

Musiikki 1/2022

musiikki.journal.fi | 52. vuosikerta

Lasse Lehtonen, Tuire Ranta-Meyer ja Meri Kytö

Musiikintutkimuksen kansallisuus, kansainvälisyys ja ikuinen
kielikysymys..... 3

•

Artikkelit



Heikki Uimonen

Taustamusiikkipalvelut ja toimijuus: kulttuurinen lähestymistapa
jokapaikkaisen musiikin valintaprosesseihin..... 9



Anna Peltomäki

Populaarimusiikkia kulttuuriperinnön kierrevirrassa.
Hymy-lehden organisoima Olavi Virran muistomerkkihanke
(1975–1984) kulttuuriperintöprosessina..... 35



Arja Kastinen

Peurankaataja Pedri ja oman mahdin soitto.
Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen perintö
tutkija-muusikon näkökulmasta..... 66

•

Lektio & arvostelu

Xinjie Chen

Lectio praecursoria: Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music
CDs in the 2000s..... 97

Tuire Ranta-Meyer

Wagner ja pohjoinen ulottuvuus..... 106

Musiikki-lehden ilmoitushinnat: **Koko sivun mainos** 180 €, **puolen sivun mainos** 100 €, **Mainosbanneri** 60 €. **Toistoalennus** 25 %. Kaikki ilmoitukset ovat värillisiä. Alv. sisältyy hintoihin. Ilmoitusasioita hoitaa lehden päätoimittaja Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi).

Päätoimittajat

Tuire Ranta-Meyer (Metropolia)
Lasse Lehtonen (Helsingin yliopisto)
Meri Kytö (Itä-Suomen yliopisto)



Toimituksen osoite: Musiikki-lehti, Suomen musiikkitieteellinen seura ry, Musiikkitiede, 20014 Turun yliopisto. **Päätoimittajat:** FT Lasse Lehtonen (lasse.a.lehtonen@helsinki.fi), Dos. Meri Kytö (meri.kyto@uef.fi), Dos. Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) **Taittäjä:** Anne Rissanen (rissanenanne@gmail.com). **Toimitusneuvosto:** Riikka Hjelt, Kaarina Kilpiö, Meri Kytö, Kimi Kärki, Lasse Lehtonen, Anna Ramstedt, Tuire Ranta-Meyer, Saijaleena Rantanen ja Milla Tiainen. **Tilaukset ja arkistotnumerot:** Vanhoja vuosikertoja ja seuran julkaisuja välittävät seuran sihteeri Jasmin Vahtera (mts.toimisto@gmail.com) sekä Ostinato Oy, Musiikkitalo, Mannerheimintie 13 a B, 00100 Helsinki, (020) 7070443, ostinato@ostinato.fi, www.ostinato.fi. **Musiikki (verkkajulkaisu) ISSN 2669-8625**

Musiikintutkimuksen kansallisuus, kansainvälisyys ja ikuinen kielikysymys

Lasse Lehtonen, Tuire Ranta-Meyer ja Meri Kytö

.....

Musiikki-lehti linjaa kirjoittajaohjeissaan, että englanninkielisiä artikkeleita ”voidaan julkaista perustellusta syystä”. Olemme jättäneet tarkoituksella määrittelemättä tarkemmin ”perustellun syyn”, koska emme halua rajata syitä ennakkotapauksin – potentiaalisesti perustellut syyhän elävät tilanteissa ja ajan mukana. Viime vuosien numeroita selatessa on selvää, että valtaosa *Musiikissa* julkaistuista teksteistä on suomenkielisiä ja täten pääosin Suomessa toimivien tai suomalaiseseen musiikkiin erikoistuneiden tutkijoiden kirjoittamia. Aika ajoin nousee kuitenkin esille kysymys siitä, miksei *Musiikissa* voisi julkaista laajemmin englanniksi. Onhan englannista muodostunut kansainvälinen tieteen kieli, ja Suomen musiikintutkimuksesta voi tuntua luontevalta kommunikoida laajemmalle kansainväliselle yleisölle kieltä vaihtamalla.

Juuri englannin kielen valta-asema tieteellisessä julkaisussa on kuitenkin yksi merkittävimmistä syistä siihen, ettei *Musiikki* suosi englanninkielistä julkaisua kuin poikkeustapauksissa. Englanninkielisiä julkaisuja on maailmassa valtavasti – kotimaisilla kielillä ilmestyvä *Musiikki* sen sijaan on maailman ainoa useita kertoja vuodessa ilmestyvä musiikintutkimuksen vertaisarvioitu tiedelehti. Mitä vähemmän tutkimusta julkaistaan suomeksi, sitä heikommin kehittyvät myös suomeksi ajateltu musiikintutkimus ja sen termistö. Tämä taas jähmettää paikalleen niin ajattelua kuin kieltäkin, jotka kummatkin elävät vain aktiivisessa käytössä. Tuskinpa kukaan kirjoittaa tai ajattelee tutkimuksiaan nykypäivänä samoin kuin sadan vuoden takaiset musiikkitieteilijät!

Kotimaisten kielten käyttöä tiedejulkaisuissa suosiva paradigma on laajasti – joskaan ei yksimielisesti – jaettu kansallisella julkaisukentällä. Sitä on pohdittu aika ajoin myös *Musiikin* sivuilla, erityisesti kun aihe on ollut esillä julkisessa keskustelussa (Mantere 2018; Ranta-Meyer et al. 2018). Harmillista tietysti on, että näkökulma ajautuu väistämättä huoleen suomen kielen asemasta ja tarpeesta suojella sitä edistämällä kansallisella kielellä julkaisemista. Huoli on kuitenkin perusteltu. Kuten Pirjo

Hiidenmaa (2003, 54) toteaa: ”Kielet eivät kuole siten, että ne hiljakseen heikkenisivät ja rappeutuisivat elinkelvottomiksi. Ne kuolevat siihen, että niitä ei käytetä. Käyttömahdollisuudet eivät synny ja häviä itsestään, vaan politiikan ja talouden päätökset estävät tai luovat mahdollisuuksia.”

Politiikan ja talouden päätökset kytkeytyvät erottamattomasti siihen, millä kielellä tutkijat haluavat julkaista – tai tarkemmin, millä kielillä julkaisemiseen tutkijoita kannustetaan. Tieteen rahoitusmallit suosivat kansainvälistä julkaisemista, mikä on herättänyt tiedeyhteisössä kiivasta keskustelua jo vuosia, myös Suomen ulkopuolella (ks. esim. Hakulinen 2011; Jauhiainen 2019). Merkittävä ongelmakohta on ”kansainvälisen julkaisemisen” määritelmä, sillä tieteen maailmanlaajuisessa julkaisukentässä asetelma rajaa käytännössä lähes kaikki paitsi englanninkieliset maat tiedejulkaisemisen periferia-alueeksi. Tässä yhteydessä unohtuu turhan helposti, että kieli on tieteellisessä kirjoittamisessa paljon enemmänkin kuin työkalu, jolla jo olemassa olevat, abstraktit ajatukset konkretisoidaan. Ajatuksiahan ei vain ”ilmaista” eri kielillä eri sanoin, vaan ne *muovautuvat* käytetyn kielen ja sen ilmaisukeinojen mukana. Silloin on merkitystä, millä kielellä kirjoittaa ja miten. Muun muassa Auli Hakulinen (2011) onkin verrannut englannin kielen nostoa nykyiseen asemaansa ”itsekolonisaatioon”.

Eikö ”kansainvälisyyttä” voi edustaa esimerkiksi suomalaisen musiikkikentän ylijärjaisuutta käsittelevä artikkeli – oli se julkaistu millä kielellä tahansa? Tekeekö lähtökohtaisesti tiedosta yhtään ”kansainvälisempää” se, että se on julkaistu juuri englanniksi? Käytännössähän tämäkin kielivalinta paikallistuu todellisuudessa aina spesifiin kulttuuriseen kontekstiin, vaikka sitä kutsuttaisiinkin harhaanjohtavasti ”kansainväliseksi”. Kuten Pertti Alasuutari (2012) huomauttaa, angloamerikkalaisessa lehdessä julkaiseminen tarkoittaa samalla yhä useammin tutkimusaiheen tarkastelua ”pohjoisamerikkalaisin silmälasein”. Kielivalinta itsessään ei siis tee julkaisusta kansainvälistä. Tiettyjen kielien käyttö vain mielletään harhaanjohtavasti universaaliksi, vaikka ne todellisuudessa kantavat aina mukanaan vuosituhansien aikana muotoutunutta kulttuuriperimää.

Kieli ja tutkimuksen vaikutus

Tieteellinen keskustelu tietysti vaatii lingua francansa, eikä ongelma ole juuri englannin kielen hegemoniassa sinänsä; etuoikeutetulla paikalla ovat aikoinaan komeilleet esimerkiksi latina ja saksa. Ilman jaettua kieltä tutkimus ei sitä paitsi olisi yhtä laajasti tiedeyhteisön tavoitettavissa (olet-

taen, että julkaisu on avoimesti tai muuten helposti saatavilla). Jaetun tieteellisen kielen merkitys korostuu erityisesti silloin, kun tutkimustulosten leviäminen ympäri maailmaa nopealla vauhdilla on poikkeuksellisen tärkeää. Tästä on saatu tuntuja osoituksia kahden viime vuoden aikana, kun globaali koronavirustutkimus on edistynyt juuri tutkimustulosten nopean saavutettavuuden ja leviävyyden johdosta.

Yhtä oleellista kuin laaja tavoitettavuus on kuitenkin se, että tutkimus tavoittaa yleisön, jolle sillä on aidosti merkitystä. Suomeksi tai ruotsiksi kirjoitettu musiikintutkimuksen artikkeli saattaa siis olla johdannaisvaikutuksiltaan todellisuudessa huomattavasti merkittävämpi kuin sama artikkeli englanniksi kirjoitettuna. Tämä havainto johtaa suoraan toiseen tutkijoihin nykypäivänä koskettavaan aihepiiriin: yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen, jota yliopistoilta ja tutkijoilta edellytetään nykypäivänä yhä voimakkaammin. Hankalasti määriteltävän sanaparin merkitysisällöt vaihtelevat konkreettisesta yhteiskunnallisesta vaikutustoiminnasta ja tutkimuksen popularisoinnista siihen, että tutkimusaiheella itsellään on selvästi yhteiskunnallinen, jopa voimakkaasti yhteiskunnallisesti kantaa ottava ulottuvuus (ks. esim. Muhonen 2015).

Vaikuttavuuden huomioiminen ja pohtiminen ovat ainakin tällä hetkellä oleellisessa asemassa tutkijan toimintaedellytyksissä, sillä merkittävät tutkimusrahoittajat, etunenässä Suomen Akatemia, käyttävät tutkimuksen yhteiskunnallista vaikuttavuutta yhtenä rahoituskriteereistään. Suomen Akatemialle (2022) kategoriat liittyvät 1) hyvinvoinnin lisäämiseen taloudellisen toiminnan kautta, 2) päätöksenteon tukemiseen, 3) työelämän tarpeiden rakentamiseen ja 4) ihmisten henkisen kasvun ja sivistyksen tukemiseen. Humanistisella tutkimuksella on sinänsä edellytykset vaikuttaa näistä mihin tahansa, mutta vaikutukset painottunevat tyypillisesti viimeiseen kohtaan.

Mutta miten todentaa tällaista vaikutusta? Yhteiskunnallisen vaikuttavuuden hankalasta määrittelystä ja erityisesti todentamisesta on käyty vilkkaasti keskustelua aiemminkin, ja siihen liittyvät ongelmakohdat tiedostetaan esimerkiksi Vastuullinen tiede -sivustolla (esim. Muhonen 2021). Keskustelussa yhteiskunnallisesta vaikuttavuudesta kieltä ei yleensä nosteta esille erityisen merkittävänä tekijänä, mutta esimerkiksi Pauliina Raento (2011, 96) näkee nimenomaan kielen tärkeänä osana vaikuttavuutta: ”Kotikielinen julkaiseminen täyttää tutkijoiden yhteiskunnallisen osallistumisen ja vaikuttamisen tehtävää. Suomalaisella veronmaksajalla on oikeus nauttia kustantamansa tieteellisen työn tuloksista omalla äidinkiellään.”

Toisaalta Reetta Muhonen (2015, 105) pitää suppeana näkemystä, jossa tutkimuksen yhteiskunnallinen vaikuttavuus ”rajoittuu kirjoittamiseen suomen kielellä”. Kielivalintaa itsessään ei olekaan luontevaa pitää yhteiskunnallisen vaikuttavuuden mittapuuna. Tämä kuitenkin toimii kumpaankin suuntaan: siinä missä suomeksi kirjoitettu tutkimus ei välttämättä takaa yhteiskunnallista vaikuttavuutta Suomessa, ei englanniksi kirjoitettu artikkelikaan takaa sitä tieteen kansainvälisellä kentällä. Kuten Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta (2021) asian kiteyttää: ”Monikielinen tiedeviestintä korostaa tieteen tekemistä ja tuloksista viestimistä kielillä, jotka vahvistavat tutkitun tiedon laatua ja tulosten hyödynnettävyyttä”. Merkitystä ei siis ole kielivalinnalla itsellään, vaan sillä, että kieli on valittu oikein.

Suomeksi julkaistu tutkimus mistä tahansa kansainvälisestä aiheesta täyttää helposti kansainvälisyyden ja yhteiskunnallisen vaikuttavuuden kriteerit. Vaikka jostakin aiheesta olisikin olemassa jo useita englanninkielisiä perusteoksia, kohdennetusti suomalaisyleisölle kirjoitettu julkaisu todennäköisesti tavoittaa yleisönsä ja puhuttelee sitä voimakkaammin kuin käännösteksti. Tällöin toteutuu todennäköisemmin myös niin sanottu yhteiskunnallinen vaikuttavuus. Tässä yhteydessä onkin helppo allekirjoittaa Louis Clerkin (2020) huomio: ”Kansallisen tiedejulkaisemisen vaaliminen ei [...] tarkoita käpertymistä maan sisälle, vaan dialogia kansallisen ja kansainvälisen tasojen välillä.” Tiedejulkaiseminen suomeksi on siis parhaimmillaan sekä vaikuttavaa että kansainvälistä – eli se täyttää juuri ne määreet, jotka tutkijoille ja tutkimukselle asetetaan.

Musiikintutkimus voi hyvin myös suomeksi

Miten tämä kaikki liittyy musiikintutkimukseen Suomessa? On tietysti itsestään selvää, että myös musiikintutkijat joutuvat jatkuvasti pohtimaan julkaisukieltään. Nuorten tutkijoiden oletetaan kasvattavan ansioluetteloaan englanninkielisillä artikkeleilla kansainvälisesti mahdollisimman paljon siteeratuissa tiedejulkaisuissa. Mutta entä jos tutkimuksen aihe on sellainen, ettei se sovi englanninkielisen tiedekirjoittamisen ja julkaisujen muottiin?

Erityisesti kysymys koskettaa suomalaiseseen musiikkiin erikoistuneita tutkijoita, joiden aiheiden merkitys omassa yhteiskunnallisessa ja alueellisessa kontekstissaan ei itsestään selvästi avaudu kansainväliselle yleisölle. Tätä problematiikkaa on käsitelty aiemmin *Musiikki*-lehdessä Markus Mantere, joka huomauttaa, että arvostetussa englanninkielisessä tiedeleh-

dessä julkaiseminen esimerkiksi edellyttää sellaista aiheen kontekstuaalisointia, joka saattaa lopulta viedä artikkelin sisällöstä valtaosan (Mantere 2018, 122–123). Jo tästä tilanteesta johtuen kaikki tutkimusaiheet eivät välttämättä kuulu tai sovi angloamerikkalaisten musiikintutkimuksen julkaisujen käsiteltäväksi. Tämä ei tee tutkimuksesta tai itse tutkimusaiheista yhtään vähemmän tärkeitä. Se vain kertoo angloamerikkalaisen tutkimuskentän prioriteeteista, jotka luonnollisesti poikkeavat suomalaisista.

Näiden havaintojen myötä palaamme *Musiikki*-lehden kielipolitiikkaan. Avoin verkkojulkaisu takaa saavutettavuuden mistä päin maailmaa tahansa, mutta lehti palvelee ennen kaikkea Suomen musiikintutkimuksen kentästä kiinnostunutta lukijaa. *Musiikki* on sitoutunut laadukkaaseen julkaisemiseen ja asianmukaiseen vertaisarviointiprosessiin, jonka seulan läpäisevät ainoastaan tieteelliseltä merkitykseltään ja laadultaan riittävän korkeatasoiset artikkelit. *Musiikissa* julkaistaan siis jatkossakin kansainvälistä ja vaikuttavaa tutkimusta – pääasiassa kotimaisilla kielillä.

Kansainvälisyys ja useiden eri kieli- ja kulttuurialueiden tutkiminen kietoutuvat yhteen myös tämänkertaisessa *Musiikki*-lehden numerossa. Heikki Uimonen tarkastelee taustamusiikkiliiketoimintaa Suomessa ja nostaa esille sen taloudellisen ja työllistävän vaikutuksen, toimintalogiikan, sen parissa toimivien taustaoletukset ja koetut ongelmat. Hänen mukaansa taustamusiikkiyritysten työntekijöiden toimijuus on hankalasti erotettavissa siitä kulttuurista, ajasta ja tilasta, missä musiikkia faktisesti kuullaan ja kulutetaan, vaikka yritysten palvelut ja musiikkisisällöt on rakennettu kansainvälisten bisneskonseptien mukaisiksi. Anna Peltomäki puolestaan on tutkinut Olavi Virran muistomerkkihanketta kulttuuriperintöprosessina, jossa kohdehenkilön elämäntyöstä ja muistosta tuotettiin abstraktin monumentaaliveistoksen avulla populaarimusiikin kulttuuriperintöä. Kyseessä oli tapahtumasarja, jossa menneisyyden jälki tunnistettiin ja tuotettiin todisteeksi tuosta menneisyydestä.

Arja Kastisen artikkeli on esimerkki muusikkolähtöisestä tutkimuksesta, mutta havainnollistaa erinomaisesti suomen kielellä julkaisemisen merkitystä. Keskiössä on vanhan karjalaisen kanteleimprovisaation eli ”oman mahdin soiton” olemus, jota käsitellään 1800- ja osin 1900-luvulla eläneen kanteleensoittajan, suomalaisen sivistyneistön keskuudessa kuuluisaksi tulleen ja eräänlaista myyttistä muinaisuutta heille edustaneen Pedri Shemeikan kautta. Pyrkimyksenä on kirjallisten lähteiden avulla saada tietoa ja eräänlaisen kokeellisen arkeologian kautta rekonstruoida tuota vuosisataista kanteleella soitettua improvisoitua musiikkia.

Pekingin konservatoriossa musiikintutkimuksen maisterintutkiminnon tehnyt Xinjie Chen puolestaan väitteli saamelaismuusikoista Helsingin

yliopistosta englanniksi – oiva muistutus siitä, että Suomessakin musiikin-
tutkimusta tehdään eri kielillä ja eri yleisöille kohdistettuna. Tuire Ran-
ta-Meyer on taas arvioinut Sibelius-Akatemian julkaisusarjassa ilmesty-
nyttä englanninkielistä kirjaa, jonka näkökulmana on Richard Wagnerin
pohjoismaiset vaikutteet ja vaikutukset.

Lopuksi meillä on ilo ilmoittaa, että *Musiikin* päätoimittajatiimi on
kasvanut jälleen kolmihenkiseksi: tästä numerosta alkaen uutena päätoi-
mittajana aloittaa monipuolinen ja kokenut musiikintutkija, FT, dosentti
Meri Kytö. Lämpimästi tervetuloa mukaan toimittamaan *Musiikkia!*

Lähteet

- Alasuutari, Pertti. 2012. ”Onko yhteiskuntatiede kansallista?” *Aikalainen*, 5.6.2012.
- Clerk, Louis. 2020. ”Juhlapuheista aitoon kansainvälisyyteen”. Tark. 30.3.2022.
<https://blogit.utu.fi/utu/2020/10/06/juhlapuheista-aitoon-kansainvalisyteen/>
- Hakulinen, Auli. 2011. ”Globalisointi vai kolonisointi?” Tark. 30.3.2022. https://www.kotus.fi/nyt/kotus-blogi/blogiarkisto/auli_hakulinen?5392_m=8283
- Hiidenmaa, Pirjo. 2003. *Suomen kieli – who cares?* Helsinki: Otava.
- Jauhiainen, Ilmari. 2019. ”Keskustelua kansallisilla kielillä julkaistavien tiedelehtien avoimuudesta”. Tark. 30.3.2022. <https://avoointiede.fi/fi/ajankohtaista/keskustelua-kansallista-kielilla-julkaistavien-tiedelehtien-avoimuudesta>
- Mantere, Markus. 2018. ”Millä kielellä tutkia musiikkia?” *Musiikki* 48 (3–4): 121–123.
- Muhonen, Reetta 2015. ”Yhteiskuntatieteet ja tutkimuksen moninainen vaikuttavuus”. Teoksessa Vastuullinen ja vaikuttava: *Tulokulmia korkeakoulujen yhteiskunnalliseen vaikuttavuuteen*. Opetus- ja kulttuuriministeriön julkaisu 2015:13, 99–116.
- Muhonen, Reetta 2021. ”Tutkimuksen yhteiskunnallisen vaikuttavuuden arvioinnin haasteet”. Tark. 30.3.2022. <https://vastuullinentiede.fi/fi/jatkokaytto/tutkimuksen-yhteiskunnallisen-vaikuttavuuden-arvioinnin-haasteet>
- Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta 2021. ”Podcast: Tieteen parhaaksi, monikielisesti”. Tark. 30.3.2022. <https://tjnk.fi/fi/ajankohtaista/podcast-tieteen-parhaaksi-monikielisesti>
- Suomen Akatemia 2022. ”Tutkimuksen vaikuttavuus”. Tark. 30.3.2022. <https://www.aka.fi/tutkimusrahoitus/hae-rahoitusta/nain-haet-rahoitusta/ohjehakemisto/tutkimuksen-vaikuttavuus/>
- Raento, Pauliina. 2011. ”Julkaiseminen kotikielillä edistää kansainvälistä uraa” *Terra* 123 (2): 96–97.
- Ranta-Meyer, Tuire, Milla Tiainen ja Ari Poutiainen 2018. ”Kieli keskellä”. *Musiikki* 47 (4): 3–8.



Heikki Uimonen

***Taustamusiikkipalvelut ja toimijuus:
kulttuurinen lähestymistapa jokapaikkaisen
musiikin valintaprosesseihin***

Etnomusikologi Heikki Uimonen toimii tutkimusjohtajana Itä-Suomen yliopiston filosofisen tiedekunnan humanistisella osastolla sekä ACMESOCS. Auditory Cultures, Mediated Sounds and Constructed Spaces -hankkeen vastuullisena johtajana. Hänen tutkimusalueisiinsa kuuluvat eri alustojen musiikkisisällöt, niiden teknologiset muutokset, jokapaikkainen musiikki sekä ääniympäristön, musiikin ja kuuntelijan välinen suhde. heikki.uimonen@uef.fi

DOI: 10.51816/musiikki.115711

Taustamusiikkipalvelut ja toimijuus: kulttuurinen lähestymistapa jokapaikkaisen musiikin valintaprosesseihin

Heikki Uimonen
.....

Johdanto

Vuonna 2019 Musiikin säveltäjien, sanoittajien, sovittajien ja kustantajien tekijänoikeusjärjestö Teosto sai taustamusiikista tuloja yhteensä 9,5 milj. euroa. Summa on kokoluokaltaan rinnastettavissa konserttien, tapahtumien sekä radion ja television tuloutuksiin (11,3 milj. euroa, 9,2 milj. euroa ja 22,2 milj. euroa). Musiikkituottajien IFPI Finland sai taustamusiikista tuloja yhteensä 9 milj. euroa radion ja television tuottaessa 8,8 milj. euroa (Gramex 2019, Teosto 2019). Teoston ja Gramexin perustama yhteisyritys GT Musiikkiluvat Oy (2021) tähdentää, että heidän lisensioimaansa taustamusiikkia käyttävät asiakkaat saavat rahoilleen vastinetta ja että näin varmistetaan tuloutusten ohjautuminen musiikin tekijöille.

Taustamusiikkiliiketoiminnalla on taloudellista merkitystä tekijöilleen. Sen taloudelliset indikaattorit eivät kuitenkaan kerro lukujen taustalla vaikuttavista musiikkikulttuurisista tekijöistä. Ylirajaisesta luontees-taan huolimatta taustamusiikki ja sen valintaan liittyvät prosessit ovat vahvasti sidottuja aikaan, paikkaan sekä vallitsevaan ymmärrykseen musiikista osana yhteiskuntaa. Vaikka yritysten tuotteet ja musiikkisisällöt rakentuvat transnationaaleille toimintamalleille, ne ovat hankalasti erotettavissa siitä kulttuurista, missä musiikkia faktisesti kuullaan, kuunnellaan ja kulutetaan.

Aiheen tutkimuksellinen tarkastelu vaatii tuekseen kulttuurispesifin kontekstoinnin musiikin käyttöä määrittäviin tekijöihin, kuten musiikki-esitysten sanoituksiin, kieleen sekä muihin kulttuurisiin ja materiaalsiin muuttujiin, jotka kehystävät taustamusiikin valintaprosesseja. Kontekstoiintiin voidaan käyttää toimijuuden käsitettä, joka ilmenee musiikin taksonomioissa ja yhteiskunnan tavoissa määritellä itsensä suhteessa mu-

siikkiin. Kyse on lopulta varsin etnomusikologisesta lähestymistavasta: siitä, mitä musiikilla voi tehdä, kuinka kulttuuri muuttaa musiikkia, ottaa vaikutteita muista musiikeista ja kuinka musiikilla rakennetaan ja muokataan esteettistä toimijuutta (ks. DeNora 2000).

Analysoin toimijuutta suhteessa tietoihin musiikkivalintoihin ja motiiveihin, joilla muokataan erilaisia äänellisiä ympäristöjä. Tutkimuskohteena on neljä taustamusiikkipalveluja tarjoavaa yritystä. Suomessa sijaitsevien yritysten valintaperusteena on niiden keskeinen asema taustamusiikin välittäjinä, mutta ennen muuta yritysten monimuotoinen toimijuus ja diversiteetti. Yritysten liiketoiminta on valtakunnallista ja alueellista, mutta samalla sitä määrittää ylijaraisen mediakonglomeraatin ansaintalogiikka ja käytännöt. Musiikkia välitetään kauppakeskuksiin, mutta myös yksittäisiin liiketiloihin tai brändätään tuotemerkkien pitempiaikaiseen käyttöön. Yritykset käyttävät kansainvälisten toimijoiden resursseja ja samalla kehittävät omia tuotteitaan tavalla, joka on luonnehdittavissa paikalliseksi käsityöläis- tai artesaanitoiminnaksi. Yritykset välittävät kuluttajille tuttua populaarimusiikkia, mutta myös itseään jatkuvasti muokkaavaa, generatiiviseksi musiikiksi kutsuttua äänisisältöä. Lisäksi tutkimuksen edetessä ilmeni, että nykyaikaisen musiikkiteknologian yhdistäminen ulkopuoliseen dataan voi osoittautua kestävämmäksi paitsi eettisesti myös tietosuojan kannalta tarkasteltuna.

Analysoin yritysten eroavaisuuksia ja yhteneväisyyksiä eri muuttujien avulla. Näitä ovat muiden muassa se, millaisina yritykset näkevät *asiakkaansa*, millaisia ovat yritysten musiikin *hankinta-* ja *valintaprosessit* sekä kuinka yritykset arvioivat musiikkisisältöjään. Kiinnitän huomiota toimialan haasteisiin ja mahdollisuuksiin yhä digitalisoituvassa ympäristössä. Etnografisena tutkimusmenetelmänä käytän strukturoitua teemahaastattelua, jolla kartoitan yritysten työntekijöiden käsityksiä työnantajansa liiketoiminnasta. Valintaa perustelen sillä, ettei menetelmää ole aiemmin käytetty taustamusiikkia välittävien yritysten vertailevassa tutkimuksessa. Haluan myös tarkastella musiikkia sen valitsijoiden positiosta ja valottaa ilmiötä, joka joissakin tapauksissa on määritelty liikesalaisuudeksi. Yhdysvaltalaisesta taustamusiikkiyrityksestä kerätty etnografinen aineisto jäi julkaisematta tutkijaa uhanneen oikeusprosessin vuoksi (vrt. Ala-Fossi 2008, 41; Guilbaud 2021).

Sisällyttämäni suorat haastattelulainaukset konkretisoivat toivoakseni paikoin teoreettista toimijuuden käsitettä. Samalla haluan tuoda esille tutkimukseen osallistuneiden äänen hyvien etnomusikologisten tutkimuskäytäntöjen mukaisesti. Musiikin reseptiota tarkastelen ainoastaan tutkimukseen osallistuneiden siitä puhuessa. Vastaanottoa analysoidaan

yksityiskohtaisemmin ja laajemmin Suomen Akatemian rahoittamassa ACMESOCs-hankkeessa (2022), johon tämäkin tutkimus sisältyy.

Olen toisaalla tarkastellut taustamusiikkia kaupunkitilan, medioituneen musiikin ja saundintutkimuksen konteksteissa, minkä lisäksi suomalaista ja kansainvälistä tutkimusta on esitelty viimeaikaisissa tieteellisissä on-line-julkaisuissa. Ne ovat saatavilla avoimen julkaisemisen periaatteiden mukaisesti *Etnomusikologian vuosikirjan*, *Musiikin* ja *Media & viestintä* -aikakauslehtien verkkoalustoilla (ks. esim. Uimonen ja Kytö 2020; Kilpiö ja Kytö 2021; Uimonen 2022). Näihin tieteellisiin artikkeleihin pyydän lukijaa niin halutessaan perehtymään. Taustamusiikin historian ja tutkimuksen kertaamisen sijaan syvennän näissä julkaisuissa sivuttuja teemoja sekä niitä kulttuuris-historiallisia tekijöitä, jotka ovat muokanneet ymmärrystämme taustamusiikista. Aihe liittyy korkean ja matalan väliseen argumentointiin, jolla taustamusiikin ja muiden musiikinlajien käyttöä on lähestytty kansainvälisessä keskustelussa.

Taustamusiikilla tarkoitan muun toimen ohella kuunneltavaa tai muuta toimintaa taustoittavaa musiikkia. Määritelmä ei ole yksiselitteinen vaan muuttuva muiden musiikkikulttuuristen käsitteiden tavoin, kuten esittelemäni kirjallisuus ja aiheen pohdinta osoittaa. Musiikillisen toimijuuden teoreettisen hahmottamisen jälkeen on vuorossa artikkelin empiirinen osuus ja analyysiluku, jossa tarkastelen yritysten toimintaa tukeutuen primaarinaineistona käyttämiini tutkimushaastatteluihin. Vielä on syytä maininta artikkelin terminologiasta seuraavaa: tarkoitan *asiakkaalla* taustamusiikkipalveluja tarjoavan yrityksen asiakasta, kuten kaupakeskusta tai yksittäistä liikkeenharjoittajaa. Musiikkia julkisessa tai yksityisessä tilassa kuulevaan henkilöön viitataan *loppukäyttäjän* käsitteellä.

Taustamusiikki 1900-luvun jälkipuoliskolla

Esiteollisena aikana laulettu musiikki säesti ja rytmitti työtä, virkisti ja toimi esteettisen ilmaisuuden ja mielihyvän välineenä. Teollistuminen ja äänekkkäät tehdasympäristöt rikkoivat musiikillisen äänen ja työnteon välisen suhteen. Suhde palautettiin rauhallisempiin työympäristöihin tayloristisen ajattelun myötä. Sen eräänä tavoitteena oli tuotantoprosessien rationalisointi tallennetun musiikin avulla. Keskusjohtoinen ajattelu musiikista työntekijöiden tuottavuuden lisääjänä korvaantui aikaa myöten työntekijöiden henkilökohtaisella musiikinkäytöllä. (Dibben ja Haake 2013, 151–152.)

Esi- ja jälkitekollisen ajan musiikkia voidaan kutsua myös medioimatoman ja medioituneen ajan musiikiksi, erityisesti äänen sähköisen välittymisen osalta. Medioimatonta musiikkia on akustinen, muistinvarainen ja esityshetkellään ainutkertainen musiikki. Medioitunut musiikki viittaa puolestaan sähköisesti ja graafisesti (nuotit, laulutekstit) välitettyyn, useimmiten tallennettuun musiikkiin. Sen muita ominaisuuksia ovat massajakelu ja laaja saatavuus. (Kurkela, Lahti, Uimonen ja Heikkinen 2009, 3.) Viimeistään 1900-luvun jälkipuoliskolta lähtien taustamusiikki on ollut valtaosaltaan medioitunutta musiikkia.

Medioitunutta musiikkia kuultiin ja kuullaan kulttuurisesti ja historiallisesti rakentuneissa ja muuttuvissa ympäristöissä. Kyse on modernin ajan ilmiöstä siksi, että musiikilla kyettiin organisoimaan eri ympäristöjä ääntä välittävän teknologian yleistymisen myötä. Muutokset johtivat väistämättä uudentyyppeihin kuulemisen ja kuuntelemisen tapoihin. (Thompson 2002, 2–3.)

Äänen ja tilan suhdetta 1900-luvulla tarkastellut Emily Thompson tulkitsee moderneiksi myös musiikin ympäristöt. Niistä riisuttiin tarpeettomiksi määritellyt ja ei-toivotut äänet, minkä lisäksi tilan kontrolloitavuutta sekä äänen ja tilan välistä suhdetta muokkaisivat ääntä vaimentavat materiaalit. Ihmisen kyky hallita fyysistä ympäristöään muutti tilan, äänen ja ajan välisen yhteyden. Tilat muokattiin tuotteiksi ja hyödykkeiksi vallitsevien arvostusten mukaan kuten silloin, kun suunnittelulla vaikutettiin työntekijöiden tuottavuuteen. (Thompson 2002, 2–4.)

Vaikka nykyinen taustamusiikkiliiketoiminta on selkeästi 1900-luvun teknologisen ajan perillinen, sisältyy ajatukseen hienoinen ristiriita. Moderniin liitetyt kontrolloitavuuden ja uutuuden epiteetit ovat yhdistettävissä teknologiaan ja musiikin välittymisen eri muotoihin. Musiikkisisällöt sen sijaan uudistuvat verkkaisesti, ja taustamusiikki on valtaosaltaan vanhan kierrättämistä ja tuttuuden tuotantoa.

Modernit ääniympäristöt ja medioituneen musiikin käytöt herättävät kysymyksen muutosten taustalla vaikuttaneiden tahojen motiiveista sekä ennen muuta siitä, millä tavoin näihin muutoksiin reagoitiin (ks. Uimonen ja Kytö 2020). Tutkimuksellisesti merkittäviä ovat instituutionaaliset kannanotot, sillä niissä kiteytyvät valtaapitävien näkemykset kulloinkin hyväksyttävänä pidetyistä ilmiöistä ja käyttäytymisestä. Yhdistyneiden kansakuntien kasvatus-, tiede- ja kulttuurijärjestö UNESCON julkaisut taustamusiikista ovat tässä suhteessa merkillepantavia (ks. Lanza 1994). Niissä kannatettiin laajamittaista reagointia taustamusiikin käyttöön, mutta kiinnitettiin huomiota myös muun musiikin negatiivisiksi miellettyihin vaikutuksiin.

Vuonna 1969 Pariisissa kokoontunut UNESCO:n Kansainvälinen musiikkineuvosto (General Assembly of the International Music Council) vaati ”oikeutta hiljaisuuteen” ja antoi julkilausuman lähetetyn ja tallennetun musiikin käytöstä julkisissa ja yksityisissä tiloissa. Järjestön toimeenpanevalla taholla ehdotettiin taustamusiikin tarkastelua lääketieteellisestä, tutkimuksellisesta ja lakisääteisestä näkökulmasta unohtamatta taiteeseen ja kasvatukseen liittyviä tekijöitä. Viranomaisia veloitettiin toimenpiteisiin musiikin ”väärinkäytön lopettamiseksi”. Taustamusiikin vähentämiseen tähdänneen julkilausuman taustalla vaikuttivat kohtaamiset ei-toivotun musiikin kanssa, mikä osaltaan indikoi taustamusiikki-tarjonnan määrällistä lisääntymistä. Musiikkineuvoston toimeenpanevan komitean puheenjohtajana toiminut viulisti Yehudi Menuhin kimmastui jouduttuaan istumaan ”vangittuna” taustamusiikkia soittaneessa lentokoneessa. (Lanza 1994, 153.)

Kanadalaissäveltäjä ja pedagogi R. Murray Schafer (1977, 97–98) pani merkille ristiriidan UNESCO:n toimissa: aiemmin musiikin tuotannosta ja lisäämisestä kiinnostunut taho suuntasi huomionsa nyt musiikin vähentämiseen. Keskustelua käytiin abstraktilla ja symbolisella, mutta toisaalta määrittelemättömällä tasolla. Siitä on luettavissa korkean ja matalan väliset arvostukset sekä häiritseväksi koetun musiikin asettaminen ilman perusteluja ”hiljaisuuden” vastakohtaksi. Silmiinpistävin yksittäinen tekijä oli tarve kontrolloida musiikkia ja sen käyttöä. Musiikille oli osoitettava paikkansa ja aikansa, sitä ei sopinut soittaa hallitsemattomasti julkisissa tiloissa.

Toimijuuden näkökulmasta kannanotto on huomionarvoinen. Se on liitettävissä laajempaan keskusteluun musiikin oletetuista vaikutuksista kuulijoihinsa. UNESCO:n *Courier*-julkaisun numero ”Exploring the New Soundscape” kiinnitti huomiota ääniympäristön muutokseen, musiikkiin liittyviin käytäntöihin ja erityisesti siihen, mitä musiikki saa aikaan kuulijassaan. Aikalaiset kommentoivat kovaäänistä beat-musiikkia ja toivat esiin sen vaikutuksia hormonitason nousuun, mikä konserttitilanteissa saattoi johtaa pakene tai taistele -stressireaktioon. Lopputuloksena oli aggressiivista käytöstä ja ”tuolien särkemistä” sekä tietoisien kontrollin ja tajunnan menettämistä (Bontick ja Mark 1976).

Voimakkaiden äänten vaikutus kuulonalenemaan on todistettu fakta. Samalla artikkeli kuitenkin heijastaa aikansa yhteiskunnallisia valtasuhteita tai vähintäänkin UNESCO:n käsityksiä musiikin vaikuttavuudesta. Musiikki on kontrolloimaton voima, sen aikaansaama sisäeritys ilmenee häiriökäyttäytymisenä. Tulkinta vihjasi myös musiikin sukupuolittuneisiin vaikutuksiin (tytöt pyörtyvät, pojat särkevät tuoleja). Musiikin kontrollointipyrkimyksistä on luettavissa huolestuneisuutta, mutta myös tar-

vetta nuorison käyttäytymisen suitsemiseen, mihin artikkelissa pyrittiin lääketieteellisin perustein.

Rock- tai yleisemmin populaarimusiikin neutraalimpi tarkastelu julkisessa sanassa alkoi viimeistään seitsemänkymmentäluvun loppupuolella, minkä lisäksi ne otettiin musiikin- ja etnomusikologisen tutkimuksen kohteiksi. Taustamusiikin rehabilitointi on ollut huomattavasti verkkaisempaa. Suomen lehtikirjoittelussa taustamusiikista ja etenkin sitä välittäneen Muzak-yrityksen nimestä muodostettiin yleiskielen käsite viittaamaan johonkin mauttomaan, huonosti toteutettuun, taustalle tarkoitettuun tai sellaiseksi miellettyyn kulttuurin ilmiöön. Tosiasia kuitenkin on, että häiritsemättömiksi tarkoitettut sovitukset haastoivat musiikkiliiketoiminnan tuotannon, kulutuksen ja levityksen logiikan perustamalla liiketoimintansa uuden kuunneltavan sijaan kierrätetylle materiaalille. (Sterne 2013, 123–124; Uimonen ja Kytö 2020.)

Nykyisessä taustamusiikkitarjonnassa Muzak-tyyppiset sovitusratkaisut on korvattu etualalla soivalla *foreground*-musiikilla, joka koostuu enimmäkseen alkuperäisesityksistä. Myös Muzak toi markkinoille oman Foreground Music One -kanavansa vuonna 1985. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun elämäntapaa ja trendejä tarkasteleva tutkimus suuntasi huomionsa hippikauden jälkeisten yksilöiden (”the post-hippie hyper-individuals”) mieltymyksiin, joihin laskettiin myös musiikki. (Lanza 2013.)

Simon Frithin (1998, 236) mukaan musiikkia on kaikkialla, eikä sitä näin ollen tarvitse rajata jossakin tietyssä paikassa tai ajassa tapahtuvaksi. Taustamusiikilla on merkitystä nimenomaan siksi, että se kiistää ymmärryksemme musiikin sopivuudesta tiettyyn aikaan ja paikkaan. Kommentti johtaa koko taustamusiikin ja sen yhteydessä käytettyjen käsitteiden problematisointiin ja uudelleen määrittelyyn. Taustamusiikki (*background music*) kuuluu usein etualalla, ohjelmoitu musiikki (*programmed music*) viittaa puolestaan tuotantoon ja musiikin levittämiseen, mutta jättää musiikin kulutuksen huomiotta. Suomessa harvemmin käytetyt käsitteet ”business music” ja ”environmental music” viittaavat nimensä mukaisesti niiden taloudelliseen ja ympäristöä muokkaavaan funktioon. Anahid Kassabian (2006 [1999], 117) ehdottaa käytettäväksi jokapaikkaisen musiikin käsitettä musiikista, joka on läsnä, mutta hallintamme ulottumattomissa.

Muun musiikin tavoin jokapaikkaisen tai päivittäismusiikin analyysi tulee tehdä sitä määrittävässä kontekstissa (Kassabian 2013, Uimonen 2021). Kyse on musiikin ymmärtämisestä ääni-, tila- ja aikakonstellaationa, joka rakentuu kaikkien kolmen vastavuoroisuudesta tietyssä ympäristössä. Musiikin ja äänen kokemiseen vaikuttavat samanaikaisesti musiikin ja äänen, tilan ja ajan sekä subjektiivisuuden ja sosiaalisuuden elementit.

(Ks. Born 2013.) Musiikissa itsessään ei ole sisäsyntyisiä merkityksiä kuulijalleen siirrettäväksi olkoonkin, että musiikki kantaa mukanaan kuulijansa siihen liittämää menneisyyttä: musiikin tietyt piirteet *tulevat merkitykselliseksi* kuulijalleen tietyissä olosuhteissa. (Kassabian 2001, 3; DeNora 2000, 23.) Taustamusiikkipalveluja toimittaville yrityksille musiikin merkitykset ovat siunaus ja kirous: niillä voidaan vaikuttaa kuulijoiden käyttäytymiseen tai mielentilaan, mutta vain tiettyyn pisteeseen saakka. Taustamusiikki suunnitellaan vaikuttamaan kollektiivisesti, mutta loppukäyttäjät kokevat sen pääasiassa yksilöinä.

Toimijuudella voidaan tuoda uusi näkökulma taustamusiikin ja sen tuotannon tutkimukseen. Sen tai ylipäänsä kulttuurisen musiikintutkimuksen ja etnomusikologian parissa esitetyt argumentit perustuvat tuskin koskaan musiikin kuulijalleen tuottamiin ärsykkeisiin tai siihen, että kuulijat ymmärretään vain musiikin passiivisina vastaanottajia (vrt. DeNora 2000, 63; Uimonen ja Kytö 2020). Toimijuutta tarkastelevaa lähestymistapaa sovelletaan artikkelin jälkimmäisessä osassa haastattelupuheeseen, joissa käsitellään jokapaikkaisen musiikin hankinta- ja valintaprosesseja.

Musiikki ja toimijuus

Musiikin tekeminen ja kuluttaminen on musiikillista toimijuutta. Toimijuuden rakenteiden tutkijat kiinnittävät huomionsa toiminnan kontekstiin, kun taas ihmistoimijuuden tutkimus keskittyy toimijuuden yksilöllisiin puoliin (Saariketo 2020, 64–65). Sosiaaliset rakenteet mahdollistavat ja rajoittavat ihmisten toimia, ihmiset puolestaan vaikuttavat sosiaalisiin rakenteisiin. Toimijoiksi lasketaan eläimet, kasvit ja artefaktit, mikäli ne saavat aikaan vaikutuksia, mukaan lukien ihmisten ja ei-ihmisten liitokset ja kanssaoleminen. Jokapäiväiset kokemukset rakentavat perustan, jossa yksilöt toimivat, neuvottelevat ja laajentavat kykyjään toimiakseen osana sosiaalista maailmaa. (Ritzer ja Smart 2001; Pyyhtinen 2015; Karlsen 2019.)

Musiikillinen toimijuus tarkoittaa *yksilön* kykyä toimia suhteessa musiikkiin. Hän käyttää musiikkia itsesäätelyn välineenä, identiteettinsä rakentamiseen, itsensä suojeluun, olemassaolon ja tietoisuuden syventämiseen ja musiikillisten taitojensa kehittämiseen. *Yhteisö* käyttää musiikkia säatelemään ja rakentamaan sosiaalisen kohtaamisen tilanteita, koordinoimaan kehollista toimintaa ja vahvistamaan yhteistä identiteettiä. Musiikilla luodaan ja säädellään esteettisen toimijuuden tapoja, kuten

tuntemista, motivaatiota, halua, toiminnan tapaa ja energiatasoa. (DeNora 2000, 53; Rice 2017, 149; Karlsen 2019, 2–3.)

Etnomusikologisessa tutkimuksessa toimijuus niveltyy osaksi kulttuurisia käytäntöjä. Mikä tahansa äänellinen tai musiikillinen ilmiö inhimillisenä ja sosiaalisena toimintana on tätä jo lähtökohtaisesti. Implisiittisesti toimijuus sisältyy tutkimusalan perustaviin tutkimuskohteisiin, joita ovat yhteisön tavat määrittellä ja luokitella musiikkia sekä yhteisön ymmärrys musiikista ja musiikin vaikutuksista. (Nettl 2005 [1983], 12–13.)

Musiikin tarkastelu inhimillisesti järjestettynä äänenä tiettyssä kontekstissa viittaa musiikkiin itseensä, mutta myös siihen liittyviin prosesseihin ja aktiviteetteihin. Tähän sisältyy ihmisten välinen vuorovaikutus, käyttäytymisen taustalla vaikuttavat motiivit ja merkityksenanto. Nämä älylliset, fyysiset, kulttuuriset ja sosiaaliset prosessit luovat musiikillisia tuotteita mukaan lukien se, kuinka musiikkia rakennetaan havainnon, käsitteen ja emotion tasolla. Tällä musikoinniksi kutsutulla prosessilla viitataan musiikin tekemisen tapoihin, musiikin vastaanottoon ja merkityksenantoon. (Small 1998; ks. myös Rice 2014, 5–6, 9.)

Taustamusikiliiiketoiminnan kohdalla toimijuutta tulee tarkastella myös suhteessa menneeseen, kuten yritysten henkilökunnan aiempaan työkokemukseen ja ammatillisiin verkostoihin. Haastatteluun osallistuneiden ammatillinen osaaminen perustuu taitoihin, joita he ovat kerryttäneet kaupallisen median ja musiikkiliiiketoiminnan parissa. Näitä ovat muiden muassa paikallisradiot, dj:nä toimiminen ravintolaympäristössä, elävän musiikin parissa työskentely sekä musiikin tuottaminen ja äänittäminen. Ennen taustamusikiliiiketoiminnan pariin siirtymistään alan toimijoilla oli käytössään musiikkikulttuurinen tietämys koskien musiikin käyttöä eri sosiaalisen elämän yhteyksissä.

Toimijuuden tarkastelussa ongelmalliseksi on osoittautunut sen ymmärtäminen intentionaalisenä yksilötoimijuutena ja etnosentrisenä ihmiskeskeisyytenä. Aktiivinen toimijuuden käsite tuottaa normatiivista ideaalia jättäen ulkopuolelleen sen, että myös passiivisilta vaikuttavat toiminnan muodot edellyttävät ponnisteluja kestämissä, sietämissä ja odottamisen muodossa. Taustamusikiliiikettä päivästä toiseen kuuntelevat palvelualan ammattilaiset tai ikäkuulon aiheuttamat vaikeudet kaikuisissa ja runsaasti ääni-informaatiota sisältävissä ympäristöissä ovat tästä esimerkkejä. Rationaalisen valinnan ja yksilötoimijuuden ammentaessa valistuksen ajalta peräisin olevasta tietoisesta toiminnan ajatuksesta jää havaitsematta, että kyse on pikemminkin konkreettisista tilanteista ja muuttuvista toimintaympäristöistä. (Honkasalo, Ketokivi ja Leppo 2014; Kilpiö ja Kytö 2021.) Näin ollen taustamusikiliiikissä on kyse tiettyssä ajassa ja paikassa il-

menevästä toiminnasta. Kuulija ottaa musiikin omakseen ympäristössä, johon musiikki on asetettu soimaan tai johon hän itse sen asettaa. Näissä tilanteissa epäyhtenäiset musiikki, kuulijan huomio, muistot ja assosiaatiot sekä vallitsevat olosuhteet yhdistyvät koherentiksi kokonaisuudeksi. (DeNora 2000, 42–43; Uimonen ja Kytö 2020.)

Toimijuuden aika- ja paikkasidonaisuus ilmeni haastatteluissa, kun osallistujilta kysyttiin tutkimuksen soveltamisesta liiketoiminnassa. Musiikin ymmärrettiin olevan sidoksissa kuulijansa henkilökohtaisiin mielityksiin ja mielipiteisiin, minkä vuoksi tutkimuksella oli mahdotonta tavoittaa ”absoluuttista totuutta”. Pragmaattisen lähestymistavan mukaan ”ainut mikä on varma tieto, on retail-ympäristössä kassanauha”. Ostomääriin vaikuttavat säätila, päivän uutisointi tai ylipäänsä musiikkia kuulevan henkilön elämässä tapahtuvat asiat, joten myynnin lisääntymisen tai vähentymisen palauttaminen musiikkiin on haasteellista. Kommenttia selittää osittain se, että taustamusiikkia verrattiin vaikutuksiltaan yksiselitteisemmin mitattavaan äänimainontaan. (Audience First 2020.)

Taustamusiikkiliiketoiminta

Artikkelin empiirisessä osassa tarkastelen toimijuuden ilmenemistä neljän taustamusiikkipalveluja tarjoavan yrityksen liiketoiminnassa. Tutkimuksen rajausperusteena ovat Mall Voicen, Dj. Onlinen, Mood Median¹ ja Bauer Median erityyppiset toimintakulttuurit ja -ympäristöt. Mall Voicella on keskeinen asema kauppakeskusten äänimaisemien rakentajana. Dj. Onlinen valintaperusteena on sen paikallinen toimijuus ja aktiivisuus musiikin hallintaohjelmistojen kehittäjänä. Mood Media toimii Suomessa, mutta osana kansainvälistä taustamusiikkiyritystä, mikä osaltaan mahdollistaa ja samalla rajaa sen musiikinvalintaprosesseja. Bauer Median valintaperusteena on se, että muista alan toimijoista poiketen yritys kauppaasiakkailleen konventionaalisemman taustamusiikin ohella generatiivista musiikkia.

Vuoden 2020 Musiikinkäyttötutkimuksen mukaan ylivoimaisesti tärkein taustamusiikin lähde oli kuitenkin radio (63 %). Taustamusiikkipalveluja käytettiin toiseksi eniten (12 %). Niistä suosituimpia olivat Spotifyn Soundtrack Your Brand (46 %), Audience First (4 %), Mood Media (11 %), Maestro Pro (15 %) ja DjOnline (2,1 %) tai kauppaketjun toimitta-

1 Audience First -yritys hankki Mood Media Finlandin omistukseensa keväällä 2021 (Niskanen 2021).

ma radio (5 %). (Partanen, Ahomäki ja Levola 2020, 8, 23–28.) Spotifyn Soundtrack Your Brand -palvelun suurta prosenttiosuutta selittää se, että yrityksen tarjoamaa musiikkia välittävät useat yritykset.

Määrällinen tieto taustamusiikin lähteistä on käyttökelpoista tutkimuksen taustoittamiseen. Laadullisen ja musiikin kulttuurisen tutkimuksen näkökulmasta tämä on kuitenkin riittämätöntä. Tähän tutkimukseen valittua Mall Voicea ei myöskään mainita musiikkikäyttötutkimuksessa, vaikka se toimittaa alihankkijoidensa välityksellä musiikin valtaosalle suomalaisia kauppakeskuksia.

Taustamusiikkipalveluja koskevan tutkimuksen aineisto koottiin ryhmähaastatteluina yritysten tiloissa vuosina 2019 ja 2020. Haastattelu on perusteltu metodisena valintana siksi, ettei sitä ole juuri lainkaan sovellettu taustamusiikin akateemiseen tutkimukseen (ks. kuitenkin Ranta 2005). Puhelimitse ja sähköpostilla rekrytoidut osallistujat vastasivat haastattelupyyntöön poikkeuksetta myönteisesti. Osallistujat olivat ammatiltaan yritysten toimitusjohtajia, tuottajia, musiikkisuunnittelijoita tai myynnin parissa työtään tekeviä henkilöitä. Alan miesvaltaisuus ilmeni tutkimuksen sukupuolijakaumassa (vrt. Kilpiö ja Kytö 2021), sillä kaikki osallistuneet olivat miehiä, iältään 35–64-vuotiaita. Osallistujille kerrottiin yksityiskohtaisesti, mistä tutkimuksessa on kyse ja pyydettiin täyttämään osallistumiskaavake. Heillä oli mahdollisuus vetäytyä tutkimuksesta niin halutessaan. Haastattelutilanteessa esitettiin avoimia kysymyksiä musiikin valinnasta ja sen suhteesta yrityksen liiketoimintaan. Lisäksi tarkasteltiin kysymysten inspiroimia ja haastateltavien tärkeiksi katsomia aiheita, kuten henkilökohtaisten musiikkikokoelmien hyödyntämistä musiikkisuunnittelussa sekä haasteita, joita asiakkaan infrastruktuuri asettaa yrityksen liiketoiminnalle. (Mall Voice 2019, Mood Media 2020, Dj. Online 2020, Bauer Media 2019.)

Tutkimus suunniteltiin ja toteutettiin temaattisten kokonaisuuksien perusteella, jotka muokattiin kaupallisten radioiden musiikkitarjontaa ja musiikkivalintaa tarkastelevan tutkimuksen perusteella (Uimonen 2011). Radion musiikinvalintaprosessien avulla on mahdollista valottaa taustamusiikkiliiketoimintaa niille molemmille yhteisten muuttujien osalta. Yksityiskohtaisesti tarkasteltuja ja yritysten toimijuuteen liittyviä yksittäisiä muuttujia olivat *asiakkaat*, *musiikkisisältö*, *musiikkiprofiili*, *musiikin hankinta*, *musiikin valinta ja hallinta*, *musiikin arviointi*, *musiikin alusta* ja *asiakkaan infrastruktuuri* (ks. taulukko 1). Taulukko 1 esittelee taustamusiikkiryhtymien toimintaa kehystävät muuttujat sekä niiden yhteneväisyydet ja eroavaisuudet, minkä jälkeen tarkastellaan yritysten toimijuutta yksityiskohdaisemmin.

ANALYYSI	Mall Voice	Mood Media	Dj. Online	Bauer Media
ASIAKAS	kauppakeskukset	kauppakeskukset, erikoisliikkeet	baarit, kahvilat, festivaalit	kauppakeskukset
MUSIIKKISISÄLTÖ	äänimainonta ja musiikki	musiikki	musiikki	generatiivinen äänimaisema
MUSIIKKIPROFIILI	ei-suom. kielinen taustamusiikki	tausta- ja foreground -musiikki		äänimaisemat
MUSIIKIN HANKINTA	alihankinta	brändin suunnittelu kv-palvelin	palkallinen palvelin	kv.toimittaja
MUSIIKIN VALINTA JA HALLINTA	Mall Voice	Mood Media / asiakas	Dj. Online / asiakas	Bauer Media / Sound Agency
MUSIIKIN ARVIOINTI	asiakaspalaute	asiakaspalaute	asiakaspalaute	asiakaspalaute
MUSIIKIN ALUSTA	palvelin, musiikkisoitin	palvelin, musiikkisoitin	palvelin, musiikkisoitin, äänilevy	palvelin, musiikkisoitin
ASIAKKAAN INFRASTRUKTUURI	äänentoistojärjestelmien toimittaminen / alihankinta			

Taulukko 1. Taustamusiikkiyritysten toimijuuteen liittyvät muuttujat

Mall Voice

Mall Voice Oy (per. 1995) on äänimainonnan alalla toimiva osakeyhtiö, jonka kotipaikka on Helsinki. Vuonna 2019 yrityksen liikevaihto oli 2,64 miljoonaa euroa ja se työllisti 12 henkilöä. Yritys toimittaa äänisisältöä 70:een Suomen 105:tä kauppakeskuksesta. Valtaosa yrityksen liikevaihdosta muodostuu äänimainonnasta, ei taustamusiikin myynnistä. (Mall Voice 2019; Mall Voice 2021a ja 2021b.)

Mall Voicen asiakkaina ovat pääasiassa kauppakeskukset, joiden ääni- ja *musiikkisisältö* koostuu käytäville suunnitellusta ja toteutetusta äänimainonnasta ja taustamusiikista. Tavoitteena on miellyttää kaikkia kauppakeskuksessa vierailevia, mikä tekee työstä haasteellisempaa verrattuna yksittäisten kauppojen tai muiden tilojen äänelliseen profilointiin. Häiritsemättömäksi luonnehdittuja musiikkiesityksiä Mall Voice päivittää asiakkaansa järjestelmään kerran kuukaudessa kuudesta kahdeksaansataan kappaletta. Yrityksen käyttämä taustakirjasto sisältää miljoonasta kahteen miljoonaan musiikkiesitystä. (Mall Voice 2019.)

Musiikki valitaan sen perusteella, kuinka hyvin se saa potentiaalisten loppukäyttäjien viettämään aikaansa kauppakeskuksen tiloissa. Huomiota kiinnitetään kauppakeskusten päivärytmiin ja musiikkiesitysten kieleen: muulla kuin suomen kielellä laulettu musiikki edesauttaa mainosten erottumista ja halutun viestin perillemenoaa. Ryhmähaastatteluun

osallistuneen kysymykseen siitä, kuka teki päätöksen kauppakeskusten englanninkielisestä musiikista, vastattiin seuraavasti:

Haastateltava 1: Me (naurua). Tota... sehän lähti alun perin siitä, että haluttiin, että suomenkieliset mainokset erottuvat. Kun kuulet suomenkieltä, niin tiedät, että se on mainos. Ja tota... sen takia päätettiin, että jätettiin suomenkieliset pois, että ne eivät ole häiritsemässä, että siinä on selvä kontrasti, että kieli vaihtuu. Se oli se alkuperäinen idea.

Haastateltava 2: Se on keskittyminen siihen. Silloin kun sieltä tulee suomea, nii voi laulaa mukana tavallaan, ja keskittyminen menee siihen musiikkiin, mikä ei tarkoitus kuitenkaan ole. Vaan sun keskittyminen on siinä, että löydät sen optikkoliikkeen. (Mall Voice 2019.)

Mall Voicen musiikin toimittaa viisi alihankkijaa. Musiikin toimittaja ja soittolistat valitaan yhteistyössä asiakkaan kanssa, jota useimmiten edustaa kauppakeskuksen johto. Yrityksen standardoima prosessi tuottaa viikkotasolla 150–200 äänimainosta. Kahden minuutin tuotantoaikaan sisältyy mainoksen lukeminen ja äänen prosessointi (kompressointi ja limitointi). Taustamusiikki on alisteista mainoksille: asiakkaan järjestelmään viiden minuutin välein päivitetty mainokset nostetaan ja häivytetään musiikin sekaan automaattisesti, sillä musiikkiesitysten väliin asetettuna mainosten lukumäärä vähenisi. (Mall Voice 2019; Uimonen 2021.)

Mall Voicen työntekijät *hallinnoivat* yksittäisiä kappaleita ja soittolistoja eri parametrein. Vuodenkierrossa erityisasema on joulumusiikilla, jonka määrää lisätään musiikkitarjonnassa asteittain marraskuun 25 prosentista joulukuun 100 prosenttiin. ”Käytävämusiikki” ladataan kuukausittain Mall Voicen toimittamaan musiikkisoittimeen, joka on kytketty osaksi tilaajan musiikkijärjestelmää ja *infrastruktuuria*. (Mall Voice 2019.)

Musiikki suunnataan kauppakeskuksen asiakasprofiilille, sillä siellä käytetty aika korreloi käytetyn rahan kanssa. Taustamusiikin valintaan vaikuttaa kauppakeskusten muuttuminen entistä enemmän oleskelupaikoiksi. Musiikin osuus viihtyvyystekijänä kasvaa erityisesti silloin, kun kahvilat sijaitsevat kauppakeskuksen käytävillä tai ovat sinne laajentuneet. Tns Atlaksen tutkimukseen nojautuen haastateltavat esittivät, että maaseudulta ei tulla enää kauppakeskuksiin samassa mitassa kuin aiemmin, osin verkkokaupan lisääntymisen vuoksi. Tämä lisää entisestään asiakasviipymän merkitystä kauppakeskuksille. (Mall Voice 2019.)

Dj. Online

Dj. Online/Kotalab Oy (per. 1998) on taustamusiikkiliiketoimintaa ja tuotekehitystä tekevä osakeyhtiö, jonka kotipaikka on Tampereella. Vuonna 2019 yrityksen liikevaihto oli 199 000 euroa ja se työllisti viisi työntekijää. Henkilökunnan mukaan Dj. Onlinen toimenkuvaan kuuluu musiikin toimittaminen julkiseen tilaan, joissa tarjotaan tuotteita ja palveluja. Yrityksen tuotteita käyttivät aluksi pubit ja ravintolat, minkä jälkeen toiminta laajeni kattamaan kauppojen, ruokakauppojen, kuntosalien, hotellien ja hissien musiikkivalintaa (”ei hissimusiikkia, musiikkia hisseihin”). Lisäksi yritys on toimittanut erikoistilauksena musiikkia paikalliselle jazz-festivaalille. (DjOnline 2020, Dj Online 2021a ja 2021b.)

Baarien, ravintoloiden ja pienempien yritysten *musiikkiprofilia* määrittävät asiakkaiden ja loppukäyttäjien musiikkimaku. Musiikin tunnetavuus voi olla rajaava tekijä: suomirockia haluavan olutravintolan soittolistalle valitaan ”mukana laulettavia karvalakkibiisejä”. Asiakkaan kanssa musiikkitarjontaa kartoitettaessa vertailukohtana käytetään genren sijaan artisteja erityisesti silloin, kun tällä ei ole selkeää mielikuvaa haluamastaan musiikista. Yksittäisten soittolistojen toimivuus arvioidaan ja tarkennetaan asiakkaan palautteen perusteella. Musiikki *hankitaan* ja ladataan Dj. Onlinen palvelimelle. Siihen sisältyvät levy-yhtiöiden uusimmat julkaisut ja satunnaiset valinnat yrityksen työntekijöiden henkilökohtaisista vinyylilevyjen kokoelmista. (DjOnline 2020.)

Musiikkia *valittaessa, hallinnoitaessa ja arvioitaessa* Dj. Online käyttää kehittämäänsä kategorisointi- ja arviointijärjestelmää. Järjestelmän luokitteluparametreja ovat genre, julkaisuvuosi, tempo, kieli, erityksen kesto ja se, onko musiikki tarkoitettu soitettavaksi taustalla vai etualalla. Parametreja käytetään työekonomisista syistä, sillä listan koostaminen yksittäisistä esityksistä vie runsaasti aikaa. Saman kappaleen on mahdollista saada useita genremääreitä, jotka arvotetaan subjektiivisesti ja numeraalisesti (Adele luokitellaan tietyin arvoin ”popiksi” ja ”souliksi”). Vain kuulonvaraista kategorisointia pidetään luotettavana. Musiikin hallinnassa yleisesti käytettyjä algoritmeja analysoinut Dj. Online totesi ne epäluotettaviksi: jo yksinomaan samojen julkaisujen eri masteroinnit tulivat luokitelluiksi eri kappaleiksi. (DjOnline 2020.)

Dj. Online seuraa tutkimusta ja tekee tuotekehittelyä. Vuodesta 2004 se on tehnyt Tekes-rahoitteista tutkimusta yhteistyössä yliopistojen, VTT:n ja yritysten kanssa. Kehitystyötä on tehty metadatan ja attribuuttien osalta suhteessa siihen, kuinka niiden käyttö soveltuu musiikin soittamiseen julkisessa tilassa. Käytännössä kyse on musiikin luonnehtimisesta erityyppi-

sillä määreillä (kansanomainen, vaihtoehtoinen, taiteellinen ja niin edelleen) sekä näiden attribuuttien numeraalisesta arvottamisesta. (DjOnline 2020.)

Musiikin *alustana* Dj. Online käyttää asiakkaan tiloihin asennettavia musiikkisoittimia tai suoratoistopalveluja. Muiden tutkimukseen osallistuneiden tavoin yritys kritisoi kauppakeskusten *infrastruktuuria*, etenkin vanhojen ja huonolaatuisten äänentoistojärjestelmien osalta. Toimimattoman infrastruktuurin katsottiin heijastavan laajemminkin tilasuunnittelijoiden ja rakennusurakoiden taloutta valvovien tahojen puutteellista ymmärrystä siitä, kuinka merkityksellistä äänisuunnittelu on. Sen koettiin jäävän vähälle huomiolle suhteessa muuhun tilasuunnitteluun:

Parhaat saundit pitää olla ja ne pitää optimoida ihan yhtä lailla kun... Siellä on kaikennäköiset tota interiöörisuunnittelijat kalliilla palkoilla töissä tekemässä, miettimässä värimaailmat ja miettimässä kalusteet ja kaikki ja sitten siellä on joku excel-mies, joka säästää evakuointikaiuttimista kymppin kappale. Sen jälkeen ääni on mahdotonta toteuttaa hyvin. (DjOnline 2020.)

”Evakuointikaiuttimilla” tarkoitetaan kauppakeskusten hätäkuulutusjärjestelmää. Sen keskialuevoittoisten kaiuttimien ymmärrettiin soveltuvan kuulutuksiin, mutta musiikin soittamista ajatellen niiden toistoalue on haasteellinen. Puhealuetta taajuuksiltaan korostavat kaiuttimet korostavat myös vaskisoitinten ääntä. Mikäli äänenvoimakkuus säädetään niiden mukaan, jää puhesisältö käytännöllisesti katsoen kuulumattomiin. Lopputuloksena asiakkaan toiveet ”bilemusiikista” jäivät toteutumatta tai toteutuvat ei-toivotulla tavalla. (DjOnline 2020.)

Mood Media

Taustamusiikkipalveluja tarjoavan Mood Media Finland Oy:n (per. 1991) kotipaikka on Vantaa. Vuonna 2019 yrityksen liikevaihto oli 1,3 miljoonaa euroa ja se työllisti kymmenen henkeä. Mood Media Finland oli tutkimuksen teon aikana osa Mood Media Corporationia, joka on hankkinut vuosien mittaan omistukseensa useita eri media-alan yrityksiä, kuten Muzakin. (Mood Media 2021a ja 2021b.) Yrityksellä on käytössään emoyhtiönsä resurssit, minkä lisäksi se noudattaa toiminnassaan tämän ohjeistuksia.

Mood Media välittää musiikkia kotimaisille ja kansainvälisille hotelleille, ravintoloille, yksittäisille vähittäismyyntiliikkeille ja -ketjuille sekä suunnittelee taustamusiikkia kansainvälisille brändeille ja erikoisliikkeil-

le. *Musiikkiprofiili* rakennetaan asiakkaiden tarpeiden mukaan: siihen sisältyy liiketilojen ja kohderyhmän arviointi riippuen yrityksen brändistä tai asiakasvaihtuvuudesta. Musiikin eri genret arvioidaan eri tavoin. ”Italialaisella jazzilla” tai klassisella musiikilla arvioidaan myytävän kalliimpia tuotteita verrattuna musiikkiin, jota kaikkien on mahdollista kuulla ”Radio Novalta”. (Mood Media 2020.)

Kansainvälisen yrityksen soittolistat ja yhtiön tietämys musiikin alalajeista ovat Suomen työntekijöiden hyödynnettävissä. Käytännössä tämä ilmenee siten, että *musiikki hankitaan, valitaan ja hallitaan* suureksi osaksi kansainvälisenä yhteistyönä. Myös musiikin ”tägäys” eli kategorisointi eri parametrein tehdään yhdessä. Yleisellä tasolla musiikkia tarjotaan tuhannen esityksen soittolistana, joista 10–20 prosenttia päivitetään neljännesvuosittain. (Mood Media 2020.)

Mood Media arvioi esiintyjät, sanoitukset ja yksittäiset sanat asiakkaiden tarpeiden mukaan. Käytäntö on osoitus julkiseen tilaan valitun taustamusiikin kulttuurisuudesta, mutta myös sensitiivisyydestä tilan käyttäjiä kohtaan. Nostalgista musiikkia soittavalle radiokanavalle sopivat musiikkiesitykset tai juonnot saattavat olla kerta kaikkiaan sopimattomia joihinkin tilanteisiin: ”Se voi olla hauskaa Radio Rockilla, mutta ei siinä vaiheessa, kun olet menossa syöpätutkimuksiin”. (Mood Media 2020.)

Musiikin soveltuvuutta arvioidaan suhteessa käyttöyhteyteen ja mielikuvaan, jonka asiakas haluaa itsestään antaa. Michael Jacksonin musiikki poistettiin käytöstä hänestä tehdyn dokumentin julkaisemisen jälkeen. Myös epäilyttäviltä tai negatiivisilta kuulostavat sanoitukset indeksoidaan sopimattomiksi yrityksen järjestelmään. Kielletyt sanat on ohjelmoitu musiikinhallintajärjestelmään värikoodein. Kirosanojen ohella kiellettyjä ovat sanat, jotka saattaisivat sellaisilta kuulostaa hälyisässä ympäristössä. Suomalaiset työntekijät koodaavat kotimaiset julkaisut kansainvälisen ohjeistuksen mukaan. Toisaalta järjestelmä mahdollistaa sellaisten kappaleiden valitsemisen, joiden sanoituksia voitaisiin pitää sopimattomina englantia puhuvissa maissa.

Koska meillä ei täällä Suomessa niinkään kiinnosta sanojen sisältö sillä tavalla, niin ei mulla oo listaa itselleni (naurua), että miten mä ne koodaan sinne. Mä merkkään ainoastaan, jos siellä on yhtäkkiä, että muuten kuulostaa normibiisiltä, ja yhtäkkiä tulee hirveen härskee tai tosi rumaa kielenkäyttöä, niin tottakai mä merkkään sinne. Mutta meillä on myös raitakohtainen kommentti, joka ikisestä biisistä, jos on jotakin mainittavaa. Jos siellä on vaikka yht’äkkäinen muutos keskellä kappaletta, joka voi olla merkitsevä joissakin tapauksissa, vaikka rytmisen muutos, niin se on kirjoitettu sinne ylös. Tai sitten jos on joku... vaikka sana jonka voi kuulla

vaikka ”fun” tai ”fuck”, niin se on kirjoitettu, että ”tämän voi sekoittaa. Hei, oo hereillä!” Se on noin tarkkaa. (Mood Media 2020.)

Algoritmi pohjaisia soittolistoja kritisoiitiin niiden ennakoimattomuudesta ja että ne koostuvat yksittäisten käyttäjien musiikkitottumuksista. Stingin *Englishman in New York* (1987) on klassikoksi luokiteltava musiikkiesitys ja sellaisena käypä soittolistalle, mutta polveilevan sovituksensa vuoksi se soveltuu hankalasti taustamusiikiksi. Musiikin valintaa määrittelee myös asiakaskäyttäjyymiseen liittyvä tutkimustieto, mukaan lukien asiakasviipymä: sen aikana loppukäyttäjään vaikuttaminen koetaan lähes mahdottomaksi, mikäli musiikki annetaan koneelle tiettyjen parametrien perusteella valittavaksi.

Baarit ja ravintolat voivat käyttää itse *Mood Median* kehittämää järjestelmää musiikin valitsemiseen, minkä lisäksi asiakkaan *infrastruktuuria* voidaan kehittää asentamalla äänentoistojärjestelmä tai antamalla työ tehtäväksi alihankintana. Työntekijöiden mahdolliset toiveet ja valitukset välitetään asiakkaan johtoportaan, erityisesti yrityskehittäjien kohdalla (vrt. Kilpiö ja Kytö 2021). Musiikkittomuutta ei ajateltu vaihtoehtona: ”...hiljaisuus on ihan kamalaa. Loisteputkilamppujen särinää ja vähän mamentunut myyjä, niin siinä ei kyllä paljon alemmas voi mennä”. (Mood Media 2020.)

Bauer Media

Bauer Media Oy:n (per. 1995) kotipaikka on Helsinki. Vuonna 2019 erityisesti kaupallisen radion parissa toimivan mediayhtiön liikevaihto oli 20,3 miljoonaa euroa ja se työllisti 119 työntekijää. Yritys välittää taustamusiikkia ja generatiivista musiikkia, jonka osuus Suomessa käytettävästä taustamusiikista on noin yhden prosentin verran. (Bauer Media 2019; 2021a ja 2021b.) Generatiivinen musiikki on tietokoneohjelman tiettyjen parametrien mukaan tuottamaa musiikkia. Tosiaikainen äänikooste muuntaa itseään jatkuvasti, minkä vuoksi se kuulostaa kuulijansa korviin ennakoimattomalta. (Ks. Uimonen 2021.) Bauer Media (2019) määritteli haastattelussa generatiivisen musiikin seuraavasti:

No meillehän se tarkoittaa käytännössä sitä, että me tuotetaan sellaisia äänimaisemia, tai emme me niitä tuota – vaan meidän laite tuottaa äänimaisemaa – joka säveltää itse itseään. Eli sä et koskaan tiedä oikeestaan, mitä seuraavaks tapahtuu, mitä sieltä tulee ulos. Toki se ei oo vielä tekoä-

lyllä varustettu, että se ei opettele itse soittamaan jotakin uutta soitinta tai täysin uusia melodioita, vaan sille on tietyt raamit annettu, joiden sisällä se saa liikkua. Meille se tarkoittaa sitä, että se on itse itseään säveltävää ääntä: on se sitten musiikkia tai monesti me yhdistetään siihen luonnon ääntä tai muuta ympäristön ääntä myöskin mukaan.

Bauer Median mukaan generatiiviselle musiikille sopivia ympäristöjä ovat mitkä tahansa julkiset tilat, joissa on häiritseviksi koettuja ääniä tai melua. Näitä ovat juna- ja metroasemat, lentokentät ja kauppakeskukset. Generatiivisella musiikilla tila voidaan rakentaa miellyttäväksi sekä rauhoittaa ihmisiä tai vaikuttaa heidän liikkumiseensa. Musiikillisten äänen ohella generatiiviseen musiikkiin sisällytetään luonnon ääniä. (Bauer Media 2019.)

Generatiivisen musiikin profiilin koostaa brittiläinen yritys Sound Agency (per. 2014). Sen mukaan generatiiviset, jatkuvasti muuttuvat äänimaisemat eivät juurikaan sisällä assosiaatioita. Niiden avulla voidaan jäljitellä luonto- ja kaupunkiaänimaisemia tai musiikkityylejä. Etualalla soivan musiikin sijaan generatiivista musiikkia soitetaan hiljaisella äänenvoimakkuudella ja sen sanotaan vaikuttavan kuulijaansa alitajuisesti. (Bauer Media 2019.) Yrityksen käyttämällä äänimaisema-käsitteellä on näin rajoitetusti yhteneväisyyksiä termin tutkimuksellisen merkityksen kanssa, jolla viitataan kuulijalleen merkityksellisiin ja ymmärrettäviin ympäristöäänien kokonaisuuksiin (Schafer 1977).

Generatiivinen musiikki on vaihtoehto muulle äänisuunnittelulle ja radiotarjonnalle. Se on selkeästi jotakin, mitä länsimainen musiikki ei ole: se ei sisällä tuttuja rakenteita, kuten toistoa ja kertosakeitä. Sisältö *hankitaan* ja sen *valinta* ja *hallinta* tehdään yhteistyössä Sound Agencyn kanssa Bauer Median asiakkaan toiveiden mukaisesti. Musiikkia *arvioidaan* asiakaspalautteen perusteella. Työntekijöiden antama palaute on ollut ajoittain kriittistä, sillä generatiivista musiikkia on luonnehdittu ”tylsäksi” – etenkin jos se on korvannut aiemman etualalla soivan musiikin. (Bauer Media 2019; ks. Uimonen ja Kytö 2020.)

Muiden taustamusiikkiyritysten tavoin Bauer Media käyttää generatiivisen musiikin alustana musiikkisoitinta, joka kytketään asiakkaan äänentoistojärjestelmään. Kauppakeskusten urakoitsijalta hankkimat hätäkuulutusjärjestelmät eivät sovellu riittävän laadukkaaseen musiikin toistamiseen. Osa yrityksen toimintaa on äänen määrällinen arviointi, joka tehdään mittaamalla äänentasoja julkiseen tilaan sijoitettujen mikrofonien avulla ja syöttämällä tieto musiikkijärjestelmään. Järjestelmä tulee jatkossa hyödyntämään entistä enemmän ulkopolista dataa, kuten säätietoja, myyntiä ja asiakkaiden lukumäärää. Asiakkaiden ikää ja sukupuolta

koskevaa tietoa suunnitellaan koottavaksi kasvojentunnistuksen avulla. (Bauer Media 2019; Uimonen 2021.)

Taustamusiikki ja toimijuus

Olen tarkastellut edellä taustamusiikkipalveluja tarjoavien yritysten eroja ja yhteneväisyyksiä niiden musiikkikulttuurisissa konteksteissa. Seuraavaksi analysoin toimijuutta suhteessa teemahaastattelun aihealueisiin ja haastatteluissa esiin nousseisiin seikkoihin. Kiinnitän erityistä huomiota toimijuuteen osana musiikkikulttuuria. Tällöin katsantokannassa jää vähemmälle huomiolle taustamusiikki jonakin sellaisena, jolla on ainoastaan funktionaalinen merkitys tai jonka oletetaan vaikuttavan kuulijaansa tai kuluttajaan musiikin tarjoajan haluamalla tavalla.

Taustamusiikkipalveluja tarjoavien yritysten toimijuuksia on tarkasteltava kulttuurispesifeinä toimijuuksina. Yritysten henkilökunnan ja yritysten johdon haastattelujen perusteella taustamusiikkiyritysten kulttuuriset toimijuudet ovat huomattavan monimuotoisia sosiaalisten rakenteidensa osalta. Musiikinvalintaprosessit ovat sidoksissa kieleen ja muihin kulttuuria määrittäviin tekijöihin: kyse on toimijoiden kyvystä kategorisoida ja valita musiikkia käytettäväksi tietyissä ympäristöissä, tietyissä olosuhteissa ja tiettyinä aikana. Haastattelupuhe koski pääsääntöisesti siitä, kuinka asiakkaille voidaan tarjota haluttua vaikuttavuutta tai ilmapiiriä tiettyjen musiikkivalintojen edesauttamina. Toisaalta oltiin tietoisia siitä, että asiakaskäyttäytymiseen vaikuttavia tekijöitä on mahdotonta kontrolloida kokonaisvaltaisesti ja täysin aukottomasti.

Musiikillisen toimijuuden ja rakenteen välinen problematiikka ilmeni puheessa, joka koski tilan akustisia, teknologisia ja materiaalisia tekijöitä sekä tilassa tapahtuvia sosiaalisia kohtaamisia. Fyysisten rakenteiden ohella ammattimaista äänisuunnittelua ja musiikin valintaa rajoittivat puutteellinen tilasuunnittelu. Asiakkaiden infrastruktuuriin liittyvät rajoitukset olivat joissakin tapauksissa perua kauppakeskusten suunnitteluvaiheesta. Henkilökohtaiset ja ammatilliset musiikilliset toimijuudet olivat usein sidoksissa toisiinsa kuten silloin, kun henkilökohtaista vinylkokoelmaa hyödynnettiin asiakkaan musiikkikokonaisuuksia koostettaessa.

Musiikillisen toimijuuden muutos ilmeni puolestaan toiminnan digitalisoitumisessa ja sen mukanaan tuomassa alustataloudessa, joka antaa musiikinvalinnalle monipuoliset mahdollisuudet verrattuna aiempiin fyysisiin tallenteisiin. Tämä muokkaa myös liiketoiminnan luonnetta, sillä

yritykset voivat käyttää alihankkijoiden palveluja, kehittää toimintaansa ruohonjuurikapitalismista kohti uusia ja business-to-business-palveluja. Yksittäinen, selkeästi merkittävä ja jossakin määrin muuttumaton musiikillisen toimijuuden muoto on musiikin kuunteleminen: algoritmien koostamat soittolistat miellettiin liiketoiminnan kannalta epäluotettaviksi.

Musiikillisen toimijuuden kohdalla on huomattava, kuinka jokapäiväiset kokemukset ja kohtaamiset rakentavat yksilön perustan olla osana sosiaalista maailmaa. Tämän kuulijan ja musiikin välisen toimijuuden generatiivisen musiikin käyttö muuttaa perusteellisesti. Kuulijalleen tuttu musiikki viittaa soidessaan muihin musiikkiesityksiin ja hyödyntää musiikillisia koodeja välittäessään tunnelmia ja ajatuksia. (Kassabian 2001, 51; Kilpiö 2013, 237.) Tältä osin generatiivinen musiikki häivyttää musiikin sosiaalisen ja henkilökohtaisen merkityksen: sen, minkä avulla sanoitukset ja tunnetut melodiat siirtävät menneen nykyisyyteen. Samalla kuulijalta viedään mahdollisuus käyttää jokapaikkaista musiikkia emootioidensa säätelyyn, mikä selittää osaltaan kriittistä suhtautumista generatiiviseen musiikkiin.

Toiminnan ja rakenteen välistä problematiikkaa on havaittavissa taustamusiikkiyritysten liiketoimintamallien yhdistämisessä ulkopuoliseen dataan. Tämä herättää kysymyksiä etiikasta, yksityisyydestä ja tietosuojasta. Yleinen tietosuoja-asetus GDPR (General Data Protection Regulation) asettaa rajoituksia yrityksille ja organisaatioille suhteessa siihen, millaista henkilökohtaista dataa on luvallista kerätä ja analysoida. Asetus koskee eurooppalaisia organisaatioita, jotka toimivat Euroopan unionin alueella sekä organisaatioita, joiden kohteena ovat Euroopan unionin alueella asuvat ihmiset (YE 2021). Musiikin julkista käyttöä sääntelevät tekijänoikeuksiin ja musiikin julkiseen esittämiseen liittyvät lait. Tämän lisäksi näyttää siltä, että musiikin käyttöön ja sen valintaan liittyvät prosessit tulevat joiltakin osin myös eurooppalaisen tietosuojan piiriin, jota valvotaan ja säännellään kansallisella ja eurooppalaisella tasolla.

Johtopäätökset

Musiikin tutkiminen on kulttuurin luonteen tutkimista. Sen myötä voidaan tarkastella yhteiskunnan hierarkkisuuuteen tai individualismiin liittyvien arvojen heijastumista musiikkiin kytkeytyvään käyttäytymiseen, sen käsitteellistämiseen ja lopulta soivaan äänen. (Nettl 1983/2005, 217–218.) Taustamusiikki olisi näin luonnehdittavissa vulgaarikulttuuriteoreettisesti tuotteeksi, jonka tavoitteena on tuottaa lisäarvoa käyttäjälleen, musiikkia

välittäville toimijoille tai heidän asiakkailleen liiketoimintaan tarkoitettuisa tiloissa. Taustamusiikkipalveluja tarjoavien yritysten ansaintalogiikka manifestoituu musiikissa, joka on hankittu ja valittu soimaan tätä nimenomaista tarkoitusta varten. Tulkinta jättää kuitenkin useita kysymyksiä vaille vastausta kuten sen, kuinka musiikki, paikka ja äänisuunnittelu rakentuvat vuorovaikutteisessa suhteessa toisiinsa, osana kulttuuriaan ja tiettyjen kulttuuristen tekijöiden mahdollistamina ja rajoittamina.

Taustamusiikkiliiketoiminta on ristiriitojen liiketoimintaa. Merkittävä osuus musiikin julkisen käytön korvauksista maksetaan musiikista, jota ei ole tarkoitettu tarkkaavaisesti kuunneltavaksi.

Samalla taustamusiikkitarjonnassa hyödynnetään tietoisuutta sitä, että musiikki kantaa mukanaan viittauksia muihin musiikkeihin, yksilöllisesti ja kollektiivisesti koettuihin muistoihin. Toisaalta generatiivisen musiikin kaltaiset uudet sovellukset antavat kauppaeskuksessa vierailulle loppukäyttäjälle mahdollisuuden kokea jotakin täysin ennen kuulumatonta. Tämä johtaa kysymykseen siitä, onko generatiivisella musiikilla mahdollista tulla kansallisten, alueellisten tai laajemmin kulttuuristen musiikkisisältöjen haastajaksi riisumalla soivasta todellisuudesta siihen kiinnitetty merkitykset. Vai onko niin, että sen parametreillä kyetään välittämään hienovaraisia, kulttuurispesifisiä merkityksiä musiikkiin: melodian fragmentteja, sävellajeja, moodeja, interalleja ja niin edelleen, jotka ovat kuulijalleen tuttuja, mutta eivät kuitenkaan niin ilmeisiä, että ne aktualisoituisivat hänelle musiikkiin liitettyjen henkilökohtaisten merkitysten tasolla?

Historiallisessa kontekstissa arvioituna kyse on kuuntelukulttuurin muutoksesta. Nykyistä sisältöä suunnitellaan hyvin toisen tyyppisille korville ja kuulijoille sekä toisen tyyppisessä toimintaympäristössä kuin menneinä vuosikymmeninä. Huomionarvoista on, että asiakkaalta tiedustelun sijaan hänellä kuunnellutetaan musiikkia. Myös taustamusiikkiliiketoiminnan luonne on muuttunut: muzak-aikakauden musiikki oli funktionaalisesti sovitettua musiikkia ja musiikkikoosteita. Nykyinen tarjonta on pohjimmiltaan musiikin välittämistä ja musiikin käyttöön liittyvän ammattitaidon tuotteistamista ja myyntiä sitä tarvitseville. Se vertautuu tuotteen valmistamisen sijaan enemmän äänilevy-yhtiön, kaupallisen radion ja keikkapromoottorin musiikkia välittävään ansaintalogiikkaan.

Kysymykset moraalista, eettisyydestä ja lainsäädännöstä muodostuvat oleellisiksi silloin, kun taustamusiikin ohjelmointia ryhdytään yhdistämään muuhun digitaaliseen dataan.

Taustamusiikkiliiketoiminnan tulevaisuuden suunnitelmat ovat samansuuntaisia muiden musiikkiliiketoiminnassaan ulkopuolista dataa hyödyntävien yritysten kanssa. Suoratoistopalvelu Spotify kykenee pa-

tentoimansa teknologian avulla analysoimaan sovellustensa käyttäjiensä puheääntä sekä ehdottamaan heille musiikkia, joka perustuu puheään emotionaaliseen tilaan, sukupuoleen, ikään tai murteeseen. Sovellus myös kuuntelee käyttäjiensä ympäristöä. (Savage 2021.) Tämän lisäksi musiikkiesitysten tai niiden esittäjien kieltäminen soittolistoilta yhdistää taustamusiikkiliiketoiminnan toimintaperiaatteet laajempisiin kysymyksiin sensuurista, teollisuuden käytännöistä, ideologioista tai kulttuurisista arvoista, jotka eivät välttämättä ole sovellettavissa kaikkiin kulttuurisiin konteksteihin. Taustamusiikkia tulee tarkastella myös kriittisesti, kuten mitä tahansa muuta musiikkia ja sen sosiokulttuurista käyttöä. Musiikkia tai muuta ääntä voidaan käyttää representoimaan eksplisiittisesti ei-demokraattisia arvoja, jotka ovat vaikeasti hyväksyttävissä muun tilasuunnittelun alueilla (ks. Sterne 2013, 135).

Lähdeluettelo

ACMESOCS. 2022. Kuuntelun kulttuurit, medioidut äänet ja rakennetut tilat. Tark. 24.3.2022. <https://uefconnect.uef.fi/tutkimusryhma/acmesocs-kuuntelun-kulttuurit-medioidut-aanet-ja-rakennetut-tilat/>

Ala-Fossi, Marko. 2008. ”Aina äänessä, mutta vastahakoisesti valokeilassa? Kaupallisen radion tutkimuksen esteitä ja erityispiirteitä”. Teoksessa *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa. Näkökulmia sähköisen viestinnän tutkimiseen*, toim. Heidi Keinonen, Marko Ala-Forssi ja Juha Herkman, 33–47. Tampere: Tampere University Press.

Audience First. 2020. Audience First. Tuottaja Vesa Haaja ja toimitusjohtaja Markku Berg. Ryhmähaastattelu Vantaalla 27.8.2020, haastattelija Heikki Uimonen. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Bauer Media. 2019. Bauer Media Head of Audio Branding Lauri Domnick. Henkilöhaastattelu Helsingissä 2.9.2019, haastattelija Heikki Uimonen. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Bauer Media 2021a. *Bauer Media*. Tark. 14.1.2022. <https://www.bauermedia.fi>

Bauer Media. 2021b. ”Bauer Media”. *Finder* Tark. 14.1.2022. <https://www.finder.fi/Mainosmediat/Bauer+Media+Oy/Helsinki/yhteystiedot/323047>

Born, Georgina. 2013. ”Introduction – music, sound and space: transformations of public and private experience”. Teoksessa *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 1–69. Cambridge: Cambridge University Press.

Bontick, Irmgard ja Desmond Mark. 1976. ”Rock...Pop...and Rising Decibels”, *The Unesco Courier*, November 1976 (29th year.)

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dibben, Nicola ja Anneli B. Haake. 2013. "Music and the construction of space in office-based work settings". Teoksessa *Music, Sound and Space. Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 151–168. Cambridge: Cambridge University Press.

DjOnline. 2020. Dj Online. Toimitusjohtaja Pasi Harju, Sakari Karipuro ja Henri Virtanen. Ryhmähaastattelu Tampereella 13.2.2020, haastattelija Heikki Uimonen. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

DjOnline. 2021a. *DjOnline*. Tark. 14.1.2022. <https://www.djonline.fi>

DjOnline. 2021b. "DjOnline", *Finder* Tark. 14.1.2022. <https://www.finder.fi/Musiikkiohjelmistot+ja+oheislaitteet/DJ+Online/Sastamala/yhteystiedot/545114>

Frith, Simon. 1998. *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.

GT 2021. *GT Musiikkiluvat*. Tark. 14.1.2022. <https://www.musiikkiluvat.fi>.

Gramex. 2019. Gramexin avoimuusraportti vuodelta 2019. Tark. 14.1.2022. <https://www.gramex.fi/wp-content/uploads/2018/10/Avoimuusraportti-yhdistyksen-kokouksen-kasittelyyn-2.pdf>

Guilbaud, Jocelyn. 2021. Suullinen tieto. Joensuu 10.12.2021.

Honkasalo, Marja-Liisa, Kaisa Ketokivi ja Anna Leppo. 2014. "Moniselitteinen ja hämärä toimijuus", *Sociologia* 4/2014, 365–72.

Karlsen, Sidsel. 2019. "Agency". Teoksessa Janet Sturman (toim.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Sage Publications.

Kassabian, Anahid. 2006 [1999]. "Popular". Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*, toim. Bruce Horner ja Thomas Swiss, 113-23. Malden: Blackwell.

Kassabian, Anahid. 2001. *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York and London: Routledge.

Kassabian, Anahid. 2013. *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kilpiö, Kaarina. 2013. "From Background to Foreground: Music Products for Production and Consumption Spaces". Teoksessa *Finnish Consumption. An Emerging Consumer Society between East and West*, toim. Visa Heinonen ja Matti Peltonen, 230–51. Helsinki: SKS.

Kilpiö, Kaarina ja Meri Kytö. 2021. "Hyvinvointi taustamusiikin kokemuksissa: palvelualalla toimivien näkemykset työskentelystä musiikin kanssa". *Musiikki* 51 (4): 7–37.

Kurkela, Vesa, Maija Lahti, Heikki Uimonen ja Olli Heikkinen. 2009. "Medioitua vai medioimatonta?" *Musiikin suunta*, vol. 31 (3).

Lanza, Joseph. 1994. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-listening and Other Moodson*. London: Quartet Books.

Lanza, Joseph. 2013. "Foreground Flatland". Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson, Claudia Gorbman ja Carol Vernallis, 622–7. Oxford: Oxford University Press.

Mall Voice. 2019. Mall Voice. Toimitusjohtaja Olli Gestranus, yhteyspäällikkö Jussi Penttinen, myyntijohtaja Petteri Rantanen ja studiopäällikkö Mikko Soukka. Ryhmähaastattelu Helsingissä 19.3.2019, haastattelija Heikki Uimonen. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Mall Voice. 2021a. *Mall Voice*. Tark. 14.1.2022. <https://mallvoice.com>.

Mall Voice. 2021b. "Mall Voice". *Finder*. Tark. 14.1.2022. <https://www.finder.fi/Äänimainonta+radiomainonta/Mall+Voice+Oy/Helsinki/yhteystiedot/141177>

Mood Media. 2020. Music designer Matias Taivainen, myyntipäällikkö Jarkko Toivanen ja myyjä Pertti Kainulainen. Ryhmähaastattelu Vantaalla 5.3. 2020. Haastattelija Heikki Uimonen. Haastattelumateriaali tutkijan hallussa.

Mood Media. 2021a. *Mood Media*. Tark. 14.1.2022. <https://moodmedia.fi>.

Mood Media. 2021b. "Mood Media". *Finder*. Tark. 15.6. 2021. <https://www.finder.fi/Taustamusiikki+ja+taustamusiikkilaitteet/Mood+Media+Finland+Oy/Helsinki/yhteystiedot/398364>

Nettl, Bruno. 2005 [1983]. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Niskanen, Saara. 2021. "Taustamusiikki ja tuoksut vaikuttavat alitajuisesti asiakkaan viihtymiseen ja jopa ostopäätöksiin kauppoissa ja ravintoloissa – Kaksi alan kilpailijaa yhdistyi Suomessa". *Talouselämä*. Tark. 15.6. 2021. <https://www.talouselama.fi/uutiset/taustamusiikki-ja-tuoksut-vaikuttavat-alitajuisesti-asiakkaan-viihtymiseen-ja-jopa-ostopaatoksiin-kauppoissa-ja-ravintoloissa-kaksi-alan-kilpailijaa-yhdistyi-suomessa/f74c368f-87cf-4809-ae49-dc4509182a66>.

Partanen, Etta, Meiju Ahomäki ja Maria Levola. 2020. *Musiikinkäyttötutkimus 2020*. Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto Teosto ry.

Pyyhtinen, Olli. 2015. "Sosiologia ilman yhteiskuntateoriaa? Bruno Latourin sosiaaliteoria". Teoksessa *1900-luvun ranskalainen yhteiskuntateoria*, toim. Miikka Pyykkönen ja Ilkka Kauppinen, 259–277. Helsinki: Gaudeamus.

Ranta, Anni. 2005. "Kulutuksen soivat kulissit". Teoksessa *Kuultava menneisyys: suomalaista äänimaiseman historiaa*, toim. Outi Ampuja ja Kaarina Kilpiö, 257–278. Turku: UTUkirjat.

Rice, Tim. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Rice, Tim. 2017. *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press.

Ritzer, George ja Barry Smart. 2001. *Handbook of Social Theory*. Sage.

Saariketo, Minna. 2020. *Kuvitelmia toimijuudesta koodin maisemissa*. Tampereen yliopiston väitöskirjat 241. Tampere: Tampereen yliopisto.

Savage, Mark. 2021. "Spotify wants to suggest song based on your emotions". *BBC Entertainment & Arts*. Tark. 14.1.2022. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-55839655>

Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McClland and Stewart Limited.

Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

Sterne, Jonathan. 2013. "The Non-aggressive Music Deterrent", teoksessa *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds That We Don't Always Notice*, toim. Marta García Quiñones, Anahid Kassabian & Elena Boschi, 121–137. Farnham: Ashgate.

The Sound Agency. 2014. *The Sound Agency*. Tark. 14.1.2022. <https://www.slideshare.net/thesoundagency/credentials-case-studies-the-sound-agency>

Sting. 1987. Englishman in New York. ...*Nothing like the Sun*. A&M CD

Teosto90. 2020. *Teosto*. Tark. 15.6.2021. <https://historia.teosto.fi>

Teosto. 2019. *Teosto. Avoimuusraportti*. Teosto.

Thompson, Emily. 2002. *The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933*. Cambridge: MIT Press.

Uimonen, Heikki. 2011. *Radiomusiikin rakennemuutos. Kaupallisten radiokanavien musiikki 1985–2005*. Tampere: Tampere University Press

Uimonen, Heikki. 2021. "Kaupunkitila päivittäismusiikin aikakaudella. Ääniympäristön tutkimuksen teoreettinen ja metodologinen tarkastelu". Teoksessa *Humanistinen kaupunkitutkimus*, toim. Tanja Vahtikari, Terhi Ainiala, Aura Kivilaakso, Pia Olsson ja Panu Savolainen, 145–167. Tampere: Vastapaino.

Uimonen, Heikki. 2022. Radio Suomen ja Radio Novan ohjelmasisällöt taustamusiikkiteollisuutena. *Media & viestintä*. 45 (2022):1, 1–22.

Uimonen, Heikki ja Meri Kytö 2020. "Toimimatonta tekniikkaa ja alitajuista vaikuttamista. Etnomusikologinen näkökulma taustamusiikin tutkimukseen". *Etnomusikologian vuosikirja*, vol. 32, 46–75. <https://doi.org/10.23985/evk.90066>

YE 2021. "Data protection under GDPR". *Your Europe. An official website of the European Union*. Tarkastettu 14.1.2022. https://europa.eu/youreurope/business/dealing-with-customers/data-protection/data-protection-gdpr/index_en.htm



Anna Peltomäki

***Populaarimusiikkia
kulttuuriperinnön kierrevirrassa***

*Hymy-lehden organisoima
Olavi Virran muistomerkkihanke (1975–1984)
kulttuuriperintöprosessina*

FM Anna Peltomäki (ankpel@utu.fi) tekee väitöskirjatutkimusta Turun yliopiston kulttuuriperinnön tutkimuksen oppiaineessa populaarimusiikin heritagisaatioon yhteytyvistä paikoista Suomessa. Väitöskirja laajentaa Peltomäen taidehistorian alaa edustavaa pro gradu -työtä Hopeinen kuu on teräksinen (2018, TY), joka käsittelee populaarimusiikin edustajille omistettuja muistomerkkejä.

DOI: 10.51816/musiikki.115712

Abstract

Riding the current of cultural heritage Hymy's Olavi Virta monument scheme (1975–1984) as a popular music heritage process

The last decade has witnessed a proliferation of academic literature on the expanding heritagization of popular music. Despite this international academic interest, the theoretical underpinnings of cultural heritage studies have been underused in the study of Finnish popular music cultures.

This article presents a case study of a popular music heritage process in Finland. It examines an early monument scheme honouring one of the most renowned Finnish singers of the 20th century, Olavi Virta (1915–1972). In the article, the monument project – initiated by the tabloid magazine *Hymy* (engl. *smile*) in 1975 and completed in 1984 – is retraced as a chain of events in which Olavi Virta's memory and oeuvre were reinterpreted and repurposed as national popular music heritage. Newspaper and magazine articles covering the monument scheme are analysed through the conceptual framework of cultural heritage identity work: historicisation, monumentalisation and participation.

The article argues that the interviews, memoirs and retrospective texts that *Hymy* published on Virta constituted a historicizing practice that paved the way for the artist's later monumentalisation. The abstract-constructivist realisation of the monument, critiqued by some as inconsistent with the scheme's popular objective, is interpreted as a visual parallel to the rehabilitative rhetoric with which *Hymy* covered the scheme. However, the monument may also be conceived of as the magazine's assimilation of the beloved artist's memory at a time when *Hymy* was struggling to establish a new editorial line in a changing media landscape. While the sculpture's standing as the first public monument to celebrate Finnish popular music is in question, the article maintains that the Virta monument may nonetheless be regarded as an important forerunner to the mounting public memorialisation of popular music in Finland.

*Populaarimusiikkia
kulttuuriperinnön kierrevirrassa
Hymy-lehden organisoima
Olavi Virran muistomerkkihanke (1975–1984)
kulttuuriperintöprosessina*

Anna Peltomäki
.....

Syyskuun 25. päivänä vuonna 1984 Tampereen rautatieaseman viereisessä Posteljooninpuistossa paljastettiin iskelmälaulaja ja näyttelijä Olavi Virralle (1915–1972) omistettu muistomerkki. Tamperelaisen Lehtimiehet Yhtymän julkaiseman *Hymy*-aikakauslehden lähes kymmenen vuotta aikaisemmin käynnistämä monumenttihanke konkretisoitui kuvanveistäjä Aimo Talevan (1938–2011) toteuttamassa abstraktissa teräskonstruktiossa, löyhästi spiraalin muotoisena kohoavassa *Elämän virrassa* (ks. kuva 1). Olavi Virran elämäkirjurien mukaan muistomerkki on pitkällisen odo-



*Kuva 1. Olavi Virran muistomerkki
Elämän virta (1984), Aimo Taleva,
Tampere. Kuva: Anna Peltomäki.*

tuksensa jälkeen lähestulkoon unohtunut (von Bagh, Koski ja Aarnio 2010, 233). Sen sijaan monumentin valmistumisen aikaan lehdet kiittivät sitä paitsi odotettuna tunnustuksena Virrälle myös ennennäkemättömänä kunniantekona suomalaiselle populaarimusiikille.

Tässä artikkelissa luen silloista monumenttitulokasta tervehtineitä sanoja uudelleen populaarimusiikin kulttuuriperinnön tutkimuksen näkökulmasta. Jäljitän monumenttihankkeen kulkua *kulttuuriperintöprosessina*, jossa Olavi Virran elämäntyöstä ja muistosta tuotettiin lopulta abstraktilla monumentaaliveistoksella vaalittua *populaarimusiikin kulttuuriperintöä*. Kulttuuriperintöprosessilla tarkoitan tapahtumasarjaa, jossa jokin menneisyyden aineellinen tai aineeton jälki tunnistetaan ja tuotetaan todisteeksi tuosta menneisyydestä (Sivula 2014, 6). Populaarimusiikin kulttuuriperinnöllä viitataan viime vuosisadan lopulla voimistuneeseen populaarimusiikin menneisyyden jäämistön laajamittaiseen uudelleen tulkintaan, käyttöönottoon ja ylläpitämiseen varantona, jolla katsotaan olevan merkittävää kulttuurista ja taloudellista arvoa ja arvoa tuottavaa potentiaalia nykyisille ja tuleville sukupolville. Sen asemaa tutkimusalueena ovat 2010-luvun aikana vakiinnuttaneet useat aiheelle omistetut seminaarit, konferenssit, antologiat ja erikoisjulkaisut. Tutkijat ovat lähestyneet populaarimusiikin ja kulttuuriperinnön suhdetta muun muassa museoiden ja näyttelyiden, arkistojen, konserttituotantojen, paikkojen merkitsemisen ja nimeämisen, kaupunkisuunnittelun, rakennussuojelun ja matkailun näkökulmista.¹ Populaarimusiikin edustajille omistettuja monumentteja on analysoitu ainakin New Yorkin Central Parkissa sijaitsevan John Lennonin *Strawberry Fields* -muistomerkin (Kruse 2003) sekä hollantilaisen *levenslied*-laulaja André Hazesin (Stengs 2009) ja Vilnan Frank Zappa -näköismonumenttien (Untiks 2008) osalta.

Tutkimuskirjallisuudessa on nostettu esiin tapoja, joilla populaarimusiikin kulttuuriperintö (engl. *popular music heritage*) ja perinnöllistäminen (*heritagization*) sulautuvat yhtä lailla olemassa olevaan kulttuuriperintöön ja sen toimintatapoihin – esimerkiksi perinteisten muistiorganisaatioiden tehtäviin – kuin populaarimusiikin tuotannon ja esittämisen, levittämisen ja kuluttamisen muotoihin. Julkisuudella ja jopa yksittäisillä medioilla

1 Museoituja ja näyttelyitä ovat tutkineet muiden muassa Ikäheimo (2021), Leonard (2007) ja Leonard ja Knifton (2015), arkistoja Collins ja Long (2015) sekä Kärjä (2018), konsertteja Bennett (2009), Forbes (2015) ja Kärki (2003; 2007), paikkojen nimeämistä ja merkitsemistä Roberts ja Cohen (2014; 2015) sekä Frost (2008) ja Strong (2015), kaupunkisuunnittelua Cohen (2005; 2007) ja Rushing (2014), rakennussuojelua Davis, Davis ja Cantillon (2019) sekä Graves-Brown ja Schofield (2016) ja matkailua Connell ja Gibson (2003), Gibson ja Connell (2007) sekä Leaver ja Schmidt (2009; 2010).

on todettu olevan populaarimusiikkia perinnöllistävissä hankkeissa usein keskeinen toimijarooli (Frost 2008, 176–178; Baker et al. 2018, 3; Roberts ja Cohen 2014, 8). Tämä rooli on verrannollinen niiden merkitykseen uusien populaarimusiikin ilmiöiden ja tähtien tekijöinä (Mäkelä 2004, 21–23). Toisaalta populaarimusiikin on argumentoitu olevan erottamattomasti kytkeytynyt sen erilaisiin mediaatioihin kuunteluteknologioista audiovisuaalisiin ja tekstipainotteisiin tuotteisiin (ks. esim. Born 2010, 87–88). Tällöin myös populaarimusiikin perinnöllistymisen käytännöt ja artefaktit ovat käsitettävissä osana sen laadullista *remediaatiota*, kuten Les Roberts ja Sara Cohen (2014, 2) esittävät. Siten populaarimusiikin kulttuuriperintöä voidaan tarkastella julkisella kentällä kehkeytyvänä prosessina, joka tuottaa ja sisällyttää itseensä jatkuvasti uusia mediaatioita albumien uudelleenjulkaisuista elämäkertoihin ja museonäyttelyistä muistomerkkeihin.

Populaarimusiikin kulttuuriperinnön luonne remedioitavana prosessina suuntaa myös Virran muistomerkkihankkeen tarkasteluani tässä tutkimuksessa. Artikkelissa kysyn, miten Olavi Virran kulttuuriperintöä tunnustava monumenttihanke eteni julkisella kentällä, millaisten toimijoiden vauhdittamana ja miten.²

Populaarimusiikin kulttuuriperinnön määrittäminen prosessina ja toimintana tarkoittaa, että sen merkitysten ja käyttötapojen nähdään olevan sosiaalisesti, paikallisesti ja ajallisesti erityisten neuvotteluiden tulosta ja sellaisena mukautuvia ja muuntuvia (Roberts 2014, 267). Toisin sanoen kulttuuriperintö ei lankea yhteisöjen omaisuudeksi sellaisenaan. Instituutiot, yhteisöt ja yksilöt valikoivat tietyt menneisyyden jäljet säilytettäväksi ja tuottavat ne aktiivisesti kulttuuriperinnökseen. (Sivula 2012, 424; 2014, 6.) Kulttuuriperinnön ja historiantutkija Anna Sivula kuvaa tätä kulttuuriperintöprosesseja liikuttavaa toimintaa *kulttuuriperintöyhteisöjen identiteettityönä*. Se on historioivaa puhetta ja käytäntöjä, joilla kulttuuriperintöyhteisöt vahvistavat suhdettaan valitsemiinsa menneisyyden jälkiin ja kehittävät itseymmärrystään historiatietoisina toimijoina. Sivula jakaa kulttuuriperintöyhteisöjen toiminnan edelleen *historioivaan, monumentalisoivaan ja omaksuvaan* identiteettityöhön. (Sivula 2015, 64–67.)

2 Käytännössä julkinen kenttä rajautuu tutkimusaineistossa viestintäpolitiikan tutkijan Hannu Niemisen määrittämään mediavälitteiseen julkisuuteen, jonka osatekijöiksi hän lukee niin joukkoviestinten edustaman ”ensimmäisen asteen julkisuuden” kuin kirjallisuuden, koulu- ja kulttuurilaitosten muodostaman ”toisen asteen julkisuuden” (Nieminen 2006, 29–30). Taidehistorioitsija Johanna Ruohonen (2013, 20) liittää Niemisen osoittamaan kategoriaan vielä erikseen julkisen taiteen.

Tutkimusaineisto koostuu tulevaa, toteutuvaa ja julkistettua Olavi Virran muistomerkkiä käsittelevistä sanoma- ja aikakauslehtikirjoituksista. Materiaali pitää sisällään erityisesti monumentin rahoituskampanjan vuotena 1975 sekä sen valmistumisen aikoihin vuonna 1984 julkaistuja uutisjuttuja, toimituksellisia kirjoituksia, haastatteluja ja lukijapostia. Tukevana aineistona käytän Olavi Virran elinaikana ja kuoleman jälkeen julkaistuja haastattelu-, muistelma- ja elämäkertakirjoituksia. Analysoin aineistossa ilmenevää julkista puhetta ja toimintaa, ja jäsennän sitä kulttuuriperintöyhteisöjen identiteettityön käsitteistön avulla. Koska monumenttihankkeen aloitteellisena tahona toimi *Hymy*-lehti, kiinnitän luennessani erityistä huomiota sen julkaisemiin teksteihin. Nostan kuitenkin aineistosta esiin myös lehden linjasta poikenneita toimijuuden ilmauksia. Huomioin myös hankkeen paikoittaisen medianäkymättömyyden, mitä voidaan pitää vihjeenä kulttuuriperintöprosessin kohtaamista rajoista julkisella kentällä. Näkemykseni on, että Olavi Virran monumentti seisoo muistomerkkinä ennen kaikkea eriytyvälle tapahtumien kululle, joka ei ainoastaan määrittänyt tiettyjä menneisyyden jälkiä suomalaisen populaarimusiikin kulttuuriperintöön kuuluvina, vaan myös tietyt toimijat ja käytännöt tuon kulttuuriperinnön vaalimiseen soveltuvina. Samalla tapaustudkimus tarjoaa yhden näkökulman populaarimusiikin ja kulttuuriperinnön väliseen suhteeseen, jota on toistaiseksi käsitteellistetty vähän suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa.

Mestarin perintö

Olavi Virtaa on kuvattu Suomen ensimmäisenä populaarimusiikin super-tähtenä (Gronow ja Bruun 1968, 50; Gronow 2004, 189). Toisin sanoen hän oli ensimmäinen iskelmäsolisti, jonka suosion luonnetta ja laajuutta 1900-luvun paisuva ajanvietemedia kokonaisvaltaisesti muovasi. Virran laaja äänitetuotanto, elokuvat, valokuvat ja haastattelut ovat tarjonneet runsaan ja yhä uudelleen medioituvan aineiston laulajan myöhemmälle

perinnöllistämislle³, joka alkoi osin jo Virran elinaikana ja osin *Hymy*-lehden käynnistämänä (Kurkela 2003a, 428–429).

Alun perin ”nuorille ja ikinuorille” suunnatun *Hymyn* julkaiseminen alkoi samana vuonna 1959, johon ajoittui myös Virran uran taitekohtana pidetty konsertti Ilomantsin työväentalolla. Yhtyeessä tuuranneen haurastin esiintyminen vahvasti juopuneena laajeni seuraavien päivien lehdissä koko yhtyettä, mukaan lukien sen pääsolistia, koskevaksi syytökseksi päihtymyksestä työajalla. Virta mainittiin joitakin kertoja *Hymyn* sivuilla 1960-luvun alussa. Enemmän palstatilaa laulaja alkoi saavuttaa lehdessä sen jälkeen, kun hän asettui *Hymyn* kotikaupunkiin Tampereelle 1960-luvun puolivälissä. (Aho 2002, 177; Niemi 2006, 93.) Laulajan ja lehden tiivistävää suhdetta ilmentää se, että vaikkei *Hymy* ollut ensimmäinen lehti, jonka lukijoiden kanssa Virta jakoi muistelmansa (ks. Niemi 2006, 88), oli se ainoa, jolle hän kertoi ne kahteen otteeseen, viiden vuoden sisään. Vuonna 1964 lehdessä julkaistiin Virran itsensä kirjoittamat kolmiosaiset muistelmat (*Hymy* 8–10/1964), joskin uudesta tulemisestaan varma laulaja vierasti muistelmansa, joka hänen mukaansa viesti pikemmin päättyneisyyttä. ”Mestarin”, kuten *Hymy* ja Virran kollegat tätä puhuttelivat, muistelmat ilmestyivät jälleen kolmiosaisina lehden 10-vuotisjuhlavuoden 1969 numeroissa. Pienoisbiografia poikkesi Virran aikaisemmista, toiveikkaaseen näkymään päättyneistä ”muisteluista” tummanpuhuvalla tunnustuksellisuudellaan ja pikkutarkoilla kuvailuillaan laulajan pahentunutta alkoholiriippuvuutta seuranneesta kokonaisvaltaisesta terveyden romahtamisesta. (*Hymy* 9–11/1969.)

Toimittaja Timo Suosteen laatima elämäkerta heijastelee *Hymyn* toimituksellisessa tyyliässä tapahtunutta muutosta 1960-luvun jälkipuolella, jolloin lehden toimitusjohtaja Urpo Lahtinen päätti kokeilla kansainvä-

3 Laulajan noin 600 kappaletta käsittävä levytystuotanto jo sinänsä takaa, että siitä johdetut uudelleenjulkaisut näyttäytyvät monumentaalina tekoina. Näihin lukeutuvat Warner Music Finlandin (Fazer – Helmi) 1990-luvulla julkaisema 29-osainen Olavi Virran *Unohtumattomat* sekä vuonna 2013 lanseerattu *Olavi Virta – Laulaja*, joka käsitti laulajan koko tuotannon lisäksi Virran elämäkerran. Peter von Baghin, Markku Kosken ja Pekka Aarnion kirjoittamasta Virta-biografiasta on vuoden 1977 ensipainoksen jälkeen julkaistu kaksi uudistettua laitosta. Virran elämäkertojiksi ovat itsensä kirjoittaneet myös Jyrki Hämäläinen (2005), Lasse Erola (2005) ja Hannu Nyberg (2015). Virran elämää on myös kerrottu teattereiden lavoilla, muun muassa Seinäjoen Tangomarkkinoilla vuonna 1988 esitetystä *Kun ilta ehtii* -musikaalissa sekä Heikki Paavilaisen käsikirjoittamassa laulajan nimimusiikaalissa, joka sai ensi-iltansa Sappeen kesäteatterissa vuonna 2009. Vuonna 2018 valkokankaille tuotiin Timo Koivusalon ohjaama Virran elämäkertafilmaisointi. Seuraavana vuonna Virta valittiin ensimmäisten kymmenen joukossa Musiikkimuseo FAME:n suomalaisen musiikin kunnigalleriaan.

lisen sensaatiolehdistön, ennen kaikkea englantilaisen *Daily Mirrorin*, oppeja suomalaisen lukevaan yleisöön (Kosonen 2006, 21; Malmberg 1991, 152). Lehden uutta linjaa edustaneet paljastuskirjoitukset asemaansa väärinkäyttävistä ”rötösherroista” ja julkisuuden henkilöistä, ravintoloiden vajaiksi laskemista alkoholiannoksista, uutta sukupuolivapautta edustaneista ”päiväperhoista” ja yhteiskunnan tukiverkon läpi pudonneista harvinaissairaista löysivät kaikupohjan rakennemuutoksen mylläämässä kansallisessa mielialassa. Vuonna 1970 lehden levikki ylsi ennätyselliseen 435 407:n lukemaan. Parhaimmillaan *Hymyä* luettiin siis joka toisessa suomalaisessa kotitaloudessa. (Kosonen 2006, 21–23.)

1970-luvun alussa jo vakavasti sairaan Virran viettäessä vaatimatonta elämää tukijansa Hulda Simulan luona Tampereen Pispalassa, laulajan haastattelut ja kuulumiset lukeutuivat *Hymyn* vakisisältöihin. Sensaatiohakuimmat kirjoitukset ovat pitäneet yllä lehteä kohtaan esitettyjä syytöksiä laulajan epätoivoisen aseman hyväksikäytöstä. (Aho 2002, 177–178.) Virran ja *Hymyn* suhteeseen kriittisesti asemoituneet laulajan elämäkirjuritkin ovat kuitenkin tunnustaneet viittausvelkansa sille laajalle tekstikorpukselle, jonka lehti Virrasta tuotti (ks. von Bagh et al. 2010, 233). Esimerkiksi Timo Koivusalon käsikirjoittama ja ohjaama elämäkerrallinen *Olavi Virta* -elokuva (2018) noudattaa paikoin tarkastikin *Hymyn* pienoisbiografioiden rakennetta, jossa nykyhetkeen sijoittuvaa jaksoa ikääntyneen Virran luona seuraa takautuma laulajan nuoruuden tapahtumiin. Tietoisesti tai ei, filmatisointi jatkaa Olavi Virran elämäkerrontaa sellaisena kuin *Hymy* sen vakiinnutti 1960-luvulta alkaen.⁴ Elokuvan huipentaa Olavi ja Irene Virran välille kirjoitettu romanttinen kohtaus Mallorcan matkalla, jonka *Hymy* kustansi (ja dokumentoi) entiselle avioparille vuonna 1967 (*Hymy* 6/1967). Tuottamastaan *Virta*-kirjoitusten arkistosta ammensi myös *Hymy* itse, kun se vuonna 1975 julisti alkaneeksi valtakunnallisen kampanjan laulajan muistomerkin rahoittamiseksi.

Muistomerkin arvoinen Olavi Virta: historioiva identiteettityö

Hymy-lehden maaliskuun 1975 numerossa julkaistiin toimittaja Erkki Petmanin laatima toimituksen puheenvuoro. Kirjoituksen mukaan *Hymy* oli

⁴ Yhteneväisyydet voivat tarkemmin olla elokuvan ja Virran elämään pohjautuvan *Kun iltä ehtii* -musikaalin välisiä: näytelmän käsikirjoittivat ohjaaja Erkki Aura ja toimittaja Erkki Wessman, joka vastasi *Hymyn* *Virta*-kirjoituksista erityisesti laulajan kuoleman jälkeen.

vuosien saatossa vastaanottanut useita kirjeitä ja rahalähetyksiä, joissa lukijat olivat pyytäneet lehteä tekemään ”jotakin, että Olavi Virta saisi arvoisensa muistomerkin” (*Hymy* 3/1975). Nyt *Hymy* ilmoitti ryhtyneensä toimeen ja toimittaneensa sisäasiainministeriölle lupahakemuksen valtakunnallisen varainkeruukampanjan toteuttamiseksi ja monumentin rahoittamiseksi. Toimittajan mukaan ”Suomen kansa on omasta kaksinaismoraalistaan vaivautuneena haudannut monia populäärikulttuurin merkkimiehiä vähin äänin niin kuin rikas poika hieman häpeillen hautaa köyhän isänsä” (ibid.). Esimerkkeinä hän mainitsi Reino Helismaan (1913–1965) ja Olavi Virran, jotka olivat saaneet ”elinaikanaan milteipä yksinomaan kolhuja ja ylenkatsetta” suurelle yleisölle tuottamastaan hengenravinnoista huolimatta. Osoituksena Virran edustaman populaarimusiikin, ”tämän alakulttuurin lajin” kohonneesta arvostuksesta ”niissäkin valtion elimissä, joissa ihmisen kultturelli ominaispaino punnitaan” Petman mainitsi Virralle vuonna 1972 myönnetyn valtion taiteilijaeläkkeen, joskin hän muistutti laulajan ehtineen nauttia tunnustuksestaan vain lyhyen ajan. *Hymyn* toimitus vetosi nyt näihin päättäviin tahoihin lehden lukijoiden toimiessa todistajina:

Mutta onko asenteissa jo sen verran vapauden makua, että virallinen taho saadaan kansan mukaan nyt käynnistettävään laajaan kansalaisyritykseen, joka tähtää siihen, että Olavi Virta saisi itselleen arvoisensa muistomerkin arvokkaalta paikalta! Eli onko ajateltavissa, että Olavi Virta silmäilisi pronssisena hahmona sitä kansaa, jota hän viihdytti eläessään ja viihdyttää vielä kuolemansakin jälkeen Hangosta Lapin kairoille saakka! (*Hymy* 3/1975.)

Seuraavan toukokuun numerossa *Hymy*-lehti julkaisi jäljennöksen varainkeruuluvasta, jonka sisäasiainministeriö oli myöntänyt viiden kuukauden ajalle. Varat ohjattaisiin Olavi Virran, ”Suomen ensimmäisen viihdetaitteen monumentin” toteuttamiseen. ”Siihen on täysi aihe”, kirjoitti toimitaja Erkki Wessman. ”Olemmehan me kansana suuressa velassa niin Olavi Virralle kuin monille muillekin viihdetaitteen uutterille työntekijöille, jotka auttavat meitä voittamaan arkipäiväisyyden, mutta jotka kuitenkin liian usein unohdetaan” (*Hymy* 5/1975). Samassa numerossa *Hymy* aloitti ”Muistomerkki Mestarille” -juttusarjan, jossa se haastatteli Virran entisiä kollegoita ja ystäviä. Ensimmäinen haastateltu, iskelmälaulaja Erkki Junkkarinen (1929–2008) myös käynnisti varainkeruukampanjan lahjoittamalla tarkoitukseen 500 markkaa, keikkapalkkionsa verran. (Ibid.)

Haastattelut kierrättivät runsaasti lehdessä aikaisemmin julkaistujen Olavi Virran muistelmien ja haastattelujen aineistoa. Kerrattuihin

topoksiin lukeutuivat Virran tuotteliaisuus ja ahkeruus, taitavuus ratissa ja suosio naisten keskuudessa sekä toisaalta Virran elämän ottama traaginen suunta. ”Ola [...] oli loistava laulaja. Hän oli hyvä kaveri. Hän oli erinomainen autonajaja ja näyttelijä. Hän soitti hyvin kitaraa ja pianoa. Hän oli vähän kaikkea. Kiire hänellä oli aina. Ja kiire tappaa”, Junkkarinen luetteli (*Hymy* 5/1975). Haastatteluja yhdisti myös pyrkimys oikaista Olavi Virtaan liitettyjä väärinymmärryksiä ja toisaalta syventää ymmärrystä laulajan itsetuhoisen käyttäytymisen syistä. Virran pitkäaikainen keikkamanageri Pauli Lehtinen paljasti (uudemman kerran), mitä Virran epäonnistuneella Ilomantsin keikalla tapahtui (*Hymy* 6/1975a). Laulajan ”kapakkaystävänä” esitelty elokuvaohjaaja Aarne Tarkas puolestaan arvioi Virran mainetta alkoholistina ja naistenmiehenä liioitelluksi, mutta pohti samalla vaatimattoman taustan mahdollista syy-yhteyttä suosioon nousseen laulajan näyttävään juhlimiseen ja seuranoitoon (*Hymy* 7/1975).

Anna Sivulan typologiassa historiointi eli menneisyyden tulkinta on ensimmäinen kulttuuriperintöyhteisöjen identiteettityön kategoria ja kulttuuriperintöprosessia ylläpitävä käytäntö (Sivula 2010, 22). Historiat ovat kehyskertomuksia, joilla yhteisöt vahvistavat menneisyyden aineettomalle tai aineelliselle jäljelle antamansa merkityksen ja arvon. Menneisyyden tulkinnoilla ja tulkintoja kertaamalla yhteisö motivoi ja pitää liikkeessä kulttuuriperintöprosessia (Sivula 2015, 64; Sivula 2010, 26). Populaarimusiikin historian epävirallisten, ”ensimmäisten luonnosten” on todettu löytyvän musiikki- ja muiden ajanvietelehtien kirjoituksista, jotka tulivat paikkaamaan populaarimusiikin varhaista historiankirjoituksen puuttumista 1960- ja 1970-luvuilla (Laing ja Strong 2018). Lehtiin painettujen ensimmäisten historiankirjoittajien tulkinnoilla ja arvotuksilla on ollut myös sikäli kauaskantoinen vaikutus, että ne ovat usein siirtyneet lähes sellaisinaan myös muihin historiaformaatteihin (Mattlar 2015, 61). Tämä kehyskertomusten kertautuvuus nousee esiin myös monumentin raioituskampanjan aikaisissa kirjoituksissa *Hymy*-lehdessä.

Muistomerkkihankkeen – ja kulttuuriperintöprosessin – liikkeelle panevana kehyskertomuksena toimi laulajasta tuotettu historia, jota *Hymy*-lehti oli kirjoittanut ja kerrannut useiden Virran haastatteluiden, muistelmien ja myöhemmin muistelevien kirjoitusten muodossa jo 1960-luvulta alkaen, ja joita muistomerkkin varainkeruukampanjan aikaiset kirjoitukset varioivat edelleen. Kehyskertomuksen ytimessä oli tulkinta laulajan oman, patologiseksi käänntyneen alkoholikäyttämisen ja kateellisten panettelun langettamasta ja lopulta unohdetusta Mestarista. Kuvaus vastaa musiikintutkija Marko Ahon määrittämää *sortuvan iskelmäkuninkaan* myyttirakennetta, jonka prototyypinä hän pitää Olavi Virran elämästä

toistettua kertomusta (Aho 2002, passim). *Hymyn* kirjoittelussa syrjäytetyn Virran kehyskertomus asetettiin allegoriaksi koko ”suomalaiselle viihdemusiikille”. Kertomuksen toistolla monumentille luotiin puolestaan käänteistä, Olavi Virran muistoa ja samalla koko suomalaista populaarimusiikkia lunastavaa tehtävää. Sen toimeenpanijaksi määrittyi Virran kollegojen ja ihailijoiden yhdessä lehden itsensä kanssa muodostama liitto. ⁵ Samalla kevyen musiikin esittäjät – ja välillisesti myös kuulijat – asemoitiin tulevan kunniaosoituksen vastaanottajina ja arvonalautuksen kohteina. Näin *Hymyn* rahoituskampanjan aikainen kirjoittelu toisti lehdessä vakiintunutta tyyliä puhutella esiin yhtäältä indefiniittisen ”kansan” ja toisaalta ”päättävien tahojen” välistä rakenteellista välimatkaa.

Ironisesti Virran ”manttelinperijöiden” kahtalainen rooli sekä hankkeen kunnioitettuina että kunnioittajina tarjosi muusikoille paikan, josta käsin *Hymyn* monumentaalisia aikeita oli myös mahdollista kyseenalaistaa. Lehden kesäkuun numeron ”Kirjeitä”-osiossa nimimerkki ”Olan ihailija” ilmaisi epäilyksensä *Hymyn* kampanjoiman monumentin tarkoituspäristä:

Olavi Virran patsashanke on huonon omantunnon aloite. Ei hän patsasta tarvitse. Olisitte vienyt hänelle ystävyyttä ja apua silloin, kun hän vielä eli Pispalassa köyhänä ja unohtettuna. Kuinkahan monta Aleksis Kiven ja Olavi Virran [kaltaista] tarvitaan ennen kuin huomataan, että ajallaan tuleva henkinen ja aineellinen apu on kaikkia patsaita arvokkaampi? (*Hymy* 6/1975b.)

Muistomerkin sijaan lukija ehdotti varojen sijoittamista Olavi Virran mukaan nimettävään rahastoon, josta myönnettäisiin apurahoja uransa alussa oleville lahjakkaille muusikoille. Myöhemmin tanssiravintola Vanhassa Maestrossa pidetyssä Virran muistokonsertissa esiintynyt laulaja Markus Allan julkatoi ehdotuksen rahaston perustamiseksi, mikä johti laajaa kannatusta keränneeseen spontaaniin äänestykseen (*Hymy* 8/1975). Huomattavaa kuitenkin on, että vaikka keskustelu Virran nimikkorahaston perustamisesta edustaa *Hymyn* päämääristä poikennutta toimijuuden haltuunottoa, eivät rahastoa kannattaneet sinänsä kyseenalaistaneet hankkeen perustaksi laskettua kehyskertomusta arvonalautusta odottavasta Virrasta ja suomalaisesta populaarimusiikista.

Varainkeruukampanja huipentui kahteen loppuunmyytyyn muistokonserttiin Finlandia-talossa 29.9.1975. Illan solisteina suuren Muisto-

⁵ Tähän liittoon sitoutettiin *Hymyn* sivuilla myös Pauli Virta (1945–2011), joka edusti Olavi Virran perinnön jatkajaa paitsi Mestarin poikana myös itse muusikon uraa aloittelevana laulajana. Samalla Pauli toimi muistutuksena isänsä elinaikana kesken jääneestä kunnianpalautuksesta. (*Hymy* 10/1975.)

merkki Mestarille -kampanjatunnuksella varustetun taustakankaan edessä esiintyivät Markus Allan, Eemeli, Tuulikki Eloranta, Eino Grön, Matti Heinivaho, Kai Hyttinen, Erkki Junkkarinen, Paula Koivuniemi, Esko Könönen, Kai Lind, Esko Rahkonen, Tapio Rautavaara, Pauli Räsänen, Taisto Saaresaho, Martti Siiriäinen, Eija Sinikka, Reijo Taipale, Taisto Tammi ja Annikki Tähti. Toimittaja Erkki Wessman kierteli muusikoiden joukossa ja raportoi *Hymyn* marraskuun numerossa, että suurin osa illan esiintyjistä kannatti sittenkin ajatusta ensimmäisestä viihdetaiteen muistomerkestä ja Olavi Virrasta sen nimittäjänä. (*Hymy* 11/1975.)

Tavallinen monumentti: monumentalisoiva identiteettityö

Kampanjan jälkeen muistomerkkihankkeen ympärille laskeutui vuosien tiedotuksellinen hiljaisuus. Se rikkoutui *Hymyssä* vasta vuonna 1982, kun Olavi Virran kuolemasta oli tullut kuluneeksi kymmenen vuotta. Kirjoituksessaan Erkki Wessman kertoi, että seitsemän vuoden takainen varainkeruukampanja ja muistokonsertit olivat tuottaneet yhteensä 40 465 markkaa ja 52 penniä. Rahamäärä ei kuitenkaan riittäisi kattamaan hinnaakaan taideteoksen kustannuksia. Siksi lehden toimituksessa oli myös selvitetty mahdollisuutta muuntaa kertyneet varat Olavi Virran nimeä kantavaksi stipendirahastoksi. ”Jotakin on joka tapauksessa tulossa ja rahat tallella korkoa kasvamassa”, toimittaja vakuutti (*Hymy* 8/1982).

Rahoituskampanjan aikaan tulevasta muistomerkestä olivat raportoineet lähinnä *Hymyn* toimittajat. Muualla hankkeen käsittely oli rajoittunut varautuneisiin kommentteihin, joiden taustalta voidaan lukea kritiikkiä *Hymyn* aikaisempaa Virta-kirjoittelua kohtaan. Markku Koski, Peter von Bagh ja Pekka Aarnio (1977, 284) arvioivat lakonisesti keskeneräistä hanketta Virta-elämäkerrassaan: ”Jossain on ehditty mainita, että suunnitella olevassa muistomerkissä Olavi Virta olisi vanhana, keppeineen. Miksi tällainen motiivinvalinta? Koska Virta juuri sellaisena tuotti julkiselle sanelle kaikkein eniten rahaa”. Vuoden 1984 maaliskuussa hanke kuitenkin ylitti uuden uutiskynnyksen, kun *Iltalehti* julkaisi etusivullaan kuvaparin Aimo Talevan monumenttiluonnoksesta ja uransa huipulla olevasta laulajasta. ”Mitä sanoo kansa uudesta patsaasta: onko tämä Olavi Virta?”, lehti kysyi yllyttävästi ja julisti samalla käynnistyneeksi ”Kuumalinja”-lukijakyselyn aiheena tuleva muistomerkki. Numeron sisäsivuilla toimitus pohti, josko kehitteillä olisi seuraava patsaskiista (*IL* 20.3.1984a). Tällä se viittasi uusien monumenttien suunnittelukilpailujen ja paljastusten nostattamiin debatteihin, joita vuoteen 1983 oli sattunut useampia. Mielipiteitä

oli jakanut erityisesti Mika Waltarin muistomerkin suunnittelukilpailun voittanut Veikko Hirvimäen suunnitelma, kolmesta abstraktista graniittipaadesta muodostuva *Kuningasajatus*.⁶

Monumentalisoiva identiteettityö on kulttuuriperintöprosessien näkyvintä aluetta. Siinä kulttuuriperintöyhteisö valitsee, tuottaa, arvottaa, suojelee ja säilyttää merkityksellisinä pitämiään menneisyyden jälkiä historiallisina todisteina ja symboleina eli muistomerkeinä. Tähän yhteisö käyttää yhteiseksi miellettyä historiallista tietoa, jolla se tulkitsee menneisyyden jälkiä sekä perustelee ja vahvistaa niihin liitettyjä symbolimerkityksiä. (Sivula 2015, 62, 65–66.) Ruotsinsuomalaisen kansanmusiikin perinnöllistymistä tutkinut folkloristi Johanna Björkholm huomauttaa, että kulttuuriperintöprosessi pitää sisällään tyypillisesti useita toisistaan poikkeavia tulkintamäärittely- ja arvottamisyrittäksiä. Vain osasta näistä kuitenkin tulee muistiorganisaatioihin, muistomerkkeihin ja historiateoksiin monumentalisoitua, virallista kulttuuriperintöä. Tämän vuoksi monumentalisoivaan identiteettityöhön kohdistuu usein myös voimakasta vastustusta ja uudelleenmäärittely-yrittäksiä. (Björkholm 2011, 144.)⁷



Talevan suunnittelema monumentti edustaa varsin perinteistä (toisin sanoen ”futuristista”) konstruktivistisen kuvanveiston suuntausta. Veistoksen perustan muodostavat Talevan useissa töissään hyödyntämät tetraedrimuodot, joiden erilaisilla variaatioilla teos leikittelee (ks. kuva 2).

Kuva 2. Olavi Virran muistomerkki Tampereen rautatieaseman suunnasta kuvattuna. Kuva: Anna Peltomäki.

6 Keskustelua herättivät vuonna 1983 myös esimerkiksi Oulussa julkistettu Tapio Junnon veistämä *Sananvapauden suojeleja* ja Lapualla valmistunut, Pertti Mäkisen veistämä rai-vaajamuistomerkki *Muuttunut maisema*, kummatkin abstrakteja toteutukseltaan (Valkonen 1984).

7 Johanna Björkholm (2011, 262) käyttää monumentalisaation sijaan käsitettä *objektivering*, jolla hän viittaa kulttuuriperinnön materialisointiin, insitutionalisointiin ja muuntamiseen tieteellisen tiedon kohteeksi.

Tetraedreistä koostuva viitteellinen spiraalimuoto lukeutuu konstruktivistisen kuvanveiston tyyppimuotoihin, jotka tyyliuunnan neuvostoliittolaiset suunnannäyttäjät omaksuivat koittavan uuden ajan ja sen taiteen symboliksi 1920-luvulla (Siukonen 2016, 52; ks. myös Israel 2015). Suomalaisen julkisten veistosten joukossa monumentin teräksiset yksityiskohdat löytävät lähimmän vertailukohtansa kuvanveistäjä Eila Hiltusen varhaisesta *Kuparikonstruktioista* (1961), eivät niinkään Hiltusen myöhemmästä *Sibelius-monumentista*, joka oli palvellut monumenttikampanjan avanneen *Hymyn* kirjoituksen kuvituksena vuonna 1975. Tätä Suomen pankin suihkukaivoveistosta on myös pidetty maan ensimmäisenä täysabstraktina julkisena veistoksena (Viljo 1996, 169). *Kuparikonstruktio* lukeutuu 1960-luvun uutta julkisen taiteen murrokseen, jossa nuoremman polven kuvanveistäjät alkoivat peräänkuuluttaa irtiotta monumentaalikuvanveiston figuratiivisesta, esittävästä perinteestä. Julkisessa tilassa tämä näkyi lisääntyvinä abstrahoituina ja täysabstrakteina veistoksina, joiden muotoilu ja materiaalivalinnat kuitenkin keräsivät usein vastalauseita suuren yleisön keskuudessa. (Ahtola-Moorhouse 1990; Lindgren 2000, 217–224.) 1970-luvulle tultaessa abstrakteista muodoista oli tullut ennemmin ”sääntö kuin poikkeus” (Valkonen 1990, 228), mutta kahtiajako figuuriin perustuvaa muistomerkkiä toivoneiden kansalaisten ja toisaalta taiteilijoiden työn vapautta puoltamaan asettuneiden taidekentän ja taiteilijajärjestöjen edustajien välillä manifestoitui edelleen niin sanotuissa patsaskiistoissa, joita lehdistö osaltaan tuotti ja vahvisti (Lähdesmäki 2007, 91; Malkavaara 1989).

Kahtiajaon kaikuja on kuultavissa myös Talevan muistomerkkiluonnoksen julkistamisen aikaisissa kirjoituksissa *Iltalehdessä*. Negatiivisten vastausten kärki kohdistui luonnoksen abstraktiin muotoon ja taiteilijan spekuloiutuun haluttomuuteen tai kyvyttömyyteen toteuttaa laulajan piirteille uskollista näköismonumenttia. ”Olavi Virta ei ollut palapeli kuten taiteilija Taleva asian ymmärtää”, nimimerkki Vesilintu totesi (*IL* 21.3.1984). Luonnoksen abstraktisuus tulkittiin vastauksissa kuvanveistäjän itsekkäänä kiinnittymisenä taiteelliseen visioon, jonka toteutumisen kääntöpuolena olisi ”tavallisten ihmisten” sivuuttaminen hankkeessa, jonka tarkoituksena oli ollut osoittaa kunniaa juuri tavallisten ihmisten musiikille ja taiteelliselle aistille: ”Eikö [taiteilija] käsitä, ettei tavallinen ihminen ymmärrä peltiä ja rautaa Olavi Virraksi. Me hermostumme ja hairahdumme tuollaisesta hökötyksestä” (ibid.). Kriittisiä äänenpainoja saattoi osaltaan motivoida lehdessä kyselyn alla julkaistu Talevan haastattelu, jossa kuvanveistäjä puolusti taiteellista ilmaisunvapauttaan ja ilmaisi samalla välinpitämättömyyttä mahdollisia arvostelijoitaan kohtaan:

”Vaikka tästä Olavi Virran patsaan pienoismallista on moni sanonut, että se soi, että siinä kuuluu Olan ääni, on varmasti ihmisiä, jotka oman epävarmuutensa vuoksi tuomitsevat sen. Mutta viivaakaan en työssä muuta” (IL 20.3.1984b).

Kritiikistä huolimatta *Iltalehden* toimitus päätyi kuitenkin Talevan luonnoksen kannalta myönteiseen kokonaisarvioon, josta se raportoi kyselyä seuraavan numeronsa etusivulla: ”Kansa käsittää jo taidetta...’Häkkyrä’ sai jopa kiitosta”. *Iltalehden* painamat Talevan sanavalinnat toistuivat lähes sellaisinaan kyselytuloksissa, joissa lukijat kehuivat tulevan monumentin ”harmonista” ja ”soivaa” muotoa. Muistomerkkiluonnosta positiivisesti arvioineissa vastauksissa luonnoksen hienostunut abstraktisuus sai merkityksen eräänlaisena Virran musikaalisen lahjakkuuden visuaalisena vertailukohtana: ”Teos antaa hyvän näkemyksen Olan taiteen lahjakkuudesta ja äänialan monitasoisuudesta” (IL 21.3.1984). Näissä vastauksissa kertautui näkemys Olavi Virrasta taiteilijana, jonka *arvolle* veistosluonnoksen abstraktin tyylin katsottiin sopivan: ”Pidän tavattomasti. Kansantaitelijoita pitää kunnioittaa” (ibid.).

Taidehistorioitsija Tuuli Lähdesmäki on tunnistanut 1900-luvun lopun henkilömuistomerkkejä koskevaa julkista keskustelua käsittelevässä tutkimuksessaan myös diskurssin, joka ilmentää taidekentän ulkopuolisten maallikoiden lisääntyvää myötämielisyyttä abstrakteja julkisen taiteen muotoja kohtaan. Lähdesmäen *yhteisen diskurssiksi* nimeämässä puheessa abstrakti muoto voidaan tulkita toivottavana nimenomaan siihen liitetyn, arkipäiväisyyden ylittävän arvokkuuden johdosta. Samalla abstraktin muotokielen voidaan lukea osoittavan kulttuurielämän ja sen suojelijoina pidetyn ”hallinnon” tai ”päättäjien” arvostusta muistamisen kohdetta sekä muistavaa yhteisöä kohtaan. (Lähdesmäki 2007, 137, 207.) Lähdesmäen määrittämän diskurssin näkökohdasta Talevan luonnoksen populaarille kohteelle vieraaksi koettu abstrakti muoto saatettiin mieltää populaarimusiikin kulttuurista arvoa tunnustavana. Korkeakulttuurin ja taiteen sfääriin assosioituvana abstraktin muotokielen voitiin katsoa soveltuvan hyvin täyttämään sitä rehabilitoivaa tehtävää, joka monumentille oli *Hymyn* kampanjanaikaisissa kirjoituksissa asetettu. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna populaarimusiikille omistetun muistomerkkin ei odotettu niinkään uudelleen koodaavan muistomerkkejä tai julkista taidetta entistä populaarimpana tai kansanomaisempana kulttuurin muotona. Kuvaamalla monumentin eleenä, jolla Olavi Virta ja populaarimusiikki lunastetaan arvokkaan kulttuurin piiriin, kirjoitukset pikemmin vahvistivat monumenttitradition aseman korkeakulttuurisena julkisen kentän osa-alueena ja virallisen kulttuuriperinnön merkinä. Tämä selittää vii-

me kädessä sen, miksi ”tavallisten” ihmisten musiikille omistettu *Elämän virta* ei eronnut lopulta paljonkaan ”tavallisista” muistomerkeistä ja niiden abstraktiksi käyneestä valtavirrasta.

Hankkeen lopulta vähäiseksi koetusta merkittävydestä julkisen taiteen kentällä ja kentälle kertonee kuitenkin se, ettei Olavi Virran muistomerkkiä mainittu lainkaan vuoden 1984 *Taide*-lehden numeroissa eikä kalenterivuoden 1984 tapahtumia kertaavassa Suomen Taiteilijaseuran vuosikirjassa (Valkonen 1985). Pikemmin kuin julkisen taiteen ja monumenttikulttuurin muutoksista urakan onnistunut vaikkakin viivästynyt läpivieminen heijastelee aikakauslehtijulkisuudessa ja ennen kaikkea *Hymyn* asemassa tapahtuneita muutoksia.

”Älä unohda Hymyä”⁸: omaksuva identiteettityö

Vuosi 1984 oli *Hymy*-lehdessä takautuvan tunnelmoinnin aikaa myös monumenttihankeesta riippumattomista syistä. Toisin kuin henkilömui-
stomerkkien julkistamisvuosien tapauksessa usein, Olavi Virran monumentin paljastamisajankohta ei liittynyt millään erityisellä tavalla laulajan elinvuosiin. Sitäkin merkityksellisempi se oli tuolloin 25-vuotisjuhlavuot-
taan viettävälle *Hymy*-lehdelle. ”Tänään veistoksen paljastus, huomenna Hymylehden 25-vuotispäivä”, Erkki Wessman pohti merkkipaalujen samanaikaisuutta Irene Virran haastattelun yhteydessä *Hymyssä* syksyllä 1984 (*Hymy* 10/1984).

Olavi Virta sai *Hymyn* juhluvuoden numeroissa paljon näkyvyyttä. Syyskuun juhlanumeron välissä tilaajaa odotti suurikokoinen Olavi Virta-juliste: ”lahja Hymyn uskollisille lukijoille”. Samaan aikaan kustannusyhtiön lehdissä mainostettiin ”Hymyn juhlatarjouksena” markkinoitua ko-
koelmalevyä *Vihreät niityt* (*Nykyposti* 9/1984). Otaksuttavasti Lehtimiehet Yhtymä pyrki kohentamaan kokoelman myyntituotoilla vajaaksi jäänyttä monumenttikassaa, jonka loppuosan se oli patsastoimikunnan puheen-
johtajan Urpo Lahtisen allekirjoittamana ilmoittanut *Ilta*lehdessä maksavansa (*IL* 21.3.1984).

Muistomerkin paljastamista edeltäneiden kesäkuukausien aikana lehdessä julkaistiin jälleen laulajan kolmiosainen elämäkerta, tällä kertaa Wessmanin laatimana (*Hymy* 6–8/1984). Vaikka juhluvuoden pienoisbiografia mukailikin rakennetta ja joitakin sanamuotoja myöten vuosien 1964

8 Olavi Virran elokuvaan *Pekka Puupää kesälaitumilla* (1953) äänittäjä Toivo Kärjen säveltämä ja Reino Helismaan sanoittama kappale.

ja 1969 elämäkertoja, oli rohkeimpien anekdoottien kertaamisessa jätetty tällä kertaa enemmän tilaa lukijan mielikuvitukselle. Kirjoitus poikkesi edeltäjistään myös *Hymy*-lehden ja laulajan välisestä suhteesta kertovien viittausten osalta, jotka Wessman oli nyt sijoitellut osaksi Virran elämäntarinaa. Toimittaja muisteli olleensa paikalla Virran Pispalan kodissa, kun tämä sai yllätyksekseen tiedon Teoston myöntämästä korvaussummasta vain muutama viikko ennen kuolemaansa (*Hymy* 6/1984). Kun Wessman kuvasi Virran asuneen ennen Pispalaan asettumistaan Tampereen Rautatienkadulla, huomautti hän, että kyseisen osoitteen liepeille nousisi pian *Hymy*-lehden ja Lehtimiehet Yhtymän puuhaama muistomerkki (*Hymy* 8/1984). Irene Virran tiedustellessa myöhemmin haastattelijaltaan, miksi monumentin sijoituskaupungiksi oli valikoitunut juuri Tampere, mainitsi Wessman ”vähäpätöisenä” syynä myös sen, että monumenttialoitteen ”miilu”, *Hymy*-lehti oli tamperelainen (*Hymy* 10/1984).

Olavi Virran muistomerkkihanke on hahmotettavissa myös Anna Sivulan käsitteellistämänä kulttuuriperintöyhteisön *omaksuvana identiteettityönä*. Sen kohteena on menneisyyden jälki tai symboli, joka liittyy yhteisön tärkeänä pitämään historiaan. Omaksuvalla identiteettityöllä yhteisö vahvistaa osallisuuden kokemustaan tuohon jälkeen ja tuottaa itseään historiatietoisena yhteisönä. (Sivula 2015, 65–66.) Olavi Virran edesottamuksista kirjoittaminen oli ollut merkittävä osa sitä toimituksellista menestysreseptiä, jolla *Hymy* nosti itsensä valtakunnan luetuimmaksi ajanvietelehdeksi 1960–1970-lukujen vaihteessa; lehden juhluvuonna laulajan muistelu tarjosi puolestaan viitekehysten *Hymyn* julkiselle itsetutkiskelulle. Monumenttihankkeen kautta *Hymy* ilmaisi osallisuuttaan laulajan muistoon ja elämäntyöhön – myös varsin kouraantuntuvasti kauppaamalla yksinoikeudella Virran kokoelmalevyä. Samalla Virran muiston ahkera ylläpitäminen lehdessä palveli juhluvuoden aktualisoimaa *Hymyn* itsemäärittelyn ja -muistelun tarvetta.⁹

Suomalaisen iskelmän kytkeminen osaksi aikuistuneen lehden identiteettityötä nousee kuvaavasti esiin *Hymyn* juhlanumeron mainoksessa, joka julkaistiin muun muassa *Nykypostin* syyskuun 1984 numerossa. Ilmoituksen alaosassa on kuva viisirivisestä harmonikasta, suomalaisen iskelmämusiikkiin ikonisesti yhdistyvistä soittimesta. Sen yläpuolelle on sijoitettu palkkikirjaimin teksti ”25 vuotta yhtä soittoa”. Päällimmäiseltä merkitykseltään teksti viittaa lehden ilmestymiseen yhtäjaksoisesti 25 vuoden ajan. Toiseksi tekstin ja kuvan liitto vihjaa, että *Hymyn*-lehden te-

9 Lehtitalon muistelullisen käänteen voidaan katsoa alkaneen jo pari vuotta aikaisemmin, kun Lehtimiehet Yhtymä juhli 25-vuotista taivaltaan.

keminen itsessään on kuin musiikin esittämistä (yhtä ”soittoa”) ja vielä tarkemmin iskelmämusiikin. Ilmoitus korostaa siten lehden samankaltaisuutta iskelmämusiikkiin suurta yleisöä puhuttelevana, viihdyttävänä ja koskettavana julkisuuden osa-alueena.

Muistuttelulle *Hymyn* kansansuosioista oli kuitenkin vuonna 1984 syitä, jotka eivät palautuneet ainoastaan juhlavuosihumuun – olihan sen lakipisteen saavuttamisesta vierähtänyt tuolloin jo yli kymmenen vuotta. Johtoaseman horjumisesta oli ollut merkkejä jo Olavi Virran muistomerkkikampanjan käynnistämisen aikoihin, jolloin *Hymyn* levikki oli jäänyt alle 400 000:n. Vuonna 1976 se painui edelleen 300 000:n tuntumaan. (Malmberg 1991, 179.) Menekin lasku johtui osin siitä, että 1970-luvun alun jälkeen joukkoviestinnän sävy oli yleisesti muuttunut vakavammaksi ja asiallisemmaksi eikä *Hymyn* ominaistyyli vetänyt puoleensa lukijoita enää entiseen tapaan (Saarenmaa 2010, 233–234). Toisaalta lehden oli vaikeampi perustella kuluttajille sisältöjensä erityisyyttä sen jälkeen, kun muut lehdet olivat alkaneet soveltaa entistä enemmän ”hymymäisiä” viestintäkeinoja. Lehden mainetta entisestään horjuttivat myös päätoimittaja Jorma Virtaselle ja kustannusyhtiön johtohahmolle Urpo Lahtiselle luetut rattijuopumustuomiot sekä *Hymyn* riepottelun kohteeksi joutuneen kirjailija Timo K. Mukan traagista kuolemaa seurannut oikeudenkäynti. Sen myötä vuoden 1975 maaliskuussa astui voimaan laki yksityisyyden suojusta, joka tuli tunnetuksi myös Lex Hymynä. (Kalemaa 2006, 170–177.)

1980-luvun taitteen lähestyessä kustannusyhtiössä alettiin etsiä ratkaisua, jolla *Hymyn* levikin lasku saataisiin käännettyä. Vuoteen 1979 mennessä lehti luopui sen tavaramerkiksi muodostuneista epäsideallista kansikuvista ja alkoi rakentaa julkaisulle neutraalimpaa perhelehden imagoa. Rötösherrojen väärinkäytökset kuuluivat yhä *Hymyn* keskeisiin sisältöihin, mutta niiden rinnalle nousivat nyt positiivissävytteiset kohut, kuten tähtien seestymiskertomukset ja yllätyshäät. Pyrkimyksistä vakauttaa ja vakavoittaa lehden linjaa kertoo *Hymyn* toimituksen lyhytikäinen siirto Helsinkiin vuonna 1981. (Kalemaa 2006, 314, 318.) Viestinnän asiallistumista on luettavissa myös muistomerkkin julkistamisen alla lehdessä painetussa Olavi Virran pienoisbiografiassa, josta puuttuivat 1960-luvun lopulla julkaistujen laulajan muistelmien eksplisiittisimmät itsetuhoisuuden kuvaukset. Lehtimiehet Yhtymän ja *Hymyn* mainetta skandaaliotsikoiden painajana oli kuitenkin vaikea karistaa. *Hymyn* uudistettu viestinnällinen linja ei toisaalta sekään tuntunut vetoavan lukevaan yleisöön: vuonna 1983 lehden levikki laski 152 941:een jääden noin puoleen sen suurimpien kilpailijoiden *Avun* ja *Seuran* luvuista (Malmberg 1991, 182).

Suunta jatkui myös seuraavana juhluvuo­nna, jolloin sekä *Hymyn* että *Ny­ky­postin* levikit laskivat noin 14 prosenttia. (Kalemaa 2006, 313.)

Kulttuuriperinnön tutkija Birgit Jaakola on Christoph Schmittin käsitteellistystä seuraten verrannut kulttuuriperintöprosessia hitaaseen mainoskampanjaan, jossa menneisyyden jäljet tuotetaan valinnan, attri­buoinnin ja tiedottamisen – eräänlaisen *brändäyksen* – tuloksena säilyt­ämisen arvoisiksi todisteiksi (Jaakola 2013, 260). Kuvaus sopii paikoin sananmukaisestikin niihin keinoihin, joilla *Hymy*-lehti rakensi imagoaan Olavi Virran muiston välityksellä juhluvuo­nnaan. Monumenttihanketta ja laulajan muiston aktiivista esillä pitämistä *Hymyssä* voidaan tarkastella myös osana laskevan levikin kanssa kamppailleen lehtitalon pyrkimystä brändätä uudelleen lippulaivalehtensä kunniakkaana aikakauslehtenä aikakauslehtien joukossa sekä tavoitella hupenevaa lukijakuntaansa. Jos *Hymyn* toimittajien julkikirjoittama monumenttihankkeen tarkoitus oli palauttaa kunnia kunnianttomana pidetylle populaarikulttuurille ja sen tekijöille, onkin tuon kunnianpalautuksen implisiittisenä kohteena hah­motettavissa myös aloitteen taustalla toiminut Lehtimiehet Yhtymä ja *Hy­my*-lehti.

Muistomerkin paljastamista seuranneena päivänä *Hymyn* ennalta ju­listama tieto ”Suomen ensimmäisestä viihdetaiteen tekijälle omistetusta muistomerkistä” omaksuttiin valtakunnan sanomalehdistössä päivän huomionarvoisien uutisten joukkoon (*AL* 26.9.1984; *HS* 26.9.1984; *IS* 26.9.1984; *KSML* 26.9.1984; *TS* 26.9.1984; *US* 27.9.1984). *Iltalehden* juttuin­gressi vahvisti monumentille moneen otteeseen osoitetun rehabilitaatio­tehtävän:

Kauan sitä sai odottaa, mutta nyt siitä on vihdoin tullut totta. Nimittäin siitä, että myös suomalaisia kevyen musiikin mestareita aletaan arvostaa siinä määrin, että heille pystytetään jopa muistomerkkejä [...] Ensimmäinen muistomerkin saaja on laulajamestari Olavi Virta, ja ensimmäinen ’rohkean’ teon tehnyt kaupunki tietysti Tampere. (*IL* 26.9.1984.)

Hymyn raportti julkistamistilaisuudesta kertoi myös Lehtimiehet Yhtymän perustamasta Olavi Virran nimikkorahastosta, josta tul­taisiin vuosittain myöntämään 5000 markan arvoisia apurahoja lahjakkaille kevyen musiikin tekijöille (*Hymy* 11/1984). *Iltä-Sanomien* kolumnisti, lauluntekijä Juice Leskinen jäi kuitenkin valittelemaan ”monumentteja pystytteleväksi” kulttuuriperintötoimijaksi muuttuneen sensaatiolehd­en jättämää tyhjiötä jul­kisella kentällä:

Onko ratas pyörähtänyt kierroksen? Vielä tänäänkin tätä tamperelaista kustantajaa pidetään humpuukifirmana ainakin ns. paremmissa piireissä, vaikka esimerkiksi kunnianarvoiset iäkkäät julkaisut Apu ja Seura ovat moneen kertaan ohittaneet Hymyn härskiydessä, ilkeydessä ja ”paljastavuudessa” [...] Olavi Virta on kohonnut kansakunnan kaapin päälle, kuusikymmenluvun rietas käenpoikanen pystyttelee monumentteja. Molemista on tullut hyväksyttyä kamaa. Mistä saamme uudet vastaansanojat, uudet sylkykupit? (IS 29.9.1984.)

Johtopäätöksiä ja keskustelua

Olavi Virran muistomerkkihanke asettuu laajempaan kontekstiinsa osana 1900-luvun lopulla edennyttä populaarimusiikin legitimaatiokehitystä. 1960-luvulla alkanut julkinen keskustelu populaarimusiikin asemasta loi pohjan rytmimusiikin muodollisen koulutuksen käynnistämiseksi ja muusikoiden ammatilliselle järjestäytymiselle sekä populaarimusiikin akateemiselle tutkimus- ja opetustyölle 1970-luvulla (Rautiainen 2001, 160–165).¹⁰ Tärkeä iskelmämusiikin kulttuurisen rehabilitaation merkkipaalu oli Olavi Virralle vuonna 1972 myönnetty valtion taiteilijaeläke. Monumentin rahoituskampanjan aikoihin vanhempi suomalainen iskelmä koki lisäksi suuren yleisön keskuudessa uutta nousua, joka ilmeni paitsi vironneena Virta-innostuksena myös Virran perinnön jatkajina pidettyjen vanhemman polven iskelmälaulajien, kuten Reijo Kallion (1933–2018) ja Erkki Junkkarisen suosion uusiutumisenä (Kurkela 2003b, 603–604). Junkkarinen oli näkyvästi mukana myös Virran monumenttihankkeen alkuvaiheessa *Hymyn* sivuilla. Muistomerkin valmistumisen aikoihin erityisesti suomalainen tango eli taas uutta nousukautta, fuusioituen entiseen haastajaansa rockiin ja kulminoituen vuonna 1985 ensimmäisen kerran järjestettyihin Seinäjoen Tangomarkkinoihin (Padilla 1998, 127). Kampanjoimalla Olavi Virran muistomerkin puolesta vuonna 1975 ja saattamalla sen viimein valmiiksi vuonna 1984 *Hymy* ratsasti myös iskelmän paluuaaltojen harjoilla.

Hymy-lehden kuuluttama ja muiden julkisuuksien toistama väite Olavi Virran muistomerkistä ”ensimmäisenä viihdetaitteen muistomerkkinä” on sittemmin kertautunut julkisen taiteen hakuteoksissa ja tietokannoissa

10 Myös *Hymy* tuotti ajamaansa monumenttihankkeeseen eräänlaista ammatillisen edunvalvonnallisuuden kieltä, kun se kuvasi muistomerkkiä tunnustuksena raskasta työtä jaksaville muusikoille.

(ks. Niemelä 2002; Tampereen kaupunki 2011). Oikeus titteliin on kuitenkin kyseenalainen. Olavi Virran muistomerkkihankkeen pitkittyessä kaksi paikallista kulttuuriperintöyhteisöä ehdivät tahoillaan omistaa omat muistomerkkinsä paikkakuntansa kasvateille, joiden vaikutusta suomalaisen populaarimusiikin kehitykseen on niin ikään pidetty merkittävänä. *Elämän virtaa* visuaalisesti vaatimattomammat, mutta hartaudessaan puhuttelevat luonnonkivimonumentit kuplettilaulaja Alfred Tannerille (1884–1927) ja Hiski Salomaalle (1891–1957) valmistuivat Artjärvelle Orimattilaan ja Kangasniemelle jo vuosina 1978 ja 1979 (ks. kuva 3). Tämän artikkelin kysymyksenasettelun kannalta kiintoisampaa on kuitenkin se, mitä ensimmäisen viihdetaitteen muistomerkkin epiteetin kiinnittyminen Virran muistomerkkiin kertoo sensaatiolehden kaltaisen epätavanomaisen kulttuuriperintötoimijan mahdollisuuksista kohottautua tärkeäksi toimijaksi ja tulkiksi populaarimusiikin kulttuuriperintöprosesseissa. Muistomerkkihankkeesta kirjoitettu lehtiaineisto tekeekin näkyväksi sen, kuinka median tuottamalla legitimaatiopuheella perustellaan, toisin sanoen legitimoidaan myös populaarimusiikin perinnöllistämistä, kuten monumenttien omistamista – ja samalla perinnöllistämiseen osallistuvia toimijoita ja yhteisöjä.



Kuva 3. Hiski Salomaan synnyinkodin muistomerkki (1979), Kangasniemen kotiseutuyhdistys, Kangasniemi. Kuva: Anna Peltomäki.

Amanda Brandellero ja Susanne Janssen ovat kuvanneet, miten epävirallisina alkavat populaarimusiikin kulttuuriperintöhankkeet tulevat usein paikkaamaan tuon kulttuuriperinnön säilyttämisessä ja vaalimisessa valitsevia institutionaalisia puutteita. Hankkeen edetessä ne voivat kuitenkin itse saavuttaa virallisen tai institutionaalisen statuksen. (Brandellero ja Janssen 2014, 237.) Huomion vahvistaa myös Olavi Virran muistomerkki, joka siirtyi julkistamistilaisuudessaan osaksi Tampereen kaupungin hallinnoimaa julkisen taiteen kokoelmaa. Kaupunki tuki rahoitusvajeesta kärsineen hankkeen loppuunsaattamista myös maksamalla muistomerkin jalustan ja perustuksen (HS 26.9.1984). Hankkeelle oli toki antanut auktoriteettia myös sisäasiainministeriön myöntämä varainkeruulupa, jonka kuvan *Hymy* julkaisi keväällä 1975 todisteena sille uskotusta arvovaltaisesta tehtävästä. Virran muistomerkin esimerkinomaisuudesta myöhemmälle populaarimusiikin perinnöllistämiseksi kertoo se, että veistoksen valmistumisen jälkeen useita populaarimusiikin edustajia on kunnioitettu vastaavilla julkisilla tunnustuksilla Suomessa. Virtaa seuraava muistomerkin vastaanottaja oli Reino Helismaa, jonka reliefillä varustettu muistokivi (Gunnar Uotila) paljastettiin Puistolantorilla Helsingissä vuonna 1987. Raimo Heinon toteuttama Georg Malmsténin (1902–1981) pronssinen mitalimuistomerkki valmistui Etu-Töölöön viisi vuotta myöhemmin. Virtaa itseään on hänen ensimmäisen muistomerkkinsä jälkeen muistettu monumentilla vielä kahteen otteeseen Sysmässä vuosina 1990 (Heikki Nieminen) ja 2015 (Kimmo Pyykkö). (Peltomäki 2018.)

Hymyn julkaisemien tekstien ylivoima aineistossa heijastuu tutkimustuloksiin lehden ylideterminaationa Olavi Virran kulttuuriperintöprosessissa. Enemmän kuin lähdekriittinen jälkihuomio, tämä on kuitenkin tutkimuksen keskeinen tulos. Lehden hallitseva rooli palautuu sen luonteeseen suuren näkyvyyden julkisuutena, minkä johdosta *Hymy* saattoi paitsi promovoida hanketta tehokkaasti myös ennalta tulkita sen merkityksiä muiden toimijoiden – kilpailevien lehtien, Virran muusikkokollegoiden, kuvanveistäjä Talevan sekä lopulta suuren yleisön – käyttöön ja paikoin näiden ohi. Prosessin merkittävä alulle panija oli kuitenkin myös laulaja itse, joka 1960-luvulta alkaen osallistui aktiivisesti biografisen kehyskertomuksensa luomiseen julkisuudessa, mukaan lukien *Hymyn* sivuilla.

Kuvaus kunnianpalautusta odottavasta suomalaisesta populaarimusiikista sekä sen tukahdutetusta tähdestä, Olavi Virrasta, säilyi monumenttihanketta koskevassa kirjoittelussa lähes muuttumattomana koko sen pitkän keston ajan. Samoin näkemys populaarikulttuurille ja sen tekijöille omistettavan monumentin tärkeydestä. Erityisesti *Hymy* vetosi ahkerasti monumentin erityislaatuun, millä se perusteli muistomerkin tarpeelli-

suutta vuonna 1975 ja kiitti toteuttamansa eleen edistysellisyyttä vuonna 1984. Muiston, ja tyylin, pysyvyyttä selittää myös se, että varainkeruukampanjan aikaisia kirjoituksia tuottaneet *Hymyn* toimittajat olivat valtaosin samoja, jotka raportoivat hankkeesta vuonna 1984. Suurimman osan kirjoituksista laati *Hymyn* toimittaja Erkki Wessman (1931–2011), joka toimi myös muistomerkkitoimikunnan sihteerinä (*Tamperelainen* 23.9.1984).¹¹ *Hymyn* jo 1960-luvulla luoma ja sittemmin useasti toistama, historioiva puhe ”unohdetusta Mestarista” pohjusti myöhemmin laulajan monumentalisoimista lehden koordinoimassa muistomerkkihankkeessa.

Sen sijaan valmis muistomerkki poikkesi merkittävästi siitä, mitä *Hymy*-lehdessä oli vielä kampanjan edellä ennakoitu. Aimo Talevan abstraktissa luonnoksessa laulajaa ei nähty pronssisena hahmona silmäilemässä yli tuntureiden ja lakeuksien, toisin kuin toimittaja Petman oli keväällä 1975 *Hymyssä* sanallisesti luonnostellut. Voidaan sanoa, että monumentiksi, jonka tarkoituksena oli osoittaa kunniaa ”tavallisten ihmisten” musiikille, Olavi Virran muistomerkki osoittautui lopulta varsin epäkansanomaiseksi. Auktorisoivan kulttuuriperinnön ja korkeakulttuurin merkinä veistoksen abstrakti muoto kuitenkin vastasi tarkoituksenmukaisesti siihen symboliseen rehabilitaatiotehtävään, jonka *Hymy* oli toistamansa Virran epäonnisen historian perusteella monumentille asettanut. *Hymyn* 25-vuotisjuhluvuonna, jolloin muistomerkki julkistettiin, lehti omaksui Virran muiston keinoksi muistutella myös sen omista huippuvuosista. Varaamalla hankkeen johtavan kulttuuriperintötoimijan roolin *Hymy* samanaikaisesti uudelleenbrändäsi itseään vakavasti otettavana aikakauslehtenä. Kuten monumenttihankkeen jälkeiset tapahtumat kuitenkin todistavat, lehtitalon uudistuspyrkimykset eivät tuottaneet kaivattua tulosta, ja vuonna 1988 Lehtimiehet myytiin Yhtyneille Kuvalehdille. Kauppa päätti samalla Olavi Virran muistomerkkin julkistamisesta alkaneen apurahojen myöntämisen (Kalemaa 2006, 310).¹²

Hymyä on epäilty pyrkimyksestä hyvittää muistomerkillä sitä voittoa, jonka se laulajan epätoivoisesta tilasta kertovilla jutuilla 1970-luvun vaih-

11 Toimikunnassa vaikuttivat Wessmanin ja Urpo Lahtisen lisäksi myös Muusikkojen liiton valitsemana kontrabasisti Juha Mononen sekä Tampereen Nykyaiteen museojohtaja Pekka H. Paavola (*Tamperelainen* 23.9.1984). Toisin kuin Kalevi Kalemaa (2006, 320–322) teoksessaan *Hymyn maa: Kertomus Urpo Lahtisesta ja Lehtimiehistä* esittää, muistomerkkitoimikunnassa mukana ollut Paavola ei ollut Tampereen kaupunginjohtajana vuosina 1969–1985 toiminut Pekka K. Paavola, jonka Lahtinen myöhemmin rekrytoi Lehtimiehet Yhtymän toimitusjohtajaksi.

12 Apurahan ainoiksi saajiksi jäivät Vesa-Matti Loiri (1985), Pertti Neumann (1986), Matti ja Teppo (1987) sekä Irwin Goodman (1988) (Kalemaa 2006, 310).

teessa teki. Muistomerkkiin liittyvä kirjoittelu lehdessä kuitenkin osoittaa, että sen toimituksessa monumentti haluttiin tehdä ymmärrettäväksi pikemmin jatkumona kuin moraalisen oikaisuna menneelle. Siinä missä Virran suhde skandaalijulkisuuteen on näyttäytynyt tahrana laulajan muistossa, kääntyikin se *Hymyn* merkkivuonna muistutukseksi lehden ”puhtaimmista” tarkoitteista: tavalliselle kansalle ja sen kulttuurille käännetystä herkästä korvasta. *Hymyn* ehdottaman historian tulkinnan mukaan Virran ja lehden yhteys perustui ja perustuu ennen kaikkea kunnioittavaan muistamiseen, päätökseen olla unohtamatta Mestaria. Vuonna 1984 *Hymy* paitsi peilasi tämän suhteen kautta neljännesvuosisataista historiaansa, myös haki paikkaansa muuttuvassa mediakentässä. Niin laulaan kuin lehteen leimansa jättäneen suhteen muistona monumentin omistuslaattaa koristaa yhä Lehtimiehet Yhtymän huutomerkkilogon kulttuuriperintöprosessin brändimerkki.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti

26.9.1984: 13, ”Elämän virta”. Kirjoittaja: anonymi.

Helsingin Sanomat

26.9.1984: 16, ”Olavi Virralle veistos Tampereelle”. Kirjoittaja: anonymi.

Hymy

- 8/1964: 12–17, ”Seiskan laulajasta tangokuninkaaksi. Olavi Virta muistelee huikeita vaellusvuosiaan I”. Kirjoittaja: Olavi Virta.

- 9/1964: 12–16, ”Alikersanttina artistina ja afäärimiehenä. Olavi Virta muistelee sotavuosia II”. Kirjoittaja: Olavi Virta.

- 10/1964: 43–45, ”Suomen Sinatra vai huvililipoika. Olavi Virran muistelut III”. Kirjoittaja: Olavi Virta.

- 6/1967: 36–38, ”Irene ja Olavi Virta Hymymatkalla”. Kirjoittaja: Hannu Rahkonen.

- 9/1969: 49–52, 119, ”Tähti ja meripoika. Olavi Virran muistelmien I osa”.

Kirjoittaja: Timo Suoste.

- 10/1969: 24–28, ”Viini, laulu, naiset. Olavi Virran muistelmien II osa”.

Kirjoittaja: Timo Suoste.

- 11/1969: 2–6, 22–25, ”Syksyn kulkija. Olavi Virran muistelmien III osa”.
- Kirjoittaja: Timo Suoste.
- 3/1975: 84–85, ”Olavi Virta on muistomerkin arvoinen”. Kirjoittaja: Erkki Petman.
- 5/1975: 66–68, ”Erkki Junkkarinen avasi Olavi Virran patsasrahaston”.
- Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 6/1975a: 32–35, ”Lehtiankka aloitti mestarin alamäen”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 6/1975b: 106–107, ”Olan patsas”. Kirjoittaja: Olan ihailija.
- 7/1975: 32–34, ”Kun mestarin autosta vedenjakaja hajosi”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 8/1975, 20, ”Markus Allan ehdottaa Virran rahastoa”. Kirjoittaja: anonyymi.
- 10/1975: 32–33, ”Olavi Virran viimeiset sanat: ’Hulda, minä kuolen nyt’”.
- Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 11/1975: 42–46, ”Toista hänen kaltaistaan ei ole syntynyt”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 8/1982: 84, ”Olavi Virran kuolemasta 10 vuotta”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 6/1984: 76–81, ”Olavi Virta, laulaja osa 1. Mestarin kevät”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 7/1984: 12–20, ”Mestarin kesä. Olavi Virta, laulaja osa 2”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 8/1984: 22–31, ”Mestarin syksy. Olavi Virta, laulaja osa 3”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 10/1984: 2–3, 10, ”Olavi Virran Irene-vaimo: ’Raiteemme erkanivat’”.
- Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- 11/1984: 108–111, ”Virran maine on ja pysyy”. Kirjoittaja: Erkki Wessman.
- Ilta-lehti*
- 20.3.1984a: 6, ”Uusi patsasriita tulossa? ONKO TÄMÄ OLAVI VIRTÄ?”.
- Kirjoittaja: anonyymi.
- 20.3.1984b: 6, ”Taiteilija Aimo Taleva: ’EPÄVARMAT IHMISET HERMOSTUVAT TÄSTÄ”
- 21.3.1984: 14–15, ”Virran patsas jakoi lukijat: ’HYVÄNNÄKÖINEN HÄKKYRÄ – PUPPUA JA POTASKAA”
- 26.9.1984: 4, ”Elämän virta toi kyyneleitä”. Kirjoittaja: Jaana Tamminen.
- Ilta-Sanomien*
- 26.9.1984: 22, ”Olavi Virran muistomerkki paljastettiin. Perhe liikuttui kyyneliin”.
- Kirjoittaja: anonyymi.
- 29.9.1984: 29, ”Aikamme ilmiöitä”. Kirjoittaja: Juice Leskinen.
- Keskisuomalainen*
- 26.9.1984: 15, ”Olavi Virran muistomerkki Elämän virta”. Kirjoittaja: anonyymi.
- Tamperelehti*

- 23.9.1984: 3, ”Eläköön Olavi Virta. Muistomerkki mestarilaulajalle”. Kirjoittaja: anonyymi.

Turun Sanomat

- 26.9.1984: 16, ”Olavi Virran muistoksi”. Kirjoittaja: anonyymi.

Uusi Suomi – Uusi Suometar

- 27.9.1984: 17, ”Tästä on hyvä jatkaa. Olavi Virta sai patsaan Tampereelle”.

Kirjoittaja: Jaana Tamminen.

Mainokset

”25 vuotta yhtä soittoa” [*Hymy*-lehden 25-vuotisjuhlavuosimainos]. 1984. *Nykyposti* nro 9.

”Olavi Virta. Vihreät niityt – 32 unohtumatonta” [Olavi Virran kokoelmalevy ja -kasettimainos]. 1984. *Nykyposti* nro 9.

Elämäkerrat

Erola, Lasse. 2005. *Olavi Virta ja hänen maailmansa*. Jyväskylä: Ajatus.

Hämäläinen, Jyrki. 2005. *Tangokuningas Olavi Virta. Mestari särkyneen toiveen kadulla*. Helsinki: Otava.

Kalemaa, Kalevi. 2006. *Hymyn maa. Kertomus Urpo Lahtisesta ja Lehtimiehistä*. Helsinki: Tammi.

Nyberg, Hannu. 2015. *Olavi Virta. Hurmiosta turmioon*. Helsinki: Into Kustannus.

von Bagh, Peter, Markku Koski ja Pekka Aarnio. 1977. *Olavi Virta – legenda jo eläessään*. Porvoo ja Helsinki: WSOY.

von Bagh, Peter, Markku Koski ja Pekka Aarnio. 2010. *Olavi Virta – legenda jo eläessään*. Viides painos. Helsinki: WSOY.

Elokuva

Koivusalo, Timo. 2018. *Olavi Virta*. Suomi: Artista Filmi Oy.

Internet

Tampereen kaupunki/ Tampereen nykyaiteen museo. 2011. Julkiset veistokset ja monumentit Tampereella. Tark. 16.3.2022. https://www.tampere.fi/ekstrat/taidemuseo/patsaat/taleva_frame.htm

Tutkimuskirjallisuus

Aho, Marko. 2002. *Iskelmäkuninkaan tuho. Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*. Acta Electronica Universitatis Tamperensis 199. Tampere: Tampere University Press.

Ahtola-Moorhouse, Leena. 1990. ”Julkisen kuvanveistotaiteen käänne 1960-luvulla”. Teoksessa *Ars. Suomen taide 6*, toim. Salme Sarajas-Korte, Leena Ahtola-Moorhouse ja Eeva Rista, 112–119. Helsinki: Otava.

Baker, Sarah, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon. 2018. ”Framing the field of popular music history and heritage studies”. Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, 1–10. Lontoo: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315299310-1>

Bennett, Andy. 2009. ”“Heritage rock”: Rock music, representation and heritage discourse”. *Poetics* 37 (5–6): 474–489. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.09.006>

Björkholm, Johanna. 2011. *Immateriellt kulturarv som begrepp och process: folkloristiska perspektiv på kulturarv i Finlands svenskbygder med folkmusik som exempel*. Turku: Åbo Akademis Förlag.

Born, Georgina. 2010. ”For a relational musicology: music and interdisciplinarity, beyond the practice turn: the 2007 dent medal address”. *Journal of the Royal Musical Association* 135 (2): 205–243. <https://doi.org/10.1080/02690403.2010.506265>

Brandellero, Amanda ja Susanne Janssen. 2014. ”Popular music as cultural heritage: scoping out the field of practice”. *International Journal of Heritage Studies* 20 (3): 224–240. <https://doi.org/10.1080/13527258.2013.779294>

Cohen, Sara. 2005. ”Country at the heart of the city: Music, heritage, and regeneration in Liverpool”. *Ethnomusicology* 49 (1): 25–48. <https://doi.org/10.2307/20174352>

Cohen, Sara. 2007. *Decline, renewal and the city in popular music culture: Beyond the Beatles*. Burlington: Ashgate Publishing.

Collins, Jez ja Paul Long. 2015. ”‘Fillin’ in any blanks I can’: Online Archival Practice and Virtual Sites of Musical Memory”. Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 87–102. Lontoo ja New York: Routledge.

Connell, John ja Chris Gibson. 2003. *Sound Tracks: Popular music, Identity, and Place*. Lontoo: Routledge.

Davis, Sheryl, Sherry Davis ja Zelmarie Cantillon. 2019. ”Phenomenology of the surf ballroom’s winter dance party: Affect and community at a popular music heritage tourism event”. Teoksessa *Remembering Popular Music’s Past: Memory-Heritage-History*, toim. Lauren Istvandy, Sarah Baker ja Zelmarie Cantillon, 175–187. New York: Anthem Press.

Forbes, Kenneth. 2015. ”‘You Had To Be There’: Memories of the Glasgow Apollo Audience”. Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 143–159. Lontoo ja New York: Routledge.

- Frost, Warwick. 2008. "Popular culture as a different type of heritage: The making of AC/DC Lane". *Journal of Heritage Tourism* 3 (3): 176–184. <https://doi.org/10.1080/17438730802138881>
- Gibson, Chris ja John Connell. 2007. "Music, tourism and the transformation of Memphis". *Tourism Geographies* 9 (2): 160–190. <https://doi.org/10.1080/14616680701278505>
- Graves-Brown, Paul ja John Schofield. 2016. "'The most awkward building in England'? The 'Rotten' heritage of 'Tin Pan Alley' revisited". *Antiquity* 90 (354): 1629–1642. <http://dx.doi.org/10.15184/aqy.2016.217>
- Gronow, Pekka ja Seppo Bruun. 1968. *Popmusiikin vuosisata*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka. 2004. "Olavi Virran nousu ja tuho". Teoksessa *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors ja Jake Nyman, 189–192. Helsinki: Tammi.
- Ikäheimo, Janne. 2021. "Populaarimusiikista perinnöksi – havaintoja musiikkimuseo Famesta". *Musiikki* 51 (1): 160–175.
- Israel, Nico. 2015. *Spirals. The Whirled Image in Twentieth-Century Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Jaakola, Birgit. 2013. "Perinteestä brändiksi. Kiikoisten purpuri kulttuuriperintöprosessina". Teoksessa *Mitä on kulttuuriperintö?*, toim. Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää ja Aura Kivilaakso, 239–266. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, Tietolipas 243.
- Kalemaa, Kalevi. 2006. *Hymyn maa. Kertomus Urpo Lahtisesta ja Lehtimiehistä*. Helsinki: Tammi.
- Kosonen, Laura. 2006. "Hymy-lehti loi suomalaiset juorumarkkinat". *Media & viestintä* 29 (1): 21–27.
- Kruse, Robert. 2003. "Imagining Strawberry Fields as a place of pilgrimage". *Area* 35 (2): 154–162. <https://doi.org/10.1111/1475-4762.00248>
- Kurkela, Vesa. 2003a. "Kansallisen ihanteellisuuden aika: vuoden 1945–62". Teoksessa *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*, toim. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela, 340–461. Helsinki: WSOY.
- Kurkela, Vesa. 2003b. "Eriytyvien yleisöjen aika: vuodet 1963–90". Teoksessa *Populaarimusiikki. Suomen musiikin historia*, toim. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela, 462–618. Helsinki: WSOY.
- Kärjä, Antti-Ville. 2018. "Historiography and the role of the archive". Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandity ja Zelmarie Cantillon, 108–117. Lontoo: Routledge.
- Kärki, Kimi. 2003. "Valon ja äänen kehässä: audiovisuaalisen aineiston tulkintakysymyksiä". Teoksessa *Kohtaamisia ajassa. Kulttuurihistoria ja tulkinnan teoria*, toim. Sakari Ollitervo, Jussi Parikka ja Timo Väntsi, 206–231. Turku: k&h. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2015121724762>

Kärki, Kimi. 2007. "Cutting the Moss with Laser Beams: The Uses of History in the Rolling Stones Bridges to Babylon Stadium Tour". Teoksessa *History of Stardom Reconsidered*, toim. Kari Kallioniemi, Kimi Kärki, Janne Mäkelä ja Hannu Salmi, 23–27. Turku: International Institute for Popular Culture.

Laing, Dave ja Catherine Strong. 2018. "Music magazines and the first draft of history". Teoksessa *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*, toim. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy ja Zelmarie Cantillon, 88–96. Lontoo: Routledge.

Leaver, David ja Ruth Schmidt. 2009. "Before they were famous: Music-based tourism and a musician's hometown roots". *Journal of Place Management and Development* 2 (3): 220–229. <https://doi.org/10.1108/17538330911013915>

Leaver, David ja Ruth Schmidt. 2010. "Together Through Life: an exploration of popular music heritage and the quest for re-enchantment". *Creative Industries Journal* 3 (2): 107–124. https://doi.org/10.1386/cij.3.2.107_1

Leonard, Marion. 2007. "Constructing histories through material culture: popular music, museums and collecting". *Popular music history* 2 (2): 147–167. <https://doi.org/10.1558/pomh.v2i2.147>

Leonard, Marion ja Robert Knifton. 2015. "A critical survey of museum collections of popular music in the United Kingdom". *Popular Music History* 10 (2): 171–191. <https://doi.org/10.1558/pomh.33288>

Lindgren, Liisa. 2000. *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lähdesmäki, Tuuli. 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 94. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Malkavaara, Jarmo. 1989. "Kauneus" ja "mahti". *Taidejärjestelmän ja poliittis-hallinnollisen ohjausjärjestelmän välisten suhteiden taidekeskeistä tarkastelua*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja no 4. Helsinki: Valtion painatuskeskus Taiteen Keskustoimikunta.

Malmberg, Raili. 1991. "Yleislehtien kuohuvat vuodet 1934–1980". Teoksessa *Suomen lehdistön historia* 8, toim. Päiviö Tommila, 107–190. Jyväskylä: Gummerus.

Mattlar, Mikko. 2015. "Ei mitä hyvänsä rilitusta". *Populaarimusiikin tie legitiimiksi kulttuuriksi Helsingin Sanomissa 1950–1982*. Helsinki: Musiikkiarkisto JAPA.

Mäkelä, Janne. 2004. *John Lennon Imagined: Cultural History of a Rock Star*. New York: Peter Lang.

Niemelä, Jari. 2002. *Tampereen patsaat ja muistolaatat*. Tampere: Tampere-Seura.

Niemi, Seija. 2006. *Olavi Virta. Myytin synty*. Turku: k&h, Turun yliopisto, kulttuuri-historia.

Nieminen, Hannu. 2006. *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Tampere: Vastapaino.

Padilla, Alfonso. 1998. ”Tropiikin yöstä syyspihlajan alle: latinalaisamerikkalainen musiikki Suomessa”. Teoksessa *Kahvi, pahvi ja tango. Suomen ja Latinalaisen Amerikan suhteet*, toim. Jussi Pakkasvirta ja Jukka Aronen, 123–143. Helsinki: Gaudeamus.

Peltomäki, Anna. 2018. *Hopeinen kuu on teräksinen. Populaarimusiikin rehabilitaatio ja kommemoraatio suomalaisissa pop-monumenteissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.

Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.

Roberts, Les. 2014. ”Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage”. *International Journal of Heritage Studies* 20 (3): 262–280. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.740497>

Roberts, Les ja Sara Cohen. 2014. ”Unauthorising popular music heritage: Outline of a critical framework”. *International journal of heritage studies* 20 (3): 241–261. <https://doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>

Roberts, Les ja Sara Cohen. 2015. ”Unveiling memory: blue plaques as in/tangible markers of popular music heritage”. Teoksessa *Sites of Popular Music Heritage. Memories, Histories, Places*, toim. Sara Cohen, Robert Knifton, Marion Leonard ja Les Roberts, 227–244. Lontoo ja New York: Routledge.

Ruohonen, Johanna. 2013. *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland*. Annales Universitatis Turkuensis B 358. Turku: Turun yliopisto.

Rushing, Wanda. 2014. ”We’re going to Graceland: Globalization and the reimagining of Memphis”. Teoksessa *Sounds and the City: Popular music, Place and Globalization*, toim. Karl Spracklen, Stephen Wagg ja Brett Lashua, 258–272. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Saarenmaa, Laura. 2010. *Intiimin äänet. Julkisuuskulttuurin muutos suomalaisissa ajanvietelehdissä 1961–1975*. Acta Electronica Universitatis Tampereensis 981. Tampere: Tampereen yliopisto.

Siukonen, Jyrki. 2016. *Kaksi tornia. Kuvanveisto ja politiikka sosialistisen rakentamisen aikakaudella*. Taideteoreettisia kirjoituksia Kuvataideakatemiasta 9. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.

Sivula, Anna. 2010. ”Menetetyn järven jäljillä – Historia osana paikallista kulttuuriperintöprosessia.” *Medeiasta pronssisoturiin: Kuka tekee menneestä historiaa*. Toim. Pertti Grönholm ja Anna Sivula. Turku: Turun historiallinen yhdistys, 21–37.

Sivula, Anna. 2012. ”Keskusteluja teollisesta kulttuuriperinnöstä”. *Tekniikan Waiheita* 30 (2): 60–61.

Sivula, Anna. 2014. ”Teollinen kulttuuriperintö vakiintui suomalaiseen historiatioisuuteen”. *Tekniikan Waiheita* 32 (2): 5–18.

Sivula, Anna. 2015. ”Tilaushistoria identiteettityönä ja kulttuuriperintöprosessina: paikallisen historiapolitiikan tarkastelua”. *Kulttuuripolitiikan tutkimuksen vuosikirja*, 56–69.

Stengs, Irene. 2009. "Death and disposal of the people's singer. The body and bodily practices in commemorative ritual". *Mortality* 14 (2): 102–118. <https://doi.org/10.1080/13576270902807516>

Strong, Catherine. 2015. "Laneways of the dead: Memorialising musicians in Melbourne". Teoksessa *Death and the Rockstar*, toim. Catherine Strong ja Barbara Lebrun, 103–118. Lontoo: Routledge.

Untiks, Inga. 2008. "Frankie Goes to Vilnius". *spacesofidentity* 8 (2): 83–89.

Valkonen, Anne (toim.). 1985. *Suomen taiteen vuosikirja 1985. Taiteilija opettajana*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.

Valkonen, Markku. 1984. "Kuvataiteen kuumat perunat". Teoksessa *Vuoden kuvat 84. Suomen taiteen vuosikirja*, toim. Anne Valkonen, 6–9. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.

Valkonen, Markku. 1990. "Kuvataide vuoden 1970 jälkeen". Teoksessa *Ars 6. Suomen Taide*, toim. Salme Sarajas-Korte, Leena Ahtola-Moorhouse ja Eeva Rista, 222–233. Helsinki: Otava.

Viljo, Eeva Maija. 1996. "Suomen Pankki ei-esittävän taiteen mesenaattina". Teoksessa *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhla*, Taidehistoriallisia tutkimuksia 17, toim. Anna Ruotsalainen, 169–172. Helsinki: Taidehistorian Seura.



Arja Kastinen

***Peurankaataaja Pedri ja
oman mahdin soitto***

*Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen
perintö tutkija-muusikon näkökulmasta*

MuT Arja Kastinen (kantele@temps.fi, ORCID: 0000-0003-0630-7815) toimii Sibelius-Akatemian vierailevana tutkijana 2021–2023 projektissa Runolaulukulttuurin kantele ja luovuuden dialogi. Aihe sisältää 1800-luvun karjalaisen kanteleimprovisaation sävelmä- ja kulttuuritutkimusta, soitinten akustista tutkimusta sekä kyseisen improvisaation estetiikan tutkimusta ja soveltamista nykypäivään.

DOI: 10.51816/musiikki.115716

Abstract

Pedri Shemeikka's heritage for musical culture from the perspective of a researcher-musician

This article examines the cultural-historical background and aesthetic-philosophical essence of Karelian 19th-century kantele improvisation through one historical figure, Pedri Shemeikka. I approach the subject from the perspective of a musician-researcher and my main research questions focus on whether and how it is possible to reconstruct and revive a music tradition of which we have only some written documents. This particular tradition was an inseparable part of the ancient runosong culture and was collected among the illiterate Ladoga and Aunus Karelian people who still lived in the slash-and-burn culture that included hunting and fishing as an important part of one's livelihood. Pedri Shemeikka was a considerable person inside this tradition and at the turn of the 19th and 20th centuries, he became a symbol of the heroic Väinämöinen for the Finnish intelligentsia.

When explaining their improvised music, the kantele players themselves were talking about "soittaa omaa mahtia" – playing their own power (with their inner strength and knowledge). The article examines the centuries-old connections between Karelians and the Sámi and the possible connection between kantele players "own power" and prehistoric shamanism. The end of the article focuses on how the information we have of the instruments, the detailed descriptions of the special plucking technique, the scales, the tuning system, and the aesthetics of the music inside the runosong culture, give us tools to learn and understand the deeper essence of this music and make it available and alive for the people of the twenty-first century.

Peurankaataja Pedri ja oman mahdin soitto
Pedri Shemeikan musiikkikulttuurinen perintö
tutkija-muusikon näkökulmasta

Arja Kastinen
.....

Osana raja- ja aunuksenkarjalaista runolaulukulttuuria vuosisatoja ellei vuosituhannen vanhan karjalaisen kanteleimprovisaation eli niin sanotun ”oman mahdin soiton” olemus on arvoituksellisuudessaan kiehtonut mieltäni jo useamman vuosikymmenen ajan. Kenties konkreettisen lähdeaineiston olemattomuus on johtanut siihen, että aiheen laajempi tutkimus puuttuu. Improvisaatioon liittyvä tutkimus on keskittynyt lähinnä Armas Otto Väisäsen vuosina 1916–1926 karjalaisilta kanteleensoittajilta keräämään sävelmämateriaaliin (Laitinen 1980, 43–54; Väisänen 2002 [1928]; Kastinen 2020, 87–107). Tietoa on kuitenkin tarpeeksi voidaksemme pyrkiä rekonstruoimaan osittain myös vanhempaa improvisoitua musiikkia. Konkreettisten äänitteiden ja nuotinnosten puute antaa luonnollisesti myös aihetta tulkintojen kriittiseen tarkasteluun. Tässä artikkelissa lähestyn runolaulukulttuurin karjalaista kanteleimprovisaatiota yhden historiallisen henkilön, Pedri Shemeikan, kautta. Lähdeaineistona olen käyttänyt Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistomateriaalia ja erityisesti kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisäsen aineistoa, aikalaisjulkaisuja sekä kansanperinteen ja Raja-Karjalan historian tutkimuskirjallisuutta. Musiikin olemuksesta tekemäni päätelmät pohjautuvat sekä museokanteleista tehtyjen soitinkopioden akustisiin tutkimuksiin että käytännön kokemuksiin kyseisen musiikin tuottamisesta soitinkopioita soittamalla.

”Soittaa omaa mahtia” oli aikalaislähteiden mukaan kanteleensoittajien itsensä käyttämä termi. Kuvausten perusteella voidaan päätellä, että termi kattoi laajan kirjon sekä lyhyempiä toisille ihmisille suunnattuja improvisoituja musiikkiesityksiä että sisäänpäin kääntyneitä, jopa tuntikausia kestäviä muuntuneen tietoisuuden tilan sisältäviä soittoilanteita (Kastinen 2020, 92–96). Jälkimmäisestä tapahtumasta A. O. Väisänen loi nykyään paremmin tunnetun termin ”hiljainen

haltioituminen” (Väisänen 1990 [1943], 43). Artikkelini päähenkilö Pedri SHEMEIKKA edustaa esimerkinomaisesti kokonaista musiikkikulttuuria, niin 1800-luvun suomalaisesta kuin venäläisestäkin kulttuurista eroavaa, maantieteellisesti periferisillä alueilla elänyttä vanhaan maailmankatsomukseen, kansanuskoon, perinteisiin elinkeinoihin (metsästys, kalastus ja kaskiviljely) ja lukutaidottomien ihmisten kuulonvaraisuuteen perustuvaa karjalaista runolaulukulttuuria ja sen kantelemusiikkia (Suutari ja Karlova 2021, 10–11; Laitinen 2010, 77–99).

Koska tarkastelen aihetta henkilökohtaisesta tutkija-muusikon (Laitinen 2003, 9–10) näkökulmasta, olen joutunut pohtimaan paljon myös omaa rooliani aineiston tulkitsijana. Samoin kuin Milla Uusitupa (2021, 73–74) kuvaa vanhempaa haastatteluaineistoa käyttävän tutkijan haasteita, olen vuosikymmenten aikana miettinyt omaa oikeutustani tulkitsijana, omien odotusteni ja toiveitteni vaikutusta tulkintaani sekä omaa kykyäni ymmärtää ja hahmottaa kaukaisessa ajassa täysin toisenlaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa eläneiden ihmisten ajattelutapaa. Kenties ajatukseni siitä, että lapsuuteni syrjäisen pohjoiskarjalaisen kylän yksinäisessä, metsän ympäröimässä talossa viettäneenä tietäisin ja tuntisin jotain menneen maailman karjalaisen sielunmaisemasta, ei ole täysin perusteeton. Korpimaisema ei sadassa vuodessa ollut olennaisesti muuttunut: mäkien päältä avautui edelleen silmänkantamattomana jatkuva metsä, mutkien ja mäennyppylöiden takaa ilmaantuivat lukemattomat lammet, järvet ja laajat suomalaisemat. Ne antoivat väkevän kokemuksen yhteydestä luontoon ja ymmärryksen siitä, kuinka tärkeä elementti erämaissa eläminen on vuosisatojen ajan alueen ihmisille ollut. Yksinäinen, sisäänpäin kääntynyt musisointi oli itse asiassa yhteyden luomista, sisäistä kommunikaatiota. Soitin ja ihminen muodostivat symbioosin: samankaltaisen yhteyden kuin yksinäisen erämaaluonnon tuottama kokemus. Tätä kokemusta selittävät myös uudemmat tutkimukset musiikin vaikutuksesta tunteisiin ja aivotoimintaan (ks. esim. Schäfer 2019; Saarikallio ja Erkkilä 2007; Ukkola-Vuoti 2017). Lisäksi on mielestäni selvää, että kyseisen musiikin ydin ei ole pyrkimyksessä tuottaa täsmällinen rekonstruktio toisen henkilön soittamasta musiikista, koska tällöin musiikki ei enää ole ”omaa mahtia”. Musiikin estetiikan ja filosofian tutkiminen ja sen yhdistäminen tietoihin soittimista, soittotekniikasta, asteikosta ja viritysjärjestelmistä syventää ymmärrystämme niin menneen kuin siitä vaikutteita saaneen uuden musiikin merkityksistä ja mahdollisuuksista.

Erityisen mielenkiintoisina koen oman mahdin soiton kuvauksissa pitkäkestoisen, sisäänpäin kääntyneen ja joskus muuntuneen tietoisuuden tilan saavuttavan musisoinnin. Kanteleen esihistoria soittimena on

tuntematon, mutta sen funktio osana rautakaudella Väinämöisestä runolaulaneiden itämerensuomalaisen ihmisten shamanistista kulttuurimuotoa vaikuttaa ilmeiseltä (Haavio 1950, 309; Juntila 2012, 286; Siikala 1999, 14–22; Kastinen 2020, 102–104). Runolauluissa kantele kuvataan usein shamanistisena apuvälineenä sekä myyttisten tapahtumien alkuunpanijana ja toteuttajana. Anna-Leena Siikalan (1999, 293–294) mukaan on mahdollista, että shamanistisesta noidasta eriytynyt ja omaan ”väekyyteensä” eli omaan mahtiinsa tukeutuva itämerensuomalainen laulaja-tietäjä käytti sekä kanteletta että rumpua ekstaasin välineenä. Tähän taustaan nähden hahmotan artikkelissa kuvatut rajakarjalaisten tietäjien yhteydet saamelaisiin shamaaneihin hyvin mielenkiintoisina. Samalla on kuitenkin myös todettava, että 1800-luvun karjalaisten oman mahdin soiton kuvaukset ovat kaukana varsinaisesta shamanismista.

Olen itse kokenut karjalaisen kanteleimprovisaation estetiikan ja filosofian tarjoavan muusikkoudelle, musiikin kokemiselle, luovuudelle ja musiikkikasvatukselle syvälle historiaan ja ihmisyyteen ulottuvia merkityksiä. Olen käytännössä kokenut, kuinka se avaa täysin uusia väyliä monien nykymuusikoiden ja musiikin harrastajien työskentelyyn. Yli sata vuotta sitten lukutaidottomien ihmisten kuulonvaraisesti hahmottaman ja siten eteenpäin siirtämän instrumentaalimusiikin sanallistaminen ei kuitenkaan ole helppoa (Anttonen 2012, 325–326) – sanoiksi pukeminen on itse asiassa huomattavasti vaikeampaa kuin asian ymmärtäminen musiikillisen kokemisen kautta. Tämä artikkeli on pieni yritys vastata haasteeseen.

Pedri Shemeikan taustaa

Suomalaisesta valtakulttuurista poikkeava karjalainen elämäntapa alkoi voimistuvan karelianismin (Anttonen 2005, 139–140) myötä edustaa 1800-luvun suomalaiselle sivistyneistölle muinaisen kalevalaisen kulttuurin viimeisiä kaikuja.¹ Pedri Shemeikka edusti tässä viitekehyksessä suurta, myyttistä Väinämöis-hahmoa. Kulttuurin murros teki väistämättä tuloaan myös karjalaisille syrjäseuduille, mikä tarkoitti vanhan elämäntavan hiipuvaa häviämistä. (Anttonen 2005, 138–139; Haapoja 2017, 134–136; Suutari ja Karlova 2021, 10–11) Kantelemusiikissa se näkyi siten, että kanteleilla soitettiin runolaulukulttuurin musiikin sijaan yhä useammin uu-

1 Käytän termiä valtakulttuuri tässä samassa merkityksessä kuin Uusitupa (2021) tiedostaen samalla, ettei Suomen kansallisvaltiota ollut olemassa 1800-luvulla.

sia, muotiin tulleita tanssisävelmiä. Vähitellen uudet soittimet – Karjalan alueella erityisesti haitari – syrjäyttivät vanhakantaisen kanteleen.² Vuosina 1881–1891 Sortavalan seminaarin lehtorina toiminut O. A. Hainari (vuoteen 1906 Forsström) kirjoitti 1880-luvun tunnelmistaan seuraavasti:

Yhtä omituinen kuin Itä-Karjalassa on luonto, yhtä omituisia ovat täällä monessa kohdin olotkin. Täällä on jo vuosisatoja kestänyt kahden erilaisen sivistyksen vaikutus. Sivistyksen tuulia on puhaltanut lännestä, niitä on puhaltanut idästä, mutta keskellä näitä vaikuttimia on kansan katsantotavassa vielä säilynyt paljon siitä, mitä sillä oli ominaista, ennenkuin nuo muualta tulleet sivistyksen aiheet sitä kohtasivat. Tarkoitin muistoja paka-
nuuden ajoilta. Itä-Karjalan rajapitäjissä vallitsee vielä monessa paikassa kansassa tuo luonnonlapsen rajoitettu maailmankäsitys, joka ei ulotu kotiseudun ilmauksien ulkopuolelle; täällä kuulee vielä jälkikaikuja vanhoista eepillisistä runoista. Talvi-iltoina kokoontuu täällä talon rahvas, vanhat ja nuoret, jonkun taitavan sadunkertojan ympäri kuulemaan satuja, yhtä luontoperäisiä kuin pirtissä istuvat kuuntelijatkin. Täällä lepyttää vielä metsämies salaa haltijoita eräretkelle lähtiessään; täällä emännillä monta tärkeätä loitsutempua, ennenkuin keväällä laskevat karjansa laitumelle. Kantele on salokylissä vielä jokseenkin yleinen soittokeino. Se tosin ei enää soita vienoja kansanlaulujen säveliä, mutta ahkerasti sitä viljellään tanssin säestäjänä. (Forsström 1886a, 4–5.)

Vanhan ja uuden musiikkikulttuurin risteyskohdassa Pedri Shemeikasta (ks. kuva 1) tehtiin eräs muinaisuuden symboleista. Pedri Ivaninpoika syntyi Raja-Karjalassa, Suistamon Shemeikan kylässä luultavimmin vuonna 1821 (Haavio 1985, 186; Savola 2019). Hän meni naimisiin 15-vuotiaan Maura Pedrintytär Houtsosen (Mavra Petrova) kanssa vuonna 1849 (Larsson 2021). Heille syntyi yhdeksän lasta, joista kolme kuoli alle 11-vuotiaana. Perhe muutti vuonna 1860 köyhtyneenä vuokralaiseksi Suistamon Kontroon, jossa he asuivat vuoteen 1886. Vaurastuttuaan Pedri hankki talon Korpiselän Kokkarin Mysysvaarasta, minkä johdosta häntä kutsuttiin yleisesti Mysysvaaran Pedriksi ja jossa asuessaan hän alkoi saada kuuluisuutta suomalaisen sivistyneistön keskuudessa. Vuonna 1894 hän muutti poikansa luo Tuupovaaraan Öllölän Ristivaaraan, jossa eli kuolemaansa huhtikuuhun 1915 saakka. Hänet haudattiin Pörtsämön erämaakalmistoon, jonne hänelle pystytettiin muistomerkki Kalevalan riemuvuonna 1935. (Haavio 1985, 186; Malviniemi 1997, 93; Shemeikka 1997: 30, 34; Timonen 1997.)

2 Uudenmallinen, osista rakennettu kantele jatkoi eloaan ja kehittyi uusiin muotoihin uuden musiikkikulttuurin mukana.



Kuva 1. Pedri Shemeikka Tuupovaaran Ristivaarassa vuonna 1907. Kuva: Samuli Paulaharju. Museovirasto.

Shemeikka-nimi on johdos Pedrin isoisän isän, Semen Mihailovin, nimestä eli Semen Miihkalinpojasta, joka todennäköisesti muutti Aunuksen Karjalasta Suistamon Muuannon kylään Ruotausjärven rannalle jossain vaiheessa 1720–40-lukujen aikana (Palviainen 2020, 6–8). Shemeikkojen suvun kasvaessa taloryhmää Ruotausjärven rannalla ryhdyttiin kutsumaan Shemeikan kyläksi ja Yläruotausjärveä Shemeikanjärveksi (Forsström 1894, 111; Shemeikka 1997, 24). Suvun muistitiedon mukaan ensimmäinen Shemeikka saapui Suistamolle Aunuksen puolelta Repolasta tai Porajärven Lupasalmesta, jossa suvun alkuperäinen nimi oli Hoshkonen (Basilier 1886, 123; Palviainen 2020, 8). Tuula Kiisken ja Santeri Palviaisen tekemät sukututkimukset tukevat muistitietoja, vaikkakin vanhemmissa asiakirjoissa on aukkoja ja ristiriitaisuuksia (Shemeikka 1997, 23–25; Palviainen 2020, 4–10). Jo Julius Krohn (Basilier 1886, 126) ja sittemmin muiden muassa Matti Kuusi (1949, 62) ovat arvioineet ainakin

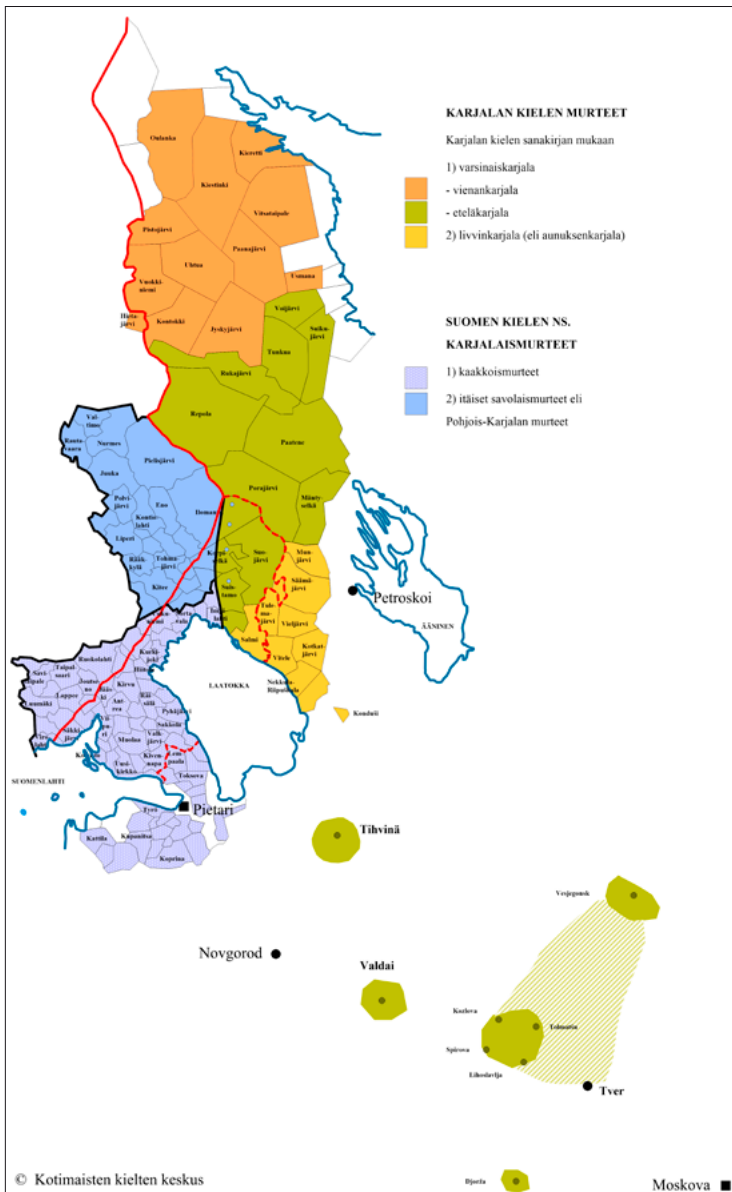
osan Shemeikkojen runoista sisältävän Repolan takaista ja lupasalmelais-
ta pohjaa.

Ehkä siirtymiseen Aunuksesta Raja-Karjalaan vaikuttivat isonvihan levottomuudet tai valtakunnan rajamuutos, kun Uudenkaupungin rauhassa 1721 Käkisalmen läänin pohjoisosat siirtyivät Ruotsilta Venäjälle. Kyseisten Hoshkosten alkuperä on tuntematon, ja kuten sukututkijat ovat pohtineet, herääkin kysymys, voisiko 1700-luvun puolella tapahtunut muutto Raja-Karjalaan olla paluumuutto (Shemeikka 1997, 22). Matti Pöllän (1995, 36) mukaan jo 1400–1500-luvuilla Pohjois-Aunuksen, Vienen eteläosan ja Vienenmeren länsirannikon kiinteän asujaimiston joukossa merkittävän osan muodostivat todennäköisesti Laatokan länsi- ja luoteisrannikon keskiaikaisista asutuskeskuksista lähtöisin oleva väestö. Vuonna 1570 alkanut Ruotsin ja Venäjän välinen 25-vuotinen sota kiihdytti siirtolaisuutta eikä Stolbovan rauha 1617, jossa Käkisalmen lääni ja Inkerinmaa siirtyivät Ruotsin voittomaiksi, sitä myöskään hillinnyt.

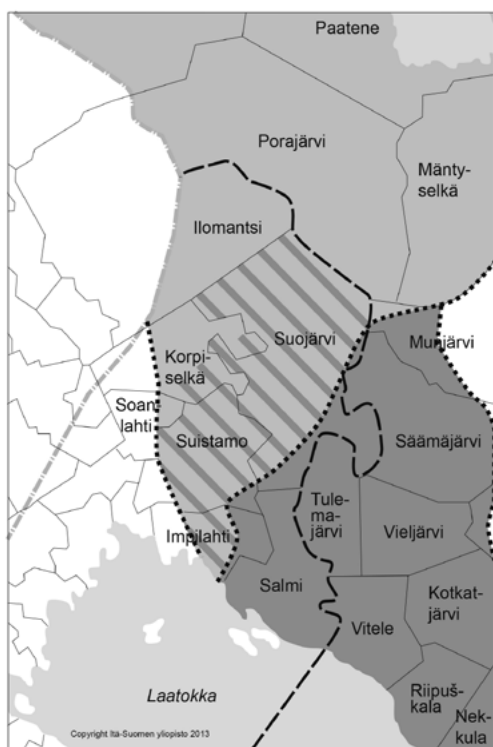
On arvioitu, että vuoteen 1650 mennessä Käkisalmen Karjalan seitsemästä pogostasta (Ilomantsi, Salmi, Sortavala, Kurkijoki, Käkisalmi, Sakkola, Rautu) noin 25 000 karjalaista muutti etupäässä Aunuksen alueelle – Tverin Karjalaan muuttaneita rajakarjalaisia on Veijo Saloheimo jäljittänyt 1892 henkeä, minkä lisäksi muuttoliike suuntautui myös Vienaan (Hämynen 1993, 47; Pöllä 1995, 48, 167, 316; Virtaranta 1962, 40–41). Ruptuurisodan (1656–58) seurauksena muuttoliike kasvoi äärimmilleen, jolloin Käkisalmen läänistä suurin osa lähes tyhjeni ortodokseista. Venäläisen tutkimuksen mukaan vuosina 1656–61 noin 22000 ortodoksia pakeni Käkisalmen läänistä lähinnä Aunukseseen ja sisä-Venäjälle. Vuodesta 1661 alkaen osa karjalaisista kuitenkin vähitellen myös palasi entisille kotipaikoilleen. (Hämynen 1993, 47; Laasonen 2005, 113–118; Pöllä 1995, 56.) Miltei jatkuva vihanpito Ruotsin ja Venäjän välisen muuttuvan rajan pinnassa ja useat nälkävuodet pakottivat ihmiset liikkeelle, mutta sen lisäksi siirtymisissä oli usein myös kysymys vain raja-alueilla asuvan väestön luonnollisesta kanssakäymisestä saman karjalaisen heimon sisällä (Hämynen 1993, 44–50, 82–83).

Kun Vanha Suomi eli Uudenkaupungin (1721) ja Turun (1743) rauhan jälkeen Ruotsilta Venäjälle luovutetut Viipurin, Käkisalmen ja Kyminkartanon provinssit liitettiin autonomiseen Suomen suuriruhtinaskuntaan vuonna 1812, tuli Suistamosta osa Viipurin lääninä. Näin entisen Käkisalmen läänin ja Aunuksen kihlakunnan välille muodostui virallinen raja. Käytännössä rajaa ei kuitenkaan suurimmalta osaltaan edelleenkaan ollut. Raja-Karjalan asukkaista enemmistö oli ortodokseja, joiden äidinkieli oli Suojärvellä ja Suistamolla sekä Korpiselän ja Impilahden itäosien

kylissä varsinaiskarjala ja Salmassa, Suojärven niin sanotuissa Hyrsylän mutkan kylissä ja Suistamon eteläosissa livvi (Kuvat 2 ja 3; Patronen 2017, 1, 41). Sekä uskonnon että kielen puolesta alueen asukkaiden yhteydenpito Aunuksen Karjalaan oli siis luontevaa. Aunuksen Karjalaan ja Pietariin suuntautuneiden työnteko- ja ruuanhankintamatkojen lisäksi myös avioliittojen solmiminen jatkui rajan yli edelleen 1800-luvulla (Hämynen 1993, 61–64; Kokkonen 2002, 33–36; Patronen 2017, 38).



*Kuva 2.
 Karjalais-
 murteiden
 rajat. Julkaistu
 Kotimaisten
 kielten keskuksen
 luvulla.*



Kuva 3. Raja-Karjalan murrekartta. Raja-Karjala siirtymäalueena. Musta katkoviiva osoittaa Raja-Karjalan itärajan. Pisteviiva lännessä erottaa suomenkielisen alueen karjalankielisestä, idässä luvvinkarjalan alueen. Vaaleanharmaa väritys kuvaa eteläkarjalan, tummanharmaa luvvinkarjalan aluetta. Kotimaisten kielten keskus (2022). Julkaistu Itä-Suomen yliopiston ja Kotimaisten kielten keskuksen luvalla.

Raja-Karjalan alue muodostui kuudesta Laatokan pohjoispuolella sijainneesta pitäjästä: Suojärvi, Korpiselkä, Soanlahti, Suistamo, Impilahti ja Salmi (Hämynen 1993, 41; Uusitupa 2017, 69). Muualta Suomesta katsottuna Suojärvi, Korpiselkä ja Suistamon itäinen osa säilyivät 1900-luvulle saakka laajalti huonojen kulkuyhteyksien periferisenä tietömien taipalettien takamaana (Brander 1928, 56; Patronen 2017, 38). Toisin kuin Laatokan rantamailla, näillä harvaan asutuilla pohjoisilla alueilla elettiin vielä 1800-luvun lopulla kaskitalouden aikaa ja maatalouden harjoittaminen oli vain osa toimeentuloa (Hämynen 1993, 43, 112; Katajala ja Juvonen 2006, 18). Pääasiallinen toimeentulo saatiin kalastuksesta, metsästyksestä ja työskentelystä kodin ulkopuolella kuten rahdinajosta (Hämynen 1993, 148; Virtanen 1968, 165).

Muuhun Suomeen verrattuna myös luku- ja kirjoitustaidon kehittyminen oli alueella hitaampaa. Vielä 1900-luvun alussa ortodokseista jäi suuri osa vaille minkäänlaista kouluopetusta (Hämynen 1993, 273–275). Kirkon näkökulmasta tärkeämpää oli kansan usko kuin kansan lukemaan opettaminen. Venäjänkieliset papit eivät aina osanneet karjalan kieltä, eivätkä he kohdanneet laajojen erämaiden seurakuntalaisiaan välttämättä kuin muutaman kerran vuodessa näiden tehdessä pyhiinvaellusmatkoja kaukasiin kirkkoihin. (Hämynen 1995, 51; Mähönen 2006, 222–223.) Vielä vuonna 1920 Raja-Karjalan ortodokseista oli lukutaidottomia 36 %, joista peräti 19 % oli yli 15-vuotiaita (Hämynen 1993, 273). Myös Pedri Shemeikka oli lukutaidoton. Tämä eristyneisyys suomalaisesta valtakulttuurista mahdollisti vanhan runolaulukulttuurin säilymisen karjalaisissa suurperheyhteisöissä ja erityisesti alueen vanhimpien asukkaiden keskuudessa 1900-luvun alkupuolelle saakka (Virtanen 1968, 165–166).

Sotikaisten ja Vornasten ohella Shemeikoista kasvoi yksi Raja-Karjalan merkittävimmistä eränkävijä-tietäjäsuvuista. Omassa yhteisössään heidän maineensa perustui vahvasti tietäjyyteen, jossa heidän laulujensa katsottiin vaikuttavan jokapäiväisen elämän kulkuun ja vasta myöhempi kansanrunoudenkeräys teki heistä muiden suomalaisten silmissä niin kutsuttuja runolaulajia (Virtanen 1968, 180, 185). Shemeikan suvun miehet tunnettiin laajalti väkevinä tietäjinä ja vertaansa vailla olevina metsämiehinä, joiden syvin tieto oli peräisin kantaisä Miihkalin Tuli-Lapin matkoilta (Basilier 1886, 123–126; Forsström 1894, 109–110). Vastaavia tarinoita esi-isien tiedonhakumatkoista niin sanottujen tulilappalaisten luokse on kerrottu monin paikoin Karjalassa ja kaikkien edellä mainittujen runolaulajasukujen keskuudessa (Haavio 1947, 41; Haavio 1985 [1943], 127; Kuusi 1949, 69).

Shemeikkojen kantaisän Miihkali Hoshkosen mahdolliset Tuli-Lapin matkat ovat sijoittuneet 1600-luvulle ja kyseisen vuosisadan käräjöpöytäkirjoista löytyy useita mainintoja suomalaisten ja karjalaisten tekemistä Lapin noidan puheille suuntautuneista avun- ja tiedonhakumatkoista (Haavio 1947: 42; Katajala 2005, 68). Myös Vienan Karjalasta on muistiinmerkitty runolaulajien mainintoja siitä, että taikoja ja loitsuja on opittu saamelaisilta (Kirkinen 1988, 99). Saamelaisten loitsutaitoihin siis luotettiin ja niitä arvostettiin laajasti.

Saamelaisien ja karjalaisten monisatavuotiset kontaktit

Saamelaisperäisten nimien perusteella ennen itämerensuomalaisten ryhmien saapumista saamenkielisiä asukkaita on asunut koko Karjalan alueella. Toistaiseksi on mahdotonta sanoa, missä vaiheessa saamenkieliset asukkaat alkoivat siirtyä Laatokan alueelta pohjoiseen, mutta suunnilleen 1200-luvulta lähtien nykyisen Karjalan alueen sisämaan saamelaismaille alkoi muodostua karjalaisasutusta. Denis Kuzminin mukaan on oletettavaa, että ainakin osa Karjalan eteläosissa asuvista saamelaisista siirtyi kohti Vienanmeren rannikkoa 1300-luvun keskivaiheeseen tienoilla. Saamelaiset ja karjalaiset asuivat luultavasti useamman sadan vuoden ajan rinnakkain. Tänä aikana tapahtui myös yhteensulautumista. (Kuzmin 2013, 69–72, 98; Kuzmin 2014, 99, 101, 105, 121, 139–140, 144, 176; Könönen 1969, 59–65; Parppe 2021, 51.)

Tietoja Karjalan saamelaisasutuksesta löytyy runsaasti 1400–1800-lukujen asiakirjoista, perimätiedoista ja nimistöä (Kuzmin 2013, 69–116; Kuzmin 2014, 100–101; Könönen 1969, 60–65). Kuzminin (2013, 73, 75) mukaan 1500-luvun venäläisissä asiakirjoissa mahdollisesti Taka-Karjalaa eli Laatokan pohjois- ja koillispuolista aluetta nimitettiin Lapiksi, kun samaan aikaan Kuolan niemimaata Turjanniemeen saakka kutsuttiin Villi-Lapiksi ja nykyistä Vienan Karjalan aluetta Metsä-Lapiksi. Aulis Könönen (1969, 64) on kirjoittanut, että Pohjois-Karjalan puolella Ilomantsissa on merkitty muistiin perimätietoa saamelaisasutuksesta enemmän kuin mistään muusta Pohjois-Karjalan kunnasta ja Ilomantsia onkin Repolan ja Porajärven ohella nimitetty Lapinkorveksi (Kuzmin 2013, 73). Forsström-Hainari kertoi vuonna 1894 metsämiesten käyttävän ahkiota saaliin kuljetuksessa Korpiselän ja Suojärven salokyllissä ja totesi sen epäilemättä olevan lappalaisahkion jäännös (Forsström 1894, 49). On myös huomioitavaa, että karjalaisten keskuudessa on ollut tapana nimittää pohjoisempina asuvia naapurikarjalaisia lappalaisiksi (Kuzmin 2013, 103; Kuzmin 2014, 101) ja pohjoista ilmansuuntaa ”lapiksi” (Forsström 1886b, 115). Vuonna 1915 Pešši Shemeikka sanoi oppineensa kaikki laulunsa Arhippa-nimiseltä lappalaiselta: ”sieltä oli Lapista, jostain Ilomantsin ja Megrin tagua” (SKVR VII: 22).

Pedri Shemeikalta tallennetun Peuravirren sanottiin olevan Miihkalin Tuli-Lapissa oppima (SKVR VII: 3349) ja sen avulla uskottiin Shemeikkojen saavuttaneen uskomattomat metsästystaitonsa. Useiden metsävirsien lisäksi Miihkali oli oppinut myös suureksi tietäjäksi, mikä itse asiassa oli Shemeikan miesten kertoman mukaan alun alkaen ollut Tuli-Lappiin lähdön syy ja matkan tavoitteena. Mahtavista Shemeikoista liikkui paljon erilaisia tarinoita, joissa Tuli-Lapin kävijä oli milloin Miihkali,

milloin Semoi. Naapuripitäjässä Suojärvellä Tuli-Lapin matkasta kerrottiin värikästä tarinaa, jonka mukaan syy lähtöön oli tarve saada selville, kuka oli murhannut Semoin vanhimman pojan. (Basilier 1886, 123–125.)

Shemeikäiset ovat kotoisin Reboilasta. Heitä asui kaksi veljestä samassa talossa. Toinen tappoi toisen Semoin pojan, vaan ei tietty, minne lapsi oli joutunut. Isä, Semoi, lähti Tuli-Lapin tietäjiltä kysymään neuvoa. Otti mukaansa ”kishettä (valkeata vaatetta) kogo kukan”, maksaakseen sillä Lappalaiselle palkan. Tuli-Lappalainen vei hänet metsään. Täällä hän koki leppäpuuta suureksi nuotioksi, jonka sytytti ja – hyppäsi itse keskele palavata nuotiota. Tulen keskestä huusi vielä Semoille: ”älä hiilokseen koske, vaan istu vieressä ja vuota!” Sittenkuin nuotio oli palanut, hyppäsi Lappalainen kytevien hiilten seasta; hän pudisteli ja pöristeli itseänsä kuin koira, joka vedestä nousee. Astui Semoin eteen (joka huomasi, että Lappalaisen tukka ja parta olivat tulessa kähertyneet). Kädessä oli hänellä ”suuri partu” [eli parta], joka riippui irvistelevästä alileuvasta. Kysyi Semoilta: ”tunnetko? –”Ka niin on kuin veljeni” Sitten vetäisi taskustansa suan. –”Tunnetko?” – ”Ka mintäh’ en (tuntisi); oma sugani, joga lähtiessä kodih jäi aittah!” Lappalainen nyt neuvoi, että murhaaja oli Semoin oma veli; ruumiin hän oli kaivanut kiven tyveen (Hoshkosen) talon pellon läheisyyteen, josta sittemmin ruumis löydettiinkin. (Basilier 1886, 124.)

Kertomusten perusteella voidaan olettaa, että nimityksellä ”tulilappalainen” ei viitattu kehen hyvänsä saamelaiseen, vaan erityisiä taitoja ja taikakeinoja omaavaan shamaaniin. Basilierille (1886, 123) Tuli-Lappi selitettiin kaukaisena paikkana merentakaisessa maassa: ”niin kaukana kuin tuossa merentakaisessa maassa ihmistä vain elää eli kunnes meri tuli etehen, jonka takana ’moata ei enämbi oo’”, ja: ”Tuli-Lappalaiset kaottih meren toah; tällä puolen merta niitä ei ole. Vain Kannus-Lappalaisia on tällä puolen merta”. Lauri Vilho Pääkkönen julkaisi matkakertomuksensa vuonna 1898 seuraavia muistitietoja lähempänä Raja-Karjalaa Repolassa kolme, neljä virstaa Lusman kylästä asuneista tulilappalaisista.

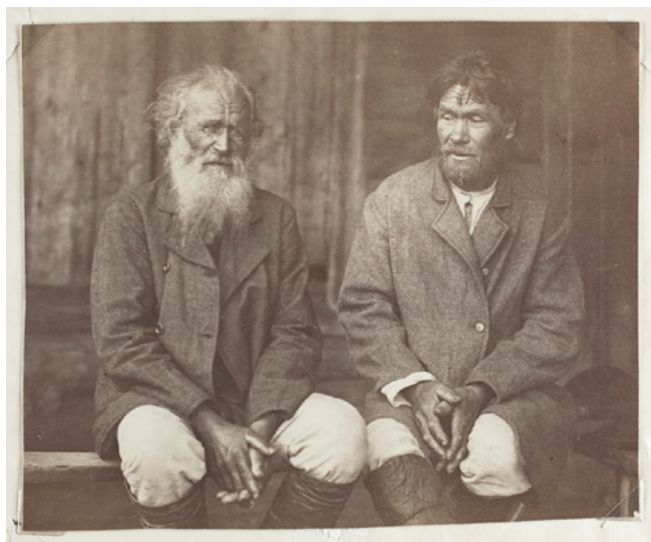
Lapin ahoilla, Tuulijärven rannalla, elivät mahtavat Tulilappalaiset. He olivat suuria tietoniekkoja ja heidän luonansa ”käi äijä rahvasta” parannuksilla y.m. apua hakemassa. Kun he tahtoivat jotain tehdä, niin sukeusivat he nuotioon, ja kun he siellä aikansa olivat, niin tulivat he entistänsä nuorempina sieltä takaisin. (Pääkkönen 1898, 170, 173.)

Forsström-Hainari huomautti vuonna 1894 Tuli-Lapin tarkoittavan Kuolan niemimaata, Lappia, ”jossa revontulet palavat” (Forsström 1894, 109). Kuolan niemimaan paikannimien ja 1660-luvun käräjäpöytäkirjojen

pohjalta Martti Haavio on päätellyt Shemeikkojen kantaisän Lapin matkan todenpohjaiseksi (Haavio 1947, 40–42; Haavio 1985 [1943], 174–176; Timonen 1997; Virtanen 1969, 172). Kertomus peuravirren alkuperästä herättää kysymyksen: jos Shemeikkojen sukutarinoiden tulilappalaisella tarkoitetaan saamelaista, missä muodossa loitsulaulu on opittu ja missä vaiheessa se muotoutui runomittaan?

Pedri Shemeikka patriarkkana, ”ryssänä” ja Väinämöisenä

Shemeikkojen suvussa oli paljon hyviä laulajia, kanteleensoittajia, tietäjiä ja metsämiehiä, mutta Pedri Shemeikan hahmo kasvoi kirjallisuudessa ja tarinoissa 1900-luvun vuosikymmenten myötä heistä suurimmaksi ja lähes myyttisiin mittoihin. Suvusta lähes yhtä kuuluisaksi nousi Pedrin sedän pojanpoika Jehkin Iivana, joka tunnettiin erityisesti kanteleensoittajana (ks. kuva 4). Runonkerääjistä ensimmäisenä Shemeikat tapasi Daniel Europaeus vuosina 1845 ja 1846 (Haavio 1985, 166; Krohn 1887a, 118–120; Krohn 1887b, 202, SKVR VIII: 20). Tuolloin Shemeikan kylää asuttivat veljekset Ivan (Iivana, s. n. 1760) ja Jakov (Joakoi, s. n. 1775) perheineen. Tämänhetkisen sukututkimustiedon mukaan Pedri Shemeikka oli siis Ivanin poika ja Jehkin Iivana Jakovin pojanpoika (Palviainen 2020, 6).



Kuva 4. Pedri Shemeikka ja Jehkin Iivana. Kuva: I. K. Inha, Suistamo 1893. Museovirasto.

Varsinaisesti Shemeikat nousivat suomalaisen sivistyneistön tietoisuuteen vasta 40 vuotta Europaeuksen vierailun jälkeen, kun aikakauslehti *Virittäjässä* julkaistiin vuonna 1886 Hjalmar Basilierin (1886, 123–126) artikkeli ”Shemeikäiset. Salmin kihlakunnan parhain laulajasuku”, jossa Basilier nosti esiin suvun miesten metsästys- ja laulutaidot, vahvan tietäjyyden ja esi-isien Tuli-Lapin matkat. Tämä sai aikaan kareliaanien kuten Eino Leinon, Juhani Ahon, Akseli Gallen-Kallelan, Jean Sibeliuksen ja Alpo Sailon vierailut Pedri Shemeikan luona vuosisadan vaihteen molemmin puolin. Pedri Shemeikan maine kasvoi edelleen 1890-luvulla O. A. Hainarin, I. K. Inhan ja Juhani Sjöströmin vierailujen jälkeen julkaistujen tekstien ansiosta (Forsström 1894; Haavio 1985, 184; Sjöström 1898).

Mysysvaaran Petri on kerrassaan vanhan Wäinämöisen kuva. Roteva ja ryhdikäs, harvapuheinen. Kasvopiirteet voimakkaat ja samalla säännölliset. Parta pitkä ja valkea. Kotipuolellaan pidetään Petri ukkoa hyvin suuressa arvossa. Vanhat ja nuoret häntä kunnioittavat. Mysysvaaran Petri onkin runorikkaan Itä-Karjalan perikuva. Hänen persoonassaan löytyy yhdistettynä kaikki, mikä näille seuduille on vanhaa ja omituista. On hyvä runolaulaja ja loitsujen lukija, soittaa kannelta, oli nuoruudessaan maan kuulu peuranhiihtäjä ja karhuntappaja. (Forsström 1894, 115–116.)

Kesällä 1892 Jean Sibelius suuntasi nuoren vaimonsa kanssa häämatkalle Karjalaan, jossa Sibeliuksen omien sanojen mukaan hänellä oli päämääränä kuulla ja oppia tuntemaan kanteleensoittoa ja runolaulua. Ehkä tuorein artikkeli aiheesta on Heikki Laitisen ”Jean Sibeliuksen öinen ratsastus Suojärvellä” (2020), jossa hän kuvailee, kuinka Pedri Shemeikka lauloi Sibeliukselle keskeytyksettä kokonaisen vuorokauden ja syvästi vaikuttavan tapahtuman seurauksena Sibelius muun muassa otti Pedrin laulaman sävelmän *Karelia*-sarjansa (1893) ensimmäiseen kuvaelmaan. Samassa artikkelissa Laitinen kuvailee elävästi myös Sibeliuksen ja Robert Kajanuksen järjestämää suuren suosion saanutta konserttia Helsingin laulujuhalla vuonna 1900, kun mukana ohjelmassa oli myös Pedri Shemeikan johdolla rajakarjalaisia muusikoita esittämässä runolauluja, kanteleensoittoa ja itkuvirsiä. (Laitinen 2020, 8–17.)

Pedri Shemeikasta julkaistiin useita valokuvia, tehtiin maalauksia ja veistettiin veistoksia. Vuonna 1905 Armas Launis äänitti fonografille noin puolitoista minuuttia Pedrin laulamaa tulen loitsua, joka julkaistiin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran CD:llä *The Kalevala Heritage* (1995). Osa äänitteestä on kuultavissa Yle Areenan Elävässä arkistossa.³ Alpo Sailo

3 <https://areena.yle.fi/audio/1-50411419>

vieraili jo iäkkään Pedrin luona hänen viimeisessä asuinpaikassaan Risti-vaarassa vuonna 1908. Sibeliuksen tapaan Sailo vaikutui ylväästä vanhuksesta ja vertasi tämän piirteitä Leonardo da Vinciin. (Sailo 1928, 192–193.) Kalevalan riemuvuodeksi 1935 Alpo Sailolta tilattiin runonlaulajapatsas Sortavalaan (ks. kuvat 5 ja 6). Pedri Shemeikka edusti Sailolle todellista Väinämöis-hahmoa, joten kanteletta soittava, karhuntaljalla istuva pronssinen Väinämöinen sai Pedri Shemeikan piirteet. (Kivelä 1985, 70–72.)



Kuva 5. Runonlaulajan patsas, Sortavala. Kuva: Anton Taipale, 1935. Lappeenrannan museot.



Kuva 6. Runonlaulajan patsaan paljastustilaisuus Sortavalan laulujuhilla Kalevalan juhluvuonna 1935. Kuva: Ilmavoimat, Museovirasto. Dokumentti juhlallisuuksista on katsottavissa Finna-tietokannasta (Suomi-Filmi Oy 1935).

Kirjallisuudessa Pedri Shemeikkaa luonnehdittiin vahvasti kansanrunojen ja kalevalaisten tarinoiden sankarihahmoon liitettävien adjektiivien ja kuvauksien. Iivo Härkönen kuvasi Pedri Shemeikkaa tämän muistokirjoituksessa seuraavasti:

Mutta kuuluisin näistä veljeksistä oli se korven tervaskanto, joka muutti Tuonen tuvillle viime kuun 11 p:nä -- Pedri livanan poika Shemeikkassa yhtyivät sukuhaaransa ja koko suvunkin parhaat avut ja ominaisuudet viimeiseen väkevään ilmaukseen. Hän oli ruumiiltaan vankka, mieleltään luja, oli metsämies etevint en esi-isiensä laatua ja runot muisti myös kaikki, mikä suvun suuret. -- Hänen laulunsa olivat enimmästään loitsunluonteisia, mutta niinpä muidenkin shemeikkalaisten runot ovat olleet, mihin taas on johtanut elämän laatu Shemeikan kovissa korvissa, hallaisten soiden keskellä ja ainaisessa taistelussa metsän valtojen kera -- Sissoset, Huohvanaiset ja Sotikaiset olivat lauluvuosinaan jo rauhallisempain olojen eläjiä, viljellympäin vierten raatajia, siksi oli heidän laulunsa lauhempaa, eepillisempää; Shemeikat ja Wornaset tarvitsivat runoa aseikseen, väkseen ja voimakseen 'näillä miehen metshimailla, näillä harhoilla saloilla'. On otettava tässä myöskin huomioon shemeikkalaisten yleensä jylhempi luonne, johon usein – kuten juuri Pedri Shemeikkassa – yhtyi huomattava umpimielisyys. Tämän rinnalla oli tässä suvun viimeisessä suuredustajassa havaittavissa jonkunlaista ylimysmielisyttä, mikä ilmeni vähäpuheisuudessa ja tyyneydessä silloinkin, kun mieli liikehti. (Härkönen 1915, 226.)

Tämä jalustalle nostettu Väinämöis-kuva edusti Pedri Shemeikan identiteettiä ainakin kareliaaneille ja osalle suomalaista sivistyneistöä. Suurelle osalle luterilaisia suomalaisia Pedri edusti kuitenkin jotain muuta: hän oli ”ryssä”, kuten kaikki ortodoksi-karjalaiset olivat olleet jo usean vuosisadan ajan (Kirkinen 1998, 43; Kokkonen 2002, 14; Saloheimo 1998, 37). Vastaavasti luterilaiset suomalaiset edustivat karjalan ortodokseille ”ruotsheja” (Laasonen 2005, 118, 121–122; Patronen 2017: 116). Vaikka nimitykset olivat aikalaisilleen usein ennemmin neutraaleja kuin arvolutautuneita (Uusitupa 2021, 100, 104), syntyi erityisesti venäläistämistoimien paineen alla myös epäluuloja (Kirkinen 1998, 49–50). Slaavinkieliset jumalanpalvelukset, monen suomalaisen vaikeus ymmärtää karjalan kieltä sekä karjalaisten vuosisataiset suku-, kauppa- ja työyhteydet itään kasvativat suomalaisten mielessä vierautta ja vihamielisyyttä ortodoksi-karjalaisia kohtaan (Laitila 1998, 387; Patronen 2017, 121). Karjalaisten omasta näkökulmasta he myös itse hahmottivat itsensä suomalaisen valtakulttuurin ulkopuolelle (Patronen 2017, 120).

Omassa yhteisössään Pedri Shemeikka oli kunnioitettu patriarkka, arvostettu tietäjä ja taitava eränkävijä. Ortodoksisuus oli kiinteä osa

koko perheen identiteettiä: ristinmerkkien tekeminen, rukoukset kodin nurkkauksen pyhimyskuvan edessä sekä paastojen noudattaminen olivat itsestäänselvä osa kodin arkipäivää. Kirkot ja papit olivat kaukana, joten pyhäamujen hartaudet vietettiin omassa pirtissä Pedrin johdolla. (Sjöström 1896, 26–27; Warttainen 1987 [1923], 116.) Ortodoksisuuteen sekoittui vahvasti myös usko luonnon voimiin ja henkiin, jotka vaikuttivat jokapäiväiseen elämään. Näitä voimia Pedrin katsottiin hallitsevan omilla tietäjätaitoillaan. Loitsut ja taitat kuuluivat koko perheen arkipäivään (Sjöström 1896, 17–24).

Maanviljelyksen tuotto Suistamon ja Korpiselän kaskimailla oli epävarmaa ja monet isännät joutuivatkin hankkimaan lisätienestettä muun muassa talvisesta rahdinajosta ja keväisestä tukinuitosta. Pedri oli tässäkin suhteessa poikkeuksellinen: hän vetäytyi mieluummin karun erämaan äärimmäisiä taitoja vaativaan yksinäisyyteen pitäen metsästystä ja kalastusta pääammattinaan. (Shemeikka 1997, 26–27.) Hän ei myöskään vaikuttanut erityisemmin viihtyvän esiintymismatkoilla, joille hän kuitenkin silloin tällöin kutsuttuna lähti muiden karjalaisten perinteentaitajien mukana. Hälinän ja vieraiden ihmisten erilaisten tapojen lisäksi hän kenties myös vierasti oman elämäntapansa ja kulttuurinsa näyttämölle nostamista kuin merkillisenä reliikkinä.

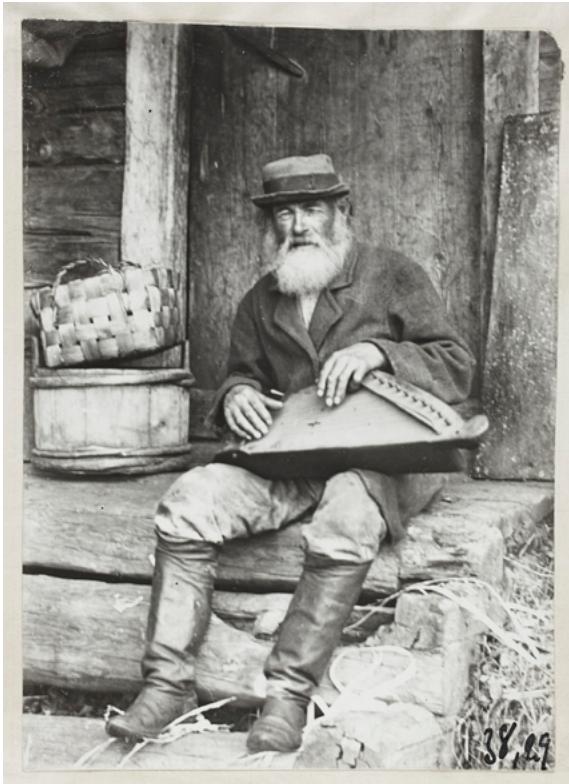
Juroa olemusta tuntui vahvistavan toisen silmän sokeutuminen pari vuotta ennen vuosisadan vaihtumista (Härkönen 1926, 119). Viimeiset 12 elinvuottaan Pedri oli täysin sokea, joka Warttaisen (1987 [1923], 126) mukaan vain lisäsi kanteleen merkitystä hänen elämässään. Jäyhä ulko-kuori muutti muotoaan, kun Pedri lauloi, soitti tai loitsui. Hänen aikakautensa runolaulajat ja kanteleensoittajat eivät esittäneet, vaan elivät musiikkiaan. Muiden runolaulajien tapaan Pedrin olemuksen kerrottiin elävöityvän, innostuvan ja lopulta haltioituivan runolaulujen tarinoiden mukana: ”[h]än alkaakin sitte loitsuja ja jokainen nivel hänellä liikkuu -- Veri on kuohahtanut hänen kasvoihinsa ja hikipisara toisensa jälkeen lähtee liikkeelle kiirehtien harmaalle parralle” (Sjöström 1896, 33).

Tietäjän mahti

Kansallisbiografian tietojen mukaan runolaulutekstejä ja loitsuja on merkitty muistiin 30 Shemeikan suvun jäseneltä – Pedri Shemeikalta toisintot mukaan lukien 58 kpl (Timonen 1997). Shemeikoilta kerätyt laulut ja loitsut kytkeytyvät pääasiassa metsästysperinteisiin, mutta ei ole varmaa, johtuuko se siitä, että kerääjät eivät pyrkineet koko perinteen kartoittami-

seen vaan pyysivät Shemeikoilta erityisesti metsästysloitsuja – Shemeikathan tunnettiin parhaimpina peuran- ja karhunkaatajina (Virtanen 1968, 167, 172). Kaikki Shemeikkojen metsäloitsut eivät olleet lausuttuja loitsuja vaan myös laulettuja, loitsunluonteisia metsämiehen virsiä (Iisakkila 2007, 61–63). Metsävirret liittyvät nimenomaan metsästyskulttuuriin, eikä niille ole vastineita maanviljelyskulttuurin piirissä (Virtanen 1968, 184–185).

Anna-Leena Siikala on todennut, että kaikki loitsimista koskevat maininnat osoittavat rautakauden tietäjän esittäneen loitsunsa laulaen. Myöhemmin keskiajalla laululoitsun rinnalle on munkistolta saadun mallin mukaan kehittynyt loitsujen resitointi eli lukeminen. Siikalan mukaan tietäjyyden ydin oli pyhien sanojen eli ”luotteiden” hallinta. (Siikala 1999, 293–294.) Metsästysloitsujen lisäksi Pedri Shemeikalta tallennettujen runolaulujen joukossa onkin muun muassa olennaisia syntymyyttejä kuten *Maailman synty*, *Tammen synty*, *Tulen synty*, *Raudan synty* ja *Kanteleen synty* (SKVR VIII: 20a, 567; VII3: 644, 1342, 1376; VII4: 2691, 2692), joista jälkimmäistä myös tiedetään käytetyn metsästäjien ja kalastajien loitsuna (Ganander 1984 [1789], 102–103).



Kuva 7. Pekko Shemeikka, Pedri Shemeikan veli, Suis-tamo 1907. Kuva: Samuli Paulaharju. Museovirasto.

Kantele oli tärkeä osa Shemeikkojen suvun miesten elämää. Kun samoissa hahmoissa yhdistyi niin karu metsämies kuin mietiskelevä kanteleensoittaja ja herkistynyt laulajakin, heitä ryhdyttiin kutsumaan jo 1800-luvun kirjallisuudessa ”Karjalan hengen ja asean aateliksi” ja suvun symboliksi nimettiin peurakeihäs ja kannel (Forsström 1894, 118; Haavio 1985 [1943], 166, 189). Jehkin Iivanan kertoman mukaan kaikki vanhemmat suvun miehet soittivat kannelta, kukin omalla tyylillään: esimerkiksi Mikki ja Pekko (ks. kuva 7) vienommin, hän itse, Vaslei ja Pedri voimakkaammin. Jokainen pystyi myös soittamaan omaa mahtia eli improvisoiden pukemaan säveliksi omia mielialojaan. (Wartiainen 1987 [1923], 90.) Oman mahdin soitosta löytyy useita mainintoja 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun karjalaisiin kanteleensoittajiin liittyvissä teksteissä. Eräs niistä kertoo aunuksenkarjalaisesta kanteleensoittajasta vuonna 1882:

Paras kanteleensoittaja, mitä koskaan olen kuullut, oli Lahden kylässä Säämjärven rannalla. Jo aikaisemmin olimme hänestä kuulleet. Ja heti kylään tultuamme lähetimme häntä hakemaan. Hän tulikin, mutta vaatimattomasti ei hän sanonut mitään osaavansa. Häneltä olivat sormet äskettäin paleltuneet, eikä hän muka sen vuoksi mihinkään kyennyt. Kun me kuitenkin vaadimme häntä soittamaan, soitti hän muutamia tansseja, eikä sanonut muuta osaavansa. Me jätimme hänet rauhaan ja arvelimme, että häntä oli turhaan kehuttu. Joku meni sorsia ammuskelemaan, joku puhdisteli pyssyään ja joku kirjoitti muistiinpanoja. Kanteleensoittaja unohtui. Hän istui yksin nurkassa kantele polvillaan, tuijottaen eteensä. Vähitellen rupesi hän soittamaan vienosti, välistä kiihtyen ja lämmeten ja taas aivan hiljaan. Kun me silloin sanoimme semmoista juuri tahtovamme kuulla ja kysyimme, mitä se oli, sanoi hän, ettei se mitään ollut, että hän vaan soitti omaa mahtiaan. Sitten annoimme hänen olla rauhassa, puuhailimme kukin omalla tahollamme. Mutta kanteleensoittaja, kun ei kukaan häneltä mitään kysellyt, ja kun sai olla rauhassa, soitteli koko illan, ja me kuuntelimme häntä iloksemme. (Relander 1917, 20.)

Sana *mahti* liitetään kansanperinteessä yleensä tietäjille kuuluneisiin ominaisuuksiin. Suomalaiskarjalaisessa tietäjälaitoksessa tietäjän sisäinen voima, mahti ja väki tarkoittivat samaa asiaa (Siikala 1999, 75). Omaa mahtiaan tietäjä pystyi kartuttamaan ”luonnonväellä” eli tehostetuilla esineillä. Kanteleella soitetut oman mahdin kuvaukset eivät anna karskia kuvaa, eivätkä vastaa loitsimisen kuvauksia. Soitto on kuvattu usein sisäänpäin kääntyneeksi muusikon omaksi ehkä herkäksikin mentaaliseksi matkaksi, jonka aikana hän ei havainnoi elävää ympäristöään. A. O. Väisänen kuvasi hämmentyneenä erästä soittotilannetta: ”– Vähitellen, saman sävelmän jatkuessa alinomaisin muunteluin, hänen vartalonsa al-

koi vaipua alas pöytää vasten, silmäluomet painuivat umpeen, ukko soitti kuin unessa” (Väisänen 1990 [1943], 42–46).

Voiko omaa mahtia tutkia?

Vaikka tekstini keskipisteessä on yksi mies, Pedri SHEMEIKKA, hän edustaa esimerkillään tässä artikkelissa vuosituhantista musiikkikulttuuria. Runo-
laulukulttuurissa kaikilla sen jäsenillä, niin miehillä, naisilla kuin lapsil-
lakin, oli mahdollisuus tehdä – luoda, improvisoida, säveltää – musiik-
kia ja nykyisen käsityksemme mukaan niin kaikki myös tekivät (Laitinen
2006, 15). Musiikki ei ollut irrallinen osa kulttuuria vaan jokapäiväisen
arkisen elämän tärkeä rakennusaine. En ole varma, pystynkö kirjallisen
kulttuurin kasvattina todella ymmärtämään, miten lukutaidottomat ih-
miset säilyttivät ja siirsivät satojen vuosien ajan sukupolvelta toiselle muis-
tinvaraisesti tämän uskomattoman rikkaan ja monivivahteisen musiikki-
kulttuurin lähes käsittämättömän määrän tietoa ja taitoja ja vielä usein
olosuhteissa, jossa arki oli kamppailua hengissä pysymisestä. Suomalaisen
Kirjallisuuden Seuran arkistoissa on osa – luultavasti häviävän pieni osa
– tämän kulttuurin tuotoksista tallennettuina: esimerkiksi Suomen Kan-
san Vanhat Runot (SKVR) -kokoelma sisältää 34 osaa, joissa yhteensä yli
85000 runomuistiinpanoa.

Pedri SHEMEIKAN saaman Väinämöis-statuksen johdosta hänestä on
kirjoitettu suhteellisen paljon verrattuna muihin aikalaisiinsa, joista mo-
net olisivat olleet aivan yhtä mielenkiintoisia päähenkilöitä tutkimukse-
ni kohteiksi, mutta joista ei enää ole löydettävissä mitään dokumentteja.
Pedri SHEMEIKASTAKIN julkaistut tiedot ovat osin ristiriitaisia tai selvästi
kirjoittajan persoonan tai aikakauden mukaan värittyneitä, emmekä voi
tietää, minkä verran pidättyväinen ja pääosin tunteensa ulkonaisesti hil-
litsevä mies olisi itse samaa mieltä hänestä tehtyjen kuvausten kanssa. Ar-
tikkelin tavoitteena onkin tarkastella yhden historiallisen henkilön kautta
laajempaa kokonaisuutta ja pyrkiä ymmärtämään oman mahdin musiikin
olemusta siitä taustasta heijastuvien tiedonsirujen kautta.

Kun oman mahdin soittaja improvisoi, soittaa omia tuntemuksiaan
ja mielialojaan, musiikki muuttuu ja muuntuu eläen ajan ja ihmisen mu-
kana. Musiikin nuotintaminen ei vaikuta järkevältä, jos lie mahdollista-
kaan, koska siinä vaiheessa sen funktio muuttuisi ja improvisoitu musiikki
jähmettyisi aikaan. Toisaalta 1800-luvun oman mahdin soittajilta ei
minkäänlaisia improvisaatiotallenteita edes ole olemassa. Oman mahdin
musiikkia täytyy siis lähestyä toista kautta – estetiikan ja filosofian kaut-

ta. Voimme tutkia, minkälaisia ohjenuoria, kenties lainalaisuuksia oman mahdin soittajat seuraavat ja mitä merkityksiä soittaja musiikilleen rakentaa.

Tutkimuksen mahdollistamiseksi on tärkeää ymmärtää tutkittavan musiikin aikakautta, ihmisten ajattelutapaa ja soittimen antamia mahdollisuuksia. Kokeellisen arkeologian tapaan voimme valmistaa museosoittimen kopioita ja testata niiden toimintaa sekä etsiä sitä kautta ymmärrystä itse musiikin olemuksesta. Voimme kokeilla ja tutkia, minkälaisia asteikkoja ja soittotekniikoita käytettiin. Tallennetuista sävelmämuistiinpanoista voimme saada vihjeitä muuntelutekniikoista ja musiikin rakentamisen tavasta. Runolaulukulttuurin kanteleperinteestä meillä on onneksemme käytössä kansanmusiikintutkija Armas Otto Väisäsen keräämä materiaali 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä (SKS KRA).

Runolaulukulttuurin kanteleet olivat kaikki yksilöitä. Hyvin usein soittaja rakensi oman soittimensa itse, jolloin siihen myös rakentui erilainen, henkilökohtainen side. Sekä puun laatu että soittimen rakenne vaikuttavat sointiin, minkä lisäksi kielimateriaalilla on merkittävä osa. Usein kielet tehtiin vaskilangasta, josta löytyy paljon erilaisia laatuja. Joskus kielimateriaalina saatettiin käyttää myös hevosenhäntäjouhta. Näin ollen jo soittimen rakennusvaihe sisältää monia erilaisia muuttujia, jotka tulevat vaikuttamaan musiikilliseen lopputulokseen. Syntyvä musiikillinen kudos on tulos kahden yksilön, soittajan ja soittimen kohtaamisesta ajan virrassa. Spektrianalyysi tarjoaa mahdollisuuden analysoida eri soitinyksilöiden ja soittotekniikoiden synnyttämiä eroja äänessä. Osasävelsarjojen rakennetta ja muutoksia tutkimalla saadaan yksityiskohtaista tietoa soinnin syntyyn vaikuttavista tekijöistä.

Soitin viritettiin kvinttien, kvarttien ja – mikäli kieliä oli tarpeeksi – oktaavien avulla. Näin asteikosta saattoi duurin ja mollin lisäksi muodostua myös esimerkiksi miksolyydinen, doorinen tai lyydinen moodi tai eri asteikkojen yhdistelmä. Yläkielille ei useinkaan viritetty asteikon seitsemättä astetta ollenkaan, vaan hypättiin kuudennesta asteesta suoraan perussävelen yläoktaaviin. Joskus myös matalissa kielissä jätettiin asteikon tarpeettomia säveliä viritämättä. Yli viisikielissä kanteleissa perussävel ei ollut alimpana, vaan sijoittui asteikosta riippuen yleensä johonkin kielistön keskivaiheen alapuolelle. Asteikon kolmas, kuudes ja/tai seitsemäs sävel saattoi olla neutraali. Suuremmissa kanteleissa ylä- ja alakielille saatettiin viritellä erilaiset asteikot. Tasavireisyydestä ei ollut tietoaakaan. Asteikko rakennettiin aina sen hetkisen musiikillisen tarpeen mukaan. Ja omassa mahdissa musiikki muodostui oman mielialan mukaan. Laitisen (2006, 18, 44, 77) kuvaus runolaulun muuntuvasta mikromaaailmasta

pätee myös runolaulukulttuurin kantelemusiikkiin. (Kastinen 2013, 114–242; Väisänen 2002 [1928], VII–XLVII.)

Soittotekniikka oli erityinen: Väisänen nimesi sen yhdysasentoiseksi näppäilytekniikaksi (Väisänen 2002 [1928], X). Siinä molempien käsien sormet vuorottelevat asteikolla eri soittajilla hieman erilaisin sormitusvaihtoehdoin. Kieliä näpätään ilmaan eikä niitä sammuteta kuin poikkeustapauksissa. Pyrkimys on siis soiton mukana kasvavan resonanssin kautta synnyttää värähtelevä sointikenttä – jatkumo, jonka sisällä soittaja voi nostaa ja häivyttää elementtejä mielensä mukaan. Sointikentän erityisenä muuttujana on sointivärit: ”Soittaja itse on lumoutunut ja näyttää hän elävältä ilmiötä, joka kokonaan on kuin sulautunut moniväriseksi, pulpuavaksi lähteeksi” (Sjöström 1896, 77). Musiikko pystyy muokkaamaan sointiväriä omaa soittotekniikkaansa muuttaen. Näppäyksen paikan siirto kielen toiseen kohtaan, sormen kulman tai näppäyksen syvyyden muuttaminen tai toisen sormen käyttäminen vaikuttavat jo monissa kantelekytilöissä sävelen sointiväriin. Soittaja voi myös iskeä kieltä sormen kynsipuolella. Huiluäänten ja mattaäänten tuottaminen ovat nykyajan kanteleensoittajien vakiotekniikoita, joita pystyy helposti yhdistämään myös yhdysasentoisella näppäilyllä tuotettuun musiikkiin. Tiedämme, että runolaulukulttuurin kanteleensoittajat käyttivät erilaisia soittotekniikoita musiikissaan, mutta kaikista tekniikoista ei ole selvyyttä tai varmuutta. Seuraavan tekstin toinen lause Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistokäsikirjoituksen reunassa on nykykanteleensoittajille edelleen arvoitus.

Jehkin Iivanan (Shemeikan) kanteleen soiton tapoja ja sääntöjä: Soittaja saapi pianopedaalin tapaisen äänen siten että hän soittaa (näppää) kynnellä pois päin ja heti sen jälkeen painaa tahi hellästi koskettaa kieltä vääräksi koukistetun sormen lihaspuolella, josta syntyy sama vaikutus kuin sordinoa käyttäen. Hän voi myös korostaa säveltä (melodiaa) olkoon se bassopuolella tahi korkeammalla, aivan miten haluaa. (Hällström 1895.)

Tallennetuista sävelmistä selviää, että musiikki pohjautui ennemmin intervalleihin ja sointikenttään kuin soinnulliseen ajatteluun. Improvisoidun musiikin lisäksi myös tallennetuissa sävelmissä musiikki muuntuu jatkuvasti. Muunnelmilla leikitellään sekä rytmisesti että melodisesti, mielen mukaan. Joskus soittaja muuttaa pulssin kesken kaiken tai vaihtaa käsien asemaa kielillä, jolloin asteikko vaihtuu – omien mielialojen mukaan improvisoiden. Sisään päin kääntyneessä, pitkäkestoisessa oman mahdin improvisaatiossa asetelma kuitenkin hienoisesti muuttuu. Soittaja kuvataan usein tuijottamassa tyhjyyteen, katse suunnattuna jonnekin kaukai-

suuteen, jolloin ajatus ei ole enää samassa tilassa ympäristön kanssa. Tällöin soittaja ei enää varsinaisesti ohjaile musiikkia, vaan musiikki virtaa omillaan ja soittajan ajatukset vaeltelevat omillaan. Soitin muuttuu välineestä persoonaksi. Tällaisen tilan saavuttaminen vaatii soittotekniikan automatisoitumisen; sormet hoitavat tehtävän ilman niihin kohdistettua tietoista käskytystä (Kastinen 2021). Se vaatii myös soittajan mielialaan sopivan virityksen – soittimen ja soittajan tulee siis resonoida yhteen. Tilanne vaatii vielä rauhaa ja rauhoittumista – mieluiten yksinoloa. Musiikki ei ole tarkoitettu esitykseksi, vaan sen tarkoitus on avata portti mielen matkalle. Tasa-arvon ja jonkinlaiseen kokonaisuuteen sulautumisen ajatus on lähes äärimmäinen.

Vastaus otsikon kysymykseen on siis selvä: oman mahdin musiikkia voidaan tutkia, rekonstruoida ja soveltaa käytäntöön. Kansanmuusikon koulutuksen myötä nykyiset kanteleensoittajat saavat tekniset valmiudet myös yhdysasentoisella näppäilytekniikalla soittamiseen. Runolaulukulttuurin kantelemusiikin toteuttaminen vaatii sen lisäksi perehtymistä kyseisen musiikkiperinteen estetiikkaan. Erityisen tärkeää on ymmärtää tasavireisestä poikkeavien asteikkojen merkitys ja runolaulukulttuurissa käytettyjen soittimien sointiero moderneihin soittimiin verrattuna. Oman mahdin soiton filosofiaa voidaan luonnollisesti myös soveltaa esimerkiksi uuden musiikin tekemiseen, luovan toiminnan improvisaatiotyöpajoihin ja musiikkikasvatukseen.

Yhteenveto

Olen tarkastellut tässä artikkelissa karjalaisen 1800-luvun kanteleimprovisaation kulttuurihistoriallista taustaa ja esteettisfilosofista olemusta yhden historiallisen henkilön, Pedri Shemeikan, kautta. Lähestyin aihetta tutkija-muusikon näkökulmasta ja tärkeimmät tutkimuskysymykseni kohdistuivat musiikin soivaan olemukseen: onko mahdollista siirtää kuolonvaraisena elänyt ja ilman äänitallenteita oleva osa musiikin kulttuuriperintöä eläväksi musiikiksi nykypäivään ja jos on, niin miten se tehdään.

Heikki Laitinen (2006, 45–48; 2010, 77–99) on tutkimuksissaan osoittanut runolaulukulttuurin kantelemusiikin erityislaadun ja käyttänyt siitä muun muassa termiä *vanhakantainen kanteleensoitto*. Historiallisten lähteiden perusteella vaikuttaa siltä, että Väisäsen “hiljaiseksi haltioitumiseksi” nimeämä sisäänpäin kääntynyt muuntuneen tietoisuuden tilan sisältämä pitkäkestoinen kanteleimprovisaatio oli osa 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa vanhemmassa metsästys-, kalastus- ja kaskikulttuuris-

sa eläneiden raja- ja aunuksenkarjalaisten ihmisten kulttuuriperintöä. Vienan Karjalasta ei ole tiedossa muistiinpanoja tästä kantelemusiikista eikä myöskään Laatokan rannikon läheisyyden maanviljelijöiden parista. Kanteleensoittajat itse kutsuivat improvisaatiota “oman mahdin” soittamiseksi. Käsite sisälsi “hiljaisen haltioitumisen” lisäksi myös eri mittaiset toisille suunnatut improvisoidut musiikkiesitykset.

Koska kanteleen funktio osana rautakaudella Väinämöisestä runolaulaneiden ihmisten shamanistista kulttuurimuotoa on ilmeinen, herää kysymys, voisiko oman mahdin musiikilla olla juurensa peräti niin kaukana. Siikala (1999, 294) on esittänyt, että itämerensuomalaisella laulaja-tietäjällä olisi mahdollisesti ollut käytössään sekä rumpu että kannel ekstaasin välineenä. Karjalaisten ja saamelaisten monivuosisataiset kontaktit ja rajakarjalaisten tietäjäsukujen tietäjän mahtia painottavat tarinat “tulilappalaisten” opissa käymisestä varmentavat kulttuurimuodon yhteyksiä shamanismiin. 1800-luvun ja 1900-luvun kanteleensoittajien oman mahdin soitto oli kuitenkin kaukana shamanismista. Mikäli itämerensuomalainen kantele on jossain vaiheessa ollut shamaanin työväline, on kyseisen funktion täytynyt hävitä käytöstä jo hyvissä ajoin ennen uskonpuhdistusta. Muutoin kantele olisi soitimena kielletty ja sen käyttö olisi noitarummun tavoin pyritty kitkemään kirkon toimesta kaikin tavoin – ja nythän kävi päinvastoin: kantele nousi Agricolan Raamatun suomennoksessa taivaallisten soittimien joukkoon.

Menneen kulttuurimuodon musiikin rekonstruoiminen melko vähäisiin ja pelkästään kirjallisiin lähteisiin nojautuen vaatii kokeellisen arkeologian menetelmiä. Olen tutkinut museokanteleita monissa Suomen museoissa ja teettänyt soitinrakentajilla kopioita mielenkiintoisista yksilöistä. Lisäksi käytössämme on Väisäsen yksityiskohtaiset tiedot viritystavasta, soittotekniikasta ja erilaisista asteikoista. Näiden lisäksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistossa on digitaaliset kopiot 1900-luvun alun fonografi- ja parlografiäänitteistä, jotka sisältävät rajakarjalaisten kanteleensoittajien soittamina sekä tanssisävelmiä että kirkonkellojen soittoa imitoivia sävelmiä. Huolimatta äänitteiden paikoitellen jopa surkeasta laadusta, ne tarjoavat kuitenkin erittäin tärkeän kuulokuvan siitä, mihin suuntaan musiikin rekonstruktioita tulisi viedä. Museokanteleiden kopioiden äänen spektrianalyysin kautta voimme tutkia äänen ja siis soittimen tuottaman soinnin osasävelrakennetta ja eroja moderneihin kanteleisiin verrattuna.

Koska oman mahdin soittajat olivat osa nykyisestä elämäntavastamme ja yhteiskunnastamme suuresti poikkeavaa elämäntapaa, ei olemassa olevilla tiedoilla voida tuottaa täysin luotettavaa kuulokuvaa edes 1800-luvun

saati sitä varhemmasta kanteleimprovisaatiosta. Tämä valitettava tosiasia ei kuitenkaan estä meitä hyödyntämästä saatavilla olevaa tietoa oman musiikkikulttuurimme rikastuttamiseksi. Esteettisfilosofiselta kannalta oman mahdin soitto oli joka tapauksessa jokaisen yksilön persoonallinen ja ainutkertainen musiikillinen tuotos.

Arvokkaan kulttuuriperinnön tiedon tallentamisen lisäksi karjalaisen kanteleimprovisaation tutkimus tarjoaa työkaluja uuden musiikin tekemiseen ja muun muassa musiikkikasvatukseen. Olen käyttänyt tutkimani musiikkikulttuurin esteettisiä ja filosofisia ajatuksia erilaisten improvisaatiotyöpajojen pohjana niin erityislasten kuin musiikinopiskelijoiden ja musiikkia harrastavien aikuistenkin kanssa rohkaisevin tuloksin. Jokaisen yksilön omista lähtökohdista ammentava, luottamukseen perustuva ja toisia arvostava musiikillinen kommunikaatio toimii esteettömästi soittimella, jossa oikein viritettynä vääriä ääniä ei ole ja jokainen tuotettu sävel sulautuu osaksi jatkuvasti muuntuvaa, elävää kokonaisuutta.

Lähteet

Tutkimusaineistot

Basilier, Hjalmar. 1886. ”Shemeikäiset: Salmin kihlakunnan parhain laulajasuku.” *Virittäjä* 2 123–126.

Brander, U. 1928. ”Maatalous ja sen mahdollisuudet Raja-Karjalassa.” *Rajaseutu* 2: 51–64.

Forsström, O. A. 1886a. ”Kuvaelmia Itä-Karjalasta”. *Valvoja* 6 (1): 1–13.

Forsström, O. A. 1886b. ”Kuvaelmia Itä-Karjalasta (Jatkoa)”. *Valvoja* 6 (3): 115–126.

Forsström, O. A. 1894. *Kuwia Raja-Karjalasta*. Kansanvalistusseuran Toimituksia 91. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Ganander, Christfrid. 1984 [1789]. *Mythologia Fennica*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hällström, A. 1895. *Arkistokäsikirjoitus*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. SKS KRA A. O. Väisänen. A. *Hällström. Sävel-keräelmä Laatokan Karjalasta v. 1895 I*.

Härkönen, Iivo. 1915. ”Pedri Shemeikka. Shemeikkalaisten tarina”. *Otava* 5: 224–227.

Härkönen, Iivo. 1926. *Runolaulajia. Vanhan runon viimeinen miespolvi itäisellä Suomenäällä*. Helsinki: Otava

- Kivelä, Marjut. 1985. *Sydämessä kalevalainen kansa. Alpo ja Nina Sailo runolaulajien ikuistajina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 420. Helsinki: SKS.
- Kotimaisten kielten keskus. 2022. Kotus-verkkosivusto. Karjalan kielen murrekartat. Tark. 18.1.2022. <https://www.kotus.fi/kielitieto/kielet/karjala>
- Krohn, Julius. 1887a. ”Europaeuksen runonkeräykset. (Jatkoa)”. *Valvoja* 7 (3), 112–120.
- Krohn, Julius. 1887b. ”Europaeuksen runonkeräykset II”. *Valvoja* 7 (5), 193–206.
- Laitinen, Heikki. 1980. ”Karjalainen kanteleensoittotyö”. *Kansanmusiikki* (2): 43–54.
- Laitinen, Heikki. 2020. ”Jean Sibeliuksen öinen ratsastus Suojärvellä”. *Oma Suojärvi* (2): 8–17.
- Larsson, Lena Berit Margareta. 2021. Maura Pedrintytär Shemeikka (Houtsonen). Geni-tietokanta. Tark. 15.1.2022. <https://www.geni.com/people/Maura-Shemeikka/6000000042734020006>
- Palviainen, Santeri. 2020. ”Shemeikat ja Hoskoset”. *Repolainen* 92, jäsentiedote 2–3: 4–10. Repola-seura ry.
- Pääkkönen, L. V. 1898. ”Kesämatkoja Venäjän Karjalassa sekä hajanaisia kuvauksia Karjalan kansan nykyisyydestä ja entisyydestä”. *Suomen Muinaismuisto-yhdistyksen Aikakauskirja* 18, 1–248. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201707187714>
- Relander, O. 1917. *O. A. Hainari. Muistelmia*. Kansanvalistusseuran Toimituksia 175. Helsinki.
- Saarikallio, Suvi ja Erkkilä, Jaakko. 2007. ”The role of music in adolescents’ mood regulation”. *Psychology of Music* 35 (1): 88–109. <https://doi.org/10.1177/0305735607068889>
- Sailo, Alpo. 1928. ”Muistelmia Pedri Šemeikasta.” Teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja* 8, 190–194. Porvoo: WSOY.
- Saloheimo, Veijo. 1998. ”Siirtolaisuudesta 1600-luvulla”. Teoksessa *Rautu ja rautulaiset III. Historiaa ja kansanelämää*, toim. Eros Jäske ym., 37–52. Rautulaisten pitäjäseura ry.
- Savola, Reijo Mitro. 2019. Pedri (vanhempi) Ivaninpoika Shemeikka. Geni-tietokanta. Tark. 15.1.2022. <https://www.geni.com/people/Pedri-vanhempi-Shemeikka/6000000017131505258>
- Sjöström, Juhani. 1896. *Korpien povessa. Kuvauksia itäisestä Karjalasta*. Helsinki: Otava.
- SKS KRA. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. Armas Otto Väisäsen arkisto.
- SKVR-tietokanta – kalevalaisten runojen verkkopalvelu. Tark. 15.1.2022. <https://skvr.fi/>
- Suomi-Filmi Oy. 1935. *Sortavalan laulujuhlat*. Dokumenttielokuva. Tark. 17.1.2022. https://finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_115316
- The Kalevala Heritage*. 1995. Ondine ODE849-2. CD. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Timonen, Senni. 1997. *Shemeikka, Pedri*. Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tark 15.1.2022. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-006401>

Virtaranta, Pertti. 1962. ”Karjalaisten tulo Tveriin I”. *Karjalan Heimo* 3–4/1962: 40–41.

Wartiainen, Eliel. 1987 [1923]. *Shemeikka*. Toinen painos. Joensuu: Pohjois-Karjalan Kirjapaino Oy.

Yle Areena, Elävä Arkisto. 2016. *Petri Shemeikka lausuu tulen loitsun (taltioitu vuonna 1905)*. Ohjelmasta ”Toinpa virret tullessani”, lähetetty 27.2.1968. Tark. 17.1.2022. <https://areena.yle.fi/audio/1-50411419>

Kirjallisuus

Anttonen, Pertti. 2005. *Tradition through Modernity: Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://doi.org/10.21435/sff.15>

Anttonen, Pertti. 2012. ”Oral Traditions and the Making of the Finnish Nation”. Teoksessa *Folklore and Nationalism in Europe During the Long Nineteenth Century*, toim. T. Baycroft ja D. Hopkin, 325–350. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789004211834>

Haapoja, Heidi. 2017. *Ennen saatuja sanoja. Menneisyys, nykyisyys a kalevalamittainen runolaulu nykyaikamusiikin kentällä*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 22. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-2721-1>

Haavio, Martti. 1947. ”Das Rentierlied des Miihkali Shemeikka”. *Suomalais-ugrilaisen Seuran Aikakauskirja* 53. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.

Haavio, Martti. 1950. *Väinämöinen, Suomalaisten runojen keskushahmo*. Helsinki: WSOY.

Haavio, Martti. 1985 [1943]. *Väinämöisen runonlaulajat*. Kolmas painos. Helsinki: WSOY.

Hämynen, Tapio. 1993. *Liikkeellä leivän tähden. Raja-Karjalan väestö ja sen toimeentulo 1880–1940*. Historiallisia Tutkimuksia 170. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Hämynen, Tapio. 1995. *Suomalaistajat, venäläistäjät ja rajakarjalaiset. Kirkko- ja koulu-kysymys Raja-Karjalassa 1900–1923*. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Iisakkila, Miia. 2007. *Äänen voima: Puhuttu, resitoitu ja laulettu esitystapa suomalaiskarjalaisissa. tulen loitsuissa*. Pro Gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, Musiikkitiede. <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe200804101228>

Junttila, Santeri. 2012. ”The prehistoric context of the oldest contacts between Baltic and Finnic languages”. Teoksessa *A Linguistic Map of Prehistoric Northern Europe* (SUST 266), toim. Riho Grünthal ja Petri Kallio, 261–296. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura. <https://www.sgr.fi/fi/items/show/84>

Kastinen, Arja. 2013. ”Musiikki”. Teoksessa *Kizavirzi karjalaisesta kanteleperinteestä 1900-luvun alussa*, toim. Arja Kastinen, Rauno Nieminen ja Anna-Liisa Tenhunen, 113–242. Pöytyä: Temps Oy.

Kastinen, Arja. 2020. ”Soitti päivän, soitti toisen, soitti kohta kolmannenki”. Satasarvi. Kansanmusiikin tutkimuksen aikakauskirja 1: 87–107. Sibelius-Akatemian kansanmusiikkijulkaisuja 35. Tark. 10.3.2022. <https://etno.net/julkaisu/kirjat/satasarvi-1-2020-kansanmusiikin-tutkimuksen-aikakauskirja-finnish-journal-of-folk-music-research>

Kastinen, Arja. 2021. ”Six Hours of Exploratory Improvisation”. Research Catalogue. <https://doi.org/10.22501/rc.1089971>

Katajala, Kimmo. 2005. *Suurvallan rajalla. Ihmisiä Ruotsin ajan Karjalassa*. Historiallisen Arkisto 118. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Katajala, Kimmo ja Juvonen, Jaana. 2006. ”Mikä oli ja on maakunta?” Teoksessa *Maakunnan synty. Pohjois-Karjalan historia 1809–1939*, toim. Kimmo Katajala ja Jaana Juvonen, 13–26. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1089. Helsinki: SKS.

Kirkinen, Heikki. 1988. *Pohjois-Karjalan kalevalaisen perinteen juuret*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kirkinen, Heikki. 1998. ”Keitä karjalaiset ovat?” Teoksessa *Karjala. Historia, kansa, kulttuuri*, toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo, 38–54. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 705. Helsinki: SKS.

Kokkonen, Jukka. 2002. *Rajaseutu liikkeessä. Kainuun ja Pielisen Karjalan asukkaiden kontaktit Venäjän Karjalaan kreivin ajasta sarkasotaan (1650–1712)*. Bibliotheca Historica 79. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuusi, Matti. 1949. *Sampo-eepos*. Väitöskirja, Helsingin yliopiston filosofisen tiedekunnan historiallis-kielitieteellinen osasto. Eripainos Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksista XCVI. Helsinki.

Kuzmin, Denis. 2013. ”Saamelainen asutus Karjalassa”. *Suomalais-Ugri-laisen Seuran Aikakauskirja* 94, 69–123. <https://doi.org/10.33340/susa.82513>

Kuzmin, Denis. 2014. *Vienan Karjalan asutushistoria nimistön valossa*. Väitöskirja. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta. Suomen kielen, suomalais-ugri-laisen ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-0068-9>

Könönen, Aulis V. A. 1969. ”Lappalaisasutus”. Teoksessa *Pohjois-Karjalan historia I*, toim. Aulis V. A. Könönen ja Heikki Kirkinen, 59–65. Joensuu: Karjalaisen Kulttuurin Edistämisseätiö.

Laasonen, Pentti. 2005. *Novgorodin imu. Miksi ortodoksit muuttivat Venäjälle Käkisalmen läänistä 1600-luvulla?* Historiallisia Tutkimuksia 222. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Laitila, Teuvo. 1998. ”Kansanomainen ja kirkollinen ortodoksisuus Karjalassa”. Teoksessa *Karjala. Historia, kansa, kulttuuri*, toim. Pekka Nevalainen ja Hannes Sihvo, 383–415. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 705. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki. 2003. *Matkoja musiikkiin 1800-luvun Suomessa*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/urn:isbn:951-44-5707-2>
- Laitinen, Heikki. 2010. ”Runolaulajien kantele”. Teoksessa *Kantele*, toim. Risto Blomster, 77–99. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1225 / Tieto. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Heikki. 2006. ”Runolaulu”. Teoksessa *Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki*, toim. Päivi Kerola-Innala et al, 14–79. Helsinki: WSOY.
- Malviniemi, Rauno. 1997. *Tapion tuvilla. Shemeikkain runonlaulajat ja kanteleensoittajat*. Kuopio: Shemeikka Sukuseura.
- Mähönen, Hannu. 2006. ”Lukutaitoa ja opetuksen maakunnallisia tavoitteita”. Teoksessa *Maakunnan synty. Pohjois-Karjalan historia 1809–1939*, toim. Kimmo Katajala ja Jaana Juvonen 214–252. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1089. Helsinki: SKS.
- Parpei, Kati. 2021. ”Laatokan alueen historialliset asutusvirrat”. Teoksessa *Laatokka. Suurjärven kiehtova rantahistoria*, toim. Maria Lähteenmäki, 44–68. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1469. Helsinki: SKS. <https://doi.org/10.21435/skst.1469>
- Patronen, Outi. 2017. *Rajakarjalaisen sukunimistön kehittyminen osana Suomen karjalankielisen ortodoksivähemmistön suomalaistumista 1818–1925*. Väitöskirja. Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos. Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3642-8>
- Pöllä, Matti. 1995. *Vienan Karjalan etnisen koostumuksen muutokset 1600–1800 -luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 635. Helsinki: SKS.
- Schäfer, Katharina. 2019. *Connecting Sounds. Private Music Listening as Symbolic Social Behaviour*. Väitöskirja. Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta, musiikkitiede. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7910-2>
- Shemeikka, Seppo O. 1997. ”Shemeikka-suku”. Teoksessa *Tapion tuvilla. Shemeikkain runonlaulajat ja kanteleensoittajat*, toim. Rauno Malviniemi, 21–36. Kuopio: Shemeikka Sukuseura.
- Siikala, Anna-Leena. 1999. *Suomalainen šamanismi*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 565. Helsinki: SKS.
- Suutari, Pekka ja Karlova, Olga. 2021. ”Karjala ja Vepsä. Oman kylän yhteisöistä yllirajaiseen kielivähemmistöajatteluun”. Teoksessa *Karjalankieliset rajalla*, toim. Pekka Suutari, 7–33. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.
- Ukkola-Vuoti, Liisa. 2017. *Musikaaliset geenit. Hyvinvointia musiikista*. Helsinki: Kustantamo S&S.

Uusitupa, Milla. 2017. *Rajakarjalaismurteiden avoimet persoonaviittaukset*. Väitöskirja. Itä-Suomen yliopisto, Filosofinen tiedekunta, Humanistinen osasto, Suomen kieli ja kulttuuritieteet, julkaisu 117. Joensuu. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-2646-3>

Uusitupa, Milla. 2021. ”Suomalazethäm myö olem vaik myö olem kreikkalazii ykskai myö ollaa suomelazii. Karjalan kieltä ja karjalaisuutta koskevat kommentit rajakarjalaisen siirtoväen murrehaastattelupuheessa”. Teoksessa *Karjalankieliset rajalla*, toim. Pekka Suutari, 67–108. Joensuu: Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura.

Virtanen, Leea. 1968. ”Suistamo ja Korpiselkä”. Teoksessa *Karjalan laulajat*, toim. Pertti Virtaranta, Väinö Kaukonen, Matti Kuusi ja Leea Virtanen, 165–186. Helsinki: Kirjayhtymä.

Väisänen, A. O. 2002 [1928]. *Suomen Kansan Sävelmiä, Viides jakso. Kantele- ja jouhikkosävelmiä*, toim. A. O. Väisänen. Toinen painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Väisänen, A. O. 1990 [1943]. ”Laulu ja soitto kansanelämässä”. Teoksessa *Hiljainen haltioituminen. A. O. Väisänen tutkielmia kansanmusiikista*, toim. Erkki Pekkilä, 42–46. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 527. Helsinki: SKS.

Xinjie Chen

Lectio praecursoria:
*Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music CDs
in the 2000s*

Xinjie Chen, Ph.D. (xinjie.chen@helsinki.fi) has been majoring in ethnomusicology and received her bachelor's and master's degrees in the department of Musicology at the Central Conservatory of Music, Beijing, China. Her research interests cover the music-cultural heritages and contemporary musics of Indigenous people and minorities. She defended her PhD thesis, "Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music CDs in the 2000s", on 20 December 2021 at the Faculty of Arts at the University of Helsinki. The opponent was Professor Johannes Brusila (Åbo Akademi) and the custos Professor Susanna Välimäki.

DOI: 10.51816/musikki.115717

Rooted Cosmopolitanism of Sámi Music CDs in the 2000s¹

Xinjie Chen

.....

The present research project concerns Sámi music CDs and their production in the first decade of the current millennium through the theoretical lens of rooted cosmopolitanism. The Sámi are an Indigenous people whose traditional living area, called Sápmi, reaches across northern Norway, Sweden, Finland, and the Kola Peninsula of Russia. Their traditional lifestyles include reindeer herding, fishing, and hunting. Nowadays, an increasing number of Sámi live also in other areas, particularly in cities, such as, in Finland, Helsinki and Oulu. Today, Sámi identity is complex; it is constructed variously based on blood lineage, linguistics, cultural-political contexts, and many other factors. The Sámi is not a homogenous group of people. For instance, there are nine living Sámi languages. According to different languages, livelihoods and living areas, the Sámi can be classified into different cultural and regional groups. This is a factor that I am taking into account when analyzing the Sámi CDs from the point of view of rooted cosmopolitanism.

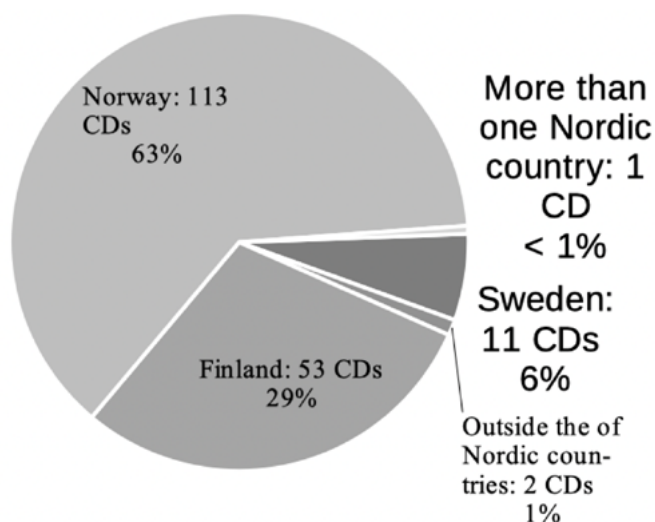
The Sámi have suffered dispossession of their homelands. Their traditional culture has become endangered during the processes of colonization, modernization, and Christianization. The history of colonization and cultural oppression considerably damaged the Sámi people's traditional lifestyles and cultures. For example, during the Christianization the traditional vocal expression of the Sámi, yoik, was stigmatized as sinful and forbidden because of its associations with Sámi shamanism and mythology.

Over the past centuries, the Sámi have continuously struggled for the rights to their lands, cultures, and resources. Since the late 1970s, music

¹ Based on the lectio praecursoria presentation at the public defense of the doctoral dissertation at the University of Helsinki on 20 December 2021. The dissertation is openly available at: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7636-3>

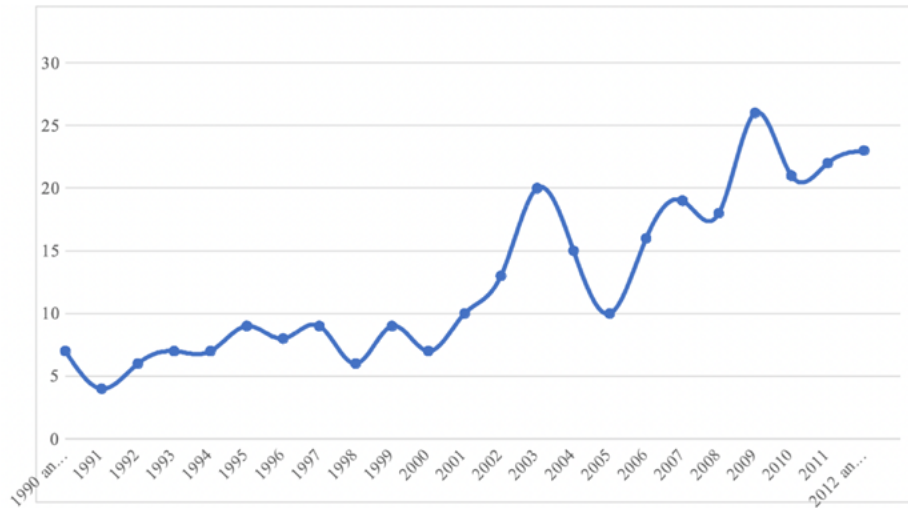
has become an essential part of Sámi cultural revitalization. In particular, yoik that relates to their Indigenous knowledge has been promoted as a representation of Sáminess (Hilder 2015). The Sámi music industry and recordings have developed as parts of the cultural revitalization effort that have links with the global music industry although the Sámi recording industry is mainly associated with the music industries in three Nordic countries: Norway, Finland, and Sweden (Chart 1). The contemporary Sámi music involves both globalized popular music genres and the regional music cultures of different Sámi groups.

Chart 1



Sámi CDs were the dominant commercial products of Sámi music, which was also distributed by internet streaming and live performances, in the first decade of the 21st century (Chart 2). In my study, Sámi CDs refer to CDs recorded mainly by Sámi musicians, regardless of the sung languages, music genres or styles. My research material consisted of 180 CDs. It includes solo albums, singles, and EPs performed only by Sámi musicians, compilation albums including also other than Sámi musicians, and CDs of music ensembles with at least one Sámi leading vocalist. Sámi musicians have played the core roles in conceiving the CDs as well as recording, performing, and producing them.

Chart 2



Defining who is Sámi is, of course, a politically disputed question. When identifying Sámi CDs, I relied on self-categorizations made by Sámi people themselves as well as categorizations made by several official institutions and academic archives, including the Sámi Cultural Centre of the Giellagas Institute, Sámi Kulturarkiiva, the Sámi Cultural Centre, Sajos, and the office of the Finnish Sámi Parliament in Inari, Finland.

My dissertation takes the theoretical perspective of rooted cosmopolitanism, which advocates equality for all citizens of the world and recognizes the multiple roots of different groups of people who nevertheless can find a common ground (e.g., Appiah 1997; Cohen 1992). I adopt a perspective from the cultural dimension of cosmopolitanism and build on previous discussions of rooted cosmopolitanism in music studies as they relate to intercultural interactions within the music industry. I am aware that within the Indigenous studies of cosmopolitanism, the very concept of cosmopolitanism is criticized as being Eurocentric and ethnocentric, but it has also been found to be useful in an Indigenous context. According to Sámi scholar Harald Gaski (2013), the idea of cosmopolitanism helps to discover the common values among different Indigenous cultures and encourage Indigenous peoples to participate in the international scholarly debate about Indigenous research with their specific experiences and knowledge. Besides Gaski, many other Indigenous scholars, such as Aref Abu-Rabia (2008) and Craig Proulx (2010), speak for cosmopolitanism as an approach to Indigenous cultures with respect to

their traditional lives, worldviews, and knowledge as well as changes in their contemporary political, cultural, and social environments.

My study draws on the idea of rooted cosmopolitanism in three ways: firstly, by respecting people's cultural identities and their links to some specific cultural characteristics (e.g., Appiah 1997; Hannerz 1990); secondly, by recognizing that cultural differences are the necessary conditions for intercultural dialogue and interaction in cosmopolitan contexts (e.g., Hannerz 2006; Vertovec and Cohen 2002); and thirdly, by highlighting the multiplicity of "roots" and confirming that every individual has different affiliations, such as ethnic or national affiliations (Cohen 1992).

The main research question is how Sámi CD productions represent the idea of cosmopolitanism while at the same time articulating Sámi ethnic, regional, and national roots. The research furthermore investigates how Sámi CD productions are involved in the music industries in Sápmi, the Nordic countries, and the larger global context; how their musical sounds are rooted in the Sámi people's traditional musical expressions while interacting with global music genres and other local music styles; how Sámi CDs articulate ethnic and regional roots through the use of Sámi languages as well as Nordic languages and English for purposes of intercultural cooperation and interactions; and how attachments to Sápmi are presented through the aural, textual, and visual expressions in the CDs.

Sámi CDs cannot be obtained from only one source. I collected 292 Sámi CDs released from 1990 to 2012 from many different sources, including the Sámi Music Centre (a library) in the Sámi Parliament in Inari, Sámi Kulturarkiiva at University of Oulu, and the National Library of Finland in Helsinki. I also got some Sámi CDs in record shops, from online retailers, and during the fieldwork in Sápmi, such as Sámi Easter Festival 2017. For the purposes of this dissertation, 171 Sámi CDs released between 2000 and 2010 constitute the bulk of the research materials. In addition, I analyze nine exceptional CDs published one to three years either before 2000 or after 2010 to enrich the analysis. Together, the study concerns 180 physical Sámi CD products and their enclosed sounds. The reason for focusing on Sámi CD productions from the first decade of the current millennium is the exceptional productivity of the Sámi recording industry during that period. The number of Sámi CDs released in the 2010s is significantly higher than any decade before it.

This research project analyzes Sámi CDs as texts that carry meanings. I apply "textual analysis" to view my data as representations of expressions created to be listened to, read, and interpreted. The texts analyzed in this research project are recorded or audio texts that refer to the music tracks, written or printed texts that include liner notes, lyrics, credits, and

other printed words, and visual texts that refer to pictures and iconic information included in the CD sleeves and booklets. Specifically, I employ the method of categorization by locating and grouping these texts into different units relating to the ethnic, regional, and national roots as well as cosmopolitan features.

The musical analysis of audio tracks as “texts” is done by assessing the melodic and rhythmic features, musical arrangements, and the use of non-human sounds, such as those of nature and animals. After listening to each track on all the CDs, I classified the individual tracks according to music genres and local styles, for example different globalized popular music types, yoik dialects, and other ethnic music genres. I also made musical transcriptions, which illustrate specific musical features to support my identification of musical “roots.”

Regarding the literary material, I have made a content analysis of the printed texts included in the CDs, produced by Sámi musicians, producers, and record labels for the assumed or expected audiences. I analyze how these texts relate to Sámi ethnicity, places and cultures, or with the nation-states, and how they present intercultural interactions between Sámi and non-Sámi people as well as between the Sámi and the global music industries.

I also adopted an iconographic approach to analyze the visual contents by making an inventory of the figures and forms representing the Sámi people and Sápmi. The aim was to consider what information the images and visuals on Sámi CD covers and in the booklets convey about different Sámi roots as well as other local and global cultural contexts.

My research also makes use of quantitative analysis to describe and summarize certain characteristics of Sámi CD productions, including, for example, the types and numbers of publishers, and in-kind supporters as well as music genres and styles, sung languages, and languages used in liner notes. Moreover, the musical transcriptions are helpful for analyzing music tracks. I also obtained some supporting materials through ethnographic fieldwork in Sápmi and other places in the Nordic countries.

Overall, my dissertation interprets rooted cosmopolitanism in Sámi CD productions by analyzing their publishers and sponsors, music genres and styles, language uses and attachments – on the one hand – to Sápmi, pan-Sáminess, and different kinds of Sáminess, and – on the other hand – to other ethnic and global cultural spheres. Sámi CD productions are “cosmopolitan” because they involve various intercultural collaborations between Sámi and others and include globalized popular music genres and styles. These intercultural interactions reflect a cultural openness of

the Sámi in local, national, and global contexts of various music industries. Simultaneously, these CDs articulate different Sámi roots. Pan-Sámi ethnic roots refer to the shared ethnic identity of the Sámi, which crosses national borders. Regional roots are indexed via the different musical traditions, languages, living environments, and livelihoods of various Sámi groups in different regions. The national roots discussed in my study relate more to the financial, cultural, and political associations of the Sámi music industry with the Nordic governments and state-sponsored music industries. These “roots” support Sámi CD productions in the effort to develop and form intercultural interactions in Sápmi-wide, national, Nordic, and global music contexts.

Theoretically, my dissertation is located at the interaction of rooted cosmopolitanism, musical cosmopolitanism (Stokes 2007), and Indigenous cosmopolitanism. It contributes to ethnomusicological studies on Indigenous music by exploring tangible CD productions as combinations of visual, aural, and written texts in ways informed by content analysis rather than using ethnography conducted among musicians. It contributes to the idea of rooted cosmopolitanism by critically discussing the multiplicity of roots – expressed by artistic means – among a distinct ethnic group. It may also further Indigenous studies of cosmopolitanism by demonstrating the involvement of an Indigenous music culture in a global context.

References

Abu-Rabia, Aref. 2008. "A Native Palestinian Anthropologist in Palestinian-Israeli Cosmopolitanism". In *Anthropology and the New Cosmopolitanism, Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives*, edited by Pnina Werbner, 159–72. London: Routledge.

Appiah, Kwame Anthony. 1997. "Cosmopolitan Patriots". *Critical Inquiry* 23 (3): 617–39.

Cohen, Mitchell. 1992. "Rooted Cosmopolitanism". *Dissent* 39 (4): 478–83.

Hannerz, Ulf. 1990. "Cosmopolitans and Locals in a World Culture". *Theory, Culture and Society* 7 (2): 237–51.

Hilder, Thomas. 2015. *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. London: Rowman and Littlefield.

Proulx, Craig. 2010. "Aboriginal Hip Hoppers: Representin' Aboriginality in Cosmopolitan Worlds". In *Indigenous Cosmopolitans: Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*, edited by Maximilian C. Forte, 39–61. Berne: Peter Lang Press.

Stokes, Martin. 2007. "On Musical Cosmopolitanism". *The Macalester International Roundtable 3*. <https://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>.

Vertovec, Steven, and Robin Cohen. 2002. *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. New York: Oxford University Press.

Tuire Ranta-Meyer

Wagner ja pohjoinen ulottuvuus

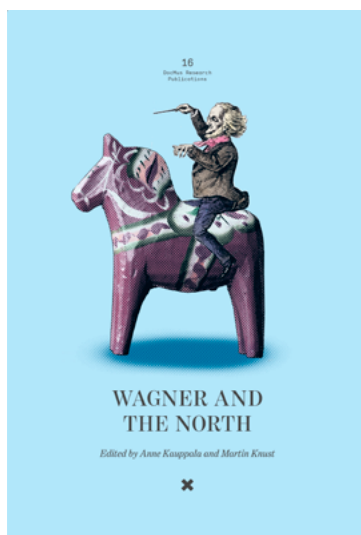
FT, MuM, dosentti Tuire Ranta-Meyer (tuire.ranta-meyer@metropolia.fi) on Erkki Melartin -tutkija, joka kirjoittaa parhaillaan elämäkertaa kohdehenkilöstään. Hän vastaa päätyönään Metropoliaassa yhteistyöstä ja varainhankinnasta.

DOI: 10.51816/musiikki.115719

Wagner ja pohjoinen ulottuvuus

Tuire Ranta-Meyer

.....



Anne Kauppala ja Martin Knust (toim.) 2021.

Wagner and the North.

DocMus Research Publications 16.

Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Sibelius-Akatemian julkaisusarja DocMus Research Publications on täydentynyt jälleen sellaisella oopperahistoriaan liittyvällä artikkelikokoelmalla, jossa näkökulmana on pohjoismainen konteksti ja oopperaan liittyvä transnationaalinen luonne. Ensimmäinen tähän sarjaan liittyvä julkaisu ilmestyi jo kymmenen vuotta sitten nimellä *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century* (DocMus Research Publications 4). Anne Kauppalan, Owe Anderin, Ulla-Britta Broman-Kanasen ja Jens Hesselagerin siihen aikoinaan laatima esipuhe voisi toimia hyvin myös nyt ilmestyneen Wagner-antologian johdantona, sillä niin uskollisesti tämä uusi teos etenee tuon ensimmäisen julkaisun tutkimuskysymysten suunnassa.

On aiheen kannalta etu, että Anne Kauppala on ollut toimittamassa näitä kaikkia kolmea teosta, joista keskimäinen oli 2017 ilmestynyt *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheres* (DocMus Research Publications 9). Artikkeleissa on hyvin monipuolinen kattaus teosten ja niiden vastaanoton tarkastelua, mutta myös itse oopperatalot, laulajat ja heidän lauluäänensä kvaliteetin erityispiirteet, ohjaukset, lavastukset, ohjelmistojen kulloisetkin painotukset ja niihin mahdollisesti kytkeytyneet poliittiset tai kielipoliittiset seikat ovat saaneet ansaitsemaansa huomiota.

Wagner and the North -julkaisun taustalla on Richard Wagnerin syntymän 200-vuotisjuhla vuonna 2013. Sen kunniaksi Sibelius-Akatemiassa pidettiin kansainvälinen symposium ”Richard Wagner and the North”, ja monet antologian artikkelit juontuvatkin siellä yhdeksän vuotta sitten pidetyistä esitelmistä. Verrattuna aiemmin ilmestyneisiin oopperajulkaisuihin tässä vain yhteen säveltäjään keskittyvässä kokoelmassa kunnianhimon tasoa ei ole lähdetty laskemaan ainakaan, mitä tulee näkökulmien runsauteen. Kunnioitettavaan 530 sivuun on mahdutettu 16 tutkimusartikkelia, jotka valtaosin keskittyvät Wagnerin oopperoiden esityksiin, reseptioon ja vaikutuksiin Tukholmassa ja Helsingissä. Niiden rinnalla on kuitenkin riittävästi erityisaiheita, joiden ansiosta lukukokemus ei tunnu liiaksi varhaisten sanomalehtikritiikkien tunnolliselta raportoinnilta.

Esimerkiksi voisi nostaa esiin Jenni Lätilän mainion artikkelin Wagnerin oopperatekstin käännöksestä ja laulamisesta suomeksi. Hän käsittelee Armas Järnefeltin suomennosta (1946) oopperasta *Tristan ja Isolde* ja käyttää erityisesti Isolden *Liebested*-kohtausta esimerkkinä siitä, millaisia haasteita niin taiteellisesta, lingvistiksestä kuin laulajan perspektiivistä saksankielisen teoksen suomennos aiheuttaa. Myös Jukka von Boehm on tarttunut aiheeseen, johon musiikkitieteilijä ei todennäköisesti olisi koskaan törmännyt: Volter Kilven runoa ja proosaa yhdistelevä symbolistinen *Parsifal* (1902) sekä siinä ilmenevät Wagner-vaikutteet ja Graalin maljaan liittyvät tulkinnat.

Riikka Hjeltin (ent. Siltanen) laaja artikkeli Richard Faltinin toiminnasta Wagnerin esitaistelijana Suomessa on ilmestynyt jo osana hänen väitöskirjaansa (2020), mutta puoltaa hyvin paikkansa tässä alkuperäiskontekstissaan. Faltin-tutkimus on tärkeä avaus tämän viime vuosiin asti lähes huomiotta jääneen, mutta ammatillisesti pätevän ja maamme musiikkielämää monipuolisesti organisoineen henkilön toiminnasta myös Wagnerin musiikin tunnetuksi tekijänä

ja esitysten edistäjänä. Mauro Fosco Bertola on tutkinut Ranskan miehityksen aikana syntynyttä Jean Delannoy'n ohjaamaa ja Jean Cocteaun käsikirjoittamaa elokuvaa *L'Éternel retour* (1943) eräänlaisena *Tristan ja Isolden* ranskalaiseen miljööseen ja ilmestymiskaansa istutettuna tulkintana. Siinä sekoittuvat niin Wagnerin ja Debussyn kuin arjalaisen mytologian ja cocteaulaisten runollisen omaperäisyyden väliset yhteyksien ja erojen vyyhdet.

Antologian alkupuolelle on sijoitettu yleislaatusempia kokoaivia artikkeleita. Varsinainen alan auktoriteetti, Barry Millington, käy vuonna 2012 ilmestyneen Wagner-kirjansa pohjalta tärkeätä keskustelua säveltäjään liitetyistä, jo liiankin sementoituneiksi muodostuneista stereotyyppioista. Hän purkaa perusteettomia käsityksiä ja peräänkuuluttaa kriittistä asennetta teosten ymmärtämiseksi. Vaikka usean wagneriaanin mielestä pelkkä musiikki riittää eikä kärsi, jos näyttämötoteutus jää puuttumaan, Millington todistaa draaman ja tekstin olleen itse säveltäjälle johtotähti, jolle muu oli alisteista.

Pentti Paavolainen avaa sekä asiantuntevasti että kiinnostavasti *Der Ring des Nibelungen*-tetralogian monimutkaista myyttistä juonta, historiallista taustaa ja siihen kiinnittynyttä keskiaikaisen kirjallisen materiaalin punosta. Artikkelit jäljittää Wagnerin mahdollisia kirjallisia esikuvia pohjoismaisesta mytologiasta ja tuo esiin käsitteen *Lesedrama* (äänen luettu näytelmä, *reading drama*), 1800-luvun alun suosittu ja ihaillu taiteen harrastamisen lajiin. Näytelmiä ja runoja luettiin ääneen ylempien yhteiskuntaluokkien salongeissa, ja siten kuulijat pystyivät eläytymään tarinoihin ja kehittämään mielikuvitustaan. Paavolainen osoittaa uskottavasti, että teini-ikäinen Richard Wagner oli tällä tavalla tutustunut useisiin teoksiin, joiden aiheet olivat hyödyntäneet skandinaavista muinaistarustoa, runo-*Eddaa*¹, Völsunga-saagaa ja Odin-kulttia. Erityisen merkittäväksi esikuvaksi Wagnerille oli noussut tutkimusartikkelin mukaan Friedrich de la Motte Fouqué'n trilogia *Der Held des Nordens* (1810), jonka merkitystä ei aiemmin ole juuri huomioitu ja jota säveltäjä itse ei koskaan maininnut *Ringinsä* innoittajana. Kuitenkin yhtäläisyyksiä de la Motte Fouqué'n näytelmän *Sigurd der Schlangentöter* sekä Wagnerin *Siegfriedin ja Götterdämmerungin* kesken on huomattavan paljon, mikä käy ilmi Paavolaisen analyttisessä tarkastelussa.

Hannu Salmi on tutkinut Wagnerin musiikin yleisöä siitä näkökulmasta, miten säveltäjä itse osallistui ihailijayhteisönsä raken-

1 *Edda* koostuu kahdesta osasta: *runo-Eddasta* ja *proosa-Eddasta*.

tamiseen ja miten ylipäättään osallistamisesta tai osallisuuden kokemuksesta tuli yhdistävä piirre tai liima yhteisön jäsenien kesken. Osallistavan kulttuurin jäsenet kokivat, että heillä aidosti oli merkitystä yhteisössä. Wagnerin tapauksessa osallistamisen ja tiedon välityksen mahdollistivat 1800-luvun alkupuolella kehittyneet massaviestinnän tekniikat: sanomalehdet, sähkösanomat ja vedenalaiset kaapelit, joiden ansiosta kommunikaatio oli halpaa ja nopeaa. Usein lehdillä oli kirjeenvaihtajat esimerkiksi Bayreuthissa tai he lähettivät sinne omia toimittajiaan tuottamaan reportaaseja tapahtumasta; toisaalta Bayreuth tarvitsi sitoutuneita kannattajia mahdollistamaan festivaalin taloudellinen aspekti ja levittämään tietoa tästä ihailun kohdehenkilöstä ja samalla innostamaan uusia jäseniä Wagner-seuroihin. Wagner itse oli taitava kiinnittämään huomiota itseensä, teoksiinsa ja ideologisiin päämääriinsä. Hän kykeni näkemään ihailijakulttuurin organisoitumisesta aiheutuvat hyödyt ja pystyi lisäämään sosiaalista koheesiota kannattajiensa keskuudessa. Salmen mukaan hän ”ei pelkästään onnistunut muuttamaan 1800-luvun eurooppalaista kulttuuria ihan uuteen suuntaan, vaan rakensi myös aivan oman kulttuurinsa” (s. 85).

Näiden nostojen valossa kannustan musiikinhistoriasta, oopperasta ja Wagnerista kiinnostuneita lukemaan uuden antologian. Vaikka tarttuminen tähän mammuttimaiseen teokseen voi tuntua kokonaisuutena hieman raskaalta, itse artikkelien anti oli useimmiten hyvinkin mukaansa tempaavaa: ajankuvaa, trendejä, tendenssejä, skismoja, vastustajien ja puolustajien motiivien ja mielenmaiseman kartoittamista, aatteiden tai poliittisten ideologioiden välittämistä sekä konservatiivisten ja radikaalien voimien vastakkainasettelua. Miten paljon uutta tietoa, kutkuttavia yksityiskohtia, yleissivistyksen karttumista ja näkökulmien avartumista voi saada pelkästään syventymällä näihin moniin erilaisiin Wagneriin liittyviin kysymyksiin. Jos luku-urakka hieman arveluttaa, kirjaa voi palastella sopiviin annoksiin omien tutkimusintressiensä tai Wagneriin liittyvien intohimojensa perusteella.

Samalla kuitenkin on kehotettava lukijaa kriittiseen otteeseen. Wagner-antologiaan ei ehkä kannata tukeutua ilman lähteiden tarkistusta. Esimerkiksi Knust väittää esipuheessaan (s. 11) Jean Sibeliuksen olleen Ferruccio Busonin kuuluisin oppilas, mutta ei ilmoita lähdeä mihin tämä tieto perustuu. Tähän asti olemme uskoneet Tawaststjerna (1989, 110–115) ja Salmenhaara (1984, 45–50), jotka johdonmukaisesti ovat puhuneet edellä mainittujen ystävyys-, ei

opettaja–oppilas-suhteesta. Sibeliusta vuotta nuoremman Busonin oppilaina on tavattu pitää pitkällä olleita pianisteja, esimerkiksi Armas Järnefeltiä ja Antonie Leontjeffiä, joiden osalta myös musiikkiopiston matrikkelitietoihin Busoni on merkitty opettajaksi.

Lähdeviitteitä puuttuu tapauksissa, joissa tutkijana haluaisi tietää, mihin väite perustuu. Esimerkiksi Paavolainen (s. 38) kertoo säveltäjä Cyrill Kistlerin olleen Wagner-epigoni, mutta ei ilmoita mihin tutkimukseen hänen antamansa leima perustuu. Myös Knustin artikkeli eurooppalaisesta Wagner-reseptiosta on säästeliäs lähdeviitteiden osalta. Hän kertoo (s. 113) Erkki Melartinia kutsutun lempinimellä ”Suomen Wagner” (”the Finnish Wagner”), mutta ei ilmoita tietonsa lähdettä. Se olisi kuitenkin tärkeää, sillä 34 vuotta Melartinia tutkineena en ole vielä koskaan törmännyt tällaiseen nimitykseen hänestä missään suomen-, ruotsin- tai saksankielisessä kirjallisuudessa. Knust oikaisee mutkia Melartinin kohdalla myös referoimalla ainoana lähteenään Veijo Murtomäen 22 vuotta vanhaa esittelytekstiä oopperan *Aino* levytyksestä (2000) huomioimatta uusinta Melartin-tutkimusta. Se, että Melartin sattui näkemään *Parsifalin* vuonna 1901 Bayreuthissa, ei tarkoita, ettei hän olisi nähnyt Wienin-opintovuosinaan 1899–1901 muitakin Wagnerin oopperoita, jopa huippukapellimestareiden kuten Gustav Mahlerin johtamina. Murtomäki on tekstissään selvästi varovaisempi; Knust väittää ohuen aineistonsa perusteella, että *Ainossa Parsifalin* vaikutus on voimakas. Kuitenkin Melartinin lempiooppera oli *Sigfried*, jonka musiikista Melartin on ottanut vaikutteita. (Ranta-Meyer 2008, 77–80.) Yhteydet *Parsifaliin* ovat musiikin osalta sen sijaan melko vähäiset.

Owe Andersin sinänsä pätevässä artikkelissa häiritsee, ettei kirjoittaja ole selvittänyt Wagner-tenori Raoul Tichatscheckin laulutaidetta koskevasta ruotsinkielisestä arviosta käsitettä *roulader*, vaan on jättänyt selittämättä sen kokonaan ja korvannut asian merkitsemällä sanan kursiiviin (s. 145). Englanninkieliseen käännökseen on vieläpä jätetty tuo sana ruotsinkieliseen monikkoon, kun oikea käännös olisi ollut *roulades*. Koko sitaatin arvo jää ilmaan, jos *roulad-* tai *roulade-*sanaa ei edes alaviitteessä selitetä. Sitä käytettiin ilmaisemaan melodian ornamentointia, mikä oli aikoinaan yksi osoitus laulajan ammattitaidosta ja taiturillisuudesta.² Pisteitä ei heru myöskään epäjohtonmukaisuudesta Wagner-sopraano Fredrika Stenhamma-

2 Kiitän Metropolian laulun yliopettaja Sirkku Wahlroos-Kaitilaa avusta *roulade*-sanan merkityksen selvittämisessä.

rin nimen kirjoitusasusta. Lukija haluaisi tietää, mikä on korrekti tapa: Fredrika Andrée, Fredrika Andrée Stenhammar vai Fredrika Stenhammar (s. 134, 142, 146, 150).

Joakim Tillmanin Wagnerin oopperoiden Tukholman-esityksiä koskevassa artikkelissa on ongelmallista, ettei hän ole selvittänyt sanomalehtikritiikissä nimimerkkien takana olevia henkilöitä ja heidän osaamistaan tai arvovaltaansa suhteessa musiikkiin, draaman tai oopperaan. Yhden nimimerkin kohdalla tämä olisi pieni kauneusvirhe, mutta toistuessaan asettaa tutkimuksen alttiiksi monille spekulatioille. Mikä arvo ylipäätään tutkimuksessa on jonkin mahdollisesti paikallisen ja pienilevikkisen lehden taidekritiikin raportoinnilla, jos emme saa tietää, kuka on kirjoittaja, millä ammattitaidolla tai vaikkapa poliittisella asenteella hän on tehtävään tarttunut. Mistä lähtökohdasta teemme tekstianalyysia, kun emme tiedä onko kirjoittaja lehden jonkun toimittajan kummin kaima, päätoimittajan salarakas tai omistajan koiran ulkoiluttaja – tai ehkä esityksen primadonnan kilpailija tai oopperatalon ohjelmistolinjan vastustaja. Aivan eri tutkimuskysymys olisi tarkastella näiden nimimerkin takana kirjoittaneiden ja tuntemattomaksi jääneiden arvostelijoiden tekstejä ”an sich” tai verrata niitä päälehtien tunnettuihin kriitikoihin, jotka toki hekin kirjoittivat aikoinaan nimimerkin suojissa. Ja toisaalta: kun täältä Suomesta käsin on ollut mahdollista selvittää käytännössä kaikkien 1900-luvun alun ruotsalaisten nimimerkkikriitikoiden henkilöllisyys, miten se voi olla vaikeaa Ruotsissa asuville. Tillman ei – toisin kuin myöhemmin Lättilä (s. 401) – myöskään selitä eikä käännä lukijalle kursiviini merkittyä saksan sanaa *Stabreim*, vaikka sen ymmärtäminen tekisi Wagnerin oopperoiden ruotsinnoksiin liittyvän luvun paljon ymmärrettävämmäksi (s. 194).

Robert Kajanuksen varhaisista Wagner-illoista kirjoittaneen Vesa Kurkelan sinänsä tärkeään artikkeliin on pujahtanut heti alkuun virheitä. Sivuilla 281–282 mainitaan *Hufvudstadsbladetin* uutisointi ensimmäisestä, marraskuun 20. päivänä 1890 pidetystä tällaisesta illasta. Lyhyen jutun kirjoittajaksi mainitaan Karl Wasenius ja hänen elinvuosikseen vuodet 1850–1911. Kuitenkaan *Hufvudstadsbladetista* ei tuolta päivältä (eikä lähipäiviltäkään) löydy Waseniuksen eikä kenenkään muunkaan artikkelia konsertista. Wasenius ei kuollut 1911 vaan 1920, hänestä käytetään vakiintuneesti nimeä Karl Fredrik, K. F. tai ”Bis” erotuksena hänen muusikkoisäänsä Carl Gustaviin (1821–1899) ja sellisti-kapellimestaripoikaansa Carliin (1883–1943).

K. F. Wasenius ei koskaan käyttänyt arvosteluissaan nimimerkkiä K., vaan se on tunnetusti Karl Flodin *Nya Pressen*issä käyttämä lyhennys. Todennäköisesti Kurkela siis viittaa *Nya Pressen*in pieneen uutisointiin 20.11.1890, jonka kirjoittaja, nimimerkki K. on Flodin eikä Wasenius. Jos kyse on Flodinin arvostelusta ja sen yleisöä selvästi ohjailevasta lauseesta ”Man kan taga för givet att ingen vän af toternas konst skall försumma detta sällsynta tillfälle till den ädlaste njutning”, sen käännös englanniksi suorana lainauksena sanoilla ”One can predict that this Wagner concert will be noted by all music lovers, who will enjoy a selection of musical numbers from the great composer’s most significant works. The evening will be one of the most interesting this season” on vähintäänkin epätarkka (s. 282). Kun esimerkiksi Rosengrenin, Tillmanin ja Anderin artikkeleissa aina annetaan alaviitteessä alkuperäinen sitaatti lukijan katsottavaksi, olisi ollut johdonmukaista sopia tästä käytännöstä läpi koko antologian. Nyt Kurkelan kohdalla alkuperäisiä lainauksia ei ole liitetty mukaan artikkeliin.

Antologiaan jääneiden virheiden tai epäjohdonmukaisuuksien näin yksityiskohtainen ruotiminen ei yleisesti ottaen ole mielekäästä eikä tarpeen. Koska kuitenkin jokainen tutkimusartikkeli tai -koelma rakentaa kumuloituvaa tietoa ja toimii esimerkkinä uusille tutkijasukupolville, olisi toivottavaa vaalia julkaisujen tasalaatuisuutta läpi koko materiaalin. Kyse ei ole yksinomaan teksteistä, vaan tutkimuksen peruseräistä ja väitteiden tueksi esitetystä lähdeaineistosta, jota saa mieluummin olla enemmän kuin vähemmän.

Kaikesta huolimatta todellista wagneriaania ei varmaankaan uuden julkaisun jotkut puutteet kiinnosta, vaan se uusi tieto mitä tästä kulttihahmosta ja hänen musiikkinsa voittokulusta saadaan esiin. Siinä työssä *Wagner and the North* on kannuksensa ansainnut.

Lähteet

Flodin, Karl (nimimerkki K.).1890. ”En intressant Wagnerkonsert.” *Hufvudstadsbladet* 20.11.

Kauppala, Anne, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager (toim.). 2017. *Tracing Operatic Performances in the Long Nineteenth Century: Practices, Performers, Peripheres*. DocMus Research Publications 9. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Milligton, Barry. 2012. *The Sourcer of Bayreuth: Richard Wagner, his Work and his World*. London: Thames & Hudson.

Ranta-Meyer, Tuire. 2002. "Melartinin Aino-oopperan resptiohistoria." *Musiikki* (38): 2: 43–86.

Salmenhaara, Erkki. 1984. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi.

Siltanen, Riikka. 2020. "För gedigen musik". *Richard Faltin Suomen musiikkielämän rakentajana*. Helsingin yliopiston humanistinen tiedekunta. Helsinki: Unigrafia.

Sivuoja, Anne, Owe Ander, Ulla-Britta Broman-Kananen ja Jens Hesselager (toim.). 2013. *Opera on the Move in the Nordic Countries during the Long 19th Century*. DocMus Research Publications 4. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

Tawaststjerna, Erik. 1989. *Jean Sibelius 1*. 2. uudistettu painos. Suomennos Tuomas Anhava. Helsinki: Otava.

Ohjeita kirjoittajalle

Vertaisarvioidut artikkelit

Musiikki-lehdessä julkaistaan pääasiassa suomen- ja ruotsinkielisiä artikkeleita. Englanninkielisiä artikkeleita voidaan julkaista perustellusta syystä. Käsikirjoituksen maksimipituus on välilyönteineen 60 000 merkkiä, lähdeluettelo ja viitteet mukaan lukien.

Julkaistavaksi tarkoitettu käsikirjoitus lähetetään ensisijaisesti Journal.fi-palvelun kautta. Ennen käsikirjoituksen jättämistä kirjoittajan on anonymisoitava artikkeli eli poistettava tekstistä ja lähdeluettelosta 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*-lehteen kirjoittaja sitoutuu siihen, että käsikirjoitusta ei ole jätetty tai jätetä samanaikaisesti julkaistavaksi muualla, sellaisenaan tai käännöksenä.**

Musiikin päätoimittajat arvioivat ensin käsikirjoituksen soveltuvuuden lehteen. Jos käsikirjoitus soveltuu julkaistavaksi *Musiikissa*, se lähetetään ilman kirjoittajan nimeä vertaisarviointikierrokselle, jonka jälkeen kirjoittaja saa siitä kirjallisen palautteen mahdollisine parannusehdotuksineen. Tämän jälkeen kirjoittaja viimeistelee käsikirjoituksen arvioiden ja toimituksen kommenttien pohjalta. Kirjoittaja listaa erilliseen dokumenttiin, kuinka on korjatussa versiossa vastannut vertaisarvioijien ja toimituksen esille nostamiin seikkoihin.

Julkaistavaksi hyväksytyyn käsikirjoitukseen liitetään myös:

- Muutaman rivin mittainen kirjoittajaesittely sähköpostiosoitteineen artikkelin kielellä. Esittelyyn on hyvä lisätä myös kirjoittajan ORCID-tunniste, mikäli sellainen on käytössä
- Muutaman virkkeen mittainen artikkelia koskeva esittelyteksti artikkelin kielellä
- Englanninkielinen parin kappaleen mittainen tiivistelmä (abstrakti) artikkelin sisällöstä. Mikäli artikkeli on englanninkielinen, tiivistelmä kirjoitetaan suomeksi tai ruotsiksi.

Kun julkaisupäätös on tehty ja käsikirjoitus on viimeistelty julkaistavaksi artikkeliksi, lehden ja kirjoittajan välillä allekirjoitetaan kustannussopimus.

Muut tekstityypit

Musiikki-lehdessä julkaistaan myös lyhyempiä tekstejä, kuten kirja-arvioita, katsauksia, esseitä, kolumneja ja konferenssiraportteja. Kirjoittajaesittely, sähköposti-osoite ja esittelyteksti liitetään myös lyhyempiin teksteihin. Näitä tekstejä eivät koske vaatimukset anonymisoinnista, eikä niihin tarvitse pääsääntöisesti liittää mukaan tiivistelmää. Poikkeuksen muodostavat tieteellistä viittauskäytäntöä noudattavat pidemmät esseetekstit, joihin kirjoitetaan myös englanninkielinen tiivistelmä.

Tekstin muotoilu ja tallennusmuoto

Kirjoittajan tulee huolehtia, että artikkelin kieli on moitteetonta. Englanninkieliselle käsikirjoitukselle suositellaan teettämään kielentarkastus jo ennen vertaisarviointikierrosta. Kielentarkastus ennen itse julkaisua on välttämätön.

Tekstin muotoiluun tulee olla mahdollisimman yksinkertainen. Esimerkiksi sarkain- eli tab-merkkejä, ylimääräisiä välilyöntejä (sisennykset), ylimääräisiä tyhjiä rivejä, tavutusta tai erillistä viiteautomaattikaohjelmaa ei tule käyttää.

Tiedostomuodon pitää olla jonkin yleisen tekstinkäsittelyohjelman käyttämä (esimerkiksi Word tai OpenOffice).

Ajatusviiva kirjoitetaan tekstiin puolipitkänä viivana ”–” (ei ”-” eikä ”—”) siten, että sen kummallakin puolella on välilyönti. Lainausmerkkeinä käytetään suomen- ja ruotsinkielisissä artikkeleissa tavallisia lainausmerkkejä eli ”lainaus” (ei ”lainaus” eikä ”lainaus“). Englanninkielisissä artikkeleissa käytetään muotoa ”lainaus”. Kursiivilla merkitään julkaisujen (esimerkiksi lehtien, kirjojen ja äänitteiden) nimet ja sellaiset teosten nimet, jotka ovat erisnimiä (esimerkiksi *Pastoraalisinfonia*, vertaa kuitenkin 6. sinfonia). Samoin kursiivilla tulee merkitä vieraskieliset termit. Teosten osien nimiä ei kursivoida. Muita korostuksia sekä sanalyhenteitä tulee käyttää harkiten. Otsikot lihavoidaan mutta ei numeroida.

Lainaukset ja viitetekniikka

Vieraskieliset lainaukset suomennetaan. Suomennettu lainaus sijoitetaan tekstiin (ja alkukielinen mahdollisesti numeroiduksi alaviitteeksi). Neljä riviä ja sitä pidemmät lainaukset erotetaan omiksi kappaleiksi, jotka sisennetään. Tällaisissa lohkolainauksissa ei käytetä lainausmerkkejä.

Kirjallisuusviitteet sijoitetaan tekstiin muodossa ”(Henkilö vuosi, sivu tai sivulta–sivulle)”. Peräkkäiset viitteet erotetaan puolipisteillä. Viitteen voi sijoittaa virkkeen loppuun, esimerkiksi muotoon ”(Aldwell ja Schachter 2009, 15–17; Huron 2006, 3)” tai virkkeen sisään esimerkiksi muodossa ”Kurkelan (2013, 154) mukaan...”. Tekstin sisäinen viite merkitään (Sloboda et al. 1996) silloin, kun tekijöi-

tä on neljä tai enemmän. Mikäli viitataan samaan lähteeseen kaksi tai useamman kerran peräkkäin saman kappaleen sisällä, tekstin sisäisenä viitteenä käytetään muotoa (ibid.).

Numeroidut viitteet sijoitetaan tekstiin alaviitteiksi. Niitä on syytä käyttää säästeliäästi. Alaviitenumero merkitään virkkeen loppuun pisteen jälkeen.

Lähdeluettelo

Kukin lähde kirjoitetaan tavallisena tekstikappaleena. Teosten nimet kursivoidaan. Jos lähteenä oleva kirjoitus on julkaistu lehdessä tai vastaavassa (esimerkiksi kausijulkaisussa, tutkimusraportissa tai kokoomateoksessa), kirjoituksen nimen ympärille lisätään lainausmerkit. Julkaisun nimi kursivoidaan, vuosikerta ilmaistaan arabialaisella numerolla ja julkaisun numero sijoitetaan kaarisulkeisiin. Kaksoispisteen jälkeen merkitään sivut ajatusviivalla erottaen ja piste. Näin menetellään myös tässä lehdessä julkaistujen artikkeleiden ja kirjoitusten kanssa eli lähdetiedoissa tulee olla ”*Musiikki* vuosikerran numero (lehden numero): sivulta–sivulle”. 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.

Musiikki-lehdellä on käytössä DOI-tunnukset (Digital Object Identifier), jotka toimivat sähköisten lähteiden viitteinä. Kirjoittajien tulee ilmoittaa **jokaisen ilmoitetun lähteen yhteydessä sen yksilöllinen DOI-tunnus [muodossa <https://doi.org/...>] aina silloin, kun viitataan DOI-järjestelmään kuuluvaan sähköiseen lähteeseen.**

Vieraskielisten lähteiden nimet kirjoitetaan siten kuin kussakin kielessä on tapana. Esimerkiksi englanninkielisissä nimissä isoja ja pieniä alkukirjaimia siis käytetään kieleen vakiintuneella tavalla (*headline-style capitalization*, katso edellä). Vieraskielisten lähteiden nimiä tai otsikoita ei käännetä. Yksityiskohtaisempia ohjeita löytyy esimerkiksi teoksesta *A Manual for Writers of Research Papers, Theses, and Dissertations: Chicago Style for Students and Researchers* (Turabian, Kate L. 2018, 9. painos, Chicago, IL: The University of Chicago Press).

Jos aineistona on paljon käsikirjoituslähteitä, ne eritellään arkistoittain (esimerkiksi Kansalliskirjasto, Åbo Akademin kirjasto tai Jyväskylän maakunta-arkisto). Tällöin myös aineiston, kokoelman tai kansion yksilöintitunnus (signum) merkitään lähdeluetteloon. Myös nuottijulkaisut, äänitteet ja käsikirjoitukset eritellään omiksi kokonaisuuksikseen lähdeluettelossa, mikäli niitä on huomattava määrä. Yksittäinen vaikkapa nuottijulkaisu tai painamaton lähde voidaan merkitä erittelemättömään lähdeluetteloon tekijän sukunimen mukaan aakkostettuna.

Lähdeluettelon on noudatettava seuraavaa muotoa:

Aldwell, Edward ja Carl Schachter. 2009. *Harmonia ja äänenkuljetus*. Suom. Olli Väisälä. Musiikkitieteellinen kirjasto 5. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

Coltrane, John. 1965. *A Love Supreme*. Impulse! 0602517649033, 2008. CD.

Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ichiyanagi, Toshi. 2018. Haastattelu Tokiossa 12.9.2018, haastattelija Lasse Lehtonen. Haastattelumateriaali (äänite ja muistiinpanot) tutkijan hallussa.

Jukka Tolonen Quartet. ”Mountains” (video). Ohjelmasta *Tolonen: Jukka Tolonen, Pori Jazz 72*, toim. Jarmo Porola, julkaistu 16.11.1972. Tark. 10.10.2017. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2008/06/13/auvoinen-aurinko-paistoi-tolosen-bandille-porissa-1972>.

Krohn, Helmi. Kirjeet Jörgen Bendixille. Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Coll.530.25.

Kurkela, Vesa. 2013. ”Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye, 153–72. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Marin, Risto-Matti. 2010. *Soittimellisuus pianosovituksissa. Pianistinen analyysi Liszt-Busonin Paganini-etydistä nro 6 ja neljästä Valkyrioiden ratsastuksen pianosovituksesta*. Taiteellisen tohtorintutkimuksen kirjallinen työ. Sibelius-Akatemia, Helsinki.

Melartin, Erkki. 2016. *Traumgesicht, Marjatta, Music from the Ballet The Blue Pearl*. Esittää Radion sinfoniaorkesteri, solistina Soile Isokoski, johtaa Hannu Lintu. Ondine ODE 1283-2. CD.

Mononen, Sini. 2018. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elokuvassa*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 458.

Nallinmaa, Eero. 1964. ”Musiikillisen hahmotuksen ongelmia”. Painamaton pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.

Ojanen, Mikko. 2018. ”Avoin tiede on huono otsikko”. *Musiikin suunta* 40 (1). Tark. 3.2.2021. <http://musiikinsuunta.fi/2018/01/avoin-tiede-on-huono-otsikko/>

Pesola, Väinö. Päiväkirjat 1921–1935. Väinö Pesolan arkisto, Coll. 433.2 ja 433.3. Käsikirjoituskokoelma, Kansalliskirjasto.

Quiñones, Marta García, Anahid Kassabian ja Elena Boschi, toim. 2013. *Ubiquitous Musics: The Everyday Sounds that We Don't Always Notice*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Ranta-Meyer, Tuire. 2021. Sähköpostiviesti Lasse Lehtoselle, 8.2.2021. Viesti vastaanottajan hallussa.

Richardson, John. 2017. ”Musiikin ekologinen lähiluku digitaalisessa kulttuurissa: Pohdintoja musiikin kokemuspohjaisen kulttuurianalyysin lähtökohdista”. *Etnomusikologian vuosikirja* 29: 1–33. <https://doi.org/10.23985/evk.60949>.

Salmenhaara, Erkki. 1980 [1970]. *Soinnutus. Harmoninen ajattelu tonaalisessa musiikissa*. 2. painos. Helsinki: Otava.

Sibelius, Jean. 1896. "Tuonelan joutsen" sarjasta *Lemminkäinen*. Viulustemma, kopistin kopio. Helsingin kaupunginorkesterin nuotisto 815.

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.

Visualisoiva aineisto

Kaaviot, nuottiesimerkit, kuvat sekä muu visualisoiva aineisto tallennetaan pdf-, eps-, bmp-, tiff-, jpeg- tai gif-formaatissa. On suositeltavaa toimittaa nuottiesimerkit skannattuina, kuvakaappauksina tai nuotinkirjoitusohjelmalla laadittuina. 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 vertaisarviointivaiheessa artikkelidokumenttiin, kunhan tiedostokoko ei kasva kohtuuttoman suureksi (noin 5 MB). Yhtenäisyyden vuoksi kaikki visuaaliset aineistot numeroidaan, ja niitä kutsutaan tekstissä "kuviksi", "esimerkeiksi" tai "taulukoiksi" materiaalin tyyppistä riippuen. Visualisoivaan aineistoon lisätään selittävä teksti. Selittävää tekstiä ei sisällytetä kuva- tai esimerkkitiedostoon, vaan se kirjoitetaan artikkelidokumenttiin omana rivinään esimerkiksi muodossa "Kuva 1. Olfine Moe Carmenin roolissa vuonna 1878. Valokuva Augusta Zetterling, Tukholman musiikki- ja teatterikirjasto." Jos aineistoa ei ole upotettu dokumenttiin, sen sijoittelua koskevat toivomukset merkitään omalle rivilleen esimerkiksi "<Kuva 1>".

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 sekä takaa mahdollisimman virheettömän lopputuloksen. Jos jokin ohjeista aiheuttaa haasteita, pyydämme ottamaan yhteyttä lehden toimittukseen.

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 sinfonioista.*
- 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 musiikin historian kirjoituksen 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 €.
- AMF 33 Korhonen-Björkman, Heidi. 2016. *Musikerröster i Betsy Jolas musik – dialoger och spelerfarenheter i analys*. 25 €.
- AMF 34 Koivisto, Nuppu. 2019. *Sähkövalo, shampanjaa ja Wiener Damenkapelle: naisten salonkiorkesterit ja varieteetalan transnationaaliset verkostot Suomessa 1877–1916*. 30 €.
- AMF 35 Tiikkaja, Samuli. 2019. *Paired Opposites. The Development of Einojuhani Rautavaara's Harmonic Practices*.

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 2002–2019 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 näiden 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 %.