

# Musiikki 1/2016

Sisällys

Musiikki ja yhteiskunta -teemanumero | Musiikki 1/2016, (46. vuosikerta)


Susanna Välimäki, Juha Torvinen, Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer: Musiikki ja yhteiskunta .....	3
---	---

## Artikkelit


Kaj Ahlsved:

 Musik, ishockeylejon och konstruerandet av en nationell gemenskap.....	13
---	----

Sanna Qvick:

 2000-luvun suomalaisten satuelokuvien musiikillinen kerronta ja yhteiskunnalliset teemat: esimerkkinä elokuva <i>Pelikaanimies</i> .....	38
---	----

Sami Tynys:

 ”Musiikkia mielisairaalassa” – Musiikin ja musiikkiterapian merkitys historiallisesta näkökulmasta Suomen psykiatrisissa sairaaloissa .....	63
---	----

*Kannen kuva: Juhannuksen viettoa Nikkilän mielisairaalassa Sipoossa noin  
1914–1916 (Museovirasto – Musketti, Historian kuvakokoelma).*

**Musiikki-**lehden ilmoitushinnat: **Etusisäkansi** 200 euroa, muut sivut **1/1 s.** 180 euroa, **1/2 s.** 100 euroa, **1/4 s.** 60 euroa. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat harmaasävyisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi).

**Päätoimittajat:**

Juha Ojala, Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer

**Vierailevat toimittajat:**

Susanna Välimäki ja Juha Torvinen



**Toimituksen osoite:** Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Sibelius-Akatemia (T-talo), PL 30, 00097 TAIDEYLIOPISTO. **Päätoimittajat:** Dos. Juha Ojala (juha.ojala@oulu.fi), MuT Ari Poutiainen (ari.poutiainen@helsinki.fi) sekä dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi). **Taiteija:** Henri Terho (henri.terho@live.fi). **Toimitusneuvosto:** Meri Kytö, Kai Lassfolk, Juha Ojala, Markus Mantere, Sini Mononen, Sanna Qvick, Tuire Ranta-Meyer, Juha Torvinen ja Laura Wahlfors. **Tilaukset ja osoitteenmuutokset:** Suomen musiikkitieteellisen seuran sihteeri Markus Virtanen (mts.toimisto@gmail.com). **Tilauhinnat:** Vuosikerta 40 euroa (Pohjoismaiden ulkopuolelle 45 euroa), irtonumerohinta 10 euroa (kaksoisnumero 20 euroa). Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittää seuran sihteerin lisäksi Ostinato Oy, Tykistökatu 7, 00260 Helsinki, (09) 443 116, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi.

# Musiikki ja yhteiskunta

Susanna Välimäki, Juha Torvinen, Juha Ojala,  
Ari Poutiainen ja Tuire Ranta-Meyer

Musiikin ja yhteiskunnan suhde on musiikintutkimuksen pysyvästi ajankohtainen kysymys, johon kukin aikakausi ja tutkimussuuntaus vastaavat omilla tavoillaan. Teema on esiintynyt monina muunnelmina aina Damon Ateenalaisen (5. vuosisata eaa.) ajatuksista nykypäivän käsitelämusiikki-keskusteluihin (Lehmann 2014; ks. myös Välimäki & Torvinen 2015). Arkipäivässämme se nousee esille esimerkiksi musiikin yleisöpohjaa tai kasvatuksellista merkitystä pohdittaessa. Niin ikään musiikin ja yhteiskunnan suhde on relevantti kysymys aina, kun pohditaan julkisin varoin ylläpidettävien musiikki-instituutioiden, kuten orkesterilaitoksen, tai apurahajärjestelmän olemassaolon oikeutta. Lisäksi ajankohtaiset sosiopoliittiset haasteet ympäristökriiseistä maahanmuuttoon, seksuaaliseen tasa-arvoon, terrorismiin, työttömyyteen ja suurvaltapolitiikkaan antavat aiheen kysyä, tulisiko myös musiikin ja musiikin tekijöiden ottaa näihin ilmiöihin kantaa, ja jos tulisi, niin millä tavoin tämä kannan ottaminen tulisi tehdä.

Modernin musiikintutkimuksen historiassa erityisesti musiikkisosiologia on erikoistunut tarkastelemaan musiikin funktioita, asemaa ja merkityksiä yhteiskunnassa. Sosiologia näkee ihmisen ennen kaikkea yhteiskunnalliseksi olenoksi ja siten myös musiikin ensisijaisesti yhteiskunnalliseksi ilmiöksi. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna yhteisöön liittyvä ulottuvuus on musiikissa aina ensisijainen yksilöön nähden. Ihminen on yksilö vain yhteiskunnan määrittämässä rajoissa: muusikon soitinta koskevaa kättä, kuten myös kansalaisen kuuntelulaitteen napulaa hamuavaa sormeaa, ohjaavat monimutkaiset yhteiskunnalliset prosessit.

## Sosiologia ja musiikki

1900-luvun kuluessa monet sosiologit ja sosiologisista kysymyksistä kiinnostuneet filosofit – esimerkiksi Max Weber (1864–1920), Alfred Schütz (1899–1959), György Lukács (1885–1971), Zofia Lissa (1908–1980), Pierre Bourdieu (1930–2002) ja Jacques Attali (s. 1943) – ovat käsitelleet kirjallisessa tuotannossaan myös musiikkia. Omana, musiikkiin erikoistuneiden tutkijoiden ylläpitämänä alana musiikkisosiologia on kuitenkin varsin nuori, sillä sen voi katsoa eriytyneen vasta 1960- ja 1970-luvuilla. Viimeistään tuolloin vakiintui musiikin kulttuurisuutta ja yhteisöllisyyttä korostava etnomusikologian oppiala. Samalla populaarimusiikin yleinen kulttuurinen ja sosiologinen merkitys kasvoi ja ensimmäinen pääasiassa populaarimusiikkikulttuurin kasvattama tutkijasukupolvi astui akateemisen tutkimuksen kentälle. (Ks. esim. Shepherd ja Devine 2013; Cantell ja Järviluoma 2003; Lippman 1992; Frith 1978.)

Varhaisimmat nimenomaan musiikkisosiologiset tutkimukset keskittyivät niin kutsuttuun länsimaiseen klassiseen musiikkiin. Akateeminen maailma koki klassisen musiikin pitkään ainoaksi tutkimisen arvoiseksi musiikin lajiksi korostaen esteettistä autonomiaa ja musiikinteoreettisia, sävellysteknisiä, tyylihistoriallisia ja biografisia seikkoja (Shepherd ja Devine 2013; Small 1996 [1977]; Raynor 1976; Supičić 1963; Silberman 1957). Voitaisiin silti sanoa, että musiikkisosiologia ei ehkä olisi eriytynyt omaksi alakseen ilman klassisen musiikin autonomisuutta korostavaa tutkimustraditiota.

Etnomusiikologiassa ja populaarimusiikin tutkimuksessa yhteisöllisyyttä ja yhteiskunnallisuutta korostavat näkökulmat olivat olemuksellinen osa tutkimusotetta alusta lähtien. Klassisen musiikin tutkimuskentällä nämä näkökulmat olivat selkeä muutos totuttuun ja niiden ympärille muodostui kiivastakin keskustelua. Lisääntyneestä musiikkisosiologisesta kiinnostuksesta huolimatta klassisen musiikin tutkimuksessa saatettiin vielä 1980-luvun puolivälissä sanoa, että musiikin ja yhteiskunnan suhde on "unohdettu" (ks. Ballantine 1984, 1 ja 4). Vasta niin kutsutun uuden musiikkitieteen tapa korostaa musiikin merkitysten, vastaanoton tapojen ja esteettisten säännösten kulttuurista, historiallista ja yhteiskunnallista määrittynoisyyttä aina 1980-luvun lopulta alkaen vakiinnutti sosiologisen otteen myös klassisen musiikin tutkimuksessa (ks. esim. Leppert ja McClary 1987).

Yksi keskeinen ajattelija paitsi uuden musiikkitieteen myös ylipäättään kaiken sosiologista otetta hyödyntävän musiikintutkimuksen taustalla on filosofi ja sosiologi Theodor W. Adorno (1903–1969). Adorno (esim. 1975) lienee musiikkisosiologian ahkerimmin viitattuja klassikoita juuri siksi, että hän aikoinaan niin kärjekkäästi laajensi ymmärrystämme siitä, miten estetiikka on aina ideologista. Siten kaikki musiikki on väistämättä yhteiskunnallista ja poliittista. Toisin sanoen estetiikkaa ja etiikkaa – ja esimerkiksi musiikillista tyyliä ja kysymystä hyvästä elämästä – ei voida erottaa toisistaan. Estetiikan ja etiikan yhteys onkin aihe, jota 2000-luvun taiteentutkimus on pohtinut ahkerasti.

Musiikkisosiologian tutkimusalue on loputtoman laaja, koska mitä tahansa musiikkia voidaan eritellä sen sosiokulttuurisia merkityksiä ja yhteiskunnallisia ulottuvuuksia analysoiden ja tulkiten. Musiikkisosiologia tutkii musiikkia muun muassa yhteiskunnallisena kommunikaationa, ihmisten välisenä yhteisöllisenä toimintana sekä sosiaalisena identiteettinä. Perinteisiä mutta edelleen ajankohtaisia musiikkisosiologian tutkimuskohteita ovat myös musiikin välittyminen eli mediaatio, musiikkimaun kysymykset, digitalisaatio sekä musiikki taloudellisena ja teollisena prosessina. (Ks. esim. Supičić 1963; Martin 1995; Cantell 1998; Shepherd 2002; Cantell ja Järviluoma 2003; Hennion 2007; Bijsterveld 2008; Born 2010; Sterne 2012; Shepherd ja Devine 2016.) Nykyisessä musiikintutkimuksessa musiikki nähdään sosiaaliseksi voimaksi, joka läpäisee yhteiskunnan kaikki tasot.

Tutkimuksessa ei kuitenkaan ole kyse vain siitä, miten yhteiskunnan ilmiöt kuuluvat musiikissa, vaan myös siitä, miten yhteiskuntaa, sen historiaa ja rakentumista voidaan tutkia äänen ja musiikin avulla. Musiikki tarjoaa yhden väylän tarkastella erilaisten sosiaalisten prosessien dynamiikkaa. Esimerkiksi Max We-

ber (2010 [1921]), yksi modernin sosiologian perustajista, tarkasteli funktionaalista tonaliteettia modernia länsimaista yhteiskuntaa luonnehtivan rationaliteetin ilmentymänä. Weber näki länsimaisen duuri–molli-tonaliteetin sointukulkuihin ja äänenkuljetukseen liittyvine sääntöineen pyrkimyksenä järkeistää ja järjestelmällistä äänen ”luonnolliset” ominaisuudet. Kuten Martin Heidegger (esim. 2000 [1950]), samoin Weber tähdensi, ettei teollisen ajan ihminen niinkään halua olla luonnonvoimien armoilla tai niiden osa kuin valjastaa luonnon teknologisesti omaan käyttöönsä. Weberin mukaan funktionaalinen, lineaariselle progressiolle perustuva päämäärähakuinen tonaliteetti voidaan nähdä teollisen ja teknologisen maailmankuvan ilmaukseksi. Yhteiskunnallinen rationaliteetti koostuu päämäärien ja niiden saavuttamiseksi kehitettyjen erityiskeinojen yhteensopivuudesta. Alituisen kasvava sääntöjen ja periaatteiden noudattaminen yhdistää Weberin mukaan kaikkia elämänalueita. Weberin analyysi tuntuu tämän päivän taloudellisteknologisille arvoille perustuvaa yhteiskuntaa vasten ehkä vieläkin ajankohtaisemmalta kuin sata vuotta sitten. (Ks. esim. Lippman 1992, 471–472.)

Toinen ja viimeaikaisempi esimerkki musiikkisosiologisia lähtökohtia hyödyntävästä tavasta tarkastella yhteiskunnallista kokonaisuutta musiikin ja äänen kautta on ekomusiikologia, joka tutkii kriittisesti ihmisen, kulttuurin ja ympäristön (luonnon) yhteyksiä sellaisina kuin ne ilmenevät musiikillisissa käytännöissä. Ala on toisaalta korostanut ympäristökysymysten yhteiskunnallisuutta: yhteiskunnalliset ratkaisumme vaikuttavat siihen, miten ympäristöömme suhtaudumme. Toisaalta se on painottanut – sosiologi Ulrich Beckin (2015) käsitteitä mukailen – musiikin kaltaisten kulttuurituotosten ”merkitystyön” välttämättömyyttä globaalien yhteiskunnallisten riskien ymmärtämiseksi. (Ekomusiikologiasta ks. Allen ja Dawe 2015; Välimäki 2015; Allen 2013; Pedelty 2012; Torvinen 2012.)

## Filosofia ja musiikki

Musiikin ja yhteiskunnan suhde on musiikkisosiologian ohella myös musiikkifilosofian keskeinen teema. Musiikkifilosofiassa on läpi sen koko historian esitetty yhä uusia tapoja hahmottaa musiikin ja yhteiskunnan suhdetta. Joinakin aikoina niiden suhde on myös ollut yleinen filosofinen kysymys ja osa maailmankaikkeuden perimmäistä olemusta koskevaa metafysiikkaa. Platonin (*Valtio*, 397a–402c) mukaan erilaisilla sävellajeilla ja soittimilla oli suora moraalinen vaikutus yksilöön, minkä takia vain jotkut sävellajit ja soittimet olivat sopivia ihannevaltioon. Pythagoralaisen mukaan kaiken olevaisen suhteet määrittivät yksinkertaisista lukusuhteista. Äänet ja musiikki muodostivat tässä suhteessa erityistapauksen, sillä niissä yksinkertaisten lukusuhteiden tuottama harmonisuus ei ollut vain spekulatiivista tulosta vaan suoraan aistittavissa ja intervallien ilmaistavissa. Tästä seurasi se, että maailmankaikkeuden olemusta voitiin tutkia monokordilla.

Ajatus musiikin kyvystä hahmottaa näkymätöntä todellisuutta ja siten myös ennustaa tulevaisuutta on yksi musiikin ja yhteiskunnan suhdetta hahmottavien teorioiden vakioteemoja; sen parissa ovat viihtyneet niin pythagoralaiset ja keskiajan skolastikot kuin modernit musiikin sosiologit kuten Adorno, Ernst Bloch (ks. esim. 1989) ja Jacques Attali (ks. esim. 1985). Tällä hetkellä nykytaiteen teorian piirissä huomattava kiinnostus filosofi Hannah Arendtin (esim. 2002) poliittista teoriaa kohtaan on niin ikään esimerkki tästä (tästä lisää ks. Sjöholm 2015). Arendt ei muotoillut esteettistä teoriaa eikä juurikaan tarkastellut musiikkia mutta hänen teoriansa politiikasta ihmisten välisenä aitona keskusteluna resonoi voimakkaasti nykytaiteen yhteisöllisyyttä ja yhteiskunnallisuutta pohtivan teoretisoinnin kanssa.

Käsitys siitä, että maailman tai yhteiskunnan järjestys voidaan kuulla musiikin soivissa rakenteissa, tulee lopulta varsin lähelle sosiokulttuurisia merkityksiä tarkastelevaa kulttuurista musiikkianalyysia ja sen edeltäjiä, aina barokin affekti- ja figuuriopista myöhempään musiikin sisältöjä ja merkityksiä tarkasteleviin aloihin, kuten musiikkihermeneutiikan eri muotoihin. Musiikkisosiologian tavoin kulttuurinen musiikintutkimus ylipäätään näkee musiikin lähtökohtaisesti sosiaalisesti voimaksi. Yhteiskunta- ja humanistisista tieteistä ammentavan yleisen kulttuurintutkimuksen tavoin se käsittää musiikin kulttuuriseksi käytännöksi eli sosiokulttuurisia merkityksiä rakentavaksi viestinnäksi ja toiminnaksi. Edellä mainitun ”uuden” musiikkitieteen perinnettä jatkaen kulttuurinen musiikintutkimus onkin jossain mielessä musiikintutkimuksen sosiologinen käänne: perustava sosiologinen orientaatio eli sosiologinen ontologinen ratkaisu (vrt. Torvinen 2006) läpäisee kaiken kulttuurisen musiikintutkimuksen. Sama pätee etnomusiologiaan, jonka erottaminen tänä päivänä kulttuurisesta musiikintutkimuksesta (kulttuurisesta musiikkitieteestä) ei ole ontologisiin tai epistemologisiin sitoumuksiin liittyvä tieteellinen kysymys vaan institutionaalisiin sitoumuksiin ja tutkijaidentiteettiin liittyvä tiedepoliittinen kysymys.

## Kasvatus ja musiikki

Kulttuurinen musiikintutkimus vakiintui viime vuosikymmenen lopussa yhdeksi musiikintutkimuksen valtavirta-paradigmaksi ja on nykyisin ymmärrettävissä löyhäksi sateenvarjokäsitteeksi niin sanotulle top-down-tyyppiselle, yhteisöllisestä näkökulmasta musiikkia ja musiikkeja lähestyvälle tutkimukselle. Tälle komplementaarisena voidaan pitää musiikin ilmiöitä ensisijaisesti yksilön näkökulmasta tarkastelevaa tutkimusta, kuten on usein tilanne esimerkiksi musiikkipsykologisessa tai -kognitiivisessa tutkimuksessa (esimerkiksi metodologisena solipsismina). Väliin jää vastapoleja enemmän tai vähemmän yhdistävää musiikintutkimusta, kuten musiikkisemiotikka, musiikinhistoria, musiikkikasvatuksen tutkimus tai musiikin sosiaalipsykologia ja (muu) monitieteinen musiikintutkimus. Se pyrkii yhdistämään kulttuurisia ja kognitiivisia näkökulmia.

Esimerkiksi musiikkikasvatuksessa ja siten myös sen tutkimuksessa tämä yksilö- ja yhteisönäkökulmien välinen dynamiikka on vääjäämättä läsnä. Niin musiikin oppimisen ja opetuksen praktiikassa kuin oppijan informaalisissa elämässään jokainen merkitys, kokemus, taito, tieto ja asenne ovat jokaisen yksilön oma. Toisaalta ne muotoutuvat enkulturaatioissa, sosiaalisessa vuorovaikutuksessa ja neuvotteluissa toisten kanssa. Musiikki oppiaineena on osa yhteiskunnan tarpeisiinsa muodostamia koulutusrakenteita. Lain mukaan oppivelvollisuuteen kuuluvan perusopetuksen tarkoituksena on ”tukea oppilaiden kasvua ihmisyyteen ja eettisesti vastuukykyiseen yhteiskunnan jäsenyyteen sekä antaa heille elämässä tarpeellisia tietoja ja taitoja” (Perusopetuslaki 628/1998, 2§). Kasvatus on siis sosialisointia, keino jolla yhteiskunta – musiikin osalta – ”uusiintaa itseään” (Siljander 2016, 46). Yhteiskunnallisen toiminnanohjauksen säätelien prosessien ulkopuolella on vielä laajempi osa oppilaiden ja opettajien elämää ja kasvua, jossa yhtä lailla – ellei vielä monimuotoisempana – toisiinsa vaikuttavat yksilön ja yhteisön piirteet, suhteet ja toimijuudet, yksilön jäsenyys ryhmässä ja ryhmän jäsenyys järjestelmässä sekä nyky-yhteiskunnan poliittiset ja muut muutokset (ks. esim. Wright 2010, 2–4). Jokaisen oppijan henkilökohtainen musiikillisen kasvun prosessi asettuu siten tarkasteltavaksi yhtä lailla yhteisönäkökulmasta kuin yksilönäkökulmasta, oli kyse sitten esimerkiksi opettajan eettisestä praktiikasta tai tieteellisestä tutkimuksesta. Poliittisten, demografisten ja teknologisten muutosten sekä varsinkin musiikillisen monikulttuurisuuden ja vähemmistö- ja voimasuhteisiin liittyvien ilmiöiden kasvaneen huomioimisen myötä sosiologinen, kriittinen näkökulma on parissakymmenessä vuodessa muotoutunut vahvaksi ja ajankohtaiseksi musiikkikasvatuksen tutkimussuuntaukseksi (ks. esim. Dyndahl, Karlsen ja Wright 2014; McClellan 2016).

## Yhä moniarvoistuvampi musiikintutkimus

Kulttuurisen musiikintutkimuksen sosiologiseen ontologiseen perusratkaisuun liittyy yleisestikin näkemys musiikillisesta moniarvoisuudesta ja arvorelativismista: kaikki maailman musiikkikulttuurit ovat kiinnostavia ja tärkeitä tutkimuskohteita eikä mikään musiikin laji ole itsessään toista arvokkaampi tutkimuskohde. Etnologiset, antropologiset ja sosiologiset laadulliset menetelmät (kuten kenttätyö tai haastattelu) eivät ole enää vain etnomusikologian tai musiikkisosiologian ominaispiirteitä vaan, kuten musiikkianalyysi, ne merkitsevät perusmenetelmiä, joita voidaan soveltaa millä tahansa musiikintutkimuksen alalla. Musiikkisosiologiaa hallitsevat ihmiskeskeiset menetelmät, koska tarkastelun kohteena lopulta aina ovat musiikin yhteisölliset merkitykset (Ellis 2009, 43).

Shepherd ja Devine (2013) ovatkin huomauttaneet, että musiikin yhteiskunnallisuutta tutkivan musiikkisosiologian vakiintumista on itse asiassa seurannut sen rajojen hämärtyminen. Koska musiikintutkimus ylipäätään hyödyntää nykyisin laajasti erilaisia humanistisia menetelmiä, teorioita ja keskusteluja, ei ole selvää, voidaanko erityistä sosiologista näkökulmaa enää joka tilanteessa mie-

lekkäästi erottaa. Lisäksi musiikintutkimuksen eri suuntaukset ovat osoittaneet kaiken musiikin sosiokulttuurisen määrittymisen; musiikin tutkiminen on aina vähintään osittain sosiologista, koska ontologisestikin ottaen musiikki on sosiaalinen ilmiö. Onhan musiikkia aina tehty, esitetty, kuunneltu ja käytetty osana yhteiskunnallisia olosuhteita ja jonkin instituution, jonkun yhteiskuntaluokan edustajien, jonkin yhteisöllisen rituaalisen toiminnon tai muun vastaavan tahon asettamien ennakkoehtojen puitteissa. Musiikkisemiologi Jean-Jacques Nattiez'n mukaan musiikki onkin "totaali sosiaalinen tosiasia" (*fait social total*) ja musiikkia koskevat käsitykset vaihtelevat sen mukaan, mitä musiikin osatekijää kulloisessakin yhteiskunnallisessa tilanteessa pidetään sen tekemisen ja vastaanottamisen kannalta keskeisenä (Nattiez 1990, 41–43; vrt. myös Feld 1984).

Musiikin sosiokulttuurisia merkityksiä, jotka liittyvät esimerkiksi yhteiskuntaluokkaan, kansallisuuteen, etnisyyteen, sukupuoleen, seksuaalisuuteen, vammaisuuteen, ikään, sukupolveen ja paikkaan, on jo pitkään analysoitu kulttuurisessa musiikintutkimuksessa niin, ettei niiden perustavaa yhteiskunnallisuutta (sosiologisuutta) erikseen korosteta. Voitaisiinkin kysyä, tarvitaanko käsitettä kulttuurinen musiikintutkimus enää muuhun kuin kuvaamaan eroa yksilölähtöisestä musiikintutkimuksesta? Ehkä tänä päivänä olisi jälleen kerran syytä pohtia musiikintutkimuksen eri paradigmojen, alojen ja tutkimussuuntausten ontologisia sitoumuksia ja muita tieteenfilosofisia lähtökohtia: mitkä ulottuvuudet musiikissa, ihmisessä ja maailmassa ensisijaistetaan ja miten tämä tehdään? Asia lienee erityisen tärkeää nyt, kun jatkuvasti puhutaan monitieteisyydestä ja tieteidenvälisyydestä mutta harvemmin reflektoidaan, mitä tutkimuksessa todella tarkoittaa esimerkiksi sitoutuminen kahteen erilaiseen ontologiseen ratkaisuun.

## Kova arki

Tämän päivän Suomessa yhä useampi musiikintutkija painii karussa yhteiskunnallisessa ja yliopistopoliittisessa todellisuudessa. Musiikintutkijan arki on varsin kova, kylmäkin. Osa tutkijoista esimerkiksi taistelee oman oppiaineen ja tieteenalan olemassaolon puolesta yliopistojen rakenteellisen kehittämisen pyörremyrskyssä. Tämä uurastus on laajakantoista yhteiskunnallista toimintaa, joka saa pohtimaan alaan liittyviä perustavia ontologisia ja epistemologisia kysymyksiä: Mitä musiikki on ja miten sitä voidaan tutkia? Millä ehdoilla musiikintutkimuksen perinne voi jatkua ja missä tapauksessa se katkeaa? Taloudellisten resurssien leikkaushuimassa jatkokysymykset nousevat esiin myös medioissa: Mikä on musiikintutkimuksen merkitys, tarkoitus ja oikeutus?

On yhä perustellumpaa jokaisen ammattitutkijan mieltä, mitkä motiivit ja tiedon intressit (vrt. Habermas 1976 [1968]) ohjaavat sormia tietokoneen näppäimistöllä rahoitushakemuksia kirjoittaessa ja artikkelin julkaisukanavaa valitessa. Mitkä ovat tutkimuksen todelliset vaikuttimet? Minkä vuoksi tätä työtä ja juuri tätä tutkimusta tehdään? Lopulta nämäkin ovat musiikin ja yhteiskunnan suhteeseen liittyviä kysymyksiä.



On myös niin, että kaikki musiikintutkimuksen ”käänteet” ja suuntaukset ovat lopulta sidoksissa musiikkiin soivana aineksena ja kuuluvana ilmiönä. Tämä on totta ainakin niin kauan kuin musiikkitiedettä on olemassa eli kun on olemassa tieteenala, joka määrittyy ensisijaisesti tutkimuskohteensa – soivan maailman – mukaisesti ja riippumatta siitä, miten sitä tutkitaan. Tämä on Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaiseman *Musiikki*-nimisen lehdenkin perusidea, joka on pysynyt samana kaikki nämä vuosikymmenet.

## Tässä lehdessä

Musiikin merkitys syntyy aina toiminnassa ja materiaalisessa vuorovaikutuksessa. Aktivismi ja osallistuminen vaikuttavat olevan erityisen näkyvillä tämän päivän yhteiskunnan ja musiikin suhdetta koskevassa tutkimuksessa. Muun muassa näiden kysymysten ohjaamana syntyi aikoinaan ajatus *Musiikki*-lehden *Musiikki ja yhteiskunta* -teemanumerosta. Idea lähti Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineesta käynnissä olevasta tutkimushankkeesta *Suomalainen nyky-musiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU, 2014–2017), jonka kaksi tutkijaa toimivat teemanumeroiden vierailevina päätoimittajina. Avoimeen kirjoituskutsuun vastasi ilahduttavan moni tutkija, ja sen ansiosta teema jatkuu ainakin vielä lehden seuraavassa numerossa.

*Musiikki ja yhteiskunta* -teemanumeroiden tavoitteena on tuottaa uutta tietoa musiikin ja yhteiskunnan suhteista niin nykymaailmassa kuin historiassakin sekä lisätä ymmärrystä musiikin yhteiskunnallisista sisällöistä ja merkityksestä. Samalla pyritään edistämään yhteiskunnan kulttuuriseen arvokeskusteluun liittyvää humanistista tiedonmuodostusta musiikintutkimuksen näkökulmasta.

Käsillä oleva numero sisältää kolme artikkelia. Kaj Ahlsved jatkaa jääkiekkottelujen ääniympäristöihin liittyvää tutkimustaan. Nyt keskiössä on Suomessa miesten jääkiekon maailmanmestaruuskisoihin liittyvä musiikki, jota tarkastellaan muun muassa kansallisen me-hengen soivana konstruktiona. Isänmaallisiin tunnuksiin kuuluvien *Maamme*-laulun ja *Porilaisten marssin* ohella ”Leijonien” jokavuotiseen koitokseen liittyy runsaasti karnevalistisia piirteitä omaavaa, eiseremoniallista kisamusiikkia, ja tästä jääkiekkomusiikista voitaisiin Suomessa puhua jopa omana genrenään. Tärkeä osa MM-jääkiekon suomalaista musiikkikulttuuria ovat myös jääkiekkoyhteisön itse tuottamat ja koostamat sisällöt, joiden jakelukanavana toimii erityisesti sosiaalinen media.

Sanna Qvick käsittelee tutkimusartikkelissaan 2000-luvun suomalaisten lasten satuelokuvien musiikkia elokuvien yhteiskunnallisten teemojen kannalta. Hän tuo esiin nykypäivän suomalaisissa lasten- ja satuelokuvissa yleistyneen sosiokulttuurisen kriittisyyden ja kuuntelee, minkälaisia ilmentymiä se saa elokuvien ääniraidoilla. Yksityiskohtaisemmin Qvick syventyy elokuvaan *Pelikaanimies* tarkastellen erityisesti sitä, miten ääniraidan eri elementit on kytketty osaksi elokuvan tarinaa, dramaturgisia käänteitä ja estetiikkaa.

Lehden kolmannessa artikkelissa Sami Tynys paneutuu siihen, kuinka musiikkia on käytetty suomalaisissa mielisairaaloissa aikavälillä 1841–2016. Viimeisten 40 vuoden aikana musiikkiterapia on hoitomuotona ja tutkimusalana hiljalleen vahvistunut. Tänäpäin musiikki – eri muodoissa ja toimintatapoina – on melko vakiintunut osa sairaaloiden arkea, mutta sen myönteisiä hoidollisia vaikutuksia on toki hyödynnetty jo sairaaloiden alusta lähtien. Tynys erittelee mielisairaaloitten soivaa historiaa esimerkiksi toimintakertomuksien ja historiikkien valossa ja toteaa, että sairaaloiden musiikkikulttuuri on ollut ilahduttavan monipuolista.

Pitkäjänteisen lehden eteen tehdyn kehittämistyön tuloksena *Musiikki* on ottanut käyttöön Tieteellisten seurain valtuuskunnan (TSV) vertaisarviointitunnuksen. Sen saamisen edellytyksenä on tieteellisen kausijulkaisun systemaattinen ja dokumentoitu toiminta esimerkiksi vertaisarviointiprosessissa. Tunnus on, paitsi lehden kannalta eräänlainen laatuleima, myös jokaisen tieteellisiä artikkeleita siihen kirjoittavan tutkijan etu. Vastauksina tiedepoliittisiin muutoksiin ja yhteiskunnan avoimelle julkaisemiselle aivan viime aikoina antamaan erityiseen painoarvoon *Musiikki*-lehti sallii tästä numerosta alkaen julkaistujen artikkeleiden kirjoittajille myös rinnakkaistallentamisen 12 kuukauden embargolla.

Yhteiskunnan rakenteet ja julkisen toiminnan tuloksellisuuteen liittyvät arvostukset ovat vinhassa muutosvauhdissa. Myös tieteellinen tutkimus ja julkaisemiselle asetetut vaatimukset on temmattu mukaan myrskytuulten pyörteisiin. *Musiikki*-lehti haluaa pysyä kehityksessä mukana: nyt tehtyjen uudistusten avulla se voi tarjota vakaan ja arvostetun julkaisukanavan tulevaisuudenkin tutkijoille.

*Helsingissä 20.2.2017*

## Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1975 [1962]. *Einleitung in die Musiksoziologie*. Berlin: Suhrkamp.
- Allen, Aaron S. 2013. Ekomusikologia (ekokriittinen musiikintutkimus). Suom. Juha Torvinen. *Musiikin suunta* 35 (1): 8–9.
- Allen, Aaron S. ja Kevin Dawe. 2015 (toim.). *Current directions in ecomusicology: music, nature, culture*. New York: Routledge.
- Arendt, Hannah. 2002 [1958]. *Vita activa: ihmisenä olemisen ehdot*. Suomentanut työryhmä, toim. Riitta Oittinen. Tampere: Vastapaino.
- Attali, Jacques. 1985 [1977]. *Noise: the political economy of music*. Kääntänyt Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota press.
- Ballantine, Christopher. 1984. *Music and its social meanings*. New York: Gordon and Breach.
- Beck, Ulrich. 2015. Emancipatory catastrophism: what does it mean to climate change and risk society? *Current sociology* 63 (1): 75–88.
- Bijsterveld, Karin. 2008. *Mechanical sound: technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century*. Cambridge: The MIT press.
- Bloch, Ernst. 1989. *The utopian function of art and literature: selected essays*. Kääntänyt Jack Zipes ja Frank Mecklenburg. Cambridge, MA: MIT press.

- Born, Georgina. 2010. The social and the aesthetic: for a post-Bourdieuian theory of cultural production. *Cultural sociology* 4 (2): 171–208.
- Cantell, Timo. 1998. *Yleisfestivaalien yleisöt: Helsingin juhlaiviikot, Joensuun laulujuhlat*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunta.
- Cantell, Timo ja Helmi Järviluoma. 2003. Musiikkisosiologia. Teoksessa *Johdatus musiikkintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Helsinki: Suomen musiikkiteollisuuden seura. 281–289.
- Dyndahl, Petter, Sidsel Karlsen ja Ruth Wright (toim.). 2014. Exploring the sociology of music education. Musiikkikasvatustieteellisen teemanumero, *Action, criticism and theory of music education* 13 (1): 1–11.
- Ellis, Katharine. 2009. The sociology of music. Teoksessa *An introduction to music studies*. Toim. J. P. E. Harper-Scott ja Jim Samson. Cambridge: Cambridge university press. 43–58.
- Feld, Steven. 1984. Sound structure as social structure. *Ethnomusicology* 28 (3): 383–409.
- Frith, Simon. 1978. *The sociology of rock*. London: Constable.
- Habermas, Jürgen. 1976 [1968]. Tieto ja intressi. Suom. Paavo Löppönen. Teoksessa *Yhteiskuntatieteiden filosofiset perusteet*. Toim. Raimo Tuomela ja Ilkka Patoluoto. Helsinki: Gaudeamus. 118–141.
- Heidegger, Martin. 2000 [1947/1950]. *Kirje humanismista & Maailmankuvan aika*. Suom. Markku Lehtinen. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Hennion, Antoine. 2007. Those things that hold us together: taste and sociology. *Cultural sociology* 1 (1): 97–114.
- Lehmann, Harry. 2014. Konzeptmusik: Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der neuen Music. *Neue Zeitschrift für Musik* 175 (1): 22–25, 30–35, 40–43.
- Leppert, Richard ja Susan McClary (toim.). 1987. *Music & society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge university press.
- Lippman, Edward A. 1992. *A history of western musical aesthetics*. Lincoln: University of Nebraska press.
- Martin, Peter. 1995. *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester university press.
- McClellan, Edward (toim.). 2016. The 9th international symposium on the sociology of music education. Musiikkikasvatustieteellisen teemanumero, *Action, criticism and theory of music education* 15 (3): 1–7.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Kääntänyt Carolyn Abbate. Princeton, NJ: Princeton university press.
- Platon. 1981. *Valtio. Teokset IV*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Pedely, Mark. 2012. *Ecomusicology: rock, folk and the environment*. Philadelphia, PA: Temple university press.
- Perusopetuslaki. 1998. Verkkolähde <http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1998/19980628> [tark. 31.1.2017].
- Raynor, Henry. 1976. *Music and society since 1815*. London: Barrie & Jenkins.
- Shepherd, John. 2002. How music works: beyond the immanent and the arbitrary. *Action, criticism and theory of music education* 1 (2): 1–18.
- Shepherd, John ja Kyle Devine. 2013. Sociology of music. *Grove music online*. Verkkolähde [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com) [tark. 21.11.2016].
- Silberman, Alphons. 1957. *Wovon lebt die Musik: die Principen der Musiksoziologie*. Regensburg: Gustav Busse Verlag.
- Siljander, Pauli. 2016. *Systemaattinen johdatus kasvatustieteeseen: peruskäsitteet ja pääsuuntauukset*. Helsinki: Vastapaino.
- Sjöholm, Cecilia. 2015. *Doing aesthetics with Hannah Arendt: how to see things*. New York, NY: Columbia university press.

- Small, Christopher. 1996 [1977]. *Music, society, education*. Hanover, NH: Wesleyan university press.
- Sterne, Jonathan. 2012. *MP3: the meaning of a format*. Durham, NC: Duke university press.
- Supičić, Ivo. 1963. *Music in society: a guide to the sociology of music*. Stuyvesant, NY: Pendragon press.
- Torvinen, Juha. 2006. Musiikkianalyysi ontologiana II: fenomenologisen musiikintutkimuksen metodologisista lähtökohdista. *Musiikki* 36 (3): 70–92.
- Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan: musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24: 8–34.
- Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki: pervoja ja ekologia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere university press.
- Välimäki, Susanna ja Juha Torvinen. 2015. Stockhausenin *Helikopteri-jousikvartetto* ja käsittemusiikin haaste. *niin & näin* 22 (4): 53–64.
- Weber, Max. 2010 [1921]. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Charleston, SC: Nabu press.
- Wright, Ruth. 2010. Sociology and music education. Teoksessa *Sociology and music education*. Toim. Ruth Wright. Farnham, Surrey: Ashgate. 1–20.

# Musik, ishockeylejon och konstruerandet av en nationell gemenskap<sup>1</sup>

Kaj Ahlsved



Ett av de allra säkraste värtecknen i Finland är herrarnas världsmästerskapsturnering i ishockey. Ishockey är Finlands populäraste idrottsgren (Sponsor Navigator tutkimus 2015) och herrarnas ishockey-VM har blivit något av den finländska ishockeysäsongens kulmen där de avgörande matcherna samlar stora mängder människor framför tv-apparaterna (Finnpanel 2014). Denna årliga ishockeykarneval får finländare att komma samman på ett sätt som inget annat sport- eller musikevenemang i Finland kommer i närheten av. Mediers roll i att skapa samhörighet har lyfts fram av medieforskarna Janne Seppänen och Esa Väliverronen (2012, 68) vilka har påpekat att massmedier har en viktig roll i skapandet av föreställda gemenskaper eftersom de knyter samman individer och erbjuder människor möjlighet att bli delaktiga i en symbolisk verklighet.

Samtidigt innebär detta att de olika identiteter, sammanslutningar, lag och föreningar som spelare och supportrar identifierar sig med under vinterhalvåret nu kompletteras med en gemensam, nationell identitet med sina egna representativa symboler, en identitet vars värderingar man nu på en symbolnivå sluter upp kring och kämpar för. Intresset för Finlands herrlandslag i ishockey, de så kallade "Lejonen"<sup>2</sup>, förenar en stor del av Finlands befolkning och jag ser landslaget som en representant för en *föreställd gemenskap* (Anderson 1992). Enligt statsvetaren Benedict Anderson (1992, 21) är de flesta gemenskaper föreställda, vilket innebär att man inte behöver känna eller ha träffat alla medlemmarna för att kunna känna delaktighet i gemenskapen. Den här tanken är en illustrativ utgångspunkt när jag forskar i VM-ishockeykulturen i Finland samt hur lejonidentiteten, i synnerhet med hjälp av medier, aktualiseras varje vår.

Ett landslag behöver dock inte föreställas eftersom dess medlemmar till och med är namngivna, vilket bland annat historikern Eric Hobsbawm (1990, 143) har påpekat. Hobsbawm konstaterar också att även den som hejar, alltså utövar ett aktivt supporterskap, kan bli en symbol för nationen. Supporterkultur som

<sup>1</sup> Artikeln har möjliggjorts med finansiering från bl.a. Svensk-Österbottniska Samfundet och Suomen Kulttuurirahasto.

<sup>2</sup> I den här artikeln använder jag det vedertagna begreppet "Lejonen" när jag syftar på det finska herrlandslaget i ishockey. Det finska herrlandslaget spelade för första gången med Finlands vapens lejonsymbol på tröjan i februari 1948. Journalister namngav snabbt laget "de lejonbröstade" ("Leijonarinnat"), vilket snart förkortades till Lejonen ("Leijonat"). (Koivuniemi 2016.) Idag används även "Lejonen" som ett samlande begrepp för ishockeyförbundets landslagsverksamhet men ofta tillskrivs de olika landslagen förtydligande förleder, exempelvis "Juniorlejonen", "Damlejonen" eller "Flicklejonen".

en aktivitet där den gemensamma identiteten uttrycks med kollektivt accepterade symboler, knyter samman människor till en större gemenskap. Sociologen Joseph Maguire m.fl. (2002, 137–138) ser sport, i sin bredaste bemärkelse, som ett av de största uttrycken för föreställda gemenskaper och symbolerna, flaggorna, supportrarnas sånger, t-skjortor och musik som olika uttrycksformer. Av dessa uttrycksformer koncentrerar jag mig i den här artikeln på musikanvändningen i anknytning till Lejonen och alldeles speciellt i samband med ishockey-VM.

## Forskningsobjekt, material och metoder

Lejonen tillskrivs ny musik varje år när VM-turneringen nalkas och kamplusten ska stärkas. Detta påminner om det sätt på vilket nationalism i etablerade stater enligt socialpsykolog Michael Billig (1995, 5) verkar välla in från periferin och i kristider upplevs som en tillfällig stämning. Ordet nationalism förknippas med sociala rörelser som strävar efter att rita om existerande territoriella gränser och därför utmanar status quo. Billig påpekar att "nationalism" identifierat som ett problem är något som tar plats "där" i periferin, inte "här" i centrum. Billig menar dock att det inte är kriserna som skapar nationalstater, nationerna reproduceras dagligen och i vardagen. (1995, 5–6.) Flaggan utanför officiella byggnader väcker ingen större uppmärksamhet och är inget problem. För denna vardagliga "flaggning av nationen" samt de ideologiska beteenden genom vilka "vår" nation reproduceras som nation i vardagen har Billig (1995, 6) myntat begreppet *banal nationalism*. Banal ska i detta sammanhang förstås som vardaglig.

Ishockey-VM erbjuder ett vardagssammanhang i vilket nationer drar ut i ett symboliskt krig mot varandra. Trots att känslorna svallar både på isen och i hemmen ritas inga territoriella gränser om efter att segraren har utsetts; däremot bidrar ishockey-VM till att reproducera de deltagande lagen som nationer. Sportens cykliska natur med säsonger och återkommande turneringar bidrar till att göra sport, men också nationen, till en del av vardagen och samtalsämnen kring kaffeborden. Denna vardaglighet och förutsägbarhet skiljer sig från den "heta" (Billig 1995, 43–46) nationalistiska passion som, resulterat av sociala och extrema rörelser, så att säga "bryter ut".

Mitt intresse för musikkulturen kring Lejonen tar avstamp i det faktum att det är en vardaglig manifestation av nationen. I linje med Billigs (1995, 8) resonemang ser jag nationell identitet något som ska sökas i vardagliga rutiner. Denna vardagliga repetition av det nationella ska inte förknippas med någon urfinsk essens, utan faller tillbaka på tanken om finländskhet som socialt konstruerad, ett *kulturellt representationssystem* (Hall 1999, 46) som bidrar till idén om nationen.

Utgående från det här teoretiska perspektivet kommer jag att studera Lejonens musik som en form av banal nationalism som bidrar till konstruerandet av ett "vi", en föreställd gemenskap som ska drabba samman med andra ishockey-

nationer. Jag strävar efter att studera fonogram i sin sociala kontext och frågar mig hur nationalism konstrueras genom musik i samband med VM-ishockey i Finland. Vilken musik kopplas samman med ishockeynationalism och hur sker det? Vilka betydelser tillskrivs musiken och av vem? Vilken roll har medierna i denna musikaliska konstruktion av finländskhet samt vilken betydelse har förändringarna i mediestrukturerna haft för processerna?

Jag har urskilt olika kategorier av processer genom vilka nationen kan föreställas musikaliskt i en Lejon-kontext. Dessa kommer att behandlas i separata kapitel och inkluderar (1) nationalsången och etablerade fosterländska kompositioner av ceremoniell natur, vilka ställs i kontrast till musikstycken av icke-ceremoniell karaktär. Dessa icke-ceremoniella musikstycken kan delas in i (2) officiella VM-låtar, (3) musik som kommit att representera Lejonen genom medieanvändning samt (4) inofficiella låtar producerade utanför den kommersiella medieindustrisfären. I VM-sammanhang bidrar alla dessa olika typer av musik till att skapa en föreställd gemenskap, en finländsk lejonidentitet som gör nationen Finland närvarande i vardagen.

Medias roll går som en röd tråd genom hela artikeln, vilket gör det möjligt att studera medievärldens förändring och hur massmediala distributionskanaler har utvecklats sedan början av 1990-talet. Dessa förändringar i medielandskapet relaterar till tankar om samhällets medialisering (se t.ex. Hjarvard 2013) och digitaliseringens kulturella konsekvenser (se t.ex. Jenkins 2012; Lessig 2008). Samtidigt är musik associerad med sport kumulativ till sin karaktär, dvs. bygger på tidigare låtar, upplevelser och framgångar och blir således också en form av historieskrivning. Denna tanke är inspirerad av medieforskaren David Rowe (2004, 3) som lyfter fram att media kan hålla sport i minne i generationer framöver och "ständigt erbjuder nya möjligheter för representation och kommersialisering".

Startpunkten för insamlandet av det material som den här artikeln baserar sig på är en enkätundersökning (Kiekkokansa 2014) som genomfördes för bok- och forskningsprojektet Kiekkokansa (se Heiskanen & Salmi 2015).<sup>3</sup> Kiekkokansa-projektet kartlade den finska ishockeykulturen ur många olika synvinklar och för projektet genomfördes en omfattande internetenkät våren 2014. Enkäten genomfördes i form av ett frågeformulär och via svaren fick forskningsgruppen värdefull information om tv-rutiner, matchförberedelser, ishockeyhjältar, minnen, ishockeyns betydelser, finländskhet, referenter, ljudlandskap och samlarkultur. Enkäten fanns på projektets hemsida våren 2014, under perioden

<sup>3</sup> Kiekkokansa-projektet leddes av kulturforskare Benita Heiskanen och kulturhistoriker Hannu Salmi vid Åbo Universitet. Projektet inleddes hösten 2013 med syfte att ge ut en kulturinriktad, populärvetenskaplig antologi om den finländska ishockeykulturen (se Heiskanen & Salmi 2015). Till projektet hörde tio forskare vilka representerade olika vetenskapsområden, exempelvis musikkvetenskap, kulturhistoria, kulturforskning, sociologi och allmän historia. Fyra forskare, mig inberäknad, genomförde fältarbete i Minsk våren 2014 i samband med ishockey-VM. Projektet samarbetade med Finlands ishockeyförbund och Finlands ishockeymuseum. Mitt bidrag till antologin, essän "Laulavat Leijonat" (Ahlsved 2015) kan ses som ett förstadium till denna artikel.



11.2.–31.5.2014, och var således öppen under de olympiska vinterspelen i Sotji samt i samband med ishockey-VM i Minsk. I enkäten deltog sammanlagt 1987 respondenter, 51 % män och 49 % kvinnor. (Kiekkokansa 2014.)

Enkätsvaren har sedan kompletterats med fältarbete i samband med ishockey-VM i Minsk, maj 2014, Karjala-Cup<sup>4</sup>, november 2014 i Helsingfors samt även genom att följa med Lejonen och deras matcher via medier. De fonogram som genom åren har getts ut i anknytning till landslaget har jag i de flesta fall köpt på auktionssidor på nätet.

Utgående från tanken att musik, och då alldeles speciellt medierad musik, bidrar till att skapa en nationell sammanhållning kommer jag att i det första kapitlet att illustrera hur traditionella fosterländska musikaliska symboler används i VM-sammanhang samt hur dessa till sin funktion skiljer sig från den musik som skrivs uttryckligen för VM-turneringar. Efter denna inledande tudelning kommer jag sedan att fokusera på olika aspekter av hur dessa låtars koppling till Lejonen konstrueras. I det tredje kapitlet behandlar jag de låtar som brukar kallas *officiella* VM-låtar, medan det fjärde kapitlet fokuserar på medias tolkningsföreträdare och på dess makt att tillskriva musik Lejon-betydelser. I det avslutande kapitlet kommer jag att lyfta fram hur digitaliseringen har möjliggjort medskapande av de kulturella produkter med vilka gemenskapen kan föreställas.

## Nationens klingande symboler

Sport och sportevenemang är en del av vardagen och användningen av nationella kännetecken, exempelvis framförandet av nationalsången eller hissandet av den segrande nationens flagga, är en förväntad men högtidlig del av evenemanget. Vid internationella idrottsevenemang har nationalsångerna en egen symbolisk betydelse: de är ländernas klingande kännetecken och en sammanfattning av den nationella identiteten. I en sportkontext är syftet med upphöjda finländska nationella musikaliska symboler, i synnerhet nationalsången *Vårt land* men även Jean Sibelius *Finlandia* samt *Björneborgarnas marsch* att hylla det exceptionella: de används för att lyfta fram och upphöja individers, eller hela lags prestationer och offer inför gemenskapen. I detta kapitel kommer jag att redogöra för hur dessa tre musikstycken används för att understryka det nationalistiska allvaret samt hur musikstyckenas användning präglas av ceremoniell karaktär.

Angående nationalsånger har historikern Matti Klinge konstaterat att deras ställning som nationell symbol är lika etablerad och central som flaggan och vapnets. Klinge påpekar dock att nationalsångerna representerar ett senare historiskt skede, budskapet framförs som en del av ett program, genom musik och inte minst ord. (Klinge 1999, 101.) Musikforskare Erkki Salmenhaara (1998, 198)

---

<sup>4</sup> Karjala-Cup är en ishockeyturnering som arrangeras i Finland och vilken är en del av Euro Hockey Tour (EHT). EHT är en årligt återkommande turneringsserie i vilken Sverige, Finland, Ryssland och Tjeckiens herrlandslag deltar.



har konstaterat att nationalsången är funktionsmusik med centralt bruksändamål inom idrotten. Som bruksmusik framförs den exempelvis ofta som en del av öppnings- eller segerceremonier. I motsats till situationer där nationen flaggas obemärkt och skapar ett fosterländskt rum av en vardaglig plats (Billig 1995, 43) är framförandet av nationalsången i sportsammanhang en högtidlig ritual, inte något som tar plats i bakgrunden. Dock är den banal i det avseendet att det är en vardaglig kulturell handling som tar plats mitt ibland oss i fredstid, inte frammanad av någon nationalistisk extremrörelse ute i periferin.

Nationalsånger kan, om än temporärt, göra en fysisk plats till ett transnationellt akustiskt fosterländskt rum och fungera som ett kitt mellan nationen, dess folk och idrottarens prestation. I ishockey-VM framförs vanligtvis enbart det segrande lagets nationalsång efter matchen.<sup>5</sup> I samband med närbilder på sjungande spelare stärks samhörigheten genom att de utvalda spelarna förenas i samma sång som supportrarna på läktarna och i hemmen. I ishockeysammanhang förväntas spelarna respektera ceremonin genom att ta av sig hjälmarna (IIHF 2014, 31) vilket kan jämföras med hur man förväntas ta av sig huvudbonaden när man lyssnar till nationalsången. Det betyder samtidigt att ansiktsuttryck, tecken på affektion syns tydligare. I denna "heliga stund" kan det även vara möjligt att höra rösterna från de spelare som sjunger med (Kolamo 2014). Att inte stå kvar och lyssna till motståndarlagets hymn efter matchen anses respektlöst;<sup>6</sup> också av de som lyssnar till nationalsånger avkrävs ett visst deltagande.

Det finska ishockeyfolket hoppas att nationalsången, *Vårt land*, skulle vara den sång som ljuder allra sist när slaget har bedarrat. Det betyder att sången blir en segersymbol<sup>7</sup> men också en offersymbol som likt flaggan symboliserar de uppoffringar som gjorts för fosterlandet (se t.ex. Tepora 2011; Välimäki 2015a, 257). Nationalsången är ett sätt att stärka sammanhållningen och samtidigt övertyga publiken om vilken nation man offerar sig för. Spelare framhäver ofta att det är en ära att få representera Finland, att iklädd Lejontröjan sätta sin kropp på spel för den större kroppen, nationen. Jean Bethke Elstain (se Billig 1995, 124) konstaterar att det inte är aggression som driver människor till slagfälten: det är själva offret, möjligheten att offra sig för ett syfte större än det individuella.

Musikvetaren Susanna Välimäki (2015a, 257; 2008, 84–86) påpekar att det är vanligt att använda offersymboler i början och slutet av krigsfilmer. Enligt Välimäki (2015a, 257) ger "offersymboler krig och våld en förklaring" och blir samtidigt symboler för kampen och det som nationen står för. Speciellt hymndelen ur Sibelius orkesterverk *Finlandia* (1899/1900, op. 26) har blivit en symbol för Finlands kamp – också i VM-ishockey – trots att det egentligen är tondiktens musikaliska förlopp i sin helhet som går från hot till majestätiska segertoner.

<sup>5</sup> I exempelvis European Hockey Tour (EHT) framförs vanligtvis bägge ländernas nationalsånger innan matchen.

<sup>6</sup> I samband med VM-finalen 2015 orsakade det ryska landslaget en smärre skandal då laget avlägsnade sig innan det segrande lagets nationalsång spelats.

<sup>7</sup> I samband med individuella idrottsgrenar är nationalsångens roll som segersymbol tydligast då den enbart framförs som en del av medaljceremonin.

Både 1995 och 2011, åren då Finlands herrlandslag i ishockey vann VM, framfördes *Finlandia-hymnen* av sångaren och skådespelaren Sakari Kuosmanen under guld festen på Salutorget i Helsingfors. I ishockeykretsar har *Finlandia* blivit hans bravurnummer och fanns också med som sista spår på skivan *Lejonat 2012* (Blandade artister 2012) som gavs ut i anslutning till ishockey-VM i Helsingfors och Stockholm 2012. Trots att *Finlandia-hymnen* inte har någon central roll i officiella ceremonier har den uppnått en nationell symbolstatus, det har till och med framförts önskemål om att den borde ersätta *Vårt land* som nationalsång.

Som ett resultat av medieringen av sportevenemang har det också fötts nya traditioner och ritualer. Dessa involverar bland annat *Björneborgarnas marsch*, vars text är hämtad från J. L. Runebergs diktverk *Fänrik Ståls sägner* (1848). Sedan 1918 har marschen varit försvarsmaktens honnörsmarsch och den tillhör också presidentens festceremonier. Utöver att den spelas i presidentens närvaro har det också skapats en åtminstone inom Finlands public service-bolag YLE omhuldad<sup>8</sup> medieritual: att för finländska olympiasegrare spela *Björneborgarnas marsch* i sina sändningar (t.ex. YLE Urheilu 2014). Trots att Lejonen ännu saknar ett OS-guld ingick marschen som öppningsspår på VM-skivan *Lejonat 2012* (Blandade artister 2012).

Även om herrarnas ishockey-VM är ett årligen återkommande evenemang, och därför inte åtnjuter lika hög status som OS, används nationella symboler som en del av en offerretorik genom vilken man understryker den nationella samhörigheten samt äran och det icke vardagliga i att få ikläda sig nationens färger och offra sig inför en hel nation. Gemensamt är att diskursen kring nationella musikaliska symboler präglas av historiska nationella strävanden, offersymbolik och krig. Detta symboliska kapital kan sedan överföras på sportsituationer där nationer slåss på ett metaforiskt plan. Idrottsmannens offer kopplas med andra ord samman med de som före honom (det är oftast fråga om just män) har kämpat för nationen. Billig (1995, 123) påpekar att även om parallellen mellan sport och krig verkar uppenbar är det svårt att förklara kopplingens natur och hurvida den verkligen är godartat sublimerande eller syftar till att bibehålla en underliggande nationell försvarsberedskap genom att göra nationen konstant närvarande.<sup>9</sup>

Efter att ha lyft fram hur nationella symboler används i en ishockeykontext för att understryka det nationalistiska allvaret i sport samt för att tillskriva ishockeyhjältarna fosterländsk ära, kommer jag härnäst att argumentera för en tudelning av den musik som används i anknytning till Lejonen; dels sådan musik som understryker allvaret i sporten, dels sådan musik som är av mera lekfull karaktär och vars användning inte präglas av ritualer eller ceremonier.

---

<sup>8</sup> Enligt tidigare sportredaktören Arto Teronen (2014) har traditionen att med *Björneborgarnas marsch* ge olympiska guldmedaljörer "fosterländsk ära" troligtvis inletts redan vid OS i London 1948.

<sup>9</sup> Idrottsevenemang i USA präglas ofta av patriotiska manifestationer. En del av dessa manifestationer har visat sig vara sponsorerade av Pentagon för att öka rekryteringen av soldater. För detta har man myntat begreppet "betald patriotism" (Everett 2015).

## Musikstycken skrivna för Lejonen

De musikstycken med vilka man explicit lyfter fram Lejonens kamp mot andra ishockeynationer präglas inte av någon högtidlig ritual. I dessa verk uttrycks dock ofta nationens och Lejonens kamp med hänvisningar till krigsmetaforer. Den fosterländska dygden, att offra sig för något större än sig själv, omsätts alltså i musikstycken av mera lekfull karaktär. Dessa sånger skapas vanligtvis inför stora turneringar och är främst ämnade för den del av gemenskapen som *inte* är på plats i stadion. I dess medierade form blir musikstycket, den så kallade *VM-låten*<sup>10</sup>, ett sätt att via exempelvis radio och tv lekfullt föra kampen in i gemenskapens vardag. De här lekfullt nationalistiska musikstyckena penetrerar medielandskapet på ett annat sätt än t.ex. nationalsånger, vars användning regleras av deras ceremoniella status. VM-låtarnas funktion är mera flexibel och genom dessa musikstycken framhävs den nationella tillhörigheten. Genom denna icke-ceremoniella musik strävar man efter att stärka gruppidentiteten i(nför) en stundande kampsituation.

Gruppen Offsides låt *Leijonat* (Offside 1996), som gavs ut inför ishockey-VM 1996, är ett exempel på en låt skriven för Lejonen. Den inleds med att man skanderar "Suomi!" i hejarklacksstil. Typiskt för musikstycken associerade med sport är att de ofta innehåller element från hejarklackskulturen, trots att de i regel inte framförs eller skrivs explicit för supportrarna på läktarna. Exempelvis unisona refränger eller karaktäristiska rytmer, som ska locka lyssnare till att delta i de inspelade sångerna, knyter dock åtminstone på ett metaforiskt plan samman låten med supporterkulturen på plats.

I texten till *Leijonat* lyfts det fram att Lejonen är "hjärtegryn uppfostrade på ohylvade brädor och gris/nöt-kött"<sup>11</sup> samt att de kommer att vinna, igen. Bräddorna och blandmaletköttet kan ses som ironiska referenser till de hårda nordiska förhållanden som anses fostra goda idrottare. Dessa förhållanden är enligt historieforskaren Jouko Kokkonen (2003, 4) en av den finska idrottsnationalismens hörnstenar. Under dessa förhållanden fostras det folks söner vilka ska vinna för att sedan hyllas med "flaggan i topp". Nationen flaggas här på ett harmlöst sätt, en konsekvens av medvetenheten om att spelarna enbart kan svika sitt land genom att förlora och komma hem lottlösa. I idrott stupar man inte.

Referensen till krig, vilket är det ultimata offret för landet, är framträdande i många låtar skrivna för Lejonen. Ett exempel på detta är låten *Suomi!* (Karelian Division 2012; Blandade artister 2012) inspelad av gruppen Karelian Division. Gruppens namn, "den karelska divisionen" anspelar också på krig.<sup>12</sup> I likhet med

<sup>10</sup> Den låt som förknippas med ett visst års VM-turnering kallas ofta för "MM-kisabiisi" vilket kan översättas till turneringslåt eller VM-låt (Kiekkokansa-enkäten 2014).

<sup>11</sup> "Raakalaudalla / Sikanaudalla / Kasvatetut kullamurut / Leijonat!"

<sup>12</sup> Karelian Division är också namnet på den Fantasy Hockey-grupp i vilken många av musikerna, men också personer verksamma i ishockeybranschen, virtuellt spelar NHL-ishockey tillsammans.

Offsides *Leijonat* inleds låten med att musikerna skanderar "Suomi!" [00:14]. Efter att mansrösterna har skrikit sig samman med fyra stridsrop mot en fond av distorderade elgittarrer och dramatiska bastrumslag, går man med ett gemensamt längre rop till anfall. Det avslutande ropet är en ljudeffekt som knyter samman låten med hur krigsljud representeras i film: infanterisoldater både i filmer och i verkligheten har genom historien använt rop som ett sätt att stärka sig själv och skrämma fienden. När stridsropet ebbar ut i *Suomi!* övergår det i publikljud associerat med ishallens ljudlandskap. Från slagfältet tas lyssnaren in till ishallen och med den första versens inledande ord "hallen jublar, stämningen är i taket" förläggs kriget slutligen i ishallen där det "regnar tacklingar och skott". När ropet återkommer efter gitarrsolot [03:05] har det mera karaktären av ett publikjubel medan de efterföljande sex "Suomi"-ropen [03:17] blir kraftfulla segerrop. Den inneboende ambivalensen i sport/krig-metaforen gör så banaliseringen av nationalismen till synes oskyldig och omärkbar, även i musikalisk form.

Banaliseringen, vardagliggörandet av krig är ett sätt på vilket man kan skapa samhörighet, knyta samman ishockeyhjälten med dem som tidigare kämpat för landet. Samtidigt kan man genom att hänvisa till patriotism påminna om vad det är man så ärofyllt kämpar för. Att vifta med det så kallade "patriotiska kortet" är enligt Billig (1995, 102) en metod med vilken exempelvis politiker i kristider lyfter fram bekanta egenheter som används för att representera vanligt förekommande uppfattningar av "oss". I denna repetition av stereotyper om oss ingår det, som Billig (1995, 102) också påpekar, en fantiserad föreställning om att repetitionen tar slut (på grund av att "vi" är under hot). Vanligtvis motiveras rätten till en egen nation med hänvisningar till språk, religion eller kulturarv (Alasuutari 1999, 35) och dessa karaktärsdrag motiverar den så kallade "heta" nationalismen. När nationen sedan är uppnådd ska den och dess kultur försvaras. Hotet mot kulturen och nationens värderingar samt flaggandet av det som nationen står för görs med hjälp av stereotyp nationell karaktäristik, och patriotisk samhörighet skapas genom att exemplifiera den kultur som ska försvaras. Exempelvis Teflon Brothers låt *Kendo Anthem*<sup>13</sup> (Teflon Brothers 2014) och dess video genomsyras av stereotypa identitetsmarkörer för den finländska kulturen: *Okänd soldat* och *Kalevala*, samt hänvisningar till bastubad och alkoholkonsumtion.

I *Kendo Anthem* sjungs refrägen av barnröster; nationens framtid besjunger sina hjältar och beskyddare samtidigt som det lyfts fram hur vi firar i hela vårt kära fosterland när vi vinner. Samtidigt som vi uppmanas att vifta med den blåvita korsflaggan påtalar man att snart är "pojken" ("poika") hemma [igen].<sup>14</sup> På folkspråk är "poika" en festens symbol och många minns poika som namnet på ämbaret där man kokade mäska ("kilju") i Väinö Linnas krigsroman *Okänd soldat* (1954). Att pojken kommer hem anspelar också på hemförlovning efter

<sup>13</sup> Titeln *Kendo Anthem* har sin bakgrund i hur finska fotbollssupportrar i nervärderande ordalag kallar ishockey för "kendo". Ishockeysupportrar kontrar med att kalla fotboll "sparkboll" ("potkupallo").

<sup>14</sup> "[K]autta rakkaimman isänmaan / me juhliitaan kun me voitetaan / siniristiliput heilumaan / on tuo poika jo kohta kotonaan."

att ha varit i fosterlandets tjänst (jmf. Pojus låt *Poika saunoo*; se Blandade artister 2011).

Även om Finland är ett tvåspråkigt land, med svenska som andra officiella språk, avspeglas detta inte i svenskspråkiga musikstycken skrivna för Lejonen. Tvärtom: när svenska och svenska ord används i finländska ishockeylåtar syftar man, med några få undantag, på ishockeyrivaliteten med Sverige.<sup>15</sup> Detta till synes oifrågasatta språkval förstärker tanken om Finland som ett helt, starkt och homogent (finskspråkigt) land, även om verkligheten i ett allt mer globaliserat samhälle är betydligt mera komplicerad och splittrad. Ofta lyfter man fram sportens och framförallt stora idrottsevenemangs kraft att kunna förena en splittrad vardag (t.ex. Kokkonen 2003, 44–52) kring ett gemensamt mål, något som kriget anses ha gjort efter 1930-talets heta språkstrider. VM ger även nya medlemmar i gemenskapen en möjlighet att leva ut en finländsk identitet.

Trots att finskan befäst sin ställning som sångspråk kan man konstatera att det genom åren har skett ett visst uppluckrande av hur musiken kan klinga. Som en följd av Fintelligens raplåt *Kaikki peliin* (Fintelligens 2003; Blandade artister 2003), som skrevs inför hemma-VM 2003, har inte minst "suomi-rap" (rapmusik på finska) utmanat rocken som det självklara soundtracket för ishockey. Rapmusikens intåg har i sin tur befäst den musik som produceras för Lejonen som en finskspråkig genre dominerad av (vita) finska manliga artister.

## Officiella musikstycken skrivna för Lejonen

En del av de musikstycken som spelats in inför ishockey-VM anses, trots att de inte har någon ceremoniell funktion, vara officiella. Epitetet *officiell* antyder att Lejonen i någon mån har varit delaktiga i musikstyckets produktion; endera direkt, genom att ishockeyspelaren själva medverkar på inspelningen, eller indirekt, genom förbundets maktposition att tillskriva fonogrammet en viss betydelse. Den officiella VM-låten får därför en särställning i förhållande till eventuella andra *inofficiella* musikproduktioner, trots att det med blotta örat är svårt att bedöma om låten är officiell eller inte. Behovet bakom epitetet officiell bottnar i att det nyskrivna musikstycket inte har någon vedertagen historisk anknytning till laget och gemenskapen den representerar. Detta i motsats till exempelvis *Vårt land* vars status som formell nationalsång är obestridlig genom kulturell praxis och därför har det inte funnits behov att lagfästa den.<sup>16</sup> Epitetet

<sup>15</sup> Jfr Klamydias *Poika pysyy Suomessa* (Blandade artister 2012), Karelian Division (2012) och Teflon Brothers (2014). Ett undantag är det svenskösterbottniska rockbandet Stormwing som tillsammans med den finska artisten Sundqvist gav ut en tvåspråkig hyllningssång *Me teimme sen!* (Stormwing & Sundqvist 1995) till landslaget med anledning av VM-guldet 1995.

<sup>16</sup> Se Tuovinen (2009) för en längre diskussion om *Vårt lands* status i idrottskontext i förhållande till andra fosterländska kompositioner.

officiell är en form av maktutövning och man kan med fördel se den officiella VM-låten som en för *festen* inspelad nationalsång. I motsats till verkliga nationalsånger förnyas denna festens nationalsång varje år och innehar inte någon egentlig formell status.

Litteratur- och kulturteoretikern Michail Bachtin (2007 [1965], 20) har konstaterat att "för att det ska bli fest måste något tillföras från en annan existenssfär, nämligen från den andliga och ideologiska sfären". I samband med stora idrottsevenemang har det, som det första kapitlet illustrerade, traditionellt funnits drag av andlighet och ideologi, vilket manifesteras i användningen av nationella symboler. Kring det hårt reglerade världsmästerskapet där årets bästa ishockeynation ska utses skapas däremot en karnevalistisk festyra, en årligen återkommande "tillfällig befrielse från den förhärskande sanningen", för att låna Bachtins (2007 [1965], 21) ord. Denna tillfälliga befrielse blir en "vardaglig säkerhetsventil" för tillresta supportrar (Heiskanen 2015, 259) och kan enligt Allen Guttman (1986, 157–158) även bidra till att stabilisera sociala system eftersom publiken får agera ut känslor på ett sätt som inte är accepterat i andra delar av samhället.

Det finns dock skäl att notera att officiella VM-låtar inte skrivs explicit för de tillresta supportrarna, de skrivs för VM som en fest som även inkluderar de som följer med turneringen hemma. Dessa för festen komponerade lekfulla nationalsånger erbjuder möjlighet att vara både "officiella" såväl som karnevaliseringar. Lejonen görs inte bara vardagliga genom deras självvirkade medverkan som musiker; karnevaliseringen både förnekar och bekräftar samhälleliga hierarkier.

Inför hemma-VM i Åbo våren 1991 spelades låten *Ice Hockey* in av Laulavat Leijonat (1991a) ("De sjungande Lejonen") och blev således en av de allra första låtar som spelades in åt Lejonen. På inspelningen medverkar för den stora allmänheten okända studiomusiker men i "Lejonkören" (Leijonakuoro) ingår landslagsspelare med unge stjärnspelaren Teemu Selänne i spetsen. År 1991 var Finlands framgångar i ishockey på landslagsnivå rätt blygsamma, vilket resulterade i att det inte fanns någon landslagsishockeykultur att framföra lika självsäkert som exempelvis Sveriges landslag "Tre Kronor" hade gjort i sin VM-låt *Nu tar vi dom* (1989). *Ice Hockey* är en rätt neutral finskspråkig hyllning till idrottsgrenen. I den saknas fosterländskt patos och nationen antyds framförallt genom de blygt medverkande ishockeyspelarna.

*Ice hockeys* neutrala karaktär påminner om musikstycken som skrivs för att vara en hel internationell turnerings klingande symbol. Det finns därför anledning att särskilja två olika typer av officiella låtar: dels de låtar som (i hemlandet) är skrivna för de tävlande lagen, dels de låtar som skrivs för att fungera som hela turneringens klingande symbol. Hela turneringens låt riktar sig även till internationell publik och media. En låt på finska med finska idrottsmän problematiserar detta och riktar sig enbart till en finskspråkig publik; identitetsbygget riktar sig inåt och blir en finländsk angelägenhet. Detta är typiskt för de låtar som riktar sig till den egna nationella gemenskapen. Internationella turneringars officiella låtar inbjuder däremot andra att ingå i ett gemensamt transnationellt



”vi” genom att välkomna länderna till idrottsfesten.<sup>17</sup> Exempelvis när Finland arrangerade VM 2012 var DJ Slows engelska *Hockey Bird* turneringens låt medan Karelian Division hade skrivit låten *Suomi!* explicit för Lejonen. Båda låtarna fanns på turneringens officiella samlingssskiva *Leijonat 2012* (Blandade artister 2012). Låtarnas olika betydelser styr deras användning och funktion i samband med turneringen.

Spelarna i Laulavat Leijonat är krediterade på skivan men deras medverkan bekräftas framförallt av låtens visuella material; musikvideon och inte minst omslaget där spelarna medverkar i full ishockeymundering (Laulavat Leijonat 1991b). Med framförallt låtens hook, refrängen ”Ice hockey, ice hockey, totta toki [- -]”,<sup>18</sup> försöker man nå ut till den unga ishockeynationen Finland med budskapet att ”Finland får vårens stora fest [och] världen en ny mästare”.<sup>19</sup> Om framförandet skrev man i musiktidningen *Rumbas* singelrecension (Rumba 1991, 10–11) att ”i våra ishockeylejons framförande fanns det en äkta glädje i att göra bort sig”. I motsats till hur hjältar vanligtvis besjungs är situationen här bakvänd. Lejonen har klivit ner från sin piedestal och sjunger för, och möjligtvis även tillsammans, med folket. Den sårbarhet man kan visa med sin röst blir föremål för kollektivt åtlöje.

Iklädda gemenskapen Finlands färger antog Laulavat Leijonat en roll som mera påminner om supportrarnas vilka för att uttrycka sin delaktighet brukar klä sig i spelarnas tröjor. I linje med medieforskaren Fredrik Schougs (2005, 116) resonemang att otaliga svenska sportidoler har prisats för att vara ”’precis som alla andra’ eller ’suveräna polare’ och som därför per definition avvisar alla behov av att särskilja och utmärka sig, annat än via sina [idrottsmässiga] gärningar”, kan man konstatera att idrottsmännen genom att bjuda på sig själva visar att de är helt vanliga människor och därmed inbjuder till identifikation. Den amerikanske sociologen Orrin E. Klapp (se Schoug 2005, 116–117) har i sin tur konstaterat att ”hjältarnas klassiska funktion är att uppmana människor att spela de sociala roller som är högt värderade och därigenom upprätthålla bilden av gruppens gemensamma överjag”. Klapps konstaterande gäller dock i rollen som idrottsmän. Genom sina sångprestationer, understryker Lejonen att man är en del av folket. Spelarens hjältestatus har karnevaliserats, vilket samtidigt ger lyskraft åt fonogrammet. Omvänt kan en framgångsrik, erkänd finländsk artist ge en VM-låt en viss status. Att som musiker få medverka i den officiella låten ses som ett hedersuppdrag och sammankopplas med äran att få representera gemenskapen på en nationell arena. Att som Lejon sjunga inför folket är löjeväckande samtidigt som en artists nationella framgång och status bekräftas och förstärks.

Att finska landslagsspelare medverkar som musiker är ändå rätt ovanligt. Andra exempel är nyinspelningarna av *Sankarit* (”Hjältarna”; Kuosmanen m.fl.

<sup>17</sup> Ett illustrativt exempel är videon till Dario G:s *Carnaval de Paris* som var den officiella låten för herr-VM i fotboll i Paris 1998.

<sup>18</sup> ”Ishockey, ishockey, javisst [- -].”

<sup>19</sup> ”Suomi saa kevään juhlan suuren / Maailma saa mestarinsa uuden.”

1995) och *Den glider in* (1995), samt *Leijonat ja Kisus Juustossa löytyy* (2001) och inte minst Samppa Linna feat. Timo Jutilas (2013) låt *Ny rillataan* ("Nu grillar vi") inför VM-turneringen 2013. *Ny rillataan* och *Ice hockey* är dock några av få låtar i vilka spelare medverkar i en nyskriven VM-låt. *Ny rillataan* är utgiven 2013, det vill säga 22 år efter *Ice hockey*, och med låten fångar rollkaraktären Samppa Linna (skapad av Aku Hirviniemi), känd från dåvarande huvudsamarbetspartnern MTV3:s sketchprogram *Putous*, upp den karnevalism som nuförtiden omgärdar ishockey-VM i Finland. Samppa Linnas ansiktsmask är en referens till finska ishockeyförbundets mångårige ordförande Kalervo Kummola.

I *Ny rillataan* är det inte bara makten och hjältestatusen som karnevaliseras, hela den omgärdande landslagskulturen ironiseras och bekräftas samtidigt. Nationalsångernas nationalromantiska naturskildringar och fosterländska patos har karnevaliserats och ersatts med Samppa Linnas hysteriska hänvisningar till bastubad och korvgrillning. Timo Jutilas bidrag till verket är samplingar av kända uttryck förknippade med honom, framför allt just "ny rillataan". Den nationella kampen mellan olika ishockeynationer förliknas således med en stor grillfest där motståndarna ska "grillas till det bittra slutet". Medvetenheten om att sport bara är krig på låtsas gör att denna karnevalisering inte upplevs lika chockerande som att exempelvis representera verkliga soldaters kamp och offer med folkliga ishockeyreferenser (se Välimäki 2015a, 257–259).

Jutila är känd för att ha problem med sin vikt, för att som en ur tränarstaben ha mött pressen berusad, samt för att under OS-2010 ha fastnat på bild när han satte in en snusprilla samtidigt som president Tarja Halonen gjorde entré i förbundets loge. Han är både folklig och nationell hjälte, vilket förklarar hans självironiska medverkan. Bachtin (2007 [1965], 23) har påpekat att karnevalens skratt är *universellt*; det är riktat mot allt och alla, också mot dem som skratande deltar i karnevalen. Samtidigt som kapten Jutilas finaste stunder hyllas skjuts hans hjältesaga således ner av narren Samppa Linna. Narrens roll är att kunna träda över befintliga maktstrukturer och Jutilas öde kan ses som en grekisk hjältetragedi där enbart gudarna är odödliga; alla andra, i detta fall även ishockeylejonen, faller till marken i något skede.

Trots att ishockey-VM är en återkommande karnevalistisk befrielse från verkligheten, deltar inte hela nationen i den. År 2012 släpptes låten *Karjala takaisin* av JVG feat. Freeman, vilken också godkändes av förbundet för att ingå på skivan *Leijonat 2012* (Blandade artister 2012). I låten summerar JVG den festyra och känsla av samhörighet som rådde när Finland vann sitt guld 2011 och hänvisade till att finländare i denna eufori av nationell stolthet drömde om att, "om ens för en lite stund", vinna "Karelen tillbaka".<sup>20</sup> JVG blev tvungna att förklara sig och när Finland mötte Ryssland i semifinalen spelades låten inte längre i ishallen (Ikonen 2012). Kritiken mot *Karjala takaisin* exemplifierar att karnevalen inte omfattar allt och alla, vilket går emot karnevalens totalitet (Bachtin 2007 [1965],

---

<sup>20</sup> *Karjala takaisin* kan översättas som "Karelen tillbaka". Här hänvisar Karelen till de delar av landområdet Karelen som Finland förlorade till Sovjetunionen efter Fortsättningskriget (1941–1944).



23). Den för festen karnevaliserade nationalismen mötte här konsekvenserna av den verkliga, så kallade "heta" nationalismen.

Karnevalens skrattekultur sätter även i VM-sammanhang fingret på samhällsliga normer och hierarkier men samtidigt antyder den också en obalans i sport/krig-metaforen. Lejonen kan med fosterländska symboler tillskrivas ära och berömmelse men även "hyllas" genom att utsättas för åtlöje. Dock kan man fråga sig om inte soldaters offer i verkliga krig nervärderas genom att tillskrivas ishockeyreferenser.

## Media som förmedlare och konstruktör av Lejonens musik

Anderson (1992) har understrukit massmedias betydelse för skapandet av föreställda gemenskaper då individen medvetandegörs om att även andra likasinnade tilltalas och tar del av informationen. Här vill jag illustrera vilken framträdande roll tv-mediet hade i konstruerandet av berättelsen som gjorde Sveriges VM-låt *Den glider in* till Lejonens segersymbol. Låten var inte skriven uttryckligen för Lejonen, utan genomgick en omtolkningsprocess i samverkan mellan Lejonen, media och dess publik. Jag kommer också att lyfta fram hur medierna kan vara aktiva och mera entydigt tillskriva musik nya betydelser genom att använda den i samband med tv-sändningar. Man kan rentav konstatera att medias (repeterade) användning idag är av särskild betydelse för att ett visst musikstycke ska upplevas ha en relation till Lejonen. Detta gäller inte bara de officiella VM-låtarna utan alldeles specifikt sådan musik som inte ursprungligen är skriven för Lejonen.

Inför ishockey VM i Sverige 1995 hade Peter Karlsson skrivit sången *Den glider in* för det svenska ishockeylandslaget. Låten spelades in med dansbandssångaren Nick Borgen som solist och var öppningsspåret på den officiella VM-skivan *Golden Hockey Night* (Blandade artister 1995a). Orden "den glider in, den glider in i mål" ingick i den svenska tv-legenden Lennart Hylands referat från ishockey-VM 1962. *Den glider in* var mycket populär i Sverige och innehade första placeringen på Svensktoppen cirka en vecka in i turneringen (Svensktoppen 1995). Efter VM-finalen fanns den inte bland top-10 i Sverige, däremot var den omåttligt populär i Finland.

Efter segern visade det finska rundradiobolaget YLE bilder där spelarna lekfullt framförde *Den glider in* i omklädningsrummet. Speciellt bilderna av hur reservmålvakten Jukka Tammi i bara understället spelade luftgitarr med pokalen till *Den glider in* har sedermera blivit en känd finländsk tv-stund. Följande dag, i samband med den direktsända festen från Salutorget i Helsingfors, spelade han luftgitarr framför kring 100 000 människor som sjöng med i *Den glider in*. Musiken och dess roll i folkfesten blev, för att låna Stuart Halls (1999, 48) formulering, en del av de bilder och scenarion med vilka berättelsen om nationen kan representeras.

Den kollektiva omtolkningen av *Den glider in* hänger samman med att det i Finland uppfattades som om guldfavoriten Sverige hade skrivit sin segerlåt på förhand, något som genomsyrar många enkätsvar: "Den glider in-sångens historia är så obegripligt fin. Högmodiga svenskar gör en segersång åt sig själv redan innan matcherna, finländarna vinner mästerskapet och tar med sig sången på samma gång. Helt otroligt häftig grej." (Kiekkokansa 2014, skribentens översättning.)

Den här uppfattningen skvallrar också om att musikanvändning i samband med internationella sportevenemang ännu gick i barnskor i Finland år 1995. Till VM-låtars natur hör att de erbjuder de inblandade parterna en möjlighet att sjunga sig samman och att tro på seger, dock hade någon dylik sång ännu inte skrivits för Lejonen 1995, eftersom man inte hade vunnit något VM-guld. Sverige tolkades framhäva sig själv genom att ta ut sin seger i förskott med *Den glider in*. Dock bör det påpekas att det var finländare som tillskrev låten ett sådan symboliskt värde. Denna uppfattning förmedlades också av medier (t.ex. *Urheiluruutu*, "Sportrutana") (YLE TV1, 1995).

Trots att massmedial kommunikation till största delen är envägskommunikation inbegriper också den en växelverkan eftersom den knyter samman individer att delta i en gemensam symbolisk verklighet (Seppänen & Väliverronen 2012, 68). I den här symboliska verkligheten hade Lejonen rövat bort både guld och Sveriges "segersång". Medierna förmedlade också verktyg med vilka sammanhållningen kunde manifesteras utanför den symboliska verkligheten, det vill säga "på riktigt", ute bland folk. På många håll i landet gjorde man som Lejonen i tv; dansade och sjöng till *Den glider in* (se t.ex. Välimäki 2015b, 10–11). Sången blev ett verktyg för gemenskapen Finland att efter många besvikelser kunna sjunga sig samman.

I Kiekkokansa-enkäten (2014; se också Ahlsved 2015, 144) steg *Den glider in* fram som den "Lejonlåt" man bäst kommer ihåg. Samtidigt har många också kommenterat att den inte är skriven för Lejonen, dvs. problematiserat låtens autenticitet. En finsk översättning av *Den glider in* var aldrig aktuell (Karlsson 2015). Istället släpptes så småningom en "förfinskad" version där Lejonat & [finska lagets svenska coach] Curre & [den finländska artisten] Kirka (1995) sjöng låten tillsammans, på svenska (se även Blandade artister 1995b). När man i enkäten hänvisade till *Den glider in* specificerade man vanligtvis inte vilken version av sången man syftade på, vilket jag tolkar som att det är den kollektivt upplevda berättelsen om hur *Den glider in* blev Lejonens (seger)låt som gör den så populär.<sup>21</sup> Upplevelsen av att "vi" rövade bort både musiken och guld är relaterad till låtens ursprungliga tolkningsram som representation av "dem", Tre Kronor. Dock, och som Karlsson (2015) påpekar, blev låten även populär i Sverige och användes i samband med Tre Kronors hemmamatcher fram till för bara något år sedan. Idag används den i Finland, för att representera ett finländskt "oss".

---

<sup>21</sup> Peter Karlsson (2015) påpekar att det än idag märks när det har gått bra för Lejonen i ishockey. Detta eftersom han erhåller upphovsrättsersättning för *Den glider in* från Finland.

Tanken om att *Den glider in* är bortrövad är en social konstruktion och exemplifierar samtidigt hur musikens betydelser och tolkningar är kontextbundna.

Lejonen hade också spelat in en låt inför VM 1995. Tillsammans med rock-sångarna Sakari Kuosmanen och Pate Mustajärvi sjöng man in en ny version av J. Karjalainens låt *Sankarit* ("Hjältarna") från 1993. *Sankarits* långsamma hymnlika karaktär är som gjord för allsång och blev ett verktyg för att sammanfatta och ge uttryck för den kollektiva vi-andan efter att guldet var bärgat: vi är alla hjältar, inte bara de som offrat sig på isen i Globen. Folkfesten på Salutorget i Helsingfors direktsändes i tv och blev så småningom startskottet för uttrycket "torilla tavataan" ("vi träffas på torget"), ett uttryck som också repeteras i exempelvis *Ny rillataan* (2013). Idag är hashtaggen #torillatavataan vanligt förekommande i sociala medier, vilket skvallrar om att denna föreställda gemenskaps (Anderson 1992) medlemmar kan uppleva sin samhörighet konkret åtminstone på torget.

Händelserna kring *Den glider in* visar hur nationella gemenskaper kan föreställas med musik, även med sådan musik som inte ursprungligen har skapats för att användas av just den gemenskapen. Samtidigt kan också medier mer entydigt välja att framhäva nya musikstycken och genom användning tillskriva dem nya betydelser. År 1995 användes exempelvis Tom Jones låt *If I only knew* i den populära målkavalkaden som avslutade YLE:s tv-sändning från finalen i Globen. Låtens karaktäristiska långa "Yeeeeeeeeeeeah"-rop synkroniserades så att det tillsammans med bilder av jublande spelare och supportrar blev ett långt glädjerop.

TV-mediet är fortfarande en central aktör i konstruerandet av den musik med vilken Lejonen och den nationella gemenskapen kan föreställas. Musik utan tematiskt samband med explicit Lejonen, kan genom dess användning i och av media, med hjälp av exempelvis regi och klippning, ges en blåvit referensram. Medias tolkningsföreträdare innebär att man med ord, bilder och perspektiv *ramar in* (Seppänen & Väliverronen 2012, 89) ett ämne och skapar möjliga tolkningar och betydelser. Samtidigt som medier exponerar musik för gemenskapen kan tolkningsföreträdet användas för att understryka ett (eller flera) sätt att förhålla sig till det som utspela(t)s. Detta kan exempelvis jämföras med hur *Björneborgarnas marsch* spelas för att ge OS-vinnare fosterländsk ära. Antti Tuiskus danshit *Peto on irti* ("Rovdjuret är löst") användes våren 2015 som bakgrundsmusik i TV-sammanställningar av Lejonens bästa tacklingar och blev därmed en humoristisk hänvisning till spelarnas kämpaglöd. Med subjektivt regisserade tv-bilder som kopplas samman med musik kan man skapa nya underhållande subjektiva medierepresentationer av "oss", vilka även kan sammankopplas till samhällseliga diskurser kring Lejonen, finländskhet och idrott.

Förbundet är idag inte särdeles aktivt när det gäller att skapa officiella låtar eftersom makten att skapa låtar som kopplas till Lejonen delvis har övertagits av medieindustrin och i synnerhet av den reklamfinansierade tv-kanalen MTV3<sup>22</sup> som sedan 2012 är förbundets mediepartner kring VM-sändningarna. MTV3 har i sin tur licensierat Lejonat-skivorna (Blandade artister 2011; 2012; 2013;

<sup>22</sup> MTV3 hade ensamrätt på ishockeyns VM-sändningar 2012–2016.

2014) vidare till skivbolag. Lejonen är således partner i ett komplext nät av aktörer och VM-låten som populärkulturell produkt och social konstruktion är beroende av medieindustrins tolkningsföretråde. Medias makt och möjlighet att kunna tillskriva låten en viss betydelse och föra fram den som officiell kan i sin tur bekräftas av Lejonen i form av egna medietexter (se t.ex. Mennander 2015), men framförallt genom att årets officiella VM-låt framförs (även live) i samband med hemmamatcher innan VM. När exempelvis spelarpresentationer skapats inför Lejonens hemmamatcher har också musik från skivorna (Hietanen 2014) eller från den singel som släppts använts.<sup>23</sup> Den här strategiska sam användningen bidrar till att rama in och skapa ett nätverk av relationer och kulturella texter vilka tillsammans konstruerar den "officiella" låten, även om det skulle saknas entydiga referenser till Lejonen i den klingande musiken (jmf Robin 2015). Dessa strategier kan jämföras med *Den glider in*, vars ursprungliga popularitet bottnade i en spontan (men av medier påhejad) folklig uppskattning och vars konstruktion inte kan förklaras enbart med medieindustriella strategier.

Lejonen, som populärkulturell underhållning, är något som de flesta upplever via tv-mediet. Man kan konstatera att massmedias användning och tolkningsföretråde är av stor betydelse för att musiken ska upplevas ha en relation till Lejonen. Vad gäller konstruerande av officiella VM-låtar har landslaget blivit en del av det nätverk av aktörer som kan tillskriva musiken en viss betydelse och status. Det behöver dock lyftas fram att det reklamfinansierade bolaget MTV3 innehaft rättigheterna till VM-sändningarna de senaste åren, vilket har bidragit till en ökad kommersialisering. Ifall sändningarna i något skede återgår till YLE kan man bara spekulera i huruvida YLE som public service-bolag är intresserat av att årligen lyfta fram ett musikstycke och således strategiskt bidra till dess kommersiella framgång.

## Publiken som medskapare

De förändringar i medievärlden som har skett till en följd av samhällets digitalisering har lett till att massmediernas tolkningsföretråde omförhandlats. Möjligheten att själv distribuera sin musik har utmanat de officiella och de av medier konstruerade VM-låtarna. Modern teknologi har möjliggjort att publiken genom egen aktivitet kan bli en aktiv medskapare av musik med i anknytning till Lejonen. Detta syns huvudsakligen på två sätt: 1) möjligheten att distribuera en egen låt, vilket har lett till att det i samband med VM kan finnas flera så kallade inofficiella låtar, och 2) möjligheten att bygga på det som redan finns och delta i skapandet av nya kulturella produkter.

Som ett resultat av den demokratisering som digitaliseringen har medfört, samt dess konsekvenser för kreativiteten, har juridikprofessor Lawrence Lessig (2008, 28–29) myntat termerna Read Only-kultur (RO) och Read & Write-

<sup>23</sup> År 2015 och 2016 har bara digitala singlar släppts.

kultur (RW). Den tidigare syftar på passivt konsumerande av kulturindustrins produkter, medan den senare syftar på möjligheten att inte bara konsumera och utan också skapa nytt med hjälp av digital teknologi. Denna kreativitet syns i VM-tider i form av exempelvis videon på YouTube där skaparen har sammanfogat och bearbetat befintligt visuellt material och musik. Av rättighetsskäl kan dessa mashups bli av kortlivad natur, men som kulturellt fenomen illustrerar de hur individer idag med hjälp av teknik kan uttrycka sig och kommentera aktuella händelser. Medier, i dess teknologiska mening, är i dag kanske mera än någonsin förut länken mellan människor. I ishockeysammanhang har denna deltagarkultur utmanat medieindustrin vad gäller möjlighet att skapa de produkter med vilka den nationella samhörigheten konstrueras.

När man diskuterar föreställda gemenskaper och medierad sport kan man inte förbise referenten. Referenten tilltar en för honom osynlig gemenskap och förmedlar kollektivt upplevda känslouttryck. Det är därför inte ovanligt att ljudmaterial med referentens tal används som ett musikaliskt element i musik som anknyter till sport.<sup>24</sup> Inkluderandet av referenten understryker massmedias roll i upprätthållandet av gemenskaper. En annan aspekt av att använda referenten i musikstycken är att man antar tv- eller radiolyssnarens perspektiv; ett perspektiv präglad av sport som en medierad upplevelse.

Användningen av referenten som ett musikaliskt element nådde oanade höjder år 1999 när den jväs kyläbaserade gruppen A-typpi med låten *Ihanaa, Lejonat ihanaa* (A-typpi 1999) kopplade samman ett technobeat med referenten Antero Mertarantas personliga verbala stil. I A-typpi medverkade bl.a. Jari Karjalainen, tidigare känd som Jason Drome, sångare och låtskrivare i bandet Hausmylly. Singeln *Ihanaa, Lejonat ihanaa* gavs ut inför VM i Norge 1999 och topade singellistan i tre veckor.

A-typpi visade att Lejonens musik kan produceras och distribueras även utanför VM-etablissemangen. I det här sammanhanget ser jag A-typpis låt inte bara som ett tidigt exempel på Read & Write-kultur, där man skapar nytt genom att omarbata det som redan finns. Exemplet tangerar också mediekonvergens. Konvergens kan ha flera betydelser; bl.a. kan det syfta på möjligheten att paketera olika medieinnehåll på samma medieplattform (Seppänen & Väliverronen 2012, 26), men också på flödet mellan olika medieplattformar (Jenkins 2012, 15). A-typpis musikaliserade referat är ett exempel på konvergens på många plan då han har sammanfogat bitar ur ett tv-referat med sitt eget technobeat till en ny unik låt. *Ihanaa, Lejonat ihanaa* gjorde sedan en intressant förflyttning tillbaka till tv-mediet när musiken av YLE paketerades tillsammans med visuellt material för att ingå i tv-sändningens målkavalkader, vilket å sin sida är en ny kulturell produkt. Tack vare att låten ingick i målkavalkaderna kunde musiken nå ut till en stor del av befolkningen vilket var viktigt för låtens kommersiella framgång och popularitet.

Digitaliseringen och framför allt lanserandet av YouTube 2005 har bidragit till att man idag med små medel och utan mellanhänder kan distribuera musik.

<sup>24</sup> Jfr Stormwing (1997) och Antero Mertaranta (2003).

Detta har resulterat i att det framförallt under framgångsrika VM-turneringar finns många inofficiella låtar på YouTube.<sup>25</sup> Dessa utmanar samtidigt massmedias tolkningsföreträdare och kan mer eller mindre tvinga fram konvergens mellan institutioner och gräsrotsinitiativ.

Ett intressant exempel på detta samarbete är den "VM-låtombudning" ("Kisabiisiäänestys"; YLE 2011) som YLE arrangerade våren 2011 då Lejonen inte hade någon officiell låt inför VM i Slovakien. Med hjälp av tävlingen försökte man vaska fram en VM-låt åt Lejonen. Inga musikstycken hade skrivit uttryckligen för denna tävling utan de hade valts ut av YLE på förhand. Tillsammans med visuellt material testades låtarnas lämplighet att ingå i "best-of"-klipp från Lejonens matcher. Denna inbjudan till medskapande var dock i praktiken närmast en fråga om att kunna legitimera ett av de förhand utvalda alternativen som YLE hade valt ut.

TV-omröstningen 2011 vanns av *Ihanaa, Leijonat ihanaa* men segern föll i skymundan när Finnish Hockey Mafias låt *Taivas varjele!* (2011) snabbt blev mycket populär i samband med att Finland vann sitt andra VM-guld. *Taivas Varjele!* bygger precis som *Ihanaa, Leijonat ihanaa* på Mertarantas referat. Denna gång var det explicit Mertarantas hyllning av Mikael Granlunds "ilmaveivi" ("zorromål") från semifinalen mot Ryssland som stod som grundmaterial för musiken. Låten skapades ursprungligen som ett skämt av techno/house-artisten Joonas Hahmo (Findance 2011), men efter att den laddats upp på YouTube redan dagen efter semifinalen spred den sig snabbt på de sociala medierna. Låten gavs senare ut digitalt av Sony Music och ingick på *Leijonat 2011*-skivan (Blandade artister 2011) som gavs ut efter VM och sålde platina.

På Latauslista, vilken är en sammanställning av den mest nerladdade musiken i Finland för en given vecka, hade fyra av de fem mest nerladdade låtarna för vecka 21 år 2011 (IFPI 2011) en koppling till ishockey-VM utan att vara officiella VM-låtar. Dessa låtar var Pojus *Poika saunoo*, Jare & Villegalles *Häissä*, samt A-tyyppis *Ihanaa, Leijonat ihanaa* vilka alla hade ingått i YLE:s tävling samt Finnish Hockey Mafias *Taivas Varjele!* som gjort succé på sociala medier. Pasi "Poju" Heinonens låt *Poika saunoo* ("Pojken bastar") blev också Finlands mest sålda singel 2011.

Det digitala medskapandet har medfört möjligheten att snabbt kunna tolka, kommentera och karnevalisera begrepp och händelser i anknytning till Lejonen. Föregångaren, A-tyyppis låt *Ihanaa, Leijonat ihanaa*, har förmodligen inspirerat amatörer och proffs till att göra egna sampel-baserade musikstycken och videon. Exempelvis skapade Castum (2011) en "Poika saunoo remix" (*Juti rillaa*) där melodin från *Poika saunoo* sammanfogades med tv-bilder till en mashup där framförallt Timo Jutila pratar om grillning. Slebari (2011) däremot kopplade några dagar efter att Finnish Hockey Mafia hade gjort *Taivas Varjele!* samman delar av samma Mertaranta-referat med videobilder på hur den berusade målvakts-tränaren Pasi Nurminen gjorde en egen "ilmaveivi" ("flygfärd") då han snubb-

<sup>25</sup> T.ex. Hugo Hintikka & Pärä (2011), BB Salby vs. Dj Preal Ft. El Mero (2012), Blackout Junkies (2012), Runo & The Zatelite Ft. Sunan koulun kuoro (2013).



lade när Lejonen anlände hem till Vanda flygfält. Bland annat Jenkins (2012) har lyft fram hur gränsen mellan mediaproducenter och mediakonsumenter har suddats ut, och Slebari (2011) och Casstum (2011) exemplifierar detta.

Erfarna artisters, såsom Pojus, Finnish House Mafias och A-tyyppis, musik intresserar ofta också de etablerade medierna. De många populära videoklipp av mashup-karaktär<sup>26</sup> som sprids på sociala medier är däremot av sådan natur att de bl.a. av upphovsrättsliga skäl inte kan överföras till institutionaliserade massmedieplattformar eller kommersialiseras i traditionell mening. Att ta del av denna på interkontextualitet rotade aktiva gräsrotskultur<sup>27</sup>, via en andra skärm (t.ex. en smarttelefon) som komplement till tv-flödet, kan dock vara en väsentlig del av upplevelsen och sammanhållningen kring ishockey-VM. Detta tangerar samtidigt Jenkins (2012, 15) tankar angående konvergenskultur som ett "kulturellt skifte" där konsumenten uppmuntras föga samman innehåll från olika medier.

Man kan konstatera att digitaliseringen har möjliggjort distribution och medskapande av musikknuten till Lejonen och ishockey-VM. Samtidigt har digitaliseringen dock också befäst medieindustrins makt. Denna problematik har även lyfts fram av Seppänen och Väliverronen (2012, 196), som har konstaterat att förändringarna i medielandskapet snarare förstärker än utmanar medieindustrins makt på den övre nivån. Medieindustrin kan lyfta fram de kommersialiserbara aktörerna ur den flora av kultur som odlas och sprids på de sociala medierna.

Emedan de mest populära mashups hyllas för sin fyndiga interkontextualitet tenderar den VM-musik som matas ovanifrån, via medieindustrin, att utsättas för kritik på diskussionsforum och sociala medier; endera anses musiken inte representera det finska folkets musiksmak, vilket populärt och alldeles speciellt i kombination med ishockey antas vara hårdrock, eller så är den inte representativ för spelarnas musiksmak (vilket idag inte anses vara hårdrock) eller så motsvarar den inte den musik som spelas i deras omklädningsrum (se Panttila 2011). Andra kritiserar i sin tur krigsretoriken eller den alkoholkultur som antyds i låtarna. När nya officiella låtar släpps idag svämjar sociala medier över av nedslående kommentarer om musikens karaktär och förhållande till Lejonen. Att representera ett musikaliskt inkluderande "vi" är lika utmanande som att lista nationell karaktäristik representativ för "oss" finländare. Reaktionerna och diskussionerna är en indikation på att man föreställer sig en nationell gemenskap, man kan dock inte enas kring hur den ska representeras i toner.

<sup>26</sup> T.ex. DJ Slow vs. VJ Uzi (2011) och DJ Casstum (2012).

<sup>27</sup> Till detta räknar jag även så kallade memes vilka sprids i sociala medier och där man med text och bild kommenterar aktuella händelser.

Ishockey-VM erbjuder ett vardagssammanhang i vilket nationer drar ut i ett symboliskt krig mot varandra. Tanken om den nationella gemenskapen ingjuter kraft i sport på landslagsnivå och klingande nationella symboler används för att understryka det nationalistiska allvaret. Genom musiken får Lejonens kamp sin förklaring och spelarna tillskrivs fosterländsk ära likt de som tidigare kämpat för nationen.

Den musik som produceras inför internationella turneringar ser jag som en förlängning av den *banala nationalism* som bidrar till att göra nationen närvarande i vardagen. Landslagsishockey är en representativ sport och genom musik görs den föreställda gemenskapen Finland synlig i de mest vardagliga situationer. Samtidig blir Lejonens kamp en del av vardagen. Dessa musikstycken är av mera lekfull karaktär än nationalsånger och präglas således inte av ritualer eller ceremonier. Den nationalistiska tanken om nationens kamp och fortgång har banaliserats och karnevaliserats för att kunna ta plats i vardagliga sammanhang, t.ex. i tv-sändningar, spelade på radio eller i andra sammanhang där Lejonen är symboliskt närvarande.

Även om ishockey-VM inte är en fullständig värld på avigan kan man konstatera att i den icke-ceremoniella musiken har den fosterländska offersymboliken karnevaliserats till lekfullhet. Kampen mellan nationerna ses som en nationell och internationell fest, i *Ny rillataan* förliknas den närmast vid en stor grillfest. I denna nationalistiska fest spelar musiken en väsentlig roll i och med att den gör det möjligt att föreställa nationen även utanför arenan. I händelse av vinst kan musik bli ett medel med vilket gemenskapen kommer samman i sång och de mest populära sångerna gör nationen allestädes närvarande i segeryran. Med "officiella" och inofficiella för festen komponerade fosterländska sånger (vilka även diskuteras och kritiserats), kan gemenskapen manifesteras utanför de högtidliga ceremonierna. Låtarnas icke-formella status gör att de har bättre förutsättningar att penetrera medielandskapet än klingande nationella musikaliska symboler.

Dessa icke-ceremoniella musikstycken brukar kallas VM-låtar, vilket antyder att de har en funktion knuten till VM-turneringen. VM-låtar brukar också kallas för *kampsånger* eftersom de skrivs för att stärka sammanhållningen och kampandan inför stundande turnering. Dock antar en del av sångerna, t.ex. *Ihanaa, Leijonat ihanaa* eller *Taivas Varjele!* karaktären av *hyllningssånger* eftersom de blickar bakåt och hyllar lejonen. Dessa är dock inga standardiserade musikaliska formler. Som musikstycken bidrar de framförallt till föreställandet av nationella gemenskaper. I takt med att ny musik tillskrivs Lejonen årligen medför det samtidigt att äldre musik övergår i den kanon av Lejonmusik som kan väcks till liv varje vår. I denna kanon av VM-låtar avspeglas också musikaliska trender.

Inför stora internationella turneringar har det funnits en tradition att konstruera så kallade *officiella* VM-låtar. Denna möjlighet att tillskriva en kulturell produkt en viss status frammanar ett massmedialt intresse för fonogrammet. På



den punkten har praxis förändrats i Finland. Tidigare har det varit tradition att idrottsmännen själva deltagit i produktionen av musiken, vilket jag tolkar som ett lekfullt sätt för spelarna att visa att de är av folket. Idag kan ett fonogram tillskrivas en officiell status utan att professionella ishockeyspelare behöver göra bort sig. Samhällets individualisering och medialisering har också medfört att spelarna kan inbjuda till identifikation på sina egna villkor exempelvis genom att kommunicera med sina fans på sociala medier.

Den officiella musik som skrivs har inte enbart en identitetsskapande funktion; den är också en kommersiell kulturell produkt som kan användas strategiskt. Att få representera Lejonen musikaliskt behöver inte nödvändigtvis förstås som en ära utan det kan också vara ett karriärsdrag. Lejonens synlighet i media kan ge skjuts åt artister och i en finsk kontext har officiella VM-låtar i allt högre grad blivit mediekonstruktioner vars bakomliggande intressen är höljda i dunkel för bänkidrottaren. I detta sammanhang är det dock av sekundär karaktär eftersom mediernas användning av musikstycket konstruerar det *som* det officiella musikstycket. Man kan konstatera att epitetet *officiell* konstrueras genom medieanvändning och att repeterad användning ger en viss autenticitet eftersom det vanligtvis bara finns en officiell VM-låt. Den officiella låten är den låt som vanligtvis dominerar i medieflödet. Detta tolkningsföreträde är det från gräsrotsnivån svårt att utmana.

Digitalisering har dock medfört att publiken också kan bli en aktiv medskapare av nya kulturella produkter och bilder genom vilka samhörighet skapas. Detta medskapande märks i VM-tider i form av musikstycken och videon på YouTube där kreatören har sammanfogat och bearbetat befintliga bilder och musik. Möjligheten att inte bara konsumera utan också producera kultur kan ses i ljuset av demokratisering och gräsrotsaktivism. Denna deltagarkultur har gjort det möjligt för gemenskapens medlemmar att själva omtolka, skapa och distribuera de kulturella produkter med vilka samhörighet konstrueras. Man kan å ena sidan konstatera att alternativa distributionskanaler, t.ex. sociala medier som möjliggör spridning av medieinnehåll, har demokratiserat distributionen av musik och suddat ut gränsen mellan konsument och producent. Det betyder att vem som helst, utanför VM-etablissemangets massmediala hegemoni kan skapa sin egen hyllning till Lejonen i vilken genre eller vilket format man själv anser vara lämplig. Samtidigt har å andra sida traditionella medier fortsättningsvis stor makt att påverka med vilken musik Lejonen representeras.

## Källor

### Forskningslitteratur

Ahlsved, Kaj. 2015. Laulavat Leijonat. I *Kiekkokansa*. Red. Benita Heiskanen och Hannu Salmi. Helsingfors: Teos. 129–157.

- Alasuutari, Pertti. 1999. Nationalismi, kansakunta ja yhteiskunta. I Pertti Alasuutari och Petri Ruuska, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tammerfors: Vastapaino. 31–49.
- Anderson, Benedict. 1992. *Den föreställda gemenskapen*. Övers. Sven-Erik Torhell. Göteborg: Daidalos. [Orig. *Imagined Communities*, revised and extended second edition 1991.]
- Bachtin, Michail. 2007 [1965]. *Rabelais och skrattets historia*. Övers. Sven Fyhr. Riga: Anthropos.
- Billig, Michael. 1995. *Banal nationalism*. London: Sage.
- Guttman, Allen. 1986. *Sports Spectators*. New York: Columbia University Press.
- Heiskanen, Benita och Hannu Salmi (red.). 2015. *Kiekkokansa*. Helsingfors: Teos.
- Heiskanen, Benita. 2015. Kiekkokansan matkassa Minskissä. I *Kiekkokansa*. Red. Benita Heiskanen och Hannu Salmi. Helsingfors: Teos. 256–281.
- Hjarvard, Stig. 2013. *The mediatization of culture and society*. London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1999. *Identiteetti*. Övers. och red. Mikko Lehtonen och Juha Herkman. Tammerfors: Vastapaino.
- Hobsbawm, Eric. 1992. *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*. Cambridge: Cambridge University Press. [Orig.1990.]
- Jenkins, Henry. 2012. *Konvergenskulturen. Där gamla och nya medier kolliderar*. Övers. Per Sjöden. Andra upplagan. Göteborg: Daidalos.
- Kolamo, Sami. 2014. Tunnekuvista tarinoita. *Tekniikan Waiheita* 4: 5–22.
- Klinge, Matti. 1999. *Suomen sinivalloiset värit*. Helsingfors: Otava.
- Kokkonen, Jouko. 2003. *Kansakunnat kultajahdissa. Urheilu ja nationalismi*. Helsingfors: Liikuntatieteellinen seura.
- Lessig, Lawrence. 2008. *Remix*. New York: Penguin Press.
- Maguire, Joseph, Grant Jarvie, Louise Mansfield och Joe Bradley. 2002. *Sport worlds: A sociological perspective*. Champaign: Human Kinetics.
- Rowe, David. 2004. Introduction: Mapping the media sports cultural complex. I *Critical readings: Sport, culture and the media*. Red. David Rowe. Buckingham: Open University Press.
- Salmenhaara, Erkki. 1998. Maamme-laulu kansallisena symbolina. I *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Red. Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen och Anne Siivoja-Gunaratnam [Kauppala]. Helsingfors: Gaudeamus.
- Schoug, Fredrik. 2005. De ärorikas kärntrupp. Stenmarkhysteri och medial explosion. I *Tankar från baslinjen. Humanister om idrott, kropp och hälsa*. Red. Jesper Fundberg, Klas Ramberg och Dan Waldetoft. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposium. 105–118.
- Seppänen, Janne och Esa Väliverronen. 2012. *Mediasamhället*. Övers. Jaana Hagelberg. Tammerfors: Vastapaino.
- Sponsor Navigator tutkimus. 2015. *Jääkiekko edelleen ykkönen – Ampumahiihto ja Kaisa Mäkäräinen kärkisijoilla*. Nätkälla <http://www.sponsorinsight.fi/sponsor-navigator-tutkimus-2015.html> [läst 15.1.2016].
- Tepora, Tuomas. 2011. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja -rajat Suomessa 1917–1945*. Diss. Helsingfors universitet / Finlands och Nordens historia. Helsingfors: Helsingfors Universitet. Nätkälla [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/155025/VK\\_tepora.pdf;jsessionid=5AA7FB044C6464BA2CB25DC0B1C8982E?sequence=1](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/155025/VK_tepora.pdf;jsessionid=5AA7FB044C6464BA2CB25DC0B1C8982E?sequence=1) [läst 14.1.2016].
- Tuovinen, Petri. 2009. Musik, idrott och Vårt land. I *Fredrik Pacius. Musiken som hemland*. Red. Seija Lappalainen. Övers. Christoffer von Bonsdorff och Hedvig Rask. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet. 162–175.
- Välämäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, musiikki ja ääni*. Tammerfors: Tampere University Press.

- Välímäki, Susanna. 2015a. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tammerfors: Tampere University Press.
- Välímäki Susanna. 2015b. Nyt huudetaan [artikelns ursprungliga, oavkortade version]. Nätkälla [https://www.academia.edu/13345833/Nyt\\_huudetaan\\_Lets\\_shout\\_Ice\\_Hockey\\_Sound\\_and\\_Affect\\_](https://www.academia.edu/13345833/Nyt_huudetaan_Lets_shout_Ice_Hockey_Sound_and_Affect_) [läst 14.3.2016]. Förkortade version har publicerats i *Kiekkokansa*. Red. Benita Heiskanen och Hannu Salmi. Helsingfors: Teos. 256–281.

### Forskningsmaterial

- Everett, Burgess. 2015. Report: Pentagon spent millions on ‘paid patriotism’ with pro sports leagues. Nätkälla <http://www.politico.com/story/2015/11/pentagon-contracts-sports-teams-215508> [läst: 6.5.2016].
- Findance. 2011. Findance.com paljastaa: Hän on mies Taivas varjele -hitin takana. Nätkälla <http://www.findance.com/uutiset/15269/findancecom-paljastaa-han-on-miest-aiivas-varjele-hitin-takana> [läst 6.5.2016].
- Finnpanel. 2014. *Mest sedda program enligt kanal*. Nätkälla <http://www.finnpanel.fi/se/tulokset/tv/vuosi/top/2014/mtv3.html> [läst 4.11.2015].
- IIHF. 2014. *2016 IIHF sport regulations*. International Ice Hockey Federation. Nätkälla [http://www.iihf.com/fileadmin/user\\_upload/PDF/Sport/2016\\_IIHF\\_Sport\\_Regulations.pdf](http://www.iihf.com/fileadmin/user_upload/PDF/Sport/2016_IIHF_Sport_Regulations.pdf) [läst 11.2.2016].
- IFPI. 2011. Latauslista 21/2011. Nätkälla <http://www.ifpi.fi/tilastot/virallinen-lista/latauslista/2011/21> [läst 15.1.2016].
- Ikonen, Inka. 2012. Jare&VilleGalle: Emme me mitään Karjalaa takaisin halua. Nätkälla <http://www.iltasanomat.fi/musiikki/art-1288473246597.html> [läst 4.11.2015].
- Kiekkokansa. 2014. Kiekkokansa-enkäten. Åbo universitet, Institutionen för historia, kultur- och konstforskning.
- Mennander, Pasi. 2015. Tässä ovat Leijonien virallisen MM-kisabiisin video ja sanat – Kipinän hetki!. Nätkälla <http://www.leijonat.fi/maajoukkueet/a-maajoukkue/201415/mm2015/item/13241-tassa-ovat-leijonat-virallisen-mm-kisabiisin-video-ja-sanat-kipinan-hetki.html> [läst 23.5.2016].
- Panttila, Jussi Pekka. 2011. *Tässä Leijonien top10-kisabiisit*. Nätkälla [http://yle.fi/ylex/uutiset/tassa\\_leijonien\\_top10-kisabiisit/3-7626844](http://yle.fi/ylex/uutiset/tassa_leijonien_top10-kisabiisit/3-7626844) [läst 6.11.2015].
- Rumba. 1991. Zingles. *Rumba* 7: 10–11.
- YLE TV1. 1995. *Urheiluruutu*. 7.5.1995. TV-program.
- YLE. 2011. Jääkiekon MM 2011: Kisabiisiäänestys. Nätkälla <http://areena.yle.fi/1-1300946> [läst 24.2.2016].
- YLE Urheilu. 2014. 12 vuoden odotus talvikisoissa päättyi – ”Pasila, Porilaisten marssi”. Nätkälla [http://yle.fi/urheilu/12\\_vuoden\\_odotus\\_talvikisoissa\\_paattyi\\_-\\_pasila\\_porilaisten\\_marssi/7098348](http://yle.fi/urheilu/12_vuoden_odotus_talvikisoissa_paattyi_-_pasila_porilaisten_marssi/7098348) [läst 4.11.2015].
- Svensktoppen. 1995. Lördag 6 maj 1995 [radioprogram]. Nätkälla <http://sverigesradio.se/sida/topplista.aspx?programid=2023&date=1995-05-06> [läst 15.1.2016].

### YouTube-videon

- BB Salby vs. Dj Preal Ft. El Mero. 2012. *Ulkojään kingi (Leijonat Jääkiekon maailmanmestari 2011)*. [https://www.youtube.com/watch?v=Tshzor\\_sfv0](https://www.youtube.com/watch?v=Tshzor_sfv0) [läst 31.3.2016].
- Blackout Junkies. 2012. *Kultaa*. <https://www.youtube.com/watch?v=08hUI2FclHQ> [läst 31.3.2016].
- Casstum 2011. *Juti rillaa*. <https://www.youtube.com/watch?v=uJ2WvHcOHUY> [läst 1.4.2016].
- DJ Casstum. 2012. *Mennään minne vaan feat. Juti*. <https://www.youtube.com/watch?v=DjwGUMWYDf0> [läst 31.3.2016].

- DJ Slow vs. VJ Uzi. 2011. Mikael Granlund 2011 mashup. <https://www.youtube.com/watch?v=TBwTl3g9pAY> [läst 31.3.2016].
- Finnish Hockey Mafia feat. Antero Mertaranta. 2011. *Taivas Varjele!* <https://www.youtube.com/watch?v=aFvy4YSt1tQ> [läst 31.3.2016].
- Hugo Hintikka & Pärä. 2011. *Mulla on lätkä (KISABIISI 2011)*. <https://www.youtube.com/watch?v=tCavp2s8i3M> [läst 31.3.2016].
- Karelian Division. 2012. Suomi! (Official Music Video). <https://www.youtube.com/watch?v=fuWllzwoE> [läst 31.3.2016].
- Laulavat Leijonat. 1991b. *Ice Hockey*. <https://www.youtube.com/watch?v=-mSu43jU9Lg> [läst 31.3.2016].
- Robin. 2015. Kipinä hetki ft. Elastinen. <https://www.youtube.com/watch?v=DLAL7SvTHM> [läst 31.3.2016].
- Runo & The Zatelite Ft. Sunan koulun kuoro. 2013. *Poika Kotiin*. <http://www.youtube.com/watch?v=ZxSdHJGQTPQ> [läst 31.3.2016].
- Slebari. 2011. *Pasi Nurmisen Ilmaveivi (Mertaranta edit)*. <https://www.youtube.com/watch?v=LrGZR5LRxLk> [läst 1.4.2016].
- Teflon Brothers. 2014. Kendo Anthem (Lyric video). <https://www.youtube.com/watch?v=MOHD0KukLqY> [läst 31.3.2016].

## Intervjuer

- Hietanen, Petteri. 2014. Intervju 11.6.2014. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- Karlsson, Peter. 2015. E-postintervju 26.6.2015. Svar erhållna 18.8.2015. Intervjuare Kaj Ahlsved. Intervjun finns i forskarens förvar.
- Teronen, Arto. 2014. Personlig kommunikation 18.11.2014. Ett sammandrag av diskussionen finns i forskarens förvar.
- Koivuniemi, Kristiina. 2016. Personlig kommunikation 15.3.2016.

## Fonogram

- A-tyyppi 1999. *Ihanaa, Leijonat Ihanaa*. COL 667446 1. CD.
- A-tyyppi featuring Antero Mertaranta. 2000. *Ihanaa, Leijonat Ihanaa! [Siperia opettaa - remix]*. SYSEXCD 001. CD.
- Blandade artister. 1995a. *Golden hockey night*. BMG 74321264642. CD.
- Blandade artister. 1995b. *Leijonat & Curre & Kirka. Den glider in...* BMG 74321293512. CD.
- Blandade artister 2003. *MM2003 Jääkiekon MM-kisojen virallinen kisalevy*. Columbia 5112172. CD.
- Blandade artister. 2011. *Leijonat 2011. Virallinen leijonat-kokoelma*. Sony 88697932292. CD.
- Blandade artister. 2012. *Leijonat 2012. The official album for IIHF Ice Hockey World Championship Finland & Sweden*. Sony 886919739222. CD.
- Blandade artister. 2013. *Leijonat 2013. The official album for 2013 IIHF Ice Hockey World Championship Sweden & Finland*. Sony 88883714012. CD.
- Blandade artister. 2014. *Leijonat 2014. Virallinen leijonat-kokoelma*. Universal 37826236. CD.
- Fintelligens. 2003. *Kaikki peliin*. COL 673708 2. CD.
- Kuosmanen, Sakari & Pate Mustajärvi & Kiekkoleijonat '95. 1995. *Sankarit*. Poko Records Oy MM 95. CD.
- Laulavat Leijonat. 1991a. *Ice Hockey*. Power Records oy. LP.
- Leijonat & Curre & Kirka. 1995. *Den glider in...* BMG 74321 292822. CD.

- Leijonat ja Kisu. 2001. *Juustossa löytyy 2001*. BMG 74321 862372. CD.  
Mertaranta, Antero. 2003. *Pedon Ulvontaa*. AXR 0148076. CD.  
Offside. 1996. *Leijonat*. Fazer Records 0630 13748 2. CD.  
Stormwing & Sundqvist. 1995. *Me teimme sen*. AXR AXRSCD 53. CD.  
Stormwing. 1997. *Den glider in 97*. Poko Records PSCD 84. CD.

## Music, ice hockey Lions and the construction of a national community

In Finland the men's Ice Hockey World Championship has evolved into a yearly carnival that unites the Finns like no other sport or musical spectacle. Annually, new music in the form of "fight songs" is dedicated to the Finnish men's national ice hockey team ("The Lions"), and these songs constitute the main material for this study. The songs have been complemented by interviews, a questionnaire and fieldwork conducted at international ice hockey games. On the basis of this material I argue that the Lions represent an imagined community (Anderson 1992) and the songs are a form of *banal nationalism* (Billig 1995) that contribute to the construction of "us", an imagined community that, on a symbolic level, "fights" other nations. By studying the songs used in association with the Lions, I explore how nationalism is constructed through mediated music during ice hockey world championships in Finland. The findings are also related to the cultural consequences of digitalization.

In the course of the research, I have distinguished different categories of processes in which the nation can be imagined musically. These include the use of the national anthem and established patriotic compositions, which are intended to pay national honour to the players. These patriotic songs contrast in function with newly written non-ceremonial songs of a more playful, carnivalesque character. These playful tournament songs have successfully penetrated the media landscape in everyday situations. The non-ceremonial songs can be divided into *official* songs, which are sanctioned by the national Finnish Ice Hockey Association, and *unofficial* songs, which have come to represent the Lions through media practice and its preferential right of interpretation. Finally, as a form of participatory culture the members of the community can themselves create and re-create the cultural products (in unofficial songs and mash-ups) with which the community can be both imagined and commented upon.

*FM Kaj Ahlsved (kahlsved@abo.fi) är doktorand i musikvetenskap vid Åbo Akademi och tidigare medlem i det nationella doktorandprogrammet PhD Program in Popular Culture Studies (PPCS). Ahlsved forskar i hur inspelad musik används i samband med sportevenemang och detta är den fjärde och sista artikeln i hans avhandlingsprojekt.*

# 2000-luvun suomalaisten satuelokuvien musiikillinen kerronta ja yhteiskunnalliset teemat: esimerkkinä elokuva *Pelikaanimies*

Sanna Qvick



## 1. Johdanto

Satu on yksi väline lasten sosiaalistumisessa eli kulttuurin siirtymisessä sukupolvelta toiselle. Sosiaalisen vuorovaikutuksen prosessina satujen maaginen maailma välittää yhteiskunnassamme niin yleisesti hyväksytyjä moraalisia arvoja, kuten sukupuolittuneita käyttäytymiskaavoja, kuin myöskin erilaisia ennakkoluuloja. Tässä artikkelissa tarkastelen 2000-luvun suomalaista satuelokuvaa juuri elokuvien välittämien yhteiskunnallisten viestien näkökulmasta sekä elokuvien musiikkia ja ääntä kuunnellen. Satuelokuvat ovat nykykulttuurissamme yksi keskeisimpiä satujen kertomisen muotoja, ja satuelokuvissa musiikki, yhdessä muun äänimaailman kanssa, luo ratkaisevasti sekä sadun maagisen maailman että rakentaa sen kautta välittyviä kulttuurisiin arvoihin, normeihin ja asenteisiin liittyviä viestejä.

Satu tapahtuu omassa maagisessa maailmassaan, joka on erillään omasta ajastamme ja maailmastamme (Nikolajeva 2003, 141; ks. myös Neemann 2008, 157). Ennen kaikkea sadulle on leimallista taianomaisuus, ihmeellisyys ja uskottomuus. Sadun maailma voi olla mielikuvituksellinen, ja esimerkiksi eläimet ja kasvit voivat siellä puhua. Sadun hahmot voivat olla myyttisiä, ja taikuutta voidaan käyttää. Sadun loppuratkaisussa voi isossa roolissa olla yliluonnollinen ilmiö tai voima, mikä paljastaa satujen toiveikkaan luonteen: onnellinen loppu on (melkein) aina taattu.

Satututkija Jack Zipesin (1994, 13–16) mukaan sadut ovat historiallisesti katsottuna olleet jopa vallankumouksellisia. Kirjallinen muoto<sup>1</sup> teki niistä aikoinaan, ennen lukutaidon leviämistä, vain harvojen saavutettavissa olevia. Lisäksi ne korostivat sisällöllisesti – hoveihin sijoitettuna ja päähenkilöiden ollessa prinsessoja ja prinssijä – elitismää sekä eriytymistä yhteiskunnasta tai toisin sanoen yhteisöä yhteiskunnan sisällä. Niiden tarkoituksena oli edistää ranskalaisen sivistyksen

<sup>1</sup> Kirjallinen satu tunnetaan kirjallisuuden tutkimuksessa *taidesatuna*. Se saattaa käyttää kansansatuja innoituksen lähteenään, mutta on kuitenkin aina kirjailijan laatima itsenäinen teos. Suomalaisessa satututkimuksessa uraauurtavia tutkimuksia ovat esimerkiksi Antti Aarnen (1973 [1961]) ja Satu Apon (1995) suomalaisia kansansatuja luokittelevat julkaisut.

moraalisia arvoja aatelis- ja porvarillistaustaisen lukijakunnan keskuudessa. Yhteiskunnallisesti monitasoisten kirjallisten satujen katsottiinkin olevan vaarallisia ja vulgaareja – siis hyvinkin sopimattomia lapsille. Vasta 1800-luvulle tultaessa satuja alettiin julkaista silotellussa muodossa lapsille ja tällöin ne löysivät uudenlaisen roolin kansan sivistäjänä. Esimerkiksi neuvostoliittolainen 1900-luvun satu oli pääosin utopiaan perustuva siinä mielessä, että se esitti lapsuuden turvallisiksi ja onnelliseksi. Sen juoni oli luotu vain ja ainoastaan didaktisiin tarkoituksiin, ja niinpä lopussa hahmojen oli pakko oppia neuvostoideologiaan liittyvä moraalinen opetus. (Nikolajeva 2002, 177.)

Suurin osa saduista ei kuitenkaan ole varsinaisesti didaktisia, vaikka ne tuovat esille normeihin ja arvoihin liittyviä kysymyksiä esimerkiksi sukupuolisesta käyttäytymisestä, lasten kohtelusta, vallankäytöstä ja elämässä menestymisestä (Zipes 1996, 3). Satujen maailmassa yhteiskunta on yleensä olemassa tukena ja turvana. Se on viitekehys, joka tarvittaessa nousee esille juonen kannalta oleellisiin piirteihin. (Kolu 2010a, 97–98.) Toisaalta voimme nähdä satujen yhteiskunnallisuuden siinä, mitä ja miten ne viestivät hyvään elämään liittyvistä arvoista ja normeista. Tämä pätee myös satuelokuihin. Varsinkin tämän päivän suomalaisia lasten satuelokuvia tarkastellessa tärkeiksi teemoiksi nousevat perhe – jota sosiologiassa pidetään yhteiskunnan pienimpänä yksikkönä – sekä lasten ja aikuisten välinen suhde. Suurimmassa osassa suomalaisia lasten satuelokuvia niiden sisältöä kuvaava asiasanakin on Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tietokannassa ”perhe” tai ”vanhempi–lapsi-suhde” (Elonet 2015a).

Elokvien välityksellä voidaan vaikuttaa lapsikatsojien maailmankuvan muotoutumiseen. Samalla elokuvista voidaan hahmottaa se kulttuurin tai yhteiskunnan malli, johon katsojia halutaan sopeuttaa. Usein tämä mielenmuokkaaminen on mielletty jokseenkin luonnolliseksi prosessiksi ja tuotanto- ja levitysmekanismien säätelevyydestä johtuen myös ennalta annetuksi. (Sihvonen 1989, 26–27.) Toisaalta satuelokuvien yhteiskunnallisen merkityksen voi nähdä satujen psykologisessa tehtävässä auttaa lasta kasvussa, emotionaalisessa ja sosiaalisessa kehityksessä sekä itsenäistymisessä. Sadut ja erityisesti kansansadut voidaan ymmärtää terapeuttiseksi välineeksi, jolla lapsi pystyy käsittelemään kasvuun kuuluvia pelkoja ynnä muita tunteita symbolisessa muodossa ja siten valmistautumaan paremmin tulevaisuuteensa. (Ks. esim. Bettelheim 1994.)

Tämä artikkeli keskittyy 2000-luvun suomalaiseen satuelokuvatuotantoon sekä siihen, millaisia yhteiskuntaa koskevia viestejä nämä lapsille tarkoitetut satuelokuvat rakentavat musiikillaan ja äänimaailmallaan.<sup>2</sup> Satuelokuvan kategoria perustuu tutkimuksessani kahteen limittäiseen kriteeriin: 1) satuelokuvan tulee olla fiktiivinen siinä mielessä, että se perustuu aiemmin kirjoitettuun satuun tai sen käsikirjoitus on sadun kaltainen, 2) satuelokuvan tarinan tulee sisältää

<sup>2</sup> Artikkelin on toteutettu osana Turun yliopiston musiikkitieteessä käynnissä olevaa, Koneen säätiön rahoittamaa tutkimushanketta *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU, 2014–2016). Niin ikään artikkeli liittyy työn alla olevaan väitöskirjaani, joka käsittelee suomalaisen lasten satuelokuvan musiikkia ja äänimaailmaa kerronnallisuuden näkökulmasta.



fantasiaa eli mielikuvituksellisia, yleisesti tunnetusta todellisuudesta poikkeavia elementtejä (esim. paikkoja, tapahtumia tai olentoja).

Artikkelia tehdessä olen käyttänyt työkaluna laatimaani suomalaisten lastenelokuvien erittelevää luetteloa ajalta 1920–2015. Luettelo on tehty elokuvien tuotantotietoja ja sisältöjä eritellen ja tyyppitellen. Keskityn tarkastelussani luettelon viiteentoista viimeiseen vuoteen, jonka aikana tehdyistä elokuvista olen eritellyt asiasanoja apuna käyttäen elokuvien aihepiiriin, yhteiskunnallisen tematiikan (esim. erilaisuus, ympäristökysymykset, perhe, avioero) sekä musiikillis-kerronnalliset tyylikeinot (esim. elokuvamusiikin perustyyli<sup>3</sup>, alkuperäismusiikki, valmis musiikki, musiikin genret). Tärkeimmät lähteeni tässä ovat olleet *Suomen kansallisfilmografia* -kirjasarja (SKF), joka sisältää tiedot suomalaisista elokuvista vuosilta 1907–2000, Suomen elokuvakontakti ry:n verkosta löytyvä listaus sekä Elonet-tietokanta (Elonet 2015b). Viimeksi mainittu sisältää päivitettyjä tietoja uusista suomalaisista elokuvista, joihin painettu *Suomen kansallisfilmografia* ei vielä ulotu. Näitä lähteitä tukemassa olen käyttänyt myös elokuvamusiikintutkija Anu Juvan (1995) teosta *Valkokangas soi!* ja elokuvatutkija Jukka Sihvosen tutkimusta *Kuviteltuja lapsia* (1987), jotka listaavat tutkimukseni kannalta merkittäviä suomalaisia elokuvia ja niitä koskevia tietoja. Juvan mielenkiinnon kohteena on elokuvien musiikki, ja Sihvonen tarkastelee suomalaisten elokuvien lapsikuvaa. Lisäksi lähdeaineistooni lukeutuvat itse elokuvat eli niiden dvd-julkaisut sekä esittelyfilmit eli trailerit<sup>4</sup>.

Satuelokuvien tarkastelussa nostan esille yhteiskunnallisia teemoja, joita voidaan havaita elokuvien tarinoissa ja niiden hahmojen fyysisessä toimintaympäristössä, sekä niitä sosiaalisia ja psyykkisiä suhteita, joita hahmot luovat kaikkeen ympärillään olevaan. Erityisesti kiinnitän huomiota siihen, miten äänen ja varsinkin musiikin avulla elokuvissa rakennetaan hahmojen toimintaympäristöä tai tuodaan korostetusti esille hahmojen tunnesiteitä. Tarkemman analyysin alaisena esimerkkinä 2000-luvun suomalaisen satuelokuvan yhteiskunnallisia viestejä rakentavasta musiikillisesta kerronnasta artikkelissa toimii elokuva *Pelikaanimies* (2004). Sen ohjaaja on Liisa Helminen, ja alkuperäismusiikin on säveltänyt Tuomas Kantelinen.

---

<sup>3</sup> *Elokuvamusiikin perustyyllillä* tarkoitetaan elokuvan musiikin ja/tai äänimaailman rakentamistapaa tai sävellyskäytäntöä. Niitä ovat esimerkiksi klassinen Hollywoodin elokuvamusiikki, joka perustuu alkuperäismusiikin narratiivisille perusfunktioille ja musiikin kuvalle alisteiselle asemalle (esim. Gorbman 1987), sekä moderni elokuvamusiikki, jossa musiikki muodostaa kuvaraitaa esteettisesti vastaavan, itsenäisen musiikillisen maailman (esim. Brown 1994). Pop-elokuvamusiikki taas on 1980-luvulta alkaen vakiintunut käytäntö, jossa elokuvan musiikki koostuu olemassa olevasta rock- ja popmusiikista tai sen musiikki on sävelletty rock/pop-hengessä. Myös jälkminimalistinen elokuvamusiikki on yksi, erityisesti taide-elokuvaa ja riippumatonta elokuvaa luonnehtiva valtatyyli. Nykyelokuvalla on tyypillistä myös kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, jossa musiikkia ja ääntä ei eroteta toisistaan erillisiksi tekijöiksi vaan ne ymmärretään osaksi samaa äänellistä kokonaisuutta, sekä eri elokuvamusiikin käytännöistä vapaasti ammentaminen (ks. esim. Välimäki 2008 ja 2015).

<sup>4</sup> Trailerit löytyvät verkkolähde YouTubeista.



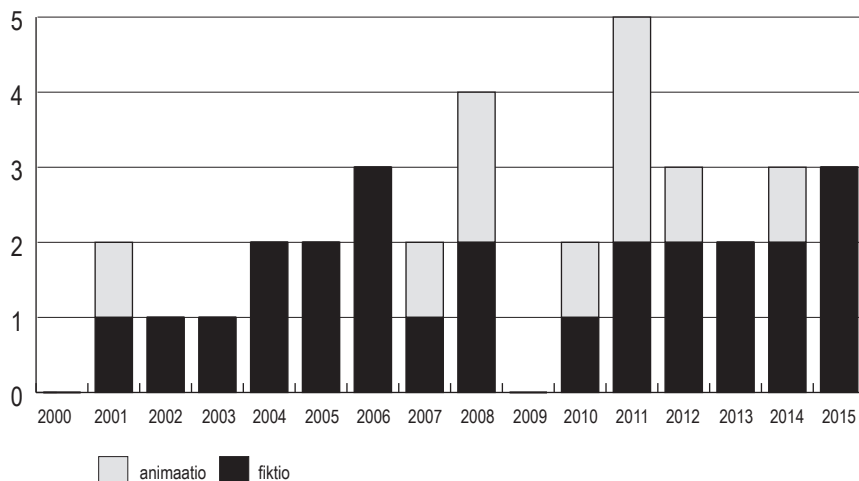
Teoreettis-metodologisesti tutkimukseni nojaa elokuvan musiikin ja äänen kulttuuriseen tutkimukseen (esim. Pekkilä 2005; Välimäki 2008 ja 2015; vrt. myös Richardson ym. 2016) ja erityisesti elokuvamusiikin kulttuuris-narratologiseen tutkimukseen (esim. Gorbman 1987; Kalinak 1992; vrt. myös Juva 2008) sekä audiovisuaalisen musiikin lähilukuun (Richardson 2012 ja 2016; vrt. Bal 2002). Laajemman elokuva-aineiston käsittelyssä nojaan laadulliseen sisällön analyysiin ja tyologisointiin (esim. Alasuutari 2001) elokuvamusiikin kulttuurisen tutkimuksen viitekehyksessä. Tarkoitukseni on tuoda esille niin yleisellä tasolla kuin *Pelikaanimies*-esimerkin avulla suomalaisten 2000-luvun alun satuelokuvien yhteiskunnallisia teemoja sekä sitä, miten nämä teemat ilmenevät elokuvan äänessä ja musiikissa.<sup>5</sup>

## 2. Huvista hyödyksi: Suomalaiset satuelokuvat yhteiskunnallisen kuvauksen palveluksessa

2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä suomalaista elokuvatuotantoa alkoi luonnehtia uudelleen löytynyt yleisökontakti ja suhteellisen vakaat tuotanto-olot. Samaan aikaan suomalainen elokuva sai arvostusta ulkomailla niin suurempien katsojamäärien kuin palkintojen muodossa. On esitetty erilaisia arvioita siitä, kuinka paljon tämä muutos johtui siitä, että aiemmin itsensä taiteilijoiksi mieltäneiden ohjaaja-tuottajien tilalle tai rinnalle alkoi nousta uuden polven ammattilaisia, jotka keskittyivät pelkästään tuottamiseen. Joka tapauksessa on selvää, että yksi muutoksista hyötynyt ala oli lastenelokuva, joka vakiinnutti tällöin asemansa huomattavana ja suosittuna elokuvagenrenä suomalaisen elokuvan kentässä. Tästä kertoo muun muassa se, että vuosien 2000–2009 neljänneksi ja viidenneksi katsotuimmat elokuvat Suomessa olivat lasten satuelokuvia: *Röllä ja metsänhenki* (2001, ohj. Olli Saarela) ja *Heinähattu ja Vilttitossu* (2002, ohj. Kaisa Rastimo) (Elonet 2015a).

Tämän päivän näkökulmasta voidaan sanoa, että lastenelokuvien tuotantomäärät ovat vakiintumassa, elleivät edelleenkin kasvamassa. Kuvasta 1 nähdään lasten pitkien elokuvien vuosittaiset tuotantomäärät Suomessa vuosina 2000–2015. Yksittäinen pylväs kertoo yhden vuoden kokonaistuotantomäärän, joka jakautuu näyteltyihin fiktioelokuvaan (tumma osuus) ja animaatioihin (vaalea osuus). Kuvasta nähdään, että vuosi 2011 oli viiden elokuvan huippuvuosi ja että vuoden 2008 taloudellinen taantuma aiheutti tuotantomäärässä väliaikaisen pudotuksen, jota huippuvuoden 2011 voi katsoa kompensoivan. On huo-

<sup>5</sup> Lastenkulttuuriin kuuluvaa audiovisuaalista aineistoa on tutkittu suhteellisen vähän äänen ja musiikin näkökulmasta. Pirkko Martti (2013) on tarkastellut musiikkia, äänitehosteita ja puheen ei-kielellisiä tekijöitä lapsille suunnatuissa mainoksissa. Daniel Goldmark (2001) on tutkinut musiikin vaikutusta piirroselokuvien katselukokemukseen. Olen itse kirjoittanut musiikin roolista jännityksen luoja satuelokuvassa *Lumikuningatar* (1986) (Qvick 2005).



Kuva 1. Lasten pitkien elokuvien tuotantomäärät Suomessa vuosina 2000–2015.

mioitava, että vuoden 2015 tuotantomäärä ei artikkelin kirjoitusajankohdasta johtuen vastaa koko määrää (mukaan on saatu noin 3/4 vuodesta). Vielä ennen vuoden 2015 loppua oli tiedossa yhden suomalaisen lastenelokuvan ensi-ilta (*Hevisaurus*, 2015, ohj. Pekka Karjalainen) (Finnkino 2015); tieto puuttuu kuvasta. Lastenelokuva seisoo omilla jaloillaan ja haastaa aikuisten elokuvat kilpaan katsojamäärästä (Kejonen 2011, 19).

Lastenelokuvalla on monia määrittäviä, joiden perusteella niitä voidaan luokitella. On kuitenkin selvää, että lapset ovat lastenelokuvan keskiössä joko kohdeyleisönä, elokuvan kuvauksen kohteena tai elokuvan pääasiallisina hahmoina. Lastenelokuvalla on usein myös saduista tai muusta lastenkirjallisuudesta periytyvä selkeä kerronnallinen rakenne (Kejonen 2011, 4). Lastenelokuva ei kuitenkaan ole niinkään oma genrensä, vaan pikemminkin kyse on tietyn ikäisille katsojille kohdennetusta tuotannosta ja heidän vastaanottokykynsä huomioimisesta (Rosenqvist 2003, 184). Toisaalta vaikka elokuva olisi suunnattu lapsille tai sen kuvauksen tai kerronnan keskiössä olisi lapset, ei se välttämättä ole elokuva, jota lapset katsovat (Wojcik-Andrews 2000, 19). Tässä artikkelissa keskityn kuitenkin sellaiseen lastenelokuvan alaluokkaan, joka on genrenä selkeästi määriteltävissä: lasten satuelokuvaan.

## 2.1. Lasten satuelokuvien tuotanto Suomessa 2000–2015

2000-luvulla useat suomalaiset lasten satuelokuvat ovat perustuneet kirjallisuuteen tai ainakin hyödyntäneet lastenkirjoissa tai televisiossa esiintyneitä suosittuja hahmoja (Elonet 2015a). Adaptaatioelokuvien suuri osuus lasten satuelokuvissa tai ylipäätään lastenelokuvissa ei ole uusi ilmiö, sillä jo ensimmäinen suomalainen lasten mykkäelokuva *Ollin oppivuodet* (1920, ohj. Teuvo Puro) perustui Anni Swanin samannimiseen romaaniin. Juuri kirjallisuuteen pohjaavat lapsille suunnatut satuelokuvat ovat kiinnostukseni kohteena tässä artikkelissa.

Toisin sanoen tutkin adaptaatioelokuvia<sup>6</sup>, joissa adaptaation kohde on joko satu- tai fantasiakirja.

Kuvassa 2. näkyy vuosina 2000–2015 Suomessa tehdyt satuelokuvat, niiden julkaisuvuodet, ohjaajat, käsikirjoittajat (kursiivilla adaptoidun alkuperäisteoksen/-hahmon kirjoittaja[t]) ja musiikin säveltäjät. Lisäksi olen luokitellut niiden juoneen ja tematiikkaan liittyvät asiasanat sekä kuvannut elokuvien musiikki-raidan tyylin (säveltäjän nimen jälkeen). Käyttämäni kriteerit suomalaisuudelle ja pitkälle elokuvalle ovat samat kuin Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) ylläpitämässä Elonet-tietokannassa: elokuva katsotaan suomalaiseksi, jos sen tekijät ovat suomalaisia tai se on tehty Suomessa. Pitkän elokuvan kesto on vähintään 60 minuuttia. Yhteistuotannoissa KAVI käyttää suomalaisuusasteen määrittelevää pistelaskujärjestelmää (ks. tarkemmin Elonet 2016).

Kuten kuvasta 2. nähdään, suurimmalle osalle näistä satuelokuvista on olemassa kirjallinen tai aiemmasta audiovisuaalisesta mediasta tuttu lähde. Esimerkiksi TV2:n lastenohjelma *Pikku Kakkonen* esitteli Herra Heinämäen hahmon ennen hahmoon pohjautuvan elokuvan, *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (2011, ohj. Matti Grönberg ja Pekka Karjalainen), ilmestymistä. Kaisa Rastimon ohjaama elokuva *Heinähattu ja Vilttitossu* (2002) taas perustuu Sinikka ja Tiina Nopolan kirjoittamaan kirjasarjaan. Ainoat poikkeukset muodostavat elokuvat *Unna & Nuuk* (2006, ohj. Saara Cantell) ja *Joulutarina* (2007, ohj. Juha Wuolijoki), joissa on alkuperäiskäsikirjoitus. Ne eivät siten ole adaptaatioita.

Kiinnostavaa on, että niin *Onneli ja Anneli* -kirjasarjan kirjoittanut Marjatta Kurenniemi<sup>7</sup>, muun muassa *Ella ja kaverit 2 – Paterock* -elokuvan (2013, ohj. Marko Mäkilaakso) käsikirjoittanut Timo Parvela kuin edellä mainitut Nopolan sisaruksetkin ovat kaikki tunnettuja lastenkirjailijoita ja palkittuja mielikuvitussellisesta kielenkäytöstään. Koska yksi lastenelokuvan perinteisiä tehtäviä on ollut lasten opastaminen ”viattomasta luonnontilasta” ajatuksia ja kieltä ihannoivan kulttuurin ääreen, eli kuvasta sanoihin ja kirjaimiin sekä ennen kaikkea lapsuudesta aikuisuuteen (Sihvonen 1987, 21–23), ei ole ihme, että näiden kirjailijoiden suosittuja, kielileikkiä sisältäviä teoksia on filmatisoitu runsaasti. Kielileikki viittaa myös mielikuvituksen ja fantasian merkitykseen lastenkulttuurissa ja saduissa.

Näiden kuvassa 2. lueteltujen elokuvien musiikki on tyyliään monipuolista. Usein kertova alkuperäismusiikki yhdistyy valmiin musiikin käyttöön sekä huomattaviin diegeettisen musiikin kohtauksiin, joissa hahmot itse laulavat tai musisoivat. Musikaalimaiset laulunumerot ovat lasten satuelokuville tyyppisiä. Elokuvat hyödyntävät monia musiikin genrejä, usein samankin elokuvan sisällä, ja esillä ovat sekä klassisesta että muusta musiikista ammentavan kertovan orkesterimusiikin ohella monet populaarimusiikin tyylit ja keinovarot, ennen

<sup>6</sup> *Adaptaatioelokuvan* käsikirjoitus perustuu johonkin aiempaan teokseen tai teokseen verrattavissa olevaan kokonaisuuteen, kuten romaaniin, oopperaan tai balettiin, jolloin alkuteos mukautetaan jostakin toisesta taiteen lajista, genrestä tai mediasta elokuvaksi (ks. esim. Hutcheon 2006).

<sup>7</sup> Kirjailija Marjatta Kurenniemi kuoli vuonna 2004 eikä ehtinyt nähdä tunnetuimpien *Onneli ja Anneli* -kirjojensa elokuva-adaptaatioita.

nimike	vuosi	ohjaaja	käsikirjoitus	musiikki
<i>Röllö ja metsänhenki</i> (erilaisuus, hyvä & paha)	2001	Olli Saarela	<i>Allu Tuppurainen /</i> Olli Saarela, Ilkka Y. L. Matila	Tuomas Kantelinen (originaalimusiikki) / klassinen score + ambient- ja etnovaikuttaisia lauluja (tunnuslaulun laulaa Samuli Edelmann)
<i>Heinähattu ja Vilttitossu</i> (perhedynamiikka, sisarus)	2002	Kaisa Rastimo	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Kaisa Rastimo, Marko Äijö	Hector (originaalimusiikki) / narratiivinen pop-score, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Peikkaanimes</i> (erilaisuus, luontosuhde)	2004	Liisa Helminen	<i>Leena Krohn /</i> Liisa Helminen, William Aldridge	Tuomas Kantelinen (originaalimusiikki) / klassinen score + valmista taidemusiikkia diageettisissä kohtauksissa, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, laulunumerolta
<i>Unna &amp; Nuuk</i> (alkamatka, erilaisuus)	2006	Saara Cantell	Joona Tena / Sami Keski-Vähälä, Joona Tena	Jussi Aronen, Vesa-Matti Mattsson ja Herman Rechberger (originaalimusiikki) / klassinen score (tunnuslaulun laulaa Ismo Alanko), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Joulutarina</i> (orpous, ystävyys)	2007	Juha Wuolijoki	Aku Louhimies, Marko Leino, Juha Wuolijoki / Marko Leino	Leri Leskinen (originaalimusiikki) / ambient- ja etnovaikutteinen narratiivinen score (tunnuslaulun laulaa Antti Tuisku), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä</i> (uusiperhe, arki)	2008	Mari Rantasla	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Snikka & Tiina Nopola	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja polkupyörävaras</i> (ystävyyss, arki)	2010	Mari Rantasla	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Snikka & Tiina Nopola	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri</i> (valta, rikos)	2011	Matti Grönberg, Pekka Karjalainen	<i>Heikki Salo, Timo Kahilainen /</i> Heikki Salo, Timo Kahilainen	Janne Louhivuori, Heikki Salo ja Timo Kahilainen (originaalimusiikki) / klassinen score ja dlegeettistät tanssimusiikkia (esittäjänä Lato-orkesteri)
<i>Ella ja kaverit</i> (koulu, ystävyys)	2012	Taneli Mustonen	<i>Timo Parvela /</i> Aleksi Hyvärinen, Timo Parvela	Risto Asikainen (originaalimusiikki) / klassinen score + poplauluja (laulajana mm. Isaac Elliot), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja vileä Venla</i> (yksinäisyys, erilaisuus)	2012	Mari Rantasla	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Snikka & Tiina Nopola, Mari Rantasla	Iiro Rantala (originaalimusiikki) / pop-score (jazz, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Ella ja kaverit 2 - Paterock</i> (koulu, kuuluisuus)	2013	Marko Mäkilaakso	<i>Timo Parvela /</i> Timo Parvela	DI Slow (originaalimusiikki) / pop-score (pop, rock), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Röllö ja kultainen avain</i> (ystävyyss, petos)	2013	Taavi Vartia	<i>Allan Tuppurainen /</i> Taavi Vartia	Pessi Levanto (originaalimusiikki) / ambient- ja popvaikutteinen klassinen score + lauluja, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, tunnuslaulu Saara Aalto
<i>Ommeli ja Anneli</i> (ystävyyss, varkaus)	2014	Saara Cantell	<i>Marjatta Kurenniemi /</i> Sami Keski-Vähälä	Anna-Mari Kähärä (originaalimusiikki) / pop-score + iskelmien cover-versioita (esim. Kesän lapsi, Paratiisi), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja Ilukas Lennart</i> (isälahimo, ihmisuhteet)	2014	Timo Koivusalo	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Snikka & Tiina Nopola, Timo Koivusalo	Esa Nieminen (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Risto Rappääjä ja Sevilan soituri</i> (raha & valta, suku)	2015	Timo Koivusalo	<i>Snikka &amp; Tiina Nopola /</i> Snikka & Tiina Nopola, Timo Koivusalo	Esa Nieminen (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rap), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot, kokonaisvaltainen äänisuunnittelu
<i>Me Rosvolat</i> (perhe, kidnappaus, ystävyys)	2015	Marjut Komulainen	<i>Siri Kolu /</i> Meili Maikkula, Marjut Komulainen	Janne Strom (originaalimusiikki) / pop-score (iskelmä, rock), musikaaliset toiminnaalliset laulunumerot (rosvolaulu)
<i>Ommelin ja Annelin talvi</i> (erilaisuus, kodittomuus)	2015	Saara Cantell	<i>Marjatta Kurenniemi /</i> Sami Keski-Vähälä	Anna-Mari Kähärä (originaalimusiikki) / pop-score + poplaulujen cover-versioita, (Diandra. Pidä huolta), kokonaisvaltainen äänisuunnittelu

Kuva 2. Suomalaiset lasten satuelokuvat vuosina 2000–2015, tekijätiedot, aihepiiri tai teema ja musiikkityyli. Käsikirjoituksen yhteyteen on kursivoitu kirjallisuudesta tai muusta yhteydestä elokuvaksi adaptoidun hahmon alun perin kehittäneet tekijät.

kaikkea pop, rock, rap ja jazz. Merkillepantavaa on, että lasten satuelokuvien musiikin säveltäjinä on, paitsi tunnettuja elokuvamusiikin säveltäjiä, myös huomattavia jazzmuusikoita ja viihdemusiikin tekijöitä. Leimallista on kokonaisvaltainen äänisuunnittelu, mikä on omalta osaltaan vaikuttanut siihen, ettei 1980-luvulla vakiintunut tapa sisällyttää lastenelokuvaan vetävä laulukohtaus ole ”päälle liimatun” oloinen: tällaisen äänisuunnittelun luoman ääniympäristöllisen jatkumon takia laulunumero ei poikkeakaan ääniraidan muusta materiaalista vaikka tuokin laulusityksen keskiöön.

## 2.2. Satuelokuvien fantastinen maailma

Satua ei pidä sekoittaa fantasiaan, sillä vaikka satu sisältää aina fantasiaa eivät kaikki fantasiakirjallisuus tai fantasiaelokuvat ole satukirjallisuutta tai -elokuvia. Toisaalta sadun ja fantasian erottaminen toisistaan on hankalaa, sillä fantasialla ei ole niin vakiintunutta määritelmää kuin sadulla, ja useat tutkijat määrittelevät fantasian eri tavoin. (Voipio 2010, 12.) Sadun ja fantasian raja on huokoinen. Lastenkirjallisuuden tutkija Maria Nikolajeva (1988, 11–13) määrittelee fantasian ja sadun eroksi niiden maailmojen välisen eron ja tämän eron heijastumisen sadun rakenteeseen. Sadun maailma on omnipotentti eli kaikkivoipa: sadussa kaikki on mahdollista. Esimerkiksi ihmiset voivat lentää, mitkä tahansa toiveet toteutuvat ja ennen kaikkea nämä yliluonnolliset ilmiöt eivät ihmetytä hahmoja vaan ovat osa sadun maailman luonnollista järjestystä, sen suljettua maailmaa. Fantasiassa sen sijaan on useimmiten olemassa sekä realistinen primaarimaailma että maaginen sekundaarimaailma, joiden välillä liikutaan. Näiden maailmojen erot tuodaan ilmi monin eri tavoin, ja niihin kiinnittävät erityisesti huomiota maailmojen välillä kulkevat hahmot.<sup>8</sup> (Ibid.; ks. myös Voipio 2010, 15.) Kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin (1975, 31) mukaan näitä eroja ihmettelee hahmojen ohella myös lukija. Saman erottelun voidaan katsoa pätevän vastaavasti satuihin ja fantasiaan perustuviin satu- ja fantasiaelokuviin.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Brittiläisen kirjailijan C. S. Lewisin *Narnian tarinat* -romaanisarja (1950–1956) on tästä malliesimerkki. Romaaneissa tapahtumat sijoittuvat niin arkimaailmaan kuin Narnia-nimisen fantasiamaailmaan, joiden välillä päähenkilöt liikkuvat.

<sup>9</sup> Toisaalta nykyään satujen ja fantasian välinen ero ei ole kovinkaan selvä, sillä on olemassa genrejä sekoittavia teoksia. Esimerkiksi J. K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjoissa (1998–2008) taikamaailma sijaitsee ”luonnollisesti” arkimaailman rinnalla ja taikuuteen taipuvat henkilöt aistivat sen. Rick Riordanin monet romaanisarjat taas sekoittavat fantasiaa, myyttejä ja kansanuskomuksia: *Percy Jackson* -sarja (2005–2009) tuo antiikin kreikkalaiset ja roomalaiset jumalat nykyaikaan ja arkimaailmaan, *Kanen aikakirja* -sarjassa (2010–2012) käsitteilyn kohteena ovat muinaisen Egyptin jumalat, ja uusi sarja *Magnus Chase and the Gods of Asgard* (2015–) käyttää hyväkseen viikinkien mytologiaa. Myytit eivät ole satukertomuksia, sillä ne kertovat jumalista, jotka ovat kaikkivoipia. Satukertomuksien päähenkilöt taas ovat inhimillisiä, kuten Riordanin kirjojen päähenkilötkin. Molemmissa esimerkeissä inhimilliset päähenkilöt suorittavat kuitenkin tarinan (seikkailun) kuluessa poikkeuksellisia ja uskomattomia urotekoja, jotka ovat sadussa avainasemassa. Lisäksi ne ovat luonteeltaan toiveikkaita ja loppuvat onnellisesti.

Vaikka olen samaa mieltä Nikolajevan (1988) kanssa siitä, että sadun ja fantasian voi erottaa toisistaan niihin sisältyvien maailmojen kuvausten perusteella, käsittän silti sadun maailman omnipotentit ominaisuudet fantasiaksi. Taikuus, yliluonnollisuus ja uskomattomuus ovat sadun fantasiapiirteitä, sillä vaikka ne olisivat sadun maailmassa eläville arkipäiväisiä ilmiöitä, ovat ne kirjan lukijalle ja elokuvan kokijalle ihmeellisiä ja kummallisia asioita, joita hämmästellään. Fantasia voidaan toisaalta ymmärtää myös lapsen maailmaan ja kulttuuriin keskeisesti kuuluvaksi kokemisen ja ajattelun tavaksi (esim. Bettelheim 1994), mikä heijastuu lapsille tehdyissä elokuvissa ja satuelokuvissa.

*Suomisen perhe* sekä *Pekka ja Pätkä* -elokuvasarjojen jälkeen, 1970-luvulle tultaessa, suomalaisessa lapsille suunnattujen elokuvien tuotannossa haettiin jotakin uutta ja sellaista, joka olisi enemmän lasten omaa kulttuuria vastaavaa. Jaakko Talaskiven ohjaama ja Hannu Mäkelän lastenkirjoihin perustuva elokuva *Herra Huu – Jestapa jepulis, penikat sipuliks* (1973)<sup>10</sup> sekä osaltaan jo Maunu Kurkvaaran ohjaama, Oiva Palonheimon lastenkirjaan perustuva elokuva *Tirlittan* (1958) rikkoivat elokuvan juonenkuljetuksessa perinteisesti käytettyä selkeään rakenteen kaavaa: lasten leikkien kuvaukseen perustuva *Herra Huu* irtautumalla juonesta (Kejonen 2011, 5–8) ja *Tirlittan* sekoittamalla kuvauksessaan dokumenttielokuvaa ja fiktiota (osa elokuvan Linnanmäelle sijoittuvasta kuvamateriaalista on dokumenttikuvaukseen verrattavaa). Tällä muutoksella pyrittiin – etenkin *Herra Huussa* – lähemmäksi lasten sisäistä maailmaa (ibid. 8).

1980-luvulta *Pessin ja Illusian* (1984, ohj. Heikki Partanen)<sup>11</sup> sodanvastaisesta ja ympäristötietoisesta tematiikasta 2000-luvulle tultaessa satuelokuvien käsittelemät yhteiskunnalliset teemat monipuolistuvat. Esimerkiksi elokuva *Rölli ja metsänhenki* (2001, ohj. Olli Saarela) käsittelee kuolemaa, sotaa ja rauhaa sekä yhteisössä elämistä ja *Pelikaanimies* (2004) erilaisuutta ja suvaitsevaisuutta. Samalla elokuvissa käsitellään lasten maailmaa erityisen lähellä olevia teemoja, kuten ystävyyttä. Perhe ja lapsi–aikuinen-suhde ovat lasten satuelokuvien suosikkiaiheita. Esimerkiksi *Heinähattu ja Vilttitossu* -elokuvan (2002, ohj. Kaisa Rastimo) vanhemmat ovat uusavuttomia: äidillä on taloustöissä peukalo keskellä kämmettä, ja isä uppoutuu perunan tutkimiseen hajamielisen professorin tavoin (Kejonen 2011, 17). *Ella ja kaverit* (2012, ohj. Taneli Mustonen) tuo nyky-yhteiskuntaan liittyvän, ajankohtaisen ja monille konkreettista todellisuutta olevan lasten maailman ongelman valkokankaalle, nimittäin kyläkoulun lakkauttamisen taloudellisten resurssien ”tehokkaamman” käytön takia. Äskettäin ilmestynyt *Onnelin ja Annelin talvi* (2015, ohj. Saara Cantell) taas käsittelee niin ikään ajankohtaisia erilaisuuden, kodittomuuden ja pakolaisuuden teemoja.

Jo tätä lyhyttä tarkastelua vasten suomalaiset lasten satuelokuvat vaikuttavat käsittelevän varsin monipuolisesti lasten arkea ja kaikkia kansalaisia koskettavia yhteiskunnallisia teemoja sadun ja fantasian välinein. Lienee totta, että fantasian avulla etsimme aina ympäröivän maailman järkeenkäyvyttä, emme järjen

<sup>10</sup> Käsittelem *Herra Huu* -elokuvaa tarkemmin tekeillä olevassa väitöskirjassani.

<sup>11</sup> Käsittelem myös *Pessi ja Illusia* -elokuvaa tarkemmin tekeillä olevassa väitöskirjassani.

järjellisyttä. Fantasian pohjallahan on henkilökohtaisiin kokemuksiin perustuva mielikuvituksemme, jonka avulla yritämme käsittää, selittää, muuttaa ja kommentoida todellisuutta. (Zipes 2009, 78.)

### 2.3. Satuelokuvien äänimaailman merkityksellisyys

Musiikilla ja äänimaailmalla on lasten satuelokuvissa huomattava merkitys, sillä ne luovat voimakkaasti tarinoiden maailmaa ja siten myös yhteiskunnallisia viestejä. Ne rakentavat keskeisellä tavalla satujen fantastisia elementtejä sekä elokuvien tunnesisältöjä. Musiikin onkin todettu monesti olevan jopa salakavala ”manipuloija” elokuvan merkitysten rakentumisessa (esim. Välimäki 2008, 12–21; Chion 1994, 13–23). Lisäksi musiikki on ollut erityisellä tavalla läsnä lastenelokuvan perinteessä. Varsinkin satuelokuvissa se tulee erityisellä tavalla esille muun kerronnan ja toiminnan pysäyttävinä laulunumeroina, joihin usein liittyy tanssia tai muuta koreografiaa. Musiikkitapahtuma luo elokuvaan liikettä ja iloa sekä yhteisöllisyyden tunnetta (Kolu 2010a, 105). Suomalaisten satuelokuvien musiikkiraita muodostuu yleensä selkeistä kerronnallisista elementeistä: tapahtumia säestävästä taustamusiikista (vrt. engl. *underscore*), siihen kiinteästi yhteydessä olevasta monipuolisesta äänitehosteiden verkostosta, erillisistä laulunumeroista sekä tarinan ja sen maailman avaavasta ja sulkevasta alku- ja loppukokemuksellisistä.

Kuten satukirjoissa ja lastenelokuvissa samoin myös lastenmusiikissa korostuu selkeä rakenne, kuten jonomuoto, yksinkertainen parillinen muoto tai säkeistö–kertosäkeistö-rakenne.<sup>12</sup> Tätä korostettiin pitkään lasten satuelokuvan ääniraidalla pitäytymällä yhden tyylisuunnan musiikissa koko elokuvan ajan. Esimerkiksi Jack Witikan ohjaamassa satuelokuvassa *Pessi ja Illusia* (1954) kuullaan lähinnä Ahti Sonnisen säveltämää orkestraalista balettimusiikkia. Muutos tapahtui kuitenkin 1980-luvulla, jolloin askeleen musiikkigenreiltään monipuolisempaan suuntaan otti ensimmäisenä Heikki Partasen ohjaama versio samasta sadusta *Pessi ja Illusia* (1984, alkuperäismusiikki Kari Rydman, Antti Hytti ja Jukka Linkola, valmis musiikki Jean Sibelius). Siinä kuullaan klassisen musiikin ohella kansan- ja populaarimusiikin lainoja. (Qvick 2014.) 1980–90-luvuilla elokuvamusiikissa löi ylipäätään läpi populaarimusiikin voimistunut käyttö. 2000-luvun lasten satuelokuvissa popmusiikillinen musiikkiraita on jo yleinen käytäntö. On myös huomattava, että elokuvien ääniraidat eivät enää ainoastaan hyödynnä klassisen Hollywoodin tai ylipäätään elokuvamusiikin standardisoitujen musiikkikäytäntöjen peruskoodeja (esim. Gorbman 1987, 12–13) vaan hyödyntävät laajasti mitä tahansa musiikkikäytäntöjä kulttuurisine viiteverkostoineen. 2000-luvun elokuvamusiikkia hallitsee musiikin monista eri perinteistä, genreistä, tyyleistä ja käytännöistä ammentaminen, usein jopa yhden elokuvan sisällä. Samalla elokuvamusiikista on usein tullut saumaton osa kokonaisvaltaista äänisuunnittelua, eikä musiikkia ja äänitehosteita voi aina erottaa toisistaan

<sup>12</sup> Suomalaista lastenmusiikkikulttuuria on tutkinut esimerkiksi Taru Leppänen (2010). Pekka Jalkanen (1992, 190–195) on tarkastellut suomalaisten lastenlaulujen historiaa.



(Välimäki 2008, 162–165). Tämä pätee myös 2000-luvun suomalaiseseen satuelokuvaan.

On huomattavaa, että joissakin 2000-luvun lasten satuelokuvissa musiikki on erityisen korostetussa asemassa. Esimerkiksi *Risto Räppääjä* -elokuvien päähenkilö on nimensä mukaisesti räppääjä-rumpali, joka replikoi usein rytmikkään riimillisesti. Iiro Rantalán (kolme ensimmäistä *Risto Räppääjä* -elokuva) ja Esa Niemisen (kaksi viimeisintä) elokuvaan säveltämät musiikit lukuisine laulunumeroineen integroituvat elokuvien tapahtumiin ja kerrontaan miltei huomaamattomasti. Elokuvassa *Herra Heinämäki ja Leijonatuuliviiri* (2011, ohj. Matti Grönberg & Pekka Karjalainen) päähenkilön, maanviljelijän Heinämäen stressaantunutta ottilaa lieventää suuressa sivuroolissa oleva Lato-orkesteri. Musiikin korostunutta asemaa elokuvissa ilmentävät myös elokuvien ilmestymisen jälkeen julkaistut kaupalliset äänilevyt, jotka sisältävät elokuvissa kuultavat laulut.

Tiivistäen voi todeta, että 2000-luvulla tuotantomäärän kasvaessa lasten satuelokuvasta on muodostunut yksi vakiintuneimmista lastenkulttuurin ilmiöistä Suomessa. Aiheeltaan satuelokuvat tulevat lähelle lasten arkea ja maailmaa, vaikka ne käyttävätkin fantasiaa hyväkseen. Sekä niiden musiikillinen ilmaisu että juonen käännteet ovat 2000-luvulla monipuolistuneet, ja elokuvat käsittelevät myös varsin vaikeita teemoja aina vanhempien avioerosta ympäristökriisiin ja pakolaisuuteen. Tämä viittaa siihen, että satuelokuvien tekijät ovat tietoisia yleisönsä monitasoisesta medialukutaidosta. Seuraavaksi tarkemmin käsittelemäni elokuva *Pelikaanimies* on tästä hyvä esimerkki. Se sisältää niin yhteiskuntakritiikkiä kuin seikkailua tarkastellen kuitenkin samalla lasten elämään kuuluvia asioita monesta eri näkökulmasta ja myös viihdyttäen. Monitasoinen aiheen käsittely kuuluu elokuvan ääniraidassa, joka sisältää sekä elokuvaan sävellettyä alkuperäismusiikkia että valmista musiikkia, joita kumpaakin käytetään kekseliään tavoin.

### 3. Esimerkkielokuva *Pelikaanimies*

Vuonna 2004 valmistunut satuelokuva *Pelikaanimies* perustuu Leena Krohnin (1976) kirjoittamaan saturoomaaniin *Ihmisen vaatteissa: Kertomus kaupungilta*. Krohnin omintakeista kirjallista tuotantoa luonnehtii filosofinen kerronta, monitasoisuus ja monipuolinen muuntuvuus. Hänen teoksiaan lukevat monenikäiset lukijat, sillä niiden keskiössä ovat suuret inhimilliset kysymykset, kuten suhde muutokseen, omaan kehoon ja ympäristöön, toiseuden ja ulkomaailman kohtaaminen sekä tahdon ja moraalien ongelmat. (Kolu 2010b, 209–210.) Krohnin tyyli välittyy William Aldridgen ja Liisa Helmisen laatimasta elokuvakäsikirjoituksesta. Helmisen ohjauksen ja audiovisuaalisesti toteutetun korostuneen fantasian sekä kokonaisvaltaisen, ympäristön maisemallisista äänistä ammentavan ääniraidan myötä tarinan ekologiset painotukset tulevat elokuvassa voimakkaasti esille.

Elokuvan päähenkilö on Pelikaani, jota kiinnostaa ihmisten kulttuuri niin, että hän päättää kokeilla elämää ihmisenä. Tarina kerrotaan niin Pelikaanin kuin elokuvan toisen päähenkilön, nuoren Emil-pojan näkökulmasta. (Kolu 2010b, 214–215.) Ihmiseksi naamioitunut Pelikaani ystäväystyy Emilin kanssa, joka juuri äitinsä kanssa maalta kaupunkiin muuttaneena, vanhempiensa avioeron myötä ja kaukana isästään asuen tuntee itsensä yksinäiseksi. Emil näkee lapsen ennakoluulottomin silmin Pelikaanin aidon (linnun, ei-ihmisen) olomuodon, siinä missä muut (lähinnä aikuiset) näkevät vain, mitä haluavat tai mitä tähän projisoivat. Aikuisilta puuttuu mielikuvitusta, jotta voisivat nähdä todellisen Pelikaanin. Ulkopuolisuuden tunne yhdistää päähenkilöitä, Emiliä ja Pelikaania, ja yhdessä he etsivät keinoja ”liittyä yhteiskuntaan”. Emil opettaa Pelikaanille ihmisten tapoja ja lukutaidon. Pelikaani tarjoaa Emilille ymmärtämystä ja ystävyyttä. Ystävykset kokevat tahollaan tunnemyrskyjä: musikaalinen Pelikaani rakastuu ballerinaan ja tulee tämän hylkäämäksi, Emil kokee vanhempien avioeron, saa uuden ystävän Elsan ja kohtaa isän uuden naisystävän. Elokuvan keskeisiä teemoja ovat erilaisuuden ja muutoksen hyväksyminen; ihmisen suhde luontoon ja ympäristöön; kielen merkitys yhteyden luomisessa muihin kanssaeläjiin; sekä lapsen kyky kokea maagisia asioita ympäröivässä todellisuudessa ja sen merkitys omaan elämään kuuluvien todellisten ja vaikeiden asioiden käsittelyssä.

Filosofiselta ja ekokriittiseltä kannalta tarkasteltaessa *Pelikaanimiehessä* on nähtävissä ajankohtainen, erityisesti ympäristökriittisen taiteen ja tutkimuksen ahkerasti 2000-luvulla käsittelemä toislaajisuuden teema. Pohdinnan kohteena on ihmisen ja muiden eläinten välinen suhde sekä kommunikaatio ei-ihmiskeskeisestä eli ekokeskeisestä näkökulmasta (ks. esim. Torvinen 2012, 8–33; Välimäki ja Torvinen 2014, 8–27). Teema kytkeytyy laajempiin kysymyksiin ympäristöongelmista, ihmisen muita lajeja tuhoavasta toiminnasta ja eläinten oikeuksista. Samalla Pelikaanin ongelmat ihmisten parissa toimivat vertauskuvana itsensä erilaiseksi tai ulkopuoliseksi tuntevan lapsen (tai aikuisen) ongelmista maailmassa ja yhteiskunnassa, jonka periaatteet vaikuttavat järjettömiltä.

Aluksi Pelikaani ihailee ihmisten elämää, jonka käytäntöjä ja instituutioita elokuvassa tarkkaillaan ulkopuolelta, pelikaanin ja lapsen ennakoluulottomin ja kriittisin silmin. Hiljalleen Pelikaani huomaa ihmiskulttuurin ongelmat sotia ja ihmisten pahoinvointia myöten. Lopulta ihmiset huomaavat Pelikaanin olevan lintu eikä ihminen. Pelikaani teljetään eläintarhaan, mikä on sille todiste ihmiskulttuurin väkivaltaisuudesta. Emil ja Elsa pelastavat Pelikaanin eläintarhasta, ja tämä päättää palata linnun elämänsä ja unohtaa ihmiset. Hyviksi puoliksi ihmisten elämässä Pelikaani kuitenkin mainitsee musiikin ja tanssin sekä mielikuvituksen – siis taiteen ja fantasian. Pelikaanin tarina voidaankin tulkita saduksi sadun sisällä: Pelikaani on Emil-pojan mielikuvitusystävä, jonka hän luo emotionaalisesti vaikeana, vanhempien avioeron ja muuton jälkeisenä aikana. Se auttaa häntä käsittelemään muutoksia ja tunteita sekä löytämään uuden elämän ja ystävät. Tässä mielessä elokuvan voi nähdä viestivän sadun (taiteen) tärkeydestä lapsen (ihmisen) elämässä.

### 3.1. Valmiin musiikin kulttuuriset koodit ja niiden hyödyntäminen

*Pelikaanimies*-elokuvan ääniraita on monella tavalla mielenkiintoinen. Elokuvan ääniraidan perustekijät jaotellaan perinteisesti musiikkiin, dialogiin ja muihin ääniin (äänitehosteisiin), ja tämä on kuultavissa *Pelikaanimiehenkin* ääniraidalla. Samalla se kuitenkin leikittelee muun muassa elokuvamusiikin ja musiikin eri genrejen kulttuurisilla koodeilla sekä efektiäänien diegeettisyyden ja ei-diegeettisyyden<sup>13</sup> rajalla, mikä korostaa fantasiamaailmaa. Musiikkiraita ammentaa Hollywoodin klassisesta narratiivisesta elokuvamusiikista siinä mielessä, että se usein myötäilee Emilin tunteita, kuvaa ympäristöä ja säestää tai alleviivaa kuvan tapahtumia. Mutta toisaalta musiikki ja valikoidut ääniefektit rakentavat arjen maailmasta fantasian maailman. Musiikki käyttää maagisia sointeja kuvatessaan Emiliä havainnoimassa Pelikaania. Pelikaani osoittautuu itsekin erinomaiseksi ääniefektien luojaksi, sillä hän osaa matkia kuulemiaan ääniä matkijalinnun tavoin. Elokuvan äänisuunnittelu on kokonaisvaltaista niin, että musiikki ja äänet on sovitettu toisiinsa musiikillisesti ehyeksi kokonaisuudeksi. Lisäksi tärkeässä asemassa ovat diegeettisen musiikin kohtaukset: baletti- ja oopperamusiikki sekä Pelikaanin oma laulu. Diegeettinen musiikki korostaa elokuvan teemaa taiteen, sadun, mielikuvituksen ja fantasian elintärkeästä merkityksestä ihmisen ja lapsen elämässä.

*Pelikaanimiehen* valmis eli aiemmin sävelletty musiikki on pääasiassa taide-musiikkia. Oopperataloon liittyvissä kohtauksissa kuullaan W. A. Mozartin *Tai-kahuilu*-oopperan alkusoittoa, *Joutsenten tanssia* Pjotr Tšaikovskin *Joutsenlampi*-baletista ja Camille Saint-Saënsin *Eläinten karnevaali* -teoksen Joutsen-osaa. Ensin mainittu musiikki kuullaan kohtauksessa (00:09:50–00:12:00), jossa Pelikaani on eksynyt oopperaan ensimmäistä kertaa. Hän tarkkailee katsomossa istuvaa yleisöä siellä itsekin istuen ja lopulta keskittyy kuuntelemaan musiikkia. Kohtaus alkaa orkesterisoittimien diegeettisillä viritysäänillä ja jatkuu Pelikaanin kuulokulmalla: taustalla kuuluu naurua, vaimeaa keskustelua ja viritysääniä, etualalla ovat Pelikaanin kurkkuääntelyt. Pelikaani havainnoi ihmisiä kiinnittäen huomiota näiden ”eläimellisiin” piirteisiin, kuten pörröihiuksiin, riikinkukonhöyhenasuiseen naiseen ja mieheen, jolla on nenän väliseinän lävistys. Taustaäänät katkeavat taputuksiin, ja kuvaraidalla tekee cameo-roolisuorituksen<sup>14</sup> kapellimestari Leif Segerstam. Pelikaani yhtyy taputuksiin, ja höyhenet pöllähtävät hänen hihansuistaan. Kun Pelikaanin vieressä istuva, höyhenille ilmeisen allerginen nainen aivastaa, Pelikaani matkii aivastuksen ääntä joko myötätunnosta tai tulkiten aivastuksen keskustelumuodoksi. Taputukset vaimenevat, ja salivalojen

<sup>13</sup> *Diegeettinen ääni* tarkoittaa ääntä, joka on kuultavissa tarinan ja sen hahmojen maailmassa, jolloin äänen lähde näkyy kuvassa tai on siitä pääteltävissä. Jos äänen lähde on näkymätön eikä kuviteltavissa tarinamaailmaan, kyse on *ei-diegeettisestä äänestä*. Sitä elokuvan hahmot eivät kuule, vaan sen kuulee pelkästään elokuvan katsoja. Diegeettisen ja ei-diegeettisen äänen suhteesta kuvaan ks. esim. Chion 1994, 66–94.

<sup>14</sup> Cameo-rooli on tunnetun henkilön lyhyt esiintyminen elokuvassa omana itsenään, siis eräänlainen näyttäytymisosa.

pimennettyä musiikki alkaa soida. *Taikahuilun* alkusoiton soidessa muita tilaita akustiikkaääniä ei enää kuulla, ja soivan musiikin tila kuulostaa erilaiselta ("kuivemmalta") kuin aiemmin. Tämä seikka hämärtää kuultavan musiikin diegeettistä luonnetta ja korostaa lumoutumista fantasian ja taiteen maailmaan. Kohtauksen alussa orkesteri nähdään, mutta sitä ei koskaan näydetä soittamassa kyseistä musiikkia. Ainoastaan kapellimestari nähdään orkesteria johtamassa. Pelikaani vaikuttaa ensin äänitelevän mielenkiinnosta musiikkia kohtaan, mutta hiljenee pian musiikin taikavoimasta. Kohtaus loppuu, kun kuvaus siirtyy oopperatalosta yleiskuvaan pimenevästä Helsingistä, ja musiikki sulautuu aplodeihin ja lopuksi ukkosen ääneen, joka toimii äänellisenä siirtymänä seuraavaan kohtaukseen.

Elokuvan taidemusiikkilainat liittyvät lähes aina oopperataloon, jonne Pelikaani päätyy työskentelemäänkin. Poikkeuksen muodostavat ooppera-ariat, joita Pelikaani lauleskelee kotonaan, yleensä kylpyyn valmistautuessaan, mutta nekin hän on mitä ilmeisimmin oppinut oopperatalossa. Pelikaanille oopperatalo ja sen äänimaailma ovat ensimmäinen ihmisten maailmasta löytyvä "koti", jossa hän tuntee olonsa "normaaliksi": siellä pelikaani toivotetaan tervetulleeksi "höyheniin" katsomatta. Tunnetta vahvistaa se, että Pelikaani löytää oopperasta rakkautta kohteen, Helena-nimisen ballerinan, joka harjoittelee joutsenasussa rooliaan *Joutsenlammessa*. Myöhemmin kuitenkin Pelikaanin paljastaessa todellisen identiteettinsä ballerinalle, tämä hylkää hänet inhoten. Vaikka ballerina itse jäljittelee työssään lintuja (esimerkiksi teoksissa *Joutsenlampi* sekä *Kuoleva joutsen*), hän ei todellisuudessa ymmärrä oikeaa lintua (tai lintu-ihmistä).

Oopperatalo toimii monella tasolla Pelikaanin kiinnikkeenä ihmisten yhteiskuntaan. Ääniraidan valmiin musiikin valinnat tukevat tätä, sillä käytetyt taide-musiikin lainat korostavat niille ominaisia kulttuurisia koodeja, jotka värittävät tulkintojamme. Elokuvamusiikin tutkija Claudia Gorbman hahmottaa kirjassaan *Unheard Melodies* (1987, 13) elokuvamusiikin koodien toimivan kolmella tasolla: musiikin sisäisten koodien, musiikin elokuvallisten koodien ja musiikin kulttuuristen koodien tasolla. Kaksi ensin mainittua käyttää hyväkseen elokuvan sisällä toimivia viittaussuhteita, kun taas kulttuuriset koodit voivat viitata myös elokuvan maailman ulkopuolelle. Kulttuuriset koodit tarkoittavat viittaussuhteita, joita musiikin genre tai tyyliin tai yksittäinen tunnettu teos kantaa historiallisesti ja kulttuurisesti. *Pelikaanimies*-elokuvassa lintuaiheiset taidemusiikkilainat korostavat Pelikaanin erilaista, toiseutta – sitä, että hän on lintu eikä ihminen. Samalla ne tuovat esille esteettisesti ihannoidun (Tšaikovskin ja Saint-Saënsin teokset) ja viihdyttävän (Mozartin ooppera<sup>15</sup>) lintuhahmon. Ihmisten kulttuurissa lintu näyttäytyy kiehtovana toiseutena ja kuviteltuna stereoty-

<sup>15</sup> Mozartin *Taikahuilussa* linnustaja Papageno on monessa mielessä lintumainen hahmo, joka esimerkiksi soittaa ja laulaa linnun tavoin. Tämä tulee esille Papagenon aarioiden (*Der Vogelfänger bin ich ja ja Papagena! Papagena! Papagena!*) lintumotiivina: piccolohuilun nopeana ja nousevana, signaalimaisena lurituksena. Perinteisissä, historiallisissa tuotannoissa Papagenon (ja Papagenan) lintumaisuutta rakennetaan höyhenpuvuin. Papageno on *Taikahuilussa* luonnon personifikaatio ja edustaa kulttuurin vastakohtaa.



Kuva 3. Pelikaanimies: Pelikaanimies ihmettelee ”eläimellistä” oopperayleisöä orkesterin viritysäänten soidessa taustalla. Takavasemmalla Pelikaanin takana riikinkukon sulkiin pukeutunut nainen.

piana, mutta ei todellisena subjektina. Ihmiset (aikuiset) inhimillistävät eläimiä (toiseuksia) mutta vain omiin tarpeisiinsa haluamatta ymmärtää ja kunnioittaa niiden todellista luonnetta ja toimijuutta. Ihmisten ja muiden eläinten suhde rakentuu *Pelikaanimies*-elokuvassa kompleksiseksi ja ajatuksia herättäväksi kysymykseksi.

### 3.2. Alkuperäismusiikki kommentoijana

*Pelikaanimies*-elokuvan alkuperäismusiikista vastaa säveltäjä Tuomas Kantelinen, joka on tunnettu niin elokuvamusiikeistaan kuin näyttämöteoksistaan. Kantelisen käsissä *Pelikaanimiehen* musiikki monipuolistuu sinfoniaorkesterin soittamasta taustamusiikista diegeettiseen jazz- ja iskelmämusiikkiin. Kantelisen säveltämää diegeettistä musiikkia eli lähdemusiikkia kuullaan esimerkiksi, kun oopperan lavalla pianisti soittaa jazzia (00:15:14–00:17:19).

*Pelikaanimiehen* alkuperäismusiikki rakentaa elokuvaan monenlaisia merkityksiä perinteisin elokuvamusiikin keinoin. Useimmiten se kuvittaa tai sävyttää juonen kulkua ja hahmojen tunteita narratiivisesti säestäen (parafraasi) tai tarkentaen (polarisointi). Paikoin se toimii kuvassa nähtävien asioiden kommentaattorina tai jopa ”vastarannan kiiskenä” tapahtumia ironisoiden (kontrapunkti). (Vrt. Juva 1995, 211–216.) Välillä se on kaikkea tätä yhtä aikaa. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa puistonvartija herättää Pelikaanin unesta todellisuuteen (00:12:27–00:13:56), musiikki ilmaisee sekä pelikaanin tyyneyden ja pelon tunnetiloja että luo kohtaukseen voimallista rytmikkaa sekä kommentoinnin tuntua. Kohtaus alkaa kameran pystypanoroinnilla: aamukajon värittäältä taivaalta kuva liikkuu alas kaupunkiin ja koivun mutkassa nukkuvaan Pelikaaniin.

Taustalla soi pastoraalisen idyllinen musiikki, jonka voi katsoa kuvaavan niin puistoa eli pientä luonnon saareketta keskellä kaupunkia kuin viattoman näköisenä uinuvaa Pelikaania. Englannintorven soittaman hitaan, kolmijakoisen ja alaspäin leijuvaan melodian lisäksi kuullaan lokkien ja räkättirastaiden ääniä sekä kärpästen pörinää, mikä lisää pastoraalista tunnelmaa, sekä nukkuvan Pelikaanin raskasta hengitystä. Jousien ja harpun selkeä harmonia tuo musiikkiin kehtolaulumaista rauhaa. (Samaa musiikkia kuullaan elokuvassa myöhemminkin rauhaisaan luonnonkuvaukseen ja luontosuhteeseen liittyen.)

Musiikki hiljenee kuvan ulkopuolisten diegeettisten askelien kuuluessa yhä voimakkaammin eli niiden lähestyessä Pelikaania ja loppuu kokonaan, kun puistonvartija sanoo "Herätys!" Pelikaani havahtuu, ja puistonvartija toistaa painokkaasti "He-rä-tys!" Anteeksipyytelevä Pelikaani pakenee paikalta, kun puistonvartija alkaa tivata häneltä, mitä nurmikolla olevassa "älä tallaa nurmikoita" -kyltissä lukee. Perään vartija vielä huutaa: "Hanki töitä. Ja asunto. Niin kuin kaikki kunnan kansalaiset." Tässä kohtauksessa musiikki toimii sekä parafrasina eli puistoa ja sen luontoa kuvaavana musiikkina että polarisoijana, joka korostaa Pelikaanin "luonnollista" luontosuhdetta, joka poikkeaa ihmisen – puistonvartijan ja kyltin ilmentävästä – luontosuhteesta. Musiikin hitaahko tempo myös tukee kameran hitaita liikkeitä ja korostaa Pelikaanin hengityksen raskautta ja tämän luontosuhteen syvyyttä. Pastoraalia kohtausta seuraa tunnelmaltaan vastakkainen kohtaus, joka kuvaa ihmisten rauhatonta, kiireistä ja luonnosta vieraantunutta yhteiskuntaa. Uuden kohtauksen musiikki alkaa kuvaavasti sanalta "töitä".

Puistonvartijan moittivien vuorosanojen alta alkaa seuraava musiikki pata-rumpujen uhkaavilla iskuilla ja kontrabassojen matalalla jousimatolla. Musiikki on aiemmalle pastoraalille vastakohtaista. Rytmikkään, lähes mekaanisen musiikin siivittämänä siirrytään alikulkukäytävään, jossa harmaasävyisesti pukeutunut ihmismassa marssii konemaisesti ja ilmeettömästi eteenpäin. Kaksijakoinen jalkojen ääni on rytmitetty yhtäaikaiseksi kolmijakoisen musiikin sykkeen kanssa. Pelikaani koettaa kävellä vastavirtaan, mutta voimakkaan yhtenäisen ihmisryhmä estää sen. Niinpä Pelikaani jatkaa kulkuaan ihmisvirran myötäisesti. Taustalla soiva rytmikäs musiikki on kolmijakoinen masurkka, jossa jouset soittavat unisonossa melodian ensimmäisen säkeen kertauksineen ja siirtyvät sitten säestämään oboen ja huilun aloittaessa unisonossa melodian toisen säkeen. Pelikaani ajautuu väkijoukon mukana ylöspäisiin liukuportaisiin. Samalla hän alkaa tarkkailla ympärillään olevia ihmisiä, muun muassa itseksensä englantia puhuvaa miestä, jonka matkapuhelimen handsfree-laite näkyy kapeana johtona kaulalla. Musiikki muuntuu terävärhythmisestä masurkasta josten kadenssin ja klarinetin soittaman aiheen jälkeen kaksijakoiseksi ja hiljenee kohtauksen lopuksi. Juuri ennen kuin kuva vaihtuu oopperatalon portailla istuvaan Pelikaaniin, tämä toistaa puistonvartijan aiemmin sanomia vuorosanoja ja toteaa ääneen liukuportaisissa: "Hanki töitä, töitä."

Edellä kuvatuissa kohtauksissa kuultava ei-diegeettinen musiikki voidaan ymmärtää Pelikaanin kuulokulmaksi. Puistossa pastoraalinen musiikki vastaa tunnelmaltaan Pelikaanin uinuvaa ja rauhaisaa tunnetilaa puun ("äiti maan")



syllissä. Ihmismassan pyörteissä kuultava rytmikäs masurkka taas säestää pelikaanin ja väkijoukon liikkeitä ja ilmentää ihmismassan – yhteiskunnan – mekaanisuutta ja normatiivisuutta. Jälleen musiikki toimii parafrasina ja polarisoijana, mutta toisaalta myös kommentoivana kontrapunktina. Nimittäin masurkan kolmijakoisuuden voi myös kuulla työntävän erirytmisiä keppejä kaksijakoisesti marsivien ihmisten oravanpyörään; niin ikään masurkan kepeä melodia toimii ironisena kontrapunktina raskaan arjen raatajien kuvaukselle. Musiikki täyttää kaiken kaikkiaan samanaikaisesti monia elokuvamusiikin funktioita. Merkityksiä rakentavien toimintojen, kuten parafrasoinnin, polarisoinnin ja kontrapunktin, ohella musiikilla on tärkeitä rakenteellisia funktioita. Tässä mielessä se toimii klassisen Hollywood-elokuvamusiikin käytäntöjen mukaisesti luoden elokuvaan yhtenäisyyttä ja jatkuvuutta, rytmittäen kuvaa ja korostaen tapahtumia (Gorbman 1987; ks. myös Juva 2008, 49–52). Kohtauksen korostamat työn tekemiseen ja ”kunnan kansalaisuuteen” liittyvät teemat viittaavat yhteiskunnan jäsenenä olemiseen ja siellä vaikuttamiseen, mutta varsin ironisesti kasvottoman massan ja konemaisesti toimivan ihmisen mielessä. Toisaalta ilman työtä oleminen on yksi toiseuden, erilaisuuden ja poikkeavuuden muoto, vaikkakin nyky-yhteiskunnassa kovin yleinen, ja siihen voi liittyä ulkopuolisuuden ja syrjäytymisen tunteita, mitä elokuvan kohtaus niin ikään ilmentää.

Ei-diegeettisen alkuperäismusiikin ohella *Pelikaanimiehessä* on kiinnostavia diegeettisiä lähdemusiikkia käyttäviä kohtauksia. Erytisen kiinnostava on noin elokuvan puolessavälissä nähtävä kohtaus, jossa Pelikaani laulaa pihailtamissa tanssiorkesterin säestyksellä *Pelikaanitangon* (sanat Jussi Helminen) (00:50:41–00:52:32). Pelikaani on kutsunut paikalle ihastuksensa kohteen ballerina Helenan, jonka saavuttua hän laulaa tälle kaikkien yllätykseksi tangon. Vaikka Pelikaani on lavalla laulaessaan kuulijoiden katseiden kohteena, ei hän ihmisasunsa (= vaatteiden) takia paljastu linnuksi. Vain Emil näkee Pelikaanin oikean olomuodon – ja on nähnyt sen koko ajan<sup>16</sup>. Emilin ihmetellessä tätä Pelikaanilla on selvä näkökulma asiaan: ”Ihmiset näkevät, mitä haluavat.” Pelikaanin laulamat sanat kuuluvat seuraavasti (tangon levytetyssä versiossa sanoja ja laulun osia on enemmän):

- |   |   |
|---|---|
| Ei aasi ole poika, vaik poika aasi ois.<br>Ja pelikaanin pelin tietää kuka vois?<br>Ja pöllömpi kuin pöllö on tyyppi aivoton.<br>On sottapytty porsas, vaik porsas siisti on. | A |
| Ei kaikki ole miltä näyttää!<br>Kieli solmuun sanat saa.<br>Mut kun järkeänsä käyttää,<br>solmut pystyy avaamaan.   | B |
| Ei ajatuksen lentoa kahlita voi kukaan.<br>Kun leijun kattoin ylle, mä kutsun sinut mukaan.   | A |

<sup>16</sup> Elokuvan edetessä myös Emilin ystävälle Elsalle paljastuu asian laita, ja he ovat elokuvan ainoat henkilöt, jotka näkevät aidon Pelikaanin. Merkityksellistä on, että juuri lapset näkevät asian todellisen laidan.





Kuva 4. Pelikaanimies: Pelikaani laulaa tangon pihaorkesterin säestyksellä.

Kas silmiisi kun katson, monta yötä valvon.  
Oot kuva, jota muistan, ihailen ja palvon!

Suuren illusion teen, C  
siihen illusioon meen.  
Vien rakkaani kävelyille.  
Lennän kanssaan kattojen ylle.  
Ja kiepun ja pyöritän niin  
meidät molemmat tainnuksiin,  
meidät molemmat, molemmat, molemmat tainnuksiin.

Jälleen elokuvassa kuultava laulu korostaa fantasian (illusion, ajatuksen lennon) merkitystä ihmiselämässä. Puoleentoista minuuttiin kutistetun tangon A-osa on perinteiselle suomalaiselle tangolle tyypillisesti korostuneen tasajakoinen ja mollissa kulkeva, kun taas B- ja C-osat ovat keveämpiä, duurissa kulkevia ja tasajakaisuutensa ”eksoottisen” beguinen keinuvaan rytmikkaan naamioivia. Kuvaraidalla Pelikaania säestävät haitari, kontrabasso sekä virvelirummusta ja komppilautasesta koostuvasta rumpusetti, mutta tarkkaan kuunnellessa taustalta löytyvät myös conga-rummut, joiden ääni tulee esille erityisesti B- ja C-osien beguine-rytmeissä. Pelikaanin omaelämäkerralliset sanat tuovat hänen kokemusmaailmansa kaikkien kuultavaksi, ja näin todellakin vahvistaen sen havainnon, että ihmiset näkevät vain, mitä haluavat. Pelikaanin täyttäessä ulkoiset vaatimukset on hänet hyväksytty yhteiskunnan jäseneksi.

### 3.3. Ääniraidan kertomaa

*Pelikaanimiehen* kokonaisvaltainen äänisuunnittelu<sup>17</sup> liittyy Kantelisen alkupe-  
räismusiikin mielenkiintoisella tavalla kuvaan, sillä niin musiikin kuin äänite-

<sup>17</sup> Pää-äänensuunnittelijana elokuvassa toimi Paul Jyrälä.

hosteiden käyttö on varsin valikoitua ja hiljaisuudella (musiikittomuudella) on tärkeä rooli. Musiikittomuus korostaa muita ääniä ja tällöin kuultavia vuoro-sanoja. Esimerkiksi Emilin kirjatessa lintubongauksiaan tai kirjoittaessa isälleen kirjettä kuullaan hänen sisäistä kertojanääntään ja kynän rapinaa paperia vasten sekä vaimeita ympäristön ääniä, kuten sadetta ja ukkosta tai kirjaston vaimeaa äänimaisemaa, mutta muuten on hiljaista. Äänten vähyyks korostaa kuultavien äänten materiaalisuutta (ks. esim. Välimäki 2008, 217; Mera 2016, 157–164). Se taas hämärtää toden ja mielikuvituksen välistä rajaa: reaaliset äänet ovat liian voimakkaita, ylitehoisia. Myös Emilin ja Pelikaanin väliset keskustelut tapahtuvat usein ilman musiikkia. Se korostaa Pelikaanin kirjakielisyyttä, joka erottaa hänet muista hahmoista ja lisää fantasianomaisuutta.

*Pelikaanimiehen* audiovisuaalinen tyyli on kaiken kaikkiaan pitkälle esteti-soitua niin ääni- kuin kuvaraidaltaan. Efektiaänet ovat tarkasti synkronoituja, ja äänimaailma on eriytynyt, voimakas kerronnan keino. Esimerkiksi kun Emil muuttaa elokuvan alussa maalta kaupunkiin, on kaupunki äänellisesti miltei yhtä hiljainen kuin maaseutu. Kotikerrostalon pihalla kuuluva varpusten sirkutus luo pikemminkin sen vaikutelman kuin oltaisiin yhä maaseudulla, lähellä luontoa. Kaupunkiin liittyviä ääniä, kuten liikenteen hälyä tai kerrostalon naapureiden ääniä, ei kuulla. Koska näitä kahta erilaista ympäristöä, maaseutua ja kaupunkia, yhdistää elokuvassa Emil, voidaan päätellä, että ympäristön vähä-äänisyys on heijastumaa Emilistä ja tämän sisäisestä maailmasta. Ratkaisu painottaa, että elokuvassa on tärkeässä asemassa Emilin ajatusmaailma ja että harvat, valikoidut äänet ilmentävät Emilin kokemuksia. Monessa kohtauksessa eri lintujen ääniä käytetään myös akusmaattisesti<sup>18</sup> eli ilman, että lintuja nähdään samalla kun ne kuullaan. Toisaalta linnut ovat helposti kuvaan kuviteltavissa, joten kyse on luonnollisista ambient-äänistä. On kuitenkin kiinnostavaa, että juuri kaupunkilintuja eli varpusia ei nähdä kuvassa vaan ainoastaan kuullaan. Tässä mielessä ne jäävät ”vieraammiksi” ääniksi kuin lokkien äänet, sillä lokkeja myös nähdään kuvassa. Pelikaanin ystävinä lokit näkyvät ja kuuluvat, vaikka niidenkin äänet ovat välillä off-screen-ääniä. Esimerkiksi kohtauksessa (01:06:42–01:07:44), jossa talonmies häytyttele lokkia, kuullaan yhden lokin ääni. Se identifioituu samalla nähtyyn lokkiin, mutta lokin päästäessä ulosteensa talonmiehen päälle kuullaan taustalla muitakin ”nauravia” lokkeja.

Tätä ennen Pelikaani on tulkinnut lokin viestin talonmiehelle; Pelikaani kuuntelee ja ymmärtää muiden lintujen kieliä. Lokit muistuttavat olemassaolol-laan Pelikaania hänen aiemmasta elämästään ja siihen liittyneestä vapaudesta. Ne myös avustavat tätä vaikeissa tilanteissa (esimerkiksi tuovat kalan nälkäiselle ja varottavat vartijoista eläintarhassa). Kuten Pelikaanilla samoin lokeilla on elokuvassa toiminnallinen rooli, siinä missä muut linnut, varpuset ja Emilin bongaukset jäävät etäisiksi tarkkailun kohteiksi. Huomionarvoista on, että lintubongaus on asia, joka yhdistää Emiliä ja hänen isäänsä. He ovat harrastaneet

<sup>18</sup> *Akusmaattinen ääni* tarkoittaa diegeettistä ääntä, jonka lähdeä ei nähdä. Diegeettiset äänet voivat olla joko kuvan sisäisiä (on-screen-äänet) tai sen ulkopuolisia (off-screen-äänet). Akusmaattinen ääni on aina off-screen-ääni. (Chion 1994, 73–75.)



Kuva 5. Pelikaanimies: Talonmies kiistelee lokin kanssa ja saa osakseen lokin mielenilmaisun. Linnut edustavat elokuvassa mielikuvituksen vapaata lentoa, fantasiaa, taidetta ja satua, mikä on lapselle luontaista mutta mitä aikuiset rajoittavat ja jopa vastustavat.

sitä yhdessä, ja siitä Emil kirjoittaa isälleen kirjeissään. Lintuharrastus ilmentää Emilin ja isän välistä sidosta, joka on koetuksella avioeron jälkeen. Ei siis ihme, että Emilin mielikuvitus luo nimenomaan linnun auttajaksi vaikeassa elämäntilanteessa.

*Pelikaanimiehen* ääniraita keskustelee katsojan kanssa monella eri tasolla. Usein juuri musiikki nostaa elokuvan yhteiskunnallisia teemoja esille. Tärkeimmät *Pelikaanimiehen* musiikin (ja äänisuunnittelun) luomat merkitykset tässä mielessä ovat seuraavat. (1) Kokonaisvaltaisen äänisuunnittelun osana musiikki rakentaa elokuvassa keskeisellä sijalla olevaa ajatusta jonkinlaisesta maagisesta tai ekologisesta yhteydestä, joka on olemassa kaiken olemassa olevan välillä ja joka ilmenee kokemuksellisenä yhteytenä muihin ihmisiin, muihin eläimiin, luontoon ja kaikkeen olevaan. Yhteys on kaikkialla olemassa eräänlaisena kokonaisvaltaisena tilana – jota elokuvan ääniraita ilmentää – mutta vain harvat sen huomaavat (ennen kaikkea Emil ja Pelikaani). Tämä ekologinen tai maaginen yhteys voidaan ymmärtää myös mielikuvituksen vapaaksi tilaksi. (2) Musiikki kiinnittää huomionsi toiseuden ja erilaisuuden ilmaisuun, siitä kommunikointiin ja sen hyväksymiseen. (3) Musiikki toimii konkreettisenä apuna elokuvan tarinamaailmassa erilaisten suhteiden luomisessa – oli kyseessä sitten rakkaus tai sukulaisuus tai ystävyys (esim. Pelikaanin laulama tango). (4) Musiikki on fantasiamaailman ja taiteen ilmentymä, jonka merkitystä lapselle, ihmiselle ja kulttuurille elokuva korostaa.

Elokuvan lopussa Pelikaani päättää jatkaa elämäänsä lintuna, sillä ihmisyysopeilu on opettanut, että hänen on kuitenkin oltava oma itsensä. Pelikaanin palatessa ”ikuisiksi”, kuolevaisuudestaan tietämättömäksi linnuksi hän ohjeis-

taa Emiliä nauramaan, laulamaan ja säilyttämään kenkiä jääkaapissa. Nämä asiat lienevät Pelikaanin mielestä ihmisenä olossa tärkeintä ja hauskinta: leikki, mielikuvitus, fantasia, taide. Vaikka elokuva loppuu katkeransuloisiin tunnelmiin ely stävyyden lopullisiin jäähyväisiin, niin koko elokuvan läpäisevä toiveikkuuden tunne tekee sen humanistisesta viestistä positiivisen. Pelikaani (lintu) ja Emil (ihminen) ovat kokeneet monia asioita, mutta vain ihminen muistaa kokemansa, koska hän tietää kuolevaisuutensa.

Kuten jo aiemmin totesin, fantasian osuus elokuvassa voidaan ymmärtää Emil-pojan kuvitelmaksi, mielikuvitusmaailmaksi, jonka avulla hän kestää elämänsä uudet haasteet, kuten muuton maalta kaupunkiin, vanhempien avioeron ja yksinäisyyden. Siten elokuva rohkaisee lapsikatsojaansa fantasian maailmaan: fantasia – leikki – on lapsen työtä (vrt. Bettelheim 1994).

#### 4. Lopuksi

Voidaan sanoa, että 2000-luvun suomalainen lasten satuelokuva on tullut fantasian suljetusta maailmasta lähemmäksi lasten arkielämää ja -maailmaa. Vaikuttaa siltä, että tänä päivänä lasten satuelokuvien tekijöiden mielestä satuelokuvalla ei riitä pelkkä lasten mielikuvituksen kutittaminen, vaan elokuvalla halutaan saada lapset myös ajattelemaan. Satuelokuvat ottavat esille vaikeita asioita, jotka voivat koskettaa lapsikatsojaa joko henkilökohtaisella tasolla (esimerkiksi yksinäisyys tai vanhempien avioero) tai yhteisön tasolla (esimerkiksi sota tai suvaitsevuus). *Pelikaanimies*-elokuva on hyvä esimerkki kriittisesti yhteiskunnallisia asioita kommentoivasta ääni- ja musiikkiraidasta, joka käyttää hyväkseen monia elokuvamusiikin perinteisiä funktioita sekä musiikin eri koodistoja luodessaan elokuvaan monikerroksellista kerrontaa. Lisäksi sen kokonaisvaltainen äänisuunnittelu ammentaa muiden äänten kyvystä rakentaa vertauskuvallista kerrontaa musiikin tavoin ja usein yhdessä musiikin kanssa.

Lasten satuelokuvat ovat nykykulttuurissamme keskeinen lastenkulttuurin alue, jossa satujen kertomisen perinne elää voimakkaasti. Voidaan sanoa, että suomalaisesta sadusta on edelleen moneksi myös elokuvassa: on luonnonsatuja, kasvukertomuksia, ihmesatuja, seikkailusatuja ja jopa kauhusatuja, utopioita, lyyrisiä satuja ja filosofisia satuja. Usein suomalainen satu viihdyttää parodian keinoin tai kaiken nurin kurin heittävän burleskin ja surrealismin avuin. Mutta suomalainen satu voi olla myös totinen ja vakaa. Näihin kertomuksiin arjesta satu tuo mukanaan yleensä yksittäisen lumoavan piirteen – oli se sitten eläimen puhekyky tai tarinan yllättävä, onnellinen loppu. (Kolu 2010a, 85.) Sadun rakenteeseen kuuluu se, että olivatpa voimasuhteet sadun alussa millaiset hyvänsä, lopussa hyvä voittaa pahan. Tosin satu voi myös problematisoida pahan, sillä satuolentohan voi olla samanaikaisesti sekä hyvä että paha. (Kolu 2010a, 118.) Kaikki ei siis ole mustavalkoista saduissakaan.

Olennaista kuitenkin on se, että vaikka satujen henkilökuvaukset voivat jäädä ohuiksi, kaikki satuelokuvat ovat katsojilleen matkoja minuuteen ja löytöretkiä

omaan identiteettiin (Neeman 2008, 157–158). Maailman kirjallisuuden lajeista juuri sadut ovat lapsen oppaita näillä taipaleilla osoittaen, mitä kokemuksia hän tulee tarvitsemaan kehittyäkseen ja sosiaalistuakseen (Bettelheim 1994, 32). Satujen ihmeelliset maailmat ja tapahtumat auttavat meitä ymmärtämään toiseutta ja omaa kulttuuriamme – omaa maailmaamme, yhteiskuntaamme ja paikkaamme niissä.

## Lähteet

### Elokuva

*Pelikaanimies*. 2004. Ohjaus Liisa Helminen, alkuperäismusiikki Tuomas Kantelinen, alkuperäisteksti Leena Krohn, käsikirjoitus Liisa Helminen & William Aldridge, kuvaus Timo Salminen, äänisuunnittelu Paul Jyrälä, leikkaus Jukka Nykänen, tuotanto Lumifilm Oy, Migma Film Oy. 90 min. Tallennettu tammikuussa 2013 Ylen esittämänä.

### Kaunokirjallisuus

Kolu, Siri. 2010–. *Me Rosvolat* -kirjasarja. Helsinki: Otava.

Krohn, Leena. 1976. *Ihmisen vaatteissa. Kertomus kaupungilta*. Helsinki: WSOY.

Kurenniemi, Marjatta. 1966. *Onnelin ja Annelin talo*. Helsinki: WSOY.

Kurenniemi, Marjatta. 1968 *Onnelin ja Annelin talvi*. Helsinki: WSOY.

Nopola, Sinikka ja Tiina. 1989–2006, 2012–. *Heinähattu ja Vilttitossu* -kirjasarja. Helsinki: Tammi.

Nopola, Sinikka ja Tiina. 1997–. *Risto Räppääjä* -kirjasarja. Helsinki: Tammi.

Parvela, Timo. 1995–. *Ella*-kirjasarja. Helsinki: Tammi.

### Tietokannat ja verkkolähteet

Elonet. 2015a. *Suomen kansallisfilmografia. Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Suomalainen elokuvatuotanto 2000–2009*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/2000-2009> [tark. 16.10.2015].

Elonet. 2015b. *Suomalaiset elokuvat*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/elokuvat/suomalaiset-elokuvat> [tark. 22.12.2015].

Elonet. 2016. *Suomen kansallisfilmografian käyttämät kriteerit*. Helsinki: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Verkkolähde <http://www.elonet.fi/fi/suomen-kansallisfilmografia/skf-elokuvan-maaritelma> [tark. 23.3.2016]

Finnkino. 2015. *Tulevat näytännöt*. Verkkolähde [http://www.finnkino.fi/movies/coming\\_soon/](http://www.finnkino.fi/movies/coming_soon/) [tark. 26.10.2015].

*Suomen elokuvakontakti ry*. 2015. Verkkolähde <http://www.elokuvakontakti.fi> [tark. 19.10.2015].

- Aarne, Antti. 1973 [1961]. *The types of the folktale. A classification and bibliography*. FF [Folklore Fellows] Communications No. 184. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Alasuutari, Pertti. 2001. *Laadullinen tutkimus*. 3. Uudistettu painos. Jyväskylä: Vastapaino.
- Apo, Satu. 1995. *The narrative world of Finnish fairy tales: Structure, agency, and evaluation in Southwest Finnish folktales*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling concepts in the humanities. A rough guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bettelheim, Bruno. 1994. *Satujen lumous, merkitys ja arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Juva: WSOY.
- Brown, Royal S. 1994. *Overtones and undertones. Reading film music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Chion, Michel. 1994. *Audio-vision. Sound on screen*. Toim. ja käänt. Claudia Gorbman. New York, NY: Columbia University Press.
- Goldmark, Daniel Ira. 2001. *Happy harmonies. Music and the Hollywood animated cartoons*. Väitöskirja. Ann Arbor, MI: UNI dissertation services.
- Gorbman, Claudia. 1987. *Unheard melodies. Narrative film music*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hutcheon, Linda. 2006. *A theory of adaptation*. New York, NY: Routledge.
- Jalkanen, Pekka. 1992. *Pohjolan yössä: Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu. 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusikista*. Jyväskylä: Gummerus.
- Juva, Anu. 2008. *"Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa: elokuvamusikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Turku: Åbo Akademis förlag.
- Kalinak, Kathryn. 1992. *Settling the score. Music and the classical Hollywood film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press.
- Kejonen, Pentti. 2011. *Suomalainen lastenelokuva*. Oulu: Oulun elokuvakeskus.
- Kolu, Kaarina. 2010a. Yksilöitä ja yhteisöjä, aatteita ja utopioita eli mistä oikein kertookaan suomalainen satu? Teoksessa *Suomalainen satu 1. Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 85–131.
- Kolu, Kaarina. 2010b. Minä asun sanojen talossa – Leena Krohnin satujen filosofiaa. Teoksessa *Suomalainen satu 1. Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 208–227.
- Leppänen, Taru. 2010. *Vallatonta musiikkia. Lastenmusiikkikulttuuri 2000-luvun Suomessa*. Tallinna: Gaudeamus.
- Martti, Pirkko. 2013. *Äänen retoriikkaa lastenmainoksissa: Musiikki, äänitehosteet ja puheen ei-kielelliset elementit vaikuttamisen välineenä*. Jyväskylä Studies in Humanities 199. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Mera, Miguel. 2016. *Materialising film music*. Teoksessa *Cambridge Companion to Film Music*. Toim. Mervyn Cooke ja Fiona Ford. Cambridge: Cambridge University Press. 157–180.
- Neemann, Harold. 2008 [2005]. *Fairy tale*. Teoksessa *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Padstow, Cornwall: Routledge. 157–158.
- Nikolajeva, Maria. 1988. *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. Göteborg: Almqvist & Wiksell International.
- Nikolajeva, Maria. 2002. *Fairy tales in society's service*. *Marvels & tales* 16 (2): 171–187.



- Nikolajeva, Maria 2003. Fairy tale and fantasy: From archaic to postmodern. *Marvels & tales* 17 (1): 138–156.
- Pekkilä, Erkki. 2005. Musiikki Aki Kaurismäen elokuvassa Tulitikkutehtaan tyttö. *Musiikki* 35 (3): 45–65.
- Qvick, Sanna. 2005. Elokuvamusiikki jännitteiden luoja. *Lumikuningatar*-elokuvan Velho-kohtauksen audiovisuaalinen analyysi. Teoksessa *Ilmaisun murroksia vuosituhanen vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä ja Urpo Kovala. Helsinki: SKS. 133–143.
- Qvick, Sanna. 2014. Film music as immersion Strategy in ‘Pessi and Illusia’. Konferenssiesitelmä *Music and the moving image IX* -konferenssissa, New York 31.5.2014. Kirjoittajan hallussa.
- Richardson, John. 2012. *An eye for Music. Popular music and the audiovisual surreal*. Oxford: Oxford University Press.
- Richardson, John. 2016. Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research. Teoksessa *Music Moves: Exploring Musical Meaning Through Spatiality, Difference, Framing and Transformation*. Toim. Clarissa Granger, Friedlind Riedel, Eva-Maria van Straaten & Gerlinde Feller. Göttingen Studies in Musicology, vol. 7. Hildesheim: Olms. 157–195.
- Richardson, John, Susanna Välimäki, Yrjö Heinonen, Riitta Jytilä, Hanna Meretoja ja Juha Torvinen. 2015. Ääni. Teoksessa *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: UTUkirjat. 21–76.
- Rosenqvist, Juha. 2003. Sallittu lapsille. Lasten- ja nuortenelokuvien uusi aika. Teoksessa *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Toim. Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist ja Päivi Valotie. Keuruu: Kirja-Aurora. 182–195.
- Sihvonen, Jukka. 1987. *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Sihvonen, Jukka. 1989. *Liekehtivät nalleverhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.
- SKF. 1996–2005. *Suomen kansallisfilmografia, osat 1–12*. Toim. Kari Uusitalo (osat 1–8) ja Sakari Toiviainen (osat 9–12). Helsinki: Edita.
- Todorov, Tzvetan 1975. *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Käänt. Richard Howard. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan: Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24: 8–34.
- Voipio, Myry 2010. Fantasian ja sadun rajoilla. Teoksessa *Suomalainen satu 2. Perinteitä ja moni-ilmeisyyttä*. Toim. Kaarina Kolu. Helsinki: BTJ. 9–24.
- Välimäki, Susanna. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisista utopioista audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.
- Välimäki, Susanna ja Juha Torvinen. 2014. Ympäristö, ihminen ja ekoapokalypsi. Miten nykyaikainen kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.
- Wojcik-Andrews, Ian. 2000. *Children's films: History, ideology, pedagogy, theory*. New York, NY: Garland.
- Zipes, Jack. 1994. *Fairy tale as myth, myth as fairy tale*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Zipes, Jack. 1996. Toward a theory of the fairy-tale film: The case of Pinocchio. *The lion and the unicorn* 20 (1): 1–24.
- Zipes, Jack. 2009. Why fantasy matters too much. *Journal of aesthetic education* 43 (2, special issue on *Children's literature*): 77–91.



FM Sanna Qvick (sanqvi@utu.fi) toimii tutkijana Koneen säätiön rahoittamassa projektissa Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa ja tekee väitöskirjaa Turun yliopiston musiikkitieteessä. Hänen tutkimuksensa käsittelee elokuvan ääniraidan kerronnallisuutta suomalaisissa lasten satuelokuvissa.

MA Sanna Qvick (sanqvi@utu.fi) is preparing her musicological dissertation at University of Turku. Her research project deals with the narrative strategies of soundtracks in Finnish fairytale films for children. She works as researcher in PhD Susanna Välimäki's project Finnish Music in the 21st Century: The Socio-Cultural Significance of Art Music in the Postmodern World. Qvick is also on the committee of Finnish Musicological Society.

## Musical narratives and societal themes in Finnish fairytale films of the 21st century exemplified by *Pelican Man* (2004)

The number of fairytale films for children has increased noticeably in Finland since the dawn of the twenty-first century. It is thus fair to say that such films have become a prominent area in children's audiovisual culture, and furthermore that these films represent a significant socio-cultural force in today's society. This is true not only because of their growing numbers, but also because of recent changes in their themes: the films cover subjects from children's everyday lives (e.g. friendship, parents' divorce or other family issues) to wider social questions in the surrounding society and the world (e.g. refugees, otherness, climate change, environmental crises). These changes have also had an impact on the soundtracks of fairytale films. The films are characterised by a comprehensive sound design that uses film music like sound effects and sound effects like music and draws freely on the various traditions of film music practices as well as from various musical genres. In this article I present an overview of the narrative strategies in the music for Finnish fairytale films since 2000, and discuss the socio-cultural themes of the films, in particular, how the themes can be heard in the soundtracks. As an example of the socio-culturally critical children's fairytale films, the soundtrack of *Pelikaanimies* (in English *Pelicanman*, dir. 2004 by Liisa Helminen) is analysed in some detail.

# ”Musiikkia mielisairaalassa” – Musiikin ja musiikkiterapian merkitys historiallisesta näkökulmasta Suomen psykiatrisissa sairaaloissa

Sami Tynys



## Musiikki ja sairaalat

Psykiatrinen musiikkiterapia on kehitysvammaisten kuntoutuksen ohella yksi keskeisistä musiikkiterapian sovellusalueista Suomessa. Lapinlahden sairaala – maamme ensimmäinen varsinainen psykiatrinen sairaala – aloitti Helsingissä toimintansa vuonna 1841 (Achté 1983). Musiikillista toimintaa tiedetään olleen Suomen sairaaloissa alusta lähtien. Musiikkiterapiaa kokeiltiin muutamassa sairaalassa jo 1960-luvulla, mutta terapiamuoto yleistyi vasta vuonna 1973. Musiikkiterapian tiedetään sittemmin levinneen useisiin psykiatrisiin sairaaloihin ja vakiintuneen vähitellen. (Kylmä 1986; Lehtonen, Salo ja Wirzenius 1991.)

Aikuisten potilaiden psykiatrisessa hoidossa ja kuntoutuksessa musiikkitoiminta sekä musiikkiterapia ovat keskittyneet sairaaloihin. Nuorten musiikkiterapiaa on toteutettu laajemmalla sektorilla. Psykiatrian rakennemuutos on johtanut useiden psykiatristen sairaaloiden lakkauttamiseen ja hoitoa on keskitetty yleissairaaloihin sekä avohoitoon. Musiikin käyttötarkoituksista sekä musiikille annetuista merkityksistä sairaaloissa on kirjoitettu vähän ja tiedot ovat hajanaisia. Myös aikuisten sairaalamusiikkiterapian tutkimus puuttuu Suomesta lähes kokonaan. Molemmat traditiot ovat hiljattain läpikäyneet historiansa suurimman muutoksen, mutta tämänhetkisestä tilanteesta ei ole saatavilla juuri lainkaan tutkittua tietoa.

Tämä artikkeli on osa väitöstutkimustani. Artikkelissa selvitän sisällönanalyysin avulla ja historiallisen perspektiivin näkökulmasta musiikin sekä musiikkiterapian käyttötarkoituksia ja niille annettuja merkityksiä Suomen psykiatrisissa sairaaloissa, aina sairaaloiden alkuajoista tähän päivään saakka (1841–2016). Aineistona olen käyttänyt sairaalahistoriikkeja, musiikkiterapiakirjallisuutta, toimintakertomuksia ja puhelinhaastatteluja. Muutosprosessin erittelemiseen tarvitaan tietoa myös nykytilanteesta, jota käsittelen väitöstutkimuksen myöhemmissä osatutkimuksissa.

Psykiatristen sairaaloiden lakkauttaminen ja yhdistäminen muuhun sairaanhoitoon on osa pidempiaikaista kehitystä. Muutosten taustalla on monia teki-

jöitä. Suuntaus on yleismaailmallinen, ja siihen ovat vaikuttaneet niin taloudelliset tekijät kuin suomalaiset suunnitelmatkin. On todettu, että jos psykiatrisen potilaan elämä on mahdollista yhteiskunnassa, ei laitospelämä ole tavoiteltavaa. Avopalveluja onkin onnistuneesti kehitetty ja monipuolistettu, mutta tarkat tiedot palveluiden toimivuudesta puuttuvat. On myös esiintynyt merkkejä siitä, etteivät palvelut olisi riittäviä vaikeasti sairaiden kohdalla. Avopalvelujen kehittäminen ei ole poistanut sairaalahoidon tarvetta tai aina edes lisännyt potilaiden tyytyväisyyttä hoitoon. Uusia palveluja luodaan ja osa maamme jäljellä olevista sairaaloista palvelee myös avohoidon potilaita. (Korkeila 1998, 11–12; Tuori 2011, 1–3.)

Musiikkiryhmätoimintaa on edelleen kehitetty psykiatriassa ja musiikkiryhmiä on sisällytetty uusiin toimintamuotoihin (ks. esim. Saxén et al. 2014). Lisäksi muutamat päiväsairaalat tarjoavat musiikkiterapiaa myös aikuisille. Yleisesti yksityisten palvelujen saaminen aikuisille on kuitenkin vaikeampaa. Yhteiskuntamme ei ole tukenut aikuisten psykiatrista musiikkiterapiaa työ- ja toimintakyvyn kuntoutuksessa kuntoutuspsykoterapian ja kuvataideterapian tavoin, vaikka lääkinnällisenä kuntoutuksena (entinen vammaistuki) musiikkiterapiaa on korvattu myös psyykkisiin vaikeuksiin liittyen. Kansaneläkelaitoksen (Kelan) kuntoutustukea on myönnetty musiikkiterapiaan vain nuorille (16–25 vuotiaille). Sosiaali- ja terveydenhuollon uudistuksen (sote) myötä musiikkiterapian asema on vähintäänkin epäselvä (Hilpinen 2015, 86). Aikuisten psykiatriset musiikkiterapiapalvelut on perinteisesti toteutettu sairaaloissa, ja musiikki on muillakin tavoilla kuulunut sairaaloiden toimintaan. Palvelujen saatavuus aikuisille on nyt mahdollisesti heikentynyt tai jopa osin katoamassa.

Musiikkiterapian asema ei ole vahva mielenterveyden markkinoilla; ammatikunta on pieni, eikä sillä ole juuri poliittista vaikutusvaltaa. Lääketieteellistä näyttöä musiikkiterapian tehokkuudesta on saatu jo paljon ja kansainväliset tutkimustulokset tukevat sen soveltuvuutta myös aikuisille (ks. Erkkilä 2010). Tarvetta on kuitenkin lisätutkimukselle kotimaisen aikuisten psykiatrisen musiikkiterapiasta, joka osaltaan voisi edesauttaa myös muutospainetta olevan terapiamuodon saatavuuden turvaamista. Tutkimus hyödyttäisi musiikkiterapeutteja, hoitajia sekä lääkäreitä heidän arvioidessaan hoidon suositeltavuutta. Tutkimus hyödyttäisi myös poliittisia instansseja kun he pohtivat taloudellisen tuen tarpeellisuutta. Musiikin käyttö potilaiden parissa on kehittynyt jo yli sadan vuoden ajan ja musiikkiterapia vuosikymmeniä. Tämän kehitystyön avaaminen tarjoaa nykytieteellekin jotakin arvokasta. Modernista musiikkiterapiasta on saatavilla jo runsaasti tietoa, mutta kirjallisuuskatsaukseni osoittaa tiedon jäävän harmillisesti ulkopuolelle psykiatrian alan tärkeistä julkaisuista.

Potilaiden näkökulmasta on kirjoitettu vähän, mahdollisesti leimautumisen pelossa ja salassapidon syistä. Vähäkylän (2006, 21–22, 98 ja 138) *Hoidossa vai heitteillä?* kuvaa mielenterveyspotilaan asemaa Suomessa. Sairaalahoidon puolelta on monenlaisia kokemuksia. Teoksessa peräänkuulutetaan henkilökunnan asennemuutosta, laadukkaampaa avohoitoa ja lisää terapeutteja. Muiden epäkohtien ohella on todettu, ettei musiikkiterapia ole kaikkien saatavilla. Potilaiden negatiivisissa sairaalakokemuksissa on kuvattu kuinka musiikinkuuntelumahdol-

lisuus on koettu rajoitetuksi. Toisaalta kuntoutus ja aktivointi on saatettu yksilön taholta kokea pelleilynä, kuten pakotettuna leikkinä ja laulamisenä ryhmissä. Lehtonen ja Niemelä (1997) ovat osoittaneet, että psykiatristen sairaalapotilaiden toivemusiikki liittyy henkilökohtaisiin merkityksiin. Tästä syystä juurikin yksilön tarpeista tulisi lähteä liikkeelle kun musiikkia käytetään. Lehtosen ja Niemelän aineistossa vastaajina oli suuri määrä aikuisia, nuoria ja vanhuksia.

## Tutkimuksen lähtökohdat

Kansainvälisessä psykiatrian historiantutkimuksessa keskitytään usein lääketieteen näkökulmaan. Musiikkia tai musiikkiterapiaa ei juuri mainita lääketieteen historian yhteydessä (Horden 2001, 32). Suomenkielinen psykiatrian historia (esim. Kaila 1966, Achté 1974 ja 1983; Pietikäinen 2013) ei tee tässä poikkeusta. Musiikki ja musiikkiterapia joko puuttuvat psykiatrian historiaa käsittelevistä kirjoista kokonaan tai musiikki mainitaan vain lyhyesti esimerkiksi ylilääkärin harrastuksena. Lisäksi musiikki mainitaan poppamiesten työkaluna tai kerrotaan antiikin parantoloiden musiikkihoidoista. Helsingin Lapinlahden sairaalan toinen ylilääkäri (vuodet 1868–1904), professori A. Th. Saelan on kuvannut muistikirjoissaan (Achté 1981, 179 ja 296) opintomatkojaan muun muassa Göttingenin sairaalaan, jossa hän mainitsee järjestetyn kerran kuukaudessa konsertteja ja tanssiaistilaisuuksia. Lapinlahtea koskevissa teksteissä ei ole mainintoja vastaavasta, hän mainitsee musiikin vain potilaan seurannassa, kun kertoo potilaan laulaneen osana oireilua. On kuitenkin todettava, että jotkut myöhemmät ylilääkärit ovat suhtautuneet musiikin hoidollisiin ja kuntouttaviin puoliin erittäin myönteisesti. Tästä esimerkkinä Hesperian ylilääkärin Toivo A. Pihkasen merkitys taideterapioiden tukijana ja Suomen mielenterveysseuran vaikuttajana (ks. Rinne 2004).

Toisaalta kysymys ei ole vain musiikkiterapian sisällyttämisestä lääketieteen historiaan. Jos historiaa kirjoitetaan liian tarkoituseräisesti, syyllistytään historiantutkimuksen piirissä usein elitistisiin ja etnosentrisiin näkemyksiin. Primitiivistä tai antiikin ajan kulttuuria ei tulisi tarkastella modernista kontekstista käsin. Poppamiesten ja Aristoteleen asettaminen samalle jatkumolle modernin musiikkiterapian kanssa ei lisää tieteenalan vakuuttavuutta. Nykypäivänä musiikkiin liitetyt hoitavat ja kuntouttavat käyttötarkoitukset ja merkitykset eivät ole antiikin perintöä vaan käytännön ja tieteen kautta tehtyjä havaintoja, teorioita ja virheistä opittua tietoa. Tästä syystä on erityisen tärkeää tutkia myös musiikkiterapian lähihistoriaa. Teoriat eivät ole syntyneet luonnollisen kehityksen seurauksena vaan toiminnan kautta. Historiantutkimuksen kautta tietopohja musiikkiterapiasta rikastuu ja täydentyy – ja ilmiöitä voidaan paremmin ymmärtää. Hyötyjen saavuttamiseksi tulosten täytyy kuitenkin olla sovellettavissa nykyaikaiseen käytännön työhön. (Gouk 2000, 3; Solomon ja Heller 1982, 165–166; Solomon 2005, 554–555.)

Suomalaisen musiikkiterapian alkuvaiheista on olemassa melko vähän kirjallisia dokumentteja. Tiedetään, että Helsingin ja sen ympärysalueiden psykiatrississa hoitolaitoksissa harrastettiin musiikillista virkistys- ja harrastustoimintaa jo ennen varsinaisen musiikkiterapian aloittamista: sairaaloissa on ollut musiikkivierailijoita ja konsertteja, aktiiviset hoitajat ja lääkärit ovat harrastaneet musiikkia myös yhdessä potilaiden kanssa. Musiikkiterapia sijoitetaan usein samalle jatkumolle virkistys- ja harrastustoiminnan kanssa. Niillä on kuitenkin käyttötarkoitus- ja merkityseroja, joita tulen erittelemään tutkimuksessani. Varsinaisen musiikkiterapian ensiaskeleina pidetään sitä, kun Petri Lehikoinen alkoi kehittää musiikkiterapiaa ylihoitaja Unkilan pyynnöstä Nikkilän sairaalassa 1960-luvun alussa. Lehikoisen toiminta laajeni myös Hesperian ja Lapinlahden sairaaloihin. Samoihin aikoihin musiikkitoimintaa oli myös Törnävän sairaalassa. (Lehtonen, Salo ja Wirzenius 1991, 7–10; Ahonen 1993, 319; Kaskinen 2003, 72.) Suomessa musiikkiterapian historiasta on kirjoitettu mutta psykiatrissa sairaalamusiikkiterapiaa on käsitelty vähän. Kaskisen (1999) ja Soljan (1995) kokoamat suomalaisen musiikkiterapian bibliografiat osoittavat kuinka niukalti aikuispsykiatrian musiikkiterapiasta on kirjoitettu. Eikä 2000-luvulla julkaistuja artikkeleitaakaan ole montaa. Käytännön työtä käsittelevät artikkelit kuuluvat tutkimukseni aineistoon ja niihin palaan jäljempänä. Useat musiikkiterapeutit ovat muistelleet uraansa ja sen muutoksia Lehikoisen elämätyön muistokirjassa (toim. Lehtonen 2003). Teoksessa on mukana myös muisteluita Nikkilän ja Hesperian sairaaloista.

Musiikkiterapian leviämisestä ja etenkin sen vakiintumisesta psykiatrississa sairaaloissa on kirjallisuudessa mainittu usein vain epämääräisiä tietoja. Lähempi tarkastelu osoittaa, että tultaessa 1980-luvulle toiminta oli vakiintunutta vasta muutamassa psykiatrississa sairaalassa. Kylmän (1986) kyselytutkimuksesta käy ilmi, että musiikkiterapiatyöntekijöitä oli psykiatrississa sairaaloissa tutkimuksen tekohetkellä 46 kappaletta, musiikkiterapia oli siis levinnyt laajalti. Tutkimukseen saatiin tietoja lähes kaikista (96 prosentista) maamme sairaaloista. Musiikkiterapeutin ammattinimikettä käytettiin, mutta vain osalla oli työhön laajempaa koulutusta. Ammatillisen koulutuksen muotoutuminen oli vasta alussa. Kokopäiväisiä musiikkiterapeutteja oli vastaajissa vain seitsemän. Tästä päätellen musiikkiterapia ei ollut vielä kovin vakiintunutta monessakaan sairaalassa. (Ks. lisää Kylmä 1986, 21–27 ja 39–44).

Kotimaisen psykiatrisen musiikkiterapian käyttötarkoituksia ja terapialle annettuja merkityksiä on määritelty kirjallisuudessa 1960-luvulta saakka (ks. esim. Lehikoinen 1964). Myöhemmin Lehikoinen (1973) antoi ensimmäisenä Suomessa määritelmät psykiatrisen musiikkiterapian käyttötarkoituksille ja merkityksille. Terapian tuli olla tavoitteellista ja tarkoituksenmukaista. Potilaan musiikillisten valmiuksien ja psyykkisen tilan arviointia pidettiin tärkeänä ja terapeutin aktiivista roolia korostettiin. Musiikkiterapia jaoteltiin tuolloin kahteen päämuotoon, aktiiviseen ja passiiviseen, joista jälkimmäinen tarkoitti esimerkiksi musiikin kuuntelemista aktiivisen soittamisen sijaan. Potilaiden kanssa tehtävää musiikkiterapiaa alettiin kutsua kliiniseksi musiikkiterapiaksi, pedagogisen keskittyessä musiikkiterapian muihin alueisiin. Lehikoinen toi oppia Suomeen etenkin Yhdysvalloista. Määritelmiin vaikutti myös pohjoismainen yhteistyö

musiikkiterapia-alalla. Tuolloin erilaiset teoreettiset viitekehykset, terapian toteutuksen tasot sekä diagnoosin mukainen terapian toteutus esiteltiin lyhyesti, tutkimustyötä ja kirjallisuutta ei ollut mainittavasti.

Vasta 1980-luvulla ilmestyi ensimmäinen kasvatustieteen väitöskirja musiikkiterapiasta. Vuonna 1983 alkoi ilmestyä *Musiikkiterapia*-lehti. Siinä missä aiempaa kirjallisuutta voisi kuvata viitekehyseltään humanistis-behavioristiseksi, oli 1980-luvun kirjoissa selvemmin psykoanalyttinen suuntaus. Jo aiemmin viitattiin kansainväliseen musiikkiterapiakirjallisuuteen mutta psykiatrisen musiikkiterapian kansainvälistä kehitystä alettiin tuoda Suomeen voimakkaammin vasta 1990-luvulla. Kansainvälisessä kirjallisuudessa musiikkiterapia jaoteltiin *supportiiviseen* (tukea antavaan), *reduktiiviseen* (itsetuntemusta ja elämäntähtäyksiä kehittävään) ja *rekonstruktiviseen* (analyttiseen) musiikkiterapiaan jo 1970-luvulla, mutta jako esiteltiin Suomessa niinkin myöhään kuin 1993 (tämä määrittely on sittemmin laajentunut ja vakiintunut käyttöön esimerkiksi Suomen musiikkiterapiayhdistyksen palveluesitteissä). Erilaisten viitekehysten määrä kasvoi ja kliininen improvisaatio ja GIM-menetelmän sovellukset saivat jalansijaa. Molemmat voidaan nyt todeta musiikkiterapian käytetyimmiksi ja tutkituimmiksi menetelmiksi. Kliininen improvisaatio on musiikillisen vuorovaikutuksen erityismuoto ja GIM-menetelmä keskittyy työskentelyyn musiikillisten mielikuvien avulla. Ruotsalaista alkuperää oleva toiminnallinen musiikkiterapia eli TMT vakiintui meillä lähinnä neurologiseen ja kehitysvammaisten musiikkiterapiaan, ei niinkään psykiatriaan. Ilmeisesti ainakin ruotsinkielisellä rannikoseudulla menetelmää on käytetty myös sairaalahoidossa mutta kirjallisia lähteitä ei tämän tiedon tueksi ole löytynyt. Suomessa psykiatrisen musiikkiterapiaan on yhdistetty yleisesti myös fysioakustisen hoitotuolin käyttöä. (Lehtonen 1986; Ahonen 1993.)

2000-luvulta lähtien kansainvälisten teorioiden ja tutkimusten merkitys psykiatrisen musiikkiterapian taustateorioina on täällä edelleen kasvanut. Suomessa on tutkittu esimerkiksi terapiaprosessiin liittyvää alkuarviointia ja masennuspotilaiden avohoidon musiikkiterapiaa. Aikuisten psykiatrisesta musiikkiterapiasta on kotimaisen ja kansainvälisen tutkimuksen kautta saatu niin kutsuttua vaikuttavuusnäyttöä, joka perustuu korkealuokkaisiin tutkimuksiin. Näitä tutkimuksia on hyväksytty korkeatasoiseen Cochrane -tietokantaan sekä esimerkiksi skitsofrenian kotimaiseen Käypä hoito -suositukseen. Vaikuttavuusnäyttöä on saatu erityisesti vaikeiden psyykkisten häiriöiden ja masennuksen hoidosta. (Ala-Ruona 2007; Erkkilä 2007; 2010 ja 2012.) Musiikin tai musiikkiterapian käyttötarkoituksia ja määrittelyjä ei aikuisten psykiatrisessa sairaalassa ole tutkittu kuin arvioinnin näkökulmasta. Musiikkia käsittelevissä hoitotyön opinnäytteissä viitataan lähinnä musiikkiterapiakirjallisuuteen; hoitotieteen tai lääketieteen tutkimusta ei aiheesta ole löytynyt.

Jotta aikuisten psykiatrista musiikkiterapiaa voitaisiin tarkemmin määritellä, olisi tunnettava sen jaotteluja, käyttötapoja ja terapialle annettuja merkityksiä. Seuraavat tutkimuskysymykset on esitettävä, kun eritellään aikuispsykiatriassa käytettyä musiikkia ja musiikkiterapiaa Suomen psykiatrisissa sairaaloissa vuosina 1841–2016:

- 1) Millaisia käyttötarkoituksia musiikilla ja musiikkiterapialla on ollut?
- 2) Millaisia merkityksiä musiikille ja musiikkiterapialle on annettu?

Parhaiten näihin tutkimuskysymyksiin voidaan vastata, jos perehdytään sekä sairaaloiden musiikkikulttuuriin että musiikkiterapian klinisiin käytäntöihin. Vertailemalla erilaisia aineistoja saadaan laajempi kokonaiskuva niistä käytännöistä, joita maamme psykiatrisissa sairaaloissa on toteutettu ja kehitetty.

## Aineisto

Tämän osatutkimuksen aineistona on käytetty sairaaloiden historiikkeja, niitä täydentäviä toimintakertomuksia sekä kotimaista musiikkiterapiakirjallisuutta. Historiantutkimuksessa historiikkien tutkimuksellista arvoa on kritisoitu, mutta esimerkiksi Kaarinen (1990, 86) korostaa, että kyseessä on kirjallisuuden muoto, joka sisältää paljon merkittävää tietoa menneisyydestä vaikka historiikkien lähteissä on myös puutteita. Sairaaloiden historiikit käyttävät lähteinä muun muassa arkistolähteitä, vuosikertomuksia, muistioita sekä lehtiä, mutta myös haastatteluja, kirjallisuutta, karttoja, valokuvia ja piirroksia. Historiikin kirjoittaja on toiminut usein yhteistyössä sairaalan oman työryhmän kanssa, suppeampia historiikkeja on tehty sairaaloissa omin voimin.

Hain tietoa kotimaisten kirjastojen tietokannoista ja kokosin aineiston vuosina 2014–2016. Keräsin historiikit niiden löytymisjärjestyksessä ja aloitin analyysin yhtä aikaa aineistonkeruun kanssa. Historiikeista puuttuvaa tietoa täydensin sairaaloiden toimintakertomuksilla. Etsin toimintakertomuksista erityisesti tietoa niiltä vuosikymmeniltä, joilta historiikeissa oli puutteellisesti tietoa. Valitsin mukaan myös toimintakertomuksia sairaaloista, joista ei ole julkaistu lainkaan historiikkia. Vaikka toimintakertomuksia on julkaistu sairaaloissa vuosittain, ongelmaksi muodostui tiettyjen vuosikymmenien tai tiettyjen sairaaloiden kertomusten puuttuminen kirjastojen arkistoista.

Lopetin historiikki- ja toimintakertomusaineiston kokoamisen lähteistön kylläntyessä analyysini myötä eli kun uusia analyysiluokkia (näistä jäljempänä lisää) ei ollut enää löydettävissä. Tarkempi aineistojen vertailu osoitti kuitenkin puutteita erityisesti musiikkiterapian osalta. Jatkoin aineiston keruuta kunnes löysin historiikkeja, joissa musiikkiterapiasta oli riittävästi aineistoa analyysin loppuun saattamiseksi. Samalla jouduin tekemään koko analyysin vielä kertaalleen uudelleen huomioidakseni uudet lähteet myös musiikin osalta. Analyysini ulkopuolelle jättämäni historiikit on julkaistu niin varhain (ennen musiikkiterapian vakiintumista sairaaloissa), että arvioin niiden informaatioarvon kokonaistiedon kannalta vähäiseksi ja näin ollen lopetin aineiston kokoamisen tässä rajakohdassa.

Valitsemani historiikki- ja toimintakertomusaineisto on julkaistu aikavälillä 1926–2013. Musiikkiin liittyviä kuvia oli historiikeissa 43, joista vain kaksi liittyi suoraan musiikkiterapiaan. Olen listannut koko aineistoni – historiikit, toiminta-



kertomukset ja musiikkiterapiakirjallisuus – lähdeluettelon yhteydessä. Tietyistä sairaaloista oli saatavilla enemmän tietoa kuin toisista ja historiikkien sisällöissä oli myös suuria eroavaisuuksia. Laajoja sairaalahistoriikkeja oli 22 erillistä kirjaa, suppeampia vihkosia kolme kappaletta. Tyrvään, Keijärven ja Kaivannon sairaaloista ei löytynyt historiikkia, joten niiden suhteen käytettävissäni oli vain toimintakertomuksia. Aineistoni kattaa kaikkiaan 25 eri sairaalaa.

Musiikkiterapiakirjallisuutta kokosin suomalaisesta *Musiikkiterapia*-ammattilehdestä, ammattikirjallisuudesta sekä alan yliopistollisista opinnäytteistä. Musiikkiterapian ammattikirjallisuuden valinnassa käytin seuraavia kriteereitä: 1) Valitun tekstin tuli käsitellä ainakin osittain musiikkiterapeutin toteuttamaa työikäisten aikuisten käytännön musiikkiterapiatyötä suomalaisessa psykiatriassa sairaalassa. Ulkopuolelle rajasin täysin teoreettiset artikkelit, haastattelu- ja muistelma-artikkelit sekä kansainvälistä musiikkiterapiaa tutkivat tekstit. 2) Kaikkien valittujen tekstien tuli käsitellä musiikkiterapian potilastyötä musiikkiterapeutin kokemusten näkökulmasta.

Kriteerieni mukaisia artikkeleita oli yhdeksän, joista neljä oli lehtiartikkeleita, kolme oppikirjan lukuja ja kaksi pro gradu -tutkielmia (ks. tarkemmat tiedot artikkelin lopusta). Valikoitu musiikkiterapia aineisto oli julkaistu aikavälillä 1983–2012. *Musiikkiterapia* on Suomen musiikkiterapiayhdistyksen julkaisema ammattilehti. Mainitut kaksi oppikirjaa ovat olleet aiemmin kurssikirjoina useissa musiikkiterapiakoulutuksissa vielä 2000-luvun alussa. Nämä teokset löytyvät myös julkisten kirjastojen kokoelmista. Löytämäni kaksi pro gradu -tutkielmaa on tehty Jyväskylän yliopiston musiikin laitokselle, oppiaineena musiikkiterapia. Musiikkiterapia-aineisto poikkesi historiikeista ja toimintakertomuksista niin paljon, että analysoin sen erikseen. Sairaalan nimi oli pro graduissa salattu tutkimuseettisistä syistä, kirjallisuudessa ja lehdissä musiikkiterapeutista toimintaa esiteltiin juurikin osana kyseisen sairaalan toimintaa.

Musiikkiterapian ammattikirjallisuuden kirjoittajista valitsin neljä haastateltavaksi puhelimitse. Opinnäytteiden tekijöitä en haastatellut, koska toinen töistä oli haastattelututkimus eikä kuvannut omaa käytännön työtä ja toinen opinnäyte on omani. Puolistrukturoidut puhelinhaastattelut tein 17.3–8.4.2016 välisenä aikana, haastateltaville sopivana ajankohtana. Lähetin asianomaisille etukäteen luettavaksi koko musiikkiterapian ammatillisesta aineistosta artikkelimuotoon kirjoitetun analyysin, pääluokiksi nimetyt kategoriat ja niiden sisältöjen tarkan kuvauksen. Puhelinhaastattelussa kysyin vastasiko musiikkiterapian käyttötarkoitusten ja merkitysten luokittelu haastateltujen omaa tekstiään, mitä he pitivät tutkijana muodostamassani luokittelussa tärkeänä (merkityksellisenä) ja mitä vähemmän tärkeänä sekä missä määrin he olivat siitä eri mieltä. Haastattelujen yhteydessä kysyin tutkimus- ja tallennusluvan ja ne saatuani tallensin puhelut tietokoneohjelmalla. Tallenteet litteroin ja analysoin tietokoneavusteisesti ATLAS.ti -ohjelmalla. Tavoitteenani oli varmistaa luokittelun korkealaatuisuus itse tekijöiden näkökulmasta.

Tutkimusmenetelmänä oli laadullinen sisällönanalyysi. Analyysiyksiköksi valitsin tekstikappaleen, joka pienimmillään tarkoitti yhtä lausetta (ks. kuva 1). Poinin historiikeista ja toimintakertomuksista lausumia, jotka sisälsivät viittauksia musiikkiin tai musiikkiterapiaan. Pelkistin tekstikappaleet sekä ryhmittelin ja koodasin ne tietokoneavusteisesti ATLAS.ti-ohjelmalla. Seuraavaksi luokittelin pelkistetyt ilmiöt ja määrittelin niitä yhdistävät pääluokat sekä niiden samankaltaisuudet ja erilaisuudet. Sisällytin analyysiin myös historiikkien kuvat, joissa oli musiikkiin viittaavaa sisältöä tai kuvateksti. Koodasin kuvat (yhteensä 43 kappaletta) ja analysoin ne erillään tekstimateriaalista. Kirjoitin niiden analyysin kuitenkin myös tekstimuotoon, jotta saatoin vertailla erillisiä aineistoja. Musiikkiterapian ammatillisen kirjallisuuden analysoin samalla tavalla, mutta pidin sen muista kohteista kokonaan erillään koska se oli aineistona liian erilainen suoraan vertailuun.

Seuraavaksi taulukoin koko aineiston luokittelun ja laskin kuinka paljon erilaisia luokkia esiintyi aineistossa. Tällä en pyrkinyt kohti määrällistä tutkimustapaa vaan hyödynsin numeraalisia arvoja kuvaamaan lähinnä luokkien jakautumista aineistossa: havainnollistamaan kategorian esiintyvyyttä suhteessa muihin kategorioihin. Laadullinen sisällönanalyysi on kuvailevaa tutkimusta. Historiallinen totuus ei ole sen päätavoite vaan totuus on enemmän sidoksissa siihen kontekstiin, josta tulokset on johdettu. Historian tutkimuksessa on aina hermeneuttinen ulottuvuus. Laadullisen sisällönanalyysin ja hermeneutiikan yhdistäminen ei ole kuitenkaan ongelmattonta. Kuvaileva analyysi kuvaa sisältöä mahdollisimman tarkkaan ja tulkinnallinen analyysi osin irrottautuu sisällöstä. Tästä syystä jäljempänä ensin kuvailen ja esitän analyysini ja harjoitan vasta sen jälkeen hermeneuttista tulkintaa. (Tuomi ja Sarajärvi 2003, 105–121; Schreier 2013; Bauer ja Aarts 2000.)

Muodostamani pääluokat olen hermeneuttisen kehän avulla palauttanut alkuperäiseen kontekstiinsa. Tulkinnan avulla pohdin niiden merkityksiä suhteutettuna omaan aikaansa sekä tarkastelen kyseisiä ilmiöitä historiallisella jatkumolla. Hermeneuttinen menneiden merkitysmaailmojen tutkiminen tähtää uusiin näkökulmiin, joissa menneisyys ja tutkijan ennakkokäsitys kohtaavat. Tekstiin tulisi suhtautua aluksi täydellisenä eli hyväksyä sanottu aluksi totuutena ja vasta tämän jälkeen ryhtyä historialliseen ja psykologiseen tulkintaan. Tulkinnan osuuden kasvaessa lähteiden anti kuitenkin myös heikkenee ja niistä irtautuminen täytyy perustella lähdekritiikin avulla. (Gadamer 2013, 282; Ollitervo 2003, 22–43; Ylikangas 2015, 63.) Kuvaan seuraavaksi aineistoa, sen pelkistystä ja tulkintaa sekä pääluokkien muodostamista.

### Aineiston pelkistäminen, luokkien muodostaminen ja tulkinta

Etsin aineistosta kaikki musiikkiin viittaavat tekstikappaleet, joiden pelkistämisen jälkeen erottelin aineistosta tutkimuskysymysten kannalta relevantin aineiston.

Kuvassa 1 on esimerkinä yksi tekstisegmentti, jossa kuvataan radion kuuntelua. Radio ja musiikki mainittiin 14 sairaalan historiikissa tai toimintakertomuksessa. Kun olin kartoittanut radion ja musiikin esiintymiskohdat aineistossani, pelkistin näin rajattua aineiston osaa ja aloin yhdistellä siinä havaitsemiani samankaltaisuuksia ja erilaisuuksia. Pelkistetystä aineistosta etsin seuraavaksi vastauksia tutkimuskysymyksiini eli kuvan esimerkin tapauksessa radion käyttötarkoituksia ja merkityksiä. Annoin kaikelle radioaineistolle yhteisen pääluokan nimeltään "radiomusiikin käyttö ja merkitys". Tämän jälkeen palautin muodostuneen kuvailevan aineiston sen alkuperäiseen kontekstiin. Vertasin luomaani käsitteistöä muuhun teksti- ja kuva-aineistoon, jotta voisin paremmin ymmärtää käyttötarkoituksia ja erityisesti merkityksiä. Tässä tulkintaprosessissa tarkoitukseni oli analysoida ilmiöitä suhteessa omaan aikaansa ja kyseiseen sairaalaympäristöön. Kirjoitin tulkinnan jokaisesta pääluokasta kertovaan muotoon. Kuvaan seuraavassa kokonaan radiomusiikkiin liittyvän tiivistetyn analyysini. Toisena esimerkkinä kuvaan osaa musiikkiterapiaan liittyvästä analyysistä. Suppeampi kokonaiskatsaus kaikkiin pääluokkiin on tiivistetty alalukuun "Tulokset".

Kun olin saanut valmiiksi pääluokan kuvauksen, jatkoin johtopäätöksiin. Kaikesta aineistosta saatoin radion osalta todeta:

- 1) Radiot hankittiin yhteiskäyttöön hyöty- ja huvinäkökohtia ajatellen.
- 2) Rahaa hankintoihin oli niukasti, varat hankintaan kerättiin usein myyjäis-toiminnalla.
- 3) Radiolaitteiston hankinta vaikutti siihen, että jumalanpalveluksia voitiin välittää osastoille.
- 4) Havaittiin, että radion kuuntelu vaikutti positiivisesti potilaiden mielialaan ja vaikutukset yhdistettiin terveyteen (vs. sairaus).
- 5) Radion säestyksellä laulettiin, joskus tanssittiin ja kuunneltiin muun muassa isänmaallisia juhlia.

Edellä esitettyihin johtopäätöksiin on lisättävä, että sairaaloiden välillä oli myös eroavaisuuksia. Radiolaitteinhankintoja tehtiin hieman eri aikoina ja on epäselvää kuinka paljon niiden kuuntelua rajoitettiin. Ainakin osassa sairaaloita radion kuuntelu rajottui aluksi viikonloppuihin.

Lopuksi saatoin viimeistellä analyysini pohjalta muodostamastani pääluokasta:

Muodostettu pääluokka "radiomusiikin käyttö ja merkitys" (mainittu 14 sairaalan yhteydessä, kaksi kuvaa)

- Radion käyttötarkoitukset: musiikin kuuntelu, laulaminen ja tanssi radion säestyksellä
- Radiomusiikille annettuja merkityksiä: osa vapaa-aikaa ja hengellisyyttä, mielialavaikutukset, terveysvaikutukset, rauhallista ja reipasta musiikkia pidettiin soveltuvimpana

Kuva 1: Esimerkki aineistoanalyysistä.

Esimerkki yksittäisen historiikin tekstisegmentistä	→Aineiston pelkistystä
Ylilääkäri kirjoitti v. 1932 toimintakertomukseen seuraavaa: "Sairaalaan on hankittu radiovastaanottolaitteet, jotta potilaat voisivat kuunnella jumalanpalveluksia osastoilla ja henkilökunta seurustelusaleissaan. Radio on hankittu nimenomaan potilaiden iloksi ja hyödyksi, sillä onhan rauhallisen musiikin ja muun soveliaan ajanvietteen havaittu vaikuttavan hyväntekevästi sairaan levottomaan mieleen." (Törrönen 1985, 39.)	Radio hankintana. Uskonnollinen yhteys. Potilaiden ja henkilökunnan ilo ja hyöty. Musiikki ajanvietteenä. Rauhallisella musiikilla myönteisiä vaikutuksia sairaan levottomaan mieleen. Rauhallinen musiikki on soveliaista. 1930-luku. Ylilääkäriin käsitys.
Ryhmittelyä radion käyttötarkoituksista koko aineistossa ↓	Ryhmittelyä annetuista merkityksistä koko aineistossa ↓
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Radiolaitteistolla toistettiin myös gramofonimusiikkia</li> <li>• Radio hankittiin huviksi ja hyödyksi</li> <li>• Radiosta kuunneltiin jumalanpalveluksia ja myös virsiä veisattiin sen säestyksellä</li> <li>• Musiikkia kuunneltiin radiosta päiväsalissa, juhlasalissa ja potilaskirjastossa</li> <li>• Isänmaallisia juhlia ja konsertteja kuunneltiin</li> <li>• Radiota kuunneltiin aluksi vain viikonloppuisin tai sunnuntaisin, valiteltiin myös viihdeohjelmien myöhäistä ajankohtaa</li> <li>• 1960-luvulla radio ja tv-ohjelmia ei karsittu</li> <li>• Radion tahdissa saatettiin tanssia spontaanisti tai järjestää tansseja (gramofoni + radiolaitteisto)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Musiikin myönteiset mielialavaikutukset: iloa tuottava, virkistävä</li> <li>• Terveyttä edistävät vaikutukset: rauhoittaa sairaan levottomuutta</li> <li>• Yhteys hengellisyyteen ja jumalanpalveluksiin</li> <li>• Ajanviette</li> <li>• Potilaiden ja henkilökunnan ilo ja hyöty</li> <li>• Potilaiden viihtyvyyden lisääminen</li> </ul>
→ Pääluokan muodostaminen: Radiomusiikin käyttö ja merkitys	
<p>Tulkintaa hermeneuttisen kehän avulla: Aivan sairaaloiden alkuaikoina, ennen radiota, saatettiin potilaille satunnaisesti soittaa gramofonimusiikkia. Radiot tulivat moniin sairaaloihin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa. Varat tällaisiin hankintoihin piti kerätä myyjäistoiminnalla. Alkuun radiot hankittiin rauhallisille osastoille, vasta toisen maailmansodan jälkeen kaikille osastoille. Sairaaloiden ensimmäisinä vuosikymmeninä potilaiden vapaa-aika oli melko virikkeetöntä, päivisin oltiin työtehtävissä ulkona tai työsalissa. Radio mahdollisti musiikin kuuntelun, mutta radiomusiikki oli alkuun todennäköisesti vain joidenkin potilaiden ulottuvilla, ja ehkä vain kerran viikossa. Hengellisyys ja hengellinen musiikki olivat tärkeä osa radion kuuntelua. Henkilökunta asui alkuun sairaaloissa, ja radion hankkiminen vaikutti myös heidän vapaa-aikaansa. Juhlasalien rakentaminen ajoittuu radion keksimisen aikaan ja niihin sijoitettu radiolaitteisto palveli tuolloin myös henkilökunnan illanviettoja. Tästä kehittyi iltamatoimintaa ja ohjelmaa rauhallisimmille potilaille. Selkeitä kuvia radioista (putkiradiot) osaston päiväsalissa ja potilaskirjastossa on vasta 1950-luvulta. Televisio tuli 1950-luvun lopulla päiväsaleihin ajanvietteeksi ja viihteeksi, mutta radiokin säilyi. Radiomusiikille on annettu myönteisiä merkityksiä, joissa on myös hoidollista sävyä. Sairaalat olivat ennen lääkettä hyvin rauhattomia, jopa meluisia. Radiomusiikille annettu <i>rauhottava merkitys</i> sopii aikaansa, jolloin hoitona olivat lähinnä rauhoittavat kylpyhoidot ja työskentely. Yleisvaikutelma radion käytöstä on humaani; radio on kaikkien yhteinen ja siten osa normaalielämää kuten työntekeä, jumalanpalvelus tai vuotuisten juhlien vietto.</p>	

Ilman hermeneuttista tulkintaa edellä esitetyt tulokset eivät kuvaa riittävästi sitä kontekstia, josta havainnot on tehty. Radiomusiikin osalta tiivistin tulkinnan avulla seuraavaa:

- Gramofoni oli pitkään ainoa musiikin toistolaite. Radiolaitteisto mahdollisti musiikin siirrettävyyden ja radiolähetykset lisäsivät tarjontaa.
- Radion tulon aikaan hoidossa alkoi tapahtua muutoksia. Potilaiden aktivointi lisääntyi ja työnteko sekä vapaa-aika erottuivat toisistaan potilaiden elämässä. Rauhoittavista kylpyhoidoista alettiin vähitellen luopua ja 1930 -luvun lopussa sokkihoidot yleistyivät.
- Henkilökunnan elämä keskittyi vapaa-ajalla vielä sairaalaympäristöön ja kerhotoimintaa syntyi tähän tarpeeseen. Radiolaitteisto asuintiloissa ja juhlasaleissa lisäsi myös henkilökunnan vapaa-ajan viihtyvyyttä.
- Radion tulo vaikutti ihmisten elämään etenkin sen keksimisen aikoihin. Radiomusiikista on mainintoja myös sodan jälkeisiltä vuosikymmeniltä.
- Ensimmäisten radiolaitteistojen tilalle tulivat myöhemmin putkiradiot ja sen lisäksi televisio. Tämän päivän sairaaloiden keskusradioista tai potilaiden omista laitteista ei ollut mainintoja.

Tutkimuksessani menneisyyden jäänteiden – tässä tapauksessa tekstin ja valokuvien – muuttuminen lähteiksi riippuu niiden kyvystä vastata historialliseen kysymykseen. Lähdekritiikki tarkoittaa lähteiden vertailua, jossa vähitellen selviää mitä, missä, milloin ja miten tapahtui sekä millainen oli asioiden laita. Ajattelun, toiminnan ja olosuhteiden yhteyden määrittäminen on tulkinnan päätehtävä. Tulkinnat tutkimuskohteesta kuvaavat lähinnä tutkijan ajatustyötä aiheesta. Tavoitteena ei ole niinkään totuus tuolloisesta asioiden tilasta, tai tutkijan absoluuttinen neutraliteetti. Lisäksi historiantutkija askartelee aina aikajänteellä, tutkien kehityskulkua tai muutosta. Tutkimuksessa edetään yksityisestä yleiseen ja toisinpäin, jotta kokonaisuus hahmottuisi paremmin. (Hyrkkänen, Kaarninen ja Vuolanto 2013, 4–9; Kalela 2000, 49–52, 69; Heikkinen 1996, 130–133.)

## Historiikkien ja toimintakertomusten anti musiikkiterapian osalta

On tärkeää tarkastella historiikkeja ja toimintakertomuksia erityisesti vielä musiikkiterapian osalta. Musiikkiterapian ammattikirjallisuuden liittyvän aineiston päätelmät esitän kuitenkin vasta luvussa "Tulokset".

Musiikkiterapia mainittiin tässä aineistossani 19 sairaalan yhteydessä. Pelkkä maininta riitti tekstikappaleen hyväksymiseksi, toisin sanoen kuuden sairaalan kohdalla musiikkiterapia-sanaa ei haussa löytynyt lainkaan. Musiikkiterapia liittyi kahteen kuvaan, esiintyen kerran kuvatekstissä ja kerran kuvassa olevassa kaaviossa. Lisäksi aineistossa oli yksi kuva luovan toiminnan leiriltä, joka epäsuorasti liittyi musiikkiterapiaan. Vain yhdessä historiikissa musiikkiterapia-aineistoa oli useita sivuja, useimmissa historiikeissa tai toimintakertomuksissa esiintyi vain

yksi lause. Epäselvät sanayhdistelmät kuten ”musiikkitoimintaterapiakerho” jätettiin analyysin ulkopuolelle. Musiikkiterapian tilastoja oli kahden sairaalan toimintakertomuksissa, mutta niistä ei voinut päätellä tarkkoja käyttötarkoituksia (eli oliko esimerkiksi kyse aikuisten musiikkiterapiasta, psykogeriatriasta vai lastenosastosta).

Käytyäni aineistoni useaan kertaan läpi, tiivistin siitä musiikkiterapian osalta seuraavaa:

- Musiikkiterapiaa mainittiin olleen vuosikymmenillä 1930, 1950, 1960, 1970, 1980 ja 1990.
- Musiikkiterapeutin mainittiin saaneen työhönsä musiikkiterapiakolutusta kuudessa sairaalassa, yhdessä sairaalassa mainittiin kyseessä olevan ulkopuolinen musiikkiterapeutti.
- Muita ammattihenkilöitä musiikkiterapian pitäjinä olivat pappi, kirjastonhoitaja, Sibelius-Akatemian opiskelija, osastonhoitajatar ja sairaanhoitaja.
- Musiikkiterapeutin virka tai vakanssi perustettiin kahteen sairaalaan 1980-luvun loppupuolella.
- Musiikkiterapeutti-ammattinimikettä ei löytynyt henkilökuntalistaista.
- Potilaiden mielipiteitä musiikkiterapiasta oli kyselyt 1960- ja 1970 -luvun vaihteessa yhdessä sairaalassa, mutta tulokset jäivät osin puutteellisiksi.
- Tilastojen lisäksi oli mainintoja siitä, että musiikkiterapia on ollut yksi suosituimmista hoitomuodoista.

Musiikkiterapian varhaisten muotojen määrittelyt vaihtelivat paljon. Seuraavat tekstiesimerkit havainnollistavat tätä:

[...] aloitti heti 30-luvulla musiikkiterapian. Aamuisin keskityttiin veivaamaan gramofonia ja kuuntelemaan bluesin sekä jazzin rytmejä.” (Tuovinen 1990, 61)

Laulaminen sai enemmän musiikkiterapian muotoja vuonna 1961, jolloin sairaalapastori [...] toimesta perustettiin potilaskuoro.<sup>1</sup> (Vahvaselkä 1976, 156).

Tunnistin näistä määrittelyistä aluksi musiikkiterapian menettelytapoja eli käyttötarkoituksia. Näissä esimerkeissä niitä olivat musiikin kuunteluryhmä ja potilaskuoro. Merkityksiä oli puolestaan vaikeampi tunnistaa. Ensimmäisessä esimerkissä tavoite liittyy musiikin kuunteluun keskittymiseen, jälkimmäisessä ilmaisu ”musiikkiterapian muoto” on epämääräisempi.

Ennen vuotta 1980 kuvatut musiikkiterapian käyttötarkoitukset ja merkitykset olivat aineistossa vaihtelevia ja määrittelyt hyvin laaja-alaisia. Seuraavat tekstiesimerkit kuvaavat tätä:

Musiikkiterapiatoiminta jakautuu laulukorotoimintaan, yhteislauluryhmään, osastolla tapahtuviin yhteislaulutilaisuuksiin, osastolla oleviin musiikin kuuntelu- ja rytmiryymiin sekä aloittelevaan orkesteritoimintaan. Terapiatoiminta on pyritty järjestämään ryhmätoimintaperiaatteella. (Vahvaselkä 1976, 156)

---

<sup>1</sup> Olen poistanut lainauksesta nimen henkilösuojan vuoksi.

Laajalti tunnetuksi on tullut Moision musiikkiterapia, jonka tärkeimmät alueet ovat olleet orkesteri- ja kuorotoiminnat. Rytmi-orkesteri on esiintynyt eri puolilla Suomea aina valtakunnallista televisiota myöten. Myös kuorolla on ollut esiintymisiä erilaisissa tilaisuuksissa. Päättarkoitus on kuitenkin ollut antaa kaikille halukkaille mahdollisuus musiikilliseen toimintaan pieniä solistitehtäviä myöten, soittaen, laulaen, taputtaen, tömistäen jne. Tavoitteena on ollut iloinen, yhteinen musiikkielämys, jolloin jokainen tuntee olevansa tärkeä ja yhteiseen tulokseen ratkaisevasti vaikuttava orkesterin tai kuoron jäsen. (Pulkkinen 1977, 30)

Vertailtuani kaikkia historioikkejä ja toimintakertomuksia saatoin tiivistää, että musiikkiterapian käyttötarkoitus kattoi aluksi laaja-alaisesti kaikenlaista musiikillista toimintaa. Tarkastellessani musiikkiterapialle annettuja merkityksiä tunnistin seuraavat ideat toiminnan taustalla: ryhmätoimintaperiaate, annetaan kaikille halukkaille mahdollisuus musiikilliseen toimintaan, musiikilla on mielialavaikutuksia, musiikki antaa elämyksiä, potilaat saavat mahdollisuuden osallistumiseen ja vaikuttamiseen.

Vuoden 1973 toimintakertomuksessa mainitaan [...] Ns. luovan toiminnan muodoista oli tuolloin käytössä taide- ja musiikkiterapia. [...] Musiikkiterapiaan irroitettiin loppuvuodesta sairaanhoitaja puolipäivätoimisesti. Musiikki- ja rytmiterapiassa kirjattiin käyntikertoja 3126, joten toiminta alkoi hyvällä sykkeellä. (Törrönen 1982, 126)

Viihdytystoiminnan nimikkeellä alkanut kuntouttava toiminta on viime vuosina jäsentynyt otsikoiden liikunta-, matka-, taide- ja musiikkiterapia alle. (Törrönen 1985, 129)

Musiikkiterapia luokiteltiin pitkään muun muassa toimintaterapiaksi. Vasta 1990-luvulla musiikki- ja kuvataideterapia saatettiin luokitella yhdessä taide-terapioksi. Musiikkiterapian määrittelyt olivat aineistossa kuitenkin vaihtelevia, eikä aineistosta voinut tunnistaa yhtenästä linjaa. Musiikkiterapian tilastoihin oli usein listattu muuta musiikillista toimintaa, kuten yllä, joten tilastoja oli vaikea hyödyntää tässä tutkimuksessa.

Tavoitteena sekä musiikki- että kuvataideterapiassa on auttaa potilaita löytämään uusia ilmaisukanavia ja käsittelemään vaikeita asioita. (Lindholm ja Tähtinen 1991, 198)

Tavoitteena on tuoda iloa ja virkistystä, mutta ennen kaikkea vaikuttaa parantavasti. (Sastamalan sairaalan kuntainliiton kertomus 1980)

Kun vertasin varhaisia musiikkiterapian muotoja myöhempiin musiikkiterapian kuvauksiin, havaitsin, että jälkimmäisissä oli jäsentyneempi ote. Käyttötarkoituksia oli määritelty jakamalla esimerkiksi yksilö- ja ryhmäterapiat omiin kategorioihinsa. Merkityksiä tarkasteltaessa musiikkiterapian tavoitteet olivat spesifimpiä: kuntouttaminen, ilmaisukanavan löytäminen, vaikeiden asioiden käsitteleminen, parantaminen, luova toiminta, mielialavaikutukset, psykoterapeuttinen työskentely.

Nikkilän historiikissa (Tuovinen 2009) oli määritelty musiikkiterapiaa tarkemmin kuin muissa teoksissa. Pelkän tekstianalyysin perusteella oli vaikea todeta



varmuudella, että missä vaiheessa sairaalan toiminta-aikaa, ja kenen kaudella nämä määrittelyt koskivat musiikkiterapian käytäntöjä, Nikkilän musiikkiterapiassa ehti olla useita toimijoita. Moderni psykiatrinen musiikkiterapia sai Suomessa alkunsa Nikkilässä, ehkä siksi se sai tässä historiikissa enemmän palstatilaa. Lähdeluettelon perusteella useita musiikkiterapia-alan lähteitä oli käytetty historiikkia laadittaessa, ja luultavasti tästä syystä musiikkiterapialle teoksessa annetut merkitykset erosivat muista historiikkeista. Seuraavassa yksi määrittely useita sivuja kattavasta musiikkiterapia-luvusta:

Musiikkiterapia kuuluu psykoterapian erityissovellutuksiin. Siinä käytetään musiikkia ja sen elementtejä yksilön tai ryhmän kuntouttamiseen ja psyykkisten oireitten lievittämiseen. Laulu, soitto, tallennettu musiikki, musiikilliset keskittymis-, kontakti- ja kommunikaatioharjoitukset sekä musiikkiliikunta ovat keskustelun ohella terapian keinoja. Musiikkiterapia soveltuu myös niille, jotka eivät pysty sanalliseen viestintään. (Tuovinen 2009, 190–193)

Muodostettaessa pääluokkia musiikkiterapian osalta oli huomioitava seuraavat luottuvuudet:

- 1980-luvulta lähtien musiikkiterapioiden toteutus ja määrittely on ollut jäsentyneempää ja tavoitteellisempaa.
- Aiemmin toteutus oli käyttöaiheiltaan laaja-alaista, myöhemmin rajatumpaa.
- Varhaisissa musiikkiterapian muodoissa toteuttajan koulutus saattoi vaihdella, myöhemmin musiikkiterapiakoulutus yleistyi.
- Varhaisia musiikkiterapian muotoja kuvaa yhteisöllisyys, myöhemmissä taas toiminta on jaettu ryhmä- ja yksilöterapioihin.
- Enimmäkseen musiikkiterapiaa on toteutettu oman toimen ohella. Musiikkiterapian toteutuksessa oli harvemmin mukana enemmän kuin yksi henkilö.
- Yhteistyötä muun hoidon kanssa oli tarkemmin kuvattu vähän. Osassa sairaaloista musiikkiterapia saatettiin kuvata osaksi erityisiä hoitoprojekteja, mutta suuressa osassa aineistoa musiikkiterapia oli niputettu osaksi toiminta-, taide-, ym. terapioiden, jolloin sen yksittäinen merkitys oli vaikeampi tunnistaa.
- Tuloksellisuustutkimusta oli kuvattu tarkasti vain yhdestä sairaalasta, jossa mittaus tuloksen arviointiin epäonnistuneen vastaajien kokemuksen puutteen vuoksi. Hyvistä hoitotuloksista kyllä mainittiin esimerkiksi Nikkilän sairaalassa.

Lopuksi oli mahdollista esittää historiikki- ja toimintakertomusaineistosta musiikkiterapian suhteen seuraavat johtopäätökset ja kaksi pääluokkaa:

1) Varhaiset musiikkiterapian muodot: Musiikkiterapian käyttötarkoitus ulottui lähes kaikkeen musiikilliseen toimintaan potilaiden kanssa. Yhteisöllisyys oli etualalla. Musiikin jakaminen ja elämyksellisyys olivat tämän yhteisötoiminnan merkitykset. Henkilökunnan tehtävä oli toiminnan ohjaaminen.

2) Jäsentyneemmät musiikkiterapian muodot: Käyttötarkoituksiltaan musiikkiterapia oli edellistä spesifimpi osa hoitokokonaisuutta. Mukana saattoi olla elementtejä myös laaja-alaisesta työtavasta, mutta käyttötarkoitukset olivat myös tarkemmin jaettuina ja toiminnassa oli enemmän suunnitelmallisuutta. Merkityksissä oli enemmän kuntouttavia ja hoidollisia tavoitteita. Työtekijällä oli usein alan koulutusta ja yhteistyökumppaneita. Toimiminen osana hoidon ja kuntoutuksen kokonaisuutta korostui yhteisötason sijaan. Mielialavaikutuksia pidettiin tärkeinä sekä varhaisissa että jäsentyneemmissä musiikkiterapian muodoissa.

## Tulokset

Historiikeista ei löytynyt mainintoja musiikin käytöstä sairaaloiden ensimmäisillä vuosikymmenillä. Yhden sairaalan kohdalla musiikkitoimintaa mainittiin olleen jo vuonna 1916, jolloin oli pidetty potilaskonsertteja. Ajalta 1841–1915 en tutkimukseni menetelmillä saanut uutta tietoa. Vasta 1930-luvun vaihteen musiikkitoimintaa oli kuvattu laajasti. Myöskään viime vuosikymmeniltä ei tietoa musiikista tai musiikkiterapiasta löytynyt, edes uusimmista historiikeista. Tuorein tieto oli vuodelta 2005, jossa kerrottiin potilaskuoron perustamisesta erääseen sairaalaan.

Olen tiivistänyt kuvaan 2 yhteenvedon musiikin ja musiikkiterapian käyttötarkoituksista ja merkityksistä psykiatrisissa sairaaloissa. Musiikin käyttötarkoituksista muodostui 11 pääluokkaa. Nämä olivat "radiomusiikki", "seremoniallinen musiikki", "konsertit ja musiikkivieraat", "kuoro ja orkesteritoiminta", "vuotuisten juhlien musiikki", "tanssit", "yksilön musikaalisuus ja harrastuneisuus", "retket ja teemapäivät", "levykonsertit ja musiikinkuunteluryhmät", "illamat" sekä "muut musiikkia hyödyntävät ryhmät". Musiikin käyttötarkoituksista kolme eniten esiintynyttä luokkaa olivat "konsertit ja musiikkivieraat", "tanssi" sekä "kuoro ja orkesteritoiminta". "Seremoniallinen musiikki", "vuotuisten juhlien musiikki" ja monenlaista kattava "muut musiikkia hyödyntävät ryhmät" olivat myös yleisesti esiintyneitä luokkia aineistossa.

Radiomusiikin käyttöä ja sen merkityksiä kuvasin edellä alaluvussa "Aineiston pelkistäminen, luokkien muodostaminen ja tulkinta". Tässä luvussa esitän vain pääluokkia ja niiden tarkempia määrittelyjä. Yhteenvetona muiden pääluokkien muodostumisesta esitän käyttötarkoitusten osalta seuraavaa: "Seremoniallinen musiikki" -pääluokka muodostui sairaalan vihkiäisten, jumalanpalvelusten ja hautajaisten yhteydessä käytetystä musiikista (viimeisin mainittiin vain yhdessä sairaalassa). "Konsertit ja musiikkivieraat" -luokka käsitti sairaalan ulkopuolelta tulleita musiikkivieraita, tavallisimmin torvisoittokuntia, kuoro- ja taiteilijavieraita, mutta myös kaupunginorkesterin konserttavierailuja. Tilaisuuksissa olivat läsnä sekä potilaat että henkilökunta. Valokuva orkesterista tai soitajasta esiintyi aineistossa usein, yhteensä 15:ssä 43:sta tapauksesta. "Kuoro- ja orkesteritoiminta" -luokka kattoi henkilökunnan ja potilaiden keskuudessa

muodostetut kokoonpanot, yhdessä ja erikseen. Kokoonpanon käyttötarkoitus saattoi vaihdella oman sairaalan tarpeista (tanssit, juhla tai harrastus) vierailuihin muissa sairaaloissa tai jopa ulkomailla.

Vuotuisissa juhlissa käytettiin musiikkia erityisesti jouluna, juhannuksena ja elojuhlissa. Esiintyjinä näissä oli henkilökuntaa ja heidän lapsiaan, potilaita ja vierailevia esiintyjä. Juhlamusiikin käyttöön liittyi myös laulua, leikkejä ja yhteistansseja. Varsinainen ”tanssit”-luokka muodostui sairaalassa järjestetyistä erillisistä tanssiaisista ja tanssiharrastuksesta tai sen opettelusta. Tanssit olivat potilaiden taholta toivotuimpia aktiviteetteja ja viime vuosikymmeninä niitä järjestettiin jopa viikoittain. Tanssimisesta oli paljon valokuvia (15 kappaletta yhteensä 43:sta) ja nämä kuvat jakautuvat kahden pääluokan kesken, ”vuotuisten juhlien musiikki” sekä ”tanssit”.

Yksilön musikaalisuudella ja harrastuneisuudella tarkoitan henkilökunnan ja potilaiden omaehtoista soittoharrastusta ja harrastamisen mahdollisuuksia. Lääkärinkunnan yksityisestä musiikkiharrastuksesta oli useita mainintoja. Muun henkilökunnan musiikki-innostuksen ja -taitojen kerrotaan liittyneen sen sijaan myös potilastyöhön. Potilaiden harrastuksesta ja musikaalisuudesta oli muutamia mainintoja sekä valokuvia. Menettelytapoihin kuului, että musikaalinen potilas saattoi esiintyä myös juhlissa. Musiikin käyttö retkillä ja teemapäivinä kattoi esimerkiksi konsertteihin ja musikaaleihin suuntautuvia retkiä, myös osaston retkillä oli soittoa ja laulua. Myös omaistenpäivät luokiteltiin analyysissä teemapäiviksi kun niihin liittyi musiikkia. Eräässä sairaalassa oli erityinen luovan toiminnan ja itseilmaisun päivä, toisessa musiikkipäivä.

Musiikinkuunteluryhmissä musiikin käyttö toteutui alkuun äänilevykonserteina gramofonilla, myöhemmin levyiltä kuunneltiin usein toivemusiikkia. Sairaalahenkilökunta saattoi sisällyttää kuunteluryhmiin myös laulua, tanssia tai liikettä ja tällöin olen kategorisoinut ne ”muut musiikkia hyödyntävät ryhmät” -luokkaan. ”Iltamat” luokittelin omaan kategoriaansa. Iltamissa esitettiin sketsejä ja musiikkia, lausuttiin runoja, leikittiin, laulettiin ja tanssittiin. Iltamia järjestettiin myös osastoilla oman ja vierailevien osastojen väen kesken. Niissä oli mukana myöhemmin myös omaisia. Omaisten, potilaiden ja henkilökunnan kanssakäyminen koettiin ilmeisesti luonnolliseksi tällaisessa ilmapiirissä. Muita musiikkia hyödyntäviä ryhmiä olivat liikunnalliset, hoidolliset ja kuntouttavat ryhmät. Viimeksi mainittuja olivat esimerkiksi liiallisesta vedenjuonnista kärsivien potilaiden ryhmä ja erityinen kroonikko-osasto, jossa musiikkia hyödynnettiin osana hoitoa. Tässä luokassa oli paljon yksittäistä vaihtelua musiikin käytössä, musiikki-toimintaterapiakerhoa, laulukeppijumppaa, musiikkikilpailuja ja niin edelleen.

Kuvan 2 jälkimmäisessä osassa olen jakanut musiikkiterapian käyttötarkoitukset kahteen ryhmään aineistotyyppin perusteella: A) ”musiikkiterapia historiikeissa ja toimintakertomuksissa” ja B) ”musiikkiterapian ammattikirjallisuus”. Kuvasin edellä alaluvussa ”Aineiston pelkistäminen, luokkien muodostaminen ja tulkinta” musiikkiterapiaa historiikkien ja toimintakertomusten analyysin perusteella. Kertauksena todettakoon, että tästä aineistosta identifioidut ”varhaiset musiikkiterapian muodot” tarkoittaa hyvin laaja-alaista määritelmää musiikki-

Kuva 2: Musiikin ja musiikkiterapian käyttötarkoitukset ja niille annetut merkitykset.

Musiikin käyttötarkoitukset (11 pääluokkaa)	Musiikille annetut merkitykset (7 pääluokkaa)
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Radiomusiikki (14 sairaalaa)</li> <li>• Seremoniallinen musiikki (18 sairaalaa)</li> <li>• Konsertit ja musiikkivieraat (20 sairaalaa)</li> <li>• Kuoro- ja orkesteritoiminta (19 sairaalaa)</li> <li>• Vuotuisten juhlien musiikki (18 sairaalaa)</li> <li>• Tanssit (19 sairaalaa)</li> <li>• Yksilön musikaalisuus ja harrastuneisuus (14 sairaalaa)</li> <li>• Retket ja teemapäivät (10 sairaalaa)</li> <li>• Levykonsertit ja musiikinkuunteluryhmät (8 sairaalaa)</li> <li>• Iltamat (9 sairaalaa)</li> <li>• Muut musiikkia hyödyntävät ryhmät (18 sairaalaa)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rauhoittava merkitys</li> <li>• Aktivoiva merkitys</li> <li>• Hengellinen merkitys</li> <li>• Kuntouttava merkitys</li> <li>• Hoitava merkitys</li> <li>• Osa yhteisöllisyyttä ja traditiota</li> <li>• Musiikki ajanvietteenä ja harrastuksena</li> </ul>
<p><u>A) Aineisto: Musiikkiterapia historiikeissa ja toimintakertomuksissa (2 pääluokkaa)</u></p> <p>1. Varhaisen musiikkiterapian muodot</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Käyttötarkoitus: laaja-alainen näkemys, joka kattaa kaiken musiikkitoiminnan potilaiden kanssa</li> <li>• Merkitys: ryhmätoimintaperiaate, kaikille halukkailla mahdollisuus musiikilliseen toimintaan, mielialavaikutus, elämys, osallistuminen ja vaikuttaminen</li> </ul> <p>2. Jäsentyneemmät musiikkiterapian muodot</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Käyttötarkoitus: voi sisältää laaja-alaisia elementtejä, mutta koulutettu työntekijä ja spesifimpi toteutustapa</li> <li>• Merkitys: kuntoutus, psyykkisten vaikeuksien käsittely tai lievittäminen, mielialavaikutukset, parantavat vaikutukset, tunnelmaisuus sekä monimenetelmäisyys</li> </ul> <p><u>B) Aineisto: Musiikkiterapian ammattikirjallisuus</u></p> <p>Käyttötarkoitus (5 pääluokkaa):</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Alkuarviointi</li> <li>2. Ryhmäterapia</li> <li>3. Yksilöterapia</li> <li>4. Musiikkiterapian vaihtelevat toteutustasot</li> <li>5. (Koulutus ja työnohjaus)</li> </ol> <p>Merkitykset (6 pääluokkaa):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Yhteistyö eri osapuolten kesken luo edellytyksiä musiikkiterapian toimivuudelle ja toteutukselle</li> <li>• Potilaan tarpeita huomioidaan musiikkiterapiassa eri näkökulmista</li> <li>• Musiikki kytkeytyy monella tasolla ihmisen elämään ja kokemuksiin</li> <li>• Musiikkiterapiassa luodaan aktiivisesti edellytyksiä kontaktin ja vuorovaikutuksen syntymiselle</li> <li>• Musiikkiterapiassa tunteet, kyvyt ja valmiudet ovat reflektion ja tutkimisen kohteena</li> <li>• Musiikkiterapia täydentää kokonaisuhoitoa</li> </ul>	

terapialle. Näin luokiteltuna kaikkea musiikkia sisältävää potilastyötä on saatettu nimittää musiikkiterapiaksi. Jäsentyneemmissä musiikkiterapian muodoissa puolestaan oli spesifimpi käyttötarkoitus ja tarkemmin määritelty merkitys hoitoon ja kuntoutukseen liittyen, vaikka yhtäläisyyksiäkin oli.

Ammattikirjallisuuden osalta<sup>2</sup> käyttötarkoitukset on puolestaan jaettu viiteen pääluokkaan, merkitykset kuuteen (ks. alaluku "Musiikkiterapian merkityksistä

<sup>2</sup> Tässä viitataan siis seuraavien tekstien analyysiin: Ala-Ruona, 2002; Halonen, 1989; Matikka, 1994; Saarinen, 1999; Saarinen, 1993; Tarkki, 1994; Tarkki ja Saarinen, 1983; Tynys, 2012 sekä Tynys, 2006.

koko aineistossa”). Ammattikirjallisuudesta musiikkiterapian käyttötarkoitukset saatoinkin jakaa aluksi kolmeen pääluokkaan: ”arviointi”, ”yksilöterapiat” ja ”ryhmäterapia”. Musiikkiterapian toteutustasoja en voinut määrittellä tarkemmin niiden suuren vaihtelevuuden vuoksi. Esimerkkinä tästä voin todeta arvioinnin toteutustason riippuvan esimerkiksi sen käyttötarkoituksesta eli onko kyseessä konsultoiva arviointi vai musiikkiterapian tarpeen arviointi. Musiikkiterapian toteutustaso on voinut olla esimerkiksi tukea-antavaa, kuntouttavaa tai analyttistä musiikkiterapiaa, lisäksi musiikkiterapia on voinut olla psykoterapian tai muun teorian erityissovellus. Aineistossa esiintyi myös jako aktivoivaan, toiminnallisiin valmiuksiin edistävään, tukea-antavaan, itsetuntemusta- ja elämänhallintaa kehittävään musiikkiterapiaan. Yhteenvetona todettakoon, että toteutustasoja määriteltiin aineistossa niin suuresti vaihdellen, ettei ollut mielekästä yrittää luokitella niitä erilaisiin alaluokkiin ja nimesin kokonaisuuden yhdeksi pääluokaksi: ”musiikkiterapian vaihtelevat toteutustasot”. Viidennen ”koulutus- ja työhönohjaus” -luokan lisäsin mukaan puhelinhaastattelujen yhteydessä, jonka vuoksi sen ympärillä on kuvassa sulkumerkit. Tekstiaineiston analyysissä tämä pääluokka ei vielä suuresti noussut esiin, mutta puhelinhaastattelujen yhteydessä sen suuri merkitys tuli ilmeiseksi.

Ammattikirjallisuuden taustateorian ja käsillä olevan musiikkiterapian viitekehyksen saatoinkin luokitella suurelta osin psykoanalyttiseksi ja kuntouttavaksi. Musiikkiterapia-alan kaikista teksteistä (yhteensä yhdeksän kappaletta) neljäsä musiikkiterapian käyttötarkoitus oli ryhmäterapia, kahdessa yksilöterapia ja kolmessa käyttö koski sekä yksilö- että ryhmäterapiaa. Pääluokat eli arviointi, yksilöterapia ja ryhmäterapia painottuivat artikkelien sisällön mukaan. Alkuarviointi saattoi edeltää sekä ryhmä- että yksilöterapiaa. Opinnäytteet keskittyivät vain arviointiin, neljä artikkelista keskittyi lähes yksinomaan ryhmäterapiaan ja kolmessa käsiteltiin sekä yksilö- että ryhmäterapiaa.

## Musiikin merkityksistä historiikeissa ja toimintakertomuksissa

Merkityksiä etsittäessä hain painoituksia, tärkeänä pidettyjä asioita ja musiikin arvoa henkilökunnalle ja potilaille sekä hoidolle ja kuntoutukselle. Tässä analyysissä tavoitteenani oli myös tunnistaa, kenen antamasta merkityksestä on kyse. Merkityksistä oli mahdollista muodostaa seitsemän pääluokkaa: ”rauhottava”, ”aktivoiva”, ”hengellinen”, ”kuntouttava” ja ”hoitava” merkitys sekä ”musiikki osana yhteisöllisyyttä ja traditiota” ja ”musiikki ajanvietteenä ja harrastuksena”. Toimintakertomukset laati alkuvuosina usein yllilääkäri, joten merkitykset on määritelty monissa lähteissä heidän näkökulmastaan. Viime kädessä merkityksiä ovat antaneet historiikkien kirjoittajat. Näitä annettuja merkityksiä löytyi eniten 1930–1970-luvuilta. Vähiten oli kuvattu aikaa ennen 1930-lukua ja sotavuosia. 1950-luvulta lähtien merkityksiä saattoi tunnistaa yhä enemmän. Potilaiden antamien merkitysten huomioiminen tuli historiikeissa esiin vähän.

Radion kuunteluun, juhlamusiikkiin ja seremonialliseen musiikkiin (erityisesti jumalanpalveluksiin) liittyi eniten rauhoittavia, aktivoivia ja hengellisiä merkityksiä. Aktivoivat merkitykset painoutuivat myös kuoro- ja orkesteritoimintaan, musiikkiryhmiin ja sairaalan ulkopuolelle suuntautuviin aktiviteetteihin. Vuotuisten juhlien ja iltamien merkitys oli vihteellinen ja yhteisöllinen, mutta ajanvietemerkityksen lisäksi tärkeänä pidettiin niiden tuomaa vaihtelua sairaala-arkeen. Niissä nähtiin myös elämää ja vuodenkiertoa jäsentävä, hoidollinen merkitys. Aivan kuten työskentelyterapiakin edusti normaalia elämää (oikeutta tehdä työtä), olivat juhlat ja muu vapaa-ajanviette potilaille mahdollisuus osallistua johonkin terveeseen ja normaaliin.

Vielä 1930-luvulla potilaan kokemus näistä "oikeuksista", kuten työskentelystä, saattoi olla enemmänkin oikeuksien puuttumista. Tämä näkökulma oli esillä vain yhdessä historiikissa. Musiikkitoimintaa ovat edesauttaneet hankinnat kuten radiolaitteet, juhlasalien rakentaminen, soitinlahjoitukset, rahalahjoitukset sekä kanttiinin ylijäämän ohjaaminen viihde- ja virkistystoimintaan. Henkilökunnan kerhotoiminta väheni 1960-luvulle tultaessa, ja aktiviteeteista tuli potilaskerhotoimintaa. Vähitellen potilaskerhoja perustettiin kaikkiin sairaaloihin. Henkilökunnan osallistuminen juhlaohjelmaan ja esimerkiksi kuoroharrastus säilyivät monessa sairaalassa. Henkilökunnan yksilötason työllä on ollut muutosta aikaansaavia merkityksiä, musiikillinen osaaminen ja siihen kannustaminen on haluttu ottaa osaksi työtä.

Potilaiden lääkehoito, kuntoutus ja perhetyö alkoivat kehittyä sodan jälkeisinä vuosikymmeninä. Omaisten osallistuminen sairaalan juhliin ja osastojen illanviettoihin lähensi perheitä ja antoi mahdollisuuden tutustua myös henkilökuntaan. Aiemmin potilaat oli eristetty perheistään sairaaloihin, eikä yhteyksiä potilaiden ja perheiden välillä juuri ollut. Lääkehoidon kehittyminen rauhoitti sairaaloita mutta samalla potilaat passivoituivat. Ryhmien luonne muuttui siksi aktivoivaksi ja kuntouttavaksi. Aika oli näin myös musiikkiterapialle otollinen. Orkesteri- ja kuorotoimintaan liitettiin potilastyössä vähitellen aktivoinnin ohella terapeuttisia ja kuntouttavia merkityksiä. Myös potilaiden kykyjä ja terveitä ominaisuuksia huomioitiin, kuten musiikkiharrastusta. Potilaiden toiveita musiikin suhteen alettiin kuunnella ja tutkia, muun hoidonlaatututkimuksen ohella. Hoidon kohteena oleminen muuttui kuntoutuksen myötä osallistuvammaksi, ainakin kuntouttavissa ryhmissä.

## Musiikkiterapian merkityksistä koko aineistossa

Aineistossani musiikkiterapian varhaiset muodot eivät erotu muusta musiikillisesta toiminnasta merkitysten suhteen. Musiikillinen toiminta ja varhainen musiikkiterapia ovat hyvin samansuuntaisia: yhteisöllisiä, elämyksellisiä ja terveyttä korostavia. Jäsentyneempi musiikkiterapian tapa on keskittynyt enemmän tavoitteellisuuteen ja potilaan tarpeisiin. Musiikilla on molemmissa huomattu olevan myönteisiä vaikutuksia potilaisiin, mutta jäsentyneemmissä muodois-

sa on huomioitu enemmän kuntoutusta, itseilmaisun merkitystä, menetelmien monipuolisuutta, vaikeuksien käsittelyä ja lievittämistä sekä parantamista. Myöhemmät musiikkiterapian muodot ovat palvelleet kokonaishoitoa, mutta pikemminkin tarvittavien palvelujen osana kuin vain osana yhteisöä. Hoitavat, kuntouttavat, aktivoivat ja rauhoittavat sekä jossain määrin myös hengelliset merkitykset yhdistävät musiikkiterapiaa ja musiikin muuta käyttöä.

Ammatillisen musiikkiterapian teksteissä painotettiin eniten yhteistyöhön ja kokonaishoitoon liittyviä merkityksiä, potilaan tarpeiden huomioimista sekä potilaan tunteiden, kykyjen ja valmiuksien reflektointia. Lisäksi suurta merkitystä oli myös kontaktin ja vuorovaikutuksen aktivoinnilla sekä musiikin kytköksillä potilaan elämänhistoriaan. Viimeksi mainittu korostui erityisesti arvioinnissa. Edellä (alaluvussa "Historiikkien ja toimintakertomusten anti musiikkiterapian osalta") kuvattu "jäsenyöneemät musiikkiterapian muodot" -pääluokka on monelta osin yhteneväinen ammattikirjallisuuden kuvaaman musiikkiterapian käyttötarkoituksiin ja merkityksiin liittyen.

Ammattikirjallisuuden analyysistä nostettujen, musiikkiterapian merkitysten kohdalla on huomioitava monia yhdistäviä ja erottavia ulottuvuuksia. Olen tiivistänyt nämä kuusi ulottuvuutta eli pääluokkaa kuvan 2 alaosaan. 1) Yhteistyöhön eri osapuolten kesken, vaikuttavat sekä myönteiset että kielteiset tekijät. Erilaisia tekstiaineistoja erotti tässä pääluokassa toisistaan esimerkiksi se, kuinka yhteistyön muodostumiseen pyritään vaikuttamaan terapeutin aktiivisuudella. 2) Potilaan tarpeiden huomioimisessa, eroavaisuudet ovat riippuvaisia käyttötarkoituksesta eli siitä onko kyseessä yksilöterapia vai tietyn tyyppinen ryhmäterapia, kuten avoin tai suljettu ryhmä. Lisäksi lähettävän tahon tarpeet voivat vaihdella. Musiikkiterapialle valittava muoto ja siihen liittyvä fokus, kuten myös kokonaishoidon konteksti vaikuttavat siis potilaan tarpeiden huomioimiseen. 3) Musiikin kytkeytymistä potilaan elämään ja kokemuksiin, selvitetään alkuarvioinnissa, jossa tutkitaan myös terapiamuodon soveltumista kyseiselle potilaalle. Tämä pääluokka on tärkeä etenkin musiikkiterapioissa, joissa korostuu psykoterapeuttinen työskentelyote verrattuna kuntoutusta korostaviin. 4) Kontakti ja vuorovaikutus, ovat alkuarvioinnissa tärkeässä osassa. Tässä pääluokassa on runsaasti vaihtelua. Erityisesti yksilöterapioiden käytettyjä menetelmiä on ryhmäterapioiden enemmän; ryhmissä usein enimmäkseen kuunnellaan musiikkia, jolloin vuorovaikutus on erilaista. 5) Potilaan musiikillisia kykyjä ja psyykkisiä valmiuksia, oli korostettu eniten alkuarvioinnin teksteissä. Psyykkisiä valmiuksia ja voimavaroja pidettiin kuitenkin myös merkityksellisinä terapioissa. Ryhmäterapioiden musiikin kautta käsiteltyä tunnesisältöä sekä potilaiden voimavaroja arvioitiin myös yhdessä muun henkilökunnan kanssa (pääasiassa hoitajien). Yksilöterapioiden merkityksen antoa tehtiin esimerkiksi työohjaajan kanssa. 6) "Musiikkiterapia täydentää kokonaishoitoa" -luokka, erotteli eniten tekstejä toisistaan. Kun sairaalahoidot olivat vielä pitkiä, kuului musiikkiterapia osaston viikko-ohjelmaan. Uudemmissa, lyhemmissä hoidoissa musiikkiterapia oli ennemminkin osa potilaan kuntoutussuunnitelmia. Lisäksi kokonaishoidon yhteistyö oli erilaista ryhmä- ja yksilöterapioiden välillä. Ryhmissä on esiintynyt myös työparityöskentelyä muun henkilökunnan kanssa.



## Johtopäätökset ja pohdinta

Tämä artikkeli esittelee musiikin ja musiikkiterapian käyttötarkoituksia sekä niille annettuja merkityksiä Suomen psykiatrisissa sairaaloissa, aikuispsykiatrian kontekstissa, vuosina 1841–2016. Sopivampi aikarajaus olisi voinut olla esimerkiksi "itsenäisyyden aika", koska ensimmäiset toimintavuodet jäivät vanhimmista sairaaloista tutkimatta eli tietoa niiden osalta ei näillä menetelmillä juuri saatu. Monet sairaalat tosin aloittivat toimintansa vasta 1920-luvulla ja jotkut jopa vasta 1960-luvulla. Menetelmänä käytin laadullista sisällönanalyysia, jota täydensi hermeneuttinen tulkintatapa. Tämän tutkimuksen todennäköisimmät ansiot ovat aineiston kuvailussa ja uudessa tulkinnassa aiheesta. Tutkimuksessa esitetty historiallinen totuus on kuitenkin sidoksissa kontekstiinsa eli lähdeaineistoon.

Tutkimukseen keräsin aineistoa 25 psykiatrisesta sairaalasta eri puolilta Suomea. Määrä on kaikkiin toimineisiin sairaaloihin nähden pieni, mutta kaikista julkaistuista historiikeista olen ottanut mukaan melko kattavan otoksen. Aineistoa löytyi valtion mielisairaaloista, keskusmielisairaaloista ja niin sanotuista B-sairaaloista<sup>3</sup>. Historiikeissa aikuispsykiatriasta oli kirjoitettu paljon, ne käsitelivät hyvin vähän lasten- tai nuorisopsykiatriaa, vaikeinta oli psykogeriatrian poissulkeminen aikuisaineistosta, eikä se usein ollut mahdollistakaan. Toimintakertomukset täydensivät historiikkiaineistoa. Niiden harvoja tilastoja en valittavasti voinut hyödyntää; työikäisten aikuisten tai pelkän musiikkiterapian erottelemisen ei toimintakertomusten tilastoista ollut mahdollista.

Tutkimalla maan kaikkien psykiatristen sairaaloiden toimintakertomuksia sekä sairaalamuseoita ja sairaala-arkistoja olisi todennäköisesti löydettävissä lisätietoa, kuten valokuvia ja tilastoja. Yli puolet tämän tutkimuksen aineistoon kuuluneista sairaaloista on nyt lakkautettu. Osassa on edelleen psykiatrista toimintaa. Viimeisimpänä mediassa<sup>4</sup> on ollut esillä Kellokosken sairaalasta tehty lakkautuspäätös. Jäljellä olevien sairaaloiden toimintaa on monin paikoin siirretty keskussairaaloiden yhteyteen ja muutos on edelleen käynnissä. Ammatillisesta musiikkiterapia-aineistosta löytyi odotetusti vain vähän kirjoituksia ja tarkalla rajauksella otin mukaan kaikki julkaistut aikuispsykiatriaa käytännön tasolla käsitelleet tekstit.

Musiikin ja musiikkiterapian käyttötarkoituksissa ja merkityksissä on kyse moniulotteisista ilmiöistä. Valmiit luokat ovat abstrahoidulla tasolla, eikä niiden palauttaminen alkuperäiseen tekstiaineistoon ole samassa mielessä mahdollista

<sup>3</sup> Suurin osa historiikeista käsittelee niin sanottuja A-sairaaloita eli alueen keskusmielisairaala, jonne otettiin aina esimerkiksi äkillisesti sairastuneet potilaat. Historiikeissa on aina mainittu myös yhteys B-sairaaloihin ja osa aineistostani koski vain B-sairaaloita. B-sairaalat vastasivat puolestaan pitkäaikaispotilaiden hoidosta tai säilyttämisestä. B-sairaalaverkosto oli käytössä 1950-luvulta 1970-luvulle. Aineistossani näitä B-sairaaloita olivat esimerkiksi Keijärven, Koppolan ja Kuurnan sairaalat.

<sup>4</sup> Tästä esimerkkinä vaikkapa Yleisradion TV1:n *Hulluus kylässä*, joka on Anu Valveen ja Nina Stenrosin dokumenttielokuva Kellokosken sairaalasta.

kuten esimerkiksi sanojen esiintymistiheyttä laskettaessa. Luomiani käsitteitä tulee tarkastella uutena teoriana. Aineiston abstrahointi on sisällönanalyysin vaihe, jossa samansisältöisiä luokkia yhdistellään yläluokiksi (Latvala ja Vanhanen-Nuutinen 2003, 29). Pääluokkien nimeämisessä on huomioitu niiden tunnistettavuutta suhteessa alkuperäisaineistoon.

Musiikin käyttötarkoituksia oli aineistosta mahdollista löytää ja luokitella kuvailevan menetelmän keinoin. Laadullinen sisällönanalyysi oli toimiva menetelmä tähän. Useat käyttötarkoitukset esiintyivät joissakin tekstisegmenteissä tiheästi ja tuolloin toimivin ratkaisu oli päättää luokitella ne vain yhteen luokkaan kuuluviksi. Tämä jättää kuitenkin tulkinnanvaraa sisällönanalyysin paikkansapitävyydelle; esiintyvyys (määrällisessä mielessä) on tuolloin kyseenalainen. Musiikin merkityksiä oli sisällönanalyysin avulla vaikeampi tunnistaa, koska niitä oli kuvattu vähän. Tutkimuskysymyksissä esiintyneet ”käyttötarkoitus” ja ”merkitys” sanat ovat joissakin yhteyksissä tahattoman lähellä toisiaan. Ainakin paikoin ne voisi korvata ”menettelytapa” ja ”tärkeys” sanoilla. Hermeneuttisessa tulkintaprosessissa sovelsin jossain määrin myös omaa pohjakoulutustani ja kokemustani, jotta saatoin merkitykset lopulta tunnistaa. Esimerkkinä tästä voisin mainita, että musiikkiterapia-alan tuntemukseni auttoi ”musiikkiterapia”-sanan kyseenalaistamisessa sairaaloiden varhais historian yhteydessä.

Tulkintaprosessissa pysyttelin lähdemateriaalissa ja merkitykset määrittelin suhteessa alkuperäisteksteihin. Merkitykset yhdistivät hyvin ilmiöt aikaansa, verrattuna pelkkiin käyttötarkoituksiin ja tapoihin. Laulu on laulua ja soitto soittoa kaikkina aikoina, mutta juuri merkityksiä tutkimalla ilmiöiden muutokset tulivat esiin, joka tämän väitöstyön jatkotutkimuksessa on keskeinen kiinnostuksen kohde. Verrattuna aiempiin kirjallisuuslähteisiin ja tutkimuksiin (ks. artikkelin alaluku ”Musiikki ja sairaalat”) on tämä tutkimus tarkentanut aiempaa ja tuottanut kokonaan uutta tietoa. Aikaisempi, melko suppea näkemys musiikin käytöstä Suomen psykiatrisissa sairaaloissa on saanut rinnalleen käsitteistön, jonka avulla sitä voidaan edelleen tarkentaa ja tutkia.

Historiikkeihin ja toimintakertomuksiin on tallentunut tietoja musiikkiterapian aloittamisesta, merkkipaaluista ja kehityksestä. Pelkästään historiikkiaineistosta käsin musiikkiterapian historia ei aukea suurelle yleisölle ymmärrettävästi. Erilaisten aineistojen yhdistämisellä olen saanut aikaiseksi kattavamman kuvauksen.

Sairaaloiden musiikkikulttuuri yllätti minut monipuolisuudessaan. Musiikki on kuulunut sairaaloiden yhteiskulttuuriin ja sillä on tunnistettavia kulttuuri- piirteitä, kuten iltamakulttuuri ja suomalaiset vuodenvaihtojuhlat. Aineiston mukaan myös musiikin myönteiset vaikutukset potilaisiin on havaittu jo varhain. Alkuun rauhattomat ja myöhemmin liian passiiviset potilaat on saatu musiikin avulla reagoimaan ja osallistumaan (esimerkiksi keskittymään ja liikkumaan). Työpaikkana sairaala on ollut alkuun melko ankara, jopa ahdasmielinen. Vielä sodan aikana saatettiin karata salaa sotaan saarelle, jotta voitiin viettää äänekäämpää vapaa-aikaa (esim. Sysiharju 2012, 156–165). Hengelliset ja maalliset tarpeet, tanssit ja virret, ovat sairaaloissa löytäneet kuitenkin paikkansa. Henkilökunnan musiikkikulttuuri liittyi sairaaloissa alkuun pitkälti vapaa-aikaan mutta

myös potilaille tuotettuun ohjelmaan. Seremoniallinen musiikki ja osin juhlamusiikki oli osa sairaalan virallista kulttuuria. Henkilökunnan vapaa-ajan kuoro- tai bändiharrastus saattoi muodostua hyvinkin pitkäaikaiseksi, mutta musiikki otettiin mielellään myös sairaalan palvelukseen, osaksi potilastyötä. Vaikuttaa siltä, että musikaaliset henkilöt myös muistettiin historiaa kirjoitettaessa. Yksilön työpanoksella ja kiinnostuksella musiikkia kohtaan vaikuttaa olleen suuria vaikutuksia. Musiikkiterapeuteiksi kouluttautuneet hoitajat ovat jo ennen koulutusta tehneet samankaltaista työtä, josta on myöhemmin jäsentynyt musiikkiterapiaa. Musiikkiterapeutit ovat sittemmin kouluttaneet muuta hoitohenkilökuntaa vettämään omia ryhmiään, ja musiikkiterapiasta on jaettu tietoa. Tämä tuli esiin erityisesti tutkimukseeni liittyvissä puhelinhaastatteluisia.

Musiikkiterapeuttien erilaiset koulutustaustat ja työtavat näkyivät ammatillisessa musiikkiterapia-aineistossa vaihtelevuutena. Vertailemalla näitä aineistoja löysin myös suuria yhtäläisyyksiä. Kokonaiskuvasta hahmottui melko selkeä ja vuosikymmeniä hyvin samankaltaisenakin säilynyt näkemys. Tämän selkeyden sekä tutkitun tiedon välittäminen psykiatrian kustannuksista ja hoitosuosituksista päättävälle tahoille on olennaista, koska eri tahojen hyväksymiltä terapioilta edellytetään vähintäänkin yhdenmukaisuutta. Musiikkiterapiassa on jo pitkään painotettu yhteistyön ja kokonaisuhoiton merkitystä. Erityisesti yhteistyö on nyt modernin psykoterapiatutkimuksen keskiössä, kuten myös potilaan yksilöllisten tarpeiden huomioiminen. Musiikkiterapia-aineistossa painoutuivat lisäksi potilaan tunteiden, kykyjen ja valmiuksien reflektointi. Kyseisen aineiston face-validiteetti (Latvala ja Vanhanen-Nuutinen 2003, 37) eli puhelinhaastattelut osoittivat, että luomani käsitteistö ja siihen liittyvä teoria on osittain onnistunut. Toisaalta haastateltavieni palautteen perusteella teoriani oli osin myös jäsentymätöntä ja ehkä paikoin vaikeasti hahmottuvaa. Kolmen musiikkiterapia-alan kirjoittajan mielestä tutkimuksessa luodut käsitteet kuvasivat hyvin heidän artikkeleidensa sisältöä, yhden mielestä vain osittain. Kaikkien haastateltujen mielestä (N=4) käsitteet kuvasivat hyvin käytännön työtä aikana, jolloin he kirjoittivat artikkelit.

Sairaaloiden historia on myös musiikkiterapian historiaa, ja käytännön pohjalta syntyneet teoriat on usein testattu suurilla potilasmäärillä ja vaikeimpien psyykkisten sairauksien parissa. Tätä käytännön tietoa tulisi nykytieteessä hyödyntää enemmän, vaikka laajojen yleistysten tekeminen on suppean aineistoni pohjalta vaikeaa. Musiikkiterapeutteja haastattelin samalla myös muutosprosessista, tutkimuksen toiseen osan aihetta varten. Muutosprosessia en erittele tarkemmin tässä osatutkimuksessa, mutta se on edesauttanut tutkimukseni seuraavaa vaihetta: aineistoloukista on jo mahdollista tunnistaa muutoksia. Näitä ovat esimerkiksi sodan suuret vaikutukset sekä lääkehoidon, kuntoutuksen ja musiikkiterapeuttien koulutuksen kehittyminen. Jatkossa haastattelen tätä osatutkimusta varten vielä lisää terapeutteja.

Modernissa musiikkiterapiassa hyödynnetään usein samoja ilmiöitä kuin muussakin musiikin käytössä: myös musiikkiterapiassa rauhoitetaan ja aktivoidutaan. Voitanee sanoa, että iltamien perinne kuuluu yhä meidän päiviemme iskelmämusiikissa ja iskelmä on ollut tutkitusti (Lehtonen ja Niemelä

1997) rock- ja pop-musiikin ohella aikuisten psykiatrisessa musiikkiterapiassa suosituinta musiikkia. Musiikkiterapiassa saatetaan myös tanssia, liikkua, soittaa ja laulaa. Musiikkiterapiassa voi olla mielihyvään tai keskittymiseen liittyviä tavoitteita kuten muussa musiikin käytössäkin. Taustateoria musiikkiterapiassa on kuitenkin alkuun kehittynyt suurelta osin Suomen sairaaloiden ulkopuolella: se on tuotu kansainvälisiltä foorumeilta, joissa sitä on pitkään myös tutkittu. Suomalaisella musiikkiterapialla on omat erityispiirteensä, musiikkiterapiaa on sovellettu meille sopivaksi (ks. edellä alaluku ”Tutkimuksen lähtökohdat”). Arvioihin musiikkiterapian varhaisten muotojen olemassaolosta on suhtauduttava myös kriittisesti. Aikaisempia musiikillisia aktiviteetteja on saatettu alkaa nimittää musiikkiterapiaksi jälkeenpäin. Tulosten perusteella jäsenyöneempi ja modernimpi musiikkiterapia on keskittynyt enemmän yhteistyöhön, tavoitteellisuuteen ja potilaan tarpeisiin.

Lienee selvää, että historiikkien valokuvat ja kertomukset antavat sairaaloista varsin ideaalin kuvan. Kuvauksista välittyy kuitenkin myös humanismi potilaita kohtaan, jotka usein unohdetaan kuvattaessa varhaisia hoitokeinoja. Tämä on huomionarvoista myös mielisairauksiin liitetyn stigman kannalta. Ennakkoluuloja voidaan vähentää myös tässä artikkelissa kuvatun tutkimuksen avulla. Psykiatrinen sairaala ei ole ollut vain kauhujen talo, jollaisena se liian usein esitetään mediassa. Ongelmaksi myös tässä tutkimuksessa muodostuu, että tietyt myönteiset ilmiöt ovat saattaneet koskettaa vain osaa potilaista, ja potilasnäkökulmaa on saatavilla vähän.

On huomionarvoista, kuinka vähillä resursseilla ohjelmaa ja mahdollisuuksia on aikoinaan järjestetty. Jyrkästä näkökulmasta konsertit, tanssi ja musiikin harrastaminen saatetaan nähdä vain laitostumista edistävinä tekijöinä. Tiedämme kuitenkin, että sosiaalisuuden mahdollisuus vaikuttaa mielenterveyteen myönteisesti. 1990-luvun lama opetti myös avopalvelujen organisoinnin vaikeudet. Vaikka potilas saisi sote-uudistuksen myötä tulevaisuudessa itse valita mihin hoitoon hakeutuu, se ei tarkoita, että kaikilla olisi siihen riittäviä voimavaroja tai motivaatiota. Sairaalaympäristö on tarjonnut myös kiinteän tukiverkon hoito- ja kuntoutuspalvelujen toteuttamiseen. Tämän päivän haasteet yhteiskunnassamme vaativat yksilöltä uskallusta ja vahvuutta. Jos psyykkiset voimat eivät riitä, voi aikuispotilaan osana olla kotiin eristäytyminen ja ongelmien lisääntyminen. On edelleen syytä pohtia, millaisilla vaihtoehtoisilla hoito- ja kuntoutuskeinoilla potilaita voisi motivoida. Laitoshoidon haittapuolien vuoksi on etsittävä uutta, toimivaa avohoitojärjestelmää, ja psykiatria on mahdollisesti siten kehittymässä kohti parempaa. Sairaaloiden historian alusta lähtien on ponnisteltu hoidon inhimillistymisen eteen, mutta muutosprosessin paineessa on silti syytä myös pohtia, mitä jo saavutettua tulisi säilyttää. Luovuus on edelleen ihmisoikeus.

## Tutkimusaineisto

### Historiikit

- Ala-Haavisto, Raili. 2003. *Sisä-Suomen sairaala: Suomen ensimmäinen B-mielisairaala 1953–2003*. Suolahti: Keski-Suomen sairaanhoitopiirin kuntainliitto, Sisä-Suomen sairaala.
- Heikkinen, Reijo. 2000. *Sairaalalaitoksen vaiheita Kainuussa: Kajaanin leprasairaalaista Kainuun sairaanhoito- ja erityishuoltopiirin kuntayhtymään*. Kajaani: Kainuun sairaanhoito- ja erityishuoltopiirin kuntayhtymä.
- Judin, Tauno. 1992. *Harjavallan sairaala 90 v*. Harjavalta: Harjavallan sairaala.
- Kaarninen, Pekka. 2000. *Pitkäniemen vuosisata*. Tampere: Pirkanmaan Sairaanhoitopiirin kuntayhtymä.
- Kaarninen, Mervi, Pekka, Kaarninen ja Eino Loikkanen. 1990. *Pitkäniemen sairaala 1900–1990*. Tampere: Pitkäniemen sairaalan kuntainliitto.
- Kraatari, Vappu ja Eero Vähä. 1975. *Oulun keskusmielisairaala 1925–1975: viisi vuosikymmentä järjestelmällistä mielisairaanhoidoa Oulun ja Lapin lääneissä*. Oulun mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Laaksonen, Valde. 1953. *Harjavallan piirisairaala 1903–1953*. Pori: Harjavallan piirisairaala.
- Lavonen, Petri. 2013. *Kupittaa sairaala 100 vuotta*. Turku: Hyvinvointitoimiala.
- Lepola, Tapani. 1976. *Harjamäen sairaala*. Kuopio: Kansallinen kirjapaino.
- Lindholm, Kauko ja Esko Tähtinen. 1991. *Vakka-Suomen piirisairaala 1916–1976, Uudenkaupungin sairaala 1977–1990*. Uusikaupunki: Uudenkaupungin sairaala.
- Lindholm, Kauko. 1977. *Vakka-Suomen piirisairaala 1916–1976: kuusikymmentä vuotta mielisairaanhoidoa Lounais-Suomessa*. Laitila: Vakka-Suomen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Paloheimo, Pirkko. 1989. *Nikkilän sairaalan historiikki 1914–1989*. Nikkilä: Nikkilän sairaala.
- Pulkkinen, Pertti. 1977. *Moision sairaala 1927–1977: viisi vuosikymmentä mielisairaanhoidoa Etelä-Savossa*. Mikkeli: Etelä-Savon mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Rapila, Alpo K. 1973. *Törnävän sairaala 1923–1973: viisi vuosikymmentä järjestelmällistä mielisairaanhoidoa Vaasan läänissä*. Törnävä: Törnävän sairaalan kuntainliitto.
- Selistö, Seija. 1990. *Vanhan Vaasan sairaala 1768–1990 : lääninsairaalaista valtion mielisairaalaksi*. Vaasa: Vanhan Vaasan sairaala.
- Sysiharju, Karoliina. 2012. *Pitkäniemi sodassa 1939–1947*. Tampere: Pitkäniemen sairaalan perinneyhdistys.
- Tuovinen, Sirkka-Liisa. 2009. *Inhimillinen Nikkilä: Helsingin suuri mielisairaala Sipoossa 1914–1999*. Helsinki: Helsingin kaupungin terveyskeskus.
- Tuovinen, Sirkka-Liisa. 2007. *Mielenterveyshäiriöiden polkuja Pohjois-Karjalassa: Paiholan, Kuurnan ja Koppolan sairaaloiden sekä mielisairaanhuoltopiirin vaiheita*. Joensuu: Pohjois-Karjalan sairaanhoito- ja sosiaalipalvelujen kuntayhtymä.
- Tuovinen, Sirkka-Liisa. 1999. *Pälksaari 1925–1945: piirisairaala rajan tuntumassa – sairaala sodan jaloissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Tuovinen, Sirkka-Liisa. 1990. *Kellokosken sairaala*. Kellokoski: Kellokosken sairaala.
- Tuovinen, Sirkka-Liisa. 1986. *Halikon sairaala 1926–1986*. Turku: Varsinais-Suomen mielisairaanhuoltopiiri.
- Törrönen, Sirkka. 1985. *Tammisaaren piirimielisairaalan ja Etelä-Suomen mielisairaanhuoltopiirin historia 1924–1984*. Hanko: Etelä-Suomen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Törrönen, Sirkka. 1982. *Hattelmalan Sairaala 1932–1982*. Hämeenlinna: Etelä-Hämeen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.

- Vahvaselkä, Veli-Pekka. 1976. *Rauhan sairaala 1926–1976: 50 vuotta mielisairaanhoidoa Viipurin ja Kymen lääneissä*. Imatra: Kaakkois-Suomen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Vuorio, Kaija. 2011. *Niuva – Niuvanniemen sairaala 1953–2010*. Kuopio: Niuvanniemen sairaala.

## Toimintakertomukset

- Itä-Satakunnan mielisairaanhuoltopiiri: Sastamalan sairaalan kuntainliiton kertomus vuosilta 1965–1974, 1977, 1978, 1980–1982. Vammala: Itä-Satakunnan mielisairaanhuoltopiiri.
- Keijärven sairaalan kuntainliiton toimintakertomus vuosilta 1968–1990 (koko toiminta-aika). Ylöjärvi: Keijärven sairaalan kuntainliitto.
- Siilinjärven piirimielisairaalan (myöhemmin Harjamäen sairaala) toimintakertomukset vuosilta 1926–1957 sekä Pohjois-Savon mielisairaanhuoltopiirin kuntainliiton omistaman Harjamäen sairaalan toimintakertomus vuodelta 1961. Kustannuspaikkatiedot puuttuvat, useita kustantajia.
- Uudenkaupungin piirimielisairaalan (myöhemmin Vakka-Suomen piirisairaala, Uudenkaupungin sairaala) toimintakertomukset vuosilta 1937, 1938, 1939, 1940 ja 1953. Uusikaupunki : Uudenkaupungin piirimielisairaala.
- Pohjois-Hämeen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliiton toimintakertomukset ja vuosilta 1961–1964, 1968–1974. Nokia: Pohjois-Hämeen mielisairaanhuoltopiirin kuntainliitto.
- Pitkänien sairaalan kuntainliiton toimintakertomukset vuosilta 1978–1981, 1982–1987, 1990–1994. Nokia: Pitkänien sairaalan kuntainliitto.
- Pitkänien sairaalan kuntainliitto. Kuntainliittosuunnitelma vuosiksi 1990–1994. Kustannuspaikka ja kustantaja tuntematon.
- Pirkanmaan sairaalan (myöh. Kaivannon sairaala) kuntainliiton toimintakertomukset vuosilta 1959–1974, 1976–1977. Kangasala: Pirkanmaan sairaalan kuntainliitto.

## Musiikkiterapian ammattikirjallisuus

- Ala-Ruona, Esa. 2002. Psykiatristen asiakkaiden alkuarviointi musiikkiterapiassa: musiikkiterapeuttien näkemyksiä alkuarvioinnin käytännöistä ja sovelluksista. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.
- Halonen, Pekka. 1989. Musiikkiterapia psykiatrisessa hoidossa. Teoksessa *Musiikki terveyden edistäjänä*. Toim. Kimmo Lehtonen. Juva: SHKS. 115–130.
- Matikka, Tarja. 1994. Avoimet musiikkiterapiaryhmät psykiatrisessa hoidossa. Teoksessa *Taide psykososiaalisen työn välineenä*. Toim. Heidi Ahonen-Eerikäinen. Pieksämäki: Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulun julkaisusarja. 122–131.
- Saarinen, Kari. 1999. Käytännön musiikkiterapia mielenterveystyössä: esimerkkinä Hallikon sairaala. *Musiikkiterapia* 1: 56–62.
- Saarinen, Kari. 1993. Musiikki ja hoitoprosessi: musiikkiterapian soveltamisesta akuuttipsykiatriassa. *Musiikkiterapia* 3: 8–20.
- Tarkki, Aarre. 1994. Luovan toiminnan kuntoutuspaketti: kokemuksia musiikki- ja kuvataideterapian yhteiseltä leiriltä. Teoksessa *Taide psykososiaalisen työn välineenä*. Toim. Heidi Ahonen-Eerikäinen. Pieksämäki: Pohjois-Karjalan ammattikorkeakoulun julkaisusarja. 116–121.
- Tarkki, Aarre ja Erkki Saarinen. 1983. Mennään ryhmään. *Musiikkiterapia* 1: 15–17.
- Tynys, Sami. 2012. Rajatilapotilaiden musiikkiterapiasta, osa 2. *Musiikkiterapia* 27 (1–2): 22–36.
- Tynys, Sami. 2006. Skitsofreniapotilaan alkuarviointi musiikkiterapiassa: joustavan yhteistyön saavuttaminen. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.

## Lähteet

- Achté, Kalle. 1983. Lapinlahden sairaalan historia ja nykyhetki. Teoksessa *Seitsemän vuosikymmentä suomalaista psykiatria*. Toim. Kalle Achté, Jaakko Suominen ja Tapani Tamminen. Helsinki: Suomen Psykiatriyhdistys. 101–117.
- Achté, Kalle (toim.). 1981. *Professori A. Th. Saelanin muistikirjat, osa 2*. Helsinki: Helsingin yliopistollinen keskussairaalaaliitto.
- Achté, Kalle. 1974. *Satakolmekymmentä vuotta psykiatria: Lapinlahden sairaala 1841–1971*. Keuruu: Otava.
- Ahonen, Heidi. 1993. *Musiikki sanaton kieli*. Loimaa: Finn lectura.
- Ala-Ruona, Esa. 2007. *Alkuarviointi klinisenä käytäntönä psyykkisesti oireilevien asiakkaiden musiikkiterapiassa*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.
- Bauer, Martin W. ja Aarts, Bas. 2000. Corpus construction: a principle for qualitative data collection. Teoksessa *Qualitative researching with text, image and sound*. Toim. Martin W. Bauer ja George Gaskell. London: SAGE. 19–37.
- Erkkilä, Jaakko. 2012. Musiikkiterapia masennuksen hoidossa. *Suomen Lääkärilehti* 21: 1656–1661.
- Erkkilä, Jaakko. 2010. Musiikkiterapia suomalaisen hoidon ja kuntoutuksen kentässä. *Hoivapalvelut* 4: 21–23.
- Erkkilä, Jaakko. 2007. Musiikkiterapia. Teoksessa *Taide ja taudit*. Toim. Laura Karttunen, Juhani Niemi ja Amos Pasternack. Tampereen yliopistopaino.
- Gadamer, Hans-Georg. 2013. *Truth and method*. Neljäs painos. London: Bloomsbury.
- Gouk, Penelope. 2000. Introduction. Teoksessa *Musical healing in cultural contexts*. Toim. Penelope Gouk. Aldershot: Ashgate. 1–26.
- Heikkinen, Antero. 1996. *Menneisyyttä rakentamassa*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hilpinen, Sari. 2015. *Musiikkiterapeutti yksityisenä yrittäjänä ja Kelan lääkinnällisen kuntoutuksen palveluntuottajana*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston musiikin laitos.
- Horden, Peregrine. 2001. Musical solutions: past and present in music therapy. Teoksessa *Music as medicine*. Toim. Peregrine Horden. Toinen painos. Burlington: Ashgate. 4–40.
- Hyrkkänen, Markku, Mervi Kaarninen ja Ville Vuolanto. 2013. *Praecepta: historian opiskelun opas*. Toinen, uudistettu painos. Tampere: Tampereen yliopisto, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö.
- Kaarninen, Pekka. 1990. Tapaustutkimus historiikkien lähteistä: mielisairaalahistoriikit. *Kirjastotiede ja informatiikka* 9 (3): 85–90.
- Kaila, Martti. 1966. *Psykiatrian historia*. Porvoo: WSOY.
- Kalela, Jorma. 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Tampere: Gaudeamus.
- Kaskinen, Mirja. 2003. Musiikkiterapian historiaa Suomessa: varhaisvuosia. Teoksessa *Muistoissa Petri Lehikoinen 1940–2001*. Toim. Kimmo Lehtonen. Jyväskylä: Suomen musiikkiterapiayhdistys.
- Kaskinen, Mirja. 1999. *Musiikki, ihminen ja musiikkiterapia*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen julkaisusarja A: Tutkielmia ja raportteja 21.
- Korkeila, Jyrki. 1998. *Perspectives on the public psychiatric services in Finland: evaluating the deinstitutionalisation process*. Helsinki: STAKES Research report 93. University of Turku, Department of Psychiatry.
- Kylmä, Juha. 1986. Musiikkiterapian nykytilanteen yleiskartoitus Suomen psykiatrisissa sairaaloissa ja kehitysvammaisten keskuslaitoksissa. Pro gradu -tutkielma. Kuopio: Kuopion yliopisto, Terveystieteiden tutkimuskeskus.



- Latvala, Eila ja Merja Vanhanen-Nuutinen. 2003. Laadullisen hoitotieteellisen tutkimuksen perusprosessi: sisällönanalyysi. Teoksessa *Laadulliset tutkimusmenetelmät hoitotieteessä*. Toim. Sirpa Janhonen ja Merja Nikkonen. Toinen, uudistettu painos. Helsinki: WS Bookwell. 21–43.
- Lehikoinen, Petri. 1973. *Parantava musiikki*. Helsinki: Musiikki-Fazer.
- Lehikoinen, Petri. 1964. Kokemuksia musiikkiterapiasta. *Mielenterveys* 3: 28–30.
- Lehtonen, Kimmo (toim.). 2003. *Muistoissa Petri Lehikoinen 1940–2001*. Jyväskylä: Suomen musiikkiterapiayhdistys.
- Lehtonen, Kimmo ja Merja Niemelä. 1997. *Kielikuvista mielikuviiin*. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteiden tiedekunta.
- Lehtonen, Kimmo, Juha Salo ja Eila-Sisko Wirzenius. 1991. *Itsehoidosta ammattiin*. Helsinki: Psykiatrian tutkimussäätiö.
- Lehtonen, Kimmo. 1986. *Musiikki psyykkisen työskentelyn edistäjänä*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopiston kasvatustieteellinen tiedekunta.
- Ollitervo, Sakari. 2003. Vaikutusten historia: kokemus ja kysymys Hans-Georg Gadamerin filosofiassa. Teoksessa *Kohtaamisia ajassa: kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*. Toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka ja Timo Väntsi. Turku: Turun yliopisto. 33–57.
- Pietikäinen, Petteri. 2013. *Hulluuden historia*. Toinen painos. Helsinki: Gaudeamus.
- Rinne, Matti. 2004. *Hesperian herra: Toivo A. Pihkasen elämä*. Helsinki: Tammi.
- Saxén, Ulla, Marko Lampela, Teemu Elo, Minna Nevalainen, Kirsi-Maria Haapasalo-Pesu ja Jyrki Korkeila. 2014. Psykiatrista avohoitoa tehostettu Satakunnassa. *Suomen Lääkärilehti* 6: 400–405.
- Schreier, Margrit. 2013. *Qualitative content analysis in practice*. Toinen painos. London: SAGE.
- Solja, Mirja. 1995. *Musiikkiterapian bibliografia*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: Tutkielmia ja raportteja 14.
- Solomon, Alan. 2005. Historical research in music therapy. Teoksessa *Music therapy reseach*. Toim. Barbara L. Wheeler. Toinen painos. Gilsum: Barcelona Publishers. 552–560.
- Solomon, Alan ja George Heller. 1982. Historical research in music therapy: an important avenue for studying the profession. *Journal of music therapy* XIX (3): 161–178.
- Tuomi, Jouni ja Anneli Sarajärvi. 2003. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Jyväskylä: Tammi.
- Tuori, Timo. 2011. Psykiatrian rakennemuutos Suomessa. *Suuntaaja* 1: 1–4.
- Valve, Anu ja Nina Stenros. 2016. *Hulluus kylässä*. Dokumenttielokuva. Yleisradio, TV1.
- Vähäkylä, Leena. 2006. *Hoidossa vai heitteillä?* Hämeenlinna: Minerva.
- Ylikangas, Heikki. 2015. *Mitä on historia ja millaista sen tutkiminen*. Riika: Art house.

## “Music in mental hospital” – historical perspectives on the use of music and music therapy in Finnish psychiatric hospitals

There have been musical activities in Finnish psychiatric hospitals since early on. Modern music therapy, on the other hand, began much later. Both of these traditions are now fading, due to closure of psychiatric hospitals and reshaping of psychiatry. The past experience could still be applied as a part of the existing system. It would be ideal if also adult patients could benefit from the proven powers of music in the future. The aim of this article is to discover the applica-

tions and meanings of music and music therapy in Finnish psychiatric hospitals from 1841 to 2016, as a part of author's doctoral studies in music therapy. Author's doctoral dissertation focuses on psychiatric music therapy of working-age adult patients, and how this therapy and its employment have changed from historical and contemporary perspectives.

The research materials of this article consist of hospital histories (texts and photographs), annual hospital reports, and professional literature on music therapy. The applied research method was qualitative content analysis. To interpret and analyze the results, the so-called hermeneutic circle was used. In addition, the authors of aforementioned literature on music therapy were interviewed by phone. In these interviews they were requested to evaluate the created concepts and their definitions. Author's meanings of music therapy could thus be carefully identified by using descriptive classification.

The article suggests that music has been utilized in hospitals in multiple ways, through connections to hospital culture, treatment and rehabilitation, and religion. If compared to its early design, music therapy and its purpose have become more specific. Later forms of music therapy have acted as an integral part of general hospital services; as a service by therapists rather than communal activity. Further research is required on the evolution of psychiatric services and for better description of the changes and processes.

*FM, psykoterapeutti YET, musiikkiterapeutti ja psykiatrinen sairaanhoitaja Sami Tynys (terapiapalvelu@typha.fi) valmistelee kliinisen potilastyönsä ohella väitöskirjaansa musiikkiterapiasta Jyväskylän yliopiston musiikin laitoksella. Tutkimuksessaan hän keskittyy aikuisten psykiatriseen musiikkiterapiaan, jota on perinteisesti toteutettu psykiatrisissa sairaaloissa. Väitöstutkimuksessaan hän selvittää Suomen sairaalamusiikkiterapian vaiheita, muutosprosessia ja nykytilannetta suhteessa psykiatrian rakennemuutokseen ja muuttuvaan laitoshoitoon. Lisäksi hän huomioi tutkimuksessaan muuta maamme psykiatrisissa sairaaloissa toteutettua musiikkikulttuuria, erityisesti sen historian näkökulmasta.*

# Ohjeita kirjoittajalle

*Musiikki*-lehdessä julkaistaan pääsääntöisesti suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Tästä voidaan poiketa perustelluissa erikoistapauksissa, jolloin kirjoittajan on sekä esitettävä kirjallinen perustelu artikkelinsa julkaisemiselle *Musiikissa* että vastattava artikkelin kielentarkastuksesta. Artikkelikäsitteiden maksimipituus on 60 000 merkkiä, välilyönnit mukaan laskien. Maksimipituus voidaan poikkeuksellisesti ylittää, jos esimerkiksi artikkelin sisältö tai argumentaatorakenne sitä vaatii. Artikkelikäsitteiden loppuun lisätään englanninkielinen tiivistelmä artikkelin sisällöstä, kirjoittajakuvaus ja sähköpostiosoite, joita on tarkoitus käyttää mahdollisesti julkaistavan artikkelin yhteydessä. Englanninkielisissä artikkeleissa tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus ja siihen välittömästi kuuluvat liitteet (esimerkiksi kuvatiedostot) toimitetaan ensin lehden toimitukseen (eli yhdelle lehden päätoimittajista) sähköpostin liitetiedostoina. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja viiteluettelosta kirjoittajaan viittaavat kohdat ja tiedot. Anonymisoinnissa voidaan käyttää esimerkiksi lyhennettä "N.N." (nomen nescio) tai vapaata, sovellettua viestiä hakasulkeissa, esimerkiksi "[Tässä tekijään/tekijöihin viittaavat tiedot poistettu vertaisarviointia varten.]" **Jättäessään käsikirjoituksen *Musiikki*-lehden kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetty samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikerrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa artikkelistaan kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen vertaisarvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille tuomiin seikkoihin. Julkaisukuntoon saatettu artikkeli toimitetaan jälleen toimitukseen vastaavasti kuten ensimmäinen käsikirjoitusversiokin.

## Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Tekstin muotoilun on hyvä olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyönnejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavuviivoja tai tavutusohjeita (soft hyphens) on syytä välttää. Tekstinkäsittelyohjelmien erikoisominaisuuksia kuten tekstiin upotettuja kuvia ja kaavaeditorilla laadittuja kaavoja ei saa käyttää. Tekstinkäsittelyohjelman viiteautomaattikkaa ja yksinkertaisia tabuloituja taulukoita voi käyttää, mutta jos kyseessä on jokin monimutkaisempi elementti, sekin kannattaa toimittaa taitettavaksi erillisenä kuvatiedostona (katso alempana "Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat"). Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana "—" (ei "—" eikä "—"). Lainausmerkkeinä käytetään tavallisia lainausmerkkejä eli "lainaus" (ei "lainaus" eikä "lainaus"). Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset (sävel)teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Sävelteosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot voi halutessaan lihavoida mutta se ei ole välttämätöntä.

## Vieraskieliset lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tarvittaessa tekstin yhteyteen (ja alkukielinen tarvittaessa numeroiduksi viitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidempi lainaus erotetaan omaksi kappaleeksi, joka sisennetään. Tällaisessa lohkolainauksessa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa "(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta-sivulle)". Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon "(Kurkela 2013, 151–153; Huron 2006, 3)" tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa "Aldwellin ja Schachterin (2009, 12) mukaan...". Numeroituja viitteitä on syytä käyttää säästeliäästi. Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Ne kannattaa toteuttaa tekstinkäsittelyohjelman viittausautomaatiikalla. Jos ohjelma ei sisällä automatiikkaa, numeroidut viitteet voidaan sijoittaa tekstin loppuun luetteloksi. Tällöin viitteen paikka tekstissä ilmaistaan sanoin ja numeroin (esimerkiksi "[viite 10]"). Numeroidut viitteet pyritään säilyttämään lehdessä alaviitteinä, mutta se ei aina ole mahdollista (esimerkiksi silloin, kun kaavioita ja nuottiesimerkkejä on runsaasti). Tällöin ne sijoitetaan viiteluetteloon.

## Lähdeluettelo

Lähdeluettelon on oltava mahdollisimman täydellinen ja noudatettava seuraavaa muotoa:

- Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Huron, David. 2006. *Sweet anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Kurkela, Vesa. 2013. Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura. 153–172.
- Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi (toim.). 2013. *Ubiquitous musics: the everyday sounds that we don't always notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne. Verkko-lähde <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k850406b> [tark. 21.3.2015].
- Sloboda, John, Jane Davidson, Michael Howe ja Derek Moore. 1996. The role of practice in the development of performing musicians. *British journal of psychology* 87 (2): 287–309.
- Wahlfors, Laura. 2012. Couranten hidastettu juoksu: Roland Barthes ja musiikki kirjoittajan inspiraationa. *Musiikki* 42 (3–4): 8–27.

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa tai tutkimusraportissa), julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut yhdysviivalla erottaen ja piste. Jos kirjoitus on jonkin teoksen artikkeli, kirjoitetaan "Teoksessa teoksen nimi" ja lisätään tiedot toimittajista. Kustantajan kotipaikka merkitään julkaisun mukaisessa asussa, tämän jälkeen kaksoispiste ja kustantaja (ei siis painotalo) ja loppuun piste. Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä.

## Kaaviot, nuottiesimerkit ja kuvat

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. Valokuvat voi toimittaa skannattuna. Resoluution on oltava vähintään 300 pistettä tuumaa kohti (dpi), mieluummin enemmän. Nuottiesimerkkien laatimisessa on syytä välttää NoteWriter- ja Encore-ohjelmien käyttöä niiden luomien dokumenttien huonon siirtokelpoisuuden vuoksi. Sibelius- ja Finale- nuotinkirjoitusohjelmien käyttöä sen sijaan suositellaan. Tallennettaessa visualisoivaa aineistoa pdf- tai eps-formaatissa fontit on upotettava kuvatiedostoon.

Kaavion, nuottiesimerkin, kuvan tai muun vastaavan visualisoivan aineiston suurin mahdollinen koko on 176 × 250 mm. Aineiston voi upottaa artikkelidokumenttiin mutta se tulee myös jättää erillisinä tiedostoina. Yhtenäisyyden vuoksi kaikkia visualisoivia aineistoja kutsutaan tekstissä ”kuviksi” (ei esimerkiksi ”nuottiesimerkeiksi” tai ”kaavioiksi”). Kuvien sijoittelua koskevat toivomukset merkitään tekstiin esimerkiksi ”<Kuva 1>”. Kuviin tulee viitata tekstissä, ne tulee nimetä, ja kunkin kuvan nimen perässä on oltava kuvaa selittävä kuvateksti. Kuvamateriaalin laatuun ja soveltuvuuteen olisi tärkeää kiinnittää huomiota, koska painettu kuva on laadultaan aina huonompi kuin alkuperäinen. Niinpä esimerkiksi heikkolaatuinen partituurisivu tai käsikirjoitus ei välttämättä ole lehdessä informatiivinen. Kuvamateriaalia ei palauteta, ellei toisin ole sovittu. Kaikista kuviin liittyvistä luvista ja tekijänoikeudellisista seikoista vastaa aina kirjoittaja. Nämä on syytä huomioida hyvissä ajoin etukäteen. Lehti tai lehden toimitus eivät osallistu esimerkiksi kuvamateriaalin lupajärjestelyihin, neuvotteluihin tai kustannuksiin.

Tässä esitettyjen ohjeiden noudattaminen helpottaa ja nopeuttaa artikkelien ja lehtien julkaisemista ja takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa ylitsepääsemättömiä haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimitukseen.

### *Musiikki-lehden toimitus*

# Suomen Musiikkitieteellisen Seuran julkaisut

Acta Musicologica Fennica -sarja

- AMF 1 Mäkinen, Timo. 1968. *Piae Cantiones* -sävelmien lähdetutkimuksia.
- AMF 2 Salmenhaara, Erkki. 1969. *Das musikalische Material und seine Behandlung bei Ligeti*.
- AMF 3 Tolonen, Jouko. 1969. *Mollisoinnun ongelma*.
- AMF 4 Salmenhaara, Erkki. 1970. *Tapiola*.
- AMF 5 Tolonen, Jouko. 1971. *Protestanttinen koraali*.
- AMF 6 Heikinheimo, Seppo. 1972. *The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen*.
- AMF 7 Pajamo, Reijo. 1976. *Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843–1881*.
- AMF 8 Vainio, Matti. 1976. *Diktonius. Modernisti ja säveltäjä*.
- AMF 9 Salmenhaara, Erkki (toim.). 1976. *Juhlakirja E. Tawaststjernalle*.
- AMF 10 Oramo, Ilkka. 1977. *Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartokin kromatiikasta*.
- AMF 11 Tarasti, Eero. 1978. *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*.
- AMF 12 Salmenhaara, Erkki. 1979. *Tutkielmia Brahmsin sinfoniaista*.
- AMF 13 Seppälä, Hilikka. 1981. *Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen kirkkolaulu Suomessa*.
- AMF 14 Heiniö, Mikko. 1984. *Innovaation ja tradition idea. Näkökulma aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*.
- AMF 15 Kurkela, Kari. 1986. *Note and Tone. A Semantic Analysis of Conventional Music Notation*.
- AMF 16 Louhivuori, Jukka. 1988. *Veisuun vaihtoehdot. Musiikillinen distribuutio ja kognitiiviset toiminnot*.
- AMF 17 Pekkilä, Erkki. 1988. *Musiikki tekstinä. Kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja metodi*.
- AMF 18 Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*.
- AMF 19 Kaipainen, Mauri. 1994. *Dynamics of Musical Knowledge Ecology. Knowing-what and Knowing-how in the World of Sounds*.
- AMF 20 Padilla, Alfonso. 1995. *Dialectica y musica. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*.
- AMF 21 Henriksson, Juha. 1998. *Chasing the Bird. Functional Harmony in Charlie Parker's Bebop Themes*.
- AMF 22 Laine, Pauli. 2000. *A Method for Generating Musical Motion Patterns*.
- AMF 23 Huovinen, Erkki. 2002. *Pitch-Class Constellations. Studies in the Perception of Tonal Centricity*.
- AMF 24 Eerola, Tuomas, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala (toim.). 2003. *Johdatus musiikintutkimukseen*. 35 €.

- AMF 25 Riikonen, Taina, Milla Tiainen ja Marjaana Virtanen (toim.). 2005. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. 20 €.
- AMF 26 Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. 25 €.
- AMF 27 Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. 25 €.
- AMF 28 Poutiainen, Ari. 2009. *Stringprovisation. A Fingering Strategy for Jazz Violin Improvisation*. Loppuunmyyty.
- AMF 29 Järviö, Päivi. 2011. *Laulajan sprezzatura, fenomenologinen tutkimus italialaisen varhaisbarokin musiikin laulaen puhumisesta*. 30 €.
- AMF 30 Tyrväinen, Helena. 2013. *Kohti Kalevala-sarjaa. Indentiteetti, eklektisyys ja Ranskan jälki Uuno Klamin musiikissa*. 30 €.
- AMF 31 Toivakka, Svetlana. 2015. *Alma Fohström. Kansainvälinen primadonna*. 20 €.
- AMF 32 Henriksson, Laura. 2015. *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. 25 €.

## Musiikkitieteen kirjasto ja muut julkaisut

- MK 1 Dahlhaus, Carl. 1980. *Musiikin estetiikka*. Suom. Ilkka Oramo.
- MK 2 Bach, Carl Philipp Emanuel. 1982. *Tutkielma oikeasta tavasta soittaa klaveeria*. Suom. Paavo Soinne.
- MK 3 Karma, Kai. 1986. *Musiikkipsykologian perusteet*.
- MK 4 de la Motte, Diether. 1987. *Harmoniaoppi*. Suom. Mikko Heiniö.
- MK 5 Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2014. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. 49 €.

*Den gemensamma tonen*. Raportti seminaarista "Det gemensamma rikets musikskatte".

## Musiikki-lehdet (neljä numeroa vuodessa)

*Musiikki* 1971–2001. Loppuunmyyty.

*Musiikki* 2002– . 10 € numero, kaksoisnumero 20 €.

AMF-sarjan teokset 1–23, MK-sarjan teokset 1–4 ja raportti sekä *Musiikki*-lehden numerot vuosilta 1971–2001 on enimmäkseen loppuunmyyty. Tarvittaessa tiedustele teoksien ja lehtien saatavuutta seuran sihteeriltä. Sarjojen uudempia teoksia sekä lehden numeroita vuodesta 2002 alkaen on vielä saatavilla. Suomen musiikkitieteellisen seuran julkaisemaa *Johdatus musiikintutkimukseen* -kirjaa myydään Ostinatossa (ostinato.fi, puh. 09–443 116) ja Tiedekirjassa (puh. 09–635 177, s-posti: tiedekirja@tsv.fi). Julkaisuja voi myös tilata seuran sihteeriltä (s-posti: mts.toimisto@gmail.com). Hinnat alv. 0 %.