoi *Boogieta* millään tavalla eikä se ole *Boogien* kynnysteksti. Mutta *Boogien* ja *Kesän* välinen suhde on selkeästi hypertekstuaalinen: *Kesä* on hyperteksti ja *Boogie* sen hypoteksti. *Kesä* on transformaatio eli muunnos *Boogieta*. Muunnoksena se poikkeaa hypotekstistään kokonaisuudessaan hyvin vähän, joskin muunnoksen määrä on erilainen eri semioottisissa moodeissa. Sävelmoodin, esitysmoodin ja äänitemoodin alueella muunnokset ovat vähäisiä, mutta lyriikkamoodissa muunnos on huomattava. Suomenkielinen lauluteksti ei ole alkuperäisen käännös, jos ajattelemme, että käännöksessä pyritään säilyttämään alkuperäisen tekstin sisältö ja sävy mahdollisimman muuttumattomana. *Kesän* lauluteksti ei olekaan tarkkaan ottaen käännös vaan uusi lauluteksti.

Genreproblematiikan kannalta olennainen kysymys on kuitenkin se, mitä arkkitekstuaalisia suhteita analysoitavien äänitteiden välillä vallitsee. *Kesä* on *Boogien* muunnos, joten on selvää, että *Kesällä* on paljon yhteisiä tyylillisiä piirteitä 1970-luvun lopun eurooppalaisen diskomusiikin kanssa. Mutta kuuluuko se tästä johtuen eurodiskon genreen, kuten *Boogie*, vai onko kyseessä jokin muu arkkitekstuaalinen suhde?

Rekisteri on kielitieteessä usein käytetty termi, jolla tarkoitetaan tiettyihin tilanteisiin liittyvää variaatiota kielenkäytössä – eri kielenkäyttötilanteissa kieltä käytetään eri tavoin. Samalla tavalla eri musiikkikäyttötilanteissa semioottisia moodeja käytetään eri tavoin. Laulutyyllillä, jolla on soveliaista laulaa virsiä kirkossa, ei välttämättä ole soveliaista esittää rockmusiikkia ja päinvastoin. Vaihtuvat tahtilajit sävelmoodin alueella soveltuvat konserttiin, mutta eivät tanssitilaisuuteen. Nämä eri variaatiot

semioottisissa moodeissa muodostavat rekistereitä, joita genret hyödyntävät. On kuitenkin huomattava, että rekisterien ja genrejen välinen suhde on sidottu aikaan ja paikkaan. Virsien esittäminen rockäänellä kirkossa ei enää ole täysin kiellettyä ja vaihtuvat tahtilajit ovat ongelma suomalaiselle mutta eivät välttämättä balkanilaiselle tanssijalalle.³

Erityisen pitkälle rekisteriteoriaa on kehitelty systeemis-funktionaalisen kielitieteen piirissä. Tätä ns. genre- ja rekisteriteoriaa olen esitellyt toisessa artikkelissani (Heikkinen 2008), jossa olen kehitellyt sen pohjalta mallia populaarimusiikin kommunikaatioresursseista ja -tasoista. Sen lisäksi, että kommunikaatio populaarimusiikissa hyödyntää useita semioottisia moodeja, on kommunikaatiolla myös useita tasoja. Genre- ja rekisteriteoriassa näitä tasoja eritellään kolme: semioottisten moodien taso, rekisteritaso ja genretaso. Tasojen väliset suhteet eivät ole essentialistisia. Genret hyödyntävät kullakin historiallisella hetkellä useita erilaisia rekistereitä, mutta mitkä rekisterit kuuluvat mihinkin genreen, on jatkuvan neuvottelun kohde.

Voimmekin nyt muotoilla rekisterin käsitettä hyödyntäen yllä olevan kysymyksen *Kesän* ja eurodiskon suhteesta uudelleen. *Kesä* hyödyntää eurodiskon rekisteriä, mutta kuuluuko se tästä syystä eurodiskon genreen, kuten *Boogie*, vai onko kyseessä jokin muu suhde? Tämä kysymys poikkeaa edeltävästä *Kesän* ja *Boogien* välisen suhteen tarkastelusta siten, että kysymys ei enää ole kahden yksittäisen tekstin välisestä suhteesta vaan tekstin suhteesta laajempaan tekstijoukkoon. Tällöin vastaamme tulee empiristinen dilemma (ks. Heikkinen 2008): millä kriteereillä valitsemme sen tekstijoukon, johon vertaamme analysoitavaa tekstiä? Mitkä tekstit muodostavat eurodiskoksi nimetyn genreen? Tässä kohtaa intertekstuaalisessa analyysissä Heinosen mallin analyysitilanne [1] saavuttaa rajansa ja on syytä siirtyä analyysitilanteeseen [2], jossa ”tutkija voi arvioida sitä, millaisia tekstin rakennetta koskevia valintoja tekstin tuottamisen yhteydessä on todennäköisesti tehty sekä millaisiin diskurssikäytäntöihin ja -järjestyksiin nämä valinnat todennäköisesti kytkeytyvät” (Heinonen 2005: 15). Kysymys on siis siitä, minkälaisia yhteyksiä tekstin tuottajat oletettavasti ovat nähneet kyseisen tekstin (*Kesä*) ja laajemman tekstijoukon (tai tekstijoukkojen) välillä ja miten nämä yhteydet ilmenevät tuottamisen diskurssikäytännöissä. Turvaudun myös Heinosen mallin analyysitilanteeseen [3], eli täydennän tilannetta [2] ”todellisen tekijän näkökulmalla” (Heinonen 2005: 15).

Uusi suomalainen iskelmä

Sata kesää tuhat yötä -äänitteen tuotanto sijoittuu 1980-luvun alkuun, jota usein on kutsuttu suomalaisen iskelmän kriisikaudeksi (ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003: 603; Kotirinta 2004: 332–334; Korvenpää 2005: 228–238). Samalla on kuitenkin huomautettu, että tuona aikana tehtiin lukuisia menestyviä iskelmälevyjä. Esimerkiksi jokainen Paula Koivuniemen vuosien 1978–1989 välillä julkaisema albumi myi vähintään kultaa (Pennanen 2006: 183). Muutokset populaarimusiikin tuotannon ja vastaanoton diskurssikäytännöissä ovat yleensä hitaita ja asteittaisia. Näissä prosesseissa genret ja rekisterit muodostavat ikään kuin korttipelin, jossa kortteja pelataan ja vaihdetaan. Kuitenkin aika ajoin kortit kerätään pois, pakka sekoitetaan, sääntöjä muutetaan ja kortit jaetaan uudelleen. Näin on lähihistoriassa tapahtunut ainakin kaksi kertaa: 1960-luvun puolivälissä ja 1970-luvun lopulla. Muutokset ovat olleet maailmanlaajuisia (tai ainakin läntistä teollistunutta maailmaa koskevia), mutta eri maissa muutoksilla on ollut omia piirteitään.

1960-luvun puolivälin genre- ja rekisteripakan uudelleenjakoa Suomessa kuvaa hyvin Tapio Rautavaaran (1978: 198) kommentti populaarimusiikin uusista tuulista 1960-luvulla: ”Kun Suomen huvikentälle saapui rautalanka, Rautavaara lähti”.⁴ Muutos kosketti yhtä lailla artisteja, soittajia kuin sovittajia (Jalkanen & Kurkela 2003: 466–467, 473, 540, 542). Genre- ja rekisteripelissä panoksena on elanto. Tiettyjen taitojen merkitys kasvaa ja tiettyjen vähenee. Ehkäpä tästä oli kysymys myös iskelmän oletetussa kriisissä 1980-luvun alussa. Se oli kriisiaikaa niille, joille genre- ja rekisteripakka ei 1970-luvun lopun uusjaossa jakanutkaan enää elämän valttikortteja.

Genre- ja rekisteripeliä ei kuitenkaan pelata vain yhdellä pakalla ja yhdessä pöydässä. Näitä eri pakkoja ja pelipöytiä kuvaa hyvin Faircloughin termi diskurssijärjestys. Televisiolla, radiolla ja lehdistöllä, samoin kuin koululla ja kodilla on omat diskurssijärjestyksensä (Fairclough 1997: 77, 91). Diskurssijärjestys tarkoittaa tiettyyn alaan (esim. populaarimusiikki) liittyviä genrejä, rekistereitä ja diskursiivisia käytäntöjä sekä niiden välisiä yhteyksiä. Niinpä populaarimusiikin diskurssijärjestykseen kuuluvat musiikillisten genrejen (iskelmä, disko, hevi jne.) lisäksi olennaisina muun muassa televisio- ja radiogenret (mainokset, konserttitaltiointit, musiikkivideo-ohjelmat, haastatteluohjelmat, visailut, listaohjelmat jne.) ja printtimedian genret (lehtimainokset, elämäkerrat, lehtihaastattelut, arvostelut jne.) sekä niihin liittyvät rekisterit ja diskursiiviset käytännöt. Kaikki nämä ovat suhteessa toisiinsa. Tiedotusvälineissä käytävä genrediskurssi heijastaa ja uusintaa musiikillisia genre-

käytäntöjä, mutta samalla käy niistä keskustelua ja uudistaa genresysteemiä. Lisäksi eri diskurssijärjestykset ovat usein limittäisiä ja muutokset yhdessä aiheuttavat muutoksia toisissa. Populaarimusiikin genret ovat jatkuvassa rajankäynnissä sekä keskenään että muiden diskurssijärjestyksien (klassinen musiikki, jazz, kansanmusiikki) genrejen kanssa. (Ks. myös Brackett 2002: 67; Negus 1999: 29.)

1970-luvun lopun pakansekoituksessa on otettava huomioon ensinnäkin suomalaisen populaarimusiikin vahva yhteys sylikkään tanssittavaan paritanssiin. Vaikka lavojen määrä oli 1950-luvulta lähtien vähentynyt, eli lavatanssikulttuuri paritanssineen vielä 1970-luvun lopulla voimakkaana. Esimerkiksi *Keskisuomalaisen* levikkialueella vähintään kolme tanssi-iltaa heinäkuussa järjestäneitä kesälavoja oli vuonna 1965 33 ja niillä yhteensä 197 tanssi-iltaa (neljän viikon aikana). Vuonna 1973 lavoja oli 25 ja tanssi-iltoja 121. Vuonna 1979 lavoja oli 27 ja tanssi-iltoja 114, mutta vuonna 1988 lavoja oli enää 12 ja tanssi-iltoja 59. Näyttäisi siis siltä, että lavakuolemat ajoittuvat pääasiassa 1980-luvulle, eivätkä niinkään 1970-luvun lopulle ”diskomusiikin suosion kasvun vuosiin” (Kotirinta 2004: 293). Lisäksi on otettava huomioon, että 1970-luvulla tunnetuimmat laulajamme esiintyivät lavojen ohella enenevässä määrin ravintoloiden ”tähti-illoissa”. Ja sekä lavoilla (aikuisten illoissa) että ravintoloissa tanssittiin tuolloin pääasiassa sylikkään, mikä käy selkeästi ilmi Elina Haavio-Mannilan ja Raija Snickerin 1970-luvun lopulla tekemästä sosiologisesta tutkimuksesta päivätanssikäyttäytymisestä: “[p]artnerista erillään tanssiminen ja discotanssijalta vaadittava kaikkien ruumiinosien irtonaistaminen...eivät ole juurtuneet suomalaisen päivätanssijan mieleen eivätkä liikehdintään” (Haavio-Mannila & Snicker 1980: 246). Onkin perusteltua väittää, että 1980-luvun alussa diskojen erillistanssin lisäksi Suomessa tanssittiin sylikkään yhtä paljon kuin ennenkin.

Tämän lisäksi on huomioitava kahden merkittävän ulkomaisen genren vaikutus suomalaisen musiikintuotannon genreihin ja rekistereihin: äänite- ja tuottajakaskeinen disko sekä esitys-, esittäjä- ja lauluntekijäkeskeinen punk. Suomessa ei ollut 1970-luvun loppupuolen diskovillityksen aikaan omaa ensisijaisesti diskoihin tarkoitettua musiikkituotantoa. Diskoja oli paljon, mutta niissä soitettiin ulkomailla tehtyjä äänitteitä. Muotoutumassa ollut suomirock tukeutui 1970-luvun lopussa hyvin vahvasti punkideologiaan, jossa diskoa ja ylipäätään äänite- ja tuottajakaskeista musiikintuotantoa väheksyttiin tai suorastaan halveksittiin. Ei ole sattumaa, että 1970-luvun lopulla Suomeen perustetut musiikkiyhdistykset, joiden piirissä monet suomirockyhtyeet aloittelivat, olivat nimenomaan elävän musiikin yhdistyksiä, eivät levytetyn musiikin yhdistyksiä. Toisaalta levy-yhtiöiltä ja -tuottajilta ei jäänyt

huomaamatta, että diskomusiikilla oli laaja suosio, ja sitä haluttiin hyödyntää myös suomalaisessa musiikintuotannossa. Tässä tilanteessa luonnollinen paikka diskorekisterille oli suomalainen tanssikulttuuri. Diskoissa sylikkään tanssittiin ainoastaan hitaita, mutta nopeaakin diskomusiikkia oli mahdollista tanssia perinteisellä vaihtoaskeltyylillä.

Se diskorekisteri, joka omaksuttiin osaksi suomalaista iskelmää, oli nimenomaan eurooppalaisen diskotuotannon rekisteri. Olennaisin piirre, joka erotti eurodiskon afroamerikkalaisvaikutteisesta vastineestaan, oli rytmiikka: eurodiskon rytmiikka pohjautui kahdeksasosiin kun taas afroamerikkalainen soulista ja funkista vaikutteita imenyt diskosoul tukeutui enemmän kuudestoistaosiin. Funkin keskeisin piirre on juuri kuudestoistaosa-aksentit. Hyvin paljon tästä johtuen eurodisko oli useimmiten tempoltaan nopeampaa kuin diskosoul. Eurodisko muistuttikin tempoltaan humppaa, jota 1970-luvun lopulla tanssittiin ehkä enemmän kuin koskaan aiemmin. Kun 1980-luvun alussa valittiin levytettäviä lauluja, oli varmaankin merkittävää, että eurodiskoäänitteet olivat tanssittavissa samoilla askelkuvioilla kuin *Jätkän humppa* – suomalainen iskelmä oli vielä tuolloin tiiviisti sidoksissa paritanssikulttuuriin. Ja kuten Hannu Saha (1996: 49) toteaa, ”yhteisön kollektiivinen tanssijalka määrää muusikon [ja tässä tapauksessa siis äänitetuottajan] rytmiä”. Eurodisko kotiutui iskelmän rekisteriksi, mutta sen sijaan diskosoulin rekisteri ei löytänyt paikkaansa suomalaisessa genresysteemissä. Tuottaja ja säveltäjä Kari Litmanen halusi iskelmänsä kuulostavan Earth, Wind & Firelta, mutta tämän levy-yhtiö torjui (Korvenpää 2005: 76). 1960-luvun lopulla soul sulautui osaksi silloista popiskelmää (Jalkanen & Kurkela 2003: 526–527, 542), mutta 1970-luvulla funk kuudestoistaosa-aksentteineen oli rytmiikaltaan liian omituista suomalaiselle humppajalalle.

Päinvastoin kuin vielä 1950-luvulla, jolloin käänösiskelmät olivat itsenäisiä sovituksia ulkomaisista lauluista (Jalkanen & Kurkela 2003: 440–441), 1970-luvulla käänösiskelmän lähtökohtana ei ollut äänitteen sisältämä laulu, vaan alkuperäinen äänite. Äänite pyrittiin saamaan kuulostamaan mahdollisimman samanlaiselta kuin alkuperäinen (Kotirinta 2004: 294; Korvenpää 2005: 81–83). Kun 1950-luvulla hypertekstuaalisuus alkuperäisen ja käänöksen välillä koski vain sävel- ja lyriikkamoodia, laajeni se 1970-luvulla myös esitys- ja äänitemoodiin. Synnä oli ehkä se, että suomenkielinen versio joutui kilpailemaan myynnistä ja radiosoitosta alkuperäisen kanssa ja selkeästi huonommilla saundeilla saattoi kilpailussa jäädä kakkoseksi. Vielä 1970-luvun loppupuolella oli hyvin tavallista, että alkuperäinen ja suomenkielinen versio olivat molemmat listan kärkipäässä, usein jopa peräkkäisillä sijoilla. Kaikki al-

kuperäiset eivät kuitenkaan olleet Suomessa listamenestyksiä. Vaikka *Boogie Woogie Dancin' Shoes* oli iso hitti monessa maassa, Suomessa se jäi melko tuntemattomaksi. Tästä huolimatta *Sata kesää tuhat yötä* toteutettiin uskollisena alkuperäiselle äänitteelle. Yksi syy tähän saattoi olla se, että vuosien työ alkuperäisten äänitteiden tarkassa kopioinnissa oli muodostunut vallitsevaksi diskursiiviseksi käytännöksi, eikä siitä luovuttu silloinkaan, kun ei tarvinnut kilpailla alkuperäisen kanssa. Toinen syy saattoi olla se, että alkuperäisen äänitteen saundeja pidettiin merkittävänä syynä sille, miksi siitä alun perin hitti tulikin. Saundit ja sovitus kopioimalla pyrittiin siis varmistamaan myös suomenkielisen version myyntimenestys (Korvenpää 2005: 82).

Ainut, mitä alkuperäisiltä äänitteiltä ei kopioitu sellaisenaan, oli lauluteksti. Sanoittajilla ei useinkaan ollut edes alkuperäistä tekstiä tai raakakäännöstä käytettävissä, vaan teksti myötäili suomalaisia oloja (Kotirinta 2004: 296). Käännösiskelmissä kääntyi kielen lisäksi usein myös konteksti: Penny Lane muuttui Rööperiksi, Afrikka Kuusamoksi ja *Brother Can You Spare A Dime* sijoittuikin Yhdysvaltojen sijasta Petsamoon. Hyvä esimerkki kontekstinvaihdoksesta on Raul Reimanin teksti *Sata kesää tuhat yötä*, jossa alkuperäisen tekstin diskomaailma on vaihtunut suomalaiseen keksään ja rakkauteen. Reimanin teksti korostaa pysyvää parisuhdetta, mikä paremmin istuu suomalaisen iskelmän perhekeskeiseen heteromaailmaan, kuin alkuperäinen sinkkuideologiaa ja mahdollisia irtosuhteita pursuava teksti.

Laulutekstin lisäksi myös muut pienemmät muutokset *Boogie Woogie Dancin' Shoesin* ja *Sata kesää tuhat yötä* välillä selittynevät sillä, että eurodiskon rekisteristä jätettiin käyttämättä ne piirteet, jotka eivät sopineet paritanssikulttuuriin ja toisaalta sillä, että eurodiskoon sekoittui vanhemman iskelmän piirteitä. Diskomusiikkiäänitteillä on usein instrumentaalijakso, joka alkaa pelkillä lyömäsoittimilla. Vähitellen komppiin yhtyy melodia- ja sointusoittimia, kuoro ja lopulta myös soololaulu. 12-tuumaisissa maksisingleissä instrumentaalijakso saattoi olla jopa pidempi kuin varsinaisen laulun osuus. Suomalainen lava- ja ravintolatanssikulttuuri puolestaan oli 1980-luvun alkuun mennessä kehittynyt hyvin solistikeskeiseksi. Tämä näkyi esimerkiksi siten, että lavatansseissa instrumentaali-intron aikana tanssiparit seisoivat ja tanssi alkoi vasta sitten, kun solisti alkoi laulaa. Kun orkesterit soittivat instrumentaalikapaleita solistin äänen lepuuttamiseksi, nämä sijoitettiin aina parin jälkimmäiseksi kappaleeksi, koska instrumentaalikapale parin ensimmäisenä ei saanut tanssijoita lavalle (Turunen 2007).⁵ Niinpä *Boogien* instrumentaalijakso on korvattu *Kesässä* kertosäkeistöllä, jossa solisti on koko ajan äänessä, joskin vaimeammin laulaen. Kertosäkeistö päättyy modulaatioon, jossa sävellajia nostetaan puoli sävelaskelta. Tämä

Euroviisuista tuttu tehokeino ei kuulunut eurodiskoon, mutta oli 1980-luvun alussa taattu tunnelmankohottaja suomalaisessa iskelmämusiikissa.

Vaihtuvat yleisöt

Genre- ja rekisteripelin ehkä tärkeimpiä pelaajia ovat yleisöt. Siirryinkin Heinosen (2005a: 15) mallin analyysitilanteeseen [4], jossa tutkija ”voi arvioida sitä, miten tekstiä tietyssä tulkintayhteisössä todennäköisesti tulkitaan ja käytetään sekä sitä, millaisia sosiokulttuurisia vaikutuksia sillä todennäköisesti on”. Kysymys on siis siitä, minkälaisia yhteyksiä tekstin vastaanottajat oletettavasti ovat nähneet kyseisen tekstin (*Kesä*) ja laajemman tekstijoukon (tai tekstijoukkojen) välillä ja miten nämä yhteydet ilmenevät vastaanottamisen diskurssikäytännöissä. Yleisön käsite tulee näin ollen ymmärtää hyvin laajasti. Tekstiä vastaanottavat usein myös sellaiset yleisöt, jotka suhtautuvat tekstiin kriittisesti. Tämä käy ilmi esimerkiksi rockkriitikoiden asenteesta iskelmää kohtaan. Täydennän asetelmaa [4] asetelmalla [5], eli todellisen kuulijan, tässä tapauksessa kriitikon näkökulmalla.

Vastaanoton näkökulma poikkeaa tuotannon näkökulmasta ajan suhteen. Äänitteen tuotantoprosessi on pisimmilläänkin vuoden mittainen, mutta vastaanotto jakautuu vuosien, ikivihreiden kyseessä ollen vuosikymmenten mittaiselle ajanjaksoille. Sukupolvet ja yleisöt vaihtuvat ja niin vaihtuvat genre- ja rekisteripakatkin. Teksti saa ajan kuluessa uusia tulkintoja, kun uudet yleisöt niputtavat sen yhteen uusien tekstien kanssa (ks. esim. Gledhill 2000: 226–227; Altman 2002: 90–105). Osa yleisöstä saattaa myös ymmärtää tekijöiden tarkoittaman genren väärin. Varsinkin parodian tekeminen iskelmästä on usein osoittautunut vaikeaksi, koska yleisö ei sitä parodiaksi tunnista. Tästä ovat hyvänä esimerkkinä tangoajan suuret hitit *Elsa* ja *Tango Pelargonia*.

Sata kesää tuhat yötä oli luonnollinen jatke Paula Koivuniemen edellisille disko-vaikutteisille hiteille *Sua vasten aina painautuisin* (1978) ja *Tummat silmät, ruskea tukka* (1980). Kuten edellisen (*Tummat silmät*), myöskään tämän alkuperäinen versio ei ollut Suomessa kovin tunnettu, joten suurimmalle osalle yleisöstä sen yhteys Claudja Barryn versioon oli merkityksetön. Eurodiskovaikutteet olivat 1981 integroituneet jo osaksi suomi-iskelmää, joten äänite parisuhdeteksteineen istui mutkattomasti iskelmää kuuntelevan ja tanssivan heterokansan tarpeisiin, ja se kiistatta on nykyisin osa suomi-iskelmän kaanonia.

Mutta miten suomi-iskelmästä tuli genre ja miten suomi-iskelmän kaanon muodostui? 1970-luvulla ei suomalaisen populaarimusiikin tuotannossa aluksi ollut selkeää rajaa iskelmän ja rockin välillä. Monet myöhemmin rockmusiikin kaanoniin sijoitetut ulkomaiset alkuperäisäänitteet lauloi suomeksi laulaja, joka myöhemmin sijoitettiin yksiselitteisesti iskelmämusiikin kaanoniin. Niinpä esimerkiksi Beatlesin *Somethingin* lauloi suomeksi Lea Laven (*Se jokin*, 1970)⁶, David Bowien *Starmanin* Fredi (*Muukalainen*, 1973) ja Gary Glitterin *I Love You Love Me Loven* Eero Aven (*Sua kaipaamun muu kaipaamaan*, 1974). Käännösiskelmien myötä musiikillisia vaikutteita tuli laajalta alueelta, sekä maantieteellisesti että musiikillisesti. Rock- samoin kuin diskokappaleet kokivat "schlagerisaation". Vastaavasti popartistien taustabändien tehtävä oli kaikenlaisen tanssimusiikin soittaminen, jenkasta rockiin. 1970-luvun alkuvuosina elettiin vielä yhtenäiskulttuurin aikaa ja tanssiin kerääntyi koko kylän väki lapsista mummoihin (Bruun ym. 1998: 204; Jalkanen & Kurkela 2003: 513–516; 551–552; 549; Kotirinta 2004: 293).

Tätä aikaa on usein kutsuttu käännösiskelmän ajaksi, mutta aikalaislähteisiin tukeutumalla aikakautta 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun loppuun onkin ennemmin pidettävä "popmusiikin" aikakautena. "Iskelmä"-sanana käyttö harvinaistui ja "pop"-sanana yleistyi. Esimerkiksi Erkki Melakosken vuonna 1970 toimittamassa kirjassa *Rytmimusiikki* Erkki Pälli ja Ossi Runne toteavat iskelmä- ja popmusiikista, että "kysymyksessähän on loppujen lopuksi yksi ja sama asia" (Pälli & Runne 1970: 201). "Rock"-sana yleistyi 1973 rock'n'roll-nostalgian yhteydessä, ja se tarkoitti aluksi alkuperäisiä 1950-luvun rock'n'roll-kappaleita tai niiden mallin mukaan tehtyjä uusia kappaleita. Genren nimeksi rock vakiintui vähitellen 1970-luvun myötä.⁷ Tällä on mielenkiintoinen yhteys yhdysvaltalaisen ääniteteollisuuden jakamien Grammy-palkintojen kategorioihin. 1965 Rock and Roll -kategoria muuttui muotoon Contemporary (Rock and Roll), josta tuli Contemporary Pop 1968, Pop 1971 ja Pop, Rock, and Folk 1974. Vuonna 1979 tämä kategoria jakautui kahtia, ja syntyi erilliset Pop ja Rock -kategoriat. (Frith 1998: 78.) Suomessa rockmusiikin vastinparin nimeksi vakiintui popin sijasta iskelmä, joka näin ollen sai uuden elämän 1970-luvun lopussa.

1980-luvun alkuun mennessä suomi-iskelmä ja suomirock olivat jo melko pitkälle eriytyneet ja institutionalisoituneet muun muassa lehtien, radio-ohjelmien, esiintymispaikkojen, ohjelmatoimistojen sekä levymerkkien ja -yhtiöiden suhteen. Eriyttämisessä aktiivisempaa roolia näyttelivät suomirokkarit (artistit, kriitikot, yleisö), jotka 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa määrittivät genrekentän uusiksi tekemällä selvän eron oman musiikkinsa ja iskelmän välille. Erottautumisessa tu-

keuduttiin pääasiassa kahteen semioottiseen moodiin: esitys- ja tähtimoodiin. Esityksessä keskeisiä erottautumiskeinoja olivat kitara- ja laulusaundi. Tähtimoodissa suomirockissa keskeiseksi tuli artisti, joka esitti omia laulujaan. Pääasiassa muiden lauluja esittävät artistit jätettiin ulkopuolelle. Tämän sai huomata esimerkiksi Taiska (Hannele Suominen), jonka versiota Pelle Miljoonan kappaleesta *Tahdon rakastella sinua* (1980) pidettiin pyhäinhäväästyksenä. Taiskan omin sanoin:

Kaikki punkkarit alkoivat katsoa mua karsaasti ja sanoivat, että mitä sä meet tollasta laulaa. - - Sitä mä en vaan ymmärrä, miks ne ei anna mun auttaa heitä omalta osaltani. Sähän oot vaan Taiska, ne sanoo. (Porvali 1981: 52.)

Taiskalle eivät paikkaa Suomen genresysteemissä löytäneet myöskään kriitikot: ”Taiskalle on tarjottu monta roolia vuosien mittaan, mutta Taiska ei toimi katrihele-nana, ei rock-tyttönä, ei älyrokkarina” (Urhonen 1982, 59). Kokoelmalevynsä kansiteksteissä hän toteaaakin: ”[E]n oikein kelvannut mihinkään genreen, olin yhä se Taiska, joka maistuu vähän tuolta, vähän tältä” (Taiska 2005). Vuonna 1986 Taiska siirtyikin populaarimusiikista teatteriin.

Myös Tapani Kansa halusi pysyä mukana muotoutumassa olleessa suomirock-genressä 1970-luvun lopun näyttävillä rockshowkiertueillaan, jotka kiersivät tanssilavoja ja ravintoloita sekä kesäisin että talvisin. Vielä 1980 ”Rock’n roll Express” -shownsa myötä Kansa ilmoitti olevansa ”nuorten puolella” ja olevansa mukana rockmusiikissa ja -kulttuurissa, mutta ”kriittisesti”: ”Mua pännii se kapinahenki, jota pitäisi olla aina joka paikassa mukana. Jatkuvasti pitää uhota eli tehdä kaikki erilailla kuin mutsi sanoo” (Freeman 1980: 44). Kansan paikka genresysteemissä oli 1980-luvun alussa yhtä epäselvä kuin Taiskankin. Esimerkiksi albumin *Puolella elämän* -albumin (1981) sijoittaminen genreihin tuotti kriitikoille vaikeuksia: ”Tyyllisesti levy on sillisalaatti: rokkia, chansonia, laulelmaa, rallia ja iskelmää” (Teräväinen 1981: 38). Viihteellinen esitystapa ja pääasiassa muiden tekemien laulujen esittäminen ei muutenkaan sopinut yhteen punkideologian autenttisuuskäsityksen kanssa, ja niinpä vuonna 1981 *Suosikin* 20-vuotisjuhlanumeroon lähettämässään onnittelukirjeessä Kansa (1981: 96) oli jo pakotettu tarkistamaan linjaansa:

Minä itse olen yksi monista normaali ihmisistä [sic], musikaalisimmista, joka olen kyllä kokenut rock’n rollin riemut niin sitä esittäessäni kuin sen muutoinkin minua usein elähdyttäessä. Mutta minä lienen ainoita näistä ammatti-ihmisistä, joita rock-lehdet ja radiot on pullollaan, jolla on tarpeeksi joko ymmärrystä, tietoa, kykyä, rohkeutta ja lahjakkuutta tai näitä yhteensä, uskaltaakseni myös sanoa: rock’n roll ei ole kaikki. Rock on ylipaisuteltu juttu. Paljolti sairaan

maailmankuvan sairastava ja sairastuttava ilmiö ja ilmaisukeino. Tämän vuoksi sen nykyisen kaltaisen ylikorostamisen nuorisokulttuurissa maassa, jonka geneettinen ja kulttuurellinen [sic] perimä on pikemminkin idässä kuin lännessä on kansamme viihtyvyyden ja kehityksen kannalta sekä tyhmää, että vaarallista. - - [K]un menet kotikylän pikkulava pahaselle [sic], jossa haitaristi panee parastaan voit vielä aistia tuulahduksen ajasta, jolloin kesähuvit Suomen suvessa olivat hovit. Siellä tyttösi kanssa tanssiessa voit saada hippusen sitä tunnelmaa jota ennen oli kokkotulilla, kyläkeinuilla. Kun kuuntelet jotakin Matti Jurvan tai Tatu Pekkarisen, Rafu Tannerin tai vaikkapa Georg Malmstenin laulua, voit vieläkin löytää tämän lupsakan leppoisan tunnelman, jossa yhdistyy niin moni asia musiikin voimalla, mutta jota voidaan lyhyesti nimittää meille kaikkein tärkeimmäksi olomme perustaksi: juuriksemme. Kuinka puhuukaan kaunis luontomme, herkän juro mieleemme, kaihomieli ja yksinkertainen ylpeä onnemme noissa lauluissa.

Käsitys iskelmän historiasta, joka alkaa kupletista ja Georg Malmstenista ja jatkuu lavatanssikulttuuriin tukeutuen katkeamattomana nykypäivään, alkaa muotoutua. Tämän käsityksen löi lukkoon viimeistään vuonna 1986 Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon *Iskelmän kultainen kirja*. Vuonna 2008 Tapani Kansa juhli 40-vuotista laulajan uraansa.

Taiskasta ja Tapani Kansasta poiketen Paula Koivuniemi löysi paikkansa uudistuneessa genresysteemissä varhain. Hänen asemansa iskelmäartistina tunnustettiin kiistattomasti myös suomirokkareiden piirissä. Esimerkiksi 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa sekä *Suosikissa* että *Soundissa* voimakkaasti suomirockin asiaa ajanut musiikkikriitikko ja sarjakuvapiirtäjä Juho Juntunen (1981b: 159) kanonisoi Koivuniemen suomi-iskelmän keskeiseksi artistiksi arviossaan *Sata kesää tuhat yötä* -albumista:

”Sinua ilman ei saavu kesää, silloin olisin pääskynen ilman pesää”, kertoo Paula Koivuniemi uuden LP-levynsä nimipiisissä ja kiteyttää tähän suomalaisen iskelmäryiikan koko kaaren. Ja loppujen lopuksi Koivuniemessä tiivistyy koko iskelmäkulttuurimme. Nätti nainen laulaa tavanomaisella äänellä rakkaudesta. Sävelmät ovat osittain noukittu ulkomailta, osittain on hyödynnetty Jori Sivosen, Markku Johanssonin ja Veikko Samulin kaltaisia puurtajia. Soppa on puristettu tuttuun ja varmaksi koettuun kaavaan, joka ei yllätä, ilahduta tai vihastuta. Paula Koivuniemen uutuus on varmaan tarpeellinen ja joidenkin ihmisten mielestä hienokin levy, jota tullaan ostamaan ainakin sen verran, että tekokustannukset saadaan peittoon. Joskus vain toivoisi, että näille laulajatarillemme annettaisiin vaativampiakin lauluja. Esimerkiksi Seija Simolan kohdalla kokeilu onnistui.

Paula Koivuniemen laulajan ura oli lähtenyt menestyksellisesti käyntiin jo 1960-luvun puolivälissä, mutta 1970-luvun alussa suosio oli laskenut ja hän harjoitti laulajan uransa lopettamista. Koivuniemi lauloi keikoilla ”noin 80 prosenttia - - englannin kielellä, pääasiassa popmusaa, Carol Kingiä, Blood, Sweat & Tearsia ja sen sellaista”. Varsinainen läpimurto hänen urallaan oli 1978 julkaistu albumi *Lady Sentimental*, jonka myötä lehdet kirjoittivat Koivuniemen löytäneen tyyliinsä. (Kotirinta 2004: 358–359.) Ja tämä tyyli oli tietysti uusi suomi-iskelmä. Ikään kuin kruununa pitkälle iskelmälaulajan uralle vuonna 2006 Koivuniemelle myönnettiin Iskelmä-Finlandia -palkinto.

Se, että populaarimusiikin kenttä oli suomirokkareiden mielissä nimenomaan kahtia jakautunut, käy eksplisiittisesti ilmi seuraavasta Juntusen (1981a: 136) arviosta:

Nyt on ilmestynyt kaksi suomalaista kokoelmaa, jotka valottavat maamme musiikkielämän kaksijakoisuutta. Finntimer -sarjan kolmas osa (Finnlevy) on paketti iskelmäpuolta, ja Suomi-ilmiö (Polarvox) näyttää puolestaan, millaista musaa nuoret kaverit tekevät.

Vaikka suomirock ja suomi-iskelmä olivat jo 1970-luvun lopulla pitkälle eriytyneet ja institutionalisoituneet, tunsivat suomirokkarit vielä 1981 tarvetta oman musiikkinsa määrittelyyn iskelmän avulla, usein ironiseen sävyyn:

Loppujen lopuksi tässä kuussa ilmestyneet Eppu Normaali- ja Hassisen Kone-uutuudet ovat paperia [Olli] Junttilan [Tuuli-albumin] rinnalla. Miehet ovat rautaa, pojat puuta. Ja minä olen kova valehtelemaan. (Juntunen 1981c: 231.)

[Pekka Himangan] Kalajoen kaikuja on ensimmäinen suomalainen oi-levy, siis peruspunkkia nahkatakisille skinheadeille...Vallankumous on täällä ja Himanka on sen kovin taistelija, Suomen härskkein rock-äijä. (Juntunen 1981d: 124.)

Kun kerran punk on jo kuollut, niin nuoret tarvitsevat uuden johtotähteen, ja se on tietysti uuden aallon iskelmä. Kirkan isällinen ja rehti hymy olkoon uusien ihanteidemme tunnusmerkki. (Pulkkinen & Kansanen 1981: 31.)

Ironian käyttö tässä genre- ja rekisteripelissä muistuttaa mielenkiintoisella tavalla kirjallisuustutkija Claudio Guillenin kuvaamaa pikareski- eli veijariromaanin syntä. Guillenin (1971: 135–158) mukaan pikareskiromaani kirjallisena genrenä syntyi vasta silloin, kun Cervantes oli parodioinut sitä Don Quixotessaan. Tullakseen yleisesti tunnistetuksi genre tarvitsee vastagenren. Suomi-iskelmä tuli tunnistetuksi erillisenä genrenä vasta vastagenrensä eli suomirockin kautta.

Tässä genre- ja rekisteripelissä jaettiin diskorekisterin ohella myös muut rekisterit. Suomirockbändit levyttivät ja esittivät keikoilla omia kappaleitaan, mutta myöskään iskelmässä ei ulkomaalaisia rockkappaleita enää juurikaan käännetty, sillä ollakseen iskelmää, äänite ei saanut kuulostaa rockilta. Sähkökitara oli keskeinen elementti suomi-iskelmän ”samulisaundissa” (ks. Korvenpää 2005: 166–167), mutta särösaundilla soitettu voimasointu pysyi suomirockin rekisterin yksinoikeutena.⁸ Lavatansseissa rock tarkoitti vanhoja rock’n’roll- tai twist-kappaleita, eikä niitäkään kaikilla lavoilla suvaittu. Myös ero jazziin oli selvä. 1950-luvulla jazz oli integroitua osaksi iskelmää (Jalkanen & Kurkela 2003: 451–455), mutta uudempi muusikko- ja sovittajapolvi piti oman mahdollisen jazztaustansa piilossa (Korvenpää 2005: 76). Vahvasti yleistäen voi ehkä sanoa, että 1960-luvun puolivälin jälkeen genre- ja rekisteripeliä pelattiin kaupallisessa musiikintuotannossa hyvinkin monella pakalla ja useassa eri pöydässä. 1970-luvun lopun uusjaossa peli kuitenkin yksinkertaistui ja keskittyi kahden genren ympärille. Syntyi suomi-iskelmä, joka ei ollut rockia eikä jazzia, sekä suomirock, joka ei ollut iskelmää eikä jazzia.⁹

Sata kesää tuhat yötä -äänitteen vastaanotto ei rajoitu 1980-luvun alkuun vaan äänite on muiden Paula Koivuniemen suurimpien hittien tavoin saavuttanut vakiintuneen aseman esimerkiksi radiosoitossa. Vastaanoton aikaperspektiivin pituus ja muuttuvat yleisöt tulevat mielenkiintoisesti esiin siinä kehityksessä, jossa Paula Koivuniemestä on tullut Suomen tunnetuimpiin kuuluva homoikoni (ks. Kotirinta 2004: 359; Pöyhtäri 2005; Valkiala 2007).

Genre- ja rekisteriteorian keskeisin lähtökohta on kommunikaation kerrostuneisuus: kommunikaatiota tapahtuu monella tasolla yksittäisistä sanoista ja museumeista genreihin. Lisäksi kommunikaation siirtomallin ohella on otettava huomioon kommunikaation rituaalimalli, kommunikaation merkitys yhteisöllisyyden muodostajana. Ja juuri rituaalisessa kommunikaatiossa korostuu genretason merkitys. Diskon merkitystä genrenä kuvailee Jaap Kooijman (2005: 260) seuraavasti:

Diskon ’merkitys’ ei sisälly niinkään lauluihin ’auteurin’ taiteellisena ilmaisuna. Ennemmin se on sykkivän rytmin, DJ:n, tanssilattialla tanssivien ihmisten ja sensibiliateetin muodostama diskokokemus, mikä tekee diskosta niin erityisen rajoja piirtävän kulttuurisen käytännön.

Ja 1970-luvun diskossa tuo raja piirrettiin usein rodun, sukupuolen ja sukupuolisen suuntautuneisuuden mukaan. Disconvastainen ”Disco Sucks” -liike kulminoitui 1979 Chicagossa, kun pääosin valkoiset miespuoliset rockfanit tuhosivat baseball-

stadionilla yli 10 000 diskolevyä.

Niin rajussa reaktiossa ei ole kyse pelkästään esteettisestä erimielisyydestä; diskonvastaisen mielialan taustalla oli epäluottamus 'toisten' alakulttuurista tuotantoa kohtaan. Disko, joka väljästi määriteltynä oli homo-, latino- ja mustista yhteisöistä lähtöisin oleva genre, oli selkeästi tuon ajan valkoisen, heteroseksuaalisen ja miesvaltaisen rockkulttuurin ulkopuolella. (Carolyn Krasnow, siteerattu Kooijman 2005: 257.)

Diskon merkitys homoidentiteetin muodostumiselle 1970-luvulla oli suuri (ks. esim. Dyer 1998: 413; Poschardt 1998: 111–113; Gilbert & Pearson 1999: 99). Vaikka diskosta viimeistään *Saturday Night Fever* -elokuvan myötä tuli valtavirtaa, säilytti osa diskomusiikista merkityksensä homoyhteisöjen ritualistisessa kommunikaatiossa. Erityinen merkitys tässä oli artisteilla, jotka hyödynsivät homokuvastoa (Village People, Sylvester) tai jotka edustivat toista vähemmistöryhmää, naisia. Tunnetuimpia näistä homoyhteisöjen suosimista niin sanotuista diskodiivoista olivat Gloria Gaynor, Donna Summer ja Grace Jones, ja näiden lisäksi diskon historiaa kartoittaneet Alan Jones ja Jussi Kantonen (1999: 102; 114–119) mainitsevat Pattie Brooksia, Madleen Kanen, Andrea Truen sekä Claudja Barryn, *Boogie Woogie Dancin' Shoesin* esittäjän. Ranneliike ry:n internetsivuilla mainostetussa Kansainvälisen homofobian vastaisen päivän tilaisuudessa 17.5.2007 vastaavasti oli ohjelmassa ”kaikkien aikojen gay-klassikot”. Mainoksen mukaan levylautaselle pääsevät muun muassa Gloria Gaynor, Madonna, Village People, Cher, Pet Shop Boys, Donna Summer ja Paula Koivuniemi.

Olisi liioiteltua väittää, että Koivuniemen asema ”gay-klassikkona” Gloria Gaynorin, Donna Summerin ja Village Peoplen rinnalla perustuisi yksinomaan siihen, että hän lauloi suomeksi alun perin diskodiiva Claudja Barryn tunnetuksi tekemän kappaleen. Suurempi merkitys klassikoitumiseen on ilman muuta ollut äänitteellä *Aikuinen nainen* (1982), joka ylivoimaisella äänivyöryllä valittiin kaikkien aikojen suomalaiseksi iskelmäksi KimmoLiisa–Helsinki Gay Radion yleisöäänestyksessä 2006. Sanna Valkialan (2007: 14) tutkimuksessa tärkeimmiksi äänitteiksi homoyhteisössä osoittautuivat *Aikuisen naisen* ohella kuitenkin nimenomaan ”nopeatempoiset tanssikappaleet”, kuten *Tummat silmät, ruskea tukka* (1980), *Sata kesää tuhat yötä* (1981), *Luotan sydämen ääneen* (1982) ja *Kun kuuntelen Tomppaa* (1999). Diskorekisterin hyödyntämisellä Koivuniemen pitkän uran aikana on siis ollut merkitystä sille, että Koivuniemestä on muodostunut homoikoni, ja tässä prosessissa *Sata kesää tuhat yötä* on yksi tärkeä osa.

Paula Koivuniemi on silti muutakin kuin ääni äänilevyillä. Mari Pöyhtärin (2005) mukaan ”teatraaliset ja voimakkaat naistähdet ovat olleet tärkeitä hahmoja feminiinisesti itsensä identifioiville homoille erityisesti kulttuurisen imitoinnin lähteinä”. Näihin kulttuuriin homoikoneihin ja imitoinnin lähteisiin kuuluvat Pöyhtärin mukaan muun muassa Bette Davis, Judy Garland, Marlene Dietrich, Bette Midler ja Madonna. Myös Koivuniemi on nykyään suosittu drag-hahmo ja hän itse toimi myös juontajana drag-artisti Mega-Paulan kanssa Miss Drag Queen -kilpailussa vuonna 2006. Genre populaarimusiikissa ei ole pelkkää soittoa ja äänitteitä, vaan myös kuvallisuutta ja tähteyttä, ja varsinkin kuvallisuuden merkitys populaarimusiikin merkityksellistämisprosesseissa on 1980-luvun alun jälkeen korostunut muun muassa musiikkivideoiden ansiosta.

Vaikka olen edellä käsitellyt tuotannon ja vastaanoton diskurssikäytäntöjä Heinosen mallin mukaisesti analyttisesti erillään, eivät ne toimi toisistaan riippumatta. Yleisön genre- ja rekisteridiskurssi vaikuttaa tuotantopäätöksiin samalla kun markkinoinnissa pyritään tuota diskurssia ohjaamaan (Schaeffer 1989: 179; Fornäs 1995: 118). Lisäksi musiikin tuottajat ovat ainakin uransa alkuvaiheessa myös musiikin kuluttajia, jolloin kulutuksen käytäntö muuttuu lopulta tuotannon käytännöksi. Genrediskurssin tutkimus on viime aikoina nostanut päätään ennen kaikkea elokuvatutkimuksessa, jossa tutkimuksen lähtökohdaksi on usein otettu elokuvien markkinoinnissa ja arvioinnissa käytetyt genre- ja rekisteriluonnehdinnat (esim. Neale 2000; Altman 2002). Vaikka genrejen tuoma ennustettavuus tuo epävarmalle alalle vakautta, pyritään kaupallisessa musiikintuotannossa myyntilukujen kasvattamiseen genrerajoja rikkomalla. Turvautumatta Heinosen mallin analyysitilanteeseen [3] on mahdotonta sanoa, kuinka paljon Koivuniemen uran myöhemmissä disko-vaikutteisissa äänitteissä – esimerkiksi *Kun kuuntelen Tomppaa* (1999) ja *Kuka pelkää Paulaa* (2006) – on huomioitu homoyleisö. Melko ilmeistä se kuitenkin on äänitteellä *Sata miestä* (2006), jonka kertosaikistössä ”sata miestä tanssii keskenään, kuningatar käskyn yössä antaa”. Vaikka heti tämän jälkeen ”sata naista mukaan etsitään”, ollaan melko kaukana *Sata kesää tuhat yötä* -äänitteen parisuhdeteemasta. Valkialan (2007: 14) haastattelemat homomiehet nimesivätkin *Sata miestä* Koivuniemen tärkeimpien äänitteiden joukkoon.

Esimerkki cross-over-ajattelusta sekä genre- ja rekisteridiskurssin ohjailusta on sekin, että *Timantti*-albumin (2007) myötä Koivuniemi on kolkutellut suomi-iskelmän ja suomirockin välistä institutionalisoitunutta rajaa.¹⁰ Vaikka hän edelleen tunnustautuu iskelmälaulajaksi (Jäntti 2007), pidettiin levynjulkistamistilaisuus rock-

bändien tapaan Tavastialla, ja tavoitteekseen hän ilmoitti esiintymiset kesän 2008 rockfestivaaleilla. Merkittävää on pyrkimys genreihin liittyvien vakiintuneiden diskurssikäytäntöjen muuttamiseen. Koivuniemen mukaan ”enää [hänen musiikkinsa] ei ole paritanssia varten, nyt kuulijat bailaavat” (ks. Mattila 2007). Musiikillisesti rajanrikkomispyrkimys ilmenee siten, että Koivuniemen tuotantotiimi on kajonnut rockmusiikin pyhimpään, särökitarasaundilla soitettuun voimasointuun. Samulisaundia, joka syntyy päällekkäisistä särökitaraosuuksista (ks. Korvenpää 2005: 166–167), oli käytetty myös Koivuniemen levyillä 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa (esim. *Sua vasten aina painautuisin*, 1978). Särökitaran käyttö rajoittui silloinkin lähes täysin melodisiin osuuksiin. Voimasointu oli tosin sovituksessa vaimeana mukana jo äänitteellä *Luotan sydämen ääneen* (1982), ja hyvin satunnaisesti myös sen jälkeen, mutta vasta levyllä *Yöperhonen* (2006) voimasointua käytetään siinä roolissa, missä sitä on totuttu kuulemaan suomirockissa. Kun Yö-yhtyeen ja Paula Koivuniemen tiet konserttikiertueidensa jälkeen kohtasivat kesällä 2008 rockfestivaaleilla, saattoi bailaavalle yleisölle olla jo vaikeaa määritellä, kumpi on suomi-iskelmää, kumpi suomirockia. 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopussa suomalaisen populaarimusiikin genre- ja rekisteripeli on mielenkiintoisessa vaiheessa. Onko kyseessä uusjako, jää tulevien tutkimusten selvitettäväksi.

Lopuksi

Musiikin genreluokittelussa on aina kyse arvoista, vallasta ja rahasta. Luokittelun ulkopuolelle jääminen voi Taiskan tapaan tarkoittaa uran ja elannon päättymistä. Toisaalta Paula Koivuniemen nousu homoikoniksi on esimerkki siitä, miten luokkaan sisällyttäminen voi tuoda uusia yleisöjä ja esiintymistilaisuuksia. Toisen ideologinen intressi on tukenut toisen taloudellista intressiä. Pelkkä luokittelu sinänsä ei kuitenkaan kenenkään taloudelliseen tilaan tai yhteiskunnalliseen asemaan vaikuta. Vasta kun luokittelu institutionalisoituu, voidaan puhua genreytymisestä ja sen mukanaan tuomasta uudesta ansaintalogiikasta ja uusista valtasuhteista.

Monet genreluokittelut elävät vain hetken yksittäisen musiikkikriitikon lehtikirjoituksissa saavuttamatta vähäisintäkään institutionalisoitumisen astetta. Osa vakiinnuttaa paikkansa alakulttuurissa, ja tarjoaa mahdollisuuksia niille, jotka onnistuvat hankkimaan alakulttuurista pääomaa. Jotkin luokittelut läpäisevät yhteiskunnan ja luovat pysyviä julkisin varoin tuettuja instituutioita ja niihin perustuvia

valtasuhteita. Se pöytä, jossa populaarimusiikin genre- ja rekisteripeliä pelataan, on pieni verrattuna siihen pöytään, jossa klassisen musiikin, kansanmusiikin, jazzin ja populaarimusiikin edustajat vetävät ässiä hihoistaan. Siellä raha- ja valtapanokset ovat isommat, mutta kortitkin liikkuvat hitaammin.

Viitteet

- 1 Genren intertekstuaalista luonnetta korostavat eksplisiittisesti myös Briggs ja Bauman (1992).
- 2 *Boogiestä* käytössäni oli 7" singleversio. Kappaleesta on olemassa myös pidennetty 12" maxi-singleversio.
- 3 Jälkimmäisestä huomiosta kiitän artikkelini tuntematonta arvioijaa.
- 4 Kommentti dramatisoi muutoksen nopeutta, sillä Rautavaaralla oli menestystä vielä rautalangan jälkeenkin. *Häävalssi* oli pitkään singlelistan ykkösenä alkuvuonna 1966 ja *Vangin laulu* nousi kärkitiloille vielä kesällä 1967.
- 5 Lava- ja ravintolatansseissa oli ja on edelleenkin tapana soittaa kaksi kappaletta samaa tanssilajia peräkkäin: kaksi valssia, kaksi tangoa jne. (ks. esim. Rossi 2005: 214, 223).
- 6 Lavenin version esikuvana oli tosin Shirley Bassey'n levyttämä viihteellisempi versio Beatlesiisistä.
- 7 Suomirockin syntyä käsitteellisesti olen selvittänyt lyhyesti toisessa artikkelissani (Heikkinen 2008).
- 8 Voimasointu on särökitaran paksuilla kielillä soitettu puhdas kvartti tai kvintti ja se on ennen kaikkea hevimusiikin perusta (Walser 1993: 2).
- 9 Strukturalistisessa hengessä Anne Freedman (1988: 74) on todennut, että kun tekstejä jaotellaan eri genreihin kuuluviksi, tapahtuu se yhtä lailla "ei"-lausumien kuin "kuin"-lausumienkin avulla. "Kuin"-lausuma määrittelee niitä ominaisuuksia, jotka ovat teksteille yhteisiä (tai prototyyppisiä). "Ei"-lausumat puolestaan määrittelevät niitä ominaisuuksia, joita tekstillä ei saa olla, jotta se voi kuulua tiettyyn lajityyppiin. Brax (2001: 119) nimeää nämä lajimääritelmät inklusiiviseksi ja eksklusiiviseksi. Näiden suhdetta yleisöjen eriytymiseen populaarimusiikissa pohtii Frith (1998: 86–88).
- 10 Esimakua tälle antoi tosin jo "Ylipormestarin Populaarikonsertti" vuonna 2001 Helsingin Senaatintorilla, jossa Koivuniemi lauloi Apulannan kappaleen *Anna mulle piiskaa*, sekä yhteisesiintyminen The Crash -yhtyeen kanssa 2002, myös Senaatintorilla (Kotirinta 2004: 359).

Lähteet

Tutkimusaineisto

Artikkelit ja kirjat

- Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo (1986) *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Freeman (1980) "Show-kesän varsinainen jymy-yllätys: Tapani Kansasta rockabilly-laulaja". *Suosikki* 6/1980, ss. 40–41, 44.
- Juntunen, Juho (1981a) "Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli". *Suosikki* 4/1981, ss. 136–137.
- Juntunen, Juho (1981b) "Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli". *Suosikki* 5/1981, ss. 158–159.

- Juntunen, Juho (1981c) "Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli". *Suosikki* 9/1981, ss. 227, 231.
- Juntunen, Juho (1981d) "Väinämöinen. Soittelihe vinyyleitä. Älppäreitä äimisteli". *Suosikki* 12/1981, ss. 120–124.
- Jäntti, Elina (2007) "Paula on rock!". *Iltalehti*, <http://www.iltalehti.fi/popstars/200711136844355_ps.shtml> (luettu 18.6.2008).
- Kansa, Tapani (1981) "Rohkeutta tulevalle vuosikymmenelle". *Suosikki* 9/1981, s. 96.
- Mattila, Pertti (2007) "Aikuinen nainen ryhtyi bailaajaksi". *Keskisuomalainen* 22.11.2007, s. 22.
- Porvali, Seppo (1981) "Taiska: 'Haluan kokeilla siipieni kantavuutta myös muualla' ". *Armi* 8/1981, ss. 50–52.
- Pulkkinen, Juha & Kanssi, Juhani (1981) "Singlet". *Soundi* 4/1981, s. 31.
- Pälli, Erkki & Runne, Ossi (1970) "Tanssimusiikki Suomessa". *Rytminusiikki*. Toim. Erkki Melakoski. Helsinki: Otava. Ss. 185–205.
- Rautavaara, Tapio (1978) *En päivääkään vaihtaisi pois*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Teräväinen, Pena (1981) "Discomania". *Armi* 9/1981, ss. 38–39.
- Urhonen, Markku (1982) "Löytyykö linja? Taiska: Oma tie". *Armi* 4/1982, ss. 58–59.

Äänitteet

- Barry, Claudja (1978) *Boogie Woogie Dancin' Shoes*. Lollipop Records 6 12 419.
- Koivuniemi, Paula (1978) *Sua vasten aina painautuisin*. Blue master special sps 23.
- Koivuniemi, Paula (1980) *Tummat silmät, ruskea tukka*. Polydor 2055086.
- Koivuniemi, Paula (1982) *Aikuinen nainen*. Polydor 2055102.
- Koivuniemi, Paula (1982) *Luotan sydämen ääneen*. Polydor 2055098.
- Koivuniemi, Paula (1999) *Kuuntelen Tomppaa*. Bmg 74321 655062.
- Koivuniemi, Paula (2006) *Yöperhonen*. AXR 0174902AXR.
- Koivuniemi, Paula (2007) *Timantti*. AXR 0186032AXR.
- Taiska (2005) *Matkalla... kaikki parhaat eilen ja tänään*. Warner Music Finland. Wea 5050467-8751-2-8.

Haastattelu

- Turunen, Mauno (tanssiryhtyeen solisti 1950–1990-luvuilla) (2007) Haastattelu tehty 1.12.2007 junnassa välillä Helsinki–Jyväskylä. Haastattelijana Olli Heikkinen. Muistiinpanot haastattelijan hallussa.

Tutkimuskirjallisuus

- Altman, Rick (2002) *Elokuva ja genre*. Suomentaneet Kimmo ja Silja Laine. Tampere: Vastapaino.
- Brackett, David (2002) "(In search of) musical meaning: genres, categories and crossover". *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London: Arnold. Ss. 65–83.
- Brax, Klaus (2001) "Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa". *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS. Ss. 117–140.
- Briggs, Charles L. & Bauman, Richard (1992) "Genre, intertextuality, and social power". *Journal of Linguistic Anthropology* 2, ss. 131–172.
- Bruun, Seppo & Lindfors, Jukka & Luoto, Santtu & Salo, Markku (1998) *Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Carey, James W. (1994) "Viestintä kulttuurisesta näkökulmasta". Suomentaneet Veikko Pietilä ja Risto Suikkanen. *Tiedotustutkimus* 2/94, ss. 81–97.
- Dyer, Richard (1998) "In defence of disco". *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Toim. Simon Frith & Andrew Goodwin. London: Routledge. Ss. 410–418.
- Fabbri, Franco (1999) "Browsing music spaces: categories and the musical mind". <<http://www>

- francofabri.net/files/Testi_per_Studenti/ffabri990717.pdf> (luettu 12.1.2008).
- Fairclough, Norman (1997) *Miten media puhuu*. Suomentaneet Virpi Blom & Kaarina Hazard. Tampere: Vastapaino.
- Fornäs, Johan (1995) "The future of rock: discourses that struggle to define a genre". *Popular Music* 14, ss. 111–125.
- Freadman, Anne (1988) "Untitled: (On genre)". *Cultural Studies* 2, ss. 67–99.
- Frith, Simon (1998) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard (1997) *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gilbert, Jeremy & Pearson, Ewan (1999) *Discographies: Dance Music Culture and Politics of Sound*. London: Routledge.
- Gledhill, Christine (2000) "Rethinking genre". *Reinventing Film Studies*. Toim. Christine Gledhill & Linda Williams. London: Arnold. Ss. 221–243.
- Guillén, Claudio (1971) *Literature as System: Essays toward the theory of literary history*. Princeton: Princeton University Press.
- Haavio-Mannila, Elina & Snicker, Raija (1980) *Päivätanssit*. Porvoo: WSOY.
- Heikkinen, Olli (2007) "Semioottiset moodit populaarimusiikin tuotannossa". *Etnomusikologian vuosikirja* 19. Toim. Markus Mantere & Heikki Uimonen. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. Ss. 53–72.
- Heikkinen, Olli (2008) "Genre ja rekisteri populaarimusiikissa". *Musiikki* [ilmestyy].
- Heinonen, Yrjö (2005) "Kriittinen diskurssianalyysi musiikin tutkimuksessa". *Musiikin suunta* 1/2005, ss. 5–17.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Jones, Alan & Kantonen, Jussi (1999) *Saturday Night Forever. The Story of Disco*. Edinburgh: Mainstream Publishing.
- Kooijman, Jaap (2005) "Turn the beat around: Richard Dyer's 'In defence of disco' revisited". *European Journal of Cultural Studies* 8, ss. 257–266.
- Korvenpää, Juha (2005) *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmämusiikkituotannossa 1960–80-luvuilla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampere: Tampere University Press.
- Kotirinta, Pirkko (2004) "Uusi iskelmä". *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Tammi. Ss. 291–393.
- Lehtonen, Mikko (1996) *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lyytikäinen, Pirjo (1991) "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus". *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Tietolipas 121. Helsinki: SKS. Ss. 145–179.
- Nattiez, Jean-Jacques (1990) *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Negus, Keith (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Pennanen, Timo (2006) *Sisältää hitin. Levyt ja esittäjät Suomen musiikkilistoilla vuodesta 1972*. Helsinki: Otava.
- Poschardt, Ulf (1998) *DJ Culture*. Translated by Shaun Whiteside. London: Quartet Books.
- Pöytäri, Mari (2005) "Eläintarhan uudet tähdet. Homoseksuaalisuus kuvissa ja kuvien takana". *Wider Screen* 1/2005. <http://www.widerscreen.fi/2005/1/elaintarhan_uudet_tahdet.htm> (luettu 24.3.2008).
- Rossi, Leena (2005) "Yhtä soittoa koko elämä...Amatööritanssimusiikkona Teijon seudulla 1900-luvun jälkipuoliskolla". *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: k&h.
- Saha, Hannu (1996). *Kansanmusiikin tyyli ja muuntelu*. Kansanmusiikki-insituutin julkaisuja 39. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

- Schaeffer, Jean-Marie (1989) "Literary genres and textual genericity". *Future Literary Theory*. Toim. Ralph Cohen. New York: Routledge. Ss. 167–187.
- Valkiala, Sanna (2007) "'Meidän Paula'. Homoikoni Paula Koivuniemi – Diivakultin uusi ilmentymä". *Synkooppi* 4/2007, ss. 8–15.
- Walser, Robert (1993) *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.