

Sähköharmonikka populaarimusiikin murroksessa

Tutkimus harmonikan sähköistymisestä osana 1960-luvun suomalaista harmonikkamusiikkia

Tatu Kekkonen

Musiikintutkimuksen pro gradu-tutkielma

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

Tampereen yliopisto

Huhtikuu 2015

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

KEKKONEN, TATU: Sähköharmonikka populaarimusiikin murroksessa. Tutkimus harmonikan sähköistymisestä osana 1960-luvun suomalaista harmonikkamusiikkia

Pro gradu -tutkielma, 65 s., 5 liites.

Musiikintutkimus

Huhtikuu 2015

Käsittelen tässä tutkielmassa harmonikan kehitystä ja sähköistymistä osana suomalaista soitinteollisuutta 1950-luvulta 1980-luvun alkuun. Tutkimukseni kohteena tarkastelen tänä aikavälinä kehitettyä sähköharmonikkaa uutena äänentuottamisen välineenä sekä harmonikkamusiikin diskurssissa esiintyneenä käsitteenä. Olen kiinnostunut siitä, ketkä kehittivät ja valmistivat sähköharmonikaksi kutsuttuja soittimia ja mitkä olivat heidän motiivinsa. Laajemmassa kontekstissa tarkastelen yhden soittimen kehityshistorian kautta, miten teknologian kehitys on vaikuttanut populaarimusiikin soinnin muuttumiseen erityisesti 1960-luvun aikana.

Rakennan teoriani organologian eli soitintutkimuksen varaan. Keskityn teoriassani tarkastelemaan soitinta organografian eli soitinluokitusjärjestelmien sekä analyyttisen organologian näkökulmista. Analyysissäni tuon tähän yhteyteen kulttuurihistorian tutkimuksen sekä innovaation ja mentaliteetin käsitteet. Näin luon tulkinnan sähköharmonikan kehityksestä suhteessa sähkösoittimiin ja harmonikkaan sekä harmonikkamusiikin kulttuurihistoriaan.

Tutkimukseni soittimina tarkastelen Lasse Pihlajamaan omistamia sähkösoittimia, soitinrakentaja Esko Majaniemen valmistamia sähkösoittimia, Oy Harmonikan valmistamaa elektroniharmonikkaa sekä WLM Organ oy:n harmonikalle suunnittelemaa Paxi urkumoduulia. Kulttuurisesta kontekstista kertova aiheaineistoni rakentuu monipuolisesta kokonaisuudesta teemahaastatteluja, muistelmatekstejä ja arkistodokumentteja.

Tulokseksi kysymyksenasetteluuni saan, että soittimena harmonikan sähköistämisellä on pyritty vastaamaan kasvavaan esiintymistilanteiden äänenvoimakkuuteen ja äänentoistotekniikan kehitykseen sekä laajempaan populaarimusiikin sähköistymisen uuteen sointiin. Kyse ei kuitenkaan ole ollut täysin uudesta soittimesta, vaan sähköurkujen kehityksen yhteydessä syntyneestä analogisen syntetisaattorin sovelluksesta. Tutkimukseni kohde sähköharmonikka ei käsitteenä ole syntynyt soittimien valmistajien toimesta, vaan harmonikan soittajien keskuudessa. Populaarimusiikin soittimiston merkittävästi muuttuessa 1960-luvulla harmonikkamusiikki tarvitsi uusiin innovaatioihin ja ajanmukaisuuteen viittaavaa puhetta, johon sähköharmonikka oli sopiva ratkaisu.

Avainsanat: soitintutkimus, kulttuurihistoria, harmonikka, sähkösoittimet, sähköurut.

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuksen tausta	2
1.2. Kysymyksenasettelu.....	4
1.3. Organologisen teorian rakentuminen	7
2 SOITINLUOKITUSJÄRJESTELMÄT	12
2.1. Elektronofonit	13
2.2. Games-järjestelmä.....	15
2.3. Soittotekniikka ja esiintyminen.....	17
3 ANALYYTTINEN ORGANOLOGIA.....	19
3.1. Musiikin kulttuurihistoria	19
3.2. Populaarimusiikin soinnin muutos 1960-luvulla	22
3.3. Sähkösoittimien historia Suomessa.....	25
4 TUTKIMUKSEN KULKU JA METODIT	28
4.1. Harmonikan kulttuurinen paikantuminen	31
4.2. Terminologia ja diskurssi.....	34
5 SÄHKÖHARMONIKKA SUOMESSA.....	37
5.1. Lasse Pihlajamaa ja ensimmäinen sähköharmonikka	38
5.2. Oy Harmonikan elektroniharmonikka	40
5.3. Esko Majaniemi ja tilaukset tarpeen mukaan	46
5.4. WLM Paxi tekee hanuristista myös urkurin	49
6 SÄHKÖHARMONIKKA SOITTIMIEN KONTEKSTISSA	52
6.1. Musiikin esittämisen muutos	54
6.2. Soitinteollisuuden kehitys.....	56
6.3. Soittimen määrittäminen.....	57
7 LOPUKSI.....	59
8 LÄHTEET.....	61
LIITTEET	66

1 JOHDANTO

Tässä tutkielmassa käsittelen harmonikan kehitystä suomalaisen soitinrakennustradition tuotteena, sekä osana 1960-luvulla tapahtunutta kevyen musiikin soittimiston ja soinnin sähköistymistä. Tutkimukseni edustaa kulttuurintutkimusta, suomalaisen musiikin kulttuurihistoriaa sekä etnomusikologisesta näkökulmasta rakentuvaa soitintutkimusta. Pyrin tuomaan lukijalle selkeästi esitettyä tietoa suomalaisen kevyen musiikin kehityksestä siinä käytetyn soittimiston näkökulmasta. Keskityn erityisesti harmonikkaan, jolla on soittimena ollut keskeinen suomalaisen musiikin sointia määrittävä asema. Tutkimukseni nostaa esille, miten kulttuurin muuttuessa soittimeen liitettävät ajatukset sekä käyttöä määrittävät ominaisuudet vaikuttavat ratkaisevasti soittimen asemaan.

Elävän musiikin sähköistyessä ja äänenvoimakkuuden kasvaessa 1900-luvun puolivälissä syntyi monia uusia soittimia, joista yksi, hyvin lyhytikäiseksi jäänyt sovellus oli sähköurkujen ja harmonikan yhdistämisestä syntynyt *sähköharmonikka*. Tarkastelen tutkimuksessani sähköharmonikkaa osana harmonikan rakentamisen historiaa sekä sähkösoittimien maailmaa ja kehityshistoriaa. Tässä kontekstissa pohdin sitä, miten sähkötekniikan kehitys ja soveltaminen äänen tuottamiseen ovat nähtävissä harmonikan yhteydessä. Tämän lisäksi pyrin luomaan yhteyden soittimen, soittajan ja yleisön välille ja näin sijoittamaan soittimen sen sosiokulttuuriseen kontekstiin.

Tutkimuksessani en pyri tarkastelemaan harmonikalla esitettyä musiikkia tai sen muutosta, vaan keskityn teknologian kehityksen tuottamiin kulttuurin ja toimijuuden muutoksiin. Lähestyn musiikkiteollisuutta ja erityisesti sen soitintuotantoa porttina ymmärtää populaarikulttuuria ja kulutusyhteiskuntaa. Kirjassaan *Any Sound You Can Imagine* Paul Théberge (1997, 10–11) tarkastelee soitinteknologian kehitystä vastaavanlaisesta näkökulmasta, hänen rajatessa käsittelemänsä ajanjakson ja soittimiston aikavälille 1970-luvulta 1980-luvulle, jolloin syntetisaattorit ja äänen digitaalinen tuottaminen syntyivät ja saivat suuren suosion musiikkimarkkinoilla. Tutkimuksessani keskityn aikaan Suomessa ennen tätä murrosvaihetta. Aloitan ensimmäisten sähkösoittimien kehitystyöstä ja päätän tarkastelemani kehityskaaren soittimien kansainvälisen sarjatuotannon räjähdysmäiseen laajenemiseen 1980-luvun alussa, jolloin digitaalitekniikka mullisti äänentuottamisen mahdollisuudet niin laitteiden valmistamisen

vaatiman työn kuin hinnankin suhteen.

1.1. Tutkimuksen tausta

Soittimena harmonikka sai alkunsa 1830-luvun Euroopassa. Soittimen tiiviistä yhteydestä tekniikan kehitykseen kertoo se, että ensimmäiset soittimet syntyivät Englannissa, Itävallassa ja Venäjällä teollisessa ympäristössä, uusien keksintöjen ja akustiikan tutkimuksen ympäröiminä (Kurkela 2014, 20–21). Tästä uudentyyppisestä mekaanisesta vapaalehdykkäsoittimesta kehittyi vähitellen merkittävä uudistaja tanssi- sekä viihdemusiikin piirissä ympäri maailmaa. Harmonikka saapui Suomeen 1800-luvun lopulla yleistyen ja syrjäyttäen nopeasti markkinapaikoilla soineet harput ja sitrat (Jalkanen & Kurkela 2003, 249). Ensimmäiset harmonikat olivat diatonisia, yhteen sävellajiin rajoittuneita, diskanttinäppäimiltään 1- ja 2-rivisiä soittimia. Vähitellen 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä soittimen kehitys synnytti 3- ja 5-rivisiä kromaattisia soittimia, joiden tekniset mahdollisuudet tarjosivat soittajille täysin uusia soittamisen ja melodian käsittelyn mahdollisuuksia.

Toiseksi soittimien kehitystä on teknisten keksintöjen lisäksi ohjannut niillä esitetyn ohjelmiston ja esiintymistilanteiden asettamat tarpeet. Kokonaisuudessaan 1800-luvun aikana tapahtunutta soittimien kehitystä määrittä äänenvoimakkuuden kasvu. Orkesterien koko kasvoi huomattavasti ja ne vaativat äänekkäämpiä soittimia. Samoihin aikoihin harmonikan kanssa kehittyi myös edeltäjiään kovaäänisempi piano, jonka runkoa alettiin valaa metallista ja soittimen vasaratekniikka kehitettiin voimakkaammaksi. Harmonikka luotiin alunperin vastaamaan voimakkaan äänen tarvetta. Soittimesta, jolla yhden soittajan oli mahdollista saada riittävästi ääntä tanssien järjestämiseksi, tuli varsinkin kansanmusiikin piirissä hyvin suosittu. Myös harmonikan sointi kirkaana ja terävänä sopi erittäin hyvin 1800-luvun soinnillisiin ihanteisiin. (Kurkela 2014, 36–37.)

Kolmas syy harmonikan menestykselle teknisten ja soinnillisten ominaisuuksien lisäksi oli sillä esitettäväksi soveltuva ohjelmisto. Ennen kromaattisten harmonikkojen yleistymistä diatoninen ja duuritonalityteettiin sidottu soitin soveltui erittäin hyvin eurooppalaisen kansanmusiikin soittimeksi. Suomessa harmonikka on saapumisestaan asti yhdistetty voimakkaasti kansanomaisuuteen. Toisin kuin monissa muissa Euroopan maissa, harmonikka ei saanut Suomessa porvariston ja säätyläisten huomiota, vaan jäi ylenkatsotuksi kansansoittimeksi. (Kurkela & Lepistö 2014, 39–41.)

Suomalaisen kulttuurin kannalta merkittävän ja historiaan oman lukunsa jättäneen soittimen harmonikasta tekivät sen soittajat. Soittimia oli tarjolla paljon ja niitä oli monien mahdollista ostaa. Tullessa 1910-luvulle alkoivat taitavimmat harmonikansoittajat toimia ammattimaisesti. Samaan aikaan myös kromaattinen viisirivinen harmonikka alkoi yleistyä soittajien keskuudessa. Nämä soittajat tulivat lähinnä varakkaampien käsityöläisten ja pientilallisten keskuudesta. Heillä oli edellytykset arvokkaampien soittimien hankkimiselle, mutta myös aikaa panostaa soittamiseen. (Tikka 2014, 166.)

Sotavuosina harmonikan merkitys kasvoi entisestään ja tähän perustuu myös sen kansallinen asema Suomessa. Harmonikka on voimakasääninen soitin, joita oli monella ja joka oli mahdollista kuljettaa mukana rintamalle. Näin 1940-luvun iskelmät ja tanssit on totuttu kuulemaan harmonikan säestyksellä. Soittimen taitajista tuli hyvässä ja pahassa koko kansan tuntemia kuuluisuuksia ja soittimen käsittelytaidosta alettiin nopeasti järjestää Suomen mestaruuskilpailuja. Ensimmäiset harmonikansoiton SM-kilpailut järjestettiin Dallapé-orkesterin johtajan Martti Jäppilän toimesta 1941. (Tikka 2014, 176-181.) Tästä alkaen soittotaidolla kilpaileminen on värittänyt harmonikan soiton arvonantoa. Kilpailut ovat toimineet uusien soittajien esiintulon kanavana sekä soinnillisten ja teknisten ihanteiden ylläpitäjinä.

Harmonikkojen rakentamisella on ollut Suomessa pitkä perinne, joka on alkanut 1800-luvun lopulla. Yksittäisten rakentajien käsityöläisyydestä alkunsa saanut ala kehittyi vähitellen pienteollisuudeksi, jonka menestyksekkäin kausi sijoittuu samaan ajanjaksoon 1900-luvun puoliväliin harmonikan suosion kultakauden kanssa. Parhaimmillaan Suomessa toimi tuona aikana yhtäaikaaisesti kuusi harmonikkayritystä sekä toistakymmentä yksityistä harmonikan rakentajaa. Harmonikkateollisuus alkoi kuitenkin hiipua 1950-luvun lopulla ulkomaisen tuonnin vallatessa entistä suuremman osan markkinoista. Tullessa 1960-luvulle Suomessa toimi enää yksi suurempi harmonikkatehdas, Oy Harmonikka Kouvolassa, sekä muutama pienempi harmonikan huolto- ja rakennuspaja. (Nieminen 2014, 71–74.)

Harmonikka hallitsi Suomessa soittimiston kuninkaana kymmeniä vuosia 1900-luvun puoliväliin asti. Tuona aikana kehitettiin valtava määrä uusia soittimia, joissa hyödynnettiin uutta tekniikan kehityksen sovellusta, sähköä. Aivan ensimmäiset sähkösoittimet kehitettiin jo 1800-luvun lopussa, mutta mikään niistä ei ole säilynyt ja vain harvoista enää yleisesti tiedetään mitään. Myös ensimmäiset äänentallennusmenetelmät kehittyivät samaan aikaan. Ensimmäiset sarjatuotetut

sähkösoittimet saivat alkunsa 1920-luvulla eri puolilla Eurooppaa. Näistä venäläinen *Theremin*, ranskalainen *Ondes Martenot* sekä saksalainen *Trautonium* ovat monien kehitysaskelten jälkeen edelleen tuotettuja ja käytössä olevia soittimia. Lopulta vuonna 1935 yhdysvaltalainen *Hammond* sähköurku nosti sähkösoittimet yleiseen tietouteen ja niiden käyttäminen yleistyi merkittävästi. (Lindeman 1980, 11–12.)

Uusien sähkösoittimien vaikutus ilmeni myös harmonikan uusina sovelluksina. Harmonikkamusiikin kentälle syntyi uusia keksintöjä soittimen teknisinä sovelluksina ja musiikillisina tyylikokeiluina. Suuret soitintehtaat, kuten saksalainen Hohner ja italialainen Farfisa, toivat markkinoille omia näkemyksiään uudesta soittimesta, sähköharmonikasta. Tähän uusien keksintöjen kilpailuun osallistuivat myös suomalaiset soitinrakentajat Oy Harmonikan tehtaalla Kouvolassa, sekä muutamat itsenäiset keksijät.

1.2. Kysymyksenasettelu

Soittimien tutkijana olen erityisesti kiinnostunut siitä, mikä tekee erilaisista esineistä soittimia. Miksi tiettyjä musiikin tuottamisen apuvälineitä kutsutaan soittimeksi ja toisia ei? Kenellä on valta määrittää soittimien olemusta, kun siihen vaikuttavat valmistaja, markkinatalous, soittajat, kuluttajat ja tutkija. Sähköharmonikan tapauksessa kysymys on mielenkiintoinen, kun tarkasteltavana on enemmän kuin esine ja konteksti. Kyse on mekaanisesta ja elektronisesta laitteesta, johon toisaalta liittyy pitkä käsityöläisyyden traditio, mutta joka samanaikaisesti on myös pienteollisuuden sarjatuote. Toivon voivani luoda käsityksen siitä, mikä on sähköharmonikka ja miten se on määritetty suomalaisen harmonikkamusiikin kentällä.

Rakennan kontekstini 1960-luvulla muodostuneen harmonikkamusiikin sisään. Harmonikkaan kohdistuneiden arvonantojen seurauksena sen ympärille alkoi muodostua oma instituutionsa, joka edustaa niin soittimen käyttöä ja ohjelmistoa kuin myös harmonikkakulttuuria ylläpitävän koulutusjärjestelmän. Aineistoni olen hankkinut tämän kulttuurin piiristä ja analyysini pyrkii nojaamaan myös tähän kulttuurin alueeseen.

Itse tulen tutkijana sekä muusikkona harmonikkamusiikin piiristä, vaikkakin pyrin tarkastelemaan

ilmiötä ulkopuolisesta kysymyksenasettelusta. Tutkijan positioituminen laadullisessa tutkimuksessa on aina aineistoon ja analyysiin vaikuttava valinta. Näin asemani tutkijana muodostuu vuorovaikutuksessa aineiston kanssa (Juhila 1999, 201). Olen kasvanut kulttuuriympäristössä, jossa sähkösoittimet ovat aina olleet läsnä ja sähkökitara on ollut sankareiden soitin. Tämä on luonut minulle oletuksen, jonka mukaan sähkösoittimet olisivat luonnostaan menestyviä ja suosittuja teknologian sovelluksia. Näin ollen suhteessa tutkimukseeni koen olevani yhtäaikaaisesti kentän ulkopuolinen ja sisäinen tarkkailija.

Lähtökohta ja kysymyksenasettelu tutkimukselleni tulevat sähkösoittimien näkökulmasta ja mielenkiintoni tutkimaan ilmiöön on rakentunut harmonikkamusiikin ulkopuolelta. Koska suomalaisen harmonikkamusiikin historia on minulle tuttu, se on kuitenkin olennainen osa omaa tapaaani hahmottaa aineistoa ja kontekstia. Oma taustani ikaalislaisena harmonikan soittajana ja sen perinteen piirissä kasvaneena on huomaamattani pakottanut minut harmonikkamusiikin oman kentän ja ajattelun rajojen sisälle. Tätä olen oppinut ymmärtämään vasta keräämääni aineistoa analysoidessani. Ensisijaisesti olen kuitenkin aina ollut kiinnostunut uusista keksinnöistä soittimien maailmassa, en niinkään harmonikasta. Tällä pyrin osoittamaan olevani kiinnostunut soittimesta enemmän kulttuurin tutkijana, kuin muusikkona.

Moni on kysynyt minulta, mitä järkeä on tutkia näin pieneen ajalliseen ja kulttuurilliseen kenttään sijoittuvaa soitinta. Uskon kuitenkin, että vanhoilla soittimilla on kulttuurihistoriallista arvoa. Aloittamalla pienestä yksityiskohdasta ja tutkimalla sitä perusteellisesti, on mahdollista nähdä sen olemassaolo suuremmissa kontekstissa. Näin ajatus sähköharmonikasta toimii peilinä 1960-luvulla tapahtuneeseen, koko suomalaisen kulttuurin kenttää ravistelleeseen populaarimusiikin murrokseen.

Aineiston ja aiheen valintaan historiankirjoituksessa on aina vaikuttanut kysymys siitä, mikä tieto on säilyttämisen arvoista (Sarjala 2002, 19). Mielenkiintoni herää aina kun huomaan kulttuurin, musiikin tai historian puitteissa tapahtuneen jotain, mistä ei koulussa opeteta, ei edes yliopiston kaikkitietävässä akateemisessa maailmassa. Havahduin sähköharmonikan hetkelliseen olemassaoloon harmonikan historiassa tutkiessani suomalaisten sähkösoittimien historiaa, kehitystä ja sovelluksia.

Tutkimustyötäni motivoi realiteetti, jonka olen ymmärtänyt aineistoa kerätessäni: soitintutkimus, joka on saanut alkunsa museoiden tarpeesta, osoittautuu edelleen museotyölle tarpeelliseksi.

Vierailtuani kahdessa erityisesti harmonikalle omistetussa museossa Ikaalisissa ja Sysmässä, olen ymmärtänyt niiden ylläpidon ja sisällön perustuvan jo tehtyyn tutkimustyöhön. Nyt tutkimani esineet ovat sähkösoittimina erikoisia poikkeuksia, varastoituna ilman yhdenvertaista dokumentointia ja restaurointia suhteessa moniin muihin harmonikkoihin. Ensimmäiset sähköhaitarit ovat oma ajankuvansa ja kertomuksensa harmonikan ja populaarimusiikin historiassa. Olisi harmillista, jos nämä soittimet eivät olisi esillä myös museoissa ehjinä ja soittokelpoisina kokonaisuuksina johtoineen ja vahvistimineen.

Väitöskirjassaan Juha Korvenpää (2005, 12) esittää ajatuksen laitehistoriasta. Hänen oletuksenaan on, että jokainen uusi musiikin tuottamisen väline on luotu ja otettu käyttöön tiettyä tarvetta varten. Uusien soittimien ja musiikin tuottamisen välineiden taustalla vaikuttavat monella tasolla innovaatiot ja niiden soveltamien. Omassa tutkimuksessani esitän myös yhden laitteen historiaa. Tutkimuksessani etsin vastausta sähköharmonikan konkreettiseen olemassaoloon. Milloin ja miksi näitä soittimia valmistettiin? Pyrin myös selvittämään, millaiseen laajempaan uusien soittimien ja innovaatioiden kokonaisuuteen tämä soitin yhdistyy. Tarkastelemalla soitinta voidaan luoda vuoropuhelu kulttuurisen kontekstin ja siinä toimivien yksilöiden välille. Pyrin selvittämään, millaisia tarpeita varten sähköharmonikka luotiin ja otettiin käyttöön, sekä miten harmonikkamusiikin oma kulttuuri reagoi uuteen soittimeen. Kyse ei ole vain yksisuuntaisesta kysyntään vastaamisesta, vaan yhtä merkittävää on tuotteen herättämä keskustelu. Tutkimukseni kohde ilmiönä, pyrkimyksenä tarjoten harmonikan soittajille vaihtoehtoisia välineitä, on historiallinen ja sillä on myös päätöspisteensä. Näin ollen etsin myös tätä päätepidettä ja sen syitä. Kokonaisuudessaan tutkimuskysymykseni pyrkii luomaan tapahtumien kaaren ja kuvauksen ajanjaksosta, joka koostuu ideasta, tarpeesta ja toiminnasta sekä sen päättävästä muutoksesta.

Tutkimuskysymyksiäni muotoilu on sisältänyt ja tuottanut erilaisia oletuksia. Tutkimuksen ja tulkinnan kehää kiertäessäni olen todennut näistä kahden määrittäneen kysymyksiäni, mutta myös muuttuneen matkan aikana. Aluksi oletin sähköharmonikan synnyn ja käyttöön ottamisen liittyvän sähkösoittimien kehitykseen. Uusien soittimien innovaatiot eivät kuitenkaan aina liity tietyn idean – kuten tässä tapauksessa sähkötekniikan – kehitykseen, vaan voivat olla innovatiivisia sovelluksia teknisen kehityksen ohessa. Vastaavalla tavalla 1800-luvun lopulla soitinteollisuuden uutena tuotteena syntyneiden automaattipianojen tapauksessa oli kyse automaattitekniikan kehityksestä ja soveltamisesta pianon toimintaan. Théberge käyttää tällaisista kehityskuluista nimitystä kenttien välinen innovaatio (transectorial innovations). (Théberge 1997, 26–27.) Tarkemmin katsottuna sähköharmonikka on ollut osa sähköisen äänentuottamisen teknologian soveltamista, joka on

harmonikan kontekstissa uusi innovaatio, mutta sähkösoittimien kontekstissa vaihtoehtoinen sovellus.

Toisena oletukseni oli, että sähköharmonikat olisivat olleet epäsuosittuja. Tämä oletus syntyi aineistonkeruun alussa kokemastani soittimen vähäisestä läsnäolosta dokumentoidussa tiedossa. Sähköisen äänisynteesin ja sen tuottaman soinnin kannalta ei pitäisi olla merkitystä sillä, millaiseen soittimeen ja soittotekniikkaan tätä äänen tuottamisen tekniikkaa sovelletaan. Sähköurkujen ja sähköharmonikkojen ollessa näin soinniltaan täysin yhteneviä, jokin muu soittimen ominaisuus näyttää päätyneen määrittämään sähkösoittimen menestystä. Vasta päästyäni syvemmälle aineistoihin ja haastatteluihin pääsin käsittelemään soittimeen kohdistuneita asenteita sekä yleistä suomalaisen harmonikkamusiikin kentän mentaliteettia. Keskustelussa soittimeen kohdistuneista asenteista merkittäviksi käsitteiksi nousivat ajatukset innovaatioista ja traditioista. Mentaliteetin kysymyksessä pyrin esittämään yhtäältä uusiin äänentuottamisen innovaatioihin kohdistuvia asenteita sekä toisaalta kokemusta harmonikan tradition suhteesta innovaatioiden soveltamiseen.

1.3. Organologisen teorian rakentuminen

Perinteisesti etnomusikologian nimissä tehty soitintutkimus on keskittynyt esittelemään soittimia yksittäisinä esineinä sekä niiden rakentamista ja soittotekniikkaa. Käsitteenä soitintutkimuksesta käytettävä organologia on syntynyt tutkijoiden suullisessa perinteessä, eikä kukaan tunnu ottavan kunniaa tämän käsitteen ensimmäisenä käyttäjänä, sen enempää kuin osoittavan tätä kunniaa yhdellekään kollegalleen (Hood 1971, 123). Monitahoisesta rakenteestaan johtuen koko organologian tieteellinen käsite on epäselvä ja vaatii tarkastelua useammasta näkökulmasta. Monitulkintaisuuden ydin on siinä, että organologia on paljon muutakin kuin vain etnomusikologiaa ja soitintutkimusta (DeVale 1990, 2).

Terminologian ja tieteellisen avoimuuden nimissä olisi helppoa suosia puhetta soitintutkimuksesta suomenkielisenä terminä, mutta organologia käsitteenä on yhdistävä nimi tälle poikkitieteelliselle tutkimukselle, jolla on olemassa oma edelleen rakentuva ja laajeneva perinteensä. Postmodernin yhteiskunnan kontekstissa organologia muotoutuu parhaiten äänilähteiden tieteelliseksi tutkimukseksi itsessään sekä suhteessa erilaisiin konteksteihin. Pääasiassa englanniksi

käsiteltävässä tutkimusalassa hyvin yleinen määritelmä *electronic musical instrument* on mahdollista kääntää sähköiseksi musiikin välineeksi. Suomalaisen etnomusikologian parissa paljon tutkimusta tehnyt Timo Leisiö (1995, 18) osoittaa, että suomen kielen yhteydessä *soitin* on täysin oma käsitteensä. Se antaa tutkijoille mahdollisuuden irtautua musiikille alisteisesta välineen käsitteestä ja suunnata ajatuksemme enemmän toimintaan, soittamiseen. Toisaalta taas Bruno Nettlin (2005, 377) ajatus soittimien universaalista läsnäolosta perustuu juuri englanninkielisen termin välineelliseen merkitykseen ja välineen välttämättömään tarpeeseen.

Tutkimuskentän rajaaminen välineisiin olisi kulttuurin tutkimisen näkökulmasta liian rajaavaa. Pitkän historian omaavat ja teknologisen kehityksen luomat moninaiset soittimet tarjoavat tieteellisen tutkimuksen aineistona laajan ja monitieteisen tutkimuskentän. Soittimiin käytetyt materiaalit ja valmistustavat saattavat kiinnostaa myös arkkitehtejä ja muotoilijoita, äänen muodostamisen tekniikka fyysikkoja ja soittimien sosiokulttuurinen merkitys taas kulttuurintutkijoita. Myös erilaisilla soittimilla esitetty ohjelmisto voi tarjota mielekkäitä kysymyksiä ja vastauksia yhtä lailla historioitsijoille, kielitieteilijöille, insinööreille ja luonnontieteilijöille samoin kuin musiikintutkijoillekin. Pelkästään musiikintutkimuksessa soitinta voidaan lähestyä monenlaisista näkökulmista ja kysymyksistä. Tutkimuksen keskiössä voi olla soittimen koristelun suhde esiintymistapoihin, soittimen rakenteen ja esitetyn ohjelmiston historiallinen rakentuminen tai performanssin sosiaalinen konteksti. (DeVale 1990, 2–4; Nettl 2005, 380–381.) Oman tutkimukseni esitän etnomusikologisesta lähtökohdasta rakentuvana kulttuurintutkimuksena, analyyttisena organologiaa ja näin pyrin luomaan kerrontaa soittimen kehityksestä ja sosio-kulttuurisesta merkityksenannosta.

Yleisesti organologia ymmärretään soittimien systemaattiseksi luokitteluksi. Syyn tällaiselle yleistykselle antaa organologian syntyhistoria, joka sijoittuu museoissa tehdyn työn tarpeisiin. Tarve luokitteluun on kuitenkin paljon vanhempi. Kirjassaan *On concept and classification of musical instruments* Margaret Kartomi (1990) osoittaa lähes kaikkien maailman kansojen pohtineen omien soittimiensa suhdetta toisiinsa ja niiden käyttämiseen. Samoin myös tieteen piirissä syntynyt luokittelun perinne on kehittynyt tarpeesta ymmärtää soittimien välisiä suhteita. Järjestelmien pohjalta on tullut mahdolliseksi myös kulttuurien välinen vertaileva tutkimus.

Eurooppalaisen tieteen piirissä organologian alku sijoittuu 1880-luvulle, jolloin belgialainen Victor Mahillon esitteli ensimmäistä kertaa Euroopassa ajatuksen soittimien jaottelusta neljään ryhmään.

Mahillon oli tunnettu musiikin ja akustiikan asiantuntija, mistä johtuen häntä pyydettiin tutkimaan ja luetteloimaan Belgian kuninkaallisen akatemian lahjoituksena saamat 98 intialaista, täysin tuntematonta soitinta. Soittimiston mukana saapui myös huomattava määrä englannin-, bengalin- ja sanskritinkielistä, intialaista musiikkia käsittelevää kirjallisuutta ja käsikirjoituksia. Intialaisen musiikkiperinteen mukaan soittimet luokitellaan neljään ryhmään ja Mahillonin uskotaan saaneen ajatuksen omaan luokittelujärjestelmäänsä juuri näistä museon saamista kirjoista, vaikkakaan Mahillon ei itse kirjoituksissaan tätä myönnä. (Jairazbhoy 1990, 69–72.)

Museotyön merkitys on Mahillonin jälkeen säilynyt organologian keskiössä. Organologiaa on etnomusikologian kentällä teoretisoinut Mantle Hood teoksessaan *The Ethnomusicologist* (1971). Hood jaottelee soittimien tutkimuksen kolmeen teoreettiseen osa-alueeseen tavoitteiden ja analyysin käyttösovellusten perusteella. Eniten teoretisoitu näkökulma, organografia, pyrkii soittimen olemusta kuvaavan tiedon keräämiseen mahdollisimman tarkasti ja yleistettävästi. Tällaisen tutkimuksen tavoitteena on soittimien luettelointi museo- ja arkistotyötä varten. Organografisessa tarkastelussa ensisijaisena välineenä ovat soitinluokitusjärjestelmät. Sovellustensa lisäksi tieteellisessä tarkastelussa soitinluokituksilla pyritään luomaan kuvaa soittimista suhteessa toisiinsa. Ulkoisten muotojen määrittäminen auttaa tunnistamaan soittimia, minkä lisäksi rakenteen sisäisten muotojen tutkiminen kertoo soittimien soinnista ja äänen muodostumisesta, joita määrittävät myös erilaiset viritystekniikat. (Hood 1971, 124–132.)

Modernissa teollisessa kontekstissa materiaalivalinnat kertovat soittimen valmistukseen sijoitetusta arvosta ja tätä kautta myös soittimen laadun merkityksestä soittajalle. Materiaalien, koristeellisuuden ja työn laadun perusteella voidaan arvioida, onko soitin tarkoitettu leluksi vai ammattilaisen käyttöön, ja millainen kuva syntyy soitinrakentajasta. Sähkötekniikassa käytetyt komponentit voivat hyvinkin tarkkaan kertoa soittimen iästä, valmistustekniikasta sekä -paikasta.

Organografian muodostuessa hyvin järjestelmälliseksi ja systemaattiseksi analyysiksi, toinen merkittävä tarkastelun kohde Hoodin mukaan on soitto- ja esiintymistekniikka. Tutkijan tulisi selvittää soittajan fyysinen yhteys soittimeen, soittoasento, liikeradat sekä mahdolliset lisävälineet. Läheisessä suhteessa soitotekniikan tarkasteluun on myös soittimen funktio sekä koristelu, joista on mahdollista tulkita myös soittimen oletettu käyttök konteksti niin tyyllilajin kuin soittajatyypinkin suhteen. (Hood 1971, 133–142.)

Viimeisenä laajempaan analyysiin alueena hän nostaa esiin soittimien sosiokulttuurisen merkityksen. Tästä näkökulmasta voidaan tarkastella soittajien ja soittimien yhteyttä, soittimien funktiota niin itse musiikissa kuin niihin liittyvissä yhteisöissä sekä soittimien valmistamiseen liittyvää kulttuuria. (Hood 1971, 143–144.) Sosiokulttuurinen aineiston analyysi mahdollistaa kahden edellisen näkökulman, organografian ja soittotekniikan kytkemisen niitä ympäröivään kontekstiin. Yhteen osa-alueeseen keskittyminen antaisi lopulta vain tietoa soittimesta itsestään, mutta yhteen tuotuna näillä kolmella analyysillä ja niiden keskinäisellä keskustelulla on mahdollista kertoa jotain laajemmasta yhteiskunnallisesta kontekstista.

Tieteen moniulotteisuuden huomioon ottavan teoretisoinnin organologialle tarjoaa myös Sue Carole DeVale (1990, 5), joka jakaa organologian kolmeen osa-alueeseen, luokittelevaan (classificatory), analyyttiseen (analytic) sekä soveltavaan (applied) organologiaan. Vaikkakin teorian tasolla osa-alueita tarkastellaan erillisinä, käytännössä ne ovat päällekkäisiä ja tarjoavat tietoa toisilleen. DeValen esittämä ajatus luokittelevasta ja kategorisoivasta tutkimuksesta jatkaa siitä, mihin Hoodin organografia jäi. Luokittelua tehtäessä on ensisijaisen tärkeätä valita käyttötarkoitukseen sopiva luokittelutapa. Mahillonin nelikenttälajon jälkeen on tiedemaailman sisällä syntynyt monia erilaisia luokitteluperusteita, minkä lisäksi on otettava huomioon kansankulttuurien tavat luokitella soittimia. Soittimen analyysiin vaikuttaa suuresti näkökulman valinta. Tarkastellaanko soitinta sen kulttuurisen kontekstin luoman järjestelmän mukaisesti vai sijoitetaanko se kulttuuristaan irralliseen ja ulkopuoliseen järjestelmään (De Vale 1990, 6–7).

Analyttisessä organologiassa DeVale tuo yhteen Hoodin esittämät soittotekniikan ja sosiokulttuurisen kontekstin tutkimisen. Analyttisen organologian motiivina on selvittää kaikki soittimen valmistukseen, käyttämiseen ja arvonantoon liittyvät seikat. Näin voidaan mielekkäästi tuoda yhteen soittimien kehitys ja historia, sosiokulttuurinen ja musiikillinen käyttö, sekä yksittäisen soittimen ja soitinperheiden funktiot ja symbolismi. Analyttinen organologia pyrkii myös tutkimaan itseään ja esimerkiksi tutkimusnäkökulmien päällekkäisyydestä on hyvä huomioida luokittelua analysoiva tutkimus, joka pyrkii soveltamaan ja kehittämään itse luokittelujärjestelmiä. (DeVale 1990, 14–15.)

Soveltava organologia käyttää välineinään luokittelevan ja analysoivan tutkimuksen tuloksia. Esimerkiksi museot ja soitinrakentajat toteuttavat soveltavaa organologiaa luodessaan uudelleen vanhoja soittimia luokittelutietojen, sekä soittimien historiasta ja rakentamisesta kerättyjen tietojen

avulla. Analyttisen tutkimuksen tulokset ovat myös merkittäviä museoesineiden restaurointia varten. Museotyön lisäksi koko soitinteollisuus ja soittimien kehitystyö nojaa aiemmin kerättyyn ja analysoituun tietoon. Lopulta itse säveltäjät ja soittajat tarvitsevat sovellettavakseen samaista tietoa opiskellessaan ja soveltaessaan vanhoja soittimia, niiden tekniikkaa, äänen muodostusta ja virittämistä. (DeVale 1990, 18–20.)

Organologia pyrkii siis selittämään kulttuurin ja yhteiskunnan toimintaa tuotteiden ja välineiden näkökulmasta. Tämän lisäksi se on myös merkittävä osa musiikin opetustyötä, yhtäläillä kuin teollisuutta ja muotoilua. Organologian kohtaama kritiikki usein kohdistuu juuri organografian yksiulotteisuuteen. Sitä pidetään liian rajoittuneena ja ilman kulttuurin kontekstia vain vähän välineitä tarjoavana analyysinä (Théberge 1997, 6). Väitän kuitenkin tämän johtuvan organologian nimissä tehdystä tutkimuksesta eikä itse teoriasta. Laadullisen tutkimuksen systemaattisten teorioiden ongelmana on, ettei niitä voida käyttää sellaisenaan ilman tutustumista niiden takana oleviin ajatuksiin. Oman soitinluokitusjärjestelmänsä johdannossa Erich von Hornbostel ja Curt Sachs (1974, 11) kirjoittavat tiedostavansa järjestelmänsä puutteet ja ongelmat, jopa tunnustaen sen hetkittäisen epäloogisuuden. He eivät tarjoakaan luokitusjärjestelmää totuutena, vaan mahdollisuutena jäsentää tietoa.

Organologian monipolvisesta teoriasta esittelen seuraavaksi tarkemmin luokitusjärjestelmiä, kulttuurihistoriaa sekä sosiokulttuurista näkökulmaa, jotka ovat esillä omassa analyysissäni. Näin pyrin esittämään, miten soittimelle annetut luokittelut kulttuurin sisä- ja ulkopuolelta voivat antaa työvälineitä laajempaa kontekstia valottavaan kulttuurihistorian tutkimukseen.

2 SOITINLUOKITUSJÄRJESTELMÄT

Luokitusjärjestelmät muodostavat organologian perustan. Luokittelun ja ryhmittelyn funktiona on luoda yhtenäisyyttä muuten hyvin hajanaiseen soittimia käsittelevään puheeseen. Arkisessa puheessa *torvi* tai *rumpu* saattavat käsitteinä viitata hyvin hajanaiseen joukkoon ääntä tuottavia esineitä, mikä taas tuottaa ongelmia tutkimustyölle (Leisiö 1974, 6). Kulttuurien sisäisessä puheessa ei ole suurta merkitystä, että *hanuri* terminä voi viitata yhtä lailla diatoniseen tai kromaattiseen harmonikkaan, kuten myös concertinaan tai bandoneoniin. Tutkijaa tällainen epäloogisuus kuitenkin häiritsee ja saattaa johtaa harhaan. Itseisarvona soittimien järjestäminen erilaisten valintaperusteiden mukaan ei johda pitkälle ja saattaa helposti johtaa epäloogiseen päättelyyn. Ennen kaikkea luokittelu pyrkii toimimaan sovellettavana työvälineenä eri tieteenalojen tutkijoille, kuten historioitsijoille, etnologeille ja musiikin tutkijoille. (Hornbostel & Sachs 1974, 10.)

Kiinalainen sekä intialainen musiikkikulttuuri ovat synnyttäneet vanhimmat omat soitinluokitusjärjestelmänsä, joista kiinalainen rakentuu valmistusmateriaalien mukaan kivi-, metalli-, maa-, nahka-, kurpitsa-, bambu- sekä puusoittimiin, kun taas intialainen järjestelmä äänen tuottamisen mukaan symbaali-, rumpu-, jousi- ja puhallinsoittimiin (Hood 1971, 124). Hoodin mukaan maailmassa yhteensä kolme eri musiikkikulttuuria ovat luoneet omat luokitusjärjestelmänsä, joihin Kiinan ja Intian lisäksi kuuluisi länsieurooppalainen musiikkikulttuuri. Nazir Ali Jairazhboy (1990, 68) kuitenkin osoittaa länsimaisen soitinluokittelujärjestelmän kehityksen aloittaneen Mahillonin järjestelmän taustalla selkeästi olevan nähtävissä intialaisen perinteen vaikutus (ks. myös Kartomi 1990, 163–165).

Mahillonin aloittama soittimien nelikenttäjako on säilyttänyt dominoivan aseman tieteellisessä keskustelussa ensiesityksestään alkaen. Vakaimman aseman tieteellisessä ja populaarissa musiikin kirjoituksessa on saavuttanut Erich von Hornbostelin ja Curt Sachs'n vuonna 1914 esittämä soitinluokitusjärjestelmä, joka vasta vuosia myöhemmin on levinnyt saksankielisen tutkimuksen ulkopuolelle, ensin englanniksi käännettynä 1961 sekä toisena suomennettuna versiona 1974 (Leisiö 1974, 1–2).

Hornbostelin ja Sachs'n soitinluokitusjärjestelmä jakautuu neljään pääluokkaan soittimien

fysikaalisten äänentuotto-ominaisuuksiensa mukaan. Ensimmäisenä luokkana ovat idiofonit, eli itsesoivat, toisena membranofonit eli kalvosoittimet, kolmantena kordofonit eli kielisoittimet ja neljäntenä aerofonit eli ilmasoittimet. Hornbostelin ja Sachsin järjestelmän luettelointi- ja merkintälogiikka perustuu Deweyn järjestelmään, jossa jokainen alaryhmä ilmaistaan lisätyllä omalla desimaalillaan. Näin pyritään mahdollisimman selkeään sekä helposti laajennettavaan merkintätapaan. Tämä mahdollistaa myös sen, että eriävien pääluokkien rinnakkaisten alaluokkien ryhmittelyperusteen ei tarvitse olla yhtenevä ja näin on pyritty vastaamaan jokaisen pääryhmän omia tarpeita ja tapoja. Kun esimerkiksi membranofonit jaetaan kalvon kiinnitystavan mukaan, kordofonit jakautuvat kielen soittotekniikan mukaan. (Hornbostel & Sachs 1974, 13–19.) Tämän järjestelmän ilmausten mukaan akustinen kitara on kordofoneihin kuuluva laatikkokaulaluuttu 321.322 ja viisirivinen harmonikka on aerofoneihin kuuluva vapaalehdykkäsarja 412.132.

Hornbostelin ja Sachsin esittelemän järjestelmän jälkeen musiikintutkimuksen kentältä on noussut – kommenttina edellisiin järjestelmiin tai pyrkimyksinä päästä niistä irti – useampia erilaisia esityksiä luoda tieteellisesti kattavampia järjestelmiä. Nämä eivät kuitenkaan ole yleistyneet käytössä. Toistaiseksi ainoa soitinluokitusjärjestelmien käytännön sovellus on soitintietokantojen muodostaminen museoiden ja arkistojen tarpeisiin ja tässä yhteydessä yleistynyttä ja lähes universaalisti toimivaksi havaittua, kansainvälisesti vakiintunutta järjestelmää on vaikea korvata. Ainoastaan ajatukset Hornbostelin ja Sachsin järjestelmän laajentamisesta ovat saaneet merkittävää tieteellistä huomiota, kuten keskustelu viidenneksi ryhmäksi monipolvisesti syntyneestä sähkösoittimien jaottelusta.

2.1. Elektronofonit

Eri kulttuurien soittimistojen satojen vuosien kehittymisen jälkeen on 1900-luvulla suurimmaksi ongelmaksi muodostunut sähköteknologia. Yksinkertaisesti sähköiset äänilähteet toimivat täysin eri tavoin kuin akustiset. Akustisten soittimien toiminta perustuu värähteleviin materiaaleihin, mutta sähköisten laitteiden tapauksessa konkreettisen, ääntä tuottavan värähtelijän merkitys muodostuu vasta äänen vahvistamisen jälkeen sen toistamisessa. Sähkösoittimien äänenmuodostuksen kannalta erilaisten kaiutinjärjestelmien keskinäinen vertailu ei olisi kuitenkaan mielekäästä.

Sähkösoittimet ja niiden soveltaminen eivät ole vain osa yhden musiikkikulttuurin tai maantieteellisen alueen kehitystä, vaan ne ovat vähitellen läpäisseet koko globaalin musiikkimaailman. Varhaisin sähkösoittimet huomioonottava ajatus soitinluokituksesta on englantilaisen Francis Galpinin soitinluokitusjärjestelmä, joka esiteltiin teoksessa *A Textbook of European Musical Instruments* vuonna 1937 (Kvifte 1988, 28). Galpin rakentaa mallinsa Mahillonin luoman neljän pääryhmän ajattelulle. Hän lisäsi luokitusjärjestelmäänsä viidennen elektrofonien ryhmän, jossa oskilloivat, sähkömagneettiset ja sähköstaattiset soittimet muodostavat ääntä tuottavan värähtelijän mukaan kolme pääryhmää. Nämä on taas jaettu soittimien käytön mukaan välittömästi tai välillisesti ääntä tuottaviksi, joista tosin ainoastaan oskillaatioon perustuvat soittimet voivat tuottaa ääntä suoraan käytön mukaan. Epäsuorasti ääntä tuottavat on jaettu kolmannella tasolla joko koskettimistolla ohjattaviksi tai automaattisesti toimiviksi. (Kartomi 1990, 176; Kvifte 1988, 34.)

Mantle Hood rakensi organogrammiksi nimeämänsä soitinluokitusjärjestelmän Hornbostelin ja Sachs'n järjestelmän pohjalta, pyrkimyksensä lisätä siihen uutta informaatiota, kuten soittimien ja soittajan asennon, virityksen sekä viitteitä soittotekniikasta. Hood toteaa Hornbostelin ja Sachs'n soitinluokituksen tarjoavan desimaalijärjestelmänsä ansoista hyvän pohjan laajentamiselle ja esittää soitinluokitusjärjestelmään lisättäväksi viidennen, *elektronofonien*, luokan tarjotakseen mahdollisuuden 1900-luvun tekniikan kehityksen huomioimiseen. (Hood 1971, 144.)

Sähkösoittimia on pyritty soveltamaan yleisiin soittimien luokitusjärjestelmiin hyvin epätieteellisillä tavoilla ja ilman riittävää perustelua. Usein samaan sähkösoittimien kategoriaan sisällytetään kaikki sähkökitarasta sähköurkuihin ja yhdistävänä tekijänä koetaan olevan ajatus sähköstä osana soittimen rakennetta, ei niinkään äänen tuottajana. Sähkösoittimien ryhmää pyritään myös jakamaan sähköakustisiin ja täysin sähköisiin soittimiin (Kontunen 1988, 193). Suurimman haasteen tälle jaottelulle luokin juuri sen realiteetin ymmärtäminen, että osa uusista sähköisiksi nimetyistä soittimista hyödyntää uutta teknologiaa osana akustisesti syntyvän äänen käsittelyä, kun taas osa soittimista perustuu täysin sähköiseen äänisynteesiin. Toisin sanoen sähkösoittimien äänentuottamisella ei ole mitään yhteistä akustisten soittimien fyysisen äänentuottamisen kanssa. Perustavanlaatuisista alkuperää olevan eron takia sähkösoittimia ei tule yrittääkään sijoittaa jonkin jo olemassa olevan järjestelmän sisään, vaan niitä varten on rakennettava oma järjestelmänsä ja logiikkansa.

2.2. Games-järjestelmä

Bakan, Bryant, Li, Martinelli ja Vaugh (1990, 40) ehdottavat järjestelmää, joka pyrkii käyttämisen helppouteen ja joustavuuteen sähkösoittimien luokittelussa. Tähän he pyrkivät käyttämällä yleisesti tunnetun ja käytetyn Hornbostelin ja Sachs'n soitinluokitusjärjestelmän logiikkaa. Games (Generators And Modifiers of Electronic Sound) -järjestelmä asettaa sähkösoittimet järjestykseen niiden äänen tuottamiseen, käsittelyyn ja hallintaan perustuvien tekniikoiden mukaan. Järjestelmä pyrkii täydelliseen avoimuuteen ja sovellettavuuteen kaikkia sähkösoittimia kohtaan. Tämä soitinluokitusjärjestelmä kuitenkin jättää ulkopuolelleen välimaastoon jäävät, sähköakustiset soittimet, joihin liittyy akustisen äänen sähköinen käsitteleminen, vahvistaminen ja toistaminen. Ratkaistakseen ongelman sähköakustisten ja sähkösoittimien välillä, he soveltavat käyttöön Hoodin (1971, 144) esittämää elektronofonien kategoriaa. Katgoria, jota Hood ei itse tarkemmin määritellyt, on Bakan ym. (1990, 40) mukaan sijoitettavissa Hornbostelin ja Sachs'n järjestelmän käyttöön siten, että viides elektronofonien ryhmä sisältää ainoastaan sähköisesti ääntä tuottavia soittimia, kun taas sähköakustiset soittimet sijoittuvat järjestelmään niiden akustisen ominaisuuden mukaan. Soittimen sijaintitietoon lisätään tällöin viittaus sähköiseen äänen käsittelyyn. Kun sähkötekninen sovellus on merkittävä osa soittimen käyttöä, lisätään luettelonumeroon tunniste E (electric). Jos soitinta voidaan käyttää itsenäisesti, mutta sen käyttöön liittyy olennaisesti sähköinen äänen vahvistamisesta, käytetään tunnistetta A (amplified). Tällaisia luokittelunumeroita ovat esimerkiksi perinteinen magneettimikrofonilla varustettu sähkökitara 321.322-E tai piezo-mikitetty akustinen kitara 321.322-A.

Äänen tuottamisen teknologian mukaisen luokittelun soveltaminen sähkösoittimiin sisältää kuitenkin merkittäviä puutteita. Erilaiset sekvensserit ja ääniprosessorit eivät varsinaisesti luo ääntä, vaan vain toistavat niihin syötettyä ääntä, mutta koska ne myös järjestävät sekä sävyttävät toistamaansa ääntä näitä laitteita pidetään kulttuurisesti käytettävistä johtuen soittimina. (Bakan, Bryant, Li, Martinelli & Vaugh 1990, 41.) Tästä syystä Games-järjestelmään kuuluu ryhmä muokkaajat (modifiers), johon kuuluvat kaikki ääntä käsittelevät ja toistavat laitteet ja joilla on oma luokittelulogiikkansa. Koko järjestelmän käytettävyyden takia on kyettävä erottamaan sähkösoittimet, jotka todella sijoittuvat määritelmän mukaiseen elektronofonien ryhmään niistä soittimista, jotka populaarissa keskustelussa sijoitetaan sähkösoittimien epämääräiseen ryhmään. Tällaisia ovat esimerkiksi rumpukoneet ja efektit. (Bakan ym. 1990, 52–53.)

Games-järjestelmä siis käyttää luokittelunumeroinnissa Hornbostelin ja Sachs'n mukaisesti desimaalilukujärjestelmää ja on sijoitettavissa osittain järjestelmän viidenneksi luokaksi. Näin elektronofonien luokka 5 jakautuu kolmeen pääryhmään syntetisaattorit (51), samplerit (52) ja hybridit (53).

Syntetisaattorien pääryhmä jakaantuu analogisiin ja digitaalisiin laitteisiin niiden toimintaperiaatteen mukaan ja nämä jakautuvat vielä alaryhmiin varsinaisen äänen tuottamistekniikan mukaan. (Bakan ym. 1990, 44.) Nämä soittimet perustuvat sähköiseen äänisynteesiin, eli ne tuottavat ja muokkaavat sähkövirrasta aaltomuotoja tai mallintavat niitä digitaalisesti, jotka vahvistimen ja kaiuttimen kautta voidaan muuttaa kuultaviksi ääniaalloiksi. Analogisesti toimivat elektromekaaniset soittimet edustavat varhaisimpia sähkösoitintekniikan vaiheita. Tällaisia ovat esimerkiksi vanhimmat sähköurut. Tämä teknologia jäi kehityksen myötä hyvin nopeasti pois korkean hintansa ja suuren kokonsa takia. Analogiseen oskillaatioon perustat soittimet ovat yleisimpiä analogisesti sähkövirrasta ääniaaltoja muokkaavia soittimia, joista tunnetuimpia ovat sähköurut. Digitaaliset soittimet jakautuvat tietokonepohjaisiin ja itsenäisiin, mikroprosessoreilla toimiviin soittimiin. Suurin osa syntetisaattoreista ja yleisesti sellaisiksi käsitetyistä soittimista ovat juuri itsenäisiä, digitaaliseen mikroprosessoriin perustuvia.

Toinen pääryhmä samplerit jakautuu laitteiden toimintaperiaatteiden osalta myös ensin analogisiin ja digitaalisiin, joista edelleen analogiset jakautuvat manuaaliseen ja automaattiseen toimintatekniikkaan. Nämä soittimet eivät itse tuota ääntä, vaan niillä soitettava ääni on alun perin tuotettu laitteen ulkopuolella ja tallennettu soittimen muistiin. Analogiset samplerit perustuvat äänen tallentamiseen magneettinauhalle. Manuaalisella käyttötekniikalla viitataan pääasiassa sähköisen musiikin alkuvaiheiden *Musique concreteen*, jonka säveltäjät tekivät kasettinauhureista soittimia muokkaamalla nauhoittamiaan tallenteita. Automaattisia taas ovat harvat varhaiset sähkösoittimet, kuten Mellotron, jossa jokaisen koskettimen ohjattavaksi on äänitetty jokin ääni. Suurin osa maailman samplereista on siis digitaalisesti toimivia. Nämä samplerit, kuten digitaaliset syntetisaattoritkin, sisältävät monia äänen muokkauksen välineitä ja ovat merkittävä osa soittimien soittamista. (Bakan ym. 1990, 49.)

Kolmas pääryhmä hybridit sisältää soittimia, jotka yhdistävät äänisynteesiä sekä sample-tekniikkaa. Nämä soittimet ovat kaikki digitaalisesti toimivia, mutta suurimmaksi osaksi niiden tavoitteena on mallintaa analogisia tai akustisia soittimia. Games-järjestelmän mukaan hybridien ryhmä jakautuu

viiteen alaryhmään toimintaperiaatteen mukaan. (Bakan ym. 1990, 50.)

2.3. Soittotekniikka ja esiintyminen

Edellä esitettyjen järjestelmien pyrkiessä yleisen tason ja kulttuurisen kontekstin ylittävään näkökulmaan on huomioitava myös kulttuurin sisällä syntyvät luokittelut. Harmonikan tarkastelun yhteydessä on ymmärrettävä, että vaikkakin sitä voidaan tarkastella eurooppalaisena soittimena osana yleisen tason järjestelmiä, se on myös osa Eurooppalaista kulttuurihistoriaa ja omaa kontekstiaan. Eurooppalaisessa musiikin ajattelussa on ollut perinteistä luokitella soittimia soittotekniikan ja rakenteen mukaan (Leisiö 1974, 81). Samoin harmonikan olemusta määrittää omassa kulttuurisessa kontekstissään voimakkaasti sen soittotekniikka. Soittotekniikan tutkiminen itsessään voidaan kokea systemaattisena, mutta soittoteknisen luokittelun syntymistä tarkastelemalla voidaan saada paljon tietoa itse kulttuurista.

Ensimmäisenä tällaisen ajattelumallin otti käyttöön saksalainen Hans Heinz Dräger, joka kritisoi Hornbostelin ja Sachsian tapaa käyttää soittotekniikkaa epäloogisena, luokittelua määrittävänä tekijänä. Drägerin mukaan soittimet sisältävät niin paljon moniulotteista tietoa, ettei niistä voida muodostaa yhtä universaalialia järjestelmää, vaan soittimet on järjestettävä erilaisin perustein tarpeen mukaan. Hän jakoi soittimen tarkastelun kahteen alueeseen, ulkoisiin tunnusmerkkeihin ja soittotekniikkaan. Näistä ulkoisten tunnusmerkkien tarkastelu jatkaa Hornbostelin ja Sachsian viitoittamaa tietä, mutta soittotavan tarkastelu tuo mukaan soittimen yksi- ja moniäänisyyden, soittajan fyysisen liikkuvuuden, soinnin keston, dynamiikan ja voimakkuuden, sävelalan, äänenväriin ominaisuudet sekä soittajan osuuden soittimen käytössä. (Leisiö 1974, 90.)

Soittajan fyysisen toiminnan tarkkailu mahdollistaa soittimien luokittelun lisäksi kulttuurisen kontekstin tarkastelun (Leisiö 1974, 122). Vasta esiintymistä tarkastelemalla voidaan todeta yhteissoitosta soittimen suhde muihin soittimiin tai sen monipuolinen käyttö. Tutkimuksessani soittotekniikan tarkastelu antaa vaihtoehtoisen näkökulmaan soittimien määrittelemiselle. Sähkösoittimien luokittelu on moniulotteisuudessaan haastavaa, kun tutkimani analogisiin syntetisaattoreihin kuuluvat soittimet eivät juurikaan eroa toisistaan äänen tuottamisen näkökulmasta. Soittotekniikan tarkastelu tarjoaa mahdollisuuden ymmärtää erottelua erilaisten

harmonikkojen välillä. Haluan tuoda tämän näkökulman esille vaihtoehtoisena soitinta määrittävänä tekijänä, joka luo eroa sähkösoittimen ja akustisen soittimen välille. Omassa aineistossani olen pohtinut soittimen määrittymistä soittotekniikan kautta juuri kulttuurin sisäisenä konventiona. Esiintymistä tarkastelevan musiikin historian näkökulmasta koen mielekkääksi taltioida tämänkin tiedon.

3 ANALYYTTINEN ORGANOLOGIA

Musiikki on aina jollain tavalla osa jokaista kulttuuria. Tästä syystä myös musiikin välineet, soittimet ovat tavalla tai toisella esillä joka kulttuurissa. (Nettl 2005, 377.) Tästä huolimatta soittimien analyttisemmasta tutkimisesta, luokitusjärjestelmien käytännön soveltamisesta tai muuten vahvemmassa kulttuuriin sitomisesta ei puhuta tutkimuskirjallisuudessa paljoa. Luokittelua tuottavan, järjestelmällisen tutkimuksen jälkeen analyttinen organologia avaa toisen työkalupakin jälleen päällekkäisiä teorioita ja näkökulmia. Yhteiskunnan ja kulttuurin huomioivalle soitintutkimukselle Nettl (2005, 380) ehdottaakin sivumainintana nimeksi etno-organologia, luodakseen eron organologian yleiseen mielikuvaan.

Kuten soitinluokitusjärjestelmät -luvun alussa olen esittänyt, ihmisen ja soittimen välisessä suhteessa on yhtä monia ulottuvuuksia kuin on tutkijoita. Tästä vaihtoehtojen määrästä on mahdollista hahmottaa kaksi aluetta, joiden näkökulmat soveltuvat aineistooni. Ennen kaikkea näille alueille on erotettavissa omat teoreettiset ajatuksensa. Kulttuurihistoriallinen ja sosiokulttuurinen tutkimus ovat kaksi kulttuurintutkimuksen kenttää, jotka lähestyvät samaa aineistoa eri näkökulmista. Soittimia ympäröivää kontekstia, jonka olemassaoloon soittimet osallistuvat, voidaan tarkastella sekä historiallisesta, että sosiaalisesta näkökulmasta. Seuraavassa teoriaesityksessä en käsittele kaikkia mahdollisia näkökulmia arkkitehtuurista nationalismiin, vaan käyn läpi niitä näkökulmia, jotka liittyvät omaan analyysiini tarpeisiin. Kuitenkin kaiken keskiössä säilyy kulttuuri ja pyrkimys ymmärtää sitä.

3.1. Soittimien kulttuurihistoria

Musiikin, siihen liittyvien ilmiöiden ja muutosten tutkiminen ajassa on luonut oman musiikin historian tutkimusperinteensä. Musiikki toimintana ja kulttuurina tarjoaa sen historian tutkimukselle mahdollisuuden monitieteiseen tarkasteluun. Jukka Sarjala esittelee teoksessaan *Miten tutkia musiikin historiaa* (2002) monipuolisesti sekä itse tutkimuksen historiaa, että sen näkökulmien rikkautta. Tarkasteltaessa musiikin kenttää laajemmasta kulttuurintutkimuksen näkökulmasta, tavoitteena on tarkastella kontekstia enemmän kuin ilmiöitä sekä tekstejä enemmän

kuin universaaleja ideoita (mt. 2002, 50). Keskittymällä kontekstiin, sen määrittämiseen ja rakenteeseen on mahdollista luoda kuvaa ilmiöstä, joka rakentuu tässä kontekstissa. Pelkkään ilmiöön keskittyminen ei tuo tutkittavaa aineistoa yhteen muuten kuin idean tasolla ja tällaisessa tilanteessa tekstit jäävät ilman keskinäistä yhteyttä kertoen vain hajanaisia ajatuksia ilmiöstä.

Musiikinhistorian perinteessä on tutkittu niin instituutioita kuin konserttiperinnettä ja kilpailuja, mutta lähestyminen on aina ollut aineistoltaan dokumenttilähtöistä. Tällainen tutkimusperinne on ollut tiukasti kytköksissä musiikkitieteeseen. Vähemmälle huomiolle jäänyt populaarimusiikkiin, toimintaan ja perinteeseen kohdistuva musiikinhistorian tutkimus taas on ollut etnomusikologien ja kulttuurihistorioitsijoiden tarkastelemaa. (Sarjala 2002, 16–17.) Eroa tutkimusperinteiden välille ovat luoneet eroavuudet aineistolähtöisyydessä ja aineiston valinnassa. Myös rajapinta musiikinhistorian ja kulttuurihistorian välillä on tulkinnanvarainen. Kun näkökulma kohdistuu enemmän ilmiöön, kulttuuriin ja sosiaalisiin suhteisiin kahtiajako menettää merkityksensä. (Sarjala 2002, 25.) Toisin sanoen musiikki on vain osa kulttuuria, eikä sen historiaa ole aina funktionaalista erottaa ja eriarvoistaa muusta kulttuurihistoriasta.

On siis perusteltua, että musiikinhistoriaa lähestytään musiikkitiedettä monitieteellisemmästä näkökulmasta. Useissa tapauksissa musiikinhistoriaa koetaan määrittävän myös sen aineistoon kohdistuva esteettinen näkökulma (ks. Sarjala 2002, 32). Välttääkseni joutumasta tähän keskusteluun sidon oman tutkimukseni suosiolla kulttuurihistorialliseen lähestymistapaan ja aineistolähtöiseen analyysinäkökulmaan. Tämä myös tukee enemmän omaa pyrkimystäni luoda kuva soittimen ja kontekstin välisestä suhteesta.

Musiikin kulttuurihistoria pyrkii tuomaan esiin niitä prosesseja, joissa tutkimuksen kohde on vasta muodostumassa (Sarjala 2002, 180). Tällaisena tapahtumana näen sähköharmonikan tulemisen harmonikkamusiikkiin, niin käsitteenä kuin konkreettisena soittimena. Kulttuurihistorian kertomisen osa-alueista käsittelen tutkimuksessani kahta aineistosta merkittäväksi nousutta näkökulmaa innovaation ja mentaliteetin käsitteiden kautta. Sähköharmonikka on ollut omassa ajassaan uusi keksintö, jolla on oma historiansa ja tähän uuteen, teknologian kehityksen myötä syntyneeseen soittimeen on kohdistunut omanlaisensa mentaliteetti.

Innovaatiotutkimus rakentuu ajatuksesta, että uudella keksinnöllä on pienilukuinen joukko vastaanottajia, joiden tekemään työhön suhtaudutaan pääsääntöisesti positiivisesti. Uutuuksiin

kohdistunut vastustus taas kuvataan usein epäonnistuvana. (Knuutila 1994, 40–41.) Musiikkiteknologian ja iskelmämusiikin kehitystä käsittelevässä väitöskirjassaan *Paavot kehiin!* Juha Korvenpää (2005) kuvaa musiikkiteknologian kehitystä tiivistetysti seuraavalla tavalla. Innovaatio alkaa ongelman luoman tarpeen ratkaisemisesta, jota seuraa tutkimus- ja kehitystyö. Innovaation käyttöönottoaminen ei kuitenkaan ole itsestään selvyys, vaan sen on teknisesti oltava edeltäjiään laadukkaampi, tehokkaampi ja uudenlaista luovuutta mahdollistava. (mt., 49–51.) Soittimien sarjatuotannon ja teollistumisen myötä muusikoista on tullut soitinmaailman kuluttajia ja soittajat suhtautuvat välineisiinsä kuin mihin tahansa kulutettaviin tuotteisiin. Näin uusien soittimien käyttöönottoamista ei ratkaise pelkästään niiden tekninen soveltuvuus vaan myös esteettinen ja sosiaalinen ulottuvuus. (Théberge 1997, 6–7.)

Soittimeen ja erityisesti soittamiseen liittyvä sosiaalinen toiminta on merkittävä oma osansa luotaessa kuvaa soittimen ja kulttuurin kokonaisuudesta. Soittimen kantamaa arvoa on mahdollista tutkia tarkastelemalla sen muusikolle tuottamaa sosiaalista asemaa (Leisiö 1974, 123). Harmonikka on historiansa aikana tarjonnut soittajalleen suorastaan kansallissankarin aseman, eikä tällaista soittimen ulottuvuutta voida ohittaa. Saman analyysin kenttään kuuluu myös käyttöyhteyksien havainnointi. Millaisissa fyysisissä ja sosiaalisissa tiloissa soittimen kanssa esiinnyttään ja miten se liittyy soittimen ominaisuuksiin ja merkitykseen? Kuten Leisiö (1974, 123) kysymyksensä esittää, tieteen on mahdollista kartoittaa soittimen käyttöilmiöitä, esimerkiksi sitä miksi harmonikka ei suomalaisessa yhteiskunnassa sovi kirkkoon. Juuri käyttöyhteys ja funktio luovat soittimen arvostusta ja soittimet toimivat näin kulttuurinsa luomina symboleina (em., 124). Näin uusien soittimien synnyssä niiden teknistä kehitystä merkittävämmäksi nousee soittajan suhde soittimeen, sen tekniseen ja esteettiseen olemukseen. Tällöin tutkimuksen kohde kääntyy välineestä kuluttajien ajatuksiin, eli sähköharmonikasta harmonikkamusiikin mentaliteettiin.

Mentaalihistoria on tietoa, joka ei luonnostaan taltioidu arkistoitaville dokumenteille, vaan se vaatii oikeita kysymyksiä, vastauksia ja analyysiä. Mentaliteetti ei näy suoraan aineistosta, vaan se on pääteltävä mahdollisimman monien lähteiden ja johtolankojen pohjalta. Mentaliteetti viittaa sekä menneisyyteen, joka on muovannut nykyisyyttämme sekä nykyisyyteen, joka vaikuttaa kuvaamme menneisyydestä (Knuutila 1994, 53). Mentaliteettitutkimuksen mielenkiinto kohdistuu muutokseen. Yhteiskunnan historiassa on monia muutoksen tasoja, jotka etenevät eriaikaisesti, mutta tämä ei johda ajassa ilmenevän mentaliteetin epäloogisuuteen, vaan osoittaa eri mentaliteettien moninaisuutta. Kun muutokset näkyvät kulttuurissa ja kulttuureja voidaan samassa ajassa yhtäaikaisesti nähdä monessa kontekstissa, myös muutoksia heijastavia mentaliteetteja on monia.

(Knuuttila 1994, 56.) Samoin omassa tutkimuksessani tarkastelemani mentaliteetti, joka heijastaa kulttuurin ja soinnin muutosta, määrittyy tutkimuksen kontekstin mukaisesti. Näin mentaliteettia tarkastelemalla voidaan nähdä suuren kulttuurisen muutoksen heijastumista ja heijastumattomuutta pienemmän kontekstin kokemuksissa.

3.2. Populaarimusiikin soinnin muutos 1960-luvulla

Vesa Kurkela mainitsee populaarimusiikin muutosta käsittelevässä tekstissään *Uudet kompit, vanhat laulut*, että "juuri saundin muutos oli se rakenteellinen ilmiö, joka teki 60-luvun musiikista leimallisesti 60-lukulaista." Hän esittää myös kysymyksen, onko tämä musiikillisen muutoksen ulottuvuus mahdollisesti jäänyt täysin ilman huomiota ja kunnollista tutkimusta. Saundimaailma ei ole pelkästään fysikaalinen rakenne vaan tietyn aikakauden kuuntelutottumusten tulos. (Kurkela 2003, 221.) Tuon ajan melodia- ja harmoniarakenteissa ei ole huomattavissa merkittäviä muutoksia suhteessa edeltäneeseen populaarimusiikin ohjelmistoon. Saundin muutos ei kuitenkaan tarkoita vain sähköisten soittimien käyttöä, vaan uuden äänitys- ja äänentoistotekniikan ansiosta yhtyeiden rytmisektiota, bassoa ja rumpuja voitiin lisäksi nostaa enemmän esille ja näin kokonaisuus muuttui laajemmaksi. (em., 229.)

Rautalankamusiikista syntyi yksi 1960-luvun populaarimusiikin sointia määrittävä ilmiö. Sen soinnissa tavoiteltiin mahdollisimman puhdasta ja kirkasta kitarasaundia, josta muodostui sekä tyyliä kuvaava nimitys, että esteettinen ihanne. Rautalankamusiikin myötä sähkökitarasta tuli muotisoitin. Puhtaan ja kirkkaan sointi-ihanteen saavuttaminen suurella äänenvoimakkuudella vaati kuitenkin kalliita ja Suomessa vaikeasti saatavia vahvistimia. Kalliiden tuontilaitteiden hankkimisen sijaan olikin huomattavasti yleisempää valmistaa itse omia soittimia ja oheislaitteita kuten vahvistimia. Säröytynyttä kitarasaundia pidettiin tässä kontekstissa virheenä. (Korvenpää 2003, 249.)

Soittamisen harrastaminen ja ammattimainen toiminta vaativat siis edelleen myös uuden populaarimusiikin piirissä vanhaa soitinrakennuksen perinnettä. Esitettävän musiikin ja tyyli-lajien kehitys ovat kulkeneet yhtä matkaa soittimien valmistamisen kanssa. Tätä aihetta on perusteellisesti tutkinut Rauno Nieminen (1995, 10–14). Hänen tutkimuksensa sähkökitaran ja siihen liittyvän äänenvahvistustekniikan kehityksestä luo hyvän kuvan tuon ajan kontekstista. Tekniikan ja teollisuuden kasvaessa yhteiskunnallisesti yhä suuremmaksi tekijäksi soittimien valmistuksesta on

kasvanut musiikin piirissä aina merkittävämpi tekijä. Ilman soittimia, ei olisi musiikkia, joten aina tarvitaan joku valmistamaan halutut välineet.

Sointi-ihanteen lisäksi yhä kasvavat musiikin esittämisen tilat asettivat haasteen äänentoistotekniikalle. Yhä suuremman äänenvoimakkuuden vaatimus johti koko yhtymusiikin soinnin muutokseen. Kun vahvistimia käytettiin niiden äänenvoimakkuustehojen ylärajoilla, äänen säröytyminen oli entistä todennäköisempää. Tämä ei vaatinut 1960-luvun äänentoistotekniikalla erityisen suurta voimakkuutta. Suuren äänenpaineen saavuttamiseksi äänen säröytyminen oli siis väistämätöntä.

Rock-musiikissa soinnin ihanne alkoi muodostua eri suuntaan kuin rautalankamusiikissa. Kokonaisuudessaan sointi oli ja pyrkii edelleen olemaan rosoinen ja säröinen, sekä ennen kaikkea voimakas. Laulajien – kuten vaikkapa Little Richardin – äänet eivät olleet salonkikelpoisia. Toinen saundin määrittäjä oli tenorisaksofoni, joka oli hyvin suosittu solistinen soitin tässä tyyllilajissa ja jolle on ominaista hyvin rosoinen sointi. (Korvenpää 2003, 247.)

Pintapuolisesti tarkasteltuna saattaa vaikuttaa siltä, että 1960-luvulla sähkökitara syrjäytti harmonikan yhtyesoiton solistisena johtajana ja harmonikka jäi elämään lähinnä perinnesäestämiseen yhdistettävänä häiden säestyssoittimena. Tässä yhteiskunnallisessa murroksessa harmonikkakulttuuri siirtyi sivuun populaarimusiikin valtavirrasta. Harmonikkakulttuurin institutionalisoitumisen johdosta sen uudet tyylit ja arvostetut taiteilijat ylläpitivät soittimen opetusta ja käyttöä, mutta sen näkyvyys rajoittui enää kulttuurin sisälle. Tarkemmin katsottuna voidaan nähdä, että harmonikan asema ja käyttö jakautui 1960-luvulla kahteen eri kenttään.

Harmonikka on säilynyt suomalaisen tanssimusiikkia säestävänä soittimena. Harmonikka on soinnut äänitteillä ja yhteissä läpi suomi-iskelmän historian siinä missä moni muukin soitin. Tango eli Suomessa 1960-luvun alussa kulta-aikaa ja harmonikka soi sen tärkeänä osana. Vuosina 1961–65 Suomen levymyynnissä menestyi kymmeniä tangolevytyksiä, joissa lähes poikkeuksetta yhdistävänä tekijänä on harmonikan sointi. Näissä levytyksissä merkittävää on myös harmonikan ja sähköurkujen yhdistäminen. Kun harmonikalla oli tavanomaista soittaa melodioita väliskeissä, niitä alettiin sovittaa myös sähköuruille. Nämä kaksi soitinta saivat sovituksissa samankaltaisen aseman ja se on ollut merkittävä osa 1960-luvun levytysten sointia. (Vanhasalo 2014, 255.)

Toisaalta taas mestarisoittajien ja harmonikkakilpailujen perinne nousi uudelleen 1960-luvulla uuden viihde- ja taideharmonikan nimissä. Taidemusiikista tuttu ohjelmisto otettiin osaksi harmonikalla esitettävää ohjelmistoa ja tämä nousi harmonikkakilpailujen ohjelmistoon Matti Rantasen ja Merja Ikkelän toimesta. (Tikka 2014, 189-190.) Ohjelmiston laajeneminen asetti myös soittotekniikalle ja itse soittimelle uusia vaatimuksia. Yhteistyö uutta kokeilevien säveltäjien kanssa johti entistä tarkemman tulkinnan harjoittamiseen. Aiemmin tunteella vaistonvaraisesti tulkitseminen vaihtui tarkkaan ja analyttiseen. Uutta oli myös teosten keston kasvaminen viihdemusiikin muutamasta minuutista laajojen teosten kymmeneen minuutteihin. Harmonikan merkittävä tekninen kehitysaskel, melodiabasso tarjosi myös lisää mahdollisuuksia monipuolisemmalle ohjelmistolle sekä tulkinnalle. Toisaalta tämä tekninen kehitys oli myös tyylillisen kehityksen tulosta. (Rantanen 2014, 318.)

Etnomusikologian klassikkoteoksessa *The Study of Ethnomusicology* Bruno Nettl (2005, 238–239) tarkastelee kansanmusiikin käsitteen syntyä ja merkitystä erilaisissa konteksteissa. Ihmisillä on tarve luokitella yhdessä kuuntelemaansa musiikkia. Kun tarpeeksi suuri ryhmä jakaa jonkin yhteisen mieltymyksen kohteen musiikissa, siitä voi syntyä oma musiikin lajinsa, riippumatta sen sisään jäävistä sosiaalisista, kulttuurisista, tyylillisistä tai etnisistä eroista. Yleensä tällaisesta musiikista puhutaan kansanmusiikkina tai modernimmin populaarimusiikkina. Merkittävää on se, että yhteisesti jaetusta musiikista syntyy identiteetin symboli ja määritelmä hyvästä musiikista.

Harmonikan ympärille syntyi vähitellen yhteisen mieltymyksen kohteen oma kulttuuri. Harmonikka institutionalisoitui. Harmonikan ystävät eristivät soittimen ja loivat sille oman kulttuuripiirinsä. Suomen harmonikansoittajien liitto alkoi kasvaa merkittäväksi vaikuttajaksi. Toinen järjestö, Harmonikansoittajat ry perustettiin 1965. Viimeisenä Ikaalisiin perustettiin Suomen harmonikka instituutti 1980 säilyttämään perinnettä. Harmonikalle perustettiin omia kouluja, jotka vähitellen johtivat soittimen tien myös musiikkiopistoihin. Tämän myötä myös harmonikalla soitettava ohjelmisto laajeni entisestään. Se ei ollut enää vain kansanmusiikin ja viihteen käytettävissä. Tämä taas vaikutti kilpailuihin, joiden ohjelmisto oli uudistunut ja kilpailijoista tuli entistä enemmän opettajiensa edustajia. (Tikka 2014, 187.)

Tyylillisesti musiikki, jota harmonikkakulttuuri piti omanaan ja ylläpiti, laajeni peruuttamattomasti ja ohjelmiston laajenemisen vaikutukset näkyvät merkittävästi edelleen. Harmonikkamusiikiksi muodostui pääasiassa harmonikan solistinen esiintyminen, mutta joukkoon mahtuu myös paljon

yhdysoittoa. Harmonikkamusiikin nimissä esitetään hyvin erityylistä ohjelmistoa ympäri maailmaa, eri sosiaalisista ryhmistä ja kulttuureista. Kaiken keskiössä on harmonikka solistisena ja korotettuna soittimena, sekä sen soittajat. Tangolevytyksiä lukuun ottamatta harmonikka väheni merkittävästi tanssimusiikin parista 1960-luvun äänitteillä ja siitä muodostui suomalaisuuteen viittaava musiikillinen merkki, jota on sittemmin osattu käyttää ja lukea (Vanhasalo 2014, 257). Harmonikalla tuotettiin 1960-luvulla paljon äänitteitä, mutta vain harmonikkakulttuurin piirissä. Tunnetut soittajat, kuten Veikko Ahvenainen, Esko Könönen, Taito Vainio ja Lasse Pihlajamaa tekivät kymmeniä levytyksiä. Myös omakustanteiset harmonikkakerhojen äänitteet olivat ilmeisen suosittuja. Kyse oli kuitenkin oman kulttuuripiirin sisäisestä tuotannosta. (Tamminen 2014, 239–248.)

3.3. Sähkösoittimien historia Suomessa

Ensimmäiset ajatukset elektroniikan ja soittimien yhdistymisestä esiteltiin suomalaisille jo vuonna 1907 *Säveletär* lehden artikkelissa ”Uusi keksintö”. Se käsitteli amerikkalaisen Thaddeus Cahillin kehittämää Tellharmonium soitinta, jota pidetään maailman ensimmäisenä sähkösoittimena. Tuntematon kirjoittajan artikkeli, joka Petri Kuljuntaustan tutkimusten mukaan olisi ollut päätoimittaja Heikki Klemetti, kertoi tästä täysin uudenlaisesta soittimesta vain muutama kuukausi sen New Yorkissa pidetyn ensiesittelyn jälkeen. (Kuljuntausta 2008, 104.) Vaikkakaan Tellharmonium ei muodostunut suureksi menestykseksi valtavan kokonsa ja hintansa takia, se kuitenkin toi esille Cahillin ajatuksen uudenlaisesta soitinmaailmasta, jossa elektronisesti kyettäisiin luomaan millaista ääntä tahansa, mallintaen jo tunnettuja akustisia ääniä sekä luoden ennen kuulematonta (Lindeman 1980, 12). Tästä eteenpäin elektroninen äänen tuottamisen ajatus on kiehtonut monia uudenlaisia soitinrakentajia, kun puuseppien hallitsemaan soitinrakentajien maailmaan on tullut uusia tekijöitä elektroniikan maailmasta.

Sähkösoittimien alkuhistoriassa matkalla teknisestä keksinnöstä markkinoitavaksi innovaatioksi on kaksi merkittävää erilaista tapahtumavaihetta. Aluksi tarvittiin yksittäisiä keksijöitä, jotka loivat ja kehittivät yksittäisiä soittimia omasta mielenkiinnostaan teknologian kehitystä kohtaan. Heidät tunnetaan nykyään nimeltä soittimien kehittäjinä, mutta heidän tekemiään soittimia ei tunneta vastaavalla tavalla. Tämä johtuu siitä, että he eivät lopulta vaikuttaneet koko soitinteollisuuteen valtavasti. He jäivät vain laitteiden keksijöiksi, mutta eivät luoneet mitään massatuotettavaan ja

taloudellisesti kannattaa tuotantoa. Toisena tulivat uusien keksintöjen massatuottajat, jotka tarjosivat uudet sovellukset kulutettavaksi siitä kiinnostuneille. Näin menestyneiden valmistajien teollisena sarjatuotantona valmistetuista sähkösoittimista tiedetään paljon, mutta niiden kehittäjiä ja valmistajia ei juuri tunneta. (Theberge 1997, 47–51.)

Sähkösoittimien maailmasta ensimmäiseksi kaupalliseksi menestyjäksi nousi 1960-luvulla suuri, kahdella koskettimistolla ja jalkiolla varustettu sähköurku. Kaikkein tunnetuin ja merkittävin sähköurkujen valmistaja kautta aikain on ollut yhdysvaltalainen Laurens Hammond. Hänen soittimensa, jotka ensimmäisen kerran esiteltiin vuonna 1935 (Lindeman 1985, 14) eivät olleet ensimmäisiä sähköurkuja maailmassa, mutta niiden sointi on muodostunut vuosien saatossa sähköurkujen standardiksi. Myös ensimmäinen Suomeen saapunut sähköurku oli Hammond, joka hankittiin Ylen Studio 2:seen joskus 1930 -luvun puolivälissä (Kuljuntausta 2008, 106).

Sähköurkujen yleistyttyä niiden toimintaperiaatteet ja valmistaminen alkoivat kiehtoa myös suomalaisia muusikoita, soitinrakentajia sekä elektroniikan harrastajia. Eri tahoilla toisistaan tietämättä 1960-luvun aikana useampikin suomalainen päätti ryhtyä tutkimaan ja valmistamaan sähköurkuja. Ensimmäinen Suomessa valmistettu sähkösoitin on mahdollisesti ollut Viljo Mikkolan pianoyhtiön valmistama sähköistetty urkuharmoni vuonna 1932. Mikkolan valmistamia pianoja on yhä mahdollista löytää, mutta sähkösoittimien valmistuksen määristä ja kohtaloista ei ole tietoa. (Kuljuntausta 2008, 105.)

Teknologian nopeassa kehityksessä, jossa komponentit uusiutuvat jatkuvasti, soittimien teollisilla kehittäjällä ei ole varaa tehdä laitteestaan loputtomasti prototyyppejä ja uusia versioita, vaan tuotteet on tuotava markkinoille mahdollisimman nopeasti, ennen kuin koko teknologinen kenttä menee uusiksi (Théberge 1997, 51). Näin myös suomalaiset soitinrakentajat pyrkivät reagoimaan mahdollisimman nopeasti soitinteknologian kehitykseen. Nopeutuvan kehityksen seurauksena myös ensimmäiset kehitysaskleet ovat jääneet monelta kohtaa dokumentoimatta.

Viime vuosina on musiikintutkimuksen kentällä tehty paljon soittimiin keskittyvää tutkimusta, joka suuntautuu teollisesti tuotettujen ja uutta teknologiaa soveltavien soittimen yhteyteen. Edellisissä luvuissa esittelemieni Niemisen (1995), Korvenpään (2005) ja Kuljuntaustan (2008) lisäksi uudempaa soittimien tutkimusta Suomessa edustavat vahvistimiin ja äänen muokkaamiseen käytettävien laitteiden tutkimus, joka vähitellen laajentaa sähkösoittimien äänen tuottamisen ja

käytön tutkimusta. Erkki Kureniemen kehittämiä sähkösoittimia ovat tutkineet Mikko Ojanen ja Jari Suominen (2005). Juri Leskinen (2014) taas on kirjoittanut Fuzz -efektin historiasta, toiminnasta ja merkityksestä kitaran soinnille 1960-luvulta alkaen.

4 TUTKIMUKSEN KULKU JA METODIT

Pelkän soittimien tarkastelun rinnalla tutkimustyöni ja aineistonkeruuni on kaikessa moninaisuudessaan ollut kulttuurihistorian tutkimusta. Olen kierrellyt harmonikkamusiikin kentällä tutkien arkistojen historiallisia aineistoja sekä keskustellut kentällä toimineiden ihmisten kanssa. Olen pyrkinyt hahmottamaan ja ymmärtämään sitä kulttuurista kontekstia, johon sähköharmonikka syntyi.

Ollessani vielä tutkimustyössäni aineistonkeruun alussa, pyrin lähestymään tutkimaani soitinta erityisesti sähkösoittimien kategoriaan kuuluvana. Pyrkimyksenäni oli löytää soitin, joka olisi olemassa suhteessa muihin samaan aikaan syntyneisiin, sähköistä äänentuottamista soveltaviin soittimiin. Tämä osoittautui kuitenkin ongelmalliseksi, sillä harmonikkamusiikin näkökulmasta sähköharmonikka ei ole käyttäjiensä keskuudessa näyttänyt kuuluvan ensisijaisesti samaan käsitteelliseen luokkaan muiden sähkösoittimien kanssa. Vaikkakin soitinta kehittäneet ja valmistaneet ihmiset ovat tunteneet muitakin sähkösoittimia – pääasiassa sähköurkuja – on sähköharmonikka säilynyt sen käyttäjien sekä aikalaisten puheessa tiukasti harmonikkamusiikin diskurssin sisällä. Vaikuttaa siis siltä, että sähköharmonikka on jäänyt musiikin harrastajien keskuudessa näkymättömiin. Näin minun oli aineistoni keräämistä varten suunnattava näkökulmaani enemmän kohti harmonikkamusiikin kuulijakuntaa ja historiaa. Tällaiset kentältä saamani havainnot ohjasivat siis minua arkisto- ja haastatteluaineiston keruussa. Samalla keruutyötäni on suunnannut yleinen halu koota yhteen katoamisen tai unohduksen partaalla olevia, aiheeseen liittyviä aineistoja.

Tutkiessani soittimia, niiden syntyä ja kehitystä, itse soittimet ovat oletetusti tutkittavan aineiston keskiössä. Harmonikkojen valmistaminen ja niiden ympärille rakentunut kulttuuri on suomalaisen harmonikkamusiikin pienellä kentällä ollut korkealle arvostettua. Soittimien säilyttämistä, restaurointia ja tutkimista varten on rakennettu kaksi harmonikkamuseota, Suomen Harmonikkainstituutin ylläpitämä kokoelma Ikaalisissa sekä Sysmässä sijaitseva, oman yhdistyksen ylläpitämä Suomen harmonikkamuseo.

Museosoittimet ovat omana itsenään vain äänettämiä esineitä, eivätkä ne itse esitä omaa kulttuurista

kontekstiaan, saati sointiaan. Tästä syystä on tärkeätä taltioida myös soittimien tarina ja ohjelmisto sekä soittamiseen liittyvä tieto. (Leisiö 1974, 113.) Tutkimusta tehdessäni sain huomata, että yhtä soitinta lukuun ottamatta kaikki löytämäni sähköharmonikat olivat tallessa äänettöminä ja epäkunnossa, ilman soittajaa, vahvistinta tai muuta taustainformaatiota. Sähköharmonikkoja koskevan keskustelun aloittanut, jo edesmenneen Lasse Pihlajamaan omistama Hammond Solovox sähköurku sijaitsee tällä hetkellä Suomen Harmonikkainstituutin kokoelmissa. Pihlajamaan toinen sähkösoitin, Esko Majaniemen rakentaman Data-Accordeon, sijaitsee näyttelyesineenä Seinäjoella Musiikki Järvenpään soitinliikkeessä, jonka yhteydessä toimii Lasse Pihlajamaa -harmonikkojen maahantuonti ja jälleenmyynti. Data-Accordeonissa harmonikka toimii vain sähkösoittimen näppäimistönä, soittimen itsessään soidessa akustisena harmonikkana. Tämä sähkösoittimen varsinainen äänilähde on kuulemani mukaan ollut jo kauan kateissa ja joidenkin arvelujen mukaan se saattaisi sijaita Pihlajamaan kesämökillä.

Tutkimustani taustoittavasta kirjallisuudesta Kouvolan Harmonikkatehtaan historiikki *Harmonikka Oy Kouvola 1932-1982* (Huusari 1982) esittelee yksityiskohtaisesti tehtaan historian vaihteita sekä tehtaassa valmistettuja soittimia. Tämä on tietääkseni ensimmäinen teos, jossa kerrotaan sähkösoittimien valmistamisesta (Huusari 1982, 42), kun tähän mennessä en ollut vielä nähnyt yhtäkään soitinta tai kuullut sellaisen ääntä. Historiikki tarjoaa sähkösoittimista vain vähän tietoa osana tehtaan erikoissoittimistoa. Tässä tekstissä, sekä myöhemmin löytämässäni mainoksissa puhutaan *elektroniharmonikasta*, joten käytän tätä nimeä Oy Harmonikan valmistamista soittimista.

Sarjavalmisteisista suomalaisista soittimista Kouvolalaisen Oy Harmonikan valmistamia elektroniharmonikkoja löysin sekä Ikaalisten, että Sysmän harmonikkamuseoista. Samaisissa museoissa on varastoituna myös muita, ulkomaisten valmistajien kehittämiä sähkösoittimia, joita käsittelen kansainvälistä kontekstia luodakseni. Kulttuurin näkökulmasta nämä soittimet, niin kotimaiset kuin ulkomaisetkin, ovat toki vaikuttaneet ilmiöön yhdenvertaisesti, mutta teoreettisemmalla tasolla sähköharmonikkaa tarkastellessani keskityn Suomessa valmistettuihin soittimiin. Teknisesti kaikki eri valmistajien soittimet edustavat hyvin samantapaista toteutusta ja kehitysvaihteita. Havaintojeni perusteella ne ovat kaikki edustaneet suomalaisille harmonikan soittajille ajatusta sähköharmonikasta.

Pelkät soittimet itsessään eivät voi tarjota kaikkea haluamaani informaatiota. Olen haastatellut Kouvolan harmonikkatehtaalla työskennelleitä soitinrakentajia Olavi Moisiota ja Jorma Laulumaata

sekä Sysmän Harmonikkamuseon perustajaa Tauno Ylöstä. Haastattelut rakensin kerronnallisen haastattelun (Ruusu vuori & Tiittula 2005, 189– 200) ajatuksen mukaisesti ja ne toimivat hyvänä pohjana luodessani käsitystä soittimien valmistuksesta, funktioista, ajan kuvasta sekä soittimiin kohdistuneista ajatuksista. Tekemäni haastattelut ovat aineistossani prosessia ja ilmiötä valottavassa asemassa. Tällaiset asiantuntijahaastattelut täyttävät tutkimuksessa kahta tavoitetta. Haastattelut toimivat vuorovaikutuksessa dokumenttien kanssa, luoden tarkemman kuvan tapahtumista ja toisaalta tuoden esiin yksilön oman näkökulman muutoksesta. (Alastalo & Åkerman 2010, 372.) Asiantuntijanäkökulman lisäksi haastatteluni ovat myös kertomushaastatteluja. Tekemieni haastattelujen avulla pyrin luomaan yhtenäisen tarinan sähköharmonikan olemassaolon prosessista ja tällaisiksi kertomuksiksi haastatteluni myös muotoutuivat.

Ensimmäiset Moision ja Laulumaan kanssa tekemäni haastattelut ajoittuvat vuodelle 2012, jolloin tein tutkimusta kandidaatin tutkielmaani varten sähköurkuja Suomessa valmistaneesta WLM Organ tehtaasta. Moision ja Laulumaa olivat tämä yrityksen perustajia, ja he olivat tutustuneet yhteisen työnsä parissa Kouvolan harmonikkatehtaalla. Käsittelimme jo näiden haastattelujen aikana paljon heidän yhteistyönsä alkua ja sähköharmonikan syntyä. Näin varsinainen alkusysäys ja mielenkiinto nyt tekemälleni tutkimukselle syntyi. Ennen kuin tutkin sähköurkujen historiaa, en koskaan ollut kuullut tai muuten törmännyt sähköharmonikkoihin. Tein myös toisen, sähköharmonikkaan syventyvän haastattelun Laulumaan kanssa syksyllä 2013. Tässä yhteydessä sain tarkentaa elektroniharmonikkaa koskevaa tietoa, sekä käsitellä tarkemmin harmonikalle luodun urkumoduulin, WLM Paxin tarinaa. Minulla oli myös mahdollisuus tutustua WLM:n tuotantokirjanpitoon sekä alkuperäiseen markkinointimateriaaliin.

Tauno Ylöstä haastattelin vieraillessani Sysmän harmonikkamuseossa kesällä 2014. Tässä yhteydessä sain mahdollisuuden asiantuntijahaastatteluun harmonikkamusiikin kentän tuntijan, harmonikan harrastajan sekä museon ylläpitäjän kanssa. Ylönen on itse käynyt harmonikan soittajana läpi tarkastelemani soittimiston kehitysvaiheista ja hänellä on hyvä asiantuntemus museossa säilytetyistä soittimista.

4.1. Harmonikan kulttuurinen paikantuminen

Tutkimukseni laajin aineisto koostuu arkistomateriaalista. Harmonikkaa ympäröivän kulttuurin ja soittamisen muutos ovat olleet tapahtumia, jotka mentaliteetin tasolla heijastuvat ja näkyvät nykyisessä kulttuurissa, muusikoiden, soitinrakentajien ja musiikin harrastajien puheissa sekä toiminnassa. Suuri osa tutkimustyöni aikana saavuttamaani tietoa muodostuu pienistä paloista, joita olen kuullut harmonikkamusiikin kentällä puhuttavan ja joiden pohjalta olen tehnyt omia johtopäätöksiäni.

Saadakseni kulttuurisesta kontekstista kertovaa tietoa, olen viettänyt paljon aikaa arkistossa. Harmonikkainstituutin arkistoon Ikaalisissa on kerätty monipuolisesti aineistoa harmonikkamusiikin vaiheista Suomessa ja kansainvälisesti. Kokoelma sisältää soittimia, suuren määrän muusikoiden nuotteja ja käsikirjoituksia, kaupallisia äänitteitä sekä konserttitaltiointeja, valokuvia, kattavan aineiston Sata-Häme Soi -harmonikkafestivaalin ja Suomen Harmonikkaliiton historiasta, kokoelman kirjallisuutta ja lehtiä. Tutkimukselleni tärkeäksi tietolähteeksi muodostui Suomen Harmonikansoittajien Liiton julkaisema Hanuri-lehti.

Asiantuntijahaastattelujeni valossa olin saanut ymmärtää, että monet merkittävät harmonikan soittajat soittivat sähkösoittimilla ja markkinoille tullessaan soittimet olivat suosittu uutuus. Etsimällä erityisesti mainintoja sekä kuvia sähköharmonikasta, en kuitenkaan tahtonut millään löytää tästä todisteita. Laajensin näkökulmaani löytääkseni jälkiä etsimästäni soittimesta ja kehitin itselleni aineistonkeruun metodin, jota voisi soveltaa minkä tahansa aiheaineiston etsimiseen. Pysin selvittämään millaisten puhetapojen avulla on rakennettu sähköharmonikan kaltaisen, marginaaliasemassa olevan erikoissoittimen kategoriaa tai kulttuurista sijaintia. Toisin sanoen subjektit ja ilmiöt positioituvat sosiaalisissa prosesseissa. Tämä on nähtävissä aineistossa siinä, miten sähköhaitari paikantuu ja kategorisoituu ihmisten puheissa ja toiminnassa. Toisaalta myös oma toimintani tutkijana asettaa sähköhaitarin tiettyihin positioihin, jotka voivat muuttaa muotoaan tutkimusprosessin aikana. Positioitumisen taustalla on aina jokin toiminnan ja puheen motiivi. (Juhila 1999, 201.)

Ensimmäisenä päätin unohtaa koko sähköharmonikka-sanon käyttämisen. Pysin hahmottamaan missä näitä soittimia olisi voitu käyttää ja missä ei, sekä missä niihin liittyvä puhe on mahdollisesti ollut esillä. Loin ajatuskartan mallinnukseksi harmonikan vaikutuspiiristä soittimena ja lähdin

etsimään sähköharmonikan läsnäoloa näistä eri kentistä. Sain luotua itselleni kuva soittimesta, joka on mahdollisesti ollut esillä musiikin koulutuslaitoksessa, sen ympärille rakentuneessa opetus- ja nuottimateriaalissa, alan lehdissä, mainoksissa ja artikkeleissa, kuultavana äänenä levyillä, konserteissa ja tansseissa sekä soittimena muiden joukossa, niiden myynnissä ja huollossa.

Koulutuslaitos	Soitinteollisuus	Viihdeteollisuus	Media
Opetusmateriaali	Soitinrakentajat	Äänitteet	Musiikkilehdet
Nuotit	Jälleenmyynti	Konsertit ja festivaalit	Mainokset
Opetussoittimet	Harrastustoiminta	Tanssit	Televisio

Kuvaaja 1. Harmonikan kulttuurinen paikantuminen

Soittimen läsnäoloa ja merkitystä eri kulttuurin osa-alueilla tarkasteltuani, olen todennut, että yhdistävänä tekijänä kaikkien välillä ovat musiikkikaupat. Näiden kautta on ensisijaisesti tapahtunut soittimien jälleenmyynti. Tämän lisäksi soittimia mainostetaan lehdissä ja soittajat edustavat omien soittimiensa valmistajia.

Harmonikansoittajien biografioista ja arkistojen kuvavarastoista löysin muutamia sivumainintoja ajalliseen kontekstiini sopivista tapahtumista, joissa sähkösoittimia olisi mahdollisesti käytetty. Muistelmissaan Veikko Ahvenainen kertoo soittaneensa Oy Harmonikan elektroniharmonikkaa useissa konserteissa ja toimineensa soittimen mannekiinina (Similä 2001, 99–100). Samoin Lasse Pihlajamaa kertoo käyttäneensä sähkösoittimiaan tanssien säestyksessä (Mattila & Rantanen 1987, 69). Uudemmissa sähkösoittimista WLM paxi -urkumoduuli komeilee lavalla Dallape-yhtyeen esiintyessä Joensuun Humppafestivaaleilla 1981 (Tikka & Tamminen 2011, 268). Mitään tarkkaa tietoa itse soittimista en kuitenkaan näin saanut tavoitettua, mutta dokumentit ovat osoittaneet, että soittimet olivat käytössä. Tämä vahvistaa haastatteluista saamani tiedon, jonka mukaan monet soittajat nimekkäistä artisteista harrastajiin olisivat käyttäneet sähkösoittimia erityisesti esiintyessään.

Etsiessäni sähköharmonikan ääntä äänitteiltä, kävin läpi suuren määrän suomalaisia harmonikkaäänitteitä aikaväliltä 1960–80. Olin kuullut, että olisi olemassa yksi sähköharmonikkaäänite, jollaiseksi paljastui Esko Könösen tekemä äänite (BLU-LP 108) vuodelta 1968. Tällä levyllä hän soittaa italialaista Farfisa Transicord sähköharmonikkaa, joka on esillä myös levyn kannessa. Könönen esiintyy myös *Suomen harmonikkamestaruuskilpailujen* käsiohjelmien

Transicord-mainoksessa (1967). Farfisan Suomen maahantuojana toimi PSO (Pohjoismainen Sähkö Oy), joten ei ole täysin perusteetonta olettaa, että tämä Könösen äänite olisi tehty osaksi Transicordin markkinointia. Muuten sähköharmonikan sointia ei ole Suomessa ilmeisesti taltioitu kaupallisille äänitteille. Ensimmäinen Könösen omistamista Transicord-sähköharmonikoista sijaitsee nykyään Sysmän Harmonikkamuseossa, missä se on varastoituna Könösen käyttämän, englantilaisen Selmer-vahvistimen kanssa.

Vaikkakin sähköharmonikat olivat käytössä esiinnyttäessä, ne eivät olleet läsnä levytyksissä. Tämä tukee ajatusta kulttuurisen murroksen luomista voimakkaamman soinnin sekä äänentoistotekniikan tarpeista. Sähköharmonikalla taiteellisena, uutena soittimena oli käytännössä hyvin vähän merkitystä. Soittimelle kuitenkin pyrittiin rakentamaan arvo ja merkitys uuden keksinnön laajoilta vaikuttaneiden soveltamismahdollisuuksien perusteella. Elektroniharmonikan mainoksessa, joka esiintyy Suomen harmonikka-mestaruuskilpailuiden käsiohjelman takakannessa vuonna 1967, kerrotaan ensimmäisenä, miten uusi menestyksekkäs soitin sisältää 62 000 erilaista äänen sävyä, virityksen täydellisen säädön ja suurenmoisen äänen (Elektroniharmonikka 1967).

Lisäksi etsin *Hanuri*-lehdestä puhetta sähkösoittimista ja niiden tulosta kentälle. Kävin lehdet läpi ensimmäisestä julkaisuvuodesta 1967 1980-luvun lopulle asti ja etsin sähköharmonikan läsnäoloa. Yllätyksekseni löysin paljon mainoksia uusista soittimista ja lisävarusteita, mikrofoneista ja vahvistimista, mutta vain vähän mainintoja varsinaisissa artikkeleissa ja muissa kirjoituksissa. Vaikkakin vanhimmat sähkösoittimien mainokset löytyivät harmonikkakilpailuiden käsiohjelmista, 1960-luvun lehdissä ei markkinoitu samoja soittimia. Sähköharmonikkaan liittyvät mainokset ilmestyivät lehden sivuille vasta vuonna 1978, jolloin WLM-Paxi urkumoduuli tuli markkinoille (WLM –Paxi mainos).

Kuten harmonikan kulttuurista paikantumista pohtiessani totesin, soittimien jälleenmyynti on useaa kenttää yhdistävä tekijä. Hyvin usein soitinmainoksissa esiintyy soitinta käyttävän soittajan kuva, jokin pieni kommentti hänen uraansa liittyen ja hänen mielipiteensä soittimesta. Lasse Pihlajamaa oli monipuolinen harmonikkakulttuurin vaikuttaja, joka osallistui myös soittimen kehitystyöhön. Hänen tekemästään työstä on olemassa muusta aineistosta poikkeavasti enemmän materiaalia, mikä kertoo hänen monitahoisesta asemastaan pienen kulttuuripiirin keskiössä. Opetustyönsä oheistuotteena ja opetusmateriaalina hän julkaisi *Lassen Sävelkansio* -nimisiä nuottikokoelmia, jotka toimivat samalla hänen maahantuomiensa italialaisen Pigini-harmonikkatehtaan valmistamien

Lasse Pihlajamaa -harmonikkojen mainoksina. Näihin nuottivihkoihin hän kirjoitti myös ajatuksiaan harmonikkakulttuurista, omista soitinkokeiluistaan ja tulevaisuuden suunnitelmistaan. Esiteltävinä ovat myös hänen ensimmäinen sähköurun ja harmonikan yhdistämisestä syntynyt sähköhanurinsa sekä Esko Majaniemen kanssa suunnittelema sähköharmonikka, Data-hanuri. (Pihlajamaa 1974, 55–56.)

Lasse Pihlajamaan sähkösoittimien konkreettisesta käytöstä ei ole säilynyt paljoa tietoa. Hammond Solovoxin ja haitarin yhdistelmää Pihlajamaa hyödynsi ainakin tehdessään musiikkia vuonna 1956 kuvattuun ja seuraavan vuoden toukokuussa ensi-iltansa saneeseen elokuvaan *Kylä*. Elokuvan tuotti, käsikirjoitti ja ohjasi Eino Ritari. Pihlajamaa toimi yhtenä elokuvan rahoittajana, johon hän lähti ilmeisesti mukaan, koska oli kiinnostunut mahdollisuudesta kokeilla elokuvamusiikin tekemistä. Kaikki elokuvan musiikkiraidat yhtä lukuun ottamatta on soitettu harmonikan ja Solovoxin yhdistelmällä ja soitto on taltioitu Helsingin Konservatorion salissa. (Suomen kansallisfilmografia 6 1991, 87-91.)

4.2. Terminologia ja diskurssi

Uusien soittimien tulosta musiikkimaailmaa kertoo niiden määrittely. Vuonna 1956 *Musiikin tietokirja* tunsu sanat *sähköpiano*, jolla tarkoitettiin sähköistettyä pianonsoittokoneistoa, sekä *sähköurut* joka rinnasti termin Hammond-soittimeen ja sähkömekaaniseen äänentuottamiseen. Reilut kaksikymmentä vuotta myöhemmin 1979 *Otavan Iso musiikkitietosanakirja* tunsu jo useampia sähkösoittimia, joista sähköurut esiteltiin erityisesti suosittuina kotisoittimina edullisuutensa ja käyttömukavuutensa takia. Poikkeuksellisesti kirja tunsu myös erikseen hakusanan *WLM urut*. Näiden suomalaisten soittimien esittelystä paistoi selkeästi läpi niiden saama suosio juuri tuolla hetkellä, sekä niille povattu hyvä tulevaisuus kotiharrastajien soittimina.

Käsitteelliseltä kannalta *sähkösoitin* on ongelmallinen päällekkäisten ja ristikkäisten merkitysten takia. Kuten teoriaa esitellessäni olen todennut, soitinluokittelujärjestelmissä ei olla päästy yhteen yhtenäiseen tapaan luokitella ja nimetä 1900-luvulla syntyneitä soittimia, joiden äänentuottamiseen ja käyttämiseen liittyy muitakin kuin akustisia ulottuvuuksia. Sähkösoitin voi eri konteksteissa olla hyvinkin eri tavoin määrittyvä ja sen alaisena tai rinnalla käytetään myös käsitteitä sähköakustinen,

sähkömekaaninen ja sähköinen soitin.

Toisen terminologisen haasteen tarkasteluun tuovat sähköisen äänentuottamisen eri teknologiat ja niiden termistöt. Sähkösoittimien perusteelliselle analyysille ja ymmärtämiselle merkittävät sähkötekniikkaan ja akustiikkaan olennaisesti liittyvät käsitteet, kuten oskillaatio tai ääniaallon vaihevirhe, eivät kuulu sähkösoittimia käyttävien muusikoiden yleisesti tuntemaan käsitteistöön. Tällainen terminologia ei ole myöskään musiikintutkimuksen piirissä yleisesti tunnettua, vaan enemmänkin alalle omistautuneen poikkitieteellisen kollegion käyttämää. Äänitekniikan tutkijat ovatkin usein kouluttautuneita juuri tekniikan alalla. Jotta tutkimus voisi todella saavuttaa sähkösoittimien käyttäjiä, tutkimuksen kielellinen kehitys vaatisi huomattavaa vakiintumista sekä sen termistö yleistymistä ja yleistämistä. (ks. Bakan ym. 1990, 39-41.)

Keskustelun kohteena *sähköharmonikka* muodostaa diskursiivisen ongelman sen suhteessa muihin soittimiin erityisesti harmonikkana. Ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta samalta näyttävä ja lähes yhtenevästi soitettava soitin on ”vain haitari”, perustuipa sen äänenmuodostus sitten akustiseen tai sähköiseen ilmiöön. Myöskään soittimien jokseenkin saman kaltainen sointi ei välttämättä tuota eroa näiden kahden soittimen välille.

Myös soittajan näkökulmasta harmonikka on aina harmonikka. Akustiset ja sähköiset soittimet ovat soittotekniikan kannalta hyvin saman kaltaisia. Ne eroavat merkittävästi toisistaan siinä, että sähköharmonikoissa ei äänen voimakkuutta hallita palkeella, jollaista liikkuvana osana näissä soittimissa ei oikeastaan olekaan, vaan samaa virkaa hoitaa jalalla säädettävä poljin tai muu sovellus. Tällainen paisutin, tai volumepedaali kuten sitä nykyään kutsutaan, on nykyään yhteneväisessä käytössä kaikkien sähkösoittimien yhteydessä, mutta alkujaan se syntyi sähköurkujen kehityksen myötä.

Kielelliset valinnat muodostuvat ongelmallisiksi, niin kielen sisällä, kuin eri kielten välillä. Ensinnäkin suomen kielessä soittimia käsittelevässä populaarissa ja tieteellisessä kontekstissa käytetään epäsystemaattisesti sekä ”*sähkö*”-, että ”*elektroni*”- sanoista johdettuja termejä. Vaikka soittimista puhuttaessa ”*sähkö*”-sanan käyttäminen on vakiinnuttanut asemansa – esimerkiksi *sähkökitara* ja *sähköurku* – puhutaan yleisesti *elektronisen* musiikin yhteydessä *elektronisista* soittimista. Tämä on ymmärrettävästi seurausta englanninkielen vaikutuksesta, mikä on havaittavissa musiikkitermistössä laajemminkin.

Tällainen terminologinen epäsystemaattisuus tuottaa ihmisille vaihtelevia mielikuvia käsitteistöstä, samalla kun alkuperäisten termien sisältämät tärkeät merkitykset saattavat kadota. Englannin *electronic* sanasta johdetun adjektiivin merkitys ei käänny suomeen tyhjentävästi *elektroninen* sanan myötä, koska sanan käännöksen vakiintunut perusmerkitys on silti *sähköinen*. Adjektiivi *elektroninen* voi viitata elektroniikkaan eli sähkötekniikkaan, mutta käännöksessä saattaa kadota tärkeä sähköllä toimimiseen liittyvä merkitys.

5 SÄHKÖHARMONIKKA SUOMESSA

Tässä luvussa pyrin esittämään erilaisia ratkaisuja harmonikan sovittamisesta sähköiseen ja voimakkaampaan sointiin. Tutkimuksessani käytän DeValen (1990, 4–5) esittämän kolmiosaisen järjestelmän mukaisesti sekä organologian luokittelevaa että analyyttistä näkökulmaa ja toivon työni tulevaisuudessa johtavan kolmanteen, soveltavaan tutkimukseen. Tahdon esittää syitä ja ratkaisuja soittimen kehittämiseksi sekä uusien innovaatioiden itsetarkoituksellisesti tarjoamien mahdollisuuksien soveltamista. Analyysini tapahtumat ovat sekä kronologisia että rinnakkaisia. Samat henkilöt ovat olleet tekemisissä keskenään monissa vaiheissa tässä kehitystyössä, mutta toimineet myös tiedostamatta toistensa toimintaa.

Kuten edellisessä luvussa totesin, aineiston hajanaisuus ja monilaatuisuus ovat tehneet sen analysoinnista haastavaa. Materiaalin läpikäyminen ja siitä kokonaisuuksien luominen on ollut kuin palapelin rakentamista paloista, jotka kuuluvat yhteen monista ja vaihtelevista syistä. Perinteen ja suullisentiedon tutkimuksessa yleisesti käytetty palapelin metafora sisältää ajatuksen suljetusta todellisuudesta. Kuten tutkimukseni toimijat ovat rakentaneet tarkastelemaani tapahtumasarjaa pala kerrallaan, myös tutkijan on mahdollista koota sama kokonaisuus vastakkaisesta suunnasta. (Knuuttila 1994, 24.)

Aineistoni käsittää paljon muistinvaraista tietoa, joten olen pyrkinyt peilaamaan kaiken haastatteluista ammentamani tiedon mahdollisten muiden dokumenttien kautta. Muun aikaistiedon ja vertailukohtien puuttuessa pyrin välttämään tarkkojen faktojen ja yksityiskohtien perusteetonta esittämistä. En halua ensisijaisesti kyseenalaistaa asiantuntijoiden tietoa, vaan pyrin säilyttämään sisällön laadussa tieteellisen luotettavuuden. Toivon, ettei muiden tutkijoiden tarvitse tämän tekstin pohjalta lähteä enää varmistamaan esittämiäni faktoja, mutta väitteisiin saa toki syventyä jatkossakin.

5.1. Lasse Pihlajamaa ja ensimmäinen sähköharmonikka

”Sähköhanurin kehittäminen sai vuonna 1952 alkunsa Fazerilta, kun näin siellä ranskalaisen laitteen, jota pianisti voi soittaa oikealla kädellä ja saada sillä matkittua viulun tai joidenkin puhaltimien ääniä.” (Mattila & Rantanen 1987, 69).

Maininnat ensimmäisestä sähköharmonikasta johtavat Lasse Pihlajamaan muistelmiin ja vuoteen 1952. Tällöin hän sai ajatuksen harmonikan yhdistämisestä sähköiseen äänisynteesiin. Pihlajamaa osti Fazerilta soittimen, jota kutsui primitiiviseksi uruksi ja ajatteli sen tarjoavan hyvää viihdettä tanssiyhtyeissä soittamiseen. Tämä persoonallinen soitinsovellus antoi Pihlajamaalle esiintyessään mahdollisuuden pitää soittimen koskettimistoa pystyssä sylissä kuin harmonikkaa. Soitin toimi kuin pelkkä harmonikan diskanttikahva ilman palkeita ja bassoa. Seuraavana ajatuksenaan Pihlajamaa kiinnitti koskettimistoon puutuvat harmonikan palkeet ja bassopuolen ja näin mahdollisti enemmän harmonikkamaisen soitettavuuden. (Pihlajamaa 1973, 55.)

Uudesta sähkösoittimesta, sen soveltamisesta ja kosketinsoittimien samankaltaisuudesta Pihlajamaa kehitti ajatuksen harmonikasta, joka voisi itsessään ohjata sähköurkuja. Tämä mahdollistaisi urkujen ja harmonikan samanaikaisen soittamisen yhdellä näppäimistöllä. Sähköuruissa on koskettimien takana metalliset varret ja niille vastakkaiset kosketuspinnat, joiden yhdistyessä syntyy ohjaussignaali oskillaattorille, joka synnyttää äänen. Pihlajamaan ajatus oli käyttää harmonikan näppäinmekaniikan metallisia varsia kytkiminä ohjaamaan oskillaattoreita. Näin hän sai korvattua koskettimiston harmonikalla. Pihlajamaa ei kuitenkaan itse pystynyt tähän muutostyöhön, vaan hänen ystävänsä, sähköinsinööri Pentti Dolk, teki tarvittavat sähkötyöt. Dolk rakensi diskanttipuolen kopan sisään johdotus- ja kytkinjärjestelmän, joka yhdistettiin sähköurkuun. (Mattila & Rantanen 1987, 69.) Näin harmonikan näppäimet korvasivat sähkösoittimen oman koskettimiston.

Tästä ensimmäisestä sähkösoittimesta ei ole säilynyt tarkempaa tietoa. Kehittäessään sähköharmonikan ideaa Pihlajamaa hankki seuraavaksi amerikkalaisen sähköurkuvalmistaja Hammondin monofonisen Solovox sähkösoittimen (Liite 1). Tämä on pieni soitinkokonaisuus, jonka koskettimisto on paksun kaapelin varassa muusta soittimesta irrotettava osa (Liite 2). Solovoxissa uutena ideana oli mahdollisuus kiinnittää uuden soittimen koskettimisto pianon koskettimiston laitaan ja näin tarjota uusia mahdollisuuksia pianisteille (Hammond, 3). Pihlajamaa

korvasi Solovoxin koskettimiston harmonikan näppäimillä ja näin pystyi soittamaan molempia soittimia yhtäaikaaisesti.

Tarkalleen ottaen kyse oli sarjavalmistaisen soittimen luovasta soveltamisesta. Huomattavaa on kuitenkin se, miten tästä tapauksesta on kirjoitettu. *Lassen Sävelkansiossa* (Pihlajamaa 1973, 56) hän kirjoittaa luomastaan soittimien yhdistelmästä, joka oli ensimmäinen sähköhanuri maailmassa. Missään aiheeseen liittyvässä lähteessä ei mainita mitään sähköurun valmistajasta ja kun löysin Hammond Solovoxin Harmonikkainstituutin varastosta, soittimen laatikossa luki vain ”Lassen sähköhanuri”. Sähköhanuria esittelevässä valokuvassa (Mattila & Rantanen 1987, 71) tai teksteissä ei ole myöskään mitään mainintaa Pihlajamaan tässä muokkaaman ja käyttämän harmonikan valmistajasta.

Sähkösoittimien äänen tuottamiseen perustuvan Games -soitinluokitusjärjestelmän (Bakan ym. 1990) perusteella tätä ensimmäistä sähköharmonikkaa ei ole olemassa. Toisin sanottuna, äänen tuottamisen perusteella määrittävä soitin ei muutu toiseksi sen käyttöä muuttamalla. Hammond Solovox sähkösoittimena ja ääntä tuottavana välineenä pysyi edelleen samana, vaikka sitä ohjattiinkin vaihtoehtoisella välineellä. Tämä osoittaa Games -soitinluokitusjärjestelmän vajavuuden soittotekniikan huomioimisessa, suhteessa kulttuurin sisäiseen soittimen määrittämiseen. Vaikka Hammond soitinvalmistajana tunnetaankin sähköuruistaan, Solovox ei voi kuitenkaan olla sähköurku sen enempää kuin osa Pihlajamaan luomaa sähköharmonikkaa. Valmistajan mukaan kyseinen soitin on *solo instrument*, yksiääninen lisävaruste, joka on luotu tuomaan oman lisänsä pianon soiton lomaan (Hammond, 3).

Soittimen olemusta ei siis sen omassa sosio-kulttuurisessa kontekstissaan määritä laitteen tekninen toiminta, vaan soittajan ja valmistajan käyttämä puhe. Suomalaisen harmonikkamusiikin kentällä ensimmäisen sähköharmonikan tapaus osoittaa, että harmonikan soittajien diskurssissa myöskään soittimen valmistaja ei ole ensisijainen, eikä soitinta määrittävä tieto. Vaikka soittimen tarina on jäänyt elämään maailman ensimmäisenä sähköhanurina, sen käyttö ja merkitys jäivät kuitenkin hyvin vähäiseksi muiden harmonikan kentällä tapahtuvien muutosten joukossa. Tässä vaiheessa uusi soitin oli vain uusi sovellus ilman varsinaista tarvetta sen olemassa ololle. Kuten Pihlajamaa on itse soittimen kehittämistä kommentoinut, tuolla hetkellä muut, tärkeämmiksi koetut projektit veivät ajan ja huomion. (Mattila & Rantanen 1987, 71.) Yksittäinen innovaatio ja soitin ei vielä aiheuta muutosta kentässä.

Tässä yhteydessä on mahdotonta ohittaa Hammondin merkitystä soitinvalmistajana. Yhdysvaltalaisen Laurens Hammondin suunnittelemat urut ovat varmasti parhaiten tunnettuja ja arvostetuimpia alansa soittimia. Alkaen ensimmäisestä esitellystä soittimesta vuonna 1935 Hammond urut ovat vastanneet muusikoiden tarpeisiin ja toimineet inspiraation lähteinä monella musiikin alalla kirkkomusiikista jazziin ja progressiiviseen rockiin. (Théberge 1997, 45–46.) Sähköharmonikan historia Suomessa on ollut myös merkittävästi yhteydessä Hammondin valmistamiin soittimiin. Sen lisäksi, että Hammond Solovox toimi Pihlajamaan innoittajana, seuraavaksi käsittelemäni Oy Harmonikan elektroniharmonikan rakentajat Olavi Moisio ja Jorma Laulumaa ovat pitäneet Hammondia esikuvanaan soitinvalmistajana sekä soinnin, että teknisen toiminnan kannalta.

Pihlajamaan kokeilun kanssa samaan aikaan harmonikan ja sähköisen äänisynteesin yhdistämisen mahdollisuutta tutkittiin myös muualla. Italialainen harmonikkojen suurtuottaja Farfisa (Fabbriche Riunite Fisarmoniche Italiane) aloitti 1950-luvun lopulla soittimen kehittämisen yhteistyön yhdysvaltalaisen urkuvalmistajan Lowrey Organ Co:n kanssa. Heidän työnsä tuloksena vuonna 1960 markkinoille tuotiin putkitekniikalla toimiva sähköurkujen ja harmonikan yhdistelmä *Cordovox*. Sen toiminta perustuu samaan ajatukseen kuin Pihlajamaan soitin. Harmonikalla ohjataan urkumoduulia ja vahvistinta. Cordovoxin ensimmäinen versio harmonikkana perustuu Farfisan Super V soittimeen, johon on lisätty sähköurun ohjausjärjestelmä kaikkine kytkimineen. (Giotta 2012, 5–7.) Muistelmissaan Pihlajamaa kertoo nähneensä Yhdysvalloissa vieraillessaan vuonna 1959 harmonikan, joka oli yhdistetty urkuihin ja jota mainostettiin lajissaan maailman ensimmäisenä (Mattila & Rantanen 1987, 69–70). Tämä on suurella todennäköisyydellä ollut juuri Cordovox, joka suunniteltiin Yhdysvaltain markkinoille ja joka olisi hyvinkin saattanut olla markkinointiesittelyssä kertomuksen mukaisessa musiikkitapahtumassa.

5.2. Oy Harmonikan elektroniharmonikka

”Suomalainen elektroniharmonikka on valmistunut ja aloittanut voittokulkunsa. Tutustukaa tähän hienoon soittimeen, jossa on mm. 62 000 erilaista äänen väriä, tremolo, virityksen täydellinen säätö ja suurenmoinen ääni.” (Elektroniharmonikka 1967).

Harmonikasta erillisten ja lisälaitteina käytettyjen sähkösoitinmoduulien jälkeen soitinrakentajat kehittivät sähköharmonikkoja, jotka itsessään eivät sisältäneet akustista sointia tuottavia osia, vaan olivat täysin sähköisiä soittimia harmonikan rungossa. Suomessa ainoana tällaisia soittimia on valmistanut Oy Harmonikka vuosina 1967-1971 (Huusari 1982, 42). Käsitteellisesti tutkimukseni sähköharmonikasta ja harmonikan sähköistymisestä keskittyy tähän soittimeen ja sitä vastaaviin ulkomaisten soitinvalmistajien tuotteisiin.

Harmonikanrakentaja Aarne Koski perusti vuonna 1932 Kouvolaan harmonikkatehtaan, joka sai nimekseen Oy Harmonikka. Vuosien aikana käsityöläisyydestä kehittyi ensin pieniä sarjoja tuottavaa pienteollisuutena ja lopulta suuri, Suomen pitkäikäisin harmonikkatehdas. Sotien jälkeen Oy Harmonikka alkoi saavuttaa merkittävää markkinaosaa suomalaisten harmonikan valmistajien keskuudessa ja 1950-luvun voidaan nähdä myynnin kannalta olleen yhtiön parasta aikaa. Tähän asti ulkomaisten tuontisoittimien osuus Suomen markkinoista oli ollut pieni ja kotimaisilla soittimilla oli vahva aseman. Markkinat alkoivat muuttua, kun 1960-luvun ulkomaisten soittimien tuonti varsinkin Italiasta ja Itä-Saksasta kasvoi merkittävästi ja suomalaiset soitinvalmistajat vähenivät. (Mannerjoki 2014, 104-113). Toiseksi soitinmarkkinoilla merkittävä muutos syntyi uuden populaarimusiikin myötä tulleiden uusien soittimien myötä.

Italialainen soitinvalmistaja Farfisa toi markkinoille 1960 -luvun alussa ensimmäisen palkeettoman, transistoritekniikalla toimiviin sähköurkuihin perustuvan *Transicord* sähköharmonikan, jossa kaikki elektroniikka oli saatu mahtumaan harmonikan runkoon (Giotta 2012, 4). Tieto ulkomailla valmistetuista sähköharmonikoista kulkeutui Suomeen nopeasti ja 1966 Farfisa Transicord oli jo Suomen markkinoilla (Transicord-mainos 1966). Pysyäkseen mukana harmonikkateollisuuden kilpailussa, myös Oy Harmonikalle haluttiin vastaava tuote myytäväksi. Näistä lähtökohdista aloitettiin vuonna 1966 tehtaalla uusi kehitysprojekti, jonka tavoitteena oli tuoda markkinoille uudenlainen harmonikkasovellus, elektroniharmonikka. (Moisio 16.3.2012.)

Uuden soittimen kehittäjäksi palkattu Olavi Moisio oli tätä ennen suunnitellut ja valmistanut itsenäisesti sähköurkuja sekä valmistanut Voimaradio Oy:ssä radioita ja vahvistimia. Uuden soittimen kehitystyö Kouvolassa ei saanut täyttä ymmärrystä tehtaan vanhoilta työntekijöiltä, joten uuden soittimen valmistukseen tarvittiin uusia työntekijöitä, jotka tunsivat sähkötekniikkaa. Tätä varten soittimien elektroniikka, komponentit ja piirilevyjen kasaus päätettiin tuottaa alihankintana helsinkiläiseltä Elektromusiikki Oy:ltä, joka oli aloittamassa sähköurkujen valmistusta.

Elektromusiikki oy toimi Helsingin Kulosaarissa olevassa pajassa, jossa kasattiin sähköurkuja Dr. Böhmin rakennussarjoista. Näiden samojen sarjojen pohjalta tilattiin Kouvolan Harmonikalle elektroniikkaosat uuteen soittimeen. (Moisio 16.3.2012.) Dr. Böhm on saksalainen sähkösoittimien valmistaja, joka aloitti toimintansa Mindenissä 1956. Ensimmäisinä vuosina Rainer Böhmin liikeideana oli tarjota valmiiden soittimien sijasta kotiurkujen rakennussarjoja ja ohjeita asiakkaiden kasattavaksi. Ensimmäiset tuotteet toimivat putkitekniikalla, kunnes transistorimalli tuli myyntiin vuonna 1965. (boehmworld.com.)

Oy Harmonikka palkkasi toiseksi työntekijäksi elektroniharmonikkaa kasaamaan ja kehittämään Jorma Laulumaan, jolla oli kokemusta elektroniikasta ja hän oli rakentanut vahvistimia soittimille. Armeijassa ollessaan hän oli tutustunut sotilasteknologian käyttämään elektroniikkaan ja tämä tietotaito osoittautui merkittäväksi heidän kehittäessään paremmin aktiivista käyttöä kestäväää soitinta. (Laulumaa 17.2.2012.)

Tässä tekstissä puhun Kouvolan elektroniharmonikasta yhtenä soittimena, mutta tarkalleen ottaen soitin ei täysin vakiintunut sarjatuotettavaksi soittimeksi, vaan oli jatkuvan kehitystyön alla. Soittimen toiminnan perusajatus pysyi äänentuottamisen kannalta samana, mutta sen soitettavuutta ja käytössä kestämistä kehitettiin jatkuvasti. Ulkoisesti soitin rakennettiin Oy Harmonikan Maestro-mallin runkoon (Liite 3). Soittimen sisällä ei ole kielipenkkejä diskantti- eikä bassopuolella, vaan niiden tilalla on sähkösoittimen elektroniikka (Liite 4). Kuten Pihlajamaankin ideoimassa soittimessa, myös tässä soittimen näppäimien varret toimivat tukirakenteen kanssa kosketuspintoina, jotka lähettävät äänen värähtelyä tuottaviin oskillaattoreihin signaalin äänen syttymiseksi (Liite 5). Tästä teknisestä ratkaisusta johtuen soittajan ei ole mahdollista kontrolloida soittodynamiikkaa omalla kosketuksellaan, mikä olisi harmonikalla joka tapauksessa hyvin pienessä osassa soittimen soitettavuutta.

Äänigeneraattorin muodostavat värähtelyä tuottava 12 oskillaattoria, kullekin sävelelle omansa, joista sävelen taajuutta suodattamalla luodaan eri oktaavit. Bassojärjestelmä käyttää samoja oskillaattoreita kuin diskantti, jonka seurauksena suhteessa akustisesti soivaan harmonikkaan elektroniharmonikan sointi ei vastaa perinteistä diskantti- ja bassoäänikertojen soinnillista eroa (Liite 6). Oskillaattorit tuottavat ääntä sahalaita-aaltona, joka on tullut tunnetuksi juuri ensimmäisten sähköurkujen sointina, eikä muistuta akustisen harmonikan muodostamaa sointia. Oskillaattoreista saadaan muodostettua neljä oktaavia. Diskanttipuolen näppäimistöön ollessa

laajempi, jää siihen mykkiä näppäimiä äänialan molempiin päihin. Tämä on kuitenkin yleistä myös akustisesti soivien harmonikkojen tapauksessa.

Kontaktijärjestelmän ja äänigeneraattorin lisäksi soittimen toimintaan vaikuttavat äänirekisterit, joita on valittavissa 24 erilaista. Suodattamalla ja muokkaamalla oskillaattorien tuottamaa värähtelyä, voidaan soivaa ääntä muokata muistuttamaan erilaisten akustisten soittimien äänen aaltomuotoa. Näiden lisäksi soittimessa on myös kaksi sointiin vaikuttavaa efektiä, äänen taajuutta huojuuttava vibrato ja äänen voimakkuuteen vaikuttava tremolo.

Soittimella ei siis ole minkäänlaista akustista omaa sointia eikä dynamiikan kontrollointia. Äänisignaali lähtee soittimesta vahvistimeen jalalla ohjattavan paisuttimen kautta, jota nykyisin kutsutaan useammin volumepedaaliksi. Äänenvoimakkuuden hallintaan Moisio ja Laulumaa tekivät erilaisia kokeiluita. He tekivät soittimeen palkeiden toimintaa muistuttavan ratkaisun, jossa palkeiden tilalla elektroniikan sisälleen kätkevä kotelo liikkuu toisen kotelon sisällä yhden saranan varassa, muistuttaen palkeiden avautumista jalkaa vasten ja kontrolloiden äänen voimakkuutta. Tämä ei kuitenkaan ollut kestävyydeltään luotettava ratkaisu, mutta kuitenkin askel luonnollisempaan soitettavuuteen. Myös Hohner Electravox sähköharmonikassa käytettiin palkeiden toimintaa vastaavaa mekanismia äänenvoimakkuuden hallintaan. Toisena kokeiluna Moisio ja Laulumaa sijoittivat soittimen diskanttikahvan taakse liikkuvan kammen, jolla oli oikeaa käsivartta liikuttaen mahdollista kontrolloida äänen voimakkuutta. Tämäkään toimintaperiaate ei osoittautunut toimivaksi ja sähköuruista tuttu jalkapaisutin jäi toimivimpana ratkaisuna käyttöön.

Huomattavin soitettavuuden ero tavallisen harmonikan ja elektroniharmonikan välillä on se, ettei elektroniharmonikassa ole palkeita, vaan niiden tilalla on puinen kotelo. Veikko Ahvenaisen muistelmateoksessa *Täysin palkein* (Similä 2001, 100) kerrotaan, että elektroniharmonikka oli ”palkeettomuudessa ainutlaatuinen maailmassa”. Soittimelle luodaan ajatusta erityisestä olemuksesta, vaikka maailman laajuisesta kokonaiskuvasta ei ole mitään mainintaa. On merkillepantavaa, miten voimakkain sanoin tästä soittimesta kirjoitetaan erityisenä ja vielä niin suuressa kontekstissa. Samantyyppisellä tekniikalla toimivat kilpailevien soitintehtaiden Transicord ja Electravox sähköharmonikat ovat olleet 1960-luvun lopulla markkinoilla pidempään ja näkyvästi, mutta ne eivät ole säilyneet soittajien puheessa vastaavalla tavalla.

Suullisen perimätiedon ja tarinankerronnan piirissä on yleistä esittää ja tuottaa kansallista

identiteettiä kerronnallisilla valinnoilla (Knuutila 1994, 101). Tällainen representaation ajatus auttaa avaamaan Similän tekstiin rakentuvaa harmonikkakulttuurin mentaliteettia. Harmonikkamusiikin kentällä kansanperinteen vaikutus on ollut yleistä ja samoin sen mukaiset esitystavat. Vaikka konkreettisesti kyse on painetusta kirjatekstistä, se pohjautuu muistelupuheeseen ja tarinankerrontaan sellaisenaan. Näin se on mahdollista nähdä dokumenttina puheesta. Kertomukset voidaan myös nähdä merkityksinä ja niiden luomisena (Knuutila 1994, 150). Näin ollen puhe suomalaisista soittimista maailmanlaajuisesti erityisinä voidaan nähdä pyrkimyksenä tuottaa erityistä merkitystä suomalaiselle käsityöläisyydelle ja soitinrakennukselle. Identiteettien vertailun kannalta suomalaisilla tarinoilla on ollut tapana toimia yksisuuntaisesti, lainata ominaisuuksia muilta ja esittää ne ominaan (Knuutila 1994, 101).

Kouvolan elektroniharmonikasta – kuten suurimmasta osasta tuon ajan sähkösoittimista – äänen kuuluville saamiseen tarvitaan erillinen, soittimen ulkopuolinen vahvistin. Näin ollen Moisio ja Laulumaa valmistivat elektroniharmonikalle myös vahvistimia tehtaan nimellä. Vahvistimien kehittäminen tähän tarkoitukseen osoittautui haasteelliseksi, sillä soittimen sointi pyrittiin luomaan mahdollisimman pitkälle itse äänisynteesissä ja sitä seuraavissa suodattimissa. Toisin kuin sähkökitaran yhteydessä, jossa vahvistimella on erityinen osansa lopullisen soinnin tuottamisessa, elektroniharmonikalle pyrittiin luomaan vahvistin, joka ei värittäisi soittimen tuottamaa signaalia. Näin Moisio ja Laulumaa päätyivät valmistamaan enemmän äänentoistovahvistinta muistuttavan stereovahvistimen ja kaiuttimien yhdistelmän, jossa oli kaksi 12 tuumaista elementtiä ja vahvistimessa tehoa 12 wattia molempiin kanaviin. Kokonaisuudessaan soitin ja vahvistin muodostivat suuren kokonaisuuden, mutta se oli vielä yhden miehen käsiteltävissä, harmonikkakotelo toisessa kädessä ja vahvistin toisessa.

Moision ja Laulumaan kohtaama haaste sähköharmonikalle sopivan vahvistimen löytämiseksi kosketti kaikkia soittimen käyttäjiä. Sähköharmonikalle asetettu vahvistetun soinnin puhtauden vaatimus asetti vahvistimille haasteen, johon koetettiin erilaisia ratkaisuja. Tauno Ylönen oli käyttänyt sähköharmonikallaan muun muassa sähköruuille suunniteltua Leslie -kaiutinta sekä Ampeg -bassovahvistinta. Näistä Leslie oli tyyliin sopiva ja urkumainen, kun taas Ampeg toisti ääntä luonnollisesti. Molemmat vahvistimet olivat hyviä omalla tavallaan ja sopivat sähköharmonikan kanssa käytettäväiksi. *Hanuri*-lehden takakannessa mainostettiin Roland JC120 vahvistinta harmonikka-vahvistimena (Roland JC-120 1980). Tähän tarkoitukseen kyseistä vahvistinta ei kuitenkaan alunperin ole suunniteltu, vaan se on valmistajan mukaan suunniteltu sähkökitaralle. Vahvistin on kuitenkin ollut hyvin suosittu myös sähköpianojen vahvistimena ja se

tunnetaan vahvasta ja puhtaasta soinnistaan (Roland US 2014).

Elektroniharmonikkaa markkinoitiin hyvin vähän. Koska soittimien myynnistä vastaava Harmonikka Oy:n myyntipäällikkö Jouko Koski tunsu monia merkittäviä soittajia ja monet soittajat vierailivat tasaisin väliajoin tehtaan tiloissa, heille voitiin esitellä uutta soitinta suoraan henkilökohtaisesti. Eniten uutta soitinta teki tunnetuksi Veikko Ahvenainen, joka järjesti erityisiä elektroniharmonikka konsertteja (Moisio 16.3.2012) ja toimi soittimen mannekiinina mainoksissa (Elektroniharmonikka 1967). Koska elektroniharmonikka oli jatkuvan kehitystyön alla, eikä se ollut toiminnaltaan täysin luotettava, Moisio kulki Ahvenaisen kanssa tämän konserteissa pitämässä soitinta soittokuntoisena.

Mitään takeita valmiin tuotteen myynnistä ja menestyksestä ei missään vaiheessa ollut. Laadukkaan soittimen kehitystyötä haittasivat tehtaan paineet saada uusi soitin markkinoille sekä uuden soittimen käyttöön liittyvien ongelmien tuntemattomuus, joten kaikki soittokelpoiset yksilöt oli laskettava liikkeelle luotettavuuden ja toimivuuden epävarmuudesta huolimatta. (Laulumaa 22.11.2013) Uuteen teknologiaan ja tekniseen kehitykseen perustuvat innovaatiot on jalostettava ja saatava markkinoille mahdollisimman tehokkaasti. Nopeasti etenevä tekninen kehitys, laatu ja osaaminen tekevät uusista keksinnöistä nopeasti edellisen päivän vanhentuneita ideoita, jos tuotannon reagointi ei ole tarpeeksi nopea. Tällaisessa markkinatalouden asettamassa aikavaatimuksessa on ollut hyvin yleistä, että uudet soittimet on ollut pakollista laittaa markkinoille epävakaina ja keskeneräisinä. (Théberge 1997, 51.)

Soittimen epäluotettava laatu ei taannut sille suurta menestystä, vaan havaintojeni mukaan soitin on ennemminkin jäänyt soittajien mieleen epäkäytännöllisenä ja epäluotettavana erikoisuutena. Teknisestä laadusta huolimatta merkittävämpää kuitenkin elektroniharmonikan huonossa menestyksessä olivat erityispiirteet soitettavuudessa ja soittotekniikassa, jotka erottavat tämän soittimen perinteisestä harmonikasta. Harmonikan soitettavuutta ja sointia määrittää palkeiden käyttö, jonka puuttuminen elektroniharmonikasta teki soittamisesta soittajien mielestä epäluonnollista. Sen sijaan toisenlaista sointia ei ilmeisesti pidetty merkittävänä eron tekijänä.

Elektroniharmonikan ei millään lailla koettu korvaavan akustista harmonikkaa. Sen oli tarkoitus tarjota soittajille uusia taiteellisia ja soinnillisia mahdollisuuksia (Similä 2001, 100). Myös Farfisa Transicordia markkinoitiin toisena soittimena harmonikan soittajille, joka kaksinkertaistaa soittajan

ilmaisemisen mahdollisuudet (Transicord-mainos 1967). Jotta uusi soitin olisi tullut käytetyimmäksi, soittajien olisi pitänyt opetella uudenlainen soittotekniikka. Elektroniharmonikasta haettiin kuitenkin lähinnä ratkaisua äänenvoimakkuuden kasvattamiseen, joten uuden soittotekniikan opettelu ei ollut kannattavaa. Soitinta ei myöskään koettu riittävän merkittävänä taiteellisten mahdollisuuksien tarjoajana, joka on yksi innovaation menestyksen edellytyksistä (Korvenpää 2005, 51). Taiteellisista kokeiluista ainakin Veikko Ahvenainen on esiintynyt elektroniharmonikalla Jyväskylän kaupunginorkesterin kanssa (Similä 2001, 100), mutta tämä on mahdollisesti jäänyt hyvin yksittäiseksi tapaukseksi.

Elektroniharmonikan käyttö ja kehitystyö loppuivat kuitenkin vuonna 1971, kun yhtiöllä ei ollut enää varaa ylläpitää tuotantoa. Valmistettujen soittimien lopullisesta määrästä on vaikeata antaa tarkkaa tietoa. Soittimia rakentaneen Jorma Laulumaan mukaan valmiita soittimia olisi mahdollisesti myyty noin 20 kpl ja suunnilleen saman verran olisi jäänyt keskeneräisiä soittimia. (Laulumaa 22.11.2013)

5.3. Esko Majaniemi ja tilaukset tarpeen mukaan

”Vaikka tämä kuulostaa mutkikkaalta ja tietokonemaisen tekniseltä, on minulle kuitenkin tärkeintä se, miten koko peli soi. Ja eniten kiinnitän huomiota soinnin kauneuteen.” - Esko Majaniemi (Myllymäki 1980, 13).

Suomen harmonikkamusiikin kentälle on Lasse Pihlajamaan yhteyteen jäänyt elämään puhe hänen data-hanuristaan ja soittimen rakentajasta, Esko Majaniemestä, joka oli ikaalislaisen harmonikanrakentaja Taavetti Majaniemen poika. Esko itse oli sähkötekniikan ammattilainen ja harmonikan soiton harrastaja. Hän myös valmisti erilaisia sähköisiä sovelluksia harmonikan soittajien tarpeisiin. Parhaiten Esko Majaniemi tunnetaan hänen Lasse Pihlajamaalle rakentamastaan sähkösoittimesta, mutta hän valmisti soittimia myös muille soittajille.

Ensimmäisen sähkösoittimen ja harmonikan yhdistelmän Majaniemi valmisti 1963, kun hän yhdisti Farfisan sähköurkuihin ohjausjärjestelmän harmonikan näppäimistä. Tämän lisäksi harmonikan oma ääni vahvistettiin soittimeen asennettujen mikrofonien avulla (Nieminen 2014, 155).

Seuraavaksi oman putkitekniikalla toimivan sähköharmonikkansa hän rakensi isänsä kanssa. Varsinainen sähkösoitin oli oma sähköurku muistuttava harmonikalla ohjattava moduulinsa, joka yhdistettiin harmonikkaan paksulla kaapelilla. (Myllymäki 1980, 12–13.) Käytännössä Majaniemen ensimmäinen sähköharmonikka muistutti paljon samoihin aikoihin kehitettyä Farfisa Cordovoxia. Jälleen kerran, tässä Hanuri -lehdessä julkaistussa artikkelissa puhutaan ensimmäisestä sähköharmoniakasta, tällä kertaa Euroopan kontekstissa. Ilmeisesti Veikko Ahvenainen oli jossain lehtikirjoituksessa ilmaissut omistavansa Euroopan ensimmäisen sähköharmonikan, vaikka Majaniemi oli soittanut omalla soittimellaan jo toista vuotta (em., 13).

Lasse Pihlajamaa sai kuulla tästä Majaniemen suunnittelemaasta soittimesta 1960-luvun lopulla, ja Majaniemen esiteltyä soitinta, alkoi heidän yhteinen sähköharmonikan kehitystyönsä, jonka seurauksena syntyi *Convertor DATA Accordeon* nimeä kantava harmonikan ja sähköurun yhdistelmä, joka paremmin tunnettiin nimellä Data-hanuri. Soitin rakennettiin Lasse Pihlajamaan omaa nimeä kantavaan, italialaisen Pignin harmonikkatehtaan *Pihlajamaa Special* harmonikan runkoon. Soitinta kehitettiin yhteensä kahdeksan vuoden ajan (Mattila & Rantanen 1987, 71). Majaniemi pyrki mahdollisimman hyvin mallintamaan kirkkourkuja sointia ja tätä varten soitinkokonaisuuteen kuului myös urkujen jalkio. Tämän lisäksi siihen kuului myös viulukone sekä rytmikone, joka ei kuitenkaan ollut Majaniemen itse rakentama. (Nieminen 2014, 155.)

Kuten tähän mennessä olen tullut esittäneeksi, sähköharmonikan yhteydessä innovaatiopuheella on ollut oma osansa. Data-harmonikkaan tapauksessa soittimeen kohdistui aineistoni valossa poikkeuksellisen paljon tällaista puhetta. Hanuri -lehden artikkelissa kerrotaan, miten tämä soitin rakentuu kolmesta mikrotietokoneesta ja 10 000 diodista (Myllymäki 1980, 13) ja Pihlajamaan mukaansa soitin edustaa tietokonetekniikkaa ollen monipuolisuudessaan maailman ainoa (Pihlajamaa 1973, 55).

Oheislaitteidensa takia Data-hanuri oli kuitenkin niin suuri ja hankala kuljetettavaksi, ettei sitä juuri nähty missään julkisesti esillä. (Mattila & Rantanen 1987, 71) Yksi harvoista kerroista, kun data-hanuri on ollut mukana lavalla, oli Pihlajamaan esiintyessä kansainvälisessä Coupe Mondiale harmonikkatapahtumassa Helsingissä 1975. Kyseinen viihteellinen esiintyminen ei kuitenkaan ansainnut suurta arvostusta musiikkikriitikoilta. (Warsell 2006, 138–139.)

Esko Majaniemi rakensi sähkösoittimia myös muille soittajille. Pihlajamaa kirjoittaa Hanuri

-lehdessä (Pihlajamaa 1976) Humppilan kirkossa pidetystä urkukonsertista, jossa Antti Senttilä soitti Esko Majaniemen valmistamalla harmonikalla, jonka sisälle on rakennettu kirkkourkuja mallintava sähkösoitin. Erityisenä tässä konsertissa Pihlajamaa piti sen ohjelmaa, joka koostui Bachin urkusävellyksistä, sekä soittimen sointia, jota ei olisi tietämättä ja näkemättä osannut erottaa kirkkourusta. Majaniemi vei sähköharmonikan kehitystyönsä pisimmälle 1970-luvun taitteessa, jolloin hän kehitti sähköurkumoduulin, joka oli mahdollista saada mahtumaan harmonikan runkoon, eikä erillistä laitetta enää tarvittu. Ainoana ongelmana tässä sovelluksessa oli saada sekä sähköurkumoduuli että mikrofonijärjestelmä toimimaan häiriöttömästi yhdessä. (Nieminen 2014, 155.) Majaniemi laajensi pienikokoisen urkumoduulin soveltamista myös rakentamalla pelkkiä bassosyntetisaattoreita soitettavaksi harmonikan perusbassonäppäimillä (em., 158).

Jos palataan hetkeksi populaarikulttuurin murrokseen ja kasvaneen äänenvoimakkuuden tarpeisiin, sähköharmonikka ei itse asiassa näytäkään olleen vastaus tähän tarpeeseen vastaavasti kuin mikrofoniratkaisut olivat. Akustisen äänentuottamisen ja sen mikrofonilla vahvistettavaksi poimimisen näkökulmasta harmonikassa on kaksi soitinta: diskantti- ja bassoäänikerrat. Näiden molempien yhtäaikainen mikittäminen soittimen ulkopuolelta soittajan liikkeessa ja liikuttaessa paljetta on haastavaa, varsinkin äänentoistotekniikan alkuvaiheissa käytettävissä olleella tekniikalla. Tästä syystä harmonikkaan alettiin kiinteästi asentamaan mikrofoneja jo 1950-luvulla. (Nieminen 2014,154.)

Esko Majaniemi valmisti ja asensi erilaisia mikrofoniratkaisuja soittajien tarpeiden mukaan 1960-luvulta asti. Yksittäisten tilaajien lisäksi hän suunnitteli ja valmisti kondensaattori mikrofonijärjestelmän Oy Harmonikalle (Liite 7), sekä Sähkötasolle, joka laajensi toimintaansa soittimien myyntiin (Ylönen 11.8.2014). Näitä Sounder -mikrofonijärjestelmiä Majaniemi valmisti puolisonsa Sirpa Majaniemen kanssa. Aineistoa kerätessäni läpikäymissäni Hanuri -lehdissä Sounder oli mainostetuin tuote vuosien 1979 –87 välillä. Majaniemen stereo- mikrofonijärjestelmä (Liite 8) koostuu yksinkertaisuudessaan harmonikan basso- ja diskantti äänikertojen koteloiden sisään sijoitetuista kondensaattorimikrofoneista ja molempien kanavien omista treble ja bass säädöistä. Järjestelmää on mahdollista käyttää joko stereo- tai mono-tilassa.

5.4. WLM Paxi tekee hanuristista myös urkurin

”Hanuristi saa WLM Paxin mainiosta urku- ja bassosaundista ennenkuulumatonta monipuolisuutta soittoonsa, esiintyipä yksin tai yhtyeessä. Aivan ehdoton Paxi on keikalla: kätevä ja kestävä kuljettaa eikä soitto- ja soittokuntoon saaminen enempää kuin soitonjälkeinen pakkaaminen vie kuin muutamia sekunteja.” - Taito Vainio (WLM 1979b).

Sähkösoittimia Kouvolassa valmistaneet Olavi Moisio ja Jorma Laulumaa päättivät yhdessä jatkaa työtään sähkösoittimien kehittämisen parissa ja perustivat soitinkauppias Alf Wagerin kanssa Karkkilaan WLM Organ sähköurkutehtaan vuonna 1972. WLM Organ nousi toimintansa aikana merkittäväksi soitinvalmistajaksi Suomessa ja sen soittimilla oli laaja kansainvälinen asema.

Äänentoistotekniikan edelleen kehittyessä 1970-luvulla oli tarvetta soittimelle, joka pitäisi harmonikan mukana yhtyesoittoikäisessä. Pihlajamaan soitinkokeilut olivat jääneet hänen henkilökohtaisiksi erikoisuuksikseen ja Kouvolan elektroniharmonikka ei koskaan saavuttanut soittajien suosiota ja laaja käyttäjäkuntaa. Soittimien jälleenmyyjät olivat ymmärtäneet soittajien tarpeen ja pyysivät Laulumaata ja Moisiota suunnittelemaan uuden, paremmin toimivan sähköharmonikkasovelluksen. Tästä lähtökohdasta he päättivät aloittaa uuden soittimen tuotannon. Harmonikan urkumoduuli Paxi syntyi alkuvuodesta 1978 ja ensimmäinen soitin valmistui myyntiin jo 12.4. samana vuonna (Liite 9). Laite sai nimensä siitä, että Veikko Ahvenainen toi maahan vastaavia harmonikan lisälaitteita, joita puheessa kutsuttiin pakseiksi. Käytännössä siis Paxista muodostui enemmän yleisnimi harmonikkaan yhdistettäville urkumoduuleille. (Laulumaa 22.11.2013)

Äänen tuottamisen kannalta Paxi perustui WLM Hit sähköurkuun, joka oli tuolloin tehtaan suosituin soitin. Paxissa oli sähköurkujen sähkötekniikka pakattuna yhteen, käytännöllisesti kuljetettavaan koteloon – tosin ilman urkujen rytmikonetta ja vahvistinta. Paxi on siis enemmänkin laajennusmoduuli kuin itsenäinen soitin, sillä se tarvitsee ulkopuolisen ohjaimen, joka voidaan rakentaa mihin tahansa harmonikkaan. Paxi yhdistetään harmonikkaan asentamalla diskanttipuolelle näppäimiin kontaktipinnat sekä bassopuolella äänipenkkiin. Harmonikan ja Paxin yhdistäminen toteutetaan paksulla johdolla, jossa on oma johtimensa jokaiselle äänelle. Diskanttipuolelta tulee 48 signaalia ja 4oktaavia, jotka vastasivat hitin yläsormiota. Bassopuolen sointukoneistosta tulee sointunäppäimistä 12 signaalia, vastaten Hitin alasormion säestysautomaatiota ja basso-

näppäimistön 12 signaalia vastaavat Hitin jalkiota. Paxin äänenvoimakkuutta ohjataan volume-pedaalilla, vastaavasti kuten urkuja, sekä Kouvolan elektroniharmonikkaa.

Paxi voitiin kytkeä mihin tahansa harmonikkaan ja asennuksia tehtiinkin sekä viisirivisiin, että pianoharmonikkoihin. Asennukset tehtiin aina tehtaalla, joten siellä kiersi paljon harmonikkoja. Asennus kesti muutaman tunnin, mutta välillä soittimia oli jonoksi asti. Tästä tehdasta kuormittavasta syystä Paxin ulkomaanmyynti ei päässyt kasvamaan merkittäväksi, vaikka WLM urut olivat muuten kansainvälisesti myytyjä soittimia. Paxea kuitenkin myytiin huomattavasti Ruotsiin, Norjaan ja Tanskaan, joissa jälleenmyyjänä ja WLM:n yhteistyötahona toimi ruotsalainen soitinvalmistaja Hagström. Harmonikkojen ja Paxin yhteen liittämistä varten Hagströmin soitinrakentajia ohjeistettiin tekemään tarvittavat ohjainasennukset. Kaksi kappaletta Paxin alkutuotannosta lähti myös eräälle italialaiselle harmonikkatehtaalle, joka selvitti mahdollisuutta aloittaa Paxin ohjauslaitteen asentamista suoraan tehtaalla, mutta yhteistyö ei koskaan alkanut. (Laulumaa 22.11.2013)

Paxia valmistettiin WLM:n soitintuotannon loppuun asti ja viimeinen Paxi valmistui kesäkuussa 1984. Tämän jälkeen tehtaalla tehtiin vielä joitain harmonikka-asennuksia myytyihin soittimiin. Historiansa aikana Paxiin ei tehty muutoksia, vaan se pysyi samana pieniä päivityksiä lukuun ottamatta. Koska soitin on sovellus jo luotettavaksi todetusta teknologiasta, oli Paxista mahdollista luoda sarjavalmistainen ja luotettava myyntituote. Näin WLM loi muiden soitinrakentajien aiemmin kehittämästä ideasta teollisesti sarjatuotetun ja tarjosi sen kaikkien soittajien käytettäväksi.

Paxi saavutti suosiota soittajien piirissä useasta syystä. Mitä ilmeisimmin sille oli olemassa markkinoilla valmis tarve, mutta tämä ei vielä olisi riittänyt suosion säilymiseen. WLM oli soitinvalmistajana arvostettu ja laadustaan tunnettu. Paxia ei pidetty kalliina, vaan hintansa arvoisena, vaikka soitin maksoikin markkinoille tullessaan 5995 markkaa (WLM 1978a). Hyvin harvoin laitteessa ilmeni toimintavikoja eikä niitä varsinaisesti koskaan palautettu tehtaalle huoltoa varten. (Laulumaa 22.11.2013.) Toinen vahvuus brändin lisäksi on mahdollisesti ollut uusi ja laajempi urkujen sointi. Kun tähän asti vastaavanlaiset sähköurkumoduulit olivat toimineet vain harmonikan diskanttiaänikerran laajenuksena, nyt mukaan tulivat myös bassoäänit ja suuret bassosoinnut. Jo alkaen ensimmäisistä WLM Paxi mainoksesta (1978), sitä markkinoitiin laitteena, jonka kanssa harmonikan soittajalla on käsissään kolme soitinta, harmonikka, urut ja basso. Harmonikan ja sähköurkumoduulin erilaiset soinnit ja vireisyys tuottavat äänen huojuun, niin

kutsutun chorus efektin. Tällaisella sähköisen ja akustisen soittimen synkronoinnilla saavutettiin poikkeuksellisen suuri sointi, jonka sanottiin olevan enemmän kuin osiensa summa. Mainoksista päätellen laitteelle luotiin erityistä merkitystä myös mahdollisuudella kytkeä se mihin tahansa harmonikkaan, jolloin investointi uuteen sointiin ei vaadi uutta harmonikkaa ja vanhankin soittaminen säilyy edelleen samanlaisena. Näin Paxista syntyy kuva lisävarusteena, joka tuo lisää mahdollisuuksia rajoittamatta mitään tähänastista.

WLM Paxista oman sanansa ovat sanoneet myös muutamat ammattimuusikot, joiden kommentit ovat sitten päätyneet laitteen mainoksiin (WLM 1979a; WLM 1979b). Kommenteissaan soittajat nostavat esille merkittävänä tekijänä soittamisen uudet mahdollisuudet, Paxin urkujen ja basson soinnin, helpon yhdistettävyyden omaan harmonikkaan, sekä laitteen teknisen luotettavuuden ja kuljetettavuuden. Tässä toteutuvat kaikki Korvenpään (2005, 51) esittämät uuden soittimen vaatimukset menestykseen: tehokkuus, tekninen laatu ja luovuuden mahdollisuus. Paxi oli harmonikan lisälaitteena suosittu, koska se vastasi teknisesti ammattilaisten tarpeisiin, oli luotettava, kuulosti hyvältä ja WLM oli saavuttanut luotettavan brändin. Toisin kuin Oy Harmonikan elektroniharmonikan kohdalla, vastareaktiota uutta soitinta kohtaan soittajien rintamalta ei syntynyt, koska Paxi tarjosi vain uusia mahdollisuuksia ilman vanhojen rajoittamista. Lopulta ratkaisevaksi ominaisuudeksi muodostui se, ettei Paxi vaatinut uuden soittotekniikan omaksumista eikä täysin uuden soittimen hankkimista. Harmonikan soittajat halusivat edelleen soittaa erityisesti harmonikkaa, eivätkä jotain toista, sen kaltaista soitinta.

Paxin valmistus päättyi samaan aikaan harmonikan suosion laskemisen kanssa, mutta varsinaisena syynä oli markkinoiden täytyminen ja teknologian nopea kehitys. Jatkuvana haasteena koko WLM:n urkuteollisuudelle oli puhe digitaalisesta, johon yhdistettiin ajatuksia uudesta ja paremmasta. Kysymys Paxin käytön vähenemisestä oli siis enemmän teknologian ja koko soitinkentän uudistumisesta. Soitinteknologian pitkässä kehityskaaressa on mahdollista nähdä Paxin edeltäneen MIDI protokollan yleistymistä, sekä sen tarjoamia mahdollisuuksia, joita seuraavaksi sovellettiin myös harmonikkojen käytettäväksi (Nieminen 2014, 159).

6 SÄHKÖHARMONIKKA SOITTIMIEN KONTEKSTISSA

Kuten aiemmin olen esittänyt, sähköharmonikan tarina on saanut alkunsa sähköurkujen kehityksestä. Sähköharmonikan soitinluokitukselta puhuttaessa on huomioitava se esiin noussut tekijä, että saman käsitteen alla on puhuttu hyvinkin erilaisista soittimista. Samoin olen myös osoittanut, että äänen tuottamiseen perustuvan soitinluokituksen näkökulmasta kaikki analyysissä tarkastelemani soittimet edustavat samaa soitinta yhdessä monien sähköurkujen kanssa. Tässä asetelmassa sähköharmonikka voidaan nähdä ainoastaan moniäänisen, oskillaatioon perustuvan analogisyntetisaattorin sovelluksena. Games-järjestelmässä se kuuluu siis ryhmään 511.213 (Bakan ym. 1990, 61), johon kuuluvat myös monet sähköuruiksi kutsutut soittimet. Soittoteknisen ja kulttuurin sisäisen luokittelun näkökulmista näille kahdelle eri soitinkäsitteelle on nähtävissä kuitenkin selkeitä eroja.

Soittotekniikan kannalta esittämäni sähköharmonikan kehityskaari on ongelmallinen, koska soittimet eivät ole olleet soittamisen kannalta yhteneviä. Pihlajamaan ensimmäiset ajatukset yhdistää harmonikan näppäimistä sähköurkuun ei soittoteknisesti luonut uutta soitinta, vaan laajensi soittajan mahdollisuuksia hallita kahden soittimen äänen tuottamista yhdellä näppäimistöllä. Elektroniharmonikan tapauksessa taas soittajille annettiin täysin uudenlainen soitin soitettavaksi. Vaikkakin tämä sähkösoitin oli rakennettu tuttuun harmonikan runkoon, ei siinä toteutunut äänen voimakkuuden hallinta soittajien olettamalla ja harmonikan omaisella tavalla. Soittimen hallintaa ajatellen elektroniharmonikka voidaan nähdä vaihtoehtoisena kehitysaskelena Pihlajamaan ajatukselle soittaa Hammond Solovoxin koskettimistoa sylissä pystyasennossa. Mitään todellista yhteyttä näiden kahden idean ja soittimen välillä ei tosin ole. En myöskään onnistunut selvittämään Farfisa Transicordin suoraa vaikutusta Elektroniharmonikan kehittelylle. Tekemieni haastattelujen pohjalta Transicord kuitenkin vaikutti olleen innoittaja Oy Harmonikan oman soitinkehityksen aloittamiselle.

Esko Majaniemen soittimista hänen ensimmäiset sähkösoittimensa olivat myös sähköurkujen sovelluksia. Data Accordeon on kuitenkin ollut selkeästi oma soittimensa. Vaikkakin sen hallinta perustui akustisen harmonikan ja sähkösoittimen yhdistämiseen, vaati sen hallinta kuitenkin monipuolisempaa toimintaa kuin vain harmonikan soittaminen. Erilaisten jalkioiden ja pedaalien käyttäminen sähkösoittimen hallitsemiseksi osoittaa Data Accordeonin olleen kaksi yhtäaikaaisesti

soitettavaa soitinta. Soittajan hallinnassa olivat käsillä soitettava harmonikka sekä jaloilla ohjattava sähkösoitin. WLM Paxin tapauksessa soittajan toiminnan voidaan nähdä laajentuneen myös tämän urkumoduulin käyttämiseen, koska se tarjosi soinnin määrittämiselle monipuolisia mahdollisuuksia. Varsinainen soittaminen kuitenkin keskittyi ainoastaan akustisen harmonikan hallintaan.

Kulttuurin sisäisestä näkökulmasta koko sähköharmonikkaan liittyvä diskurssi ilmeni myös sähköurkuihin viittaavana. Soittoteknisesti epäjohdonmukaisesta puheesta huolimatta sähköharmonikka viittasi aina uuteen teknologiaan ja sähköurkuihin. Harmonikan sähköistä sovellusta ei esitetty akustista soitinta korvaavana, tai sitä varsinaisesti jalostavana, vaan rinnakkaisena uutena soittimena. Mainosmateriaalissa Pohjoismainen Sähkö oy (PSO) mainostaa maahantuomaansa Farfisa Transicord soitinta sähköurkusoittimena hanuristeille (Transicord-mainos 1967). Samassa mainoksessa Transicordin sanotaan olevan hanuristien toinen soitin, joka kaksinkertaistaa soittajan mahdollisuudet.

Pianokoskettimistoon keskittymisen on koettu rajoittaneen syntetisaattoreiden käyttösovelluksia, vaikka äänilähteenä näillä olisi yhtä yksinkertaista toteuttaa tasavireisyyden ulkopuolistakin sointia. Toisaalta uusien soittimien kaupallinen yleistyminen on aina vaatinut helppoa ymmärrettävyyttä. (Korvenpää 2005, 57.) Leo Thereminin 1924 esittelemä ja itsensä mukaan nimeämä *Theremin* oli ja on edelleen soittamisen kannalta täysin viritysjärjestelmistä vapaa yksiääninen soitin. Satavuotisesta historiastaan huolimatta Theremin on kuitenkin jäänyt vain aiheeseen vihkiytyneiden musiikin harrastajien soittimeksi ilman yleistä suosiota. Käytettävyyden helpolla omaksumisella on siis oltava suuri merkitys soittimen kaupalliselle menestykselle. Harmonikan näppäinjärjestelmän yhdistäminen syntetisaattoriin on yksi mielenkiintoinen ratkaisu tarjota vaihtoehtoisia tapoja soittimen ohjaamiselle. Tutkimuksessani käsiteltyjen urkumoduulien lisäksi on myös valmistettu sähköurkuja harmonikan näppäimistöllä, joka on asetettu vaakatasoon koskettimiston tilalle. Tällaisia soittimia on valmistanut esimerkiksi sähkösoittimia tuottaja Elka (liite 10).

Sähköurkujen äänisynteesi uudisti myös harmonikalla tuotettua äänimaisemaa ja sointia, joka näin sopi paremmin ajanmukaiseen tanssimusiikin sointiin. Sähköurut ja muut ensimmäiset analogiset syntetisaattorit ottivat yhtyesoitin sovituksissa harmonikan paikan. Harmonikan hallittua suomalaisen iskelmän sointia se teki tilaa seuraavalle soitin- ja sointimaailmalle, joka nousi esiin samoista ajatuksista kuin harmonikka oli noussut 1900-luvun alussa. Sähkösoittimet olivat 1960-luvulla uusimman teknologian tuotos. Ne edustivat uusia innovaatioita ja viittasivat enemmän

tulevaisuuteen ja uusiin mahdollisuuksiin. Jos tarkastelemme populaarimusiikin soinnin kehitystä teknologian kehityksen näkökulmasta, on täysin luonnollista, että tässä vaiheessa harmonikan sointi muuttui uudesta ja suositusta suomalaisen perinteen symboliksi (Vanhasalo 2014, 257).

Harmonikalla olisi sointinsa monikerroksisuuden puolesta voinut olla mahdollisuus kilpailla rock-musiikin solistisen soittimen asemasta saksofonin ja säröisen kitarasaundin kanssa. Tämä ei kuitenkaan ollut mahdollista soittimen muiden ominaisuuksien vuoksi. Harmonikan leimautuminen vanhan tanssi- ja kansanmusiikin soittimeksi oli liian voimakkaasti vakiintunut. Soitin, joka käytännössä teki soittajastaan isovatsaisen ja huonoryhtisen näköisen, ei sopinut tyylikkään, nuorison suosiman musiikin kuvastoon ja monet harmonikan soittajat saattoivat siirtyä sähköharmonikkakokeiluiden jälkeen sähköurkujen ääreen. Harmonikan sijaan soinnillisen yhteensopivuuden paikan myös rock musiikissa vei uusi soitin, sähköurku, josta muodostui hyvin vahvasti 1960- ja 1970-lukujen rock musiikin sointia määrittävä soitin.

Sähköurkujen soinnin vallattua oman asemansa WLM urut edustivat tässä soitinperheessä korkeata suomalaista laatua. WLM Paxi oli teknisen luotettavuutensa ja soinnillisen laatunsa puolesta hyvin suosittu harmonikan soittajien keskuudessa ja se onnistui pitämään harmonikan mukana tietyissä yhtyeissä. Soinnillisia ominaisuuksia merkittävämpää soittimen menestykselle olivat kuitenkin jo aiemmin todettu kulttuurinen arvo ja soittimeen sisällytetyt representaatiot. Sähkösoittimien tekniikka on kehittynyt hyvin nopeasti suhteessa niitä edeltäneeseen aikaan, ja WLM sähköurutkin olivat nopeasti 1980-luvun alussa jo vanhaa teknologiaa. Tämän murroksen jälkeiset digitaaliset syntetisaattorit pystyivät MIDI protokollaa lukuun ottamatta tarjoamaan harmonikalle kunnollisia sovelluksia vasta 2000 -luvulla Rolandin V-Accordionin myötä.

6.1. Musiikin esittämisen muutos

Sähkötekniikan kehityksen lisäksi toinen merkittävä syy sähköharmonikan synnylle oli voimakkaamman soinnin tarve. Harmonikka on edelleen yksi kovaäänisimmistä akustisista soittimista ja siihen sen menestyksenkäs esiinnousu perustui. Sähkötekniisesti vahvistetun yhtyesoiton kehittyessä soittimen akustisen soinnin voimakkuus kuitenkin menetti merkityksensä. Tärkeämmäksi ominaisuudeksi kehittyi äänen sähköisen vahvistamisen mahdollisuus ja sen vaatima

mikrofonien käyttö.

Ensimmäinen ratkaisu vastata kasvavien yhtyeiden ja äänenvoimakkuuden tarpeisiin oli siis sijoittaa mikrofoni harmonikan eteen. Tämä oli kuitenkin hyvin epäkäytännöllistä, koska harmonikassa on rakenteellisesti kaksi äänilähdettä, diskantti- ja bassoäänikerrat, jotka vielä liikkuvat jatkuvasti soitettaessa. Hyvin nopeasti tämä ajatus jalostui ratkaisuun, jossa mikrofoni on harmonikassa väliaikaisesti kiinnitettynä tai kiinteästi sisään rakennettuna. Äänentoistotekniikan tässä vaiheessa jokaisella sähköistetyllä soittimella oli oltava oma vahvistimensa, eikä nykyaikaista, linjatasoista ja suoraan äänentoistoon kytkettävää ratkaisua ollut käytettävissä.

Harmonikkaa varten valmistettiin jonkin verran omia vahvistimia niin Suomessa kuin ulkomaillakin, mutta monet koettivat hyödyntää sähkökitaralle suunniteltuja vahvistimia. Sähkökitaraan, -bassoon tai -urkuihin verrattuna harmonikan koettiin tarvitsevan vahvistimilta hieman erilaisia ominaisuuksia. Ensinnäkin harmonikan, niin mikrofonien avulla vahvistetun kuin sähköisen synteesin tuottaman äänen koettiin lähtevän soittimesta itsestään puhtaana ja se haluttiin myös vahvistaa mahdollisimman vähän sointiväriä muokkaavasti. Akustisen soinnin vahvistuksessa tämä on täysin ymmärrettävä ja selkeä tarve, koska soittajien ajatuksissa soitin määrittää sointia ja sointi määrittää niin soittajaa kuin soitettavaa musiikkiakin sisällöllisesti ja laadullisesti. Sähköurkuharmonikkojen kohdalla ajatus mahdollisimman puhtaasta soinnista on erikoinen, koska soittimen ääni syntyy vasta vahvistimen jälkeen kaiuttimen muuttaessa sähköisen aaltomuodon ensimmäistä kertaa kuultavaksi ääniaalloksi. Kuitenkin perinteinen ajatus harmonikan soinnin puhtaudesta heijastui myös soittajien ajatuksiin.

Akustisen soittimen mikittäminen on ainoa mahdollisuus luonnollisen kuuloiselle äänen vahvistamiselle. Kovaääninen harmonikka ei siis käytännöllisesti soveltunut sähköisesti vahvistettuun yhtyesoittoon yhtä luontevasti kuin uudet sähkösoittimet. Ehkä toista, sähköisempää tietä pyrittiin löytämään myös sen takia, että harmonikkaa usein pidettiin yhtyesoitossa hallitsevana instrumenttina. Sähkökitara sai rautalankamusiikin myötä vastaavanlaisen aseman ja koska sähkökitara on tietyistä näkökulmista teknologisen edistyksen jatke akustisesta kitarasta, haluttiin harmonikalle tehdä jotain vastaavan tapaista. Kyse olisi silloin enemmänkin soittimen yhteissoitollisen aseman merkityksestä ja valtataistelusta kuin vain teknologian tarpeista ja kulttuurin murroksesta. Sähköurku taas on kantanut mukanaan pianon ja urkujen säästävän soittimen arvonantoa. Kun harmonikka näin yhdistettiin samaan äänentuottamisen teknologiaan

sähköurun kanssa, siirtyi sähköharmonikka myös yhteysoiton soinnillisessa funktiossa mahdollisesti säästävämpään asemaan.

6.2. Soitinteollisuuden kehitys

Harmonikan valmistuksella on Suomessa pitkä historiansa ja suomalaisilla soittimilla on harmonikan soittajien keskuudessa oma merkittävä kansallinen arvonsa. Vaikka harmonikan saapuminen Suomeen oli ulkomaantuonnin tulosta, ei tämä tuonti koskaan kasvanut niin suureksi, että se olisi uhannut suomalaisten soitinrakentajien asemaa. Uusien ja suosittujen sähkösoittimien valmistus ei kuitenkaan saavuttanut vastaavanlaista asemaa suomalaisessa soitinteollisuudessa.

Merkittävämmäksi sähkösoittimien valmistuksen vähäiselle leviämislle saattoi jäädä tuotantotekninen osaamattomuus. Soitinrakennuksen perinteessä soitinrakentajat ovat olleet käsityöläisiä ja usein puuseppiä. Sähkösoittimien valmistus vaati kuitenkin täysin toisenlaista osaamista. Tämä nousi esille jo Pihlajamaan ensimmäisen soitinkokeilun yhteydessä, kun tätä sähkösoittimen ja harmonikan yhdistämistä ei mahdollistanut pitkänlinjan harmonikanrakentaja, vaan sähköinsinööri. Samoin esittelemäni sähkösoittimien suomalaiset kehittäjät Moisio, Laulumaa ja Majaniemi olivat kaikki sähkötekniikan asiantuntijoita. Koska soitinrakennuksen vaatimukset muuttuivat merkittävästi tässä kulttuurisessa murroksessa, sähkösoittimien valmistus jäi Suomessa harvojen osaajien alaksi. Toinen muutos oli soitinrakennuksen teollistuminen. Suomen suurin sähkösoittimien valmistaja WLM Organ Oy työllisti kymmeniä ihmisiä ja heidän palveluksessaan oli monia sähkötekniikan ammattilaisia. Tähän kuitenkin tuli muutos 1980-luvulla, jolloin sähkösoittimien halvempi tuottaminen Euroopan ulkopuolella suuremman teollisuuden osana valtasi soitinmarkkinat.

Teknologian kehitys ja uudet keksinnöt siis mahdollistivat musiikin esittämisen muutoksen vaatimukset. Mielenkiintoista on, olisiko harmonikan kehitystyötä tapahtunut ilman soittajien tarpeita? Aineistoni mukaan harmonikan sähköistyminen alkoi soitinteknologian kehityksen tarjoamista mahdollisuuksista. Soittimen ideaa kehitettiin ympäröivän kulttuurin tarpeiden mukaan ja sähköharmonikan kehityskaari päättyi muiden soitinteknisten ratkaisujen tarjotessa parempia sovelluksia soittajien tarpeisiin. Toisin sanoen sähköharmonikka oli lyhyt vaihe harmonikan

kehityksen kaareissa ja se syntyi soittajien tarpeista.

6.3. Soittimen määrittäminen

On otettava huomioon, että harmonikka on lopulta verrattain nuori soitin ja sen olemassaoloa ja kehitystä on läpi historian tuottanut teknologian kehitys. Tässä valossa sähkösoitinkokeilut ovat olleet luonnollinen jatkumo kehitystyölle. Mikä siis stabiloi ja standardoi harmonikan tietäntyyppiseksi soittimeksi jossain ajankohdassa? Harmonikan koko ja soinnin laajuus samoin kuin äänikerrat ja näppäinjärjestelmät ovat kehittyneet jatkuvasti. Samanaikaisesti sähköharmonikan kanssa kehitetty melodiabassojärjestelmä muutti merkittävästi harmonikan soittamista, mutta ei soittimen merkitystä. Jos jätetään kaikki rakenteelliset variaatiot pois, harmonikan palkeet ovat soittamista ratkaisevasti määrittävä tekijä. Sähköharmonikkojen kohdalla taas juuri palkeiden toiminnan katoaminen sai soittajat vieroksumaan soitinta ja pitämään sitä erilaisena. Samoin palkeiden toiminta pakotti kehittämään erityisiä ratkaisuja harmonikan äänen vahvistamista varten.

Joskin sähköharmonikka oli äänentuottamisen luokitusjärjestelmän näkökulmasta mahdoton hahmottaa itsenäiseksi soittimeksi, se on soittotekniikan näkökulmasta selkeästi olemassa omana erityisenä soittimenaan. Soittotekniikka ei kuitenkaan määritä sähköharmonikan olemassaoloa. Sähköharmonikka on syntynyt sekä konkreettisena soittimena, että käsitteenä oman soitinkulttuurinsa sisäisessä puheessa. Pihlajamaan puhe ensimmäisestä soittimestaan oli innovaation motivoimaa. Hän tarvitsi uuden käsitteen soittimelle, jonka soittaminen sekä sointi suhteessa harmonikkaan olivat vanhasta ja totutusta poikkeavia.

Sähköharmonikan käsitteen syntyä soittajien omassa puheessa osoittaa myös se, miten soitinvalmistajien mainokset pyrkivät ylläpitämään puhetta sähköuruista ja harmonikan ja urkujen yhdistämisestä. Harmonikkamusiikki, joka on rakentunut osana kansanmusiikkia ja –perinnettä, painottaa paljon oman puheensa merkitystä. Kun aloitin oman tutkimukseni suunnittelun, halusin tutkia nimen omaan sähköharmonikkaa, josta olin kuullut puhuttavan harmonikkamusiikin yhteydessä. Tämä myös osoittaa soittajien oman puheen merkitystä soittimen määrittämiselle.

Aineistossani useaan otteeseen esiin noussut puhe ensimmäisistä soittimista sopii ajankuvaan ja innovaatioiden erityiseen merkitykseen. Uusi ja ensimmäinen ovat myös merkittäviä käsitteitä mielikuvien luomista ajatellen. Jälkeenpäin tarkasteltu epäjohdonmukainen tieto tästä ensimmäisestä soittimesta kertoo myös soittimien kehitystyöstä, jota tehtiin monella eri taholla toisistaan tietämättä. Pihlajamaan puhe Majaniemen valmistamasta Data-Accordeonista, sen ainutlaatuisuudessaan ja Suomessa tehtävästä harmonikan historiasta ylläpitää ajatusta suomalaisen soitinrakennuksen korkeasta arvosta. Samanlainen puhe kohdistui myös Elektroniharmonikkaan sekä WLM-Paxiin.

Sosiokulttuurisesta näkökulmasta harmonikan soittajat siis pyrkivät antamaan soittimilleen merkityksiä, jotka tuottivat arvoa heille itselleen tämän soittimen käyttäjinä. Vastaavalla tavalla samaan aikaan nuoret avantgarde-säveltäjät halusivat käyttää uusia sähkösoittimia merkinä uusimmista ja radikaaleimmista taiteellisista näkemyksistä (Kuljuntausta 2008, 18). Kulttuurihistoriallisesti sähköharmonikka oli käsite, jolla haluttiin pitää harmonikka trendien mukaisesti relevanttina osana populaarimusiikin sointia. Pidemmällä aikavälillä tämä työ ei kuitenkaan johtanut tavoiteltuun tulokseen, sillä teknisenä äänentuottamisen välineenä sähköharmonikka kaikkine erilaisine sovelluksineen oli lyhytikäinen sovellus sähkösoittimien kehityksen historiassa. Tämä kaari soittimen idean synnystä sen käytöstä katoamiseen oli siis ensisijaisesti sidoksissa soitinteknologian kehitykseen.

7 LOPUKSI

Tässä tutkielmassa olen esittänyt sähköharmonikoiksi kutsuttujen soittimien kehityshistorian suomalaisen soitinteollisuuden kontekstissa 1950-luvulta 1980-luvun alkuun. Laajemmin katsottuna olen pyrkinyt osoittamaan sähkötekniikan kehityksen merkitystä populaarimusiikin soinnille sekä tämän kehityksen asettamia vaatimuksia ja mahdollistamia sovelluksia. Yhteiskunnallisella tasolla tutkimukseni on tuonut näkökulman harmonikkamusiikin harrastajien ja ammattilaisten teknologian kehitykseen kohdistuvaan suhteeseen. Ennen kaikkea harmonikan sähköistyminen oli musiikin esittämisen historiassa väistämätön käännekohta, joka tuotti markkinoille uusia soittimia vastaamaan soittajien tarpeita.

Etnomusikologisen perinteen näkökulmasta rakentamani organologisen tutkimuksen välineillä olen tullut siihen tulokseen, että sähköharmonikka käsitteenä on ollut harmonikkakulttuurin puheessa luokittelutapa erottaa sähkötekniisiä innovaatioita soveltavia soittimia ainoastaan akustiseen äänentuottamiseen perustuvista soittimista. Soittimena sähköharmonikalla on tarkoitettu yleisesti levinneestä sähköisestä äänen tuottamisen teknologiasta syntyneitä muutamia sovelluksia. Sosio-kulttuurisesta ja kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta sähköharmonikka on harmonikkamusiikin diskurssissa esillä ollut käsite, joka on syntynyt osaksi innovaatiopuheen tuloksena, sekä palvellut kulttuurin mukaisen mentaliteetin tarpeita.

Kun nyt tarkastelen kysymyksen asetteluani päätelmiäni valossa, on selvää, että osa asettamistani tavoitteista jäi vähemmälle huomiolle. Sosio-kulttuurisen ja kulttuurihistoriallisen analyysin syvyys ei lopulta saavuttanut kaikkea sitä tietoa, jota olin lähtenyt tavoittelemaan. Uskon kuitenkin onnistuneeni avaamaan lukijoille muutamia uusia näkökulmia populaarimusiikin soinnin muutokseen sekä harmonikkamusiikin kulttuuriin.

Laitehistorian osalta onnistuin valottamaan erityisesti elektroniharmonikan kehitystä ja rakennetta, mihin olen tyytyväinen, sillä se oli yksi päätavoitteistani. Esko Majaniemen rakentamista soittimista olisin halunnut löytää enemmän tietoa, mutta aineiston ja ajan rajallisuus asettivat tutkimukselleni omat haasteensa. Suomalaisen soitinrakennuksen historian tähden toivottavasti joku vielä onnistuu kokoamaan tarkemmin yhteen myös hänen valmistamiensa soittimien tietoja. WLM Paxin osuus

aineistossani ja analyysissäni on merkittävä, koska se ajankohdan ja innovaation näkökulmasta esittää analogisten syntetisaattoreiden kehitys- ja käyttöajan loppua. WLM Organ yhtiön historia kokonaisuudessaan vaatisi kuitenkin vielä paljon tarkempaa soitinrakennuksen ja kulttuurihistorian tutkimista.

Laadullisen tutkimuksen yleistettävyys on haaste, joka on jokaisen lukijan itse arvioitava. Kuten kysymyksenasetteluni yhteydessä esitin, aineistoni olen koonnut populaarimusiikin tutkimuksen näkökulmasta hyvin kapealta alueelta. Osaksi omasta tutkijan positioitumisestani johtuen aineistoni, näkökulmani ja analyysini jäi harmonikkamusiikin kontekstiin. Laajempiin populaarikulttuuriin viittaaviin analyysihini voi olla perusteltua suhtautua kriittisesti. Toisenlainen aineiston keruu, käsittely ja positioituminen olisi mahdollistanut toisenlaisen kulttuurihistorian analyysin. Uskon kuitenkin oman kontekstin sisäisen positioni mahdollistaneen minulle pääsyn sellaisiin aineistoihin ja keskusteluihin, jotka muuten jääneet huomiotta. Näin oma analyysini harmonikkamusiikin kontekstissa on mahdollista nähdä myös yhtenä tapaustutkimuksena populaarimusiikin kulttuurihistorian tutkimuksessa.

Soitinrakennuksen perinteen näkökulmasta analyysini sähköharmonikasta nosti esille mielenkiintoisen tähän käsityöläiskulttuurin kuuluvia oletuksia. Uudet tekniset sovellukset vaativat uutta ammattitaitoa, joka ei ollut luonnollinen jatkumo edeltävän polven soitinrakentajille. Se nostaa esille myös kysymyksen laajemmasta innovaatioiden soveltamiseen kohdistuneesta ammatillisesta vaatimuksesta. Jatkotutkimuksena olisi mielenkiintoista selvittää, miten paljon ammatti-identiteetti on vaikuttanut tässä ajallisessa kontekstissa uusien innovaatioiden soveltamiseen. Jatkotutkimuksessa haluaisin myös syventyä enemmän soittimiin ja innovaatioihin kohdistuvan diskurssin analysointiin. Laajemman 1960-luvulla tapahtuneen ja populaarimusiikissa ilmentyneen yhteiskunnallisen murroksen ymmärtämisen kannalta voisi olla mielekästä tarkastella soittimien markkinoinnin, niihin kohdistuvien mielipidekirjoitusten ja muun puheen eroja. Näin ehkä saataisiin lisää tietoa muutoksen vaatimista puhetavoista, arvonannosta sekä terminologiasta.

Tutkimuksellani olen halunnut osallistua suomalaisen soitinrakennuksen tutkimukseen sekä 1900-luvun kulttuurihistorian tutkimukseen erityisesti populaarimusiikin osalta. Tutkimustyöni aikana oma asiantuntemukseni tästä laajemmasta kontekstista on syventynyt ja toivon voivani jatkaa oman asiantuntemukseni kehittämistä ja tutkimustyötä myös tulevaisuudessa. Toivon tutkimukseni tuoneen uutta tietoa ja näkökulmaa näiden tieteenalojen tutkimukseen.

8 LÄHTEET

Kirjallisuus

- Alastalo, Marja ja Åkerman, Maria 2010. Asiantuntijahaastattelun analyysi: faktojen jäljillä. Ruusuvoori, Johanna ja Nikander, Pirjo ja Hyvärinen, Matti (toim.) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- Bakan, Michael et al. 1990: Demystifying and classifying electronic music instruments. DeVale, Sue Carole (toim.) *Selected Reports in Ethnomusicology vol. 8 Issues in Organology*. Los Angeles: University of California. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. Ethnomusicology Publications.
- DeVale, Sue Carole 1990: Organizing organology. DeVale, Sue Carole (toim.) *Selected Reports in Ethnomusicology vol. 8 Issues in Organology*. Los Angeles: University of California. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. Ethnomusicology Publications.
- Hood, Mantle 1971: *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Hornbostel, Erich ja Sachs, Curt 1974: Soitinten luokitusjärjestelmä. *Musiikki 1-4*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ry ja Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitos.
- Huusari, Teemu 1982: *Oy Harmonikka Kouvola 1932-1982*.
- Jairazbhoy, Nazir Ali 1990: The beginnings of organology and ethnomusicology in the west: V. Mahillon, A Ellis, and S. M. Tagore. DeVale, Sue Carole (toim.) *Selected Reports in Ethnomusicology vol. 8 Issues in Organology*. Los Angeles: University of California. Department of Ethnomusicology and Systematic Musicology. Ethnomusicology Publications.
- Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa 2003: *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Juhila, Kirsi 1999: Tutkijan positiot. Jokinen, Juhila, Suoninen (toim.) *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Kartomi, Margaret 1990: *On concept and classification of musical instruments*. Chicago and London: The University of Chicago press.

- Knuuttila, Seppo 1994: *Tyhmän kansan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kontunen, Jorma 1988: *Soitinopas*. WSOY
- Korvenpää, Juha 2003: Säröinen 1960- luku. Peltola, Matti ja Kurkela, Vesa ja Heinonen, Visa 2003. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Korvenpää, Juha 2005: *Paavot kehiin!* Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampere: Tampere University Press.
- Kuljuntausta, Petri 2008: *First Wave A Microhistory of Finnish Electronic Music*. Helsinki: Kustannusyhtiö Like.
- Kurkela, Vesa 2003: Uudet kompit, vanhat laulut. Peltola, Matti ja Kurkela, Vesa ja Heinonen, Visa (toim.) 2003. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.
- Kurkela, Vesa 2014: Paljepelin pitkä läpilyönti. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Kurkela, Vesa ja Lepistö, Markku 2014: Harmonikka 1800-luvun Suomessa. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Kvifte, Tellef 1988: *Instruments and the electronic age*. Oslo: Solum Forlag 1989.
- Leisiö, Timo 1974: Soitintutkimuksesta. *Musiikki 1-4*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura ja Helsingin yliopiston Musiikkitieteen laitos.
- Leisiö, Timo 1995: Pari näkökulmaa soitintutkimukseen. *Musiikin suunta 2/1995*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Leskinen, Juri 2014: Z.Vex Fuzz Factory - Modernin fuzz efektin historia ja rakenne. *Musiikin Suunta 2/2014* Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Lindeman, Osmo 1980: *Elektroninen musiikki*. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.
- Mannerjoki, Viljo 2014: Kouvolan peli on soittajan veli. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti.
- Mattila, Kimmo ja Rantanen, Matti 1987: *Harmonikka elämäntyönä: juhla kirja Lasse Pihlajamaalle 1.8.1986 70 vuotta*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti.
- Musiikin tietokirja*. 1956: Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.

- Nettl, Bruno 2005: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nieminen, Rauno 1995: Sähkökitaran pioneerit Suomessa. *Musiikin Suunta* 2/1995. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura
- Nieminen, Rauno 2014: Harmonikan sähköinen historia. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Niiniluoto, Maarit 1980: *Esa Pakarinen, hanuri ja hattu*. Porvoo – Helsinki – Juva. WSOY.
- Ojanen, Mikko ja Suominen, Jari 2005: Erkki Kureniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 3/2005. Turku: Suomen musiikkitieteellinen seura.
- Otavan iso musiikkitietosanakirja*. 1979: Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava
- Rantanen, Matti 2014: Harmonikka taidemusiikissa. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Ruusuvuori, Johanna ja Tiittula, Liisa (toim.) 2005: *Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.
- Sarjala, Jukka 2002: *Miten tutkia musiikin historiaa? Johdatus näkökulmiin ja menetelmiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Similä, Markus 2001: *Veikko Ahvenainen, täysin palkein*. Jyväskylä: Sananrieska oy ja Gummerus kustannus oy.
- Suomen kansallisfilmografia 6, vuosien 1957-1961 elokuvat* 1991: Helsinki: Vapokustannus ja Suomen elokuva-arkisto.
- Tamminen, Toivo 2014: Harmonikka äänilevyillä. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Tikka, Marko ja Tamminen, Toivo 2011. *Tanssiorkesteri Dallapé*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tikka, Marko 2014: Suuret soittajat. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.
- Warsell, Sakari 2006: *Noiduttu hanuri*. Kokkola: Modus Musiikki.

Vahansalo, Mikko 2014: Katoavaa perinnettä. Kurkela, Vesa ja Tikka, Marko (toim.) *Suomalaisen harmonikan historia*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti ja Suomen Harmonikkaliitto.

Aikakausilehtiaineisto

Myllymäki, Riitta-Liisa 1980: Majaniemeläiset kehittävät harmonikkoja toisessa polvessa. *Hanuri* 3/1980. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s.12–13.

Roland 1980: Roland JC-120 Hanurivahvistin. *Hanuri* 4/1980. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s.32.

Pihlajamaa, Lasse 1976: Mielenkiintoinen aluevaltaus hanurille. *Hanuri* 2/1976. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s.28.

WLM 1978: Uutuus joka tekee paljon ja maksaa vähän. *Hanuri* 3/1978. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s.28.

WLM 1979a: Eskon puumerkki. *Hanuri* 1/1979. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s. 12.

WLM 1979b: Ammattimiesten mielipiteitä. *Hanuri* 1/1979. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto. s.9.

Muut julkaistut lähteet

Giotto, Fabio G. 2012: *A Brief, Comprehensive History of the Cordovox and Other Electronic Accordions*.

Pihlajamaa, Lasse 1973: *Lassen Sävelkansio*. Helsinki: Lasse Pihlajamaa oy.

Elektroniharmonikka 1967: *Suomen harmonikkamestaruuskilpailut* -käsiohjelma. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto.

Hammond: *To Solovox owners*. Chicago: Hammond Instrument Company.

Transicord -mainos 1966: *Nuorten harmonikkamestaruuskilpailut* –käsiohjelma. Helsinki: Suomen harmonikan soittajien liitto.

Transicord-mainos 1967: *Farfisa on toteuttanut jälleen hänen toiveensa*. Pohjoismainen Sähkö oy.

Haastattelut

Laulumaa, Jorma	22.11.2013
Laulumaa, Jorma	17.2.2012
Moisio, Olavi	16.3.2012
Ylönen, Tauno	11.8.2014

Äänitteet

Esko Könönen – Esko Könönen 1968 (PSO -tuotanto / Blue Master BLU-LP 108)

Internet lähteet

Boehmworld.com: <http://www.boehmworld.com> (viitattu 2.12.2014)

Roland US 2014: <http://www.rolandus.com/products/details/249> (viitattu 5.12.2014)

LIITTEET



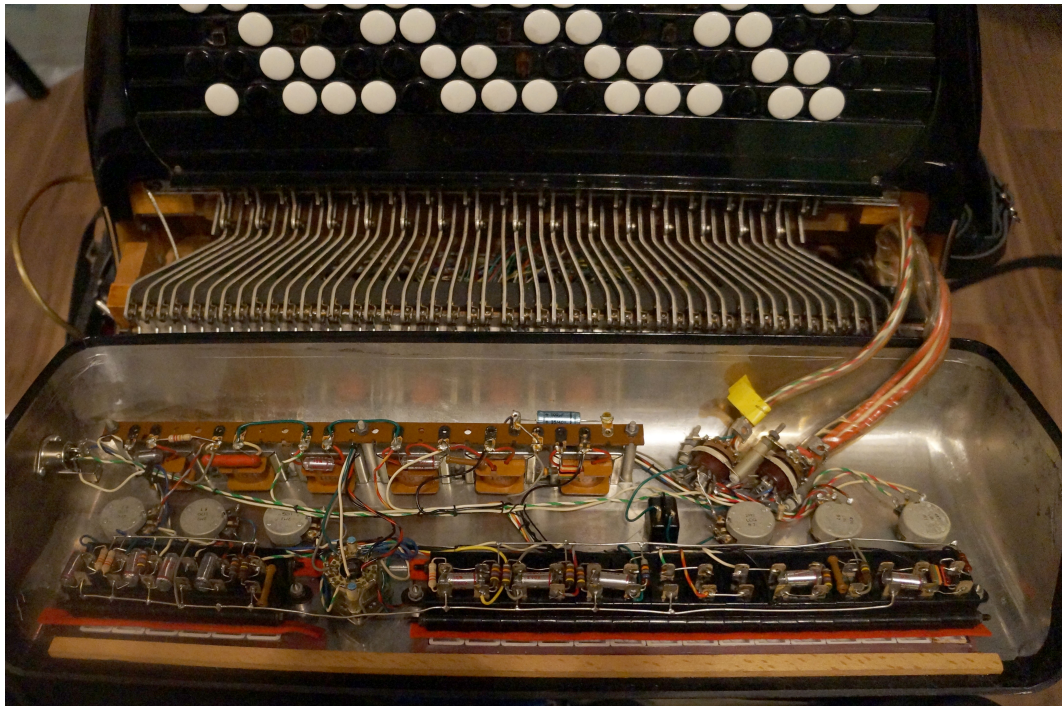
Liite 1. Hammond Solovoxin runko, jossa soittimen elektroniikka ja kaiutin. Kuva: Tatu Kekkonen



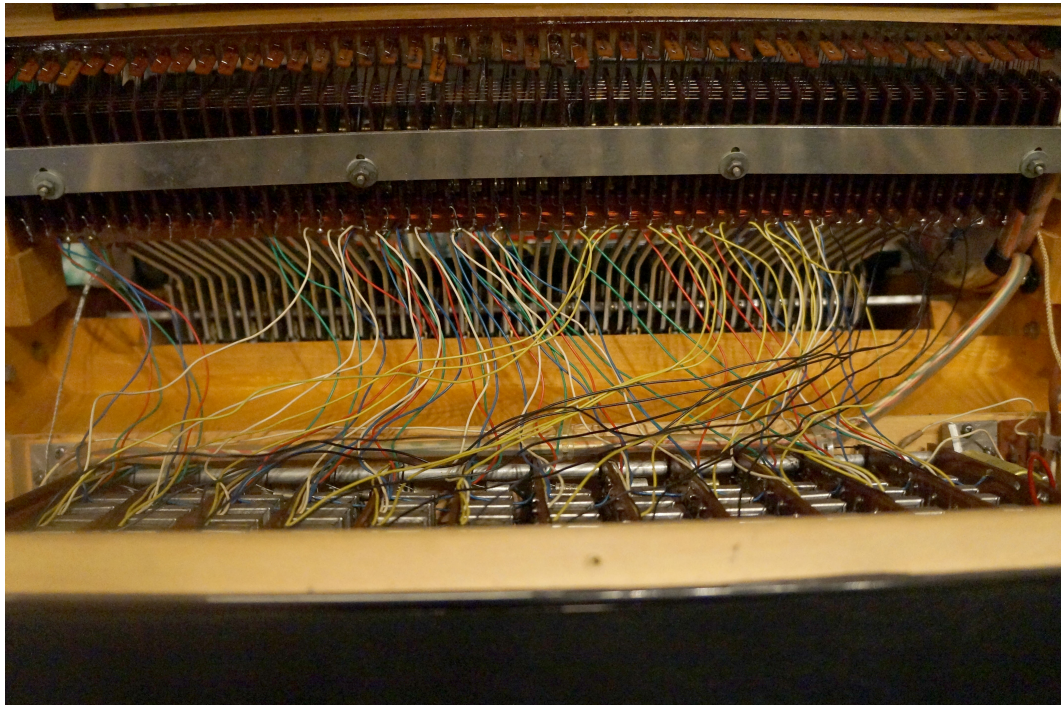
Liite 2. Hammond Solovoxin irrallinen koskettimisto. Kuva: Tatu Kekkonen



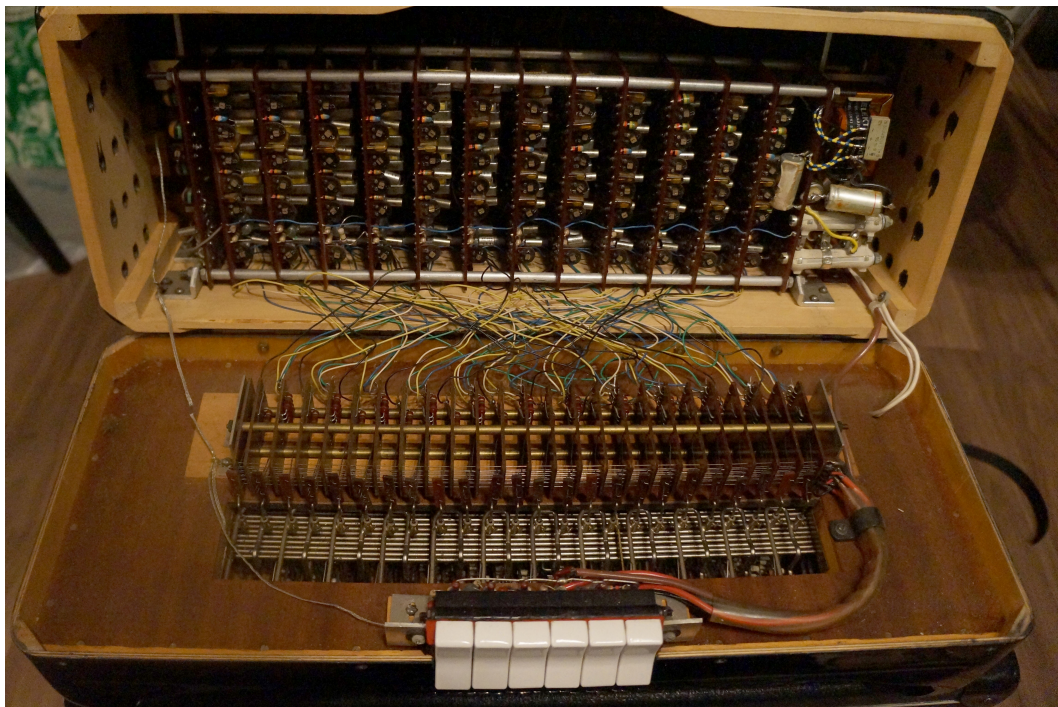
Liite 3. Elektroniharmonikka ja volume-pedaali. Kuva: Tatu Kekkonen



Liite 4. Elektroniharmonikan häkin elektroniikka. Kuva: Tatu Kekkonen



Liite 5. Diskanttinäppäimistön johdotus Kuva: Tatu Kekkonen



Liite 6. Paljeosan sisään rakennettu elektroniikka ja bassokoneisto Kuva: Tatu Kekkonen



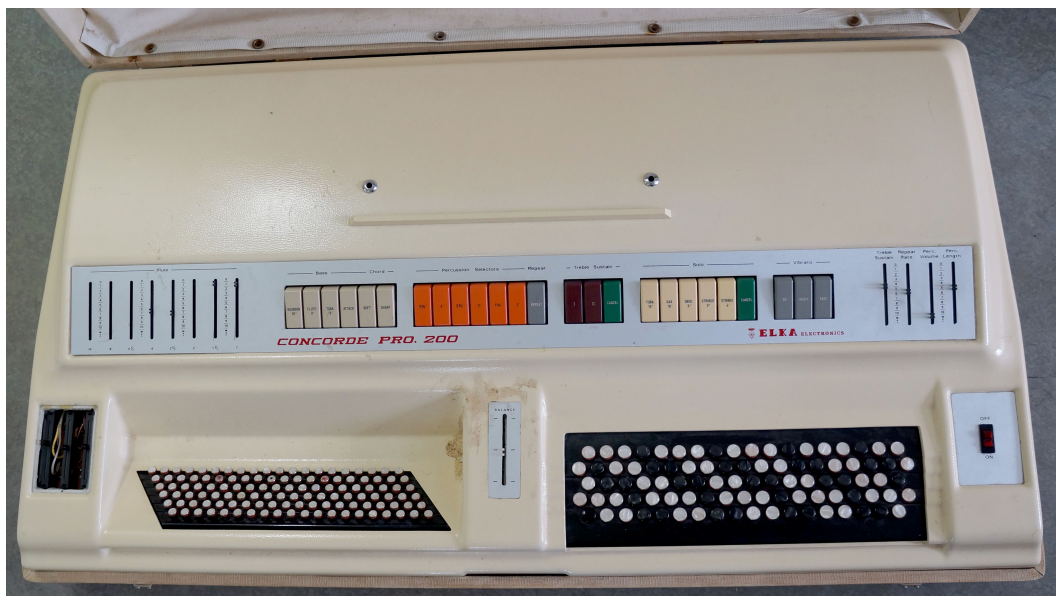
Liite 7. Esko Könösen harmonikka, johon on rakennettu Majaniemen mikrofonijärjestelmä sekä WLM Paxin kytkentä. Kuva: Tatu Kekkonen



Liite 8. Esko Majaniemen mikrofonijärjestelmän säätimet. Kuva Tatu Kekkonen



Liite 9. WLM-Paxin alkuperäinen mainoskuva. Kuva: Jorma Laulumaan arkisto



Liite 10. Elka Concorde, sähköurut harmonikan näppäimillä. Kuva: Tatu Kekkonen