

HELSINGIN YLIOPISTO

”Finnhits – Suomen suursuosikit samalla levyllä”

Transnationaalisuus 1970-luvun suomalaisessa
ääniteteollisuudessa

Maria Westö
Pro gradu -tutkielma
Musiikkitiede
Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto
Helsingin yliopisto
Huhtikuu 2019



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian ja taiteiden tutkimuksen osasto	
Tekijä – Författare – Author Maria Westö			
Työn nimi – Arbetets titel – Title ”Finnhits – Suomen suursuosikit samalla levyllä”. Transnationaalisuus 1970-luvun suomalaisessa ääniteteollisuudessa.			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma		Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2019	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 88
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmani käsittelee suomalaisen 1970-luvun ääniteteollisuuden, Finnhits-albumien ja suomalaisten käännöskappaleiden transnationaalisuutta. Selvitän, mitkä kansainväliset ilmiöt ja ideat ilmenevät Finnhits-albumeissa, ja miten näitä ilmiöitä ja ideoita muokattiin suomalaisen ääniteteollisuuden käytäntöihin ja populaarimusiikin tuotantoon. Tarkastelen ääniteteollisuuden yllirajaista toimintaa analysoimalla aineistoa, joka koostuu kymmenestä Finnlevyn 1970-luvulla julkaisemasta Finnhits-albumista ja kolmen ääniteteollisuuden toimijan puolistrukturoiduista teemahaastatteluista, joita käsittelemän sisällönanalyysin menetelmällä.</p> <p>Haastatteluissa käsitellyt teemat – Finnhits-albumit, käännöskappaleet, kustannustoiminta sekä haastateltavien rooli ääniteteollisuuden toiminnassa – nivoutuvat toisiinsa, sillä Finnhits-albumien kaltaisten kokoelma-albumien idea ja uudenlaiset markkinointi- ja myyntikeinot omaksuttiin ulkomailta. Finnhits-albumeilla on useita käännöskappaleita, joiden alkuperäisversiot olivat kansainvälisesti tunnettuja kappaleita. Alkuperäiskappaleiden alikustannusoikeuksien hankkiminen ulkomaisilta kustantamoilta mahdollisti käännöskappaleiden tekemisen. Haastateltavat vaikuttivat toiminnallaan 1970-luvun Finnhits-albumien ideointiin ja tuotantoon.</p> <p>Tulkitsen aineistoa transnationalismin käsitteen avulla. Käsite viittaa kanssakäymisiin, jotka linkittävät ihmisiä, instituutioita ja ideoita kansallisvaltioiden rajojen yli. Hyödynnän myös laajempaa yllirajaisuuden käsitettä kuvaillessani aineistossa ilmenevää kansallisempaa levy-yhtiöiden ja kustantamoiden sekä paikallisempaa suomalaisten eri levy-yhtiöiden välistä toimintaa. Yhdistän transnationalismin käsitteeseen ajatuksen haastateltavista portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä, eli yleisemmin ääniteteollisuuden toimijoina. Haastateltavat vaikuttivat kansainvälisen ääniteteollisuuden ideoiden omaksumiseen Finnhits-albumien teossa, levittämisessä ja markkinoinnissa sekä käännöskappaleiden kustantamisessa, tuotannossa ja julkaisussa.</p> <p>Aineiston analyysi osoittaa, että kansainvälisen ääniteteollisuuden kehitys 1970-luvulla vaikutti myös Suomeen. Finnhits-albumit ovat osa populaarimusiikin yhteistä transnationaalia historiaa. Haastateltavat ääniteteollisuuden toimijoina omaksuivat kansainvälisiä ideoita, joita hyödynnettiin Finnhits-albumien tuotannossa, markkinoinnissa ja myynnissä. Haastateltavat huomioivat ulkomaiset vaikutteet, mutta suomalaiset kuulijat eivät välttämättä tiedostaneet ideoiden alkuperää tai välittäneet siitä, jolloin käännöskappaleet saatettiin mieltää suomalaisiksi kappaleiksi. Finnhits-albumeissa ei myöskään korostettu käännöskappaleiden alkuperää, mikä ilmenee jo Finnhits-albumien kansien alaotsikosta: ”Suomen suursuosikit samalla levyllä”.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Transnationalismi, yllirajaisuus, populaarimusiikki, ääniteteollisuus, Finnlevy, Fazer, Finnhits, käännöskappale, 1970-luku, Suomi, musiikinhistoria, sisällönanalyysi			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1	Johdanto	2
2	Tutkielman konteksti	9
2.1	Ääniteteollisuus Suomessa 1960- ja 1970-luvuilla	9
2.2	Musiikki Fazer ja Finnlevy	16
2.3	Finnhits-albumit 1970-luvulla	19
3	Tutkielman metodologia	25
3.1	Ääniteteollisuuden toimijoiden haastattelut ja sisällönanalyysi	26
3.2	Transnationalismi	31
3.3	Ääniteteollisuuden toimijat portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä	35
4	Transnationaalit vuorovaikutussuhteet	40
4.1	Kansainväliset vaikutteet Finnhits-albumien innoittajina	40
4.2	Käännöskappaleet suomalaisilla äänitemarkkinoilla	47
4.3	Kustannustoiminta käännöskappaleiden edellytyksenä	56
4.4	Haastateltavien rooli Suomen ääniteteollisuuden toiminnassa	61
5	Lopuksi	67
	Lähteet	73
	Liitteet	82

1 Johdanto

Pro gradu -tutkielmani käsittelee suomalaisen 1970-luvun ääniteteollisuuden transnationaalisuutta Finnhits-albumien näkökulmasta. Finnhits-albumeihin koottiin ajan suosituimpia iskelmä- ja pophittejä.¹ Näistä iso osa oli käännöskappaleita, joiden alkuperäisversiot olivat maailmanlaajuisesti tunnettuja.² Finnhits-albumit ovat siis osa 1970-luvun kansainvälisen populaarimusiikin yhteistä yllirajaista historiaa. Tutkielmassani pyrin selvittämään, mitkä kansainväliset ilmiöt ja ideat ilmenevät Finnhits-albumeissa ja miten kansainväliset ideat muokattiin suomalaiseen ääniteteollisuuteen ja populaarimusiikin tuotantoon. Transnationaalien vuorovaikutussuhteiden lisäksi käsittelen tutkielmassa sitä, miten ääniteteollisuuden yllirajainen toiminta ilmenee myös kansallisesti ja paikallisesti.

Tutkielman aineistona on tekemäni suomalaisen ääniteteollisuuden toimijoiden haastattelut sekä 1970-luvulla ilmestyneet kymmenen Finnhits-albumia. Haastateltavina ovat Veikko ”Vexi” Salmi, Timo Lindström ja John Eric Westö, joita haastattelin keväällä 2018 puolistrukturoidun teemahaastattelun keinoin. Haastatteluaineiston analyysimetodina hyödynnän sisällönanalyysia, jonka avulla voidaan tarkastella suomalaisten ääniteteollisuuden toimijoiden käsityksiä 1970-luvun äänitealan toiminnasta. Lisäksi olen kerännyt Yle Arkistosta kaksi radio-ohjelmaa, jotka litteroin haastattelujen tavoin keväällä 2018. Tutkimukseni tuottaa muistitietoon ja arkistoihin perustuvaa tietoa.

Teoreettinen kehys muodostuu transnationalismin käsitteestä, jonka määrittelyssä hyödynnän etenkin Steven Vertovecin usein viitattua teosta *Transnationalism* (2009). Transnationalismi viittaa erilaisiin siteisiin ja kanssakäymisiin, jotka linkittävät ihmisiä tai instituutioita kansallisvaltioiden rajojen yli (emt.). Käsitteen avulla voidaan kuvata esimerkiksi kulttuuristen prosessien luonnetta (Rautiainen-Keskustalo 2013: 322). Finnhits-albumien ja niissä olevien käännöskappaleiden ideointi ja tuotanto oli populaarimusiikin yllirajainen kulttuurinen prosessi, jossa hyödynnettiin kansainvälisiä sekä kansallisia ja paikallisia vuorovaikutussuhteita.

¹ Tutkielman otsikko ”Finnhits – Suomen suursuosikit samalla levyllä” on 1970-luvulla ilmestyneiden kaikkien Finnhits-albumien levynkansien otsikko.

² Vanhemmat käsitteet ”schlager” ja ”hit-tune” tarkoittivat iskusävelmiä, eli populaareja sävelmiä, jotka saavuttivat suuren yleisön suosion (Kukkonen 2008: 64).

Haastateltavat yksittäisinä toimijoina ovat osaltaan vaikuttaneet kansainvälisen ääniteteollisuuden transnationaalien ilmiöiden päätymiseen Suomen äänitemarkkinoille. Yhdistänkin transnationalismin käsitteeseen ajatuksen haastateltavista portinvartijoina sekä kulttuurin välittäjinä, eli ääniteteollisuuden toimijoina. Näin voin tarkastella haastateltavien rooleja 1970-luvun ääniteteollisuuden toiminnassa, Finnhits-albumien ideoinnissa ja käännöskappaleiden tuotannossa alikustannusoikeuksien hankkimisesta markkinointiin.

Tutkielmani on laadullinen tutkimus, joka sijoittuu populaarimusiikin tutkimuksen kenttään. Suomalaista ääniteteollisuutta ja populaarimusiikkia on tutkittu laajalti ja aihealueesta on kirjoitettu useita teoksia (esimerkiksi Bagh & Hakasalo 1986, Lassila 1990, Kukkonen 2008, Kurkela 2009, Henriksson 2009, Poutiainen & Kukkonen 2011). Laajimpiin selvityksiin lukeutuvat etenkin Vesa Kurkelan populaarimusiikkia käsittelevä osuus *Suomen musiikin historia* -kirjasarjassa (2003) sekä Jari Muikun väitöskirja *Musiikkia kaikkiruokaisille – Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945–1990* (2001). Gronowin, Lindforsin ja Nymanin toimittama *Suomi Soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille* -teos (2002) on myös laaja kuvaus suomalaisen musiikin historiasta, joka on hyödyllinen yleisen kuvan muodostamisessa. Käytän suomalaisen ääniteteollisuuden historian vaiheiden käsittelyssä etenkin Kurkelan ja Muikun tutkimuksia.

Suomalaista iskelmämusiikkia on tarkasteltu eri oppiaineiden lähtökohdista ja monenlaisista näkökulmista (mm. Hara 1982, Kukkola 1994, Mäkinen 2014, Turunen 2016), ja esimerkiksi Paanasen (2018) pro gradu -tutkielmassa perehdytään Musiikki Fazerin myyntiin liittyvään lehtikirjoitteluun 1990-luvun alussa. Suomalaisen populaarimusiikin historiaa onkin tutkittu laajalti nimenomaan Suomen näkökulmasta, mutta tässä tutkielmassa fokus on kansainvälisten ilmiöiden vaikutusten käsittelyssä, ei niinkään Suomen musiikin historiassa. Tutkielmani on merkityksellinen transnationaaleja ilmiöitä tarkastelevan musiikintutkimuksen kannalta.³ Ammennan transnationalismin käsitteen käytön osalta samoja ideoita kuin Kurkelan johtama tutkimusprojekti ”*Suomalainen*” *musiikinhistoria*

³ Transnationalismin käsitettä sekä monikulttuurisuutta, musiikkiteollisuuden kansainvälisiä kytköksiä ja cover-kappaleita on käsitelty useissa tutkimuksissa ja tutkimusprojekteissa taiteiden tutkimuksen piirissä (esimeriksi Laakkonen 2018, Kärjä 2014–2018, Löytty et al. 2012–2013, Mäkelä 2011, Plasketes 2010, Gebesmair 2009, Gebesmair & Smudits 2001).

uudelleentulkittuna – Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luvulle (<http://sites.siba.fi/web/remu/home>).

Kurkelan tutkimusprojektissa tarkastellaan kansallisen musiikkikulttuurin historiaa transnationaalien verkostojen välityksellä. Tutkimusprojekti kirjoittaa työryhmän mukaan musiikin historiaa Suomessa, ei suomalaisen musiikin historiaa. Kurkelan tutkimusryhmä lähestyykin musiikin historiaa tulkitsemalla, että 1800-luvun säveltaiteen ja musiikkielämän muodostuminen oli transnationaali prosessi, jonka myötä länsimaisen musiikin tyyli, instituutiot ja esityskäytännöt tulivat osaksi pohjoisen suurruhtinaskunnan kulttuurielämää. Tutkielmani keskittyy Kurkelan tutkimusprojektin tavoin tulkitsemaan tapahtumia musiikkielämän toimijoiden lähtökohdista käsin. Myös Muikku (2001) ottaa väitöskirjassaan näkökulmakseen yksittäisten toimijoiden ja eri levy-yhtiöiden merkityksen suomalaisen ääniteteollisuuden ja populaarimusiikin tuotannon kannalta.

Tutkielmani aihealue on saman tyyppinen kuin Muikulla (2001), mutta Muikun tutkimuksessa fokus on enemmän esimerkiksi studiotekniikassa ja levy-yhtiöiden rakenteiden tarkastelussa. Finnhits-albumien ja käännöskappaleiden tarkastelu sivuaa aiheeltaan myös Lotta Skaffarin (2008) artikkelia 1970-luvun Finnhits-iskelmien parisuhdetragedioiden maskuliinisuudesta sekä Janne Mäkelän (2005) artikkelia 1970-luvun käännösiskelmäkuumeesta. Skaffari (2008: 90) keskittyy artikkelissaan ennen kaikkea Finnhits-albumien ja ajan iskelmien nostalgisuuden kokemukseen sekä albumien tekstien maailmankuviin ja etenkin suomalaiseen parisuhteeseen. Mäkelä (2005) tarkastelee käännöskappaleiden suomalaisuutta ja niitä syitä, jotka vaikuttivat käännöskappaleiden suosioon juuri 1970-luvulla. Mäkelä (emt.: 97) mainitsee ohimennen myös sanoittajien, sovittajien ja tuottajien toimineen ”portinvartijoina” ja ”jälleenmyyjinä”. Tämä idea tukee valintaani tarkastella haastateltavia portinvartijateoriaa ja kulttuurin välittäjä -termiä hyödyntäen.

Tätä tutkielmaa määrittelevät ääniteteollisuuden ylirajaiset piirteet ennen kaikkea Finnhits-albumien kannalta. Krister Malmin ja Roger Wallisin (1992: 2-3) tutkimus vuodelta 1984 käsittelee pienten valtioiden musiikkiteollisuuden kehitystä ja kansainvälisen musiikkiteollisuuden vaikutusta siihen 1970-luvulla. Pienten valtioiden, kuten Ruotsin ja Tunisian, toimijat olivat Malmin ja Wallisin (1984) mukaan yhteydessä suuriin transnationaaleihin yhtiöihin ja niiden tytäryhtiöihin,

jotka kontrolloivat musiikkiteollisuuden resursseja maailmanlaajuisesti. Muikun (2001: 11-13) tutkimuksessa tarkastellaan Suomessa toimineiden kotimaisten levy-yhtiöiden lisäksi myös monikansallisten yhtiöiden paikallisia tytäryhtiötä, mutta Muikku käsittelee yhtiöiden kotimaista tuotantoa ja ulkomaisten merkkien edustusta nimenomaan Suomen ääniteteollisuuden historian näkökulmasta.

Transnationaalien vuorovaikutussuhteiden tutkiminen liittyy olennaisesti musiikki- ja ääniteteollisuuden tutkimuksen periaatteisiin. Aho & Kärjä (2007: 26) jaottelevat populaarimusiikin tutkimuksen tuotannon, tekstien ja vastaanoton juonteisiin, joista tutkimukseni sijoittuu etenkin tuotannon juonteeseen. Tuotantoon liittyvissä tutkimuksissa populaarimusiikki käsitetään kulttuuriteollisuuden tuotteena, jollaisia Finnhits-albumit sekä käännöskappaleet ovat. Toisaalta tutkimuksessa tarkastellaan myös haastatteluaineistoa tekstinä sisällönanalyysin metodia hyödyntäen. Brusila (2007: 44-45) jakaa musiikkiteollisuutta käsittelevän tutkimuksen rakenne- ja organisaatioanalyysiin, talouden ja teollisuuden ansaintalogiikan sekä musiikkiteollisuuden ja kulttuurin välisten suhteiden tutkimuksiin. Populaarimusiikki musiikkilajina yhdistetään usein vahvasti musiikkiteollisuuteen ja siten teolliseen tuotantoon, monistukseen, jakeluun ja massakulutukseen. Ääniteteollisuutta ei voida kuitenkaan pitää irrallisena kulttuurista (emt.: 66). Tutkielmani läheneekin enemmän ääniteteollisuuden ja kulttuurin välisen suhteen tarkastelua, kuten eri kansallisvaltioiden sekä kielialueiden vaikutusta Finnhits-albumeihin.

Tutkielmassa keskitytään nimenomaan ääniteteollisuuden tarkasteluun musiikkiteollisuuden sijaan, vaikka ääniteteollisuus onkin osa musiikkiteollisuuden laajempaa toimintaa. Käsittelemäni kustannustoiminta liittyy läheisesti äänitteiden tuotantoon, joten liitän sen myös osaksi ääniteteollisuutta. Muikku (2001: 12) käyttää musiikkiteollisuutta ja ääniteteollisuutta lähes synonyymeina, mutta toteaa kuitenkin ääniteteollisuuden viittaavan kapeammin äänitteiden tuotantoon liittyviin toimintoihin ja instituutioihin. Muikku määrittelee musiikkiteollisuuden kattavammaksi käsitteeksi, johon kuuluvat äänitetuotanto, kustannustoiminta, konserttien järjestäminen, instrumentit sekä muu musiikkiin liittyvä liike- ja elinkeinotoiminta. Myös Kärjä (2007: 37) erottelee musiikki- ja ääniteteollisuuden toisistaan, mutta pitää molempia jatkuvasti muuttuvina prosesseina.

Ääniteteollisuuden tarkastelu 1970-luvun osalta yhdistää tutkielman myös musiikinhistoriaan, mikä viittaa menneisyydessä tapahtuneiden asioiden vaiheiden tutkimiseen ja kuvaamiseen (Sarjala 2003: 13). Teos- ja säveltäjälähtöisen taidemusiikintutkimuksen perinteen lisäksi musiikinhistoriassa painotetaan esimerkiksi musiikin yhteiskunnallisia ulottuvuuksia (emt.: 21). Populaarimusiikin historiaa voidaan käsitellä siis useista eri näkökulmista unohtamatta laajempaa kulttuuri- ja sosiaalishistoriallista kehystä. Kurkela (2013: 159) toteaaakin, että äänilevyjen tutkimisessa lähdeaineistojen monipuolisuus on hyve, sillä äänilevyjen tuotannon, kaupan ja kulutuksen historiaa voidaan tarkastella kuin mitä tahansa kulttuurihistoriaa. Lähdeaineiston voi koostaa levyluetteloiden ja levy-yhtiöiden levytysten lisäksi myös haastatteluaineistosta, kuten tässä tutkielmassa tehdään.

Musiikinhistorian tutkimukseen liittyy olennaisesti lähdekritiikki, jonka peruseriaatteisiin kuuluu ymmärrys siitä, että jokainen käytetty lähde on tiettyssä ajassa ja paikassa syntynyt ja vaikuttanut. Lähteet ovat sidottuja tiettyihin konteksteihin ja näkökulmiin (Sarjala 2003: 25). Tutkimuksen lähteistä Finnhits-albumit yhdistyvät myös äänitteiden tutkimukseen. Gronow (2003: 338-340) yhdistääkin äänitteiden tutkimuksen vaatiman lähdekritiikin musiikintutkimuksen ja historian tutkimuksen lähdekritiikin periaatteisiin. Äänitteiden lähdekritiikki on erityisesti ulkoista: tunnistetaan missä ja milloin äänite on tehty ja ketkä siinä esiintyvät. Äänitteiden sisäinen lähdekritiikki taas liittyy äänitteiden tekniikan rajoitusten huomioimiseen. Finnhits-albumeita käsiteltäessä kiinnitän huomiota etenkin ulkoiseen lähdekritiikkiin tarkastelemalla kappaleiden esittäjiä, sanoittajia, sovittajia ja säveltäjiä sekä kappeleita tuottaneita levy-yhtiöitä.

Innostukseni tutkimuksen aiheeseen juontaa juurensa käymistäni keskusteluista isäni John Eric Westön kanssa. Keskusteluissa tuli ilmi tutkielmassa käsiteltyjä asioita ennen varsinaisten haastattelujen tekemistä, mikä loi taustaa tutkielmalle.

Haastateltavien kertomat yksityiskohdat ja pohdinnat äänitealan toiminnasta tuovat mielenkiintoisen lisän suomalaisen populaarimusiikin historian tarkasteluun. 1970-luvun tutkimisesta tekee mielenkiintoisen vuosikymmenen aikana tapahtunut äänitealan murros: C-kasetti tuli markkinoille uutena formaattina, äänitteiden myynti kasvoi, hyödynnettiin uusia markkinointi-ideoita ja lisättiin äänitteiden

myyntikanavia. C-kasettien myötä levy-yhtiöt⁴ pystyivät hyödyntämään myös vanhempaa materiaalia ja julkaisemaan niitä uudestaan uudessa formaatissa.

Populaarimusiikin historiasta nousevat seikat ovat esillä nykyäänkin: uusien teknologioiden lisäksi esimerkiksi kielikysymys on pinnalla myös tämän päivän keskustelussa siitä, millä kielellä suomalaiset populaarimusiikin artistit kappaleitaan esittävät. 1960- ja 1970-luvun käännöskappaleiden suosio on aikaa jo vuosikymmeniä, mutta edelleen julkisessa keskustelussa pohditaan sitä, millainen merkitys suomeksi lauletuilla kappaleilla on. Tunnettujen artistien laulukielen vaihtaminen puhuttelee ja jakaa yleisön mielipiteitä globalisoituneella ja monikielistyneellä 2010-luvulla.⁵ Myös vanhojen suomalaisten melodioiden samankaltaisuus ulkomaisiin kappaleisiin verrattuna on ollut keskustelussa pinnalla.⁶

Tutkielmani etenee taustoitulusuista analyysiin ja sen perusteella tehtäviin johtopäätöksiin ja loppupohdintoihin. Toisessa luvussa perehdyn tutkimuksen kontekstiin, ja teen lyhyen katsauksen suomalaisen ääniteteollisuuden historiaan ja 1970-luvun Finnhits-albumien tuotantoon. Historiaosuudessa paneudun analyysin kannalta tärkeisiin seikkoihin: kansainvälisen ääniteteollisuuden vaikutukseen Suomessa, teknologian ja ääniteteollisuuden kehitykseen sekä kustannustoimintaan. Tämän jälkeen käsittelen suomalaisista äänitealan yhtiöistä Musiikki Fazeria ja Finnhits-albumit tuottanutta Finnlevy-levy-yhtiötä. Lopuksi perehdyn tarkemmin Finnhits-albumien ideointiin ja tuotantoon.

Kolmannessa luvussa tarkastelen tutkimuksen metodologiaa. Aluksi esittelen puolistrukturoidun teemahaastattelun metodin ja haastateltavat sekä kuvaan kysytyjä kysymyksiä ja haastattelutilanteita. Perehdyn myös lyhyesti sisällönanalyysin metodiin, jota hyödynnän haastatteluaineiston litterointien läpikäymisessä. Tämän jälkeen perehdyn tutkimuksen teoreettiseen kehykseen, joka muodostuu transnationalismin käsitteestä sekä ääniteteollisuuden toimijoita käsittelevästä

⁴ Käytän tutkielmassa levy-yhtiö-termiä äänitehtiön sijaan, vaikka tiedostankin yhtiöiden julkaisseen äänilevyjen lisäksi myös juuri C-kasetteja.

⁵ HS 2.2.2019: ”Vuosien salailu on viimein ohi – Poppari Robin Packalen aloittaa nyt kansainvälisen uran, jota on rakennettu vuodesta 2013 lähtien. --- Jatkossa Robin esiintyy nimellä Robin Packalen ja englannin kielellä.” Yle 17.2.2016: ”Vaikka Anna Abreu vaihtoi laulukielen suomeksi, toistaiseksi kaikkien sinkkujen nimi on jotain ihan muuta kuin suomea.”

⁶ HS 18.11.2018: ”Baddingin hitti paljastui kopioksi, mutta se ei ole ainoa: Leevi and the Leavingsin kappale kuulostaa hätkähdyttävästi venäläiseltä sävellykseltä.” HS 18.11.2018: ”Katri Helenan ikivihreässä klassikossa ja venäläisessä pianopreludissa on sama melodia.”

osuudesta. Tässä osuudessa perehdyn tarkemmin siihen, miten portinvartijateoriaa ja kulttuurin välittäjä -termiä on käytetty aiemmissa tutkimuksissa, ja miten hyödynnän niitä tässä tutkielmassa.

Analyysiluku on jaettu neljään osaan. Ensin käsittelen Finnhits-albumeita: mitkä kansainväliset ideat vaikuttivat Finnhits-albumien ideointiin, tuotantoon ja markkinointiin? Millaista ylijäristä toimintaa Fazerin, Finnlevyn ja kilpailevien levy-yhtiöiden välillä oli Finnhits-albumien tuotantoon liittyen? Toiseksi tarkastelen käännöskappaleita Suomen äänitemarkkinoilla: millaisia transnationaaleja piirteitä käännöskappaleiden tuotannosta ja käytöstä voidaan tunnistaa? Millainen osuus käännöskappaleilla oli Finnhits-albumeilla? Miten käännöskappaleet tuotannollisesti, musiikillisesti ja sanallisesti käännettiin Suomen äänitemarkkinoille?

Kolmannessa osassa tarkastelen kustannustoiminnan merkitystä käännöskappaleiden tuotannossa: miten kustannustoiminta vaikutti käännöskappaleiden tekemiseen? Millaisia kansainvälisiä yhteyksiä Fazerin kustantamolla oli? Miten yksittäiset ääniteteollisuuden toimijat vaikuttivat kustannustoimintaan ja siten käännöskappaleiden tuotantoon? Neljännessä osassa käsittelen tarkemmin haastateltavien osuutta Finnhits-albumien teossa: millaisia rooleja haastateltavilla ääniteteollisuuden toimijoina oli Finnhits-albumien ideointiin ja tuotantoon liittyen? Millaisia käsityksiä heillä oli suomalaisesta kuulijakunnasta? Miten nämä mahdolliset käsitykset vaikuttivat Finnhits-albumien tekemiseen ja albumeita koskeviin päätöksiin? Lopuksi tiivistän tutkimustuloksia ja pohdin mahdollisia jatkotutkimusaiheita.

2 Tutkielman konteksti

Finnhits-albumien ja ääniteteollisuuden toimijoiden haastattelujen tarkastelun kannalta on oleellista perehtyä ääniteteollisuuden taustoihin. Suomalaisen ja kansainvälisen ääniteteollisuuden historian tarkastelu etenkin 1960- ja 1970-lukujen osalta luo pohjan niille kansainvälisille ideoille, jotka vaikuttivat 1970-luvun Finnhits-albumien syntyyn ja tuotantoon. Yleisen kuvan muodostamisen jälkeen tarkastelen Musiikki Fazerin ja Finnhits-albumit tuottaneen Finnlevyn toimintaa 1960- ja 1970-luvuilla, sillä suurin osa Finnhits-albumeilla olevista käännöskappaleista tuotettiin näiden kahden vuosikymmenen aikana. Käytän tässä tutkimuksessa monien muiden suomalaista ääniteteollisuutta tarkastelevien tutkimusten tapaan Musiikki Fazerista lyhennettä Fazer (muun muassa Lassila 1990 ja Muikku 2001). Lopuksi perehdyn tarkemmin myös Finnhits-albumeihin sekä aikakauden populaarimusiikin tyyleihin ja tuotantotapoihin.

2.1 Ääniteteollisuus Suomessa 1960- ja 1970-luvuilla

Tarkastelen ääniteteollisuutta yleisemmin juuri 1960- ja 1970-luvuilla, sillä vuosikymmenten aikana tapahtuneet populaarimusiikin tuotantotapojen muutokset sekä äänitealan ja äänitekaupan murros vaikuttivat myös Finnhits-albumien syntyyn, tuotantoon, markkinointiin ja myyntiin. Etenkin käännöskappaleiden kohdalla 1960-luvun tarkastelu on tarpeellista, sillä tiukka rajaaminen 1970-lukuun olisi liian yksioikoista: 1960-luvun muutokset populaarimusiikissa vaikuttivat myös Finnhits-albumeilla oleviin kappaleisiin. Finnhits-albumien ideoimiseen ja tuottamiseen on vaikuttanut äänitealan murroksen lisäksi kotimaisten ja kansainvälisten levy-yhtiöiden välinen ylirajainen toiminta sekä musiikkiteollisuuden eri toimialat, kuten kappaleiden tuotannon mahdollistava kustannustoiminta. Ääniteteollisuuden toimijoiden lisäksi eri mediat, kuten Mainos-TV ja Yleisradio, ovat vaikuttaneet Suomen äänitemarkkinoilla soitettavaan musiikkiin.

Ääniteteollisuuden toiminta on vaikutusvaltaista ja laaja-alaista, joten ympäröivien tuotannollisten olosuhteiden huomioiminen on Kärjän (2003: 152) mukaan tärkeää. Kärjä laajentaa Muikun (2001) ajatuksia siitä, mitkä asiakokonaisuudet ovat hallinneet äänitetuotannon rakennetta läpi historian. Muikun mukaan hallitsevimpia asiakokonaisuuksia on kaksi: ensinnäkin pienten ja suurten yhtiöiden väliset

voimasuhteet, jotka ovat sanelleet ehtoja sille, millaista musiikkia äänitteille taltioidaan, ja toiseksi ääniteteollisuuden eri näkökannat uusien ääniteformaattien, eli äänitteiden tallennusmuotojen, käyttöönotosta. Kärjän lisäys Muikun erittelemiin asiakokonaisuuksiin on äänitteen ja radion välinen riippuvuussuhde: äänitteet ovat radion keskeistä ohjelmamateriaalia, ja radio toimii tehokkaana äänitteiden sisältämän musiikin levitysvälineenä. (Kärjä 2003: 152-153.)

Pienten ja suurten levy-yhtiöiden välisen toiminnan lisäksi on huomioitava suurten monikansallisten toimijoiden ja pienempien kansallisvaltioiden välinen toiminta. Suomen kaltaisen pienen valtion ääniteteollisuuden tarkastelun kannalta Malmin ja Wallisin (1992) tutkimus on hyödyllinen: Suomi voidaan mieltää pieneksi kokonsa puolesta, mutta myös kielialueen suhteen. Pienen kielialueen eristyneisyys ei kuitenkaan estä kansainvälisiä ääniteteollisuuden toimijoita ulottamasta vaikutustaan myös Suomeen. Toynebee (1996: 157) toteaaakin, että populaarimusiikkia tuottavien levy-yhtiöiden toimiminen transnationaalisti on vaivatonta, sillä populaarimusiikki on helposti käännettävissä ja muokattavissa eri kulttuureihin ja kieliin. Suurten monikansallisten yhtiöiden transnationaali toiminta voi johtaa Negusin (1996: 145) mukaan epätasa-arvoisiin jakaumiin valtioiden sisällä sekä kansainvälisesti, kun tuotanto keskittyy vain muutamille yhtiöille.

Kansainvälisen ääniteteollisuuden muutokset vaikuttavat myös pienten valtioiden ääniteteollisuuden kehitykseen. C-kasetin tultua markkinoille uutena ääniteformaattina 1970-luvulla musiikki levisikin helpommin ympäri maailmaa (Wallis & Malm: 1984: xiv). C-kaseteilla oli nopea tuotantotahti, joten täysin uuden tuotannon lisäksi tarvittiin muutakin materiaalia (Kotirinta 2002: 299), ja levy-yhtiöt alkoivat hyödyntää myös vanhempia julkaisujaan. C-kaseteista tuli 1970-luvulla käytetyin ääniteformaatti: vuonna 1970 kasettisoittimia oli joka kymmenennessä kotitaloudessa, kun taas vuonna 1977 jo kolmella neljästä oli mahdollisuus soittaa kasetteja kotona. Myös levysoittimien myynti kasvoi 1970-luvun aikana Suomessa. Musiikinkuuntelulaitteiden yleistymisen loi pohjan äänitemyyntin kasvulle. (Muikku 2001: 167, Lindblad 1977: 32, Westö 2018.) C-kasetin tultua markkinoille äänitteitä myyviä pisteitä tuli olla tarpeeksi (Westö 2018), mikä johti äänitteiden myyntipisteiden monipuolistamiseen.

Äänilevyjä myyviä vähittäiskauppoja ja erikoisliikkeitä oli 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa vielä suhteellisen vähän. Kun C-kaseteista ja äänilevyistä tuli kulutustavaraa, niin yhä useammat uudet myyntipisteet olivat kiinnostuneita niiden myynnistä. 1960-luvulla äänitekauppa oli sidoksissa etenkin soitin- ja kodinkonekauppaan (Muikku 2001: 164). Suomen äänilevykauppa oli vielä pientä muihin länsimaihin verrattuna, ja esimerkiksi maahantuoduista levysoittimista piti maksaa kallis suojatulli, mikä teki soittimista hintavia (Kurkela 2003: 439). 1970-luvulla äänitteitä alettiin myydä musiikkialan erikoisliikkeiden ulkopuolella rack- eli telinemyynnillä tavarataloissa, supermarketeissa ja huoltoasemilla (Lindblad 1977: 33, Kurkela 2003: 606). Uudet myyntikanavat herättelivät passiivisempiakin musiikin kuluttajia, ja musiikki oli helpommin saatavilla myös suurien kaupunkien ulkopuolella (Kilpiö, Kurkela & Uimonen 2015: 31-32).

Äänitemyyntin kasvuun vaikuttivat uuden ääniteformaatin sekä uusien myyntikanavien lisäksi uudet markkinointi-ideat, musiikkikerhot ja niiden postimyynti. Etenkin televisiomarkkinointi sai uusia musiikin ostajia liikkeelle. (Lindblad 1977: 34.) Monet iskelmä- ja popartistit olivat jo 1960-luvulta lähtien olleet ”TV:stä tuttuja”, mutta iskulausetta käytettiin äänitteiden markkinoinnissa vasta 1970-luvulla kun levy-yhtiöt alkoivat mainostaa albumeitaan televisiossa. Televisio toimi tärkeänä iskelmätuotannon markkinoijana. (Kurkela 2003: 467.) Finnhits-albumien televisiomarkkinointi aloitettiin helmikuussa 1975, ja vaikka televisiomainonta oli kallista, osoittautui se odotuksista poiketen kannattavaksi (Lindblad 1977: 34, Kotirinta 2002: 298).

Äänitealan murros 1970-luvulla vaikutti myös kasvavaan käänöskappaleinnostukseen (Muikku 2001: 164). Samoin Finnhits-albumien myynnilliseen menestykseen vaikuttivat muun muassa albumeilla olevat ulkomaisten hittikappaleiden käänösversiot. Käänösiskelmistä oli tullut jo 1950-luvulla äänilevytuotannon ydinalue, kun sodanjälkeisen pulakauden tiukat tuontirajoitukset poistettiin äänilevyjen osalta vuonna 1956. Samalla suomalaisten säveltäjien osuus väheni iskelmätuotannossa. (Kurkela 2003: 438, 2011: 56.) Wallisin ja Malmin (1984: 219, 277) mukaan 1960-luvulla nousi esiin ”kansallisia populaarimusiikkeja” kansainvälisen populaarimusiikin ja paikallisten musiikkityylien vuorovaikutuksessa.

Teknologian kehityksen myötä populaarimusiikki levisi ympäri maailmaa, ja syntyi yleinen käsitys siitä, miltä äänitetyn populaarimusiikin tulisi kuulostaa.

Ulkomaista alkuperää olevat käänöskappaleet nousivat usein hittilistojen kärkeen. Muutamilla listahiteillä pidettiin yllä laajempaa tuotantoa ja myyntivalikoimaa, joten listahiteiksi nousseet kappaleet tekivät levy-yhtiöiden tuotannosta kannattavaa (Kurkela 2003: 441). 1950-luvun hittilistoilla kotimaisten ja ulkomaisten levyjen myynti ryhmiteltiin vielä erikseen. Käänöskappaleet nousivat usein kotimaisten levyjen listan ykkössijoille, joten molempien listojen kärjessä saattoi olla ulkomaisia sävellyksiä. Suomalaisilla kuuntelijoilla oli siis mahdollisuus kuunnella myös käänöskappaleiden alkuperäisversioita. Tällä mahdollisuudella oli osittain vaikutusta suomalaisen levytuotannon tapoihin: useimmista käänöskappaleista pyrittiin tekemään tuotannollisesti mahdollisimman samanlaisia alkuperäisten kappaleiden kanssa. 1960-luvulla listoja alettiin laatia äänilevyformaattien mukaan, ja single- ja ep-listat julkaistiin erikseen. (Kurkela 2003: 461, 2011: 69-70.)

Käänöskappaleiden tuotannossa tavoiteltiin samankaltaisuutta alkuperäiskappaleen kanssa, mutta Kurkelan (2003: 341, 342) mukaan Suomessa pyrittiin tietoisesti kansanomaistamaan ja suomalaistamaan kansainväliset ideat, vaikka taustalla vaikuttikin etenkin amerikkalaisen viihteen malli. Suomen markkinoilla oli jo 1950-luvulla paljon muun muassa pohjoisamerikkalaisia, keskieurooppalaisia ja etenkin italialaista alkuperää olevia käänöskappaleita. 1960-luvun puolivälissä tangon suosio nosti kotimaisten sävellysten osuutta hittilistoilla, mutta vuosikymmenen lopulla käänösiskelmät valtasivat taas markkinat. (Poutiainen & Kukkonen 2011: 11, Kurkela 2003: 466.) 1970-luvulle tultaessa käänösiskelmien määrä nousi huippuunsa: ulkomailla menestynyttä musiikkia haluttiin hyödyntää, koska menestysmahdollisuudet olivat suuret siten myös Suomessa (Kotirinta 2002: 295).

Useat suomalaiset artistit halusivat esittää muualla kuin Suomessa hiteiksi nousseita kappaleita suomeksi käännettyinä, sillä suuri yleisö halusi kuulla kappaleita suomeksi. Käänöskappaleita saatettiin luulla alkuperältään suomalaisiksi sävellyksiksi. (Emt.: 299.) Käänöskappaleiden kansanomaistaminen, kuten Kurkela asiaa nimittää, perustui juuri suomen kieleen: ulkomaisia tyylejä ja kappaleita suomalaistettiin, jotta ne pystyivät saavuttamaan aseman äänilevyestetiikan parissa. Suomalaiseen ääniteteollisuuteen kuului vuosikymmenestä toiseen ajatus siitä, että

kappaleet tuli laulaa suomen kielellä, olivat ne sitten suomalaista tai ulkomaista alkuperää. (Kurkela 2003: 360.)

Käytän tässä tutkielmassa käänöskappale-termiä *cover*-termin sijaan. Kurkela (2011: 68) määrittelee *cover*-kappaleen alkuperäisen levytyksen uuden levyversion julkaisuksi. Salmi (2018) käyttää *cover*-termiä suomalaisten kilpailevien levy-yhtiöiden ja -merkkien tekemistä saman ulkomaisen hittikappaleen levytyksistä: kilpailijoiden hiteistä tehtiin toisinaan ”*coveri*, eli [joku] muu lauloi sen saman kappaleen”. Kurkelan (2011: 68) mukaan *cover*-kappaleiden tekeminen oli pysyvä käytäntö Yhdysvaltojen äänitemarkkinoilla jo ennen toista maailmansotaa. Suomen äänitemarkkinoilla olleista saman kappaleen tulkinnoista 1950-luvulla Kurkela (emt.: 440-441) käyttää *cover*-termin sijaan ”versiota”, koska eri tulkinnat saattoivat poiketa toisistaan ja alkuperäisversiosta paljonkin. Lindström (2018) yhdistää *cover*-termin sellaisiin tulkintoihin, jotka muistuttivat musiikillisesti mahdollisimman paljon alkuperäistä kappaletta: ”tavallaan korvasi sen originaalin: oli kuin *cover*, mutta kieli oli vain eri”.

Käänöskappale-termissä kääntäminen ilmenee sanoitusten kääntämisen lisäksi myös kansainvälisten ideoiden ja ilmiöiden kääntämisenä ja mukauttamisena Suomen äänitemarkkinoille. Mäkelä (2005: 94) on todennut käänöskappaleen termin olevan harhaanjohtava sikäli, että käänöksellä viitataan usein pelkästään kappaleiden sanoituksiin. Mäkelän mukaan kääntämisellä voitaisiinkin viitata myös äänien ja soundien kääntämiseen. Hyödynnän tässä tutkielmassa käänöskappale-termiä laajempaan ajatuksena ja käsittelen kääntämiseksi erityyppisten tekstikäänösten lisäksi myös kappaleiden tuotannolliset ratkaisut.

Kansainväliset ilmiöt päätyivät Suomeen etenkin muutamien monikansallisten yhtiöiden toiminnan myötä. Nämä yhtiöt hallitsivat useiden pienten maiden äänilevytuotantoa jo ennen toista maailmansotaa. Yhtiöiden paikalliset edustajat kussakin maassa suunnittelivat ohjelmiston ja markkinoivat valmiita äänilevyjä. Suomessa paikallisia edustajia olivat muun muassa Fazerin Musiikkikauppa ja Pohjoismainen Sähkö Oy, eli PSO. Samat paikalliset edustajat hallitsivat äänitealaa taas sotien jälkeen, mutta aloittivat äänitteiden julkaisemisen myös omilla merkeillään. (Kurkela 2003: 341, Kukkonen & Gronow 2011: 121-122.) Viisi isointa monikansallista ääniteteollisuuden yhtiötä 1970-luvulla olivat CBS (USA), EMI

(UK), Polygram (Hollanti ja Saksa), WEA (USA) ja RCA (USA), jotka olivat osa suurempia mediayhtiöitä.⁷ Monikansalliset suuryhtiöt vaikuttivat kansallisella ja paikallisella tasolla toimiviin levy-yhtiöihin ja saavuttivat maailmanlaajuiset verkostot tuotteillaan tytäryhtiöiden ja lisenssien avulla. (Wallis & Malm 1984: 49.)

Kansainvälisiin verkostoihin vaikutti myös monien suurten levy-yhtiön yhteydessä toimivat kustantamot (emt.: 79). Laaja toiminta ääniteteollisuuden eri osa-alueilla oli levy-yhtiöille kannattavaa, sillä esimerkiksi kustannustoiminnan yhdistäminen levy-yhtiön muuhun toimintaan piti kustannustoiminnasta syntyvät tulot oman yhtiön sisällä. Käännöskappaleita varten ulkomaiset kustantamot jakoivat kustannuslupia, eli alikustannusoikeuksia, suomalaisille levy-yhtiöille, joista suurimmalla osalla oli omaa kustannustoimintaa. Käännöskappaleita tehtiin paljon, joten pienten markkinoiden paikalliset levy-yhtiöt ja kustantajat olivat tärkeitä kansainvälisesti toimiville kustantamoille. (Kurkela 2009: 101, 197.) Kansainvälisen ääniteteollisuuden näkökulmasta Pohjoismaat muodostivat yhtenäisen markkina-alueen, ja usein yhteen Pohjoismaahan tehty alikustannussopimus kattoi koko alueen (emt.: 198).

Suomeen kansainvälisiä kustannusoikeuksia jakoivat usein ruotsalaiset kustantajat. Alikustannusoikeuden saaminen edellytti kappaleen levyttämistä suomeksi. Levyttäminen oli helppo järjestää, sillä suomalaiset iskelmien kustantajat toimivat lähes aina levy-yhtiön yhteydessä. (Kurkela 2009: 206.) Alikustannusoikeuden haltijalla oli kappaleen suomalaiseen levytykseen optio, jonka haltija sai julkaista kappaleen ensimmäisenä Suomessa tietyn ajan kuluessa. Äänilevyn ja suomalaisten sanojen julkistamisen jälkeen kuka tahansa sai tehdä laulusta levytyksen. Suomalaiset levy-yhtiöt julkaisivatkin muiden yhtiöiden tekemistä käännöskappaleista myös omia versioitaan (Kurkela 2003: 607). Alikustannusoikeuden haltija hyötyi kuitenkin myös kilpailevien yhtiöiden versioista, sillä alikustantajan osuuden teostokorvauksista sai se yhtiö, joka oli tehnyt alikustannussopimuksen ensimmäisenä. (Kurkela 2009: 206-208.)

Levy-yhtiöiden kustannusosastot pitivät yllä yhtiöiden omia kustannuskatalogeja sekä hallinoivat Teosto-korvauksia (emt.: 155). Tekijänoikeuksista saatavat

⁷ Suluisissa olevat maat viittaavat niihin valtioihin, joissa yhtiöt alkujaan perustettiin. Esimerkiksi EMI:n omisti Thorn Electrics Ltd., WEA:n Kinney group of companies ja Polygramin Philips ja Siemens (Wallis & Malm 1984: 49).

korvaukset ovat yksi kustantamoiden tulonlähde: tekijänoikeuslaki oli astunut voimaan Suomessa vuonna 1927, vuosi ennen Teoston perustamista (Kurkela 2009: 155). 1960-luvun alussa tekijänoikeuslakiin lisättiin myös äänitteiden tuottajille suoja äänilevyjen ja kasettien epälojaalia hyväksikäyttöä vastaan (Liedes 1977: 41). Äänitteiden tuottajien ja esittävien taiteilijoiden yhteisten etujen valvominen alkoi vuonna 1967, kun Gramex perustettiin valvomaan heidän etujaan ja hoitamaan muun muassa radion ja television suorittamien äänilevykorvausten perintää ja tilityksiä (emt.: 42). Tekstintekijät ja sanoittajat saavuttivat tekijänoikeudellisesti saman aseman musiikintekijöiden kanssa vuonna 1974 (Fuhrmann & Kyyrö 2006: 7).

Yleisradiolla oli myös oma vaikutuksensa Suomessa kuunneltavaan musiikkiin 1960- ja 1970-luvuilla. Yleisradion linjaukset tuskin vaikuttivat merkittävästi Finnhits-albumien suosioon ja myyntiin 1970-luvulla. Osa Finnhits-albumien kappaleista oli kuitenkin ilmestynyt jo ennen albumien ilmestymistä, joten Finnhits-albumeilla olevan vanhemman ohjelmiston kappaleiden julkaisun aikaan Yleisradion linjauksilla saattoi olla enemmän vaikutusta. Radion soittaman populaarimusiikin kotimaisuusaste, eli suomalaista alkuperää olevien kappaleiden määrä kaikista kappaleista, heijastui käänösiskelmien suureen määrään suomalaisessa äänilevytuotannossa 1970-luvulla: radion kevyen musiikin kappaleista alle 18 % oli kotimaista tekoa myös sävellysten osalta (Kurkela 2003: 531).

Tiukan ohjelmistopolitiikan Yleisradio muutti radioviihteen musiikkinäkemyttä kaupallisten radiokanavien tavoitettua kuuntelijat. Sävelradio-ohjelma aloitettiin vuonna 1964 ja Yleisradio laajensi tarjontaansa iskelmän ja popmusiikin suuntaan. (Emt.: 350.) Yleisradion esikuva BBC oli jo aiemmin muuttanut politiikkaansa, kun Englannin kanaalin toiselta puolelta kuunneltavat kaupalliset musiikkiradiot, kuten Radio Luxembourg, tavoittivat kuuntelijat. (Kurkela 2009: 174.) Myös Itämeren kansainvälisillä vesialueilla toimi ”merirosvoradioita”, joiden avulla hittiohjelmat tavoittivat pohjoismaiset kuuntelijat. Pohjoismaat kielsivät mainoskanavien toiminnan, mutta paine kevyen musiikin ohjelmien lisäämiseen kasvoi. (Kurkela 2003: 175, Wallis & Malm 1984: 241) 1970-luvuna alussa 85 % radion kevyestä musiikista tuli äänilevyiltä (Kurkela 2003: 531). Radio ja ääniteala hyötyvätkin toisistaan: ääniteala tarjoaa halpaa ohjelmamateriaalia ja radio mainospalvelua ja kappaleiden levittämistä (Wallis & Malm 1984: 241).

2.2 Musiikki Fazer ja Finnlevy

Fazerin äänilevytuotanto irrotettiin Finnlevylle vuonna 1966, mutta kustannustoiminta säilyi Fazerilla (Westö 2018, Kurkela 2009: 251). Westön (2018) mukaan Fazer ja Finnlevy olivat erilliset yhtiöt, joita yhdisti osittain sama omistaja, Roger Lindberg⁸, joka omisti osakkeensa Finnlevystä erillisen Prima Vista -yhtiönsä kautta. Westö omisti Finnlevyn perustamisen aikaan levy-yhtiöstä viisi prosenttia. Ulkomaisena osaomistajana oli Polygram vuoteen 1974 asti, jolloin Finnlevy siirtyi osittain Fazerin omistukseen (Westö 2018, Kurkela 2009: 251, Suomalaisen musiikin historia -sivusto). Tarkastelen analyysiluvussa transnationalismia ja ylijärjätystä ennen kaikkea kansainvälisen ja suomalaisen ääniteollisuuden välillä, sekä Finnlevyn ja muiden pienempien levy-yhtiöiden ja -merkkien välillä.

Finnlevyn ja Fazerin välisiin omistajuussuhteisiin sekä niissä toimineiden henkilöiden vastuualueisiin yhdistyy ajatus monimutkaisista organisaatioista. Wallisin ja Malmin (1984: 269) mukaan integraation ja keskittämisen prosesseissa musiikki- ja elektroniikkateollisuuksien eri sektorit sulautuivat suuriksi monialayrityksiksi, ja yksittäiset työntekijät eivät välttämättä tienneet monimutkaisten organisaatorakenteiden tarkkoja omistajuussuhteita. Suomen ääniteollisuuden historiaa käsittelevissä teoksissa Fazerin ja Finnlevyn toimintaa ei kaikissa tapauksissa eroteta toisistaan, vaikka Finnlevy oli vuosina 1966–1974 Fazerista erillinen yhtiö. Muun muassa Lassila (1990: 60) toteaa yhtiöiden olleen erilliset, mutta käyttää teoksessaan silti Fazer-nimeä myös Finnlevyn tuotannosta. Muikku (2001: 193) taas mainitsee Toivo Kärjen toimineen 1970-luvulla Fazerin kotimaisen tuotannon päällikkönä, vaikka äänitetuotannon erottaminen Fazerilta Finnlevylle viittaa siihen, että Kärki toimi 1970-luvulla nimenomaan Finnlevyn kotimaisen tuotannon päällikkönä.

Käytän tässä tutkielmassa haastateltavien tapaan Finnlevy-nimeä myös niiden aikakausien kohdalla, jolloin Fazer kuului jo Finnlevyn omistajiin. Fazerin ja Finnlevyn välisen tarkan omistajayhteyden pohtiminen pidemmälle ei ole tutkielman kannalta olennaista. Finnlevyn ja Fazerin yhteistyö oli joka tapauksessa erittäin tiivistä, ja Finnlevyllä oli etulyöntiasema sen alaisuudessa toimiviin levy-yhtiöihin ja

⁸ Roger Lindberg oli Fazerin perustajan Konrad Fazerin tyttärenpoika ja yhtiön pitkäaikainen johtaja. Lindberg toimi Fazerin, Finnlevyn ja niiden tytäryhtiöiden johtokuntien puheenjohtajana. (Kurkela 2009: 199.)

-merkkeihin nähden esimerkiksi käännettävien kappaleiden kustannusoikeuksien osalta. Finnlevy muun muassa osti Scandian vuonna 1972 ja myöhemmin myös monia pienempiä levy-yhtiöitä (Muikku 2001: 193). Muikku (emt.) määrittelee Finnlevyn Scandian ohella Fazerin konsernin yhdeksi merkittävimmäksi sisäiseksi itsenäiseksi tuotantolinjaksi, joka jatkoi itsenäisenä tuotantoyksikkönä omilla alamerkeillään, kun taas Westön (2018) mukaan juuri Finnlevy osti Scandian. Muikun toteamus Scandian ja Finnlevyn kilpailuasetelmasta on kuitenkin hyvin relevantti, sillä Finnlevyllä oli esimerkiksi Fazerin kustantamoon erittäin tiivis yhteys muihin Fazerin konserniin miellettyihin levy-yhtiöihin ja -merkkeihin verrattuna.

Fazer oli 1970-luvulla jo ylivoimainen markkinajohtaja äänitealalla (Kotirinta 2002: 297, Muikku 2001: 192) ja siitä oli tullut Pohjoismaitten laajin musiikkialan yritys (Westö 2018). Fazer oli perustettu vuonna 1897 nimellä Helsingin Uusi Musiikkikauppa Fazer & Westerlund, jolloin sen toimintaan kuului jo äänite-, nuotti- ja soitintuotantoa sekä konserttiagentuuri (Muikku 2001: 76, Kurkela 2009: 199).⁹ Fazerin asemaa vahvisti sen tekemien yrityskauppojen lisäksi monien ulkomaisten levymerkkien edustus Suomessa. Fazerin palkkalistoilla oli myös Suomen johtavia iskelmäartisteja, -tuottajia ja -sanoittajia sekä säveltäjiä. (Muikku 2001: 192.) Tosin 1970-luvun puolivälin jälkeen edellä mainitut levymerkkiedustukset ja palkkalistoilla olevat toimijat vaikuttivat Fazerin toimintaan Finnlevyn kautta. Fazerista oli tullut kuitenkin *major*-yhtiö, joka oli kasvanut vertikaalisen ja horisontaalisen integraation myötä (Brusila 2007: 48, Wallis & Malm 1984: 75): vertikaalisesti integroimalla tuotantoketjun erityyppisiä yhtiöitä vanhan musiikkikaupan toimintaan, ja horisontaalisesti fuusioimalla kilpailevia äänilevy-yhtiöitä ja niiden levymerkkejä Fazerin konserniin.

Finnlevyn uudesta tuotannosta 1970-luvulla vastasivat tuotantopäällikkö Toivo Kärjen lisäksi Osmo Ruuskanen ja Jaakko Borg. Kärki kuitenkin päätti levytettävät kappaleet sekä valvoi sanoituksien tekemistä ja antoi lopullisen levytysluvan, kun kaikki oli hänen mielestään kunnossa. (Muikku 2001: 193, 198.) Kärjen tukena toimi myös keskiviikkoisin kokoontuva työryhmä, johon kuuluivat Kärjen lisäksi Osmo Ruuskanen ja John Eric Westö. Työryhmä ideoi esimerkiksi Finnhits-albumeita. Kärki oli aloittanut Fazerin kotimaisen tuotannon päällikkönä vuonna 1955, ja hän

⁹ Vuonna 1961 Fazer sai nimekseen Oy Musiikki Fazer Musik Ab (Kurkela 2009: 251).

oli yksi sodanjälkeisten vuosien johtavista viihdealan toimijoista. (Kurkela 2003: 341, Westö 2018, Muikku 2011: 104-105.) 1970-luvulla Kärki teki yhteistyötä etenkin Juha Vainion ja Vexi Salmen kanssa, jotka oli kiinnitetty kuukausipalkkaisiksi sanoittajiksi käännösiskelmien tuotannon tehostamista varten (Kurkela 2009: 202, Muikku 2001: 194). Kärjen ja kuukausipalkkaisten sanoittajien tiivis rutiininomainen yhteistyö muistuttaakin yhdysvaltalaisista Tin Pan Alley -tuotannon liukuhihnamaista hittituotantoa (Kurkela 2009: 211, Muikku 2011: 106).

Tin Pan Alleylla viitataan New Yorkin Manhattanin alueeseen, jossa monet musiikkikustantajat toimivat. 1900-luvun alussa muodostuneella yhdysvaltalaisella TPA-tuotannolla (Tin Pan Alley) on viitattu sittemmin yleisemmin yhdysvaltalaisen mallin mukaisiin hittimusiikin tuotannon tapoihin paikasta riippumatta. TPA-tyyliset kustantajat etsivät systemaattisesti mahdollisia hittikappaleita voiton maksimoimiseksi: kustantamoihin kiinnitettiin lauluntekijöitä, joiden tehtäväksi tuli laatia yleisöön vetoavia lauluja ja sävelmiä, joita sitten markkinoitiin mahdollisimman tehokkaasti ja monipuolisesti. (Kurkela 2009: 171-172, 177.)

Suomen markkinoilla yhdistettiin TPA-toiminnan mukaisesti laulettua tanssimusiikin kustannustoimintaa ja äänilevytuotantoa (emt.: 191). Toivo Kärjen ja kuukausipalkkaisten sanoittajien lisäksi TPA-tyyppinen tuotanto ilmeni myös Fazerin kustannustoiminnassa, jonka kansainvälisiä verkostoja Finnlevy pääsi hyödyntämään yhtiöiden samojen omistajien ansiosta.

Fazerin kustantamon yhteys muuhun Fazerin ja Finnlevyn toimintaan oli tyypillistä *major*-yhtiöille (Wallis & Malm 1984: 79), sillä Fazer pystyi oman kustantamon avulla pitämään tekijänoikeuskorvauksista saatavat hyvitykset yhtiön sisällä. Fazerin kustantamo pyrki tietoisesti hankkimaan ja omistamaan hyviä kustannuskatalogeja, sillä ne muodostavat kustannustoiminnan pääoman (Kurkela 2009: 97, 101). Fazerin kustantamon laajan kustannuskatalogin lisäksi Fazerin asema suomalaisen äänitealan markkinajohtajana perustui onnistuneisiin käännösiskelmiin. Yhtiön pitkä historia ja kansainväliset suhteet vaikuttivat siihen, että Fazerin kustantamo sai hankittua suuren osan ulkomaisten hittikappaleiden alikustannusoikeuksista. Lindbergillä oli hyvät suhteet Pohjoismaihin ja etenkin Ruotsiin, jossa kustannustoiminta oli laajempaa ja kansainvälisempää kuin Suomessa. (Kurkela 2009: 199, 200, Muikku 2001: 197.) Lindströmin mukaan Fazerin kustantamo antoi kannattavimpien kappaleiden

oikeudet Finnlevylle, joten muut levy-yhtiöt jäivät usein valintavuorossa toiseksi. Sanoittaja Chrisse Johanssonin mukaan hänen löytämänsä kappaleet saattoivat päätyä muille sanoittajalle alikustannusoikeuksien päädyttyä tietyille levy-yhtiöille. (Kotirinta 2002: 296-297.)

Äänitealan murros 1970-luvulla vaikutti Fazerin kustantamon laajan kustannuskatalogin uudelleenlaiseen hyödyntämiseen (Muikku 2001: 192). Finnlevyn tuottamille Finnhits-albumeille lisättiin uuden hittituotannon lisäksi myös vanhempaa tuotantoa. C-kasetin nopea tuotantotahti vaikutti siihen, että levy-yhtiöt pyrkivät saamaan markkinoille mahdollisimman paljon materiaalia: C-kaseteille voitiin pakata vanhaa ohjelmistoa nopeasti uuteen muotoon. Finnlevy, ja sen kautta myös Fazer, pyrki hyötymään äänitteiden myynnin kasvusta perustamalla Levypisteen, jonka myyntipisteitä oli suurimmissa tavarataloissa shop-in-shop -periaatteella ja huoltoasemilla, sekä vain äänitekauppaan keskittyneen Discus-vähittäiskaupaketjun Helsinkiin ja muutamaa muuhun isoon kaupunkiin. (Westö 2018.)

Fazer oli 1990-alkuun mennessä kasvanut kansalliseksi suuryritykseksi, joka niille tyypilliseen tapaan päättyi lopulta ylikansallisesti toimivalle jättiyhtiölle (Brusila 2007: 48): Fazer myytiin monikansalliselle Warner Musicille vuonna 1993 (Kurkela 2009: 255). Tätä oli edeltänyt Fazerin vieminen pörssiin vuonna 1989, mikä enteili jo perinteisen perheyhtiön kulttuuriarvoihin pohjautuvan toiminnan muuttumista. Uusiksi pääomistajiksi tulivat Fazerin ja Hartwallin suvut, jotka olivat tottuneet elintarviketeollisuuden toimintaan ja odottivat nopeita tuloksia. Fazerin toimitusjohtaja Westö vapautettiin tehtävistään keväällä 1992 vuotta ennen Fazerin myyntiä. (emt.: 255.) Salmi oli lähtenyt Finnlevyltä jo 1970-luvun lopulla, mutta Lindström jatkoi työtään Warnerilla vielä 1990-luvun muutoksen jälkeen.

2.3 Finnhits-albumit 1970-luvulla

1970-luvulla ilmestyi kymmenen Finnhits-albumia, joista ensimmäinen vuonna 1974. Seuraavana vuonna julkaistiin Finnhits 2, jonka jälkeen albumeita julkaistiin kaksi vuodessa vuoteen 1979 asti: vuonna 1976 albumit Finnhits 3 ja 4, vuonna 1977 albumit Finnhits 5 ja 6, vuonna 1978 albumit Finnhits 7 ja 8 sekä vuonna 1979 albumit Finnhits 9 ja 10. Kymmenellä Finnhits-albumilla on yhteensä satakuusikymmentä kappaletta, kuusitoista kappaletta per albumi. Kotimaisia

sävellyksiä on yhteensä kuusikymmentäviisi ja ulkomaista alkuperää olevia käännöskappaleita yhdeksänkymmentäviisi. Ensimmäisillä Finnhits-albumeilla käännöskappaleiden osuus on suurempi kuin kotimaisten, mutta kahdella viimeisellä albumilla kotimaisia sävellyksiä on jo enemmistö kappaleista. (Liite 1.)

Fazer oli julkaissut menestyksekkäitä hittikokoelmia jo 1950-luvun lopulta lähtien. Toivekonsertti-albumeita, jotka koostuivat enimmäkseen Fazerin tuottamista eri esittäjien hitti-iskelmistä, julkaistiin vuosien 1959 ja 1977 välillä. (Kurkela 2003: 483.) Finnlevyn Finnhits-albumit menestyivät vielä paremmin kuin Toivekonsertti-albumit: 1970-luvun kymmenestä Finnhits-albumista kaikki nousivat albumilistan kärkisijoille ja niistä seitsemän ensimmäistä nousivat ensimmäisiksi (emt.: 607). Finnhits-albumit olivat ensimmäisiä äänitteitä, joiden myynti ylitti yli 100 000 kappaleen rajan (Muikku 2001: 198). Finnhits-albumien lisäksi myös muut levy-yhtiöt ja -merkit, kuten K-Tel ja Scandia, sekä kirjakerhot julkaisivat kokoelma-albumeita (Kurkela 2003: 607).

Finnhits-albumien suuriin myyntilukuihin vaikutti tehokkaan markkinoinnin, jakelukanavien lisäämisen sekä postimyynnin ja musiikkikerhojen ohella sopivan kuuntelu- ja tanssimusiikin pakkaaminen yhdeksi kokonaisuudeksi, jota pystyi ostamaan C-kasettina ja lp-levyinä (Kurkela 2003: 606, Lindblad 1977: 32, Kilpiö, Kurkela & Uimonen 2015: 32). Lp-levyistä oli tullut kansainvälisessä ääniteteollisuudessa 1960-luvulla single- ja ep-levyjä käytetympi formaatti, sillä suuremmalle lp-levylle voitiin koota enemmän kappaleita. Suomessa lp-levyjä käytettiin lähinnä kokoelma-albumeihin. (Kurkela 2003: 483.) Finnhits-albumeja myytiin kuitenkin eniten C-kasetteina (Kotirinta 2002: 298).

1970-luvun äänitetuotannon ennennäkemätön kasvu vaikutti siis myös Finnhits-albumien julkaisuun, mikä näkyy esimerkiksi Finnhits-albumien nopeassa tuotantotahdissa vuosina 1976–1979. Suomen äänitemarkkinoilla oli niin paljon menestyneitä hittikappaleita, että kahden albumin vuosittainen julkaisu oli kannattavaa. Finnhits-albumit olivat Kotirinnan (2002: 298) mukaan houkuttelevia ostajille, sillä yksittäiset hittikappaleet löytyivät kootusti samalta albumilta. Finnhits-albumien kappaleet olivat läpileikkauksia ajan suosituimpaan populaarimusiikkiin, ja etenkin iskelmiin. 1970-luvulla äänitetuotannon painopiste oli edelleen käännöskappaleissa (Kurkela 2003: 580). 1970-luvun suomalainen kulttuuri oli melko

yhtenäinen. Kulttuuriyleisö oli suuri, mutta musiikki- ja käännöskielmätyylejä oli silti useita. (Kotirinta 2002: 292-293.)

Finnhits-albumien kappaleista voidaan erotella useita eri populaarimusiikin lajeja: vanhempaa iskelmätuotantoa ja tanssimusiikkia, kuten valsseja sekä popiskelmiä, diskoa ja ”renttulauluja”, kuten Irwin Goodmanin tuotantoa. Finnhits-albumien kappaleista osassa hyödynnettiin euroviisuiskelmille tyypillistä suurempaa soundia, ja osassa pienyhtyesoundia, jota Kärki oli kehittämässä 1940- ja 1950-luvuilla. Käännöskappaleiden tuotannossa pyrittiin käyttämään suurempia kokoonpanoja, mikäli näin oli alkuperäiskappaleessa, sillä tarkoituksena oli kopioida ulkomaisten levytysten soundi tarkasti. (Kurkela 2003: 358.) Sanoitusten osalta ei pyritty kuitenkaan kopioimaan ulkomaisten alkuperäisversioiden ideaa samalla tavalla kuin musiikin tuotannossa. Sanoittajat Chrissi Johanssonin mukaan monenkaan iskelmän käännökset eivät olleet suoria tai edes ideatasolla velkaa alkuperäiselle tekstille. (Kotirinta 2002: 296.) Käännöskappaleet saattoivat olla myös ulkomaisia instrumentaalikappaleita, joihin tehtiin suomenkieliset sanat alusta lähtien kuten Lindström (2018) kertoo: ”esimerkiksi *Kolmatta linjaa*. Ei se ole laulettu versio alun perin. Se on instrumentaali¹⁰”.

Kansainvälisen populaarimusiikin vaikutukset ulottuivat myös Suomeen. Beatlesin läpimurto vuonna 1963 muutti populaarimusiikin tyyliä ja tuotantotapoja, kun brittiläisestä valkoisesta rytmibluesista tuli länsimaisen populaarimusiikin tuotannon painopiste ja Englannista Amerikan ohella populaarimusiikin suurvalta. Muun muassa laaja kielialue on vaikuttanut angloamerikkalaisen populaarikulttuurin saavuttamaan valta-asemaan kansainvälisillä markkinoilla (Kärjä 2003: 164). Popmusiikin soinnillinen vallankumous näkyi myös Suomessa, sillä uusi sointi vaikutti muun muassa kevyen musiikin tuotantoon. Vuonna 1963 Suomessa rautalanka¹¹ ja letkajenkka, joihin molempiin kuului kaikuisa sähkökitarasoundi, olivat suuressa suosiossa. Kurkelan mukaan tyyli heijastelivat kotimaisen kevyen musiikin asemaa idän vanhakantaisen kansallisen tyylin ja lännen ulkomaisen popmodernismin välillä. 1960-luvun loppupuolella kitarayhtyeinä aloittaneista

¹⁰ Tony Hatch: *Beautiful in The Rain* (1967). <https://www.discogs.com/Tony-Hatch-Beautiful-In-The-Rain-While-The-City-Sleeps/release/9247939>.

¹¹ Kurkela (2003: 463) kuvailee rautalankamusiikkia sähkökitarasoundin lisäksi twist-komppisiksi romansseiksi, jotka saivat vaikutteita venäläisistä kansanlauluista.

kokoonpanoista irtautui laulusolisteja, kuten Johnny ja Danny, jotka aloittivat käännösiskelmien teon studio-orkesterin säestyksellä. (Kurkela 2003: 486, 463, 513.)

Nuorempien poplaulajien, kuten Dannyn jonka esittämiä kappaleita on Finnhits-albumeilla viisi, tyyliksi muodostui Kurkelan mukaan popiskelmä, joka perustui kansainvälisiin listahitteihin. Popiskelmä piti sisällään eri tyylejä, mutta se erosi vanhemman iskelmän tyylistä soundin puolesta: popiskelmässä käytettiin poppyhtyeiden suosimia rumpu-, basso- ja kitarasoundeja. (Emt.: 546.) Popiskelmä sijoittuu popmusiikin ja vanhemman iskelmän välille. Popiskelmän tavoin popmusiikilla oli yhteys vanhempaan iskelmään, sillä poppyhtyeet liitettiin ammatillisesti iskelmätuotantoon. Popmusiikin uusi soundi ja komppi vaikuttivat lopulta myös iskelmien äänitys- ja sovitusihanteisiin. (Emt.: 520, 531.)

1970-luvun Finnhits-albumeilta löytyy iskelmä- ja popmusiikkia, mutta myös muun muassa ”purkkaa”¹², eli yksinkertaista ja hokevaa brittiläisen glamrockin sekä italialaisen ja ranskalaisen popteollisuuden tuottamaa ”hölkämusiikkia”, kuten Kurkela (emt.: 550) tyyliä kuvaa. Purkan yksinkertaisuus erosi euroviisujen mahtipontisuudesta. Kappaleiden rytmiikka muuttui, kun nopeatempoisempi, ensimmäistä iskua painottava rytmien säestys yleistyi. Vanhemmassa beatin ja rytmibluesin rytmikaavassa korostettiin ensimmäisen iskuun sijaan toista ja neljättä iskua. Suomessa omaksuttiin 1970-luvun lopulla myös Yhdysvaltainen diskotyyli. (Emt.: 550, 552.)

Kurkela (emt.: 519, 603) erottelee toisistaan iskelmän, popiskelmän ja popmusiikin lisäksi myös beatiskelmän, joka ammensi tangon keinoista. Eri populaarimusiikin tyylit vaikuttivat toisiinsa muun muassa studiotyöskentelyn ja soundin osalta, mutta tärkein yhteinen tekijä niillä oli keskittyminen kansainvälisen hittiohjelmiston käyttämiseen ja kääntämiseen suomeksi. 1970-luvun puolivälissä suomalainen studiotekniikka oli saavuttamassa kansainvälisen tason, ja kotimainen tuotanto pääsi käännöskappaleiden soundeissa samalle tasolle kuin alkuperäisversioissa. (Emt.: 528, 552.) Jori Sivosen mukaan käännöskappaleissa pyrittiin 1970-luvulla pitämään samanlainen tausta kuin alkuperäisessä: ”kun käännöskappaleista luovuttiin kokonaan, olikin aika urakka tehdä kaksitoista kappaletta itse” (Kotirinta 2002: 294).

¹² ”[Irwin Goodmanin] *Las Palmas* on tehty Syksyn Säveleen ja siinä pyrittiin tekemään tuollainen purukumi-popbiisi” (Salmi 2018).

Ulkomaisten käännöskappaleiden käyttö väheni 1970-luvun lopussa. Kurkelan (2003: 603) mukaan tämä johtui muun muassa nostalgia-aallosta, kuten Erkki Junkkarisen ja uusien humppaiskelmien suosioista, sekä kotimaisten säveltäjien aktivoitumisesta.

Käännöskappaleiden suosion hiipuminen ilmenee myös 1970-luvun Finnhits-albumien kappaleita tarkasteltaessa. Vuosikymmenen alun Finnhits-albumeissa enemmistö kappaleista on käännöskappaleita, kun taas vuosikymmenen lopussa kotimaisia sävellyksiä on enemmän kuin ulkomaista alkuperää olevia (liite 1). Käännösinnostuksen hiipumiseen vaikutti muun muassa käännösoikeuksien saamisen hankaloituminen. Kappaleiden käännösoikeuksien saaminen oli ollut melko vaivatonta esimerkiksi Espanjasta, Ranskasta ja Italiasta, ja osittain myös Amerikasta ja Englannista. Salmen mukaan käännösoikeuksia alettiin seurata tarkemmin, kun suuret japanilaiset sijoittajayhtiöt ostivat kustantamoita ja totesivat, että käännökset vähensivät alkuperäisen levyn myyntiä. (Kotirinta 2002: 300.) Käännöskappaleet eivät olleet taloudellisesti erityisen kannattavia myöskään niiden sanoittajille. Sanoittajat saivat yleensä paljon pienemmän palkkion kertakorvauksena alkuperäisen tekintekijän palkkioon verrattuna. Salmen mukaan sanoittajat tekivät mieluiten ”originaalilauluja”. (Emt.: 296.)

Kymmenessä 1970-luvun Finnhits-albumissa suomalaisten sävellysten osuus on yhteensä 41 % kaikista kappaleista (liite 1). Muun muassa Irwin Goodmanin kappaleet olivat kaikki suomalaisia sävellyksiä. Goodmanin tuotantoon vaikuttivat kuitenkin myös kansainväliset piirteet: hän kehitti yhdysvaltalaisesta folk-liikkeestä juontavaa iskelmällistä protestilaulua edelleen rienaavaksi kupletiksi, eli renttulauluksi. (Kurkela 2003: 488, 503.) Vexi Salmi vaikutti Goodmanin, eli Antti Hammarbergin, artisti-imagon taustalla. Kurkela epäilee (emt.: 505) yleisön ja lehdistön kiinnostuneen Goodmanista muun muassa siksi, että radio boikotoi osaa hänen tuotannostaan. Kärjen toiminta nosti myös suomalaisten lauluntekijöiden osuutta ulkomaisten säveltäjien hallitessa suomalaista iskelmämarkkinaa (Kurkela 2009: 197). 1970-luvun Finnhits-albumeilla Kärjen säveltämiä ja sovittamia kappaleita on tosin vain neljä.¹³ Finnhits-albumien kappaleiden tarkastelu ei

¹³ Finnhits 3 (1976). Gulliver: *Alli ethän muiden salli* (Säv. T. Kärki. San. V. Salmi. Sov. A. Hyvärinen). Merja Rantamäki: *Mä mistä löytäisin sen laulun* (Säv. G. Panomarenko. San. P. Salonen.

kuitenkaan kerro 1970-luvulla tuotetun musiikin kotimaisuus- ja ulkomaisuusastetta suoraan, sillä Finnhits-albumeilla oli mukana myös vanhojen levytysten uudelleenjulkaisuja. Finnhits-albumeilla hyödynnettiin kustannuskatalogeja ja aiemmin julkaistuja kappaleita.

3 Tutkielman metodologia

Tutkielman aineiston muodostavat 1970-luvulla ilmestyneen kymmenen Finnhits-albumin lisäksi kolmen ääniteteollisuuden toimijan haastattelut, jotka vaikuttivat osaltaan 1970-luvun Finnhits-albumien ideointiin ja tuotantoon. Esittelen luvussa 3.1 haastattelemani toimijat, Veikko ”Vexi” Salmen, Timo Lindströmin ja John Eric Westön, joita haastattelin puolistrukturoidun teemahaastattelun mukaisesti. Avaan myös sisällönanalyysin metodia, jonka läpi luen haastatteluaineistoani.

Teoreettisena kehyksenä tutkielmassa toimii transnationalismin käsite sekä käsitys haastateltavista ääniteteollisuuden toimijoina portinvartijateoriaa ja kulttuurin välittäjä -termiä mukailten. Avaan transnationalismin käsitettä, sekä siitä toisinaan käytettyä suomennosta ylijärjaisuus, tarkemmin luvussa 3.2. Pohdin myös muita käsitteitä, jotka liittyvät transnationaalien ilmiöiden tarkasteluun, kuten globalisaatiota, kansainvälisyyttä, kansallisuutta ja paikallisuutta. Teoreettinen kehys muodostuu myös portinvartijan ja kulttuurin välittäjän termeistä, joita tarkastelen luvussa 3.3. Yhdistän haastateltavien toiminnan ääniteteollisuuden portinvartijoina ja kulttuurin välittäjänä transnationalismiin, sillä ääniteteollisuuden toimijat vaikuttivat kansainvälisten ilmiöiden ja ideoiden päätymiseen Suomen äänitemarkkinoille.

Haastateltavilla oli 1970-luvulla omat roolinsa Suomen ääniteteollisuuden toiminnassa: he huomioivat ja omaksuivat kansainvälisen populaarimusiikin toimintamalleja ja piirteitä. Kuluttajat taas eivät välttämättä samalla tavalla tiedostaneet sitä, mistä ja miten kansainväliset vaikutukset päätyivät Suomen äänitemarkkinoille. Valitsin tähän tutkielmaan haastateltaviksi sellaiset kolme ääniteteollisuuden toimijaa, jotka toimivat keskenään eri tyyppisissä työnkuvissa, rooleissa ja osittain myös eri yhtiöissä. Vaikka haastateltavia on vain kolme, niin heistä saa monipuolisen kuva, sillä heidän toimenkuvansa olivat erilaiset. Haastatteluja tukee myös muu aineistoa, eli Finnhits-albumit ja niiden kappaleet.

Aloitin haastattelujen suunnittelun siitä käsityksestä, että 1970-luvun suomalainen ääniteteollisuus, Finnhits-albumit ja niissä olevat käänöskappaleet ovat osa populaarimusiikin yhteistä transnationaalista historiaa. Äänitealan toimijoiden rooleihin ja käsityksiin, ja sitä kautta Finnhits-albumeihin, on vaikuttanut maailmanlaajuinen äänitealan murros: teknologian kehitys, C-kasettien nopea

tuotantotahti, uudet markkinointikeinot ja myyntikanavat sekä kustannustoiminta. Kansainväliset ylijarjaiset vaikutukset ovat olleet vahvempia muualta maailmasta Suomeen kuin Suomesta maailmalle. Vuorovaikutusta silti on, sillä esimerkiksi suuret monikansalliset levy-yhtiöt toimivat myös Suomessa.

3.1 Ääniteteollisuuden toimijoiden haastattelut ja sisällönanalyysi

Haastattelemalla kolmea suomalaisen ääniteteollisuuden toimijaa pyrin selvittämään, mitkä transnationaalit ideat ja ilmiöt vaikuttivat 1970-luvun Finnhits-albumeihin ja niissä oleviin käänöskappaleisiin. Haastatteluja analysoimalla voidaan selvittää, miten kyseiset ääniteteollisuuden toimijat vaikuttivat suomalaisen ääniteteollisuuden toimintaan, sekä millaisia käsityksiä ja rooleja heillä oli ääniteteollisuuden toiminnasta. Veikko ”Vexi” Salmen, Timo Lindströmin ja John Eric Westön haastattelut tehtiin Helsingissä ja Espoossa keväällä 2018, ja litteroitiin kaikkien haastattelusessioiden jälkeen. Hyödynnän haastattelujen suunnittelussa ja tulkitsemisessa Hirsjärven ja Hurmeen *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö* -teosta (2009), jonka mukaisesti pyrin teemahaastattelujen avulla saatua aineistoa analysoimalla löytämään tutkielman aiheesta muodostetut hypoteesit.

Haastateltavat

Sanoittaja ja tuottaja **Veikko ”Vexi” Salmi** oli 1970-luvulla kuukausipalkalla Finnlevyllä (Salmi 2018). Hän teki tiivistä yhteistyötä muun muassa Toivo Kärjen ja Irwin Goodmanin kanssa, jonka uraan Salmi vaikutti merkittävästi (Kurkela 2003: 485, 505). Salmi sanoitti kappaleita omalla nimellään sekä erilaisilla salanimillä, kuten Emil Von Rete. Salmen sanoittamia kappaleita on kaikilla 1970-luvun Finnhits-albumeilla Finnhits 9 -albumia lukuun ottamatta. Salmi työskenteli Finnlevyllä vuoteen 1977 asti, kunnes hän vuonna 1978 perusti oman Levytuottajat Oy -yhtiön (Pomus, Salmi 2011).

Timo Lindström aloitti uransa ensin muusikkona ja toimi myöhemmin studiomuusikkona. Vuodesta 1975 eteenpäin Lindström toimi tuottajana PSO:lla. Vuonna 1979 hän siirtyi Finnlevylle tuottajaksi ja sitten kotimaisen tuotannon päälliköksi 1980-luvulla. Lindström oli Finnlevylle siirryttyään osa Finnhits-albumien työryhmää. (Lindström

2018.) Lindström oli tekemisissä Finnhits-albumien kanssa ensin kilpailijan, ja sen jälkeen sisäpiirin toimijan asemassa: PSO:lla Lindström tarjosi kappaleita Finnhits-albumeille ja Finnlevyllä hän oli itse vaikuttamassa Finnhits-albumien tuotantoon.

John Eric Westö aloitti Fazerilla vuonna 1961 budjetti- ja luottopäällikkönä, ja toimi yhtiön toimitusjohtajana vuosina 1971-1992 (Westö 2018, Kurkela 2009: 196). Hän oli operatiivisessa vastuussa Fazerin, sen tytäryhtiöiden ja Finnlevyn toiminnasta ja seurasi yhtiöiden toimintaa eri sektoreilla (Westö 2018), kuten soitinkauppa, äänilevytuotanto, kustannustoiminta ja vähittäismyynti. Westö istui Fazerin hallituksessa ja toimi sen tytäryhtiöiden hallitusten puheenjohtajana. Hänellä oli 1970-luvulla useita luottamustoimia.¹⁴ Fazerilta lähdettyään Westö toimi Suomen Kansallisoopperan hallintojohtajana.

Kolme haastateltavaani, ja etenkin Salmi, mainitaan useissa Suomen musiikki- ja ääniteteollisuutta ja populaarimusiikkia tarkastelevissa teoksissa ja tutkimuksissa (muun muassa Kotirinta 2002, Muikku 2001, Kurkela 2009). Salmi, Lindström ja Westö ovat siis kaikki suomalaisen ääniteteollisuuteen vaikuttaneita toimijoita. Tekemieni haastattelujen lisäksi tuon analyysissä esille myös muita toimijoita, kuten sanoittaja Chrissi Johanssonin. Hyödynnän analyysissä Yle Arkistossa keväällä 2018 litteroimiani radio-ohjelmia¹⁵. Valitsin Yle Arkistosta sellaista aineistomateriaalia, jossa käsitellään ennen kaikkea käännöskappaleita. Aineistomateriaalin avulla pystyn syventämään juuri kansainvälisten ideoiden vaikutusta Suomen äänitemarkkinoihin ja Finnhits-albumien sisältöön.

Tutkimushaastatteluissa pyritään hankkimaan tietoa ja helpottamaan kommunikaatiota haastattelutilanteessa (Hirsjärvi & Hurme 2009: 97-98).

Tutkielmani päämääränä on tarkastella suomalaisen ääniteteollisuuden transnationaalisuutta, joten haastattelukysymykset painottavat erityisesti

¹⁴ Westö on muun muassa ollut perustamassa Suomen Musiikkikustantajat ry:tä ja istunut sen hallituksessa. Hän oli 1970- ja 1990-lukujen välisenä aikana myös esimerkiksi Suomen Ääni- ja Kuvatallennetuottajat ÄKT ry:n, Gramex ry:n, Teosto ry:n ja Fazerin Musiikkisäätiön hallitusten jäsenenä sekä Tekijänoikeuden asiantuntijalautakunnan jäsen.

¹⁵ *Etsin kunnes löydän. Iskelmän naissanoittajat ja Kevyet mullat: Käännösiskelmä.*

kansainvälisiä piirteitä ja kontakteja, mutta myös haastateltavien omia rooleja ääniteteollisuuden toiminnassa. Haastattelukysymykset on muotoiltu puolistrukturoidun teemahaastattelun mukaisesti ja jokaisen haastateltavan kohdalla hieman eri tavoin, koska heidän työnkuvansa olivat erilaiset tutkittavana ajankohtana. Huomioin haastattelutilanteessa myös sen, että teema-alueet ja kysymysten järjestykset saattavat muuttua haastattelun edetessä (Hirsjärvi & Hurme 2009: 104).

Teemahaastattelussa voidaan (emt.: 47) olettaa, että haastateltavat ovat kokeneet tietyn tilanteen, eli tutkielmani tapauksessa suomalaisen ääniteteollisuuden toiminnan 1970-luvulla ja Finnhits-albumien tekemiseen liittyvät vaiheet. Muodostin haastattelurungot perehtymällä aihealueeseen sekä haastateltavien työnkuviin ja toimintaan, jotta pystyin haastattelutilanteessa kohdentamaan kysymyksiä oikeanlaisiin teemoihin. Kaikissa haastatteluissa joidenkin kysymysten järjestykset vaihtuivat, sillä haastateltavat vastasivat usein laajasti vastaamalla myös muihin valmisteltuihin kysymyksiin. Haastattelutilanteet olivat erilaisia, sillä yhdessä haastattelin omaa isääni ja kahdessa muussa tapasin haastateltavat ensimmäistä kertaa. Toisaalta Salmi ja Lindström olivat heti hyvin tuttavallisia. Heillä vaikutti olevan oletus siitä, mitä kenties jo aiheesta tiesin, sillä he tiesivät minun ja isäni sukulaisuussuhteesta.

Aloitin kaikki haastattelut kysymällä Salmen, Lindströmin ja Westön työnkuvista 1970-luvulla. Temaattisilla kysymyksillä (emt.: 105) ohjasin haastattelun pääaiheeseen ja tutkimuksen teoreettisiin käsitteisiin kysymällä haastateltavilta Finnhits-albumien idean lähtökohdista sekä heidän toiminnastaan albumeihin ja käännöskappaleisiin liittyen. Dynaamisilla kysymyksillä (emt.: 105) pyrin motivoimaan haastateltavia puhumaan omista kokemuksistaan: Salmen haastattelurungossa oli kysymyksiä kappaleiden sanoitusprosesseista, kuten Irwin Goodmanin kappaleiden tekemisestä käännöskappaleisiin verrattuna. Lindströmin kohdalla kysyin tarkemmin kappaleiden tuotannosta sekä eri levy-yhtiöissä työskentelyn eroista. Westön haastattelurunko koostui muihin haastatteluihin verrattuna yleisemmistä kysymyksistä, sillä hän ei ollut samalla tavalla käytännön tasolla tekemisissä Finnhits-albumien ja käännöskappaleiden kanssa.

Puolistrukturoidun teemahaastattelun avulla keräsin aineiston, jota analysoimalla voin tehdä päätelmiä suomalaisen ääniteteollisuuden toiminnasta ja Finnhits-albumeista. Tutkielmani liittyy haastattelujen osalta muistitietoon pohjautuvaan historiantutkimukseen. Historiaan kohdistuvassa, yli neljäkymmentä vuotta sitten tapahtuneita asioita tarkastelevassa tutkimuksessa tulee pitää mielessä ihmisen muistin rajallisuus. Teemahaastattelun dramaturgisen viitekehyksen mukaisesti tulkitsen haastateltavilta saatuja tietoja muihin tietolähteisiin tukeutuen (Hirsjärvi & Hurme 2009: 101) ja lähdekritiikkiä hyödyntämällä. Työstin Finnhits-albumeista kaksi taulukkoa (liitteet 1 ja 2), joiden avulla voin tarkastella muun muassa kotimaisten ja ulkomaisten kappaleiden osuutta Finnhits-albumeilla.

Kaikki kolme haastateltavaa antoivat luvan käyttää haastatteluaineistoa ja lainauksia niistä tässä tutkielmassa omilla nimillään. Pyrin lainaamaan ja tulkitsemaan haastateltavia sisällönanalyysin keinoin perehtymällä siihen *mitä* he sanovat. En siis pyri avaamaan sitä, *miten* haastateltavat asioista kertovat. Tukeudun analyysissä myös aiempiin tutkimuksiin ja alan kirjallisuuteen, jotta tulkintani saavat mahdollisimman kattavat perustelut, sillä haastateltavat ovat tulkintani ja analyysini suhteen eri asemassa. Salmen ja Lindströmin haastattelumateriaalia pystyn analysoimaan kriittisemmin, mutta Westö on oletettavasti herkemmän tulkinnan alainen. Olemme keskustelleet Westön kanssa tutkimusaiheesta useasti ennen tutkielman aloittamista ja prosessin aikana, joten olen pyrkinyt olemaan erityisen tarkkaavainen analysoidessani hänen osuuttaan haastatteluaineistosta.

Hyödynnän haastatteluaineiston käsittelyssä Tuomen ja Sarajärven (2009) esittelemää laadullisen tutkimuksen sisällönanalyysin metodia. Pyrin laadullisen aineiston analyysille tyypilliseen tapaan lisäämään informaatioarvoa suomalaisen ääniteteollisuuden historiasta sekä luomaan mielekkäitä huomioita Finnhits-albumien ideoimisesta ja tuotannosta. Pyrin myös tekemään selkeitä johtopäätöksiä laajasta aineistosta ja tutkittavasta ilmiöstä, eli suomalaisen ääniteteollisuuden transnationaalisuudesta. Aineiston laadullinen käsittely perustuu loogiseen päättelyyn ja tulkintaan, jossa aineisto hajotetaan ensin osiin, käsitteellistetään ja järjestetään uudestaan uudella tavalla loogiseksi kokonaisuudeksi. (Tuomi & Sarajärvi 2009: 108) Sisällönanalyysin keinoin haastatteluaineiston litterointeja, eli tekstin sisältöä, kuvaillaan sanallisesti, ja tutkittavasta ilmiöstä muodostetaan tiivistetty kuvaus.

Etsin aineistosta valitsemiani teemoja, eli Finnhits-albumeita, käänöskappaleita ja transnationaaleja vuorovaikutussuhteita kuvaavia näkemyksiä. Tarkastelin, mitä kustakin teemasta sanottiin ja vertailin teemojen esiintymistä haastatteluaineistossa. Pilkoin haastatteluaineiston sisällönanalyysin (Tuomi & Sarajärvi 2009: 93) mukaisesti osiin ja ryhmittelin aineiston erilaisten aihepiirien mukaan uudestaan teemoihin. Ennen haastattelua valikoitujen teemojen, eli Finnhits-albumien, käänöskappaleiden ja transnationalismin, lisäksi haastatteluaineistosta nousi selkeästi esiin kustannustoiminnan teema, joka muodostaakin Finnhits-albumien ja käänöskappaleiden jälkeisen analyysiluvun 4.3.

Kaikissa kolmessa haastattelussa tuli yllä mainittujen teemojen lisäksi ilmi myös C-kasettien tulo markkinoille uutena formaattina, äänitteiden eri myyntikanavat sekä levy-yhtiöiden keskinäinen toiminta kansainvälisesti ja kansallisesti. Kysyin haastateltavilta erikseen myös heidän käsityksiään suomalaisesta kuulijakunnasta, jota pidin mahdollisena teemana haastattelurunkoja muodostaessa. Suomalaisen kuulijakunnan käsittely oli hyödyllistä, sillä haastateltavien käsityksillä kuulijakunnasta oli vaikutusta heidän toimintaansa, mutta suomalaisen kuulijakunnan tarkempi analyysi vaatisi esimerkiksi identiteetin käsittelyä, jota tässä tutkielmassa ei lähdetä tarkemmin pohtimaan.

Haastatteluaineistosta esille nousseet seikat yhdistyvät tutkielman teoreettiseen kehukseen, eli ääniteteollisuuden ylijärjestyksen ja ääniteteollisuuden toimijoiden rooleihin. Tutkielmassa käytetty sisällönanalyysi on teoriaohjaava (emt.: 96), sillä valitsemani teoreettinen kehys toimi haastatteluaineistosta tehdyn analyysin apuna. Toisaalta tutkielmassa käytettyä sisällönanalyysin metodia voidaan pitää myös teorialähtöisenä (emt.: 97), sillä tutkimuskysymys suomalaisen ääniteteollisuuden transnationaalisuudesta 1970-luvulla perustui aineistosta jo tehtyyn päätökseen ja vaikutti suoraan haastatteluaineiston analyysiin. Teoriaohjaavan ja teorialähtöisen sisällönanalyysin ero on kuitenkin häilyvä, ja niissä molemmissa hyödynnetään deduktiivista päättelyä, eli analyysissa edetään yleisestä yksittäiseen.

Puolistrukturoidun teemahaastattelun ja sisällönanalyysin metodein erittelin tutkimusaineistosta 1970-luvun ääniteteollisuuden toimintatapoja yleisemmin, ja sitten Salmen, Lindströmin ja Westön toiminnan kannalta. Sisällönanalyysin avulla tutkimusaineistoa voidaan tarkastella transnationalismin käsitteen läpi.

3.2 Transnationalismi

Transnationalismin käsitteen avulla voin tarkastella niitä kansainvälisiä ilmiöitä ja ideoita, jotka esiintyvät aineistossa, eli ääniteteollisuuden toimijoiden haastatteluissa ja Finnhits-albumeissa. Pysin selvittämään, mitä kansainvälisiä ilmiöitä ja ideoita muokattiin Suomen äänitemarkkinoille ja populaarimusiikin tuotantoon. Liitän näiden ilmiöiden ja ideoiden tarkasteluun nimenomaan transnationalismin käsitteen, mutta kansallisten ja paikallisten vuorovaikutussuhteiden kohdalla hyödynnän ylijärjestyksen suomennosta. Kansainvälisiä, kansallisia ja paikallisia ylijärjestyksiä vuorovaikutussuhteita analysoimalla aineistosta voidaan nostaa esiin myös haastateltavien rooleja ja toimintatapoja Finnhits-albumeihin liittyen. Yhdistänkin aineiston analyysissä transnationaalisuuden käsittelyyn portinvartija- ja kulttuurin välittäjä -termit, jotka mahdollistavat haastateltavien tarkemman analysoinnin ääniteteollisuuden toimijoina.

Transnationalismin käsitteestä on useita eri samantyyllisiä määritelmiä, joissa listataan eri tekijöitä ja ilmiöitä, jotka ylittävät rajoja. Transnationalismi on avoin termi, ja McGlynnin ja Dobsonin (2009) mukaan osittain myös ylimääritelty. Aiheesta on kirjoitettu paljon, joten hyödynnän vain osaa transnationalismia ja ylijärjestyksiä käsittelevistä tutkimuksista.¹⁶ Käytän niitä määritelmiä, jotka tuntuivat tämän tutkielman kannalta osuvimmilta, kuten Steven Vertovecin (2009: 2) käsitys transnationalismista *näkökulmana*, joka mahdollistaa monikulttuuristen ja moninaisten kanssakäymisen muotojen tarkastelun globalisoituneessa maailmassa.

Tukeudunkin transnationalismin käsitteen tarkastelussa etenkin Vertovecin (emt.: 1-2) transnationalismin määritelmään, jonka mukaan käsite viittaa erilaisiin siteisiin ja kanssakäymisiin, jotka linkittävät ihmisiä, paikkoja tai instituutioita kansallisvaltioiden rajojen yli ympäri maailmaa. Transnationalismin käsitteen avulla tutkimusaineistosta voidaan erotella tarkemmin niitä kansallisvaltioiden rajojen yli toimineita henkilöitä ja instituutioita, kuten levy-yhtiöiden yhteydessä toimineita kustantamoita, jotka vaikuttivat Finnhits-albumien ja käännöskappaleiden tuotantoon Suomessa. Transnationalismin käsite kuvaa myös kansallisvaltioiden rajojen yli

¹⁶ Esimerkiksi Herren, Rüesch ja Sibille (2012) käyttävät termiä transkulttuurinen historia sekä transkulttuurisuus (*transculturality*), ja Whiteley (2005: 2) käsitettä *trans-local* eri paikallisuuksista kulttuuristen vaihtojen yhteydessä.

ulottuneita ideoita, kuten kokoelma-albumien ideoita ja niiden markkinoinnissa hyödynnettyä televisiomainontaa.

Suomen äänitemarkkinoiden kansallisen ja kotimaisten levy-yhtiöiden ja -merkkien paikallisen keskinäisen toiminnan tarkastelussa hyödynnän toisinaan transnationalismin suomenkielisenä vastineena käytettyä ylirajaisuutta, vaikka termi ei ole vielä vakiintunut (Martikainen, Sintonen & Pitkänen 2006: 24). Suomen ääniteteollisuuden toiminnasta voidaan kuitenkin erotella ylirajaista toimintaa esimerkiksi Fazerin, Finnlevyn ja muiden levy-yhtiöiden välillä. Transnationalismin ja ylirajaisuuden idea on silti sama. Ylirajaisuuden suomennos sopii Suomen kansallisen ja paikallisen ääniteteollisuuden tarkasteluun paremmin, sillä termin nimessä ei ole niin suoraa viittausta eri kansallisuuksien ja kansallisvaltioiden ajatukseen (*transnationalism*, *transnational*). Liitänkin ylirajaisuuteen Rautiainen-Keskustalon (2013: 322) transnationalismin määritelmän, jonka mukaan käsitteeseen liittyy kansallisvaltioiden rajojen lisäksi erilaisten arvomaailmojen rajojen ylittyminen.

Myös McGlynn ja Dobson (2013: 7) sekä O'Flynn (2007) käsittelevät transnationalismin käsitteeseen sisältyvää kansan (*nation*) käsitettä yhdistämällä sen kansalliseen identiteettiin. O'Flynnin (emt.: 28-29) mukaan kansallisuus voi ilmetä musiikin kansainvälisissä muodoissa, jolloin kansallisten identiteettien artikulaatiot ja autenttisuus ilmenevät globaaleissa yhteyksissä. Globaalien markkinoiden kansainvälisissä hittikappaleissa oli alkuperämaan tai -kielen ominaispiirteitä. Käännöskappaleissa tämä jokin alkuperän artikulaatio tai autenttisuus pyrittiin suomalaistamaan. Vaikka suomalaiset kuulijat saattoivat luulla käännöskappaleita alkuperäiskappaleiksi, niin yhteys alkuperäiskappaleeseen oli silti enemmän tai vähemmän olemassa käännösversioissa. Huomioin Finnhits-albumien käännöskappaleiden analysoimisessa mahdollisia kansallisia piirteitä, mutta en syvenny tarkemmin kansallisten identiteettien käsitteeseen.

Hyödynnän suomalaisen ääniteteollisuuden transnationaalien ja ylirajaisen toiminnan tarkastelussa myös Wallisin ja Malmin (1984: 20) vuorovaikutusmallin kolmea tasoa, jotka ovat kansainvälinen, kansallinen ja paikallinen taso. Kansainvälinen taso koostuu kansainvälisestä musiikki-, media- ja elektroniikkateollisuudesta ja -organisaatioista, kuten monikansallisista ääniteteollisuuden yhtiöistä. Nämä yhtiöt

toimivat suorasti tai epäsuorasti maailmanlaajuisesti sekä yhteistyössä kansallisten organisaatioiden kanssa. (Wallis & Malm 1984: 45, 49.) Paikallinen taso koostuu kansallisvaltion musiikillisesta aktiivisuudesta, kuten musiikkia kuuntelevasta yleisöstä kokonaisuudessaan, sekä paikallisista musiikillisista toiminnoista. Kansalliseen tasoon, kuten Suomen musiikki- ja ääniteteollisuuteen yleisesti, massamediaan sekä levy-yhtiöihin, sisältyy tämä paikallinen musiikkitoiminta. Paikalliset ja kansainväliset tasot siis kohtaavat kansallisella kentällä erilaisten organisaatioiden, yhtiöiden ja medioiden vuorovaikutuksessa. (Emt.: 43-44, 50.)

Käytän vuorovaikutusmallissa määriteltyjä tasoja aineiston transnationaalien ja ylijärjestöjen vuorovaikutussuhteiden tarkastelussa. Fazerin, Finnlevyn ja muiden yhtiöiden välinen toiminta oli paikallista ylijärjestöisyyttä, joka yhdistyi kansallisella tasolla muihin Suomen musiikki- ja ääniteteollisuuden toimijoihin ja medioihin, kuten televisioon ja radioon. Kansainvälinen taso yhdistyy suomalaisen ääniteteollisuuden transnationaalisuuteen: monikansallisten levy-yhtiöiden toiminta vaikutti myös Suomen äänitemarkkinoihin. Vaikutus oli suoraa muun muassa suomalaisten levy-yhtiöiden edustaessa kansainvälisiä levy-yhtiöitä, mutta myös epäsuoraa, kuten suomalaisten toimijoiden omaksumat kansainväliset ideat kokoelma-albumeista tai televisiomarkkinoinnin hyödyntämisestä.

Transnationalismin ja ylijärjestöisyyden käsitteisiin liittyy kansainvälisyyden, kansallisuuden ja paikallisuuden lisäksi myös globalisaatio. Vertovec (2009: 2) yhdistää transnationalismin ja globalisaation käsitteet toisiinsa toteamalla, että yhteisöjen väliset sosiaaliset transnationaalit yhteydet ovat osa globalisaation ajatusta. McGlynn ja Dobson (2013: 5) yhtyvät Vertovecin ajatukseen toteamalla, että transnationaalit ilmiöt ilmenevät nimenomaan globaaleissa vuorovaikutusten verkostoissa. Heidän mukaansa ihmiset ovat globaalisti yhdistyneitä, mutta samalla keinotekoisesti jaoteltuja rajattujen valtioiden mukaan. Globalisaatio viittaa siis laajempiin verkostoihin, joissa transnationaalit vuorovaikutussuhteet ilmenevät. Globalisaation myötä taloudelliset ja poliittiset suhteet sekä kulttuuriset ilmiöt ovat levinneet maailmanlaajuisesti (Kärjä 2003: 164). Tämä on johtanut esimerkiksi angloamerikkalaisen populaarikulttuurin valta-asemaan kansainvälisillä markkinoilla ja populaarikulttuurien osittaiseen samankaltaistumiseen.

Maailmanlaajuisesti levinneen populaarimusiikin myötä tietyn kielialueen tai kansallisvaltion äänitemarkkinoilla olleet kappaleet ovat vaikuttaneet toisen kansallisvaltion äänitemarkkinoihin esimerkiksi silloin, kun alkuperäiskappaleista on tuotettu käännöskappaleita. Transnationalismin käsitteen avulla voidaankin tunnistaa eri kulttuuristen töiden, kuten hittikappaleiden, vaikutusta toisiin töihin (McGlynn & Donson 2013: 5) globaalissa maailmassa. Eri kansallisvaltioiden ja kielialueiden musiikit ja musiikilliset työt eivät ole kuitenkaan yhden tietyn kulttuurisen ja poliittisen kokonaisuuden edustajia. Martikainen, Sintonen ja Pitkänen (2006: 10) pitävätkin kansallista ykseyttä myyttinä, vaikka sillä on ollut roolinsa asenteiden muokkaajana. Finnhits-albumien käännöskappaleet ja niiden ympäri maailmaa levinneet eri versiot ovatkin osa laajempaa globaalia perspektiiviä.

Kuvaan transnationalismin ja ylijärjestyksen käsitteiden avulla kulttuuristen prosessien (Rautiainen-Keskustalo 2013: 322) luonnetta niin kansallisvaltioiden, kuin kansallisten ja paikallisten toimijoiden välillä. Näitä kulttuurisia prosesseja ovat muun muassa alkuperäiskappaleen kääntämiseen tarvittavan alikustannusoikeuden hankkiminen ja saaminen, jolloin transnationaali toiminta oli eri kansallisvaltioissa toimivien kustantamoiden välistä. Suomessa toimivien kustantamoiden tai kustannusyksiköiden välinen toiminta oli kansallisesti ja paikallisesti ylijärjestyksellistä taas silloin, kun eri levy-yhtiöiden artistit esittivät saman käännöskappaleen. En pyri tässä tutkielmassa vahvistamaan transnationalismin jotakin tiettyä määritelmää, vaan tarkastelemaan suomalaista ääniteteollisuutta 1970-luvulla laajempaan kansainvälisten, kansallisten ja paikallisten vuorovaikutussuhteiden verkostona.

Transnationalismin käsitteen avulla voin tutkia yksittäisten ilmiöiden ja ideoiden ylijärjestyksellistä kulkemista sekä analysoida kansainvälisen musiikin historian tapahtumien ilmenemistä Suomessa ja Finnhits-albumien tuotannossa 1970-luvulla.

Kansainvälisiin, kansallisiin ja paikallisiin ylijärjestyksiin yhteyksiin vaikuttivat erityisesti luodut suhteet ja verkostot (Vertovec 2009: 4). Pyrin tarkastelemaan transnationalismin käsitettä hyödyntäen erilaisia rajapintoja, joissa tietyt toimijat ja toimijoiden ryhmät vaikuttavat toisiinsa (McGlynn & Donson 2013: 5). Yhdistänkin yksittäisten ääniteteollisuuden toimijoiden tarkasteluun portinvartijateoriaa sekä kulttuurin välittäjä -termin. Ääniteteollisuuden toimijoiden työtapojen, roolien ja käsitysten tutkiminen voi paljastaa paikallisempia käsityksiä ylijärjestyksestä.

3.3 Ääniteteollisuuden toimijat portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä

Haastateltavien toiminnalla ja käsityksillä oli osaltaan vaikutusta Finnhits-albumien ideoimiseen ja tuotantoon. Käytän haastateltavista yleisempää *ääniteteollisuuden toimijat* -termiä, mutta hyödynnän myös termejä *portinvartija* ja *välittäjä*.

Portinvartijateoriaan nojautuen voidaan hahmotella, millaisia päätöksiä haastateltavat tekivät käännöskappaleiden tuotantoon ja Finnhits-albumeihin liittyen. Toisaalta haastateltavat toimivat kulttuurin välittäjinä tuodessaan Suomen äänitemarkkinoille kansainvälisiä ideoita. Yleisemmän ääniteteollisuuden toimija -termin avulla voin hahmotella löyhemmin haastateltavien toimintaa Finnhits-albumeihin liittyen. Avaan seuraavaksi portinvartijateoria ja kulttuurin välittäjä -termejä valikoitujen aiempien tutkimusten perusteella. Kaikki kolme termiä painottavat haastateltavien toimintaa eri tavoin, ja yksi henkilö voi toimia kaikissa näissä rooleissa.

Kaikesta tehdystä musiikista vain osa julkaistaan lopulta äänitteillä ja vain osa äänitetystä musiikista päätyy yleiseen jakeluun tai radioon soitettavaksi. Valittujen kappaleiden menestystä ei voida määritellä ennalta, joten musiikkiteollisuudessa pyritäänkin ennakoimaan mahdollisimman hyvin sitä, mikä tuote tulee menestymään. (Brusila 2007: 49, 50.) Ääniteteollisuuden toimijoiden rooleja tarkastelemalla voidaan pohtia, ketkä päättivät millaista musiikkia äänitetään ja levitetään, sekä millainen yleisö äänitettyä musiikkia kuunteli. Portinvartijatermi on yksi tapa luonnehtia sitä, mitkä tuotteet etenevät lopulta kuluttajille ja ketkä ääniteteollisuuden tekijät päättävät näiden tuotteiden etenemisestä.

Portinvartijateorian mukaan levy-yhtiön jokaisessa tuotantoketjun osassa tapahtuu tuotteiden karsintaa, joka jatkuu siihen asti että tuotteet tavoittavat yleisön (Brusila 2007: 49-50). Wallis ja Malm (1984: 264) toteavat portinvartijoiden päättävän siitä, minkä tyyppistä musiikkia jaetaan ja millaista musiikkia on saatavilla.

Portinvartijateoria viittaa Negusin (2004: 25-26) mukaan Paul Hirschin määrittelemänä siihen, että ääniteteollisuuden ja median portinvartijat osallistuisivat vain valmiiden tuotteiden läpi päästämiseen yleisölle tai ulkopuolelle jättämiseen. Yleisemmistä linjauksista päättävät ääniteteollisuuden toimijat olivat siis kuin portinvartijoita, toisin kuin kappaleiden varsinaiseen luomiseen, kuten sanoitus-, sävellys- tai sovitustyöhön osallistuneet toimijat.

Hall, Neitz ja Battani (2003: 200) arvioivat Hirschin portinvartijateorian mallin oletettavan, että artisteista on ylimääräistä tarjontaa, eli artisteja on liikaa siihen nähden kuinka paljon kappaleita voidaan tuottaa. Yksilöiden paljoudesta valitseminen on vaikea prosessi, sillä yleisön makua ei voi ennakoida. Hirschin mukaan yhtiöt pyrkivät vastaamaan tähän epävarmuuteen minimoimalla riskejä tuottamalla enemmän tuotteita kuin mitä aiotaan jakaa tai markkinoida. Finnhits-albumien kohdalla ei ole merkityksellistä arvioida tuotettiinko Finnlevyllä sellaisia kappaleita, joita ei ikinä julkaistu tai markkinoitu, mutta julkaisumäärät liittyvät C-kasettien halpoihin tuotantokustannuksiin: 1970-luvun käänösiskelmien suosion aikaan äänitteiden julkaisukynnys oli alhainen. Ääniteteollisuuden toimijoilla oli portinvartijoina päätösvaltaa hittikappaleiden etsimiseen ja tuotantoon, mutta toisaalta yksittäisten toimijoiden arvioiden lisäksi 1970-luvulla julkaistiin halvemmin kustannuksin myös sellaisia kappaleita, joiden suuriin myyntimääriin ei uskottu.

Toisin kuin portinvartijatermi, kulttuurin välittäjä -termi painottaa muokkaamista. Sanoittajat, säveltäjät ja sovittajat toimivat enemmän välittäjinä kuin portinvartijoina. Negus (2004: 26) esittelee kulttuurin tuotannon näkemyksen, jonka mukaan kulttuurituote käy läpi eri vaiheita, joiden aikana useat eri asiantuntijat osallistuvat tuotteen muodostumiseen ja vaikuttavat tuotteen lopputulokseen. Kulttuurin tuotannon näkemys mahdollistaa tuotteiden muokkaamisen prosessin aikana, ja lopullinen tuote on ”yhteinen luomus”. Negus yhdistää oman näkemyksensä Richard Petersoniin, jonka mukaan yhdessä luotu tuote voidaan identifioida kaikkien niiden tekijöiden kesken, jotka osallistuvat tuotantoprosessiin esimerkiksi säveltämällä, äänittämällä tai markkinoimalla. (Emt.: 26.) Finnhits-albumien kokoaminen, vanhempien julkaisujen hyödyntäminen ja liukuhihnamainen tuotanto eivät kuitenkaan muodostaneet selkeästi kollektiivista ”yhdessä luomisen” prosessia.

Toisaalta Petersonin näkemyksessä mainitaan eri vaiheiden tekijöiden toiminnan koordinoiminen ”tuotteen imagon” mukaan. Tällöin toimijat omaksuvat käytännöllisen ja kaupallisen lähestymistavan, jolloin heidän ei tarvitse jakaa samaa maailmankuvaa. Petersonin ajatus sopii Finnhits-albumien tuottamisen tarkasteluun, koska haastatteluissa viitataan muun muassa käänöskappaleiden mekaaniseen ja nopeaan tuotantotahtiin. Finnhits-albumien taustalla oli kaupallisesti määritellyt tavoitteet. Negus (2004: 26) pitää Petersonin mallin ongelmana sitä, että se ohittaa

henkilökohtaiset poikkeavuudet lähenemällä vanhojen levy-yhtiöiden toimintatapoja, eli yhteisesti jaettuina ja kaupallisesti määriteltynä tavoitteita. Salmen (2018) toteamus originaalikappaleiden sanoittamisen mielekkyydestä verrattuna käännskappaleiden sanoittamiseen viittaa siihen, että 1970-luvun toiminta olikin juuri Negusin mainitseman vanhan toimintamallin mukaista.

Ääniteteollisuuden toiminta voidaan ymmärtää samankaltaiseksi tuotantolinjan eri vaiheiden kanssa. Esimerkiksi Wallisin ja Malmin (1984: 50) mukaan tuotantolinjan vaiheet yhdistyvät heidän vuorovaikutusmallinsa kansalliseen tasoon, jossa äänitteet etenevät tuotantopäätöksestä vastaanottoon. Negusin (2004: 28) mukaan ääniteteollisuuden toiminnan vertaaminen tuotantolinjaan on johdettu teollisen tuotannon analyyseista, joissa tuotetta pidetään konkreettisina materiaalisina objekteina. Negusin kulttuurin tuotannon näkemyksen mukaan ääniteteollisuuden toimijat osallistuvat hyödykkeiden ja palveluiden tekoon, eivät vain konkreettisten objektien tekoon ja karsintaan tuotantolinjan vaiheita myötäillen. Muikku (2001: 33) viittaa myös Negusin näkemyksiin, joiden mukaan tutkimuksessa tulisi kiinnittää huomiota musiikkiteollisuudessa toimivien henkilöiden laajempaan kulttuuriseen kontekstiin ja sosiaalisten suhteiden verkostoihin, vaikka Negus ei kiistäkään esimerkiksi yhtiökontrollilla osittaista merkitystä musiikkiteollisuuden toiminnassa. Tämä käy ilmi myös tutkielmani aineistosta: 1970-luvulla artistit saattoivat olla töissä tietyssä levy-yhtiössä, mutta toimia myös esittävinä ja äänittävinä artisteina.¹⁷

Ääniteteollisuuden toimijat ovat Negusin mukaan siis enemmän kuin portinvartijoita. Negus käyttää heistä kulttuurin välittäjät -termiä, jonka hän lainaa Pierre Bourdieulta. Kulttuurin välittäjät -termi viittaa myös sosiaaliseen ryhmään, joka voidaan identifioida esimerkiksi elämäntyylin tai habituksen mukaan, ei niinkään luokka-aseman mukaan (emt.: 28). Negusin määritelmä viittaa siis pois päin organisatorisista määritelmistä, joten se ei täysin sovellu korvaamaan portinvartijatermin käyttöä: 1970-luvulla moni levy-yhtiö oli hyvin organisatorisesti järjestäytynyt ja FinnHits-albumien tuotantoa ohjasivat kaupalliset tavoitteet. Toisaalta portinvartijateoriaa ohjaa liian yksinkertaistettu ajatus äänitteiden luonteesta valmiina tuotteina. Portinvartijateoriaa on kritisoitu myös siitä, että se perustuu ajatukselle yhdensuuntaisesta vaikutuksesta ääniteteollisuuden toimijoilta

¹⁷ Esimerkiksi Juha Vainio toimi kuukausipalkkaisena sanoittajana, mutta myös esittäjänä artistina, joka esitti hyvinkin erityyppistä musiikkia kuin sanoituksiaan esittävät artistit.

kuluttajille. Brusila (2007: 50-51) huomauttaa, että musiikkiteollisuuden rakenteita ei voida yksinkertaistaa syy- ja seuraussuhteiksi, mutta portinvartijateorian avulla voidaan silti nostaa esiin toimijoiden pyrkimyksiä ratkaista myyntimenestysten ennakoimisen rajalliset mahdollisuudet.

Finnhits-albumien myyntimenestykseen ja näkyvyyteen vaikuttivat myös erilaiset mediat. Stratton (2004: 10) yhdistääkin äänitteiden tuotannon eri vaiheissa tapahtuvan karsinnan prosessiin radion ja lehdistön. Medioissa operoiviin toimijoihin yhdistyy myös ääniteteollisuuden tuotannon epävarmuus, sillä medioiden toimijoiden tekemät päätökset ovat portinvartijateorialle tyypillisiä: he päättävät mitkä äänitteet esitellään medioissa suuremmalle yleisölle ja samalla markkinoivat vain pientä osaa siitä kaikesta, mitä on tuotettu (Hall, Neitz & Battani 2003: 200). Median toiminnan takana on yksittäisten ihmisten arvioinnit ja päätökset, jotka taas kytkeytyvät erilaisiin taloudellisiin ja ideologisiin intresseihin (Kärjä 2003: 165). Tässä mielessä ääniteteollisuuden toimijat olisivat lähempänä kulttuurin välittäjiä, kun taas esimerkiksi Yleisradion kulttuuripolitiikan mukaan toimivat radiotoimittajat lähempänä portinvartijoita. Ääniteteollisuuden toimija -termin käyttö mahdollistaa haastateltavien monipuolisemman tarkastelun, kuin tarkka portinvartijateorian tai kulttuurin tuotannon näkemyksen käyttäminen.

Hyödynnän ääniteteollisuuden toimijan, portinvartijan ja kulttuurin välittäjän termejä haastateltavien toiminnan ja ääniteteollisuuden ylijärjestyksen tarkastelun tukena. Ääniteteollisuuden toimijoiden työskentelytapojen ja arvomaailmojen merkityksiä kokonaisuudelle (Brusila 2007: 50) käsittelem analyysiosiossa Finnhits-albumien, käännöskappaleiden ja kustannustoiminnan osalta. Haastateltavien ja muiden päätöksentekoon vaikuttaneiden henkilöiden toiminnalla oli vaikutus transnationaalien ilmiöiden tuloon Suomen äänitemarkkinoille 1970-luvulla. He ovat toimineet ikään kuin portinvartijoina, sillä he vaikuttivat siihen, millaista musiikkia Suomessa julkaistaan: mitä kappaleita halutaan kääntää, mitkä alikustannusoikeudet pyritään hankkimaan ja ketkä artistit esittävät mitäkin kappaleita. Toisaalta he toimivat kulttuurin välittäjinä, jotka valitsivat Finnhits-albumeille kuulijoiden ostokäyttäytymisellä hittilistoille nostamia kappaleita, ja muokkasivat alkuperäiskappaleita käännösprosessien aikana.

Käytän tutkielmassa laajemmin ymmärrettävää toimija-termiä. En käsitä Finnhits-albumeita tai käännöskappaleita valmiiksi tuotteiksi, jotka kulkisivat ilman muutoksia ääniteteollisuuden toimijoilta yleisölle, vaikka osa haastateltavien tekemistä päätöksistä sopii portinvartijateorian määrittelyihin, kuten Salmen (2018) mainitsema käännöskappaleiden kääntämisen mekaanisuus verrattuna kotimaisten alkuperäiskappaleiden sanoittamiseen. Kulttuurin välittäjät -termi taas viittaa liialti ääniteteollisuuden toimijoiden mahdollisuuteen ikään kuin luoda jotain yhdessä, vaikka välittäjä-termiä onkin käytetty myös vieraiden vaikutteiden välittämisen tarkasteluun Negusin määritelmästä poiketen (ks. Ramstedt 2017). 1970-luvun Finnhits-albumien tuotannon aikaan levy-yhtiöissä oli kuitenkin vahvasti läsnä Fazerin tapaisten suurten yhtiöiden kontrolli ääniteteollisuuden toiminnasta, joten välittäjä-termin luoma mielikuva ei sovi yksinään tutkielmassa tarkasteltavan ajankohdan käsittelyyn.

Salmen, Lindströmin, Westön ja muiden ääniteteollisuuden toimijoiden tekemät päätökset ja niiden vaikutukset suomalaiseen ääniteteollisuuteen liittyvät olennaisesti transnationalismin ja ylirajaisuuden käsitteisiin. Ääniteteollisuuden toimijat ovat seuranneet kansainvälisen ääniteteollisuuden toimintatapoja, joita he ovat sitten omaksuneet kansallisvaltioiden ja kielialueiden rajojen yli Suomeen ja suomalaiselle yleisölle. Haastateltavien roolit ja toiminnat olivat monenlaisia: roolit liittyivät osittain enemmän ulkomaisten ilmiöiden ja ideoiden muokkaamiseen ja välittämiseen suomalaiselle yleisölle, mutta myös päätöksentekoon kansainvälisiä ja kotimaisia suhteita ja verkostoja hyödyntäen.

4 Transnationaalit vuorovaikutussuhteet

Analysoin haastatteluista sekä Finnhits-albumeista nousseita kansainvälisiä, kansallisia ja paikallisia ylirajaisia piirteitä suhteessa suomalaisen ääniteteollisuuden ajankuvaan ja kehitykseen sekä ääniteteollisuuden toimijoiden rooleihin ja käsityksiin. Ensin käsittelen Finnhits-albumien suunnitteluun, tuottamiseen ja markkinointiin liittyviä tekijöitä. Finnhits-albumeita ideoitiin Suomen ulkopuolelta saatujen mallien mukaan, ja niiden transnationaalisuuteen liittyy olennaisesti albumeilla olevat käänöskappaleet. Toiseksi selvitänkin tarkemmin käänöskappaleiden tuotantoon liittyviä seikkoja: miten käänöskappaleet syntyivät ja miten ne sanallisesti ja musiikillisesti käännettiin suomalaisille markkinoille.

Käänöskappaleiden tuotanto- ja julkaisuprosessiin vaikuttivat merkittävästi kansainvälinen kustannustoiminta ja alkuperäiskappaleista myönnetyt alkustannusoikeudet. Kolmanneksi käsittelen kustannustoiminnan vaikutusta siihen, miten ulkomaiset hittikappaleet päätyivät Suomen äänitemarkkinoille ja sitten Finnhits-albumeille. Neljänneksi tarkastelen tarkemmin haastateltavien rooleja suomalaisen ääniteteollisuuden toiminnassa sekä heidän toimintansa vaikutuksia kansainvälisten ilmiöiden ja ideoiden esiintymiseen Suomen äänitemarkkinoilla. Lisäksi pohdin haastateltavien käsityksiä suomalaisesta kuulijakunnasta ja käsitysten vaikutusta heidän toimintaansa suomalaisen ääniteteollisuuden toimijoina.

4.1 Kansainväliset vaikutteet Finnhits-albumien innoittajina

Transnationaalisuus näyttäytyy Finnhits-albumeissa etenkin kansainvälisinä vuorovaikutussuhteina. Kansallinen ja paikallinen ylirajainen toiminta näyttäytyy taas esimerkiksi Finnlevyn ja muiden levy-yhtiöiden välillä Suomessa, sillä Finnhits-albumeilla koottiin myös muiden levymerkkien kappaleita. Finnhits-albumien menestyksekkääseen myyntimäärään vaikutti ääniteteollisuuden yleinen kehitys 1970-luvulla, kun C-kasetti tuli uutena ääniteformaattina markkinoille, äänitemyynti kasvoi, syntyi uusia jakelukanavia ja markkinointiin panostettiin rahallisesti aiempaa enemmän. Finnhits-albumit olivat osa transnationaalia ääniteteollisuuden kehitystä: Finnhits-albumeissa ja suomalaisessa ääniteteollisuudessa havaittavaa kehitystä ilmeni myös kansainvälisesti (ks. Wallis & Malm 1984, Muikku 2001, Kurkela 2003, Kilpiö, Kurkela & Uimonen 2015).

Finnhits-albumien syntyyn ja ideointiin vaikuttivat ulkomailta omaksutut kokoelma-albumien ja markkinoinnin ideat (Salmi 2018, Lindström 2018, Westö 2018). Kaikki haastateltavat toteavat Finnhits-albumien ensimmäisen idean tulleen Osmo Ruuskaselta. Salmen (2018) mukaan Ruuskanen sai idean Phonogramin kokoelma-albumeista, ja Lindström (2018) toteaa Ruuskasen tuoneen idean ”jostain maailmalta”. Westön (2018) mukaan Ruuskanen ehdotti Finnhits-albumien ideaa 1970-luvun alkupuolella Westön, Ruuskasen ja Toivo Kärjen kesken. Suomessa oli ilmestynyt kokoelma-albumeita toki jo ennen Finnhits-albumeita, esimerkiksi Fazerin vuodesta 1959 eteenpäin julkaisema Toivekonsertti-sarja, johon koottiin iskelmiä eri artistien esittäminä (Kurkela 2003: 483). Tarkkoja yhteyksiä ideoiden välillä onkin vaikea osoittaa, koska Finnhits-albumien ideaan on saattanut vaikuttaa myös Toivekonsertti-sarjan idea. Finnhits-albumeihin on silti vaikuttanut suoraan tai epäsuorasti Suomen ulkopuolelta omaksuttu kokoelmien idea.

Finnhits-albumien markkinoinnissa hyödynnettiin kansainvälisiä, ja etenkin amerikkalaistyyllisen hittituotannon, ideoita. Amerikkalainen äänitealan yhtiö K-Tel mainosti amerikkalaisesta ja muusta ulkomaisesta ohjelmistosta koottuja kokoelma-albumeitaan televisiossa myös Suomessa. Westön (2018) mukaan K-Tel yritti ostaa Finnlevyltä suomalaista ohjelmistoa kokoelma-albumeilleen: ”Mehän tiesimme, kuinka suuria määriä K-Tel möi. He pommittivat meitä muutaman vuoden, että ’emmekö saisi ostaa teidän kotimaista ohjelmistoanne?’ Silloin ajattelimme, että tehdään sitten itse.” Finnlevyllä huomattiin K-Telin kokoelma-albumien televisiomainonnan positiiviset vaikutukset albumien myyntimäärään ja menestykseen (Westö 2018, Kurkela 2003: 607). Televisiomarkkinoinnin positiiviset vaikutukset äänitteiden myyntiin vaikuttivat osaltaan koko Finnhits-albumien ideaa.

K-Telin toiminta Suomessa sekä K-Telin ja Finnlevyn välinen kommunikaatio paljastaa Suomen kaltaisen pienen valtion kaksoisroolin musiikkiteollisuudessa (Wallis & Malm 1984: xiii). Ensinnäkin Suomi tarjosi kansainvälisesti toimivalle K-Telille ja sen kokoelma-albumien ohjelmistolle marginaalimarkkinat. Toiseksi suomalainen Finnlevy olisi tarjonnut kansainvälisille K-Telille omaperäistä ohjelmistomateriaalia Suomen markkinoille. Finnlevyllä päätettiin kuitenkin koota kokoelma-albumit itse kansallisesti ja paikallisesti hyödyntämällä silti Suomen rajojen ulkopuolelta omaksuttuja kansainvälisiä ideoita, kuten kokoelma-albumien

televisiomarkkinointia. Finnlevy hyötyi Finnhits-albumien kohdalla kansallisesta ääniteteollisuudesta, sillä se sai käännöskappaleiden alikustannusoikeuksia Fazerin kustantamolta. Finnlevy kokosi Finnhits-albumeille myös muiden levymerkkien hittikappaleita paikallisesti.

Finnlevyn suhde ja asema verrattuna muihin Suomessa toimiviin pienempiin levy-yhtiöihin sekä suuriin transnationaaleihin äänitealan yrityksiin on tyypillistä pienelle valtiolle (Wallis & Malm 1984: 57). Finnlevy oli kansallisessa omistuksessa oleva, Suomen mittakaavassa iso toimija, johon sulautettiin tytäryhtiöitä. Suomessa toimivat levy-yhtiöt olivat lisäksi linkittyneitä monikansallisiin toimijoihin etenkin käännöskappaleiden osalta. Monikansalliset levy-yhtiöt pitivät huolen siitä, että samat hittikappaleet olivat levymyyntilistojen kärjessä lähes kaikkialla maailmassa (Gronow 2002: 221). Transnationaalit vaikutukset kansallisten ja monikansallisten äänitealan yritysten välisessä toiminnassa kulkivat siis molempiin suuntiin. Monikansalliset levy-yhtiöt osoittivat kiinnostusta Suomen pieneen markkina-alueeseen vähäisenkin lisämyynnin tavoittamiseksi kansainvälisillä tuotteilla (Wallis & Malm 1984: 105, 110) ja Suomessa oltiin kiinnostuneita hyödyntämään kansainvälisiä ideoita, jotta Suomen äänitemarkkinoiden toiminta laajenisi.

Finnhits-albumeille valittiin jo menestyneitä kappaleita artistien aiemmilta singleiltä ja lp-levyiltä: ”Sitähän pidettiin täysin hulluna ja käsittämättömänä ajatuksena, että TV-mainostettiin tällaista kokoelmalevyä, koska kaikki ne [kappaleet] oli myyty jo moneen kertaan” (Salmi 2018). Levy-yhtiöt halusivatkin varmistua siitä, että televisiomainokset lisäävät myyntiä, koska televisiossa mainostaminen oli kallista (Westö 2018). Finnhits-albumien kohdalla televisiomarkkinointi osoittautui kuitenkin kannattavaksi, sillä albumit myivät erityisen hyvin (Lindblad 1977: 34, Kotirinta 2002: 298, Nyman 2002: 130). Toisaalta televisiossa mainostettujen kokoelma-albumien suureen myyntimäärään vaikutti myös äänilevykaupan kasvu kokonaisuudessaan ja äänitteiden helpompi saatavuus 1970-luvulla.

C-kasetin tulo markkinoille vuosikymmenen alussa ja kasettien helppo liikuteltavuus kasvattivat soitinten ja äänitteiden kysyntää huomattavasti (Kurkela 2003: 606, Westö 2018). Finnhits-albumien julkaisu C-kasetteina lisäsi niiden myyntiä. Ulkomaisten levyjen myynti kasvoi melkein kymmenkertaisesti, ja kotimaiset ja ulkomaiset äänilevyt päätyivät kilpailemaan samasta ostajakunnasta (Kurkela 2011:

55-56). ”Sodan jälkeen levysoitintuonnissa oli suojatulli, lähemmäksi kolmekymmentä prosenttia, joka teki niistä niin kalliita” (Westö 2018). Kalliin suojatullin poistumisen jälkeen äänitteiden hankkiminen oli vaivattomampaa, sillä helposti monistettavan C-kasettien soitinten hankkiminen oli taas astetta edullisempaa: ”Yhtäkkiä kaikilla suomalaisilla oli jonkunlainen soitin” (Salmi 2018).

C-kasettien suuren kysynnän myötä uuden formaatin myyntiin panostettiin enemmän lisäämällä äänitteiden myyntikanavia. Finnhits-albumien julkaisuajankohta osui otolliseen aikaan, kun albumeita pystyi ostamaan perinteisesti lp-levyinä, mutta uusien myyntipaikkojen lisääntyä myös muun muassa huoltoasemalta autoon tai supermarketista ja tavaratalosta kotiin kuunneltaviksi (Kilpiö, Kurkela & Uimonen 2015: 31, 144). Myynti-ideoita omaksuttiin jälleen Suomen ulkopuolelta: ”Saimme perehtyä, mitä siellä isossa maailmassa tapahtuu. Esimerkiksi telinemyynti, eli *rack*-kauppa, oli myös kopioitu ulkomailta” (Westö 2018). Westön kommentti viittaa siihen, että ääniteteollisuuden toimijat omaksuivat ideoita ulkomailta suoraan. He toimivat kuin välittäjinä, jotka toivat Suomen ulkopuolelta omaksutun idean Suomen äänitemarkkinoille ja ostajien ulottuville. Finnlevy kasvatti omia mahdollisuuksiaan vaikuttaa levitettäviin äänitteisiin perustamalla omia myyntipisteitä.

Uusi ääniteformaatti C-kasetti myötävaikutti lisäksi Finnlevyn vanhemman tuotannon käyttämiseen: ”[C-kasetin] kautta tehtiin uudestaan hyvien artistien kanssa vanhoja kappaleita” (Lindström 2018). Vanhan ohjelmiston julkaisu uuden formaatin kohdalla onkin tyypillistä levy-yhtiöiden toiminnalle myös kansainvälisesti, sillä siten säästetään kustannuksia ja voidaan myydä uudestaan jo kertaalleen suosituiksi todettuja kappaleita (Kurkela 2003: 483). Finnhits-albumien kappaleista osa oli julkaistu jo ennen 1970-lukua. Ulkomaiset iskelmäsävellykset olivat valloittaneet Suomen äänitemarkkinat jo 1950-luvulla, ja 1970-luvun alkupuolella valtaosa levytetystä tanssimusiikista oli taas alkuperältään ulkomaista. Uusien käänöskappaleiden osuutta 1970-luvun tuotannossa on kuitenkin hankala arvioida, sillä ne tulisi erottaa vanhan ohjelmiston uudelleenjulkaisuista. (Emt.: 536.)

Vuosien 1974 ja 1979 välisenä aikana ilmestyneiden kymmenen Finnhits-albumin kappaleista suurempi osa on käänöskappaleita kuin alkuperältään kotimaisia sävellyksiä. Käänöskappaleet olivat suomalaisten artistien esittämiä ulkomaisia sävellyksiä, joihin oli tehty suomenkielinen teksti. Tarkasteltavissa Finnhits-

albumissa on yhteensä 160 kappaletta, joista suomalaisia sävellyksiä on 65 kappaletta, eli 41 % kaikista kappaleista, ja ulkomaisia sävellyksiä 95 kappaletta, eli 59 % kaikista kappaleista (liite 1). Perehdyn käänöskappaleiden transnationaalien piirteiden analyysin tarkemmin alaluvussa 4.2, mutta käänöskappaleiden käyttö Finnhits-albumeilla on itsessään jo transnationaali kulttuurisen prosessin artikulaatio (McGlynn & Dobson 2013: 5). Finnhits-albumeilla käytettyjen kansainvälisten ideoiden hyödyntäminen ja kansainvälisesti menestyneiden hittikappaleiden kääntäminen suomalaisille äänitemarkkinoille oli ylijäräinen tapahtumaketju.

”Finnhitsissä käytettiin kaikki suurimmat hitit täysin riippumatta siitä, mikä niiden originaali on” (Lindström 2018). Finnhits-albumeille päätyi kappaleita eri kielialueiden rajojen yli monikansallisten suuryhtiöiden ohjelmistosta, mutta mahdollisesti myös pienempien, eri kansallisvaltioiden, levy-yhtiöiden ohjelmistosta. Käänöskappaleiden käyttäminen Finnhits-albumeilla ei ollut varsinaisesti albumien lähtökohta, mutta käänöskappaleiden myyntimenestys vaikutti niiden valintaan Finnhits-albumeille. ”Finnhitsissä oli kaikki ne [kappaleet], jotka menestyivät ja möivät eniten. Se oli se tarkoitus: TV:ssä mainostaminen ei ollut ollenkaan halpaa, niin sen [myynnin] piti olla taattu. Ja niiden [Finnhits-albumien] myyntimäärähän olivat aivan toisenlaiset kuin normaalisti” (Westö 2018).

Finnhits-albumeilla tavoiteltiin siis kaupallista menestystä ja niille poimittiin myös muiden levymerkkien julkaisemia kappaleita, jotta albumeille saatiin haastateltavien mukaan kaikki sen hetken eniten myyvät kappaleet. Kymmenen 1970-luvun Finnhits-albumin 160 kappaleesta 124 on Finnlevyn tai sen alaisten muiden levymerkkien julkaisemia ja 36 on Finnlevyn kilpailevien levy-yhtiöiden kappaleita. Finnhits-albumien kappaleista iso osa, eli 79 kappaletta 160 kappaleesta, oli Finnlevyn omaa tuotantoa. (Liite 2.) Vaikka Finnlevy olikin merkittävässä asemassa Suomen äänitemarkkinoilla 1970-luvulla (Muikku 2001: 192), niin Finnhits-albumeilla ei välttämättä ollut aivan kaikki vuosien 1974–1979 hittilistojen kärkisijojen kappaleet. Osa albumien vanhemmista kappaleista oli toki voinut olla hittilistojen kärjessä ennen ensimmäisen Finnhits-albumin ilmestymistä vuonna 1974, mutta Finnlevyn oman tuotannon suuri määrä kymmenellä Finnhits-albumilla viittaa siihen, että muiden levymerkkien listaykkösiä saattaa albumeilta uupua.

Finnhits-albumeita julkaistiin vuosina 1976–1979 kaksi albumia vuodessa, joten näistä kappaleista osa oli luultavasti vähemmän myynnillisesti menestyneitä kuin toiset (liite 1). Asian todistaminen vaatisi syvempää perehtymistä 1970-luvun hittilistoihin, mutta yleisesti voidaan silti todeta, että iso osa Finnhits-albumien kappaleista oli hittilistojen kärkisijoilla¹⁸. Finnlevyn omat artistit äänittivät ja esittivät myös muiden levymerkkien kappaleita, joten Suomen äänitemarkkinoilla oli joistakin kappaleista useita kilpailevia käänösversioita samaan aikaan (Salmi 2018, Kurkela 2003: 443). Finnhits-albumeilla oli siis sekä Finnlevyn omien artistien äänittämiä b-versioita muiden levymerkkien käänöskappaleista, että muiden levymerkkien ohjelmistoista poimittuja kappaleita heidän artistiensa esittämänä. Ensimmäisellä Finnhits-albumilla on esimerkiksi Tuula Siponiuksen esittämänä käänöskappale *Eviva Espanja*, jonka Marion Rung oli äänittänyt EMI:llä aiemmin samana vuonna 1973.¹⁹

Finnlevyn ja muiden levy-yhtiöiden väliset voimasuhteet ovat pienten ja suurten levy-yhtiöiden keskinäiselle toiminnalle tyypillistä. Nämä voimasuhteet ovat sanelleet ehtoja sille, millaista musiikkia äänitteille taltioidaan. (Muikku 2001: 38.) Lindström työskenteli ensimmäisten Finnhits-albumien julkaisujen aikaan PSO:lla, ja tarjosi PSO:n artistien kappaleita albumeille. ”Muut levy-yhtiöt yrittivät päästä Finnhitseille. Me ryhdyimme tarjoamaan, että ’hei nyt on kova hitti, jos te aiotte saada kaikki parhaat [kappaleet]’. Samaa selittivät muut kilpailijat päästäkseen albumeille, koska se oli tietysti paitsi kaupallisesti kannattavaa, kun tuli rojaltytuloja, niin myöskin statuskysymys. Että tämä on niin kova artisti, että tämä pääsee Finnhitsille” (Lindström 2018). Finnhits-albumeille pääsy oli siis myös muille kuin Finnlevyn artisteille edukasta, sillä albumeilla olo saattoi lisätä heidän omaa levymyyntiään. PSO:n asemaan vaikutti esimerkiksi sen vähäinen ulkomaisten levymerkkien edustus ja kytkösten puute (Muikku 2001: 108).

Lindström osallistui Finnhits-albumien yllärajaan tuotantoon paikallisesti, sillä hän toimi PSO:lla tarjoten kappaleita Finnlevyn tuottamille Finnhits-albumeille.

¹⁸ Esimerkiksi Kirkan esittämä *Mamy Blue* (Finnhits) oli helmikuussa 1972 singlelistan 2. sijalla ja Vicky Rostin esittämä *Kun Chicago kuoli* (Finnhits 3) oli singlelistan 2. sijalla kesäkuussa ja 1. sijalla heinäkuusta syyskuuhun vuonna 1975. Tapani Kansan esittämä *R-A-K-A-S* (Finnhits 6) taas oli singlelistan 1. sijalla helmikuusta toukokuuhun, 3. sijalla kesäkuussa ja 7. sijalla heinäkuussa vuonna 1977. (Nyman 2002: 138-154.)

¹⁹ <http://aanitearkisto.fi/firs2/kappale.php?Id=Eviva+espanja>.

Siirryttyään Finnlevylle hän oli osa Finnhits-albumien työryhmää, jolloin Lindström osallistui albumien kansalliseen ja kansainväliseen yllirajaiseen toimintaan arvioidessaan mistä kansainvälisistä käännöskappaleista tai suomalaisten levy-yhtiöiden julkaisemista kappaleista tulevat Finnhits-albumit kootaan. Finnhits-albumeille kerätty kansainvälisesti ja kansallisesti populaari iskelmämusiikki teki Finnlevystä osan maailmanlaajuista transnationaalista liiketoimintaa (Aho & Kärjä 2007: 14). Finnhits-albumit suunnattiin kuitenkin Suomen äänitemarkkinoille, sillä albumeilla olevat kappaleet äänitettiin suomeksi. Albumien yllirajaisuus esiintyy siis kansallisvaltioiden rajojen yli ulottuvien tilojen lisäksi myös kansallisissa ja paikallisissa tiloissa (McGlynn & Dobson 2013: 6).

Finnhits-albumeille poimittujen muiden levymerkkien kappaleiden lisäksi kilpailevia levy-yhtiöitä tai ainakin osa niiden toiminnasta päättyi monien yrityskauppojen seurauksena Finnlevyn ja Fazerin omistukseen suuryhtiöille tyypilliseen tapaan (Brusila 2007: 49). Muun muassa Finnlevyn suurin kilpailija Scandia fuusioitiin Finnlevyyn vuonna 1972 (Kurkela 2003: 536²⁰). Westö oli tekemässä suurimman osan näistä yritysjärjestelyistä ja -kaupoista. Tytäryhtiöt syntyivät lähinnä siksi, että ”haluttiin antaa mahdollisimman vapaat kädet tuottajille. Varsinkin silloin kun Toivo Kärki oli vielä mukana kuvioissa. Hän oli niin dominoiva ja iso hahmo, että jotenkin se heidän mielikuvituksensa ja rohkeutensa ei riittänyt olla eri mieltä hänen kanssaan” (Westö 2018). Tytäryhtiöillä pyrittiin siis luomaan mahdollisimman monelle toimijalle, myös entisen kilpailevan yhtiön edustajalle, vapauksia tuottaa musiikkia. Kaupallisella menestyksellä oli kuitenkin oma merkityksensä etenkin Finnhits-albumien kohdalla. Salmen (2018) mukaan hänellä oli vapaat kädet työskennellä, mutta taloudellinen kannattavuus oli ehto vapaudelle: ”vapaat kädet olivat niin kauan, kun ne [kappaleet] onnistuivat”.

Finnhits-albumien tuotannosta erottuu portinvartijateorian mukaista karsintaa (Brusila 2007). ”Mitään kappaleita ei etsitty Finnhits-albumeille. Levytystoiminta oli ihan Finnhitsistä riippumatonta toimintaa, että tehtiin mitä tehtiin, tuottajat tuottivat, ja niistä tuli hittejä, joista tuli. Finnhitseille sitten koottiin niistä parhaimmat mahdolliset” (Lindström 2018). Levy-yhtiöiden tuotantoketjuissa tapahtuva yllirajainen karsinta alkoi Finnhits-albumien kohdalla jo ennen albumien syntyä, sillä

²⁰ Kurkela tosin käyttää Fazer-nimeä, mutta vielä vuonna 1972 Fazerilla ja Finnlevyllä oli täysin eri omistajat, ja Fazerin koko äänitetuotanto oli eriytetty Finnlevylle.

albumeilla olevat käänöskappaleet valittiin ensin artistien omille single- tai lp-levyille. Tässä vaiheessa päätettiin mitkä kappaleet tullaan kääntämään ja kuka artisti äänittää ja esittää minkäkin kappaleen. Lindström ja Salmi puhuvatkin haastatteluissa yleisemmin käänöskappaleiden tekemisestä, ei erityisesti Finnhits-albumeilla olevista kappaleista. Toinen karsinta tapahtui Finnhits-albumeita kootessa, kun albumeille valittiin sellaiset kappaleet, joiden uskottiin myyvän parhaiten. Tässä vaiheessa Finnlevyn toimijat päättivät, mitkä muiden levymerkkien kappaleista olivat sellaisia, jotka kannatti ottaa albumeille mukaan oman ohjelmiston lisäksi. Lopulta Finnhits-albumit päättyivät jälleenmyyjille sekä radio- ja televisioyhtiöille markkinoitavaksi.

Finnhits-albumien transnationaalisuus ilmeni kansallisvaltioiden ja kielialueiden rajojen yli, mutta myös kansallisessa ja paikallisessa ylijaraisessa toiminnassa. Finnhits-albumien markkinoinnin ja myynnin ideat sekä käänöskappaleet ovat kansallisvaltioiden rajojen yli ulottuva transnationaali vaihdon muoto. Kansallisella ja paikallisella tasolla ylijaraisuus ilmeni Suomessa toimivien levy-yhtiöiden sekä ääniteteollisuuden muiden toimijoiden, kuten kustantamoiden, välisenä toimintana. Finnhits-albumeilla julkaistut muiden levymerkkien kappaleet saattoivat olla joko kotimaisia alkuperäissävellyksiä, käänöskappaleita tai Finnlevyn tuottamia omia versioita näistä kappaleista. Kappaleet liikkuvat paikallisesti Finnlevyn ja muiden levymerkkien välillä kansallisella tasolla, mutta myös transnationaalisti käänöskappaleiden osalta. Finnlevyllä oltiin siis kiinnostuneita globaaleista markkinoista, mutta myös ohjelmiston etsimisestä kotimaisilta markkinoilta.

4.2 Käänöskappaleet suomalaisilla äänitemarkkinoilla

Finnhits-albumien transnationaalisuuteen liittyy olennaisesti albumeihin sisältyvät käänöskappaleet, eli suomalaisten artistien suomeksi esittämät ja äänittämät alkuperältään ulkomaiset kappaleet, kansainvälisten hittien suomenkieliset versiot (Salmi 2018, Kurkela 2003: 438). ”Oli sitten italialainen, amerikkalainen tai minkä tahansa maalainen hitti, niin me ajattelimme, ja oli ihan oikeinkin, että käännettään ne suomeksi. Sitten etsimme suomalaisen taiteilijan esittämään ne, koska aika suuri osa esimerkiksi italialaisista laulajista oli täysin tuntemattomia täällä” (Westö 2018). Analysoin käänöskappaleiden tuotannosta ja käytöstä tunnistettavia transnationaaleja piirteitä. Ensin tarkastelen käänöskappaleiden osuutta

suomalaisilla äänitemarkkinoilla ja Finnhits-albumeilla. Pehdyn sitten siihen, miten käännöskappaleet tuotannollisesti, musiikillisesti ja sanallisesti käännettiin Suomen markkinoille Finnhits-albumeilla olevia kappaleita esimerkkeinä käyttäen.

Finnhits-albumien aikaan 1970-luvulla ulkomaisten kappaleiden markkinoiminen suomalaisille kuluttajille oli kannattavampaa, jos ne esitti tuttu kotimainen artisti suomeksi. Levy-yhtiöiden toimintaan kuuluukin olennaisesti kuluttajilta saadut tulot (Brusila 2007: 55-56), joita pyritään saamaan markkinoimalla kuluttajille sopivaa tuotetta, eli musiikkia, joka myy mahdollisimman hyvin. Käännöskappaleita käyttämällä minimoitiin riskejä ennalta-arvaamattomassa ääniteteollisuuden toiminnassa: jos alkuperäinen kappale oli myynyt hyvin jo muualla maailmalla, kappaleella oli oletettavasti suurempi mahdollisuus menestyä myös Suomen äänitemarkkinoilla. Kun kappale käännettiin vielä suomeksi, se tavoitti Suomessa suuremman yleisön, myi paremmin Suomen äänitemarkkinoilla ja kuluttajilta saadut tulot olivat varmempia.

1970-luvulla julkaistujen kymmenen Finnhits-albumin kappaleista suurin osa oli käännöskappaleita (liite 1). Lindströmin (2018) mukaan käännöskappaleiden suuri määrä johtui siitä, että ”vielä 1970-luvulla oli niin lastenkengissä kotimaisten popsäveltäjien valmiudet tehdä biisejä, jotka olisivat pystyneet kilpailemaan niiden [kansainvälisesti menestyneiden] hittien kanssa”. Ensimmäisellä Finnhits-albumilla on kaksitoista käännöskappaletta kuudestatoista, eli 75 % kaikista albumin kappaleista. Finnhits 9 ja Finnhits 10 -albumeilla, jotka ilmestyivät molemmat vuonna 1979, enemmistö kappaleista on jo suomalaisia alkuperäissävellyksiä. Molemmissa on seitsemän käännöskappaletta kuudestatoista, eli enää 44 % kaikista albumin kappaleista. (Liite 1.) Ulkomaisten sävellysten suuri määrä 1970-luvun alkupuolen Finnhits-albumeilla viittaa siihen, että kansainvälisten hittikappaleiden ideoiden uskottiin toimivan myös Suomen äänitemarkkinoilla.

Suomalaisten artistien esittämien kappaleiden vähäinen kotimaisuusaste heijastaa suomalaisessa äänilevytuotannossa käytettyjä tapoja. Äänilevytuotanto kehittyi 1960-luvulla kansainvälisten muutosten mukaan, kun käännöskappaleet pyrittiin tuottamaan niin, että ne kuulostavat alkuperäisten kaltaisilta. (Kurkela 2003: 536, 520.) Monikansalliset levy-yhtiöt tuottivat kuitenkin kappaleita, joiden soundimaailman toteuttaminen oli haastavaa sovittajille ja studiomuusikoille

Suomessa: ”kun niitä alkuperäisiä [kappaleita] kuunteli, niin nehan oli tehty usein hieman erilaisilla budjeteilla kuin mitä meillä oli käytettävissä” (Lindström 2018). Suomalaiset tuottajat ja sovittajat omaksuivat uusia tuotantotapoja ja käyttivät kekseliäisyyttään kääntäessään Suomen ulkopuolelta tulleiden kappaleiden ideoita suomalaisiin käännöskappaleisiin, joiden alkuperäisversiot oli tuotettu suuremmilla tuotannollisilla ja äänitysteknisillä resursseilla.

”Silloinhan kaikki [kappaleet] tehtiin niin, että oli iso bändi jousineen paikalla, ja laulaja lauloi sen jälkeen” (Salmi 2018). Iskelmämusiikin levytyksillä lainattiin 1960-luvun lopulta alkaen popmusiikin komppia ja ”euroviisusoundia”, eli uutta suuremman orkesterin säästystyyliä (Kurkela 2003: 541). Finnhits-albumeilta löytyy euroviisusoundin lisäksi vanhempaa iskelmätuotantoa, mutta myös popiskelmää sekä purkkapoppia, jota muun muassa brittiläinen, italialainen ja ranskalainen poppteollisuus tuotti. Etenkin angloamerikkalaisissa popkappaleissa oli perinteiselle suomi-iskelmälle vierasta sävelkieltä (emt.: 539). ”Meillä kesti ihan järjettömän kauan oppia, että miksi ulkolainen tausta potkii paljon enemmän kuin tämä meidän juttumme” (Lindström 2018). Beatin ja rytmibluesin rytmikaavassa korostetaan toista ja neljättä iskua, mutta purkkapopin myötä yleistyi nopeatempoisempi rytmien säästys, jossa painotettiin ensimmäistä iskua. Purkkapopin sointimaailma oli lähellä uutta rocktyyliä, kuten kitaran säröä, mikä tuotti Kurkelan (2003: 550-551) mukaan vaikeuksia suomalaisille studiomuusikoille vielä 1970-luvun alussa.

Suomalaisessa äänitetuotannossa ilmeisesti arvostettiin kansainvälisiksi nousseiden hittien tuotantotapoja. ”Silloin oltiin kaukana siitä tasosta, millä suomalaiset kevyen musiikin muusikot ovat nyt. Tosin bändit olivat silloin ehkä vähän persoonallisempia. Ne olivat ihan yhtä *laadukkaita*, vaikka eivät osanneetkaan läheskään niin paljon kuin nykyiset nuoret” (Lindström 2018). Kappaleiden laatua voidaan arvioida musiikin teorian oikeaoppisuuden, äänitysteknisten mahdollisuuksien tai persoonallisen soittotyylin mukaan. Käännöskappaleiden kehitykseen vaikutti etenkin äänitystekniset mahdollisuudet teknologian kehityksen myötä. Nuoremman polven studiomuusikot, kuten Veikko Samuli, toivatkin popiskelmän sointikuvaan viitteitä rockmusiikkista ja eurooppalaisesta diskomusiikista. (Kurkela 2003: 603.) Samulin sovittamia kappaleita on Finnhits-albumeilta useita. Ensimmäinen on Finnhits 3 -albumin (1976) Katri Helenan

esittämä *Paloma Blanca* -käännöskappale: Helenan esittämä versio on tuotannollisesti lähes saman kuuloinen kuin alkuperäiskappale.²¹

Finnhits-albumit pitivät sisällään hyvinkin erilaisia musiikkityylejä eri aikakausilta. Hittejä pyrittiin valitsemaan albumeille mahdollisimman laajalta skaalalta, jotta albumit miellyttäisivät mahdollisimman laajaa kuulijakuntaa. Finnhits 4 -albumilta (1976) löytyy muun muassa Karman hidastempoinen käännöskappale *Hyvää huomenta Suomi*²², joka on käännösversio *City of New Orleans* -kappaleesta. Kurkela (2003: 551) pitää Karmaa yhtenä raskaamman käännöspopin edustajana. Heti Karman kappaleen jälkeen samalla albumilla kuullaan Tapani Kansan käännöskappale *Hafanana*²³, joka korostaa beatin ja rytmibluesin rytmikaavan mukaisesti toista ja neljättä iskuja, mutta jossa on purkkapopille tyypillistä toistoa; lallatusta, shala-la-la-laata ja Hafanana-sanana toistoa. Finnhits 4 -albumilta löytyy myös Virve ”Vicky” Rostin esittämä diskokäännöskappale *Tuolta saapuu Charlie Brown*²⁴ sekä Esa Pakarisen esittämä *Hullu mies hullu* -käännöskappale²⁵, jonka alkuperäisversio on 1950-luvun amerikkalainen rock’n’roll-kappale. Pakarisen versio kuulostaa kuitenkin enemmän purkkapopille tyypilliseltä rockrenkutukselta. Samalta albumilta löytyy lisäksi Erkki Junkkarisen esittämänä, alun perin Henry Theelin vuonna 1942 äänittämä, *Keinumorsian*-valssi²⁶, joka edustaa selvästi vanhempaa ohjelmistoa.

Kansainvälisen populaarimusiikin ilmiöt ja uudet tuotantotavat vaikuttivat myös suomalaisiin alkuperäissävellyksiin. Finnhits-albumien suomalaiset sävellykset olivat siis käännöskappaleiden tapaan kansainvälisten ideoiden vaikutusten alaisina. Kansainvälisten ideoiden omaksuminen on varmasti vaikuttanut suomalaisten ääniteteollisuuden toimijoiden intoon panostaa kotimaisiin alkuperäiskappaleisiin. Tämä ilmenee myös Finnhits-albumeissa, sillä 1970-luvun loppua kohden Finnhits-albumeilla oli jo enemmän kotimaisia sävellyksiä kuin käännöskappaleita (liite 1).

²¹ George Baker Selection: *Paloma Blanca* (Säv. ja san. Bouwens. Sov. Bouwens/ Muschler) – Katri Helena: *Paloma Blanca* (Säv. Bouwens. San. C. Johansson. Sov. V. Samuli).

²² Karma: *Hyvää huomenta Suomi* (*City of New Orleans*. Säv. S. Goodman. San. J. Vainio. Sov. Karma).

²³ Tapani Kansa: *Hafanana* (Säv. Africa Simone/ S. Regal. San. J. Vainio. Sov. K. Kuittinen).

²⁴ Vicky Rosti: *Tuolta saapuu Charlie Brown* (*Charlie Brown*. Säv. Benito di Paula. San. P. Reponen. Sov. V. Samuli).

²⁵ Esa Pakarinen: *Hullu mies hullu* (*Crazy Man Crazy*. Säv. Billy Haley. San. V. Salmi. Sov. K. Nyqvist).

²⁶ <http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/kappale.php?Id=Keinumorsian>.

Kotimaisten sävellysten määrää nosti muun muassa Irwin Goodmanin tuotanto (Kurkela 2003: 536). Myös Salmi (2018) toteaa Goodmanin tuotannon olleen erityinen verrattuna moneen muuhun suomalaiseen artistiin: ”Suomessa sävellettiin aika vähän. Että Irwin oli sikäli harvinainen, että hänen tuotannossaan ei ollut käännöksiä”.

Käännöskappaleisiin vaikutti kansainvälinen populaarimusiikki, mutta niissä pidettiin kiinni myös kansallisista piirteistä, mikä ilmeni käännöskappaleiden suomenkielisissä sanoituksissa. Angloamerikkalaisen populaarimusiikin valta-aseman vaikutusta kansainvälisen populaarikulttuurin samankaltaistumiseen ei voi kuitenkaan ohittaa. Salmen (2018) mukaan Englanti ja Yhdysvallat määräisivät 1970-luvulla ”koko maailman musiikkiteollisuuden suunnat”. Yhdysvallat ja Englanti olivat merkittävimpiä maita käännöskappaleiden, mutta myös Suomeen tuodun ulkomaisen musiikin kannalta (Westö 2018, Lindström 2018). Beatlesin vuoden 1963 läpimurron jälkeen Englannista tuli Yhdysvaltojen ohella länsimaisen populaarimusiikin painopiste (Kurkela 2003: 463): ”kun Rolling Stones ja Beatles tulivat kuvaan mukaan, niin Englantihan oli merkittävä sekä ulkomaisen ohjelmiston kaupassa että käännösiskelmiä ajatellen” (Westö 2018).

Käännöskappaleiden kansallisten piirteiden luomisessa ja suomalaistamisessa suomalaiset sanoittajat olivat keskeisessä roolissa (Kurkela 2003: 342). Sanoittajat lähtivät eri tavoin liikkeelle käännöksissä: käännökset olivat joko suoria, ideatasolla saman tyyppisiä kuin alkuperäiskappaleiden sanoitukset, foneettisesti tehtyjä tai alkuperäissanoituksia ulkomaisiin instrumentaalikappaleisiin. Esimerkiksi Chrisse Johansson käytti suomenkielisten tekstien lähtökohtina sävellyksen tuomia tuntemuksia, ja piti mielessään kappaleen esittävän artistin imagon.

Kääntämisprosessi riippui usein kääntäjän kielitaidosta, mutta toisinaan käännöstekstien tilaajat eivät aina antaneet kääntäjille alkuperäistä tekstiä tai edes raakakäännöstä käännöksen tekemistä varten. (Kotirinta 2002: 296.)

Käännettäväksi valittiin kappaleita angloamerikkalaisen ohjelmiston lisäksi etenkin Ranskan, Italian, Espanjan, Saksan, Venäjän sekä Ruotsin hittilistoilta (Westö 2018, Lindström 2018). Suomen yhteydet Eurovision laulukilpailuihin toivat myös ideoita käännettävään ohjelmistoon. Suomi oli mukana Eurovision laulukilpailuissa vuodesta 1961 lähtien (Kurkela 2003: 537) ja etenkin italialaista ja espanjalaista

euroviisuohjelmistoa käännettiin Suomen äänitemarkkinoille (Salmi 2018). Esimerkiksi Finnhits 2 -albumilla (1975) on Salmen kääntämiä euroviisujakappaleita kolme (Salmi 2018): Kai Hyttisen *Saanhan olla hän*²⁷, joka oli Iso-Britannian edustuskappale *Let Me Be the One*, Marionin ja Kirkan duetto *Silloin*²⁸, eli Italian edustuskappale *Era*, sekä Hannen *Ding-A-Dong*²⁹, joka oli Hollannin samanniminen englanninkielinen edustuskappale. Salmen kääntämät kappaleet olivat vuoden 1975 Eurovision laulukilpailujen kolme parhaiten sijoittunutta kappaletta (Eurovisionworld -sivusto).

Sanoittajan työtä auttoi nuottien ja musiikin ymmärtäminen. Lindströmin (2018) mukaan tärkeintä oli nuottien aika-arvojen huomioiminen, koska ”sieltähän se svengi tulee, että ei sillä ole niinkään väliä missä kohtaa se pampula on siellä viivastolla”. Svengin löytäminen oli ilmeisesti välillä myös haastavaa, koska suomen kielen rytmitys on erilainen kuin muissa kielessä: ”englanti on kaikista pahin, koska englannissa on niin paljon hyviä yksitavuisia sanoja, jotka tarkoittavat jotain” (Lindström 2018), kuten *love, I ja you*. Ensimmäisellä Finnhits-albumilla (1974) on esimerkiksi Kai Hyttisen kappale *Nosta lippu salkoon*, jonka alkuperäinen versio on amerikkalainen *Tie a Yellow Ribbon Round the Ole Oak Tree*.³⁰ Englanninkielisessä alkuperäiskappaleessa kertosakeen lauseet loppuvat yksitavuisiin sanoihin, kuten *tree, me, see, key ja free*. Vexi Salmen suomentamassa käännösversiossa kertosakeen lauseiden sanajärjestys on muutettu niin, että lauseet loppuvat sanoihin *se, en, mun, kun, nään ja jään* rytmittämään suomen kieltä paremmin.³¹

Latinalaiset kielet sopivat Lindströmin (2018) mukaan suomeen käännettäviksi paremmin, koska niiden rytmikka on lähempänä suomen kieltä. Monet italialaiset, ranskalaiset, espanjalaiset ja muut kansainväliset hitit perustuivat latinorytmeihin, kuten *chachachá, baion ja samba* (Kurkela 2003: 451). Sanoittaja Chrisse Johansson hyödynsi käännöksissään latinalaisten kielten rytmikkaa tekemissään foneettisissa käännöksissä. Finnhits 5 -albumilla (1977) on esimerkiksi Markku Aron esittämä

²⁷ Kai Hyttinen: *Saanhan olla hän (Let Me Be the One)*. Säv. P. Curtis. San. V. Salmi. Sov. N. Johansson).

²⁸ Marion ja Kirka: *Silloin (Era)*. Säv. N. Shapiro/ A. Lo Vecchio. San. V. Salmi. Sov. E. Linnavalli).

²⁹ Hanne: *Ding-A-Dong* (Säv. D. Bakker/ D. Mac Ronald. San. V. Salmi. Sov. N. Johansson).

³⁰ Kai Hyttinen: *Nosta lippu salkoon (Tie a Yellow Ribbon Round the Ole Oak Tree)*. Säv. L. Levine/ R. Brown. San. V. Salmi. Sov. M. Johansson).

³¹ ”Jos sä lipun nostat salkoon teidän sen / Että turhaan luoksesi tullut en (tullut en) / Mut jos mä näänkin salon aivan tyhjillään / On parempi kun, sä unohdat mun, sua mä vaivaa en / Mä lähden pois mut jos vain lipun nään (silloin) / Mä luokses jään.”

kappale *Etsin kunnes löydän sun*³², joka on alun perin Joe Dassinin ranskaksi esittämä kappale *Et Si Tu N'Existais Pas*. ”Se [*Etsin kunnes löydän sun* -kappale] on tällainen foneettinen käännös, ja se lähti tuosta fraasista liikkeelle” (Johansson 2000). Dassinin esittämän ranskankielisen kappaleen suora käännös olisi ”Jos sinua ei olisi olemassa”, joten Johansson on käyttänyt käännöksessään sanatarkan merkitysten sijaan sitä, miltä sanat kuulostavat hyödyntämällä samoja vokaaleja ja konsonantteja.

Finnhits 6 -albumilla (1977) on toinen esimerkki Chrise Johanssonin tekemästä foneettisesta käännöksestä. Silhuettien esittämä *Onnestain on puolet sinun*³³ alkujaan Santabarbaran espanjankielinen kappale *Donde Estan Tus Ojos Negros*³⁴. Etenkin kappaleiden nimien alut ovat rytmiltään samat: *onnestain on – donde estan*. Santabarbaran kappaleen nimi on suoraan käännettynä ”Missä ovat mustat silmäsi”. Espanjan kielisen kappaleen sävy on ainakin otsikon tasolla synkempi kuin suomalaisen käännösversio. Johansson on säilyttänyt käännöskappaleessa kuitenkin saman rytmikan: ”*Onnestain on puolet sinun* on hyvä esimerkki siitä, että Chrise Johansson keksi hienosti saman svengisen suomenkielisen [kappaleen nimen]” (Lindström 2018). Rytmikan samankaltaisuuteen vaikuttaa etenkin sanojen tavumäärä (Kokljuschkin 2017), joka tässä kappaleessa on samat kahdeksan tavua.

Salmi (2018) puolestaan aloitti sanoitusprosessit perehtymällä alkuperäiskappaleeseen ja tarkastelemalla mistä kappale kertoo: ”ja yleensä ne olivat ihmissuhteita siihen aikaan”. Salmi pyrki siis ainakin jossain määrin pitämään sanoituksissaan alkuperäisen kappaleen sanoitusten idean, vaikka ei kieltä välttämättä osannutkaan: ”laitoin sopivia kauniita sanoja peräkkäin” (Salmi 2018). Ainakin Salmen sanoittamissa aiemmin mainituissa Finnhits 2 -albumin euroviisukäännöskappaleiden suomenkielisissä versioissa ideat ovat samat kuin alkuperäisissä. *Silloin*-kappaleen italiankielinen alkuperäisversio *Era* on suoraan käännettynä ”Aikakausi”. *Ding-A-Dong* -kappaleessa suomen- ja englanninkielisissä sanoituksissa kerrotaan molemmissa ding-a-dong -pätkän rallattelusta. *Let Me Be the One* -kappaleen suomenkielinen nimi *Saanhan olla hän* viittaa jo samankaltaiseen sanoituksen ideaan. Toisaalta Salmi (2018) toteaa, että ”joskus ne

³² Markku Aro: *Etsin Kunnes Löydän Sun*. (*Et Si Tu N'Existais Pas*. Säv. P. Losito/ S. Cutugno/ V. Pallavicini. San. C. Johansson. Sov. A. Hyvärinen).

³³ Silhuetit: *Onnestain On Puolet Sinun*. (*Donde Estan Tus Ojos Negros*. Säv. M. Roland. San. C. Johansson. Sov. P. Fagerlund).

³⁴ <https://www.discogs.com/Santabarbara-Donde-Estan-Tus-Ojos-Negros/release/2581118>.

[käännöskappaleet] olivat käännöksiä, mutta hyvin harvoin. Yleensä ne olivat vain suomenkielisiä tekstejä. Että niissä ei pyrittykään suoraan suomennokseen”. Tällaisiin epäsuoriin suomenkielisiin teksteihin viittaavat myös ulkomaiset instrumentaalikappaleet³⁵, joihin tehtiin suomenkieliset sanat.

Latinalaisten kielten ja angloamerikkalaisen ohjelmiston lisäksi venäläisellä musiikilla oli oma merkityksensä Suomessa julkaistuun musiikkiin. Salmen (2018) mukaan käännettävien kappaleiden valintaan vaikutti ”se sellainen meidän oma kansallinen slaavilaisuutemme, että sellaisia tietysti haettiin enemmän”. Westö (2018) mainitsee myös, miten Suomessa julkaistuun musiikkiin vaikutti mollivoittoisuus ja ”osa siitä [käännösohjelmistosta] oli myöskin venäläistä ohjelmistoa”. 1970-luvun kymmeneltä Finnhits-albumeilta löytyy kuitenkin vain kaksi slaavilaisperäistä mollikappaletta: Finnhits 3 -albumilla (1976) on Merja Rantamäen esittämä kappale *Mä mistä löytäisin sen laulun*³⁶ ja Finnhits 10 -albumilla (1979) Taljankan esittämä *Huopikkaat*³⁷. ”Aika vähän maailmalta tuli sellaisia superhittejä, jotka olisivat olleet duuribiisejä. Mollia se vain tuppasi olemaan” (Lindström 2018). Mollivoittoisen venäläisen musiikin sävelkieli oli ilmeisesti mieleen, sillä hittilistojen kotimaisista kappaleista suurin osa oli mollisävellajissa 1970-luvulla (Kurkela 2003: 413). Myös Finnhits-albumeilta löytyy useita kappaleita, jotka ovat mollisävellajissa.³⁸

Käännöskappaleista erottuu yllärajoja valtiovalloista riippumattomia yhteyksiä ja ideoiden liikkumisia (McGlynn & Dobson 2013: 5, 8), kun suositut kappaleet päätyivät alkuperäisestä kontekstistaan ennen kaikkea eri kulttuurien ja kielialueiden yli Suomeen. Finnhits 3 -albumilla (1976) on esimerkiksi Erkki Liikasen esittämä kappale *Meiä Veera*³⁹, joka on sanoitettu karjalan murteelle. Alkuperäinen kappale on amerikkalainen countrykappale *Arms Full of Empty*, jossa laulun kertojalla on ”kädet tyhjänä”: joku on ottanut kertojan auton, jättänyt hänet likaisissa vaatteissa tyhjänpäälle ja vilkuttanut lentokoneen ikkunasta lähtiessään. Kertoja on kyllästynyt

³⁵ Kuten Fredin esittämä *Kolmatta linjaa* (Lindström 2018).

³⁶ Merja Rantamäki: *Mä mistä löytäisin sen laulun*. (*A gde mne vzjat takuju pesnju*. Säv. G. Ponomarenko. San. P. Salonen. Sov. T. Kärki).

³⁷ Taljanka: *Huopikkaat*. (*Mne bez valenok beda*. Säv. G. Ponomarenko. San. A. Tyrväinen).

³⁸ Kuten *Jokainen päivä on liikaa* (Finnhits), *Uneen aika vaipuu* (Finnhits), *Etsin kunnes löydän sun* (Finnhits 5), *Rakkauden aamu* (Finnhits 6), *Jossain* (Finnhits 7) ja *Ollaan lähekkäin* (Finnhits 7). (Leskelä 1997).

³⁹ Erkki Liikasen: *Meiä Veera*. (*Arms Full of Empty*. Säv. B. Owens. San. E. Liikanen. Sov. E. Linnavalli).

elämän materiaaliseen tyhjyyteen, mutta ilmeisesti myös yksin jäämiseen rakkaudessa. *Meiä Veera* -kappaleen idea on saman tyyppinen: kertoja syyttää kappaleen nimeen viitaten Veeraa kanojensa ja rahojensa varastamisesta, kun Veera osti ”liput liikkuviin”. Molemmissa kappaleissa kertoja on jätetty vaatimattomiin oloihin jokin parempi mielessä. Kappaleiden yhteisenä transnationaalina ideana on sydänsuru, mutta Liikasen kappaleen muuttaminen karjalan murteelle on ilmeinen sopeutus suomalaisille äänitemarkkinoille.

Meiä Veera -kappaleen tapaan myös Finnhits 3 -albumilla oleva Dannyn esittämä *Kuusamo*⁴⁰ on hyvä esimerkki ideatason kääntämisprosessista. Suomenkielisessä versiossa laulun kertoja kuvailee Helsinkiä kiireiseksi, sumuiseksi ja ilottomaksi. Kertojaa kutsuu Kuusamo, jossa saa rauhan ja vapauden metsän ja vaarojen keskellä. Alkuperäinen *Africa*-kappaleen sanoma on sama, mutta Kuusamon sijaan haaveillaan Afrikasta. Joe Dassinin saman kappaleen ranskankielisessä *L'été indien* -versiossa, kerrotaan aamusta, jolloin laulun kertoja ei ole ollut koskaan yhtä onnellinen: aamu oli syksyisen lämmin intiaanikesän aamu, jollaisia ei kertojan mukaan ole kuin Pohjois-Amerikassa. Kertoja ikävöi ja muistelee rakkauttaan. Tunnelma on sama, kun kertoja haaveilee jostain luontoon liittyvästä, joka on kaukana, mutta Dassinin versio on rakkauslaulu, toisin kuin *Kuusamo* tai *Africa*. *Kuusamo*-kappaleen kohdalla on ilmeisesti kuitenkin arveltu, että suomalaisiin vetoaa paremmin jokin paikka Suomessa kuin esimerkiksi kaukainen maanosa. Mäkelä (2005: 92) liittää käännöskappaleiden suomalaisiin paikannimiin ensiymmärryksen ja tuttuuden tunteen, vaikka suomalaisella kuulijakunnalla ei olisikaan niihin läheistä suhdetta.

Aiemmin mainitussa Karman *Hyvää huomenta Suomi* -käännöskappaleessa taas kerrotaan Suomesta, Putaasta, Konginkankaasta, Laukaasta ja Helsingin herroista, kun alkuperäisessä *City of New Orleans* -kappaleessa kerrotaan muun muassa Amerikasta, New Orleansista, Illinois Centralista, Memphisistä, Tennesseeestä ja Mississippistä. *Meiä Veera*, *Kuusamo* ja *Hyvää huomenta Suomi* -kappaleiden kohdalla alkuperäiskappaleiden suomalaistamisen idea on viety pidemmälle pelkän sanoitusten kääntämisen lisäksi: ulkomaisten kappaleiden suomalaistaminen liittyy paikannimien huomioimiseen ja vaihtamiseen tai murteen käyttöön, ja alkuperäisten kappaleiden ideoita on sovellettu laajemmin suomalaiseen ympäristöön.

⁴⁰ Danny: *Kuusamo*. (*Africa*. Säv. P. Losito/ T. Cutugno. San. J. Vainio. Sov. V. Samuli).

Musiikkityylin sovelletuissa muodoissa, kuten käänöskappaleissa, musiikki kantaa joitakin alkuperäisiä assosiaatioita mukanaan kertomuksina ja merkityskytkentöinä (Suutari 2007: 97). Käänöskappaleissa nämä merkityskytkennät pidettiin mahdollisimman samanlaisina kuin alkuperäiskappaleissa, mikä vaati toisinaan sisältöjen muokkaamista. Tiettyihin paikkoihin sidotut sanoitukset pyrittiin kääntämään suomalaisille markkinoille ikään kuin suomalaisiksi luoden samanlaisen tunnelman kuin alkuperäiskappaleessa.

Yleismaailmalliset aiheet, kuten rakkauslaulut, saattoivat olla helpommin käännettävissä suomalaisille kuulijoille. Mäkelä (2005: 92) toteaa rakkauslaulujen käsittelevän universaaleja tunteita, jolloin suomalaisuuden leima ei ole niin näkyvä. Griffithsin (2002: 61) mukaan käänöskappaleiden suoratkin tulkinnat eroavat silti toisistaan, koska uudet kontekstit muuttavat alkuperäisen kappaleen merkitystä. Foneettisissa käänöksissä kappale pyrittiin taas pitämään musiikillisesti ja rytmillisesti alkuperäiskappaleen kaltaisena, jolloin assosiaatio alkuperäiskappaleeseen on kuulokuvallinen, ei niinkään sanoitukseltaan samanlaisia merkityskytkentöjä aikaansaava. Ulkomaisten hittikappaleiden kääntäminen Suomen äänitemarkkinoille on siis liittynyt eri sanoitustapojen lisäksi myös ideatason kääntämiseen ja suomalaistamiseen, johon ääniteteollisuuden toimijat ovat kulttuurin välittäjinä osallistuneet.

4.3 Kustannustoiminta käänöskappaleiden edellytyksenä

Kansainvälinen kustannustoiminta ja hankittavat alikustannusoikeudet mahdollistivat ulkomaisten hittikappaleiden kääntämisen Suomen äänitemarkkinoille. Lisäksi suomalaisen ääniteteollisuuden toimijoiden luomat kansainväliset kontaktit vaikuttivat siihen, millaista musiikkia Suomessa tuotettiin ja markkinoitiin. Tuotantoketjussa tapahtuva portinvartijateorian tyyppinen karsinta (Brusila 2007: 50) kustannustoiminnasta jakeluun ja markkinointiin vaikutti siihen, mitkä tuotteet päätyvät lopulta kuluttajille. Tarkastelen seuraavaksi kustannustoiminnan transnationaaleja yhteyksiä erityisesti Fazerin kustantamon näkökulmasta. Analysoin sitten ääniteteollisuuden toimijoiden vaikutusta käännettävien kappaleiden valintaan ja päätymiseen eri levy-yhtiöiden kustannuskatalogeihin. Lopuksi perehdyin tekijänoikeuksien merkitykseen kustannustoiminnassa.

”Äänitetuotannon rinnallahan oli kustannusyksikkö, [Fazerin] kustantamo. Sehän toimi niin, että käännösoikeuksia pyydettiin alkuperäiskustantajalta, joka oli esimerkiksi italialainen, amerikkalainen tai ruotsalainen kustantaja” (Westö 2018). Fazerilla oli siis kansainvälisten suurien ääniteteollisuuden yhtiöiden tapaan oma kustantamo, jonka kautta hallinnoitiin musiikin tekijöiden musiikkioikeuksia ja kerättiin rahaa tallentamiskorvauksina⁴¹. Musiikin kustantaminen liittyikin olennaisesti musiikkiteollisuuden ansaintalogiikkaan, sillä populaarimusiikin kaupallistumisen myötä musiikkikustantajat alkoivat hankkia tuloja teosten mekanisoinnista, eli äänitteille siirtämisestä (Brusila 2007: 53-54).

Finnlevyn läheinen suhde Fazerin kustantamoon vahvisti sen asemaa suomalaisilla äänitemarkkinoilla. Finnlevyllä tuottajat ja muut päätöksiä tehneet henkilöt pääsivät valitsemaan Fazerin hankkimia alikustannusoikeuksia ensimmäisinä käännöskappaleiden tuotantoa varten. Fazerilla huomioitiin globaaleilla markkinoilla menestyneet hitit käännettävien kappaleiden alikustannusoikeuksien hankkimisen lisäksi myös tuomalla alkuperäisten kappaleiden julkaisuja maahan. (Salmi 2018, Westö 2018.) Fazerin toiminta oli saman tyyppistä kuin yhdysvaltalaisista hittimusiikkia ja sen kustantamismenetelmiä kehittäneillä Tin Pan Alley -kustantajilla, jotka pyrkivät maksimoimaan voitot etsimällä entistä systemaattisemmin lauluja, jotka tekisivät läpimurron (Kurkela 2009: 171).

Suomen ääniteteollisuudessa keskityttiin TPA-kustantajien tapaan systemaattiseen hittituotantoon. Käännöskappaleet olivat osa yleisöön vetoavaa hittituotantoa, ja käännettäviä kappaleita etsittiin aktiivisesti kansainvälisestä ohjelmistosta. Käännettävien kappaleiden alkuperäiskustantajat tai alikustannusoikeudet hankkineet isot musiikkikustantamot eivät erityisemmin seuranneet, mitä Suomessa kappaleille tehtiin: ”Ei heillä ollut sen kummempaa tätä vastaan. Hehän saivat sitten omia korvauksia, jotka jaettiin niin, että myös alkuperäinen kustantaja sai omansa. Niitä kiinnosti vain raha siinä vaiheessa” (Westö 2018). Kustannustoiminnan transnationaalit yhteydet olivat joko alkuperäiskustantajien ja suomalaisen kustantajien välisiä, mutta yhteydet kulkivat myös muiden valtioiden kautta, jos kustantamot hankkivat alikustannusoikeuksia useisiin eri maihin.

⁴¹ Tallentamis- tai mekanisointikorvaus on musiikkiäänitteen käytöstä maksettava korvaus, joka tilitetään tekijöille ja kustantajille. Musiikin tallentamiseen äänitteelle tarvitaan lupa. (<http://www.musiikkikustantajat.fi/faq>.)

Fazerilla alikustannusoikeudet hankittiin usein ruotsalaisilta kustantajilta, jotka olivat ostaneet alikustannusoikeudet kaikkia Pohjoismaita varten (Kurkela 2009: 206). ”Yleensä ruotsalaiskustantajat olivat huomattavasti vikkelämpiä liikkeissään kuin me. He haalivat kustannusoikeuksia myöskin Suomea varten, siis Pohjoismaita varten, joten aika usein nämä luvat myönnettiin sitten ruotsalaisilta kustantajilta” (Westö 2018). Ruotsalaisten vikkelyyteen vaikuttivat ruotsalaisten kustantajien vahvat linkit kansainväliseen ääniteteollisuuteen. Manner-eurooppalaiset, englantilaiset ja yhdysvaltalaiset kustannusyhtiöt olivat tottuneet toimimaan ruotsalaisten kustantamoiden kautta muihin Pohjoismaihin jo 1950-luvulta lähtien (Kurkela 2009: 200). Ruotsalaisia kustantajia ei Kurkelan (emt.: 206) mukaan erityisemmin kiinnostanut kuka kappaleen Suomessa äänitti ja esitti, joten alikustannusoikeuden sai yleensä nopein kysyjä. Käytännössä asia ei ollut näin yksinkertainen, vaan kansainvälisten kappaleiden kustannusoikeuksien hankkiminen oli hierarkkinen prosessi, johon vaikuttivat yksittäisten toimijoiden luomat suhteet alan toimijoihin.

Kustantamoiden jonkinasteinen valta ja kappaleiden eteenpäin jakaminen yhdistyy portinvartijateorian mukaiseen ajatukseen levy-yhtiön tuotantoketjussa tapahtuvasta karsinnasta (Brusila 2007: 50). Yksittäisten toimijoiden luomat kansainväliset kontaktit vaikuttivat transnationaalien käännöskappaleiden alikustannusoikeuksien saamiseen ja kansainvälisten hittien päätymiseen Suomen äänitemarkkinoille. Tuotantoprosessin eri vaiheissa eri toimijoilla oli portinvartijan rooli, kun he tekivät valintoja esimerkiksi siitä, mikä ulkomainen kappale käännetään ja tuotetaan Suomen markkinoille tai minkä levy-yhtiön artisti sen esittää. Toimijoiden kontaktien ja verkostojen luominen oli myös sattumanvaraista. Lisäksi henkilökohtaisiin kontakteihin vaikutti mitä luultavimmin toimijoiden edustaman levy-yhtiön muiden toimijoiden verkostot tai mitkä ulkomaiset kappaleet olivat valintoja tekevien toimijoiden ulottuvilla.

Käännettäviä kappaleita etsittiin muun muassa äänitealan kongresseilla ja messuilla, joissa ääniteteollisuuden toimijat tapasivat kollegoita muualta kuin Suomesta (Westö 2018). Tärkeimpänä kansainvälisenä tapahtumana Lindström (2018) pitää Cannesin

Midem-festivaalia⁴², jossa kokoontuu vuosittain äänitealan toimijoita ja merkittäviä yrityksiä. Finnhits-albumien aikakautena messuilla kierrettiin erilaisilla osastoilla, kuunneltiin kappaleita ja etsittiin sellaista musiikkia, jota kannattaisi julkaista käännettynä Suomessa: ”yleensä ensimmäinen ja toinen päivä olivat kaikkein tuloksellisimmat, koska tiesin kenen luokse mennä, että ’onko sinulla biisejä’ . Venäläisiä biisejä opittiin etsimään erityisesti kun syntyi muutamia superhittejä.” Lindström pyrki etsimään venäläisten kappaleiden lisäksi etenkin espanjalaisia ja italialaisia kappaleita: ”sieltähän tulivat parhaat biisit.” (Lindström 2018.) Käännettäviä kappaleita etsittiin ja löydettiin messujen lisäksi myös erilaisia hittilistoja seuraamalla ja kappaleita kuuntelemalla (Westö 2018, Lindström 2018).

Alikustannussopimuksien hankkiminen ja saaminen sekä hyvä suhteet alkuperäiskustantajiin tai ruotsalaisiin kustantajiin oli kansainvälistä yllirajaista toimintaa. Fazerin kustantamon ja Finnlevyn asemaa Suomen äänitemarkkinoilla edesauttoi Fazerin historia ja erityisesti sen pitkäaikaisen johtajan Roger Lindbergin tiiviit suhteet esimerkiksi kansainvälisiin kustantamoihin (Salmi 2018). Fazerin kustantamon työntekijöillä, ja etenkin kustannuspäällikkö Arto Alaspäällä, oli myös vakiintuneet kontaktit ulkomaisiin kustantajiin. Alaspäälle lähetettiin viikoittain kappalevaihtoehtoja, sillä ulkomaiset kustantajat olivat ymmärtäneet Suomen tarjoamat mahdollisuudet: ”vaikka Suomi oli pieni alue ja oli pieni myynti, niin aina se oli vähän lisää rahaa, jos tänne tuli versio jostain biisistä” (Lindström 2018).

Kustannustoiminnan kansallinen yllirajaisuus ilmenee Fazerin kustantamon, Finnlevyn ja muiden levymerkkien välisessä toiminnassa suhteessa ulkomaisiin kustantajiin: kilpailevat levy-yhtiöt pyrkivät saamaan ulkomaisilta kustantajilta samoja alikustannusoikeuksia hittikäännöskappaleita tuottaakseen. Monien levy-yhtiöiden, kuten Scandian ja PSO:n, kustannustoiminnan päätyminen Fazerin kustannuskatalogiin kauppojen myötä oli paikallisen tason yllirajaisuutta. Westön mukaan Fazerin strateginen tavoite oli hankkia kaikki saatavissa olevat kustantamot ja kustannuskatalogit. (Kurkela 2009: 151-152.) Monet pienemmät yhtiöt jäivätkin Fazerin kustantamon ja Finnlevyn jalkoihin alikustannusoikeuksien hankkimisessa.

⁴² Myös Mäkelä (2011: 96) mainitsee Midem-festivaalin tapahtumana, jossa musiikkialan toimijat voivat käydä vuoropuhelua.

Lindström pyrki PSO:lla ollessaan aktiivisesti vaikuttamaan oman työskentelynsä monipuolisuuteen Fazerin ja Finnlevyn toiminnan vaikutuspiirissä: ”Pidin tarkan huolen siitä, että sain Arton [Alaspää] kanssa järjestettyä kuunteluseSSION, jossa hän soitti sitten ne *left overit* minulle. Poimin niistä sitten parhaat” (Lindström 2018). Suomessa lähes kaikki kevyen musiikin alikustantajat olivat suoraan kytkettyinä levy-yhtiöihin, joten kilpailu oli kovaa siitä, kuka sai kansainväliset hitit Suomen äänitemarkkinoille ensimmäisenä (Kurkela 2009: 206). Lindströmin maininta tapaamisistaan Fazerin kustannuspäällikkö Arto Alaspään kanssa viittaa siihen, että Fazer sai merkittävien hittien alikustannusoikeuksia PSO:ta helpommin. Tässä tapauksessa ulkomaisten hittikappaleiden alikustannusoikeuksien jakaminen oli siis hierarkkinen prosessi niin kansainvälisesti, kansallisesti kuin paikallisesti.

Kustannuskatalogien kasvattaminen oli taloudellisesti kannattavaa, sillä tekijänoikeussuoja nosti kustannusoikeuksien arvoa⁴³: ”kukaan ei kuvitellutkaan, että jotain biisejä ei olisi kustannettu” (Lindström 2018). Suuret länsimaiset kustantamot olivat kiinnostuneita Suomen kaltaisista pienistä markkina-alueista. Pienten markkinoiden paikalliset kustantajat ja niihin liittyvät levy-yhtiöt olivat tärkeitä asiakkaita, sillä käänösiskelmät olivat olleet suosittuja aina 1920-luvulta lähtien. (Kurkela 2009: 197.) Salmen (2018) mukaan venäläisen musiikin käyttö oli kuitenkin poikkeus: ”Neuvostoliittohan ei kuulunut mihinkään kansainvälisiin tekijänoikeustoimistoihin, jolloin ne olivat vapaata riistaa.” Kurkela (2009: 153) toteaa myös Suomen tekijänoikeuksien lainsäädännön olleen ”jälkeenjäänyttä”, mikä vaikutti hitteihin perustuvan kustannustoiminnan hitaaseen kehitykseen.

Finnhits-albumeista etenkin 1970-luvun lopun albumeihin vaikutti kiristynyt käänöskappaleiden seuranta. Tämä johtui Salmen (2018) mukaan esimerkiksi monikansallisten levy-yhtiöiden fuusioitumisesta elektroniikkateollisuuden suuryhtiöihin: ”silloin juristit ryhtyivät pidentämään tekijänoikeussuojia. Näiden kustantamoiden omaisuus kasvoi. Jonkun Beatles-katalogin arvo oli ihan toista, kun siinä oli 70-vuoden suoja, joka oli ollut ennen 25 ja sitten 50 [vuotta]. Yhtäkkiä tästä levybisneksestä tuli kansainvälinen bisnes.” Kansainväliselle tekijänoikeudelle oli luotu perustat jo vuonna 1886 Bernin sopimuksessa, ja Suomessa tekijänoikeuslaki oli astunut voimaan vuonna 1927. Tarkentuneet tekijänoikeudet 1970-luvun lopulla

⁴³ Tekijänoikeuksien perusteella tilitettävät korvaukset ovat taloudellinen elinehto säveltäjille, sanoittajille, esittäjille sekä tuotanto- ja jakeluyhtiöille (Kärjä 2007: 41).

vaikuttivat ilmeisesti siihen, että alikustannusoikeuksia ei myönnetty enää yhtä helposti kuin aiemmin.

1970-luvun Finnhits-albumien käänöskappaleisiin liittyvät kappaleiden kustannussopimukset ja tekijänoikeudelliset säädökset olivat transnationaalia vuorovaikutusta, sillä ne linkittivät ihmisiä ja ideoita kansallisvaltioiden ja kielialueiden rajojen yli (Vertovec 2009). Kustantamot olivat kansainvälisesti toimivia instituutioita, jotka osaltaan vaikuttivat käänöskappaleiden globaaliin suosioon 1970-luvulla. Kustantamot vaikuttivat myös kansalliseen ja paikalliseen ylijarajaiseen toimintaan: esimerkiksi Fazerin kustantamon ja siellä toimineiden henkilöiden hankkimat kansainvälisten hittikappaleiden alikustannusoikeudet vaikuttivat useiden suomalaisten levy-yhtiöiden toimintaan. Lindströmin mainitsemat tapaamiset Alaspään kanssa kuvastavat yksittäisten henkilöiden luomien kansainvälisten kontaktien merkitystä. Jollain toimijalla saattoi olla käänöskappaleiden alikustannusoikeuksien kannalta hyödyllisemmät kansainväliset suhteet, joista kilpailevatkin levy-yhtiöt yrittivät hyötyä. Salmi, Lindström ja Westö osallistuivat kustannustoimintaan ja vaikuttivat siten käännettävien kappaleiden tuotantoon ja Finnhits-albumien sisältöön.

4.4 Haastateltavien rooli Suomen ääniteteollisuuden toiminnassa

Ääniteteollisuuden toimijat vaikuttivat transnationaalien ilmiöiden ja ideoiden kääntämiseen Suomen äänitemarkkinoille sopiviksi. Salmen, Lindströmin ja Westön työnkuvilla oli vaikutus Finnhits-albumien ideaan ja tuotantoon sekä käänöskappaleiden julkaisuprosessiin ja menestykseen Suomen äänitemarkkinoilla. Haastateltavien henkilökohtaiset kontaktit ulkomaille ja Suomessa olivat ylijarajaisia kytköksiä. Ääniteteollisuuden toimijoiden kontaktit tukivat heidän toimintaansa portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä: joku tunsu jonkun ja loi sitä kautta yhteyksiä erilaisten kansainvälisten, kansallisten ja paikallisten rajojen yli vaikuttaen suomalaisen ääniteteollisuuden toimintaan. Ääniteteollisuuden toimijoiden, levy-yhtiöiden ja kustantamoiden lisäksi eri mediat toimivat portinvartijoiden ja kulttuurin välittäjien tapaan. Myös haastateltavien käsitykset suomalaisesta kuulijakunnasta vaikuttivat heidän toimintaansa, kun he välittivät Suomen ulkopuolelta poimittuja hittikappaleita sekä ulkomailta omaksuttuja ideoita ja käytäntöjä Suomen äänitemarkkinoille.

Haastateltavista etenkin Lindstömin ja Salmen työskentelytavoilla oli merkitystä käännöskappaleiden tuottamiseen ja julkaisuun, ja siten Finnhits-albumien sisältöön kokonaisuudessaan. Käännöskappaleiden ja niiden esittäjien valintaan liittyy etenkin tuottajien, sanoittajien ja esimerkiksi kustannusyksiköissä toimivien henkilöiden, päättäntävalta. Westön (2018) mukaan Finnlevyssä kansainvälisestä ohjelmistosta vastaavat henkilöt sekä kotimaisen tuotannon päällikkö poimivat kansainvälisestä ohjelmistosta sellaiset kappaleet, joiden kääntäminen suomen kielelle ja tarjoaminen Finnlevyn artisteille uskottiin kannattavaksi. Finnlevyllä Ruuskanen usein ehdotti, ”että tämä ja tämä, sille ja sille, ja sitten Toivo Kärki päätti” (Westö 2018). Salmen (2018) mukaan hän, Kärki ja Ruuskanen päättivät, kenen artistin vuoron oli äänittää, vaikka etenkin menestyneimmillä artisteilla oli usein oma mielipide esitettävistä kappaleista. Westön ja Salmen mainitsemat valinnat ja päätökset viittaavat siihen, että tuottajat, sanoittajat ja kustantamoissa työskennelleet toimivat portinvartijoiden tapaan valikoidessaan käännettäviä kappaleita ja päättäessään ketkä niitä esittävät.

Käännettävien kappaleiden karsinta portinvartijateoriaa mukaillen alkoi osittain jo ennen ensimmäisen Finnhits-albumin julkaisua, vaikka käännöskappaleita käännettiin ja julkaistiin Finnhits-albumeilla myös saman vuoden aikana: esimerkiksi aiemmin mainittujen Finnhits 2 -albumin (1975) kolmen euroviisukäännöskappaleen alkuperäisversiot ilmestyivät samana vuonna kuin Finnhits 2 -albumi.

Ääniteteollisuuden toimijat pyrkivät valitsemaan sellaisia kansainvälisesti hiteiksi nousseita kappaleita, joiden myyntimenestystä oli helpompi ennakoida, sillä Finnhits-albumeita ohjasi kaupallisesti määritellyt tavoitteet. Sanoittajat, sovittajat ja tuottajat taas toimivat enemmän kulttuurin välittäjien tapaan. Sanoittajat käänsivät kansainvälisten hittikappaleiden transnationaalit piirteet Suomen äänitemarkkinoille suomen kielelle, mutta myös ideatasolla muun muassa paikannimiä muuttaen. Tuottajat ja sovittajat taas pyrkivät tuottamaan käännöskappaleiden musiikin samanlaiseksi kuin alkuperäisissä versioissa välittäen kansainvälisen populaarimusiikin piirteitä Suomen äänitemarkkinoille.

Finnhits-albumien ja käännöskappaleiden tekemiseen vaikutti ääniteteollisuuden toimijoiden käsitykset siitä, minkälaisille kuulijoille niitä tuotettiin ja markkinoitiin, ja minkälaiset kappaleet saivat suomalaisen kuulijakunnan ostamaan albumeita. Salmen (2018) mukaan C-kasetin tulon ja ääniteteollisuuden kehittyminen myötä

”tavoitettiin koko suomalainen kuulijakunta”. Vanhemmat kuulijat eivät ilmeisesti seuranneet kansainvälisiä musiikkilehtiä tai radiokanavia, joten se mitä suomalaiset radionkanavat soittivat vaikutti siihen, mitä he kuuntelivat (Salmi 2018).

Ääniteteollisuuden toimijoilla olikin mahdollisuus vaikuttaa suomalaisten kuulijoiden makuun, sillä esimerkiksi radioon valittiin musiikkia äänilevyiltä, joten ”se minkälaisia levyjä tehtiin, niin niitä heillä oli [radiossa soittavana]” (Salmi 2018). Kappaleiden radiosoitto saattoi lisätä niiden kuuluvuutta, mutta moni kappale muodostui hitiksi myös ilman radiosoittoakin.⁴⁴ Äänitteitä pystyi markkinoimaan televisiossa mainosajasta maksamalla, joten juuri Finnhits-albumien kohdalla radion osuus ei vaikuta niin merkittävältä.

Yleisradion ohjelmistopolitiikalla oli kuitenkin vaikutusta ääniteteollisuuteen. Radiosoitot olivat tärkeitä kevyen musiikin tekijöille, koska ne kasvattivat tunnettavuutta (Kurkela 2009: 174). Radion ja äänitetuotannon välinen riippuvuussuhde olikin merkittävä 1970-luvulla: äänitteet olivat radiolle keskeistä ohjelmamateriaalia ja radio oli yksi tehokas kanava levittää äänitteitä (Kärjä 2003: 152-153). Yleisradion toiminta oli kehittynyt valtiovallan säätelemäksi monopoliksi samaan tapaan muualla Euroopassa: Yleisradion musiikkipolitiikka oli sen perustamisesta lähtien valistushenkinen ja suhde hittimusiikkiin pidättyväinen (Kurkela 2009: 174). 1970-luvun Finnhits-albumien aikaan Yleisradion asemalla oli oma merkityksensä kappaleiden saamaan kuuluvuuteen Suomessa, mutta myös eurooppalaisilla radiokanavilla soitetut hittikappaleet vaikuttivat ääniteteollisuuden toimijoihin, kuten alikustannusoikeuksien hankintaan ja käännettävien kappaleiden valintaan. Salmen (2018) mukaan muun muassa Radio Luxembourg vaikutti käännöskappaleiden tekoon: ”Jos se alkuperäinen kappale soi paljon Euroopan eri radioissa, niin kyllähän me se huomioitiin ja uskottiin, että tästä voi tulla [hitti].”

Salmi ja Lindström toteavat ottaneensa huomioon tietyn ajatuksen suomalaisesta kuulijakunnasta, kun he sanoittivat tai tuottivat käännöskappaleita. Kotimaisten alkuperäiskappaleiden kohdalla mielikuva saattoi olla erilainen. Salmi (2018) huomauttaa, että nuorempana työnteossa oli mukana ”sellainen selvä kapina edellisten ikäpolvien tekemisiä kohtaan”. Salmen ja Irwin Goodmanin tuotanto oli tietynlaista kapinaa vanhaa iskelmämusiikkia ja tiukkaa ohjelmistopolitiikkaa

⁴⁴ Esimerkiksi Irwin Goodmanin kappaleet joutuivat usein Yleisradiolla soittokieltoon, mikä osaltaan lisäsi yleisön ja lehdistön kiinnostusta, ja siten myös niiden myyntiä (Kurkela 2003: 505).

harrastavaa Yleisradiota kohtaan. Toisaalta Salmi (2018) toteaa, että he miettivät Goodmanin kanssa kappaleita tehdessään myös sitä, millaisia tarkoituksia niillä oli: ”se aina noissa [kappaleiden tekemisessä] merkitsi aika paljon, että mihin tarkoitukseen ne tehtiin. Aina piti miettiä, että kilpailuissa, oli se sitten Euroviisun Suomen karsinta tai Syksyn Sävel⁴⁵, pääsee edes sinne loppukilpailuun” (Salmi 2018). Ilmeisesti myös laulukilpailuilla oli portinvartijanomainen rooli, sillä kilpailujen raadeissa oli Salmen (2018) mukaan mukana levy-yhtiöiden edustajia, jotka vaikuttivat artistien ja kappaleiden näkyvyyteen.

Salmen mainitsema kappaleiden tekemisen tarkoitusperä liittyy olennaisesti oletettuun yleisöön ja äänitteiden ostajakuntaan. Kaikki haastateltavat kuvailivat, minkälaiseksi he suomalaisen kuulijakunnan olettivat. Westön (2018) mukaan Finnhits-albumeille poimittu ohjelmisto oli suunnattu pääasiassa keski-ikäisille kuulijoille. Salmi (2018) toteaa samaan tapaan, että albumeita ei sinänsä markkinoitu erikseen tietyn ikäisille, mutta nuorisoa tai vanhempia ihmisiä ei pidetty varsinaisena kohdeyleisönä. Lindströmin (2018) mukaan Finnhits-albumien kuulijakunta oli ”valtapuolue”, joka kulutti muutenkin kevyttä taidetta ja viihdettä. 1970-luvun Finnhits-albumit tavoittivat kaiken kaikkiaan laajan suomalaisen kuulijakunnan äänitteiden suurien myyntimäärien perusteella. Myös Finnhits-albumien käänöskappaleet olivat oletettavasti tavoittaneet alkuperäisversioina tai muina käänösversioina laajan kuulijakunnan kansainvälisesti.

Salmi (2018) kuvailee jokaisessa maassa olevan vähän erilainen kuulijakunta ja jokin oma kansallinen piirre, jonka avulla voidaan ”erottaa selvästi minkälaista on saksalainen, minkälaista on ranskalainen oma musiikki, italialainen, japanilainen – kyllä niissä on selvä ero”. Poikkeuksen tähän tekevät Salmen mukaan sellaiset kansainväliset artistit, joita kuunnellaan eri maissa ympäri maailmaa. Salmen käyttämä ilmaisu ”oma musiikki” on kiinnostava, sillä se viittaisi eri kansallisten musiikkityylien jonkinlaiseen eriytyneisyyteen. Toisaalta kansallinen niin sanottu oma musiikki voi olla omalaatuista ja erityistä, vaikka siihen olisivatkin vaikuttaneet transnationaalit ilmiöt ja ideat. Kurkelan (2003: 408) mukaan esimerkiksi Kärjen kehittämä omaperäinen iskelmätyyli oli kansallista iskelmää, vaikka Kärjen tyyli

⁴⁵ Mainostelevisio perusti Syksyn sävel -kilpailun vuonna 1968 (Kurkela 2003: 538).

olikin fuusio kansainvälisestä swingmusiikista, jossa yhdistyi vanhempi kansallinen ja itäeurooppalainen materiaali.

Suomalaiseen kuulijakuntaan vetosi Lindströmin (2018) mielestä mollivaikutteisuus, slaavilainen musiikkiperinne ja vanha perinnemusiikki. Lindströmin mukaan tekstillä oli kuitenkin erityisen painava merkitys suomalaisessa musiikissa, mikä erotti sen muusta maailmasta: ”on jotenkin niin kummallinen tämä kieli, että ihmiset ehkä olettavat, että sen pitää olla sisällyksrikasta tavalla tai toisella.” Suomalaisen kuulijakunnan mieltymyksiä ja musiikkimaun erityisyyttä on hankala todentaa varmasti, mutta Salmen ja Lindströmin mainitsemat mielikuvat ovat luultavasti vaikuttaneet ainakin heidän toimintaansa. Ääniteteollisuuden toimijoiden oletuksiin perustuvat käsitykset suomalaisten musiikkimausta ovat saattaneet ohjata julkaisupolitiikkaa, jolloin julkaisupolitiikka taas olisi vahvistanut käsityksiä suomalaisten niin sanotun oman musiikin erityispiirteistä.

Westön (2018) mukaan Suomen äänitemarkkinoilla saattoi olla kappaleita samaan aikaan sekä alkuperäisversiona että käännöskappaleena: ”Ylivoimaisesti enitenhän myi tietysti suomalainen versio kielen takia”. Salmi (2018) epäilee suomalaisten kielitaidon puutteiden vaikuttaneen suomenkielisten kappaleiden suosioon. Suomalaisten kielitaidolla ja sen kehityksellä on varmasti ollut oma osuutensa käännöskappaleiden historiassa, mutta sen tarkempi arvioiminen on hankalaa. Käännöskappaleiden suosioon kuitenkin uskottiin, vaikka Suomen äänitemarkkinoilla oli samaan aikaan myös ulkomaista alkuperäisohjelmistoa. Suomenkielisten kappaleiden, ja etenkin käännöskappaleiden määrä ilmeni niin ääniteteollisuudessa kuin Yleisradion musiikkipolitiikassa. Kurkelan (2003: 531) mukaan käännöskappaleiden suuri määrä heijastui myös radion soittamaan populaarimusiikkiin: suomenkieliset kappaleet päätyivät radioon soitettavaksi muun kielisiä kappaleita helpommin. Käännöskappaleiden suosion aikaan 1970-luvulla vallitseva ilmapiiri olikin suomen kieltä korostava. Ulkomaiset äänilevyt eivät menneet niin hyvin kaupaksi, mikä johti tilanteeseen, jossa ”päästiin elämään sellaisessa kultapellossa” (Lindström 2018).

Lindströmin mainitsema kultapelto oli tilanne, jossa käännöskappaleita voitiin tuottaa niin, että niitä saatettiin luulla alkuperäiskappaleiksi, koska alkuperäiskappaleet eivät menestyneet yhtä hyvin Suomen äänitemarkkinoilla.

Kuuntelijoita ei välttämättä kiinnostanut kappaleiden alkuperä, kunhan kappaleen esitti suomalainen tuttu artisti suomen kielellä. Hittilistojen avulla kuulijat pystyivät seuraamaan kansainvälisen ja kotimaisen populaarimusiikin uutuuksia. Hittilistoilla ei Lindströmin (2018) mukaan ollut kuitenkaan lopulta merkitystä: ”Jokainen biisi, josta tehtiin käännösbiisi, niin parhaassa tapauksessa ihmiset eivät tiedäneet sitä originaalia ollenkaan. Esimerkiksi Dannyn Tuuliviiri oli *Dannyn* Tuuliviiri. Eihän yleisöä kiinnosta kuka on jonkun biisin säveltänyt tai sanoittanut. Ellei se ole sitten joku Juha Vainio, joka on tällainen kansallisuusomaisuusjuttu. Tai [Reino] Helismaa”.

Lindströmillä oli käännösiskelmien tuottamisessa vähemmän mahdollisuuksia omiin päätöksiin kuin sanoittajilla, sillä käännösiskelmissä uskottiin alkuperäiskappaleiden tuotannolliseen muotoon, jollaisina ne olivat nousseet kansainvälisiksi hiteiksi. Salmella oli käännöskappaleiden sanoituksia tehdessä valtaa päättää, miten hän kääntää alkuperäiskappaleet, vaikka kaupallisen menestyksen tavoite myös rajoitti sanoitustyötä. Suomalaisten sävellyksien tekemisessä oli epäilemättä enemmän mahdollisuuksia omiin vapauksiin. Ääniteteollisuuden toimijat ja eri mediat tekivät portinvartijoiden tapaan päätöksiä, jotka vaikuttivat siihen, millaisia transnationaaleja ilmiöitä ja ideoita Suomen äänitemarkkinoille omaksuttiin. Suomalainen kuulijakunta ei välttämättä tiedostanut näitä kansainvälisiä ylijajaisia vaikutuksia. Toisaalta myös äänitteitä kuuntelevan yleisön ostotottumukset ja mielipiteet vaikuttivat Suomen äänitemarkkinoihin. Ääniteteollisuuden toimijat olivat siis myös kulttuurin välittäjiä, jotka pitivät mielessään käsityksen suomalaisesta kuulijakunnasta, vaikka he kokivatkin voivansa vaikuttaa yleisön makuun.

Westö ääniteteollisuuden toimijana ylläpiti kansainvälisiä, kansallisia ja paikallisia verkostoja. Hän välitti kansainvälisiä ideoita Suomen äänitemarkkinoille yleisemmän tason päätöksenteolla. Salmi ja Lindström vaikuttivat Finnhits-albumien tekoprosessiin etenkin käännöskappaleiden varsinaisen tuotannon aikana päättäessään, ketkä artistit esittävät ja äänittävät minkäkin kappaleen ja miten kappaleet sanoitetaan ja tuotetaan. Lisäksi Salmi ja Lindström välittivät kansainvälisten hittikappaleiden ideoita ja tekotapoja suomalaisille kuulijoille, kun he tuottivat tai sanoittivat käännöskappaleita. Salmi, Lindström ja Westö ääniteteollisuuden toimijoina vaikuttivat valinnoillaan ja ratkaisuillaan Finnhits-albumien ideoimiseen, tuotantoon ja markkinointiin.

5 Lopuksi

Ääniteteollisuuden toimijoiden haastattelujen ja 1970-luvun Finnhits-albumien analyysin perusteella voidaan todeta, että transnationaalit vuorovaikutussuhteet ilmenevät tutkimusaineistossa monin tavoin. Finnhits-albumien ideoinnissa, tuotannossa, markkinoinnissa ja myynnissä hyödynnettiin kansainvälisesti käytettyjä oivalluksia. Myös kokoelma-albumien idea itsessään omaksuttiin ulkomailta. Käännöskappaleiden transnationaalisuus ilmenee ulkomaisten alkuperäiskappaleiden alikustannusoikeuksien hankkimisesta kappaleiden kuunteluun suomalaisina hittikappaleina. Finnhits-albumit ja suomalaiset käännöskappaleet ovat siten osa kansainvälisen populaarimusiikin yhteistä ylijäräistä historiaa.

Haastateltavilla oli erilaiset roolit ylijäräisten ideoiden ja ilmiöiden omaksumisessa Suomen äänitemarkkinoille. Heidän käsityksensä suomalaisesta kuulijakunnasta vaikuttivat osaltaan käännöskappaleiden tuotantoon ja käyttöön Finnhits-albumeilla. Ääniteteollisuuden toimijat portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä huomioivat käännöskappaleiden transnationaalit vaikutukset, mutta suomalaiset kuulijat eivät puolestaan välttämättä tiedostaneet kappaleiden olleen käännösversioita tai sillä ei ollut heille merkitystä: ”Finnhits-albumillehan paras biisi oli sellainen, ei kansainvälinen, vaan suomalainen popmusiikkibiisi, vaikka se oli ulkolainen” (Lindström 2018). Käännöskappaleita tuottamalla hyödynnettiin kansainvälistä ohjelmistoa kansallisesti, kun Suomen äänitemarkkinoilla olleet käännöskappaleet koettiin nimenomaan suomalaisiksi. Käännöskappaleiden kansainvälistä alkuperää ei korostettu myöskään Finnhits-albumien markkinoinnissa, mikä näkyy myös albumien nimessä Finnhits, eli Suomihitit.

Haastateltavien mukaan Finnhits-albumeilla tavoiteltiin kaupallista menestystä. Albumien kappaleista suurempi osa on ulkomailla myynnillisesti menestyneiden hittikappaleiden käännösversioita (ks. liite 1). Kotimaisten sävellysten osuus nousi 1970-luvun lopulla, mikä viittaa tiukentuneisiin tekijänoikeussäädöksiin, mutta myös suomalaisten musiikintekijöiden kasvavaan innostukseen tehdä alkuperäiskappaleita. Kaupallisen menestyksen tavoittelu vaikutti osittain ääniteteollisuuden toimijoiden työskentelyyn: ”Vapaat kädet olivat niin kauan, kun ne [kappaleet] onnistuivat” (Salmi 2018). Onnistumisella Salmi viittaa kappaleiden myynnilliseen menestykseen.

Petersonin mukaan ääniteteollisuuden toimijat pyrkivät omaksumaan kaupallisen lähestymistavan tuotteen imagon mukaisesti (Negus 2004: 26). Negusin (emt.) kritiikin mukaan tämä ajatus viittaa kaupallisesti määriteltyihin tavoitteisiin, jollaisina Finnhits-albumien tuotannon tavoitteita voidaan toisaalta pitää. Haastatteluista käy ilmi, että käännöskappaleiden käytön kannattavuus liitettiin ennen kaikkea suomen kieleen: suomeksi laulettu kappaleet, olivat ne sitten kotimaisia tai ulkomaisia sävellyksiä, myivät parhaiten.

Käännöskappaleiden hyödyntäminen Finnhits-albumeilla liittyy olennaisesti kansainvälisesti ylijarjaiseen toimintaan. Samalla Finnhits-albumien kappaleet käsitetään juuri nimenomaisesti Suomen suurimmiksi hiteiksi, kuten Finnhits-albumien kansien ”Suomen suursuosikit samalla levyllä” -alaotsikosta ilmenee. Finnhits-albumien hittikappaleet olivat myynnillisistä menestyksiä Suomen äänitemarkkinoilla, joten myös siten ne voidaan käsittää Suomen suursuosikeiksi. Käsitys jostakin tietynlaisesta suomalaisuudesta herättää kuitenkin lisäkysymyksiä siitä, mitä on suomalainen musiikki, mikä tekee siitä suomalaista tai miten suomalaisuus määritellään. Suomalaisuuden pohdinta liittyy jälleen suomen kieleen. Nykypäivänäkin medioissa keskustellaan⁴⁶, millä kielellä Suomessa toimivat populaarimusiikin artistit kappaleitaan esittävät, ja millainen merkitys suomeksi lauletuilla kappaleilla on globalisoituneella 2010-luvulla.

Haastatteluaineiston mukaan ääniteteollisuuden toimijat omaksuivat kansainvälisen ääniteteollisuuden ideoita tarkoituksenmukaisesti ja suoraan, vaikka kuulijat eivät olisi tiedostaneet transnationaaleja vuorovaikutussuhteita suosittujen kappaleiden taustalla. Populaarimusiikin historiasta nousevat seikat ovat esillä eri aikakausina, kuten Kurkelan vetämän tutkimusprojektin⁴⁷ perusteella voidaan todeta. Kansainvälistä toimintaa oli ollut Suomessa jo pitkään ennen Finnhits-albumien julkaisua, ja on yhä edelleen. Kurkelan tutkimusprojekti tarkastelee erityisesti musiikin historiaa Suomessa, ei suomalaisen musiikin historiaa. Vastaavasti tässä tutkielmassa tarkasteltiin Suomessa tapahtuvaa ylijarjaista toimintaa, mutta analyysin

⁴⁶ Kuten Suomen Kuvalehti 13.9.2015: ”Finnhits: Suomi-iskelmä ei ollut edes suomalaista – eikä iskelmä” ja Yle 17.2.2016: ”Vaikka Anna Abreu vaihtoi laulukielen suomeksi, toistaiseksi kaikkien sinkkujen nimi on jotain ihan muuta kuin suomea.” Myös Yle Uutiset 23.8.2007: ”Kari Hotakaisen Finnhits on hitti jo syntyessään.”

⁴⁷ Tutkimusprojekti tarkastelee Suomen musiikkielämän transnationaalista muotoutumista 1870-luvulta 1920-luvulle (<http://sites.siba.fi/web/remu/home>).

fokus ei ollut ainoastaan kansainvälisten ilmiöiden vaikutuksissa, vaan myös suomalaisen musiikkiteollisuuden toiminnassa 1970-luvulla.

Kansainvälisen musiikkiteollisuuden vaikutukset olivat aineiston analyysin perusteella vahvempia muualta Suomeen kuin Suomesta muualle, mihin vaikuttaa luultavasti suomenkielisen alueen pieni koko. Vaikka nykyään suomalaisen populaarimusiikin vientiin panostetaan huomattavasti enemmän kuin 1970-luvulla, on kysymys laulettu kielestä silti edelleen läsnä. Tämän päivän julkisen keskustelun perusteella vaikuttaa siltä, että useat artistit laulavat Suomessa suomeksi, mutta kansainvälistä uraa tavoiteltaessa laulukieli vaihdetaan englantiin. Kielikysymystä ja suomalaistamisen ideaa olisikin voinut tutkia esimerkiksi kansallisen identiteetin näkökulmasta. O'Flynnin (2007: 26) mukaan musiikkiteollisuudessa globaalisti toimivat yhtiöt voivat vaikuttaa kansallisen identiteetin muodostumiseen, mutta se ei silti tarkoita sitä, että näihin vaikutuksiin sitouduttaisiin. Haastattelujen perusteella vaikuttaa siltä, että haastateltavat ajattelivat kansainvälisten piirteiden vaikuttaneen etenkin omaksuttuihin toimintatapoihin, ei niinkään käsitykseen jostakin tietystä suomalaisesta musiikista.

Wallisin ja Malmin (1984) tutkimuksesta ammentava pieni-suuri-jako ilmeneekin muun muassa käännöskappaleiden tuotantotavoissa. Suomen kaltaisen pienen valtion resurssit eivät olleet samanlaiset kuin monikansallisilla suuryhtiöillä, mikä vaikutti kappaleiden tuotannolliseen lopputulokseen, kuten soundiin tai svengiin. Finnhits-albumeissa yhdistyy pienten ja suurten maiden erilaisten resurssien, kielialueiden ja -identiteettien ja lisäksi myös eri kokoisten toimijoiden välinen porrasteinen ylitrajainen kanssakäyminen suomalaisten ja monikansallisten toimijoiden välillä, mutta myös Fazerin, Finnlevyn ja muiden levymerkkien kesken Suomessa. Monikansalliset ääniteteollisuuden yhtiöt pyrkivät tytäryhtiöiden avulla saamaan omaa tuotantoaan pienikokoisiin valtioihin kuultavaksi, mutta suomalaisilla ääniteteollisuuden toimijoilla oli portinvartijoiden tapaan luultavasti monikansallisia yhtiöitä suurempi vaikutus siihen, mitä Suomen äänitemarkkinoilla oli kuultavana.

Fazerin toiminta oli tyypillistä pienen valtion suurelle toimijalle: Fazer oli kansallisessa omistuksessa ja Suomen mittakaavassa iso ja kansainvälinen toimija, johon sulautettiin pienempiä tytäryhtiöitä. Myös Finnhits-albumit tuottanut Finnlevy oli 1970-luvulla suuri levy-yhtiö verrattuna moneen muuhun toimijaan Suomessa, ja

Finnlevy hyötyi yhteyksistään Fazeriin. Finnlevyn, Fazerin ja muiden toimijoiden ja yhtiöiden yleisemmässä tarkastelussa Wallisin ja Malmin vuorovaikutusmallin kansainvälisen, kansallisen ja paikallisen tasojen käyttö selkeytti tutkielman aineiston analyysia. Kansallisen ja paikallisen tasojen täsmällisempi erottaminen analyysissa olisi vaatinut kuitenkin syvempää perehtymistä vuorovaikutusmalliin.

Pienten ja suurten toimijoiden ero oli Finnhits-albumien kohdalla myös jotakin abstraktimpaa: Lindströmin (2018) mukaan Finnhits-albumille pääsy oli statuskysymys. Finnhits-albumien kaupallinen menestys johti ilmeisesti käsitykseen siitä, että Finnhits-albumeilla olevat artistit ja kappaleet olivat merkittäviä Suomen äänitemarkkinoilla. Finnhits-albumit eivät vain olleet kokoelmia hyvin myyneistä suosikkikappaleista, vaan ne todennäköisesti myös lisäsivät albumeille valikoitujen kappaleiden suosiota. Wallisin ja Malmin tutkimusta pienten valtioiden ja kielialueiden ääniteteollisuudesta voisi hyödyntää Finnhits-albumien tarkasteluun syvemmin esimerkiksi vertailemalla Suomen ääniteteollisuuden toimintaa Wallisin ja Malmin tutkimuksen esittelemiin tapausesimerkkeihin.

Tämän tutkielman aineiston analyysiin sopi transnationalismin käsitteen yhdistäminen käsitykseen ääniteteollisuuden toimijoista portinvartijoina ja kulttuurin välittäjinä. Portinvartijateorian mukainen tuotteiden karsiminen sopii aineiston analysoimiseen ainakin osittain. Kappaleita karsittiin ensin artistien omille levyille, sitten eniten myyneistä kappaleista valittiin osa Finnhits-albumeille, ja lopulta radio- ja televisioyhtiöt sekä jakelukanavat päättivät, mitä musiikki ne esittävät ja myyvät. Haastateltavien käsittäminen kansainvälisen ääniteteollisuuden tuotteita karsiviksi portinvartijoiksi on silti yksinkertaistava. Suomalaisten kuulijoiden ostotottumukset vaikuttivat osaltaan kappaleiden nousemiseen hittilistojen kärkeen, ja siten Finnhits-albumien tuotantoon. Haastateltavat toimivat kulttuurin välittäjinä esimerkiksi kääntäessään kappaleita Suomen äänitemarkkinoille ja seuratessaan suomalaisen kuulijakunnan toimintaa: Finnhits-albumeilla pyrittiin tavoittamaan mahdollisimman laaja yleisö kokoamalla niille useita eri populaarimusiikin tyylejä.

Haastateltavat asettuvat keskeisinä toimijoina transnationaalien ääniteteollisuuden kenttään niin portinvartijoina kuin kulttuurin välittäjinä. Ääniteteollisuuden toimijat vaikuttivat päätöksillään osaltaan siihen, millaista musiikkia Suomessa julkaistiin. Westö Fazerin toimitusjohtajana vaikutti yleisemmän mittakaavan päätöksiin

toimimalla yllirajaisesti Suomen äänitemarkkinoilla ja osallistumalla esimerkiksi Fazerin ja Finnlevyn toiminnan laajentamiseen. Hän toimi myös transnationaalien ääniteteollisuuden parissa esimerkiksi monikansallisten yhtiöiden levymerkkien Suomen edustuksista sovittaessa. Westö omaksui kansainvälisiä ilmiöitä ja ideoita, joita hän toiminnallaan välitti Suomen äänitemarkkinoille. Salmi ja Lindström portinvartijoina vaikuttivat muun muassa siihen, mitkä kappaleet tuotetaan ja kuka artisti esittää minkäkin kappaleen. Käytännön työssä tuottajina, ja Salmi lisäksi sanoittajana, he toimivat taas enemminkin kulttuurin välittäjinä, sillä he pyrkivät siirtämään käänöskappaleisiin jotakin samaa alkuperäiskappaleista.

Portinvartija- ja kulttuurin välittäjä -käsitteisiin yhdistyy Vertovecin (2009) määritelmä transnationalismin käsitteestä. Haastateltavat ääniteteollisuuden toimijoina olivat juuri niitä ihmisiä, joiden kautta kansallisvaltioiden rajojen yli ulottuvat yhteydet muotoutuivat. Heidän muodostamiensa verkostojen kautta kansainvälisen ääniteteollisuuden transnationaalit ideat ja ilmiöt päätyivät Suomen markkinoille. Finnhits-albumit ovat osa Ahon ja Kärjän (2007: 14) määrittelemää populaarimusiikin maailmanlaajuista transnationaalista liiketoimintaa, koska albumeilla oli sekä kansainvälisesti että kansallisesti populaaria musiikkia. Kansainvälisestä ääniteteollisuudesta ammentavat Finnhits-albumit oli suunnattu kansallisesti Suomen äänitemarkkinoille. Albumeissa ilmenee siis kansainvälisiä, kansallisia ja paikallisia vuorovaikutussuhteita hyödyntävä yllirajaisia prosesseja.

Finnhits-albumit, käänöskappaleet ja haastateltavien roolit valikoituivat analyysiluvun teemoiksi aihealueesta tekemieni aiempien selvitysten perusteella. Kustannustoiminnan merkitys nousi esiin vasta, kun analysoin haastatteluaineistoa sisällönanalyysin metodia hyödyntäen. Tutkielman laajan aineiston kannalta olisin voinut keskittyä vain yhteen valitsemistani teemoista jakamalla sen analyysin pienempiin osiin. Yle Arkistosta poimittuja radio-ohjelmia olisi myös voinut hyödyntää laajemmin. Valitsemani aihealueet kytkeytyvät kuitenkin transnationaalisuuden teemaan, sillä Finnhits-albumit, käänöskappaleet ja kustannustoiminta liittyvät kaikki kansainvälisiin verkostoihin ja kanssakäymisiin. Haastateltavien roolien tarkastelu taas yhdistää portinvartija- ja kulttuurin välittäjä -termit yllirajaisiin vuorovaikutussuhteisiin.

Kuten monissa suomalaista populaarimusiikkia ja ääniteteollisuutta käsittelevissä tutkimuksissa todetaan (ks. esimerkiksi Muikku 2001, Kurkela 2003), kansainvälisen ääniteteollisuuden kehitys 1970-luvulla vaikutti Suomen äänitemarkkinoihin, ja Suomen ulkopuolelta omaksuttuja ilmiöitä ja ideoita hyödynnettiin monin tavoin. C-kasetin tulo äänitemarkkinoille vaikutti äänitteiden kasvuun ja uusien myyntikanavien ja markkinointi-ideoiden hyödyntämiseen. Äänitealan murros 1970-luvulla oli globaali tapahtuma, jossa kansallisvaltiot ja kielialueet, levy-yhtiöt ja kustantamot sekä ääniteteollisuuden toimijat olivat vuorovaikutuksessa keskenään. Uusien teknologien aiheuttamat muutokset vaikuttavat ääniteteollisuuteen eri aikakausina yhä edelleen. Kehitys haastaa ääniteteollisuuden toimijoiden työtapoja, mutta samalla ne vaikuttavat uusien ideoiden syntymiseen ja kehittämiseen.

Nykypäivän ääniteteollisuus voidaan käsittää erityisen ylikansallisesti verkostoituneeksi, mutta näin on ollut aiemminkin. Muutamit monikansalliset yhtiöt ovat hallinneet ääniteteollisuutta paikallisten edustajien kautta jo ennen sotia (Kukkonen & Gronow 2011: 121-122). Edelleen 2010-luvulla ollaan tilanteessa, jossa muutamit monikansalliset yhtiöt⁴⁸ hallitsevat suurta osaa Suomen äänitemarkkinoista. Transnationaalien verkostojen ja 1970-luvun suomalaisen ääniteteollisuuden laajemman tarkastelun kannalta olisi varmasti mielekästä haastatella tähän tutkielmaan haastateltujen toimijoiden lisäksi monia muita ääniteteollisuuden parissa toimineita sanoittajia, sovittajia, säveltäjiä, tuottajia, artisteja, kustantajia tai esimerkiksi radiotoimittajia. Yksittäisten henkilöiden toiminnan tutkiminen olisi kiinnostavaa laajempienkin teemojen kannalta. Transnationalismin käsitettä voisi hyödyntää esimerkiksi studioteknologian parissa työskennelleiden henkilöiden toiminnan tutkimisessa. Myös naistoimijoiden tarkastelu miesvaltaisella alalla ääniteteollisuuden historian eri aikakausina olisi mielenkiintoista ja nykypäivän näkökulmasta merkittävää.

⁴⁸ Suurimpina niistä Universal Music Finland (Universal Music Group), Warner Music Finland (Warner Music Group Cop) ja Sony Music Entertainment (Sony Entertainment).

Lähteet

Haastatteluaineisto

John Eric Westö, 17.3.2018, Helsingissä. aineisto kirjoittajan hallussa.

Veikko ”Vexi” Salmi, 20.3.2018, Helsingissä. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Timo ”Timppa” Lindström, 23.3.2018, Espoossa. Aineisto kirjoittajan hallussa.

Yle Arkiston aineisto

Etsin kunnes löydän. Iskelmän naissanoittajat. Lähetetty 13.4.2000, litteroitu 20.2.2018. Henkilöt: Tuula Valkama, Anni Sinnemäki, Aili Runne, Chrisse Johansson, Sakari Warsell (toim.), Tarja Närhi (toim.), Iris Mattila (toim.).

Kevyet mullat: Käännösiskelmä. Lähetetty 8.9.2017, litteroitu 15.3.2018. Henkilöt: Pekka Laine, Gugi Kokljuschkin, Jarmo Laitaneva (toim.).

Internet-lähteet

Discogs-sivusto. Viitattu 25.2.2019.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits/release/3192858>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-2/release/2763390>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-3/release/2763600>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-3/release/2763600>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-4/release/2763318>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-5/release/2361182>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-6/release/2763562>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-7/release/3192945>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-8/release/3797229>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-9/release/2837812>>.

<<https://www.discogs.com/Various-Finnhits-10/release/1874589>>.

<<https://www.discogs.com/composition/e3beaf80-dfdd-465f-a2dd-9244b4eef856-Paloma-Blanca>>.

<<https://www.discogs.com/Tony-Hatch-Beautiful-In-The-Rain-While-The-City-Sleeps/release/9247939>>.

<<https://www.discogs.com/Santabarbara-Donde-Estan-Tus-Ojos-Negros/release/2581118>>.

Eurovisionworld -sivusto. Viitattu 25.1.2019.

<<https://eurovisionworld.com/eurovision/1975>>.

Koppinen, Mari (2.2.2019): Vuosien salailu on viimein ohi – Poppari Robin Packalen aloittaa nyt kansainvälisen uran, jota on rakennettu vuodesta 2013 lähtien: ”Me ollaan tehty satoja biisejä ja kymmeniä lentoja ympäri maapalloa.” *Helsingin Sanomat*. Viitattu 20.4.2019. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005986086.html>>.

Koppinen, Mari (18.11.2018): Katri Helenan ikivihreässä klassikossa ja venäläisessä pianopreludissa on sama melodia – Soitimme laulun säveltäneelle Fredille ja langoille laskeutui epäuskoinen hiljaisuus. *Helsingin Sanomat*. Viitattu 20.4.2019. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005902989.html>>.

Kurkela, Vesa: *Suomalainen” musiikin historia uudelleentulkittuna – Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luvulle* - tutkimushanke. Viitattu 24.3.2019. <<http://sites.siba.fi/web/remu/home>>.

Kärjä, Antti-Ville 2014–2018: *Music, Multiculturalism and Finland* -tutkimushanke. Viitattu 20.4.2019. <<https://www.musiikkiarkisto.fi/toiminta/hanke-mmf/>>.

Löytty, Olli et al. 2012–2013: *Suomalaisen kirjallisen kulttuurin ylijärjestyminen* - tutkimushanke. Viitattu 20.4.2019. <<https://ylirajainenkirjallisuus.wordpress.com/>>.

Mattila, Ilkka & Samuli Tiikkaja (18.11.2018): Baddingin hitti paljastui kopioksi, mutta se ei ole ainoa: Leevi and the Leavingsin kappale kuulostaa hätkähdyttävästi

venäläiseltä sävellykseltä. *Helsingin Sanomat*. Viitattu 20.4.2019.

<<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005903095.html>>.

Musiikkikustantajat-internetsivut. Viitattu 20.4.2019.

<<http://www.musiikkikustantajat.fi/faq>>.

Rautio, Samppa (17.2.2016): Vaikka Anna Abreu vaihtoi laulukielen suomeksi, toistaiseksi kaikkien sinkkujen nimi on jotain muuta kuin suomea. *YleX*. Viitattu 20.4.2019. <<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/02/17/vaikka-anna-abreu-vaihtoi-laulukielen-suomeksi-toistaiseksi-kaikkien-sinkkujen>>.

Simojoki, Anna (23.8.2007): Kari Hotakaisen Finnhits on hitti jo syntyessään. *Yle Uutiset*. Viitattu 21.4.2019. <<https://yle.fi/uutiset/3-5800657>>.

Sony Music -internetsivut. Viitattu 20.4.2019. <<https://www.sonymusic.fi/>>.

Suomalaisen musiikin historia -sivusto. Warner Music Finland. Viitattu 25.2.2019. <www.suomalaisenmusiikinhistoria.fi/doc/fazer_finnlevy.pdf>.

Suomalaisen populaarimusiikin verkkomuseo. Henkilökuvat: Vexi Salmi. Viitattu 25.2.2019. <<http://pomus.net/001690>>.

Suomen äänitearkiston tietokanta. Viitattu 20.4.2019.

<<http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/kappale.php?Id=Keinumorsian>>.

Universal Music Finland -internetsivut. Viitattu 20.4.2019.

<<http://universalmusic.fi/>>.

Vehkaoja, Mikael (13.9.2015): Finnhits: Suomi-iskelmä ei ollut edes suomalaista – eikä iskelmää. *Suomen Kuvalehti*. Viitattu 20.4.2019.

<<https://suomenkuvalehti.fi/jutut/kulttuuri/musiikki/finnhits-suomi-iskelma-edes-suomalaista-eika-iskelmaa/>>.

Viola-tietokanta (esimerkkikappaleiden täydennykset). Viitattu 20.4.2019.

<https://viola.linneanet.fi/vwebv/searchBasic?sk=fi_FI>.

Warner Music Finland -internetsivut. Viitattu 20.4.2019.

<<http://www.warnermusic.fi/>>.

Kirjallisuus

Aho, Marko & Antti-Ville Kärjä 2007: Johdanto. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 7-32.

Bagh, Peter von & Ilpo Hakasalo 1986: *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

Brusila, Johannes 2007: Musiikkiteollisuus. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 44-70.

Fuhrmann, Arthur & Taimi Kyyrö 2006: *Laululla on tekijänsä. Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry:n historiikki 1954-1979*. Helsinki: Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry.

Gebesmair, Andreas 2009: The Transnational Music Industry. *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Toim. Derek B. Scott. Farnham, UK; Burlington, USA: Ashgate Publishing Limited/Company. 467-483.

Gebesmair, Andreas & Alfred Smudits (toim.) 2001: *Global Repertoires: Popular Music Within and Beyond the Transnational Music Industry*. Aldershot; Burlington, USA; Singapore; Sydney: Ashgate cop.

Griffiths, Dai 2002: Cover versions and the sound of identity in motion. *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London; New York: Arnold; Oxford University Press. 51-64.

Gronow, Pekka 2003: Äänitteet ja äänilevyjen tutkimus. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteen Seura. 337-346.

Gronow, Pekka 2002: Aavan meren tuolla puolen. *Suomi Soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. 220-236.

Hall, John R.; Neitz, Mary Jo & Marshall Battani 2003: *Sociology of Culture*. London & New York: Routledge.

- Hara, Mervi 1982: Organisaatioviestinnän tutkimus Musiikki Fazerilla. Pro gradu - tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Henriksson, Laura 2009: *Aivan kuin mainingit sois. Juha Vainion laulujen äärellä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Herren, Madeleine; Rüesch, Martin & Christiane Sibille 2012: *Transcultural History – Theories, Methods, Sources*. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme 2009: *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela 2003: *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Kilpiö, Kaarina; Kurkela, Vesa & Heikki Uimonen 2015: *Koko kansan kasetti. C-kasetin käyttö ja kuuntelu Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Kotirinta, Pirkko 2002: Yhteisten hittien Finnhits-vuosikymmen. *Suomi Soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Toim. Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. 292-330.
- Kukkola, Kari 1994: Suomalaisen iskelmämusiikin mieskuva. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kukkonen, Risto & Pekka Gronow 2011: Jazzista jazziskelmiin – Scandia 1950-luvulla. *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956-1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz ja Pop Arkisto. 121-144.
- Kukkonen, Risto 2008: *Aavan meren täällä puolen. Arkkityyppiset piirteet ja amerikkalaisvaikutteet suosituimmissa suomalaisissa molli-iskelmissä*. Helsinki: Suomen Jazz ja Pop Arkisto.
- Kurkela, Vesa 2013: Musiikin historian tutkimus etnomusikologiassa. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen seura. 153-172.

- Kurkela, Vesa 2011: Jazzpolvet kilpasilla. *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956-1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz ja Pop Arkisto. 51-78.
- Kurkela, Vesa 2009: *Sävelten markkinat – Musiikin kustantamisen historia Suomessa*. Helsinki: Sulaso1, Suomen Laulajain ja Soittajain Liitto ry.
- Kärjä, Antti-Ville 2007: Tuotannon teknologiaa. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 35-43.
- Kärjä, Antti-Ville 2007: Vastaanoton arvaamattomuus. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 205-213.
- Kärjä, Antti-Ville 2003: Musiikki ja media. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Suomen Musiikkitieteellinen Seura. 149-168.
- Laakkonen, Johanna 2018: *Tanssia yli rajojen. Modernin tanssin transnationaaliset verkostot*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lassila, Juha 1990: *Mitä Suomi soittaa?* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Leskelä, Ari 1997: *Hitit – 70-luku*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy/ Warner/Chappell Music Finland Oy.
- Liedes, Jukka 1977: Äänitteiden suojajärjestelmästä. *Satavuotias äänilevy*. Toim. Jaakko Borg. Äänilevytuottajat r.y./ Offset Oy. 41-43.
- Lindblad, Leif 1977: Äänitemarkkinoiden kehitys Suomessa 1970-luvulla. *Satavuotias äänilevy*. Toim. Jaakko Borg. Äänilevytuottajat r.y./ Offset Oy. 32-35.
- Martikainen, Tuomas; Sintonen, Teppo & Pirkko Pitkänen 2006: Ylirajainen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt. *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Toim. Tuomas Martikainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 9-41.

McGlynn, Áine & Kit Dobson 2013: Introduction: Transnationalism, Activism, Art. *Transnationalism, Activism, Art*. Toim. Áine McGlynn & Kit Dobson. Toronto: University of Toronto Press. 3-18.

Muikku, Jari 2011: Daavidin ja Goljatin taistelu – Scandian ja Fazerin kilpailu kotimaisen äänitetuotannon herruudesta. *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956-1963*. Toim. Ari Poutiainen & Risto Kukkonen. Helsinki: Suomen Jazz ja Pop Arkisto. 103-119.

Muikku, Jari 2001: *Musiikkia kaikkiruokaisille – Suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotanto 1945-1990*. Helsinki: Gaudeamus.

Mäkelä, Janne 2011: *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Mäkelä, Janne 2005: Made in Finland. 1970-luvun käännösiskelmäkuume. *Saanko luvan? Iskelmä-Suomen ilmiöitä 1900-luvulla*. Toim. Leena Rossi. Turku: Turun yliopisto. 87-99.

Mäkinen, Pirkko 2014: Kolme tietä: I walk the line -suomennosten suosio ja käännösihanteiden vertailua. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Negus, Keith 2004: Between Corporation and Consumer: Culture and Conflict in the British Record Industry. *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II. The Rock Era*. Toim. Simon Frith. New York: Routledge. 24-41.

Negus, Keith 1996: *Popular Music in Theory. An Introduction*. Cambridge, UK: Polity Press.

Nyman, Jake (toim.) 2002: Seitsemänkymmentäluku. *Suomi Soi 4 – Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi. 126-161.

O'Flynn, John 2009: National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting. *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Toim. Ian Biddle & Vanessa Knights. Abingdon: Taylor and Francis. 19-38.

Paananen, Hanna 2018: ”Fazer myi kansallisomaisuutta”. Suomalaisuus, kansallinen identiteetti ja omistaminen Musiikki-Fazerin myyntiä koskevassa lehtikirjoittelussa vuosina 1993-1994. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Plasketes, George 2010: Introductions. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Farnham, UK; Burlington, USA: Ashgate. 1-7.

Ramstedt, Kim 2017: *DJs as Cultural Brokers. The Performance and Localization of Recorded Music Across Time and Space*. Turku: Åbo Akademi University.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja 2013: Paikalliset ja globaalit skenet – Medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala & Elina Seye. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 321-336.

Sarjala, Jukka 2003: Musiikinhistoria. *Johdatus musiikintutkimukseen*. Toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori & Pirkko Moisala. Jyväskylä: Suomen Musiikkitieteen Seura. 13-30.

Skaffari, Lotta 2008: Metsämökin tontusta Jerry Cottoniin: Maskuliinisia parisuhdestrategioita 1970-luvun Finnhits-iskelmissä. *Moniääninen mies. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen musiikissa*. Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 89-127.

Stratton, Jon 2004: Between Two Worlds: Art and Commercialism in the Record Industry. *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II. The Rock Era*. Toim. Simon Frith. New York: Routledge. 7-23.

Suutari, Pekka 2007: Musiikki arjen vuorovaikutuksessa. Populaarimusiikin ruohonjuuritaso. *Populaarimusiikin tutkimus*. Toim. Marko Aho & Antti-Ville Kärjä. Tampere: Vastapaino. 93-117.

Toynbee, Jason 2002: Mainstreaming, from hegemonic centre to global networks. *Popular Music Studies*. Toim. David Hesmondhalgh & Keith Negus. London; New York: Arnold; Oxford University Press. 149-163.

Tuomi, Jouni & Anneli Sarajärvi 2009: *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Turunen, Tuomas 2016: Musiikin kuluttaja – kuuntelutottumukset, merkitys ja maku. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Vertovec, Steven 2009: *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

Wallis, Roger & Krister Malm 1992: *Media Policy and Music Activity*. London & New York: Routledge.

Wallis, Roger & Krister Malm 1984: *Big Sounds from Small Peoples – The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.

Whiteley, Sheila 2005: Introduction. *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*. Toim. Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins. Surrey & Burlington: Ashgate Publishing Company. 1-22.

Liitteet

Liite 1: Taulukko 1970-luvun Finnhits-albumeista

	Suomalaiset sävellykset	Ulkomaiset sävellykset	Suomalaiset sävellykset %	Ulkomaiset sävellykset %	Kappaleita yhteensä	Albumin julkaisuvuosi
Finnhits	4	12	25 %	75 %	16	1974
Finnhits 2	5	11	31 %	69 %	16	1975
Finnhits 3	7	9	44 %	56 %	16	1976
Finnhits 4	4	12	25 %	75 %	16	1976
Finnhits 5	7	9	44 %	56 %	16	1977
Finnhits 6	6	10	37,5 %	62,5 %	16	1977
Finnhits 7	7	9	44 %	56 %	16	1978
Finnhits 8	7	9	44 %	56 %	16	1978
Finnhits 9	9	7	56 %	44 %	16	1979
Finnhits 10	9	7	56 %	44 %	16	1979
Kaikki	65	95	41 %	59 %	160	

Liite 2: Taulukko eri levymerkkien kappaleista 1970-luvun Finnhits-albumeilla

Finnhits-albumit	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Finnlevy	Muut
Julkaisu vuosi	1974	1975	1976	1976	1977	1977	1978	1978	1979	1979		
Finnlevy	11	8	4	9	7	10	8	9	7	6	79	
Scandia	4	1	3	3	3	3	1	3	1	1	23	
Finndisc	1	2	3	2	1	2	2	2	2	3	20	
EMI		4			1				1	1		7
Satsanga		1										1
Discophon			3		1		3					7
Hi-Hat			1								1	
PSO			2	1		1				1		5
Love Records				1	2			1	1	1		6
Kompass					1							1
CBS							2	1	3	2		8
Pekan Musiikki									1			1
Decca										1	1	
Yhteensä											124	36

Liite 3: Haastattelujen teemarungot kerätyissä haastatteluissa

John Eric Westö

Teema 1: Työnkuva 1970-luvulla

1. Missä olit töissä 70-luvun aikana?
2. Millainen työnkuvasi oli 70-luvulla?
3. Millaista työnteko oli Musiikki Fazerilla?
4. Miten olit mukana Finnlevyn toiminnassa?
5. Millaista yhteistyötä teit sanoittajien kanssa?
6. Millaista yhteistyötä teit tuottajien kanssa?

Teema 2: Finnhits-albumit / Transnationalismi

7. Kenen idea Finnhits-albumit olivat?
8. Miten olit tekemisissä Finnhits-albumeiden kanssa?
9. Millä periaatteella albumit tehtiin/tuotettiin?
10. Miten albumeita markkinoitiin suomalaisille kuluttajille?
11. Mitkä asiat vaikuttivat Finnhits-albumeiden suureen myyntimäärään?

Teema 3: Käännöskappaleet / Transnationalismi

12. Miten käännöskappaleet etsittiin?
13. Mistä eri maista/kielialueilta käännöskappaleita otettiin suomalaisille markkinoille?
14. Mitä asioita tuli ottaa huomioon muunmaalaisten kappaleiden käytössä?
15. Kuka päätti, ketkä artistit esittivät kunkin käännöskappaleen?
16. Miksi käännöskappaleita käytettiin Finnhits-albumeissa?

17. Miten olit tekemisissä käännöskappaleiden kanssa?
18. Mistä asioista päätit?
19. Oliko käännöskappaleiden käytöstä jokin tietty strategia?
20. Millainen osuus käännöskappaleilla oli äänitetuotannossa 70-luvulla?
21. Miten käännöskappaleita muokattiin suomalaisille markkinoille?
22. Millainen 70-luvun suomalainen kuulijakunta olis?
23. Miten seurasit 70-luvun ääniteteollisuutta Suomen ulkopuolella?

Veikko ”Vexi” Salmi

Teema 1: Finnhits-albumit ja käännöskappaleet / Transnationalismi

1. Missä olit töissä 70-luvun aikana?
2. Miten olit tekemisissä Finnhits-albumeiden kanssa? (mahd. lisäkysymykset!)
3. Mistä asioista päätit?
4. Miten albumeiden sisältö koottiin?
5. Millä periaatteilla albumit tuotettiin?
6. Miten käännöskappaleet etsittiin?
7. Mistä eri maista/kielialueilta käännöskappaleita otettiin suomalaisille markkinoille?
8. Miten alkuperäiskappaleiden kustantajat valvoivat käännöskappaleita?
9. Millainen käännöskappaleen esittävän artistin valintaprosessi oli?
10. Miksi käännöskappaleita käytettiin Finnhits-albumeissa?
11. Millaisia eri tyyllisiä käännöskappaleita oli?

Teema 2: Työnkuva / Käännöskappaleet ja kotimaiset kappaleet

12. Miten olit tekemisissä käännöskappaleiden kanssa?
13. Mistä asioista päätit?
14. Millä tavoin sanoitit käännöskappaleita?
15. Muistatko, miten sanoitit kappaleen Saanhan olla hän / Silloin / Kung Fu taistelee / Ding-A-Dong? (Finnhits 2 -albumiin 5/16 kappaleen sanoitukset: neljä käännöstä ja yksi kotimainen.)
16. Millä tavoin sanoitit kotimaisia kappaleita?
17. Muistatko, miten sanoitit Finnhits 2 -albumin kappaleen Avaa sydämesi mulle?
18. Miten Irwin Goodmanin kappaleiden sanoittaminen erosi muista sanoitustöistä?
19. Muistatko, miten sanoitit kappaleen Las Palmas / Härmäläinen perusjuntti / Työmiehen lauantai?
20. Millaista yhteistyötä teit tuottajien kanssa?
21. Millaista yhteistyötä teit sovittajien kanssa?
22. Millaista yhteistyötä teit muiden sanoittajien kanssa?

Teema 3: Transnationalismi

23. Millainen 70-luvun suomalainen kuulijakunta oli?
24. Oliko suomalainen kuulijakunta erilainen verrattuna muihin Euroopan maihin?
25. Miten käännöskappaleita muokattiin suomalaisille markkinoille?
26. Miten Finnhits-albumeita markkinoitiin suomalaisille kuluttajille?
27. Mitkä asiat vaikuttivat Finnhits-albumeiden suureen myyntimäärään?

Timo Lindström

Teema 1: Finnhits-albumit ja käänöskappaleet / Transnationalismi

1. Missä olit töissä 70-luvun aikana?
 - a. Millaista työnteko oli Musiikki Fazerilla?
 - b. Millaista työnteko oli PSO:lla?
2. Miten olit tekemisissä Finnhits-albumeiden kanssa?
3. Mistä asioista päätit?
4. Millä periaatteella albumit tuotettiin?
5. Miten albumeiden sisältö koottiin?
6. Miten käänöskappaleet etsittiin Finnhits-albumeihin?
7. Miten (nämä) käänöskappaleet etsittiin suomalaisille markkinoille (ylipäättään)?
8. Mistä eri maista ja kielialueista käänöskappaleita otettiin suomalaisille markkinoille?
9. Miten alkuperäiskappaleiden kustantajat valvoivat käänöskappaleita?
10. Millainen käänöskappaleen esittävän artistin valintaprosessi oli?
11. Millaisia eri tyyllisiä käänöskappaleita oli?
12. Miten käänöskappaleita muokattiin suomalaisille markkinoille?
13. Miksi käänöskappaleita käytettiin Finnhits-albumeissa?

Teema 2: Työnkuva / Käänöskappaleet ja kotimaiset kappaleet

14. Miten olit tekemisissä käänöskappaleiden kanssa?
15. Mistä asioista päätit?

16. Millainen käänöskappaleiden tuotantoprosessi oli?
17. Muistatko mikä käänöksiin liittyvä tuotantoprosessi on jäänyt erityisesti mieleen?
18. Millainen kotimaisten kappaleiden tuotantoprosessi oli?
19. Miten kotimaisen kappaleen tuottaminen erosi käänöskappaleiden tuottamisesta?
20. Tuotettiinko kappaleita 70-luvulla jonkin yleisen linjan periaatteilla (esim. PSO:lla)?
21. Millaisia vapauksia ja mahdollisuuksia omaan ideointiin tuottajilla oli?
22. Millaista yhteistyötä teit sanoittajien kanssa? (esim. Raul Reiman)
23. Millaista yhteistyötä teit sovittajien kanssa?
24. Millaista yhteistyötä teit muiden tuottajien kanssa?
25. Miten äänitteiden myynnin kasvu (C-kasetit) vaikutti työhösi?

Teema 3: Transnationalismi

26. Oliko Finnhits-albumeilla jokin tietty kuulijakunta?
27. Miten Finnhits-albumeita markkinoitiin suomalaisille kuluttajille?
28. Miten kuvailisit 70-luvun iskelmämusiikkia?
29. Miten kuvailisit 70-luvun suomalaista kuulijakuntaa?
30. Oliko suomalainen kuulijakunta erilainen verrattuna muihin Euroopan maihin?
31. Vaikuttivatko nämä mielikuvat työhösi tuottajana?
32. Miten vaikutit tuottajana siihen, mitä suomalaiset kuuntelivat?