

Yrjö Heinonen

Yrjö Heinonen, dosentti,
musiikkitiede, Turun yliopisto

EUROVIISUESITYKSEN AUDIOVISUAALINEN RAKENTUMINEN: "Sata salamaa" (1987), "La dolce vita" (1989) ja "Tule luo" (1993)



Eurovision laulukilpailu on 65-vuotisen historiansa aikana muuttunut kansallisten radio- ja tv-yhtiöiden välisestä sävellys- ja sanoituskilpailusta eri maiden ja niitä edustavien laulajien tai yhtyeiden väliseksi esiintymiskilpailuksi siten, että tapahtuman viihteellisyys ja kilpailullisuus on samalla lisääntynyt. Tarkastelen artikkelissani kolmen Suomea vuosina 1987–1993 kilpailussa edustaneen esityksen audiovisuaalista rakentumista erityisesti viihteellisyyden, kilpailullisuuden ja kansallisten piirteiden esiin tuomisen tai tuomatta jättämisen näkökulmasta. Analyysi nostaa esiin eroja ja yhtäläisyyksiä esitysten audiovisuaalisessa rakentumisessa sekä valottaa musiikin, sanoituksen, näyttämöllepanon ja monikamerakuvauksen/live-editoinnin välisiä suhteita esitysten toteutuksessa ja televisioinnissa.

Johdanto

Eurovision laulukilpailu on televisioitu laulukilpailu. Toteamus kuulostaa itsestäänselvyydeltä, mutta sen voi lukea painotuksesta riippuen ainakin kahdella tavalla. Jos painotetaan sanaa *laulukilpailu*, viitataan tapahtumaan, jossa Euroopan yleisradioliiton (EBU) jäsenmaiden radio- ja televisioyhtiöiden edustajikseen valitsemat *laulut* kilpailevat vuosittain suorassa televisiolähetyksessä voitosta eli parhaan edustuskappaleen (laulun) arvonimestä. Jos taas painotetaan sanaa *televisioitu*, toteamus tarkoittaa, että esittäjä, näyttämöllepano (lavastus, valaistus, puvustus, koreografia) ja televisiointi (monikamerakuvaus, live-editointi) vaikuttavat suuresti siihen, miltä edustuskappale suorassa tv-lähetyksessä näyttää ja kuulostaa.

Esityksen lähtökohtana on laulu, jonka rakenne ja karakteri vaikuttavat siihen, millainen itse esitys voi olla. Esityksen kesto, esityskokoonpano ja -kieli on määritelty kilpailun säännöissä. Tarkasteleman ajankäytön kannalta

relevantteja ovat seuraavat esityksen audiovisuaalista rakentumista määrittävät säännöt: kappaleen maksimikesto on kolme minuuttia, sen tulee olla laulettu kansallisella kielellä (instrumentaalisävelmät eivät ole sallittuja), esityksen aikana lavalla saa olla korkeintaan kuusi esittäjää ja esittäjiä säestää live-orkesteri (Wolther 2006, 78–81).¹ Väljemmin laulua ja sen esittämistä määrittelevät kunkin maan yleisradioyhtiön kilpailulle asettamat tavoitteet sekä joukko oletuksia siitä, millainen edustuskappaleen tulisi olla.

Alf Björnberg (1987, 227) on todennut, että Ruotsin karsintana Eurovision laulukilpailuun toimivalla *Melodifestivalenilla* oli 1950-luvun lopulta 1980-luvulle seuraavat neljä päätavoitetta: (1) edistää laadukasta populaarimusiikkia, (2) tarjota hyvää televisioviihdettä, (3) saavuttaa hyviä tuloksia eli menestyä laulukilpailussa sekä (4) edistää Euroopan yleisradioliiton (EBU) sisäistä yhteistyötä.² Björnberg havaitsi, että hänen tutkimansa ajanjakson (1958–1983) aikana hyvän televisioviihteen tekeminen ja kilpailumenestys nousivat tärkeämmiksi kuin laadukkaan populaarimusiikin edistäminen. Trendi oli yleiseurooppalainen, ja samansuuntainen kehitys toteutui myös Suomessa (vrt. Pajala 2006, 164–181). Erona Ruotsiin kuitenkin oli, että Suomessa 1970-luvulla ja 1980-luvun alussa vallinnut kansallista kulttuuria tukeva ja monikansallista massaviihdettä kritisoiiva virallinen kulttuuri- ja viestintäpolitiikka (Alasuutari 1996a, 221–224) vaikutti myös siihen, kuinka Eurovision laulukilpailuun suhtauduttiin. Lisäksi katsottiin, että laulukilpailun alkuperäinen tarkoitus oli ollut tuoda esille eri maiden omaleimaista musiikkikulttuuria ja että tästä ideasta oli sittemmin etäännytty (Pajala 2006, 64–65).³ Tilanne muuttui 1980-luvun alussa, kun Suomi siirtyi kilpailutalouteen ja Yleisradion monopoli sähköisessä viestinnässä purettiin (Alasuutari 1996b, 6; Hellman 1989, 11–29). Eurovision laulukilpailun Suomen edustuskappaletta valittaessa tämä näkyi siten, että omaleimaista musiikkikulttuuria ja korkealaatuisuutta korostava strategia korvautui pyrkimyksellä saavuttaa kilpailumenestystä keinolla millä hyvänsä.⁴

Tarkastelen seuraavassa kolmen Suomea vuosina 1987–1993 Eurovision laulukilpailussa edustaneen esityksen audiovisuaalista rakentumista viihteellisyyden, kilpailullisuuden ja kansallisten piirteiden esiin tuomisen tai tuomatta jättämisen näkökulmasta. Analysoitavat esitykset ovat ”Sata salamaa” (Virve Rosti, 1987), ”La dolce vita” (Anneli Saaristo, 1989) ja ”Tule luo” (Katri Helena, 1993). Olen valinnut esitykset siten, että kaikki esittäjät ovat samaa sukupuolta edustavia eri-ikäisiä solisteja, joilla kullakin on tunnistettava mutta toisistaan poikkeava artistiprofiili ja heidän esittämänsä laulut edustavat selkeästi eri genrejä.⁵ Ensijaisena aineistona ovat laulukilpailuesitysten av-tallenteet (ESC 1987, ESC 1989a, ESC 1993), minkä lisäksi hyödynnän tarpeen mukaan esittäjiä ja Eurovision laulukilpailuja koskevaa populaari- ja tietokirjallisuutta kyseisten vuosien osalta.

Kilpailuesitysten audiovisuaalinen analyysi

Analyysin lähtökohtana on Lori Burns ja Jada Watsonin (2013) esittämä konserttielokuvan audiovisuaalinen analyysimalli, jossa kiinnitetään systemaattisesti huomiota musiikkiin, sanoitukseen, näyttämöllepanoon (*mise en scène*) ja elokuvailmaisuuksiin. Analyysikategoriat käyvät ilmi taulukosta 1. Pääkategoriat ovat kuten Burns ja Watsonin mallissa sillä erotuksella, että elokuvailmaisun tilalla on laulukilpailun suoran tv-lähetyksen televisiointi. Alakategoriat ja niiden sisällön olen muokannut 1980-luvun lopun ja 1990-

1 Kestoa koskeva kolmen minuutin sääntö tuli voimaan 1958 ja kuuden esittäjän sääntö 1971. Molemmat säännöt ovat edelleen voimassa. Kansallista kieltä esityskielenä koskeva sääntö oli voimassa 1966–1972 ja 1977–1998. Muulloin esityskieli on ollut vapaa. Live-orkesteria koskeva sääntö oli voimassa kilpailun aloitusvuodesta 1956 vuoteen 1998.

2 Björnberg (1987, 227) johtaa nämä tavoitteet *Melodifestivalenin* organisointitavasta ja tapahtuman järjestämiseen osallistuneiden toimijoiden mediassa esittämistä lausunnoista vuosina 1958–1983.

3 Näin ei oletettu yksinomaan Suomessa (ks. Wolther 2012, 169–170; Vuletic 2018, 166, 34–35, 176). Vuleticin (2018, 166) mukaan ajatus kansallisen diversiteetin esiin tuomisesta eurooppalaisessa kontekstissa sisältyi itse asiassa epäsuorasti jo kilpailun tarkoituksen määrittelyyn, jossa puhuttiin alkuperäisten laulujen tuomisesta kansainväliseen vertailuun.

4 Muutos havainnollistuu vertailtaessa Yleisradion ohjeita vuosien 1980 ja 1986 karsintoja varten. Siinä missä vuonna 1980 valitsijaraatia ohjeistettiin arvostamaan omaperäisyyttä ja kokeilevuutta, vuonna 1986 raateja evästettiin valitsemaan ”sellainen laulu, joka saisi loppukilpailussa eniten pisteitä kansainvälisiltä raadeilta” (Murtomäki 2007, 106, 141). Taiteellisilla näkökohdilla tai omaleimaisella musiikkikulttuurilla ei välttämättä ollut enää merkitystä valinnan kannalta.

5 Sukupuoli ei ole tässä varsinaisen analyysin kohteena, vaan kyse on tutkimusasetelman ja -rajauksen yksinkertaistamisesta. Päädyin naisolisteihin lähinnä siksi, että naiset ovat ulkoisen imagonsa (esiintymisasut, kampaus, meikki) vuoksi saaneet kilpailussa miehiä enemmän medianäkyvyyttä, minkä lisäksi naiset ovat miehiä useammin voittaneet niin kansainvälisen loppukilpailun kuin myös Suomen karsinnan. (Pajala 2006, 252–256.)

luvun alun Eurovision laulukilpailuesityksiä silmällä pitäen sekä kilpailua koskevan että muun relevantin tutkimuskirjallisuuden pohjalta.⁶

PÄÄKATEGORIAT	ALAKATEGORIAT	SISÄLTÖ / Eurovision laulukilpailu
MUSIIKKI	muoto	muotoyksiköt ja niiden järjestys
	rytmi	tempo, tahtilaji sekä karakteristinen syke, aksenttikaava tai rytmikuviot
	tonaalinen rakenne	sävellaji, modulaatiot, sointukulut
	melodia	sävelala, asteikot, karakteristiset sävelkuviot
	sovitus	esityskokoonpano ja instrumentaatio; genre ja tyyli
SANOITUS	nimi	laulun nimi, nimen sijoittelu ja toisto
	aihe	lyhyt kuvaus sanoituksen sisällöstä
	toisto	sanan, fraasin tai fraasin osan toisto sellaisenaan
	äänteellinen kuviointi	äänteelliseen samankaltaisuuteen perustuva toisto
	viittaukset	alluusiot ja sitaatit (ml. vieraskieliset ilmaukset)
NÄYTTÄMÖLLEPANO	esiintymispaikka	sali (lava, orkesterin paikka, yleisö)
	lavastus	tarjolla olevat lavasteet ja muu rekvisiitta
	valaistus	yleis-, tausta- ja kohdevalaistus; väri- ja valotehosteet
	puvustus	solistin ja muiden esiintyjien asut
	sijainti ja koreografia	esiintyjien sijainti lavalla sekä heidän koreografiansa
	laulesitys	solistin ääni, äänenkäyttö ja visuaaliskineettinen tulkinta; erityisesti asento, eleet ja ilmeet
TELEVISIOINTI	kuvaus	kuvan kohde, kuvakulma ja rajaus, kameran liikkeet
	live-editointi	kuvalähteet (kamera/kohde), leikkausrytmi sekä näiden synkronointi musiikin ja koreografian kanssa

Taulukko 1. Analyysikategoriat: pää- ja alakategoriat sekä sisältö erityisesti Eurovision laulukilpailun näkökulmasta.

Esitysten viihteellisyttä tulkitsen Richard Dyerin (2002, 22–26) esittämän viihteen sensibiliateettiä eli kokemistapaa kuvaavan mallin avulla. Mallin osatekijät ovat runsaus, energisyys, intensiteetti, läpinäkyvyys ja yhteisöllisyys (Dyer 2002, 24–27; ks. myös Dyer 1973, 23–26 ja 39–41). Runsaus tarkoittaa esityksessä esillä olevien materiaalien määrää, kirjoa ja laatua. Energisyys on aktiivisuutta, joka voi ilmetä esimerkiksi koreografian eloisuutena, laulullisen ilmaisun vaikuttavuutena, huumorin pilkahduksena tai seksuaalisuuden kipinä. Intensiteetti liittyy jännitykseen, draamaan ja erilaisiin elämäntilanteisiin liittyvien tunteiden esittämiseen. Läpinäkyvyys viittaa esiintyjän avoimuuteen, spontaaniuteen ja rehellisyyteen yleisöään kohtaan.⁷ Yhteisöllisyys tarkoittaa esittäjien ja yleisön yhteenkuuluvuutta, yhteistä tässä-jannyt-kokemusta. Viihteen kokemiselle ominainen taianomaisuuden ja lumon vaikutelma syntyy näiden tekijöiden yhteisvaikutuksen tuloksena.

6 Pääkategoriat: Burns & Watson (2013), elokuvailmaisun tilalla televisiointi. Alakategoriat: musiikin osalta Björnberg (1987) ja Hennion (1983); sanoituksen osalta Davis (1985); näyttämöllepanon ja kuvauksen/editoinnin osalta Bordwell & Thompson (2008, elokuva), Butler (2012, televisio); televisioinnin osalta lisäksi: Rath (2012), Owens (2016), Dyer (1973). Sisältö: Eurovision laulukilpailuun liittyen soveltuvin osin Björnberg (1987), Raykoff (2020), Scott (2010), Pérez-Rufi & Valverde-Maestre (2020) sekä Mari Pajalan artikkeli tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

7 Intensiivisyyttä ja läpinäkyvyyttä tarkastelen erityisesti solistien visuaaliskineettisen ilmaisun analyysissä. Tältä osin analyysini kytkeytyy kehonkielen ja eleiden tutkimusperinteeseen (Ekman 1977; Ekman & Friesen 1969; Argyle 1976) musiikin esittämistä koskevine sovelluksineen (Frith 1996; Kurosawa & Davidson 2005; Heinonen 2003; Schneider 1994; Emmons & Sonntag 2002).

Kilpailullisuutta käsittelen niiltä osin kuin se ilmenee esityksen audiovisuaalisessa rakentumisessa havaittavana viihteellisyytenä ja kansallisten piirteiden esiin tuomisena tai tuomatta jättämisenä menestymistarkoituksessa. Oletan, että Dyerin (2002) mallin osatekijät ovat pääosin relevantteja myös kilpailumenestyksen kannalta (vrt. Pajala 2013, 82–84). Lauluihin ja esityksiin sisältyvien kansallisten piirteiden voi puolestaan olettaa olevan kilpailumenestyksen kannalta piirteestä riippuen joko hyödyksi tai haitaksi. Suomessa sekä sääntöihin perustuva vaatimus edustuskappaleen esittämisestä kansallisella kielellä (1978–1998) että oletettu vaatimus kansallisten piirteiden esiin tuomisesta (1970-luvun puolivälistä 1980-luvun alkuun) koettiin ongelmalliseksi, koska niin suomen kielen kuin suomalaisen musiikin – erityisesti molli-iskelmän – ajateltiin kuulostavan eurooppalaisten korvissa vieraalta (Pajala 2006, 211–215, 319–328). Kansallisen ja kansainvälisen problematiikkaan liittyen voidaan tässä yhteydessä erottaa kolme strategiaa: voidaan korostaa kansallisia piirteitä, angloamerikkalaista pop/rock-valtavirtaa tai yleiseurooppalaista tyyliä (euroviisutyylä).⁸ Kulttuuri- ja viestintäpoliittisen ilmapiirin muututtua 1980-luvun puolivälissä mitä tahansa näistä strategioista saatettiin käyttää kilpailumenestyksen saavuttamiseksi.

Suomalaisen musiikkikulttuurin piirteiksi luen ajan euroviisukontekstissa iskelmägenren, mollisävellajin (tonaalinen molli pitkälinjaisine melodioineen ja modulaatiokaavoineen) sekä kansallisten instrumenttien käytön tai jäljitelyyn sovituksessa.⁹ Sanoituksessa määräävä tekijä on kansallinen kieli ja sen ominaispiirteet. Kiinnitän huomiota siihen, miten suomen kielen ongelmallisina pidettyjä äänneitä – konsonanteista r, vokaaleista y, ä ja ö – on käytetty (vältetty tai liioiteltu) sanoituksessa, sekä ylipäättään millaisia strategioita on käytetty kompensoimaan sitä, että kansainvälinen kuulijakunta ei ymmärrä sanoituksen semanttista merkitystä.¹⁰ Näyttämöllepanossa ainakin seuraavilla aspekteilla on kansallista merkityspotentiaalia: akustiset instrumentit tai muut perinteiset lavasteet, perinneasut, etniset tanssi- ja musiikkityylit sekä kansallisen lipun värien käyttö artistien puvuissa tai lavan valaistuksessa.¹¹ Esiintyjä tai kansallinen tuotantotiimi ei 1980-luvulla ja 1990-luvun alussa voinut vaikuttaa kansallisten piirteiden esiin tulemiseen suorassa tv-lähetyksessä käytännössä muuten kuin musiikkiin, sanoituksiin ja näyttämöllepanoon sisältyvien audiovisuaalisten viittausten avulla.

”Sata salamaa”

Vuonna 1987 YLE haki edustuskappaleita kutsukilpailulla, jossa kymmentä suomalaissäveltäjää pyydettiin kirjoittamaan yksi kappale karsintaa varten. Sanoittajan ja esittäjän he saivat valita itse. Valinta toteutettiin postikorttiäänestyksen muodossa, ja voittajaksi tuli Petri Laaksosen säveltämä ja V-P Lehdon sanoittama ”Sata salamaa”, jonka Brysselin loppukilpailussa esittivät Virve Rosti ja Boulevard-yhtye. Loppukilpailu oli lauantaina 9.5.1987, kilpailupaikkana Palais du Cantenaire.

”Sata salamaa” on nopeatempoinen (1/4 = 134 bpm) pop/rock-iskelmä, joka noudattaa euroviisuille tyypillistä säkeistö/kertosäkeistö-rakennetta:

intro – S1 – KS1 – S2 – KS2 – bridge – KS3* – coda.¹²

Säkeistöt ovat mollissa ja kertosäkeistö muunnosduurissa. Säkeistön viimeisessä säkeessä poiketaan suomalaiselle molli-iskelmälle tyypillisesti

8 Meijer (2018, 125) erottaa kansallista eksotismia korostavan ja angloamerikkalaista valtavirtaa korostavan strategian, Motschenbacher (2016, 251–258) kansallisia ja yleiseurooppalaisia piirteitä korostavan strategian, kun taas Björnberg (210–211) painottaa yleistä euroviisutyylä, joka perustuu osin eurooppalaiseen ja osin angloamerikkalaiseen populaarimusiikin valtavirtaan.

9 Tonaalisessa mollissa melodia noudattaa pääosin melodista molliasteikkoa ja soinnutus sävellajin perussointuja (i, iv, V#) sijaissointuineen siten, että dominanttisoinnussa on ylennetty terssi (V#). Modulaatiokaavan osalta riittää todeta, että suomalaisessa molli-iskelmässä poiketaan usein lyhyesti rinnakkaisuuriin (mollin III aste), josta palataan pian takaisin pääsävellajiin. Suomalaisen molli-iskelmän tonaalinen rakenne palautuu 1800-luvun lopun salonkimusiikkiin ja venäläiseen romanssiin (ks. Jalkanen 1989, 222–223, 242–244).

10 Suomen kielen äänneellisestä ”ongelmallisuudesta” vieraskielisen kannalta katso Vihanta (1990).

11 Motschenbacher 2016, 248–249. Suomen osalta Motschenbacher (2016, 258) mainitsee esimerkkeinä harmonikan käytön Kuunkuis-kaajien vuoden 2010 esityksessä (”Työlki ellää”), Lauran (Voutilainen) esiintymisasun – sininen pusero ja valkoiset housut – vuoden 2002 finaalissa (”Addicted to You”) sekä Geir Rönningin niin ikään sinivalkoisen asun vuoden 2005 esityksessä (”Why”).

12 S = säkeistö, KS = kertosäkeistö. Asteriski kolmannen kertosäkeistön (KS3*) kohdalla tarkoittaa, että se poikkeaa jäljempänä kuvatulla tavalla aiemmista kertosäkeistöistä.

rinnakkaisuuteen, josta edetään alennetun toisen asteen duuroinnin kautta kertosaakeistoon johtavaan dominanttiseptimisointuun. Kertosäkeistön aloittava sointukulku I-vi-ii7-V7 on tuttu jazzista, 1950-luvun doo wopista ja yleisemminkin 1950- ja 1960-luvun popmusiikista, ja sitä voikin pitää nostalgisena alluusiona erityisesti viimeainittuun. Viimeinen kertosaakeistö moduloi puoliaskelen ylös, mikä on sinänsä euroviisuklisee mutta sopii kappaleen draaman kaareen.¹³ Viimeinen säkeistö on myös kestoltaan edellisiä puolet lyhyempi rakentuen aiempien 16 tahdin mittaisten kertosaakeistöjen ensimmäisestä ja viimeisestä 4 tahdin kokonaisuudesta. Synkkä ja draamallinen finaalisovitus on Kassu Halosen käsialaa.¹⁴ Synkeyttä ja dramatiikkaa sovitukseen tuovat erityisesti särökitarra, terävät konesoundit sekä volyymin ja intensiteetin kasvaminen kappaleen edetessä.

Sanoitus käsittelee uhkaa, jolta vain rakkaus voi pelastaa. Uhka, jota sanoituksessa kuvaa rajuilman nouseminen, kulminoituu kertosaakeistön ensimmäisessä säeparissa "Kun sata salamaa iskee tulta / ja koko elämä räjähtää". Uhalta voi pelastaa vain toivo ja rakkaus, ja tämä teema kiteytyy kertosaakeistön viimeisessä säeparissa "minä turvaan vien tämä rakkauden / ja me löydämme uuden maan". Laulun nimi esiintyy tehokkaimpana pidetyllä paikalla eli kertosaakeistön ensimmäisessä säkeessä. Kaikkiaan nimi esiintyy laulussa kolmesti. Retorisen toiston keinona toimii riimin lisäksi kertosaakeistön ensimmäistä ja toista osaa yhdistävä anafora ("sata salamaa iskee tulta" / "sata aurinkoo meille paistaa").¹⁵ Nimi on itsessään alkusointuinen, minkä lisäksi useat muutkin sanaparit rakentuvat alkusointuisuuden varaan. Ensimmäisen säkeistön neljässä ensimmäisessä säkeessä ei ole lainkaan y-, ä- tai ö-äänteitä. Sama pätee päätössäkeeseen ("vaihdan maan maahan valkeaan"), jossa yhden i- ja e-vokaalin lisäksi on vain a-vokaaleja. Vastaavasti sanapareissa "sydän lämpenee" ja "elämä räjähtää" ei ole lainkaan takavokaaleja.

Palais de Centenairen lavastusta ja valaistusta vuoden 1987 loppukilpailussa on luonnehdittu poikkeuksellisen vaikuttavaksi ja jopa käänteentekeväksi Eurovision laulukilpailun historiassa (O'Connor 2005, 108; West 2017, 143). Kaksitasoisen esiintymistilan lavastus on abstrakti, futuristinen ja scifi-henkkinen. Lavalle tullaan ylätasanteelta portaita pitkin, portaiden oikealla puolella on pyramidin muotoinen seinäke ja ylätasanteen takaosassa planeettaa esittävä pallo, joka muuttaa luonnettaan siihen heijastettujen värispottien ja laservalojen mukaisesti. Pallon, päävalon ja Boulevard-yhtyeen jäseniin (rumpali, kitaristi ja basisti, kosketinsoittaja) suunnattujen kohdevalojen lisäksi valaistus käsittää katonrajaan ripustetun musiikin tahdissa sykkivän valaisinrivin ja laservalosuihkun, joka on synkronoitu hyvinkin tarkasti musiikin metrisen rakenteen (iskutus) ja säkeistö/kertosaakeistö-muodon mukaisesti. Orkesteri on sijoitettu varsinaisen esiintymislavan vasemmalle puolelle.

Suomen esiintyjäryhmän esiintymisasut korostavat laulun salama-aihetta.¹⁶ Virve Rostin yllä on musta pusero–minihame-yhdistelmä: Hameen lisäksi dekolteen peittävä lyhythelmäinen, väljä, hieman läpikuultava pusero, jossa lievästi topattu kulmikas hartialinja ja o:n muotoinen pääntie. Puseron etuosaa koristaa oikean olkapään edestä rinnan yli kohti vasenta kylkeä ulottuva leveä turkoosi salamatehoste. Boulevard-yhtyeellä on yhtenäiset esiintymisasut: mustat puvut, joiden pikkutakeissa pystykaulukset ja housujen ulkosau-moissa salamanmuotoiset raidat. Kosketinsoittaja Kyösti Laihilla on päässään musta baskeri. Asuissa on piirteitä 1980-luvun voimapukeutumisesta, jolla on puolestaan kytkös aikansa YUP- eli juppikulttuuriin.¹⁷ Futuristisen lavastuksen tarjoamassa kontekstissa esiintymisasuissa saattaa nähdä piirteitä myös 1960-luvun futurismista ja unisex-ideologiasta à la Pierre Cardin ja Yves Saint Laurent.

13 Modulaatiosta euroviisujen tehokeinona katso Raykoff (2020, 59–65) sekä Janne Mäkelän katsaus tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

14 Murtomäen (2007, 145) mukaan "Sata salamaa" sovitettiin karsinnan jälkeen "uusiksi Europen ja Bon Jovin tyyliin". Europen "The Final Countdown" oli Suomen singlelistalla lokakuusta 1986 tammi-kuuhun 1987 (n:o 1 marras-kuussa 1986) ja samanniminen albumi Suomen albumilistalla syyskuusta 1986 helmikuuhun 1987 (n:o 1 lokakuussa 1986). Bon Jovin "Living on a Prayer" oli singlelistan kolmantena joulukuussa 1986 ja albumi *Slippery When Wet* albumilistalla joulukuusta 1986 maaliskuuhun 1987 (n:o 2 tammi- ja helmikuussa 1987). (Nyman 2005, 188–189.) Halosen sovitus ajoittuu kevättalvelle 1987 (karsinnassa 21.2.1987 "Sata salamaa" kuultiin Olli Ahvenlahden sovittamana).

15 Anafora on sana tai sanaryhmä, joka toistuu peräkkäisten säkeiden, säeparien tai säkeistöjen alussa (Davis 1985, 143). Riimiparissa samat aksentoidut vokaali- ja konsonanttiäänteet toistuvat siten, että niitä edeltää eri konsonantti (Davis 1985, 185); esim. "Lähellä lämpösi saan, / unelma uupuvan maan" ("Sata salamaa", S2:n ensimmäinen säepari).

16 Murtomäen (2007, 146) mukaan esiintymisasut ovat Eva ja Matti Mittlerin suunnittelema; Simonen (2020) sanoo, että Virve Rostin asun suunnitteli Teuvo Loman.

17 Lyhenne YUP tulee sanoista *young urban professional* eli nuori urbaani ammattilainen. Voimapukeutumisella (katso Entwistle 2015 sekä Molloy 1975; 1977) tarkoitetaan 1980-luvun liike-elämässä menestyvän miehen ja naisen pukukoodia. Miehen asuun kuului tumma (tummanharmaa, tummansininen, musta) puku, hillitty solmio ja edellisiin sopivat kengät. Naisen asun tuli peittää hänen seksuaalisuut-taan mutta tuoda esiin hänen feminiinisyyttään. Asukokonaisuuteen kuului jakku (kulmikas hartialinja, topatut olkapäät), puolipitkä hame, dekolteen peittävä pusero ja yksinkertainen rintakoru tai huivi.

Esityksellä on suunniteltu ja harjoiteltu koreografia, jonka pääkohdat noudattavat säkeistö/kertosäkeistö-muodon pääyksiköitä. Intron alkaessa Boulevard on jo lavalla: rumpali ylätasanteella, kosketinsoittaja lavan oikeassa laidassa portaiden edessä sekä kitaristit ja basisti portailta. Intron aikana Rosti juoksee hypähtelevin askelin lavalle johtavat portaavat alas ja kävelee ripeästi mikrofonin eteen toisen kitaristin ja basistin siirtyessä vasemmalle hänen taakseen.¹⁸ Ensimmäisen säkeistön Rosti laulaa seisten paikallaan mikrofonin takana. Olemus on mollisävellajiin sopivasti vakava ja jännittynyt mutta samalla uhmaavan päättäväinen. Kertosäkeistön alkaessa kehonkieli vapautuu, ja Rosti liikkuu paikallaan twistin tai diskotanssin perusaskelten tapaan. Toisen säkeistön alun hän laulaa jälleen totisena ja nyt hieman sivuttain kääntyneenä paikallaan pitäen oikealla kädellään jämakästi kiinni mikrofonista mutta siirtyy säkeistön puolivälissä takaisin tanssiliikkeisiin. Väliosan aikana myös toinen kitaristi juoksee portailta Rostin taakse. Kitaristit ja basisti sohivat toisiaan soittimillaan ikään kuin miekkaillen, ja Rosti kääntyy heihin päin taputtaen käsiään pään päällä cheerleaderin tapaan. Codan lopussa hän nostaa molemmat kätensä ylös sivuille esityksen päättymisen merkiksi.

Rostin persoonallinen ja tunnistettava ääni tulee oikeuksiinsa esityksessä. Keski- ja ylärekisterissä ääni on voimakas, terävä (kimeä) ja säröinen, ja sille on ominaista tiheä vibrato. Alarekisterissä ääni on tumma ja käheä. Rekisterierot ovat selvästi kuultavissa. Säkeistöt liikkuvat pääosin matalassa rekisterissä, jolloin äänen tummuus ja käheys korostuvat. Kertosäkeistö puolestaan liikkuu yksinomaan keski- ja ylärekisterissä, jossa voima, terävyys, säröisyys ja tiheä vibrato tulevat esiin. Tätä voi havainnollistaa tavalla, jolla Rosti laulaa säkeen ”ja koko elämä räjähtää” ja erityisesti sen viimeisen sanan. Säe sattuu melodian lakipisteeseen – sanan ”räjähtää” ensimmäiselle tavulle osuva sävel on samalla koko melodian lakisävel. Suomen kielen ”räjähtää” on alkujaan deskriptiivinen eli kohdettaan äänteellisesti jäljittelevä sana.¹⁹ Onomatopoeettisuus korostuu Rostin tulkinnassa: hän ennakoii sanan aloittavaa täry-ärrää jo edellisen tahdin lopulla siten, että maksimivoimakkuus sattuu tahdin pääiskulle, minkä jälkeen äänen voimakkuus vaimenee sanan ja samalla koko säkeen loppua kohden: ”rrr/RÄ-jäh-tää”. Rostin äänen ylärekisterin sointiominaisuudet vain vahvistavat räjähtävää vaikutelmaa.

Koreografian ja äänellisen tulkinnan lisäksi Rostin lauluesitykseen sisältyy myös yksittäisten säkeiden ja niiden osien visuaaliskineettistä tulkintaa kuvittamisen ja affektin ilmaisemisen muodossa (Ekman 1977; Ekman & Friesen 1969; ks. myös Frith 1996; Kurosawa & Davidson 2005; Heinonen 2003). Ensimmäisen säkeistön sanoja ”rajuilma nousee” hän kuvittaa kohottamalla molempia käsiään sivuille vyötärön korkeudelle. Kertosäkeistön sanojen ”ja koko elämä” kohdalla kädet siirtyvät eteen vyötärölle, mistä ne sanan ”räjähtää” ensimmäisellä tavulla purkautuvat äkkinäisellä ”räjähtävällä” liikkeellä sivuille. Väliosan säkeiden ”On tuolla tuhannet maailmat / ja yksi niistä meidän on” aikana vasen käsi nousee yläviistoon, ja etusormi osoittaa yhtä tuhansista maailmoista. Affektin ilmaisusta kysymys puolestaan silloin, kun Rosti säkeen ”ja sydän lämpenee” alussa nostaa molemmat käsivartensa ristiin rinnalle ja sulkee samalla hetkeksi silmänsä.

Live-editointi alkaa kapellimestari Ossi Runnen esittelyllä ja aloitusmerkillä, mistä leikataan esiintymislavaa yläviistosta esittävään yleiskuvaan. Rostin tuloa lavalle seurataan lyhyellä kamera-ajolla. Tämän jälkeen live-editoinnissa vuorottelevat Rosti lähi-/puolilähikuvassa ja laajassa puolikuvassa, yleiskuva koko salista sekä kokokuva, jossa näkyy Boulevardin jäseniä joko ilman Rostia tai tämän kanssa. Leikkauskohdat sattuvat säännönmukaisesti yksiin musiikil-

18 Boulevardin jäsenet ovat Kyösti Laihi (laulu, koskettimet), Juha Lanu ja Jari Nieminen (kitarat), Tuomo Tepsa (basso) sekä Erkki Korhonen (basso). Rostin taakse siirtyvät Lanu ja Tepsa, Nieminen jää paikalleen portaille.

19 Kim 2015, 135. Tarkemmin ilmaistuna deskriptiivisyys tarkoittaa tässä sitä, että sanan ”räjähtää” äännerakenne yhdessä suomen kielen prosodian ja intonaation kanssa muistuttaa räjähdysten tuottaman äänen verhoikäyrää alukkeineen, maksimivoimakkuutta seuraavine laskuineen, soivuuksineen ja vaimenemisineen.



Kuva 1. Ylävasemmalla: esiintymislava intron aikana ennen Rostin sisääntuloa; yläoikealla: Rosti (S2); alavasemmalla: Boulevardin ”miekkatappelu”; alaoikealla: Rostin loppuhuipennus (ristikuva). Kuvakaappaus: ESC 1987.

lisen muodon rajakohtien kanssa. Yleensä leikkaus on jyrkkä, mutta joissakin kohdin sitä pehmennetään ristikuvan avulla. ”Miekkatappelu” näytetään kokokuvana edestä. Kiitokset ja kumarrukset esitetään jälleen yleiskuvana vasemmalta yläviistosta. Aplodien aikana leikataan yleisöön.

”La dolce vita”

Vuonna 1989 valintamenettelyä oli kutsukilpailun ja avoimen sävellyskilpailun yhdistelmä. Kutsu lähetettiin kymmenelle säveltäjälle, joista seitsemän osallistui, ja valinta tehtiin lopulta 217 kappaleen välillä. YLE:n, levy-yhtiöiden ja eräiden muiden musiikin alan ammattilaistahojen edustajista koottu asiantuntijaraati valitsi loppukarsintaan kymmenen kappaletta.²⁰ YLE:n musiikin ammattilaisista kokoama 12-henkinen asiantuntijaraati valitsi voittajaksi Matti Puurtisen säveltämän ja Turkka Malin sanoittaman ”La dolce vitan”, jonka Sveitsin Lausannessa esitti Anneli Saaristo. Loppukilpailu oli lauantaina 6.5.1989, kilpailupaikkana Palais de Beaulieu.

”La dolce vita” yhdistelee espanjalaista flamencoja ja suomalaista mollisävellystä länsimaisen populaarimusiikin säkeistö/kertosäkeistö-muodon puitteissa:

intro – S1/KS1 – soolo 1 – S2/KS2 – soolo 2 – KS3/coda.²¹

Muoto muistuttaa myös perinteisen flamencoesityksen rakennetta, joka tyypillisesti koostuu introsta (*salida*), 3–5 laulusäkeistöä (*coplas*) sekä kitaristin

20 Tony Latvan (2020; ks. myös Kaivanto & Leskelä 2007, 91) mukaan kymmenen loppukarsintaan osallistuneen joukkoon seuloitui vain kolme avoimeen sävellyskilpailuun osallistunutta ehdokasta.

21 Soolo 1 = sama kuin intro mutta nyt koko orkesterille soitettuna; soolo 2:n pohjalla oleva soitinkulku on johdettu säkeistön jälkiosasta.

laulusäkeistöjen väliin soittamista sooloista (*falsetas*) (Manuel 2003, 24–25; ks. myös Chuse 2003, 36–37, 40–42). Rytmiiikan pohjana on flamenco-rumba, jota määrittää ensisijaisesti tasajakoinen synkopoitu 3-3-2-rytmi, jossa yksi 4/4-tahti jakautuu kahteen kolmen kahdeksasosan ja yhteen kahden kahdeksasosan ryhmään. Nuevo flamencossa ja flamenco-jazzissa ”rumba” viittaaakin väljästi mihin tahansa yllä mainittuun rytmiin perustuvaan lauluun (Manuel 2016, 39).²² Esityksen tempo on kohtuullisen nopea (1/2 = 103 bpm).

”La dolce vitan” sävellaji on tonaalinen molli, joskin siinä on myös fryygisen flamencomoodin piirteitä. Säkeistön melodia noudattaa luonnollista molliä, kun taas kertosäkeistössä vuorottelee luonnollinen ja harmoninen molli. Viimemainittu ylinousevine sekunteineen (f#-eb) tuo melodiikkaan häivähdyksen arabialaista *māqam hijazia*, joka on tietyissä flamencolajeissa melodiikan lähtökohtana (Manuel 1989, 47, 56). Harmonian osalta ”La dolce vita” noudattaa suomalaisen molli-iskelmän vakioratkaisuja jokseenkin pelkistetyssä muodossa. Säkeistössä täyskadenssia (i-iv-V7-i) seuraa lyhyt poikkeama rinnakkaisduuriin ja paluu dominanttiseptimisoinnun kautta takaisin pääsävellajiin (vrt. Jalkanen 1989, 222–223, 242–244). Poikkeama rinnakkaisduuriin on toteutettu ”jazz-kadenssilla” ii-V7-I. Kertosäkeistön sointukulku on subdominanttisoinnilla alkava muunnelma säkeistön sointukulusta.

Sanoitus kertoo täydesti eletystä makeasta elämästä (*la dolce vita*), ylpeydestä ja katumattomuudesta. Lapsuuden laulun kuuleminen saa laulun minän pohtimaan mennyttä elämäänsä hieman samaan tapaan kuin Frank Sinatran laulamassa ikivihreässä ”My Way” (1968, englanninkieliset sanat Paul Anka). Toisen säkeistön alussa häivähtävä epäily eletyn elämän tarkoituksellisuudesta häviää pian: ”on rauha sielussa rikkomaton”. Laulun nimi – ”La dolce vita” – on sijoitettu koko kappaleen tärkeimmälle paikalle eli heti kertosäkeistön alkuun. Se toistuu uudestaan heti seuraavan säkeen alussa ja ikään kuin varmistukseksi vielä päättää koko kertosäkeistön. Kaikkiaan laulun nimi kuullaan kappaleessa kymmenen kertaa.

Laulun nimi on paitsi kansainvälisesti tunnettu italiankielinen ilmaus myös alluusio Federico Fellinin samannimiseen elokuvaan.²³ Nimen ja sen sijoittelun, nimeen sisältyvän alluusion sekä riimin lisäksi sanoituksessa käytetään monipuolisesti retorista toistoa. Säkeistöissä esiintyy anadiplosis,²⁴ joka ensimmäisessä säkeistössä muodostuu sanoista tuulen/kuulen (”silti ylitse tuhannen *tuulen / kuulen*: laulu soi niin huoleton”) ja toisessa sanoista nauha/rauha (”Vaun kulkee tuo hetkien *nauha / on rauha* sielussa rikkomaton”). Kertosäkeistöstä löytyy eräänlainen riimin, epistrofien²⁵ ja anaforan yhdistelmä: kolme peräkkäistä säettä päättyy samaan sanaan (vaan), jota edeltävä sana (janoa, anoa, sanoa) toimii ikään kuin normaali riimi. Lopputulos janoa vaan – anoa vaan – sanoa vaan kuulostaa pikemmin hokemalta kuin riimikaavalta. Lisäksi kohdan kahta ensimmäistä säettä yhdistää anafora: ”*minä* halusin elämän janoa vaan / *minä* halusin onnea anoa vaan”.

Saliteknikassa on vuoteen 1987 verrattuna uutuutena lavasta vasemmalle sijoitettu videotaulu, joka esitysten aikana näyttää kuvaa esittäjistä.²⁶ Suomen esityksessä ei ole varsinaista lavarekvisiittia. Valaistus on hämyisen sinertävä. Lattiatasossa olevat valaisimet heijastavat kalpeanoransseja valokeiloja muuten sähkönsinisessä valossa kylpevälle puolikaaren muotoiselle tautakankaalle, jonka kuvajainen heijastuu lavan kiiltävään pintaan. Saaristo ja kitaristit on valaistu edestä päävalolla, taustalaulajat vain takavalolla ja lavan oikealla puolella oleva orkesteri kirkkaalla valkoisella valolla. Valaistus pysyy muuttumattomana koko esityksen ajan.

22 Todettakoon, että Espanjan kansallisen tv-yhtiön TVE:n kommentaattori Luonnehti ”La dolce vitaa” vuoden 1989 viisufinaalin suorassa lähetyksessä (ESC 1989b) ”suomalaiseksi rumbaksi” (*rumba en finlandés*). Toisena kitaristina Lausannen finaalin esiintyneen Antero Jakoilan mukaan ”La dolce vitan” innoituksena oli edellisvuonna kansainvälisen läpimurron tehneen katalonianranskalaisen Gipsy Kings -yhtyeen ”Bamboleo” (Riihimäa & Fagerholm 2019, 286). ”Bamboleo” vieraili Suomen singlelistan kymmenentenä heinäkuussa 1988 ja albumi *Gipsy Kings* albumilistan kolmantena saman vuoden elokuussa (Nyman 2005, 193).

23 *Ihana elämä* (*La dolce vita*, Italia 1960). Alluusio on suora tai epäsuora viittaus tunnettuun henkilöön, paikkaan, ilmiöön tai nimeen (Davis 1985, 148). Alluusio on lähellä lainausta (Davis 1985, 147–148), jollaiseksi ”La dolce vita” voitaisiin ehkä Davisin esimerkkien perusteella myös luokitella.

24 Anadiplosis on edellisen säkeen viimeisen tai sitä äänneellisesti muistuttavan sanan toisto seuraavan säkeen alussa (Davis 1985, 144).

25 Epistrofi on saman sanan tai sanayhdistelmän toistaminen peräkkäisten säkeiden lopussa (Davis 1985, 147). Epistrofisissa toisto on sanatarkka toisin kuin riimissä, joka perustuu säkeiden lopussa olevien sanojen tai sanayhdistelmien äänneelliseen samankaltaisuuteen (Davis 1985, 185).

26 Videotaulu ja tietokoneohjattu tulostaulu olivat ensimmäistä kertaa käytössä Dublinissa vuonna 1988 (West 2017, 147).

Näyttämöllepanon ideana on lavastettu flamencoesitys. Saariston lisäksi lavalla ovat kitaristit Bert Karlsson ja Antero Jakoila sekä taustalaulajat Jokke Seppälä ja Anita Pajunen, jotka myös vastaavat toiseen välisoittoon sisältyvistä rytmikkäistä taputuksista. Kokoonpano vastaa väljästi perinteistä *cuadro flamenco* -ensembleä. *Cuadro flamenco* eli kirjaimellisesti flamencoryhmän ytimen muodostavat laulaja, kitaristi ja tanssija. Laajemmassa *cuadro flamenco* -kokoonpanossa kitaristeja ja tanssijoita voi olla useampi kuin yksi, ja mukana voi olla myös (ylimääräisiä) lyömäsoittajia. Rytmikkäät taputukset (*palmas*) kuuluvat asiaan. (Chuse 2003, 36–42.) Tanssijoita ei Suomen esityksessä kuitenkaan nähdä, ja lyömäsoittimetkin kuuluvat taustanauhalta.

Saaristolla on yllään mustat housut ja kirkkaanpunainen tunikamekko, jonka v-kauluksen alta näkyy musta o-kauluksinen pusero, sekä oikealta olkapäältä rinnan poikki vasemman lonkan päälle ulottuva musta seppeleenkaltainen olkanauha. Kitaristien asut ovat epämuodolliset: mustat housut, harmaat pikkutakit ja niiden alla mustat puserot punaisine o-kauluksineen. Taustalaulajista Jokke Seppälän asu on linjassa kitaristien kanssa, kun taas Anita Pajusella on pitkät housut ja oikean olkapään kokonaan paljastava tiukasti vartalonmyötäinen tumma pusero. Saariston asun värikoodi vastaa hänen viehtymystään espanjalaiseen mentaliteettiin: ”Punaviini, kuoleman ja rakkauden tematiikka, musta ja punainen yhdistettynä... Kuulostaa tietenkin kliseiseltä, mutta en muutakaan keksi asiaa kuvailemaan.” (Virtanen 2009, 8.) Saaristo mainitsee väriyhdistelmän puhuessaan Federico Garcia Lorcan runoudesta, mutta värien – erityisesti punaisen – voi ajatella assosioituvan yleisemminkin Espanjaan ja espanjalaiseen kulttuuriin.²⁷

Varsinaista koreografiaa ei ”La dolce vita” esityksessä ole. Saaristo seisoo koko esityksen ajan paikallaan mikrofonin oikeassa kädessä elävöittäen niin musiikkia kuin sanoitustakin hienovaraisilla eleillä. Vasen käsi liikkuu painottaen tiettyjä sanoja, säkeitä tai musiikillisia tapahtumia. Esimerkiksi toisessa kertosaikavälissä Saaristo heiluttaa vasenta kättään avoin kämmen yleisöön päin ikään kuin tyyntyytelevästi laulaessaan ”ei aihetta kyyneliin”. Soolojen ajaksi hän laskee molemmat kätensä – siis myös mikrofonikäden – alas. Katse on välillä yleisössä, välillä Saaristo katsoo suoraan kohti kameraa. Välillä silmät ovat kiinni. Ensimmäisen soolon aikana hän antaa katseen kiertää hitaasti yleisössä. Ilmeet vaihtelevat keskittyneestä totiseen, välillä kasvoille puhkeaa hymy.

Toistuvia eleitä ovat käden painaminen sydämelle sekä sen nostaminen laajassa kaaressa vasemmalle sivulle yläviistoon. Sydämen päällä käsi käy sanan ”onnellinen” (S1), säkeiden ”minä sammutin elämän janoa vaan” ja ”la dolce vita” (molemmat KS1) sekä säkeen ”on ollut kaikki tuo suloista niin” (KS2) kohdalla. Laajan kaaren sivulle käsi tekee säkeiden ”vaan kun kulkee tuo hetkien nauha / on rauha sielussa rikkomaton” (S1) sekä nimisäkeen ”la dolce vita” aikana (KS3/coda). Molemmilla kerroilla on myös pää (ylpeästi) takakenossa ja silmät suljettuina. Esityksen päättävän andalusialaisen kadenssin²⁸ (orkesteri) ajaksi Saaristo laskee kätensä alas, painaa leukansa oikealle alaviistoon ja nykäisee sitten päänsä kitaran lyhyen ja terävän päätösrasgueadon aikana äkkinäisellä liikkeellä vasemmalle yläviistoon. Ele on korostetun ylpeä ja teatraalinen. Ennen kiitoksia Saariston kasvat leviävät valloittavaan ja helpottuneeseen hymyyn.

”La dolce vita” on (kuin) kirjoitettu Anneli Saariston tummalle, metalliselle ja dramaattiselle äänelle, joka liikkuu notkeasti rekisteristä toiseen säilyttäen tumman värinsä myös ylärekisterissä. Saaristo artikuloi jokaisen sanan hyvin selkeästi, säkeistön triolirytmisissä säkeissä jopa jokaisen tavun: ”sointu / vii-

27 Punainen on Espanjan lipun toinen pääväri ja tavallisesti myös härkätaisteluväri (*muleta*) väri. Punainen väri on keskeinen osa elokuvajohtaja Pedro Almodóvarin elokuvien näyttämöllepanoa (*mise-en-scène*). Almodóvar on todennut, että ”espanjalaisessa kulttuurissa punainen on intohimon, veren ja tulen väri” ja että se liittyy myös uskontoon, rakkauteen ja kuolemaan (Rennet 2012, 68–69). Vaikka Almodóvar teki elokuvia jo 1980-luvun alusta alkaen, hänen tunnetuin tuotantonsa alkaa vasta 1980-luvun lopulta. Ei ole syytä olettaa, että Anneli Saariston asuvalinnan ja Almodóvarin elokuvien välillä olisi minkäänlaista konkreettista kytköstä, mutta epäsuora perheyhtäläisyys punaisella värillä, ”La dolce vitalla”, Lorcan runoudella ja Almodóvarin elokuvilla on espanjalaisen kulttuurin ja sen taiteellisen esittämisen kautta.

28 Andalusialainen kadenssi tarkoittaa fryygisessä flamencomoodissa sointukulkua iv-III-II-I. Nimitystä käytetään kuitenkin myös tonaalisen mollin sointukulusta i-VII-VI-V, kuten ”La dolce vita” päätöksessä. Kuten sanottu, ”La dolce vita” sävellaji on tonaalinen molli, mutta siinä on myös fryygisen flamencomoodin piirteitä.



Kuva 2. Ylävasemmalla: edessä orkesteri, jonka takana esiintymislava ja taustalla videotaulu; yläoikealla: Saaristo ja kitaristit; alavasemmalla: taustalaulajat/taputtajat ja kitaristi Bert Karlsson; alaoikealla: Saariston ylpeä loppuhuippennus. Kuvakaappaus: ESC 1989a.

mei-nen / lap-suu-den / laulun” (poikki- ja tavuviivat osoittavat artikulaatiota). Saaristo on kertonut, että artikulointi on peräisin ”kapakoiden konservatoriosta” eli ajalta tanssiryhtyeen solistina. Koska ryhtyeen ohjelmisto pysyi illasta toiseen samana, Saaristo päätti ”jotain tehdä” harjoitella laulamiensa sanojen selkeää ääntämistä. (Trötschkes 2020; ”kapakoiden konservatorion” osalta Kotirinta 2004, 361.)

Live-editointi alkaa suoraan introsta. Leikkaus on synkronoitu musiikkiin siten, että leikkaukset osuvat yksiin musiikillisten muotoyksiköiden taitekohtien kanssa. Kuvälähde on pääsääntöisesti valittu parhaillaan esillä olevan musiikillisen tapahtuman tai yksityiskohtaan mukaan: intron ja välisoittojen aikana näytetään kitaristeja ja taustalaulajia, lauluosuuksien (säkeistöt, kertosaäkeistöt) aikana Anneli Saaristoa – joko yksin tai kitaristien kanssa. Varsinaisissa flamenco-osuuksissa (intron ja välisoittojen nopeat juoksutukset, säkeistön ja kertosaäkeistöjen päätösfraasia edeltävät rasgueado-ryöpytykset) zoomataan Bert Karlssonin kitaran ja käsiin. Kunkin kertosaäkeistön jälkipuolella näytetään lyhyesti yleiskuvaa, jonka keskiössä on Ossi Runne johtamassa orkesteria. Toisen välisoiton alussa leikataan 3-3-2-rumbarytmisä käsiään taputtaviin taustalaulajiin. Esityksen päätyttyä näytetään vielä Saariston ja kitaristien kiitosten jälkeen Ossi Runnen kumarrus kapellimestarin korokkeelta.

”Tule luo”

Vuonna 1993 valintamenettelyä oli kutsukilpailu, jossa kahdeksalta suomalaissäveltäjältä pyydettiin kappale yhden etukäteen nimetyistä laulajista esitettäväksi. Laulajat olivat Katri Helena, Paula Koivuniemi, Arja Koriseva ja Marjorie, joista kukin esitti karsinnassa kaksi kappaletta. Yksitoista alueraatia valitsivat voittajaksi Matti Puurtisen säveltämän ja Jukka Saarisen sanoittaman ”Tule luo”, jonka Irlannin Millstreetissä esitti Katri Helena. Loppukilpailu pidettiin lauantaina 15.5.1993, kilpailupaikkana oli normaalisti hevosurheilulle omistettu Green Glens Arena.

”Tule luo” on tempoltaan rauhallinen (1/4 = 89 bpm) suomalainen molli-iskelmä, jonka tyylliset esikuvat ovat pikemmin 1970- kuin 1990-luvulla.²⁹ Intron ja codan lisäksi laulu rakentuu ainoastaan säkeistöistä ja kertosäkeistöistä – minkäänlaista sooloa tai bridgeä ei kappaleessa ole. Sekä säkeistöt että kertosäkeistöt ovat 16 tahdin mittaisia, kukin kertosäkeistö kerrataan välittömästi:

intro – S1/S2 – /:KS1:/ – S3 – /:KS2:/ – coda.³⁰

Säkeistön melodia on kuulas ja haaveellinen, kertosäkeistössä rytmi terävöityy ja komppi muuttuu humpahtavaksi.³¹ Sekä säkeistössä että kertosäkeistössä poiketaan rinnakkaisduuriin. Molemmissa poikkeama tapahtuu osan toisessa säkeessä siten, että toonikasoinnusta siirrytään suoraan välidominantin kautta rinnakkaisduurin toonikaan (i-V7/III-III). Säkeistössä sekä väli- että päätöskadenssi päättyvät kvarttipidätyksellä viivytettynä dominantille (V^{sus4}-V7). Kertosäkeistö alkaa dominanttisoinnalla, poikkeaa lyhyesti rinnakkaisduuriin ja palaa harhapurkauksen (V7-VI) kautta takaisin pääsävellajiin. Matti Puurtisen sovitus harmonikkoineen ja kantelemaisine syntikkasoundeineen on laulun sanoitukseen sopivasti kevyt ja ilmava.

Sanoitus on kutsuva, intiimi, ja se korostaa elämän hetkellisyyttä – ”Tule luo, aikaa pieni hetki on vaan”. Sanapari ”tule luo” kuullaan laulussa kaikkiaan 29 kertaa. Se esiintyy jokaisen säkeistön jokaisen säkeen alussa (anafora), toisen ja kolmannen säkeistön lopussa, kertosäkeistön toisen ja kolmannen säkeen alussa, kertosäkeistön lopussa sekä codassa, jossa se lopulta päättää koko laulun. Toisen ja kolmannen säkeistön lopussa se esiintyy kolmesti peräkkäin – itse asiassa viidesti, kun taustalaulajien kaiunomaiset toistot otetaan lukuun: ”Tule luo (tule luo), tule luo (tule luo), tule luo.” Kertaukset pois lukien sanoituksessa on vain kaksi säettä, jotka eivät ala ”tule luo”-kutsulla: kertosäkeistön ensimmäinen ja viimeinen säe. Siten kertosäkeistön ensimmäinen säe on sanoituksen ainoa säe, joka ei lainkaan sisällä laulun nimeä – paradoksaalisesti, koska laulun nimi sijoitetaan yleensä nimenomaan tälle paikalle. Toinen keskeinen ilmaus on sana ”poutapilvi”, joka esiintyy koko laulun ensimmäisessä säkeessä (”Tule luo, ole poutapilvi taivaan”) ja kertosäkeistön viimeisessä säkeessä (”Huomaan poutapilven taivaan”). Molemmilla kerroilla se esiintyy sävellajin neljännellä asteella: säkeistössä ensimmäisen säkeen lakisävelenä, kertosäkeistössä koko laulun melodisena lakisävelenä. Kaikkiaan sana ”poutapilvi” kuullaan laulussa viisi kertaa. Toiston lisäksi on huomionarvoista, että sanoitukseen ei sisälly lainkaan y-, ä- ja ö-äänteitä.

Green Glens Arena on muutettu tilapäisillä rakenteilla Eurovision laulukilpailun näyttämöksi. Varsinaisia lavastuselementtejä ei ole, joten näyttämöllepano perustuu ennen muuta monipuolisesti eri esitysten tarpeisiin mukautuvaan valaistukseen, esiintymisasuihin, lavalla oleviin soittimiin

29 Silti ”Tule luo” ei ollut mikään irrallinen ilmiö. Katri Helena julkaisi vuonna 1992 neljän vuoden tauon jälkeen ensimmäisen uuden albuminsa *Anna mulle tähtitaivas*, josta tuli hänen kaikkien aikojen myydyin albuminsa ja Jukka Kuoppamäen kirjoittamasta nimikkappaleesta eräänlainen lama-Suomen tuntojen tulkki (vrt. Latva & Tuunanen 2005, 170). Muutenkin suomalainen iskelmä kääntyi 1990-luvulle tultaessa uuteen nousuun – ei vähiten Seinäjoen Tangomarkkinoiden, Arja Korisevan ja Jari Sillanpään suosion myötä.

30 /: /: -merkit viittaavat kertaukseen. S3 vastaa musiikillaan S2:ta mutta on sanoitukseltaan uusi.

31 Vrt. Rajala 2013; Pajala 2006, 279. Humpparytmin perustana on voimakas korostus tahdin pää- ja sivuiskuille eli 4/4-tahtilajissa ensimmäiselle ja kolmannelle iskulle. Korostuksesta vastaa erityisesti basso (tyypillisesti pääiskulla soinnun toonika, sivuiskulla dominantti) ja rummut (tyypillisesti pääiskulla bassorumpu, sivuiskulla virveli). ”Tule luo” -kappaleen kertosäkeistössä ei ole kysymys varsinaisesta humpparytmistä, koska tempo on humppaa huomattavasti hitaampi – siksi ilmaus ”humpahtava komppi” eikä ”humpparytmi”.

ja lavakoreografiaan. Suomen esityksessä yleisvalaistus on melko kirkas, minkä lisäksi Katri Helenan ympärille, päälle sekä lavan ja yleisön väliselle ei-kenenkään-maalle projisoidaan gobo-heittimillä liikkuvia, sirpaleenmuotoisista figuureista rakentuvia vaaleansinertäviä valomuodostelmia. Goboheitinten liikkeitä ei ole synkronoitu musiikkiin, ja muilta osin valaistus pysyy muuttumattomana. Katri Helenan lisäksi lavalla on taustalaulajaryhmä Pave Maijanen, Pepe Willberg (molemmilla harmonikka) ja Anita Pajunen. Katri Helenan sinivalkoinen pukuyhdistelmä (sininen puku, valkoinen pusero) assosioituu Suomen lipun väreihin sekä suomen kieltä ymmärtävillä ehkä myös sanoituksen sinistä taivasta vasten erottuviin valkoisiin poutapilviin. Kaikilla taustalaulajilla on tumma puku, valkoinen paita ja musta rusetti, minkä lisäksi Anita Pajusella on musta hattu.³²

Varsinaista koreografiaa ei ole, mutta Katri Helenan kehonkieli ilmentää laulun rakennetta ja sisältöä hienovaraisin elein ja liikkein. Säkeistöjen ajan hän seisoo paikallaan kehon myötäillessä kevyesti musiikin rytmiä. Kertosäkeistön alussa hänen vartalonsa keinuu korostetusti humpahtavan rytmien tahdissa. Mikrofonin on koko ajan oikeassa kädessä, vasen käsi tekee musiikkia ja sanoitusta myötäileviä liikkeitä. Toistuvia liikkeitä ovat käden vieni sydämelle (muun muassa säkeessä ”Tule luo, koske niin kuin aalto rantaa”, minkä aikana Katri Helena myös pitää silmiään suljettuina) ja sen nostaminen eteen yläviistoon sanojen ”huomaan poutapilven taivaan” kohdalla. Katri Helena puhuttelee suoralla katsekontaktilla ja hymyllä sekä saliyleisöä että tv-katsojia. Hän hymyilee lähes koko esityksen ajan koko kasvoillaan – huulillaan, poskillaan, silmillään – ja kääntää päänsä tai koko vartalonsa kohti sitä kameraa, jonka kuva näkyy parhaillaan suorassa televisiolähetyksessä.

Katri Helenan kirkas ja heleä ääni liikkuu vaivattomasti rekisteristä toiseen, ja sille on ominaista suhteellisen voimakas vibrato. Ääni säilyttää vaalean sävynsä myös matalalta laulettaessa, mutta vibrato voimistuu paikoin huojunnaksi. ”Tule luo” -kappaleen esityksessä ääni on alarekisterissä kevyt ja puhutteleva; Katri Helena laulaa (enemmän) osan sävelistä hiljaa mutta korostaa tiettyjä sanoja tai tavuja antamalla äänensä puhjeta täyteläiseksi (Tule luo, ole poutapilvi taivaan). Ylärekisterissä ääni on kirkas, heleä ja lievästi metallinen. Kertosäkeistön humpahtava rytmi kuuluu rytmisektion lisäksi Katri Helenan artikulaatiossa. Aloitussäe (”Kunnellaan, katsellaan, kuljetaan”) korostaa voimakkaasti kunkin tahdin sivuiskua (”takapotkua”): kukin sana alkaa sivuiskulla ja päättyy pääiskulle, joskin sanan ”kuljetaan” viimeinen tavu alkaa synkopoidusti jo edellisen tahdin viimeiseltä kahdeksasosalta. Edellisen lisäksi säkeen rytmikka perustuu kovan k:n ja pehmeän l:n vuorotteluun: kunkin sanan ensimmäinen tavu alkaa k-äänteellä ja viimeinen l-äänteellä (sana ”kuljetaan” muodostaa tässäkin suhteessa poikkeuksen viimeisen tavun osalta). Katri Helena artikuloi sanat selkeästi, ja etenkin sanan ”kunnellaan” alussa kuullaan aspiroitunut k-äänne (”k^hunnellaan”), joka oli ominaista hänen äänenkäytölleen uran alkuvaiheissa, erityisesti ensisinglillä ”Poikien kuvat” (1963).

Live-editointi alkaa kapellimestari Olli Ahvenlahden esittelyllä ja merkillä. Leikkausrytmi noudattaa jälleen musiikin rakennetta siten, että leikkauskohdat osuvat yksiin musiikillisten yksiköiden taitekohtien kanssa. Live-editointi on toteutettu periaatteessa kuten Rostin ja Saariston esityksissä, mutta nyt näytetään vähemmän ryhmää ja enemmän laulusolistia. Katri Helena näytetään myös Rostia ja Saaristoa monipuolisemmin – lähikuvaa, puolikuvaa ja kokokuvaa edestä ja molemmilta sivuilta, yksin ja ryhmän kanssa. Ensimmäisestä kertosäkeistöstä kolmanteen säkeistöön siirryttäessä lähikuvaan poimitaan

32 Vrt. Motschenbacher 2016, 248–249. Toisaalta pukuyhdistelmä yhdessä Katri Helenan muutenkin ladylike-olemuksen kanssa tuo mieleen prinsessa Dianan kihlajaisasun, jossa Katri Helenan pukua astetta tummasävyisemmän kuninkaallisen sinisen (*royal blue*) puvun alla oli niin ikään valkoinen pusero. Katri Helenan puvun on suunnitellut Jukka Rintala (Murto-mäki 2007, 172). Anita Pajusen musta puku puolestaan muistuttaa Yves Saint Laurentin 1960-luvulla lanseeraamaa naisten *Le Smoking* -housupukumallistoa. Vrt. Luxemburgin vuoden 1977 esityksen (”Frère Jacques”) taustakuoron naisten sekä Kreikan Tania Tsanaklidoun (”Charlie Chaplin”, 1978) ”feminiiniset smokkimukaemat” (Jan Wickmanin katsaus tässä *Lähikuva*-lehden numerossa).



Kuva 3. Ylävasemmalla: sali, esiintymislava ja orkesteri (lavan vasemmalla puolella; yläoikealla: Suomen esiintyjäryhmä; alavasemmalla: Katri Helena, Willberg ja Maijanen; alaoikealla: Katri Helenan loppuhuipennus. Kuvakaappaus: ESC 1993.

Pave Maijasen harmonikka ja oikea käsi soittamassa säkeistön alkuun johtavaa karakteristista sävelkuviota. Salia ja lavaa näytetään eri kuvakulmista usein pitkien kamera-ajojen välityksellä. Codassa leikataan erikoislähikuvaan Katri Helenasta. Suomen esitys päättyy yläviistosta otettuun yleiskuvaan, jossa vasemmalla näkyy yleisöä, lava esittäjieneen on keskellä ja orkesteri lavan takana. Aplodien alettua leikataan lopuksi yleisöön ja näytetään Suomen euroviisudelegaatiota.

Yhteenveto ja tulkinta

Analyysi nostaa esiin viihteellisyyteen, kilpailullisuuteen ja kansallisten piirteiden esittämiseen liittyviä eroja ja yhtäläisyyksiä kolmen Suomea Eurovision laulukilpailussa vuosina 1987–1993 edustaneen esityksen audiovisuaalisessa rakentumisessa. Samalla se valottaa musiikin, sanoituksen, näyttämöllepanon ja monikamerakuvauksen/live-editoinnin välisiä suhteita esitysten toteutuksessa ja televisioinnissa.

Kaikki kappaleet ovat mollisävelmiä – sillä tarkennuksella että ”Sata salamaa” -kappaleen säkeistöt ovat mollissa ja kertosäkeistöt muunnosduurissa.³³ Vaikka kappaleet ovat genreltään, karaktääriltään ja sovitukseltaan

33 Kaikissa esityksissä sävellajina on g-molli (”Sata salamaa”-esityksen kertosäkeistö on G-duurissa paitsi viimeinen kertosäkeistö ja coda As-duurissa). Saman sävellajivalinnan taustalla lienee yhtäältä g-mollin soveltuvuus altoäänelle ja toisaalta b-merkisten sävellajien – g-mollissa on kaksi b:tä – soveltuvuus puhallinsoittimia sisältäville kokoonpanoille.

hyvin erilaisia, kaikista löytyy suomalaiselle molli-iskelmälle ominainen aina salonkimusiikkiin ja venäläiseen valssiromanssiin palautuva poikkeama rinnakkaisduuriin ja sieltä dominantin kautta takaisin pääsävellajiin. ”Sata salamaa”-kappaleessa tämä toteutuu vain mollisävellajissa etenevässä säkeistöissä, kahdessa muussa kappaleessa – myös ”La dolce vitassa” sen ”espanjalaisuudesta” huolimatta – sekä säkeistöissä että kertosäkeistöissä. Tämä sopii yhteen Jalkasen ja Kurkelan (2003, 617) esittämän huomion kanssa, että vanha molli-iskelman melodia- ja harmonia-ajattelu piti pintansa myös 1900-luvun lopun suomalaisessa populaarimusiikissa.³⁴ Sen sijaan Eurovision laulukilpailussa tonaalinen molli ei 1980-luvun lopulla ja 1990-luvun alussa ollut mikään menestystekijä.³⁵ Silti Yleisradio ei epäröinyt lähettää edustuskappaleiksi molli-iskelmiä, ja itse asiassa molli-iskelmät myös menestyivät tuohon aikaan Suomen edustuskappaleina duurisävelmiä paremmin kansainvälisessä loppukilpailussa.³⁶ Genre, sovitus ja esitys ovat kuitenkin strategisesti sävellajia merkittävämpiä kilpailutekijöitä. Tältä osin ”Sata salamaa” edustaa angloamerikkalaista (globaalia) strategiaa, ”La dolce vita” eurooppalaisittain suuntautunutta strategiaa ja ”Tule luo” kansallista strategiaa (vrt. Meijer 2018, 125; Motschenbacher 2016, 251–258; Björnberg 1987, 210–211).

Oletettua kieliongelmaa on tavalla tai toisella häivytetty tai kompensoitu kaikissa sanoituksissa. ”Tule luo”-sanoituksessa keinona on laajennettu voikaaliharmonia, joka toteutuu ongelmallisiksi oletettujen y-, ä- ja ö-äänteiden täydellisenä välttämisenä sekä laulun nimen toistamisena toistamasta päästyä. Kahdesta muusta sanoituksesta poiketen laulun nimi ei kuitenkaan esiinny kertosäkeistön aloitussäkeessä. Myös ”Sata salamaa” suosii takavokaaleihin perustuvaa alkusointuisuutta niin nimessä kuin muutenkin; silti melodian ja koko kappaleen lakipisteeseen sijoittuu ä-äänteitä vilisevä ja perisuomalaisella täry-ärrällä terävöitetty sanapari ”elämä räjähtää”, jonka Virve Rosti asianmukaisen antaumuksellisesti tulkitsee. ”La dolce vitan” kohdalla ratkaisuna on kansainvälisesti ymmärrettävä ja tunnettuun elokuvaan viittaava nimi ja sen toistaminen strategisesti keskeisillä paikoilla kertosäkeistön alussa, keskellä ja lopussa. Retorisista figuureista käytössä ovat riimin lisäksi anafora (kaikki laulut), anadiplosis ja epistrofi (”La dolce vita”) sekä onomatopoeia (”Sata salamaa”).

Näyttämöllepano on toteutettu eri esityksissä kappaleen genren mukaisesti. ”Sata salamaa”-kappaleessa lähtökohtana on lavastettu rock-yhtyeen konserttiesitys, ”La dolce vitan” kohdalla lavastettu *cuadro flamenco*-esitys. ”Tule luo”-kappaleen kohdalla vastaavaa lavastettua esitys esityksessä -asetelmaa ei ole: lavalla on yksinkertaisesti Katri Helena taustalaulajineen esittämässä Eurovision laulukilpailun Suomen edustuskappaletta live-orkesterin säestyksellä saliyleisölle ja tv-katsojille. Lavalla ei nähdä minkään esityksen aikana esiintyjien käyttämien musiikki-instrumenttien sekä ”La dolce vita”-esityksessä kitaristien istuimina käyttämien tuolien lisäksi muuta esityskohtaista tarpeistoja tai rekvisiittaa. Vain yhdessä esityksessä (”Sata salamaa”) valaistus on synkronoitu musiikkiin; muissa valaistus joko pysyy muuttumattomana (”La dolce vita”) tai muutos on vähäistä eikä synkronoidu musiikkiin (”Tule luo”). Kunkin kappaleen näyttämöllepano on epäilemättä tarkkaan harkittu. Kuitenkin niistä jää puuttumaan sitä loistokkuutta, taianomaisuutta ja lumoa, jota Dyer (1973, 2002) pitää elokuva- ja televisioviitteeseen kenties keskeisimpänä ominaispiirteinä. Tällä voi olla vaikutuksensa myös kilpailumenestykseen: jos kaksi kappaletta ovat muilta osin tasavertaisia, niin näyttämöllepanon viihteellisyys ratkaisee.

34 Jalkasen ja Kurkelan (2003, 617) mukaan esimerkiksi Katri Helenan, Paula Koivuniemen ja Marionin sekä Matin ja Tepon, Kirkan, Riki Sorsan, Kari Tapion ja Joel Hallikaisen suosio oli suuressa määrin riippuvainen perinteisen suomalaisen molli-iskelman viehättyksestä.

35 Ks. Raykoff 2020, 56–57. Sen sijaan 2000-luvulla monen voittajakappaleen sävellajina on ollut (modaalinen) molli (Raykoff 2020, 65–68). Todettakoon kuitenkin, että mollisävelmillä voitettiin myös Eurovision laulukilpailun alkuvuosikymmenillä. Esimerkkeinä mainittakoon ”Dansevise” (Tanska, 1963), ”Poupée de cire, poupée de son” (Luxemburg, 1965), ”La la la” (Espanja, 1968; kertosäkeistö duurissa), ”Tu te reconnaitras” (Luxemburg, 1973) ja ”L’oiseau et l’enfant” (Ranska, 1977). Muita hyvin menestyneitä mollisävelmiä olivat toiseksi sijoittuneet ”Si” (Italia, 1974; kertosäkeistö duurissa) ja ”Johnny Blue” (Saksa, 1981).

36 15 vuoden ajanjaksona 1979–1993 viiden parhaiten menestyneen Suomen edustuskappaleen joukossa oli neljä mollisävelmää ja yksi duurisävelmä, menestyksen mukaisessa järjestyksessä: Anneli Saaristo (1989): ”La dolce vita” (molli, 76 p, sijoitus 7/22); Sonja Lumme (1985): ”Eläköön elämä” (molli, 58 p, 9/19); Kirka (1984): ”Hengailaan” (duuri, 46 p, sijoitus 9/19); Ami Aspelund (1983): ”Fantasiaa” (molli, 41 p, sijoitus 11/20) sekä Katri Helena (1979): ”Katson sineen taivaan” (molli, 38 p, sijoitus 14/19). Edustuskappaleista duurisävelmiä oli kyseisenä ajanjaksona 7, mollisävelmiä 8. Sen sijaan vuosina 1961–1978 duurisävelmät menestyivät Suomen edustuskappaleina mollisävelmiä paremmin.

Laulajien esitykset ovat heidän artistiprofiiliensa mukaisia. Virve Rostin esitys on räväkkä ja energinen, ja hän artikuloi sekä äänellään että liikkumisellaan musiikin ja sanoituksen muodostamaa draaman kaarta. Anneli Saariston esitys on niukkuudessaan dramaattinen. Keskiössä on tumma ääni visuaaliskineettisten eleiden rajoittuessa musiikkia ja sanoitusta myötäileviin vasemman käden ja pään liikkeisiin. Myös Katri Helenan esitys on yksinkertainen, sekä hänen äänenkäyttönsä että visuaaliskineettinen ilmaisunsa on kevyttä ja puhuttelevaa. Katri Helena hymyilee koko kasvoillaan ja hakee aktiivisesti katsekontaktia kameraan. Rostin ja Boulevardin esitys ammentaa pop-yhtye-koreografiasta, Saariston liike- ja elekieli noudattaa pitkälti taidelaulun solistikonserttiesityksen normeja, kun taas Katri Helenan liikkeet ja eleet ovat suomalaisen iskelmäperinteen mukaisia.³⁷ Dyerin (2002) kriteerein: Rostin esitys on energinen (vahva, eloisa), Saariston intensiivinen (dramaattinen) ja Katri Helenan läpinäkyvä (avoin, puhutteleva).

Kaikki solistit visualisoivat esittämäänsä laulua kansainvälisesti – tai ainakin eurooppalaisittain – suhteellisen vakiintuneiden eleiden avulla. Kaikki nostavat esityksensä aikana vasemman (Saaristo ja Katri Helena) tai molemmat (Rosti) kätensä sydämelle ja sulkevat samanaikaisesti silmänsä. Käden painaminen sydämelle ja silmien sulkeminen ovat – ainakin eurooppalaisessa kontekstissa – tyypillisiä rehellisyyden ja vilpittömyyden ilmauksia.³⁸ Eleiden samanaikainen esiintyminen korostaa vilpittömyyden vaikutelmaa. Sekä Rosti että Katri Helena nostavat vasemman kätensä yläviistoon osoittamaan jotakin taivaallista kohdetta – Katri Helena poutapilveä ja Rosti yhtä tuhansista maailmoista. Myös Saaristo nostaa vasemman kätensä laajassa kaaressa yläviistoon, mutta osoittavan funktion sijaan kysymyksessä on pikemminkin teatraalisretorinen ele, jonka tarkoituksena on ikään kuin vakuuttaa yleisö eletyn ”makean elämän” oikeutuksesta. Pään äkkinäinen nykäisy takakenoon ”La dolce vita” lopussa on tyypillisesti ylpeyttä osoittava ele.³⁹ Kaikkien visuaaliskineettinen tulkinta lisää esitysten intensiivisyyttä ja läpinäkyvyyttä (autenttisuutta ja vilpittömyyttä) Dyerin (2002) tarkoittamassa mielessä.

Live-editointi on kaikissa esityksissä musiikkilähtöistä, mutta kuvakulmat ja leikkausrytmi vaihtelevat edustuskappaleen tempon, rakenteen ja esityskokoonpanon mukaisesti. Periaatteena on, että leikkaukset osuvat musiikkillisten yksiköiden taitekohtiin ja että kuva näyttää sitä laulajaa, muusikkoa tai ryhmää, joka kulloinkin ensisijaisesti vastaa kuultavasta musiikillisesta tapahtumasta. Lisäksi näytetään kapellimestaria, orkesteria ja saliyleisöä. Yksityiskohtaisimmin musiikin rakennetta noudattaa ”La dolce vita”, jossa kamera seuraa sekä laulu- että soitinosuuksia Anneli Saariston, kitaristien ja taputuksista vastaavan taustalaulajaryhmän esittäminä. ”Sata salamaa”-esityksessä editoinnin keskiössä on Virve Rosti, mutta myös Boulevard-yhtyeen jäseniä poimitaan kuvaan esityksen eri vaiheissa. ”Tule luo”-esityksen kohdalla näytetään Katri Helenaa eri kuvakulmista, ja mukana on paljon esiintymislavaa tai koko salia kamera-ajojen muodossa esittävää yleiskuvaa. Myös taustaryhmää näytetään, mutta sillä ei ole leikkauksessa vastaavaa itsenäistä tai puoli-itsenäistä roolia kuin kahdessa muussa esityksessä. Kaikissa esityksissä poimitaan kuvaan myös jokin konkreettisesti soittamiseen liittyvä yksityiskohta: rumpufilli (”Sata salamaa”), kitaran rasgueado (”La dolce vita”) ja käsi harmonikan näppäimistöllä (”Tule luo”).

”Sata salamaa” ja ”La dolce vita”-esitysten näyttämöllepanoa voi luonnehtia musiikkilähtöisiksi sikäli, että kummassakin lähtökohtana on lavastettu esitys esityksessä (rock-konsertti, flamencoesitys). Lisäksi ”Sata salamaa”-esityksessä on musiikin rakenteeseen synkronoitu valaistus ja draaman

37 Taidelaulun soolokonserttiesityksessä tulkinnan visuaaliskineettiset aspektit rajoittuvat Sara K. Schneiderin (1994, 8) mukaan katseeseen, kasvojen ilmeisiin, eleisiin, pään ja raajojen liikkeisiin, asentoon, rajatulla alueella liikkumiseen sekä edellisten rajoissa toteutuvaan kontaktiin yhtäältä säestäjän ja toisaalta yleisön kanssa (vrt. Emmons & Sonntag 2002, 116–121). Suomalaisen iskelmätradition mukainen liike- ja elekieli oli 1900-luvun lopulle asti pitkälti taidelaulun soolokonserttiesityksen normien mukaista (ks. Heinonen 2003, 32–33).

38 Käsi sydämellä -eleen osalta katso esim. Parzuchowski & Wojciszke (2014); silmien sulkemisen osalta Caruso & Gino (2010). Silmien sulkeminen viestii, että puhuja/esittäjä on kääntynyt sisään päin kuuntelemaan itseään ja keskittynyt omaan emotionaaliseen tilaansa (Caruso & Gino 2010, 284).

39 Mignault & Chaudhuri (2003, 112) listaavat eri kieli- ja kulttuurialueilta peräisin olevia sanontoja, jotka viestivät pään asennon ja asenteen tai emotion välisestä suhteesta: pystyssä tai takakenossa oleva pää viestii ylpeydestä tai halveksunnasta, alas painettu pää alistumisesta tai häpeästä. Suomessakin tunnetuille ylpeyttä ja halveksuntaa ilmaiseville sanonnoille ”kulkea pää/nenä pystyssä” löytyy vastineet myös esimerkiksi englannista, ranskasta, italiasta ja hindistä. Saariston äkkinäistä pään taaksepäin nykäisyä kuvaa osuvasti suomen kielen ilmaus ”nakella niskojaan”.

kaaren mukainen koreografia. ”Tule luo”-esityksen näyttämöllepano sen sijaan noudattaa solistikonserttiperinteeseen palautuvaa euroviisuestetiikkaa. Live-editointi on kaikissa tapauksissa musiikkilähtöistä, joskin selvimmän musiikkilähtöisyys ilmenee ”La dolce vitan” kohdalla ja vähiten selkeää se on ”Tule luo”-esityksessä. Kaiken kaikkiaan live-editoinnin musiikkilähtöisyys näyttää korostuvan silloin, kun laulun sovitus ja näyttämöllepano tarjoavat visuaalisesti riittävän kiinnostavia musiikillisia yksityiskohtia kuvattavaksi ja suorassa lähetyksessä välitettäväksi.

40 Ks. esim. Pérez-Rufi & Valverde-Maestre (2019) sekä Mari Pajalan artikkeli tässä *Lähikuva*-lehden numerossa.

Lopuksi

Musiikki on muuttunut kolmessakymmenessä vuodessa, ja samoin on käynyt audiovisuaalisille esityskäytännöille. Viihteellisyyden ja kilpailullisuuden merkitys on entisestään kasvanut, mikä näkyy vahvana panostuksena näyttämöllepanoon sekä monikamerakuvauksen ja live-editoinnin sovittamisena aiempaa yksilöllisemmin esitettävän kappaleen karaktääriin mukaan.⁴⁰ Edellä analysoimani Suomen edustuskappaleet ajoittuvat 1980-luvun lopulle ja 1990-luvun alkuun, ja niiden esitykset ovat audiovisuaaliselta rakentumiseltaan huomattavasti tämän päivän kilpailuesityksiä vaatimattomampia. Silti myös niissä on nähtävissä vastaavaa monikameraohjauksen sovittamista esitettävän kappaleen karaktääriin ja/tai rakenteeseen kuin 2000-luvun esityksissä

Tarinan opetus?

On sanottu, että Eurovision laulukilpailu on enemmän kuin *vain* musiikkia. Myös tässä artikkelissa esitetty analyysi havainnollistaa, että näin todella on. Visuaalisuutta korostettaessa on kuitenkin hyvä pitää mielessä, että Eurovision laulukilpailussa on kysymys *myös* musiikista. Sitä muuta ei olisi ilman musiikkia. Tarvitaan jotakin, mitä visualisoida.

Lähteet

Aineisto

ESC (1987) Eurovision Song Contest 1987: Full Contest, Belgian Flemish Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=sIE5IrP5QE8>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

ESC (1989a) Eurovision Song Contest 1989: Full Show, No Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=zIfozI87rN0>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

ESC (1989b) Eurovision Song Contest 1989: retransmisión TVE. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=HdyERA-2V50>> (linkki tarkistettu 15.11.2020).

ESC (1993) Eurovision Song Contest 1993: Full Show, No Commentary. *YouTube*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=TorpBbaOfpo>> (linkki tarkistettu 5.11.2020).

Kaivanto, Petri & Leskelä, Ari (2007) *Suomen Euroviisut kautta aikojen*. Helsinki: F-Kustannus.

Kotirinta, Pirkko (2004) *Turku – Suomen iskelmäkaupunki*. Teoksessa Pekka Gronow, Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi, 360–361.

Latva, Tony & Tuunanen, Petri (2004) *Iskelmän tähtitaivas – 500 suomalaista viihdetaitelijaa*. Helsinki: WSOY.

Latva, Tony (2020) Muistathan: Suomen karsinnat 1987. *Viisukuppila* 18.12.2010. Saatavilla: <<https://www.viisukuppila.fi/muistathan-suomen-karsinnat-1987/>> (linkki tarkistettu 15.11.2020).

- Murtomäki, Arto (2007) *Finland 12 Points! Suomen Euroviisut*. Helsinki: Teos.
- Nyman, Jake (2005) Kahdeksankymmenluku. Teoksessa Jake Nyman (toim.) *Suomi soi 4: Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi, 162–201.
- O'Connor, John Kennedy (2005) *The Eurovision Song Contest 50 Years: The Official History*. London: Carlton.
- Rajala, Panu (2013) *Lavatahti ja kirjamies*. Helsinki: WSOY.
- Riihimaa, Jaakko & Fagerholm, John (2019) *Antero Jakoila – Kitaristi*. Kouvola: Reuna.
- Simonen, Roope (2020) Muistathan: Eurovision laulukilpailu 1987. *Viisukuppila* 17.4.2011. Saatavilla: <<https://www.viisukuppila.fi/muistathan-eurovision-laulukilpailu-1987/>> (linkki tarkistettu 24.10.2020).
- Trötschkes, Rita (2020) Kuusi kuvaa Anneli Saariston elämästä. Podcast-haastattelu. *Yle areena* 18.5.2019. Saatavilla: <<https://areena.yle.fi/audio/1-50106093>> (linkki tarkistettu 24.10.2020).
- Virtanen, Tommi (2009) Anneli Saariston elämään mahtuu niin makeaa elämää kuin vihlaisevaa suruakin. *Muusikko* 4/2009, 4–9.
- West, Chris (2017) *Eurovision! A History of Modern Europe Through the World's Greatest Song Contest*. London: Melville House.

Tutkimuskirjallisuus

- Alasuutari, Pertti (1996a) *Toinen tasavalta. Suomi 1946–1994*. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1996b) Suunnittelualoudesta kilpailutalouteen. Miten muutos oli ideologisesti mahdollinen? *Yhteiskuntapolitiikka* 69:1, 3–16.
- Björnberg, Alf (1987) *En liten sång som alla andra. Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg: Skriften från Musikvetenskapliga instituten 14.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (2008) *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw Hill.
- Burns, Lori & Watson, Jada (2013) Spectacle and Intimacy in Live Concert Film. Lyrics, Music, Staging, and Film Mediation in P!nk's Funhouse Tour (2009). *Music, Sound & the Moving Image* vol. 7:2, 103–140.
- Butler, Jeremy G. (2012) *Television: Critical Methods and Applications*. Fourth Edition. New York: Routledge.
- Caruso, Eugene M. & Gino, Francesca (2010) Blind Ethics: Closing One's Eyes Polarizes Moral Judgments and Discourages Dishonest Behavior. *Cognition* 118, 280–285.
- Chuse, Loren (2003) *Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. New York & London: Routledge.
- Davis, Sheila (1985) *The Craft of Lyric Writing*. Cincinnati: Writer's Digest.
- Dyer, Richard (1973) *Light Entertainment*. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard (2002 [1992]) *Only Entertainment*. London & New York: Routledge.
- Ekman, Paul (1977) Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement. Teoksessa John Blacking (toim.) *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 39–84.
- Ekman, Paul & Friesen, Wallace V. (1969) The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding. *Semiotica* I:1, 49–98.
- Emmons, Shirlee & Sonntag, Stanley (2002 [1979]) *The Art of the Song Recital*. Long Grove (Illinois): Waveland Press.
- Entwistle, Joanne (2015) *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heinonen, Yrjö (2003) Tango vai markkinat? Median etukäteissuosikkien semifinaalisuoritukset tangolaulukilpailussa 2001 lavaesiintymisen näkökulmasta. *Musiikki* 33:2–3, 28–51.
- Hellman, Heikki (1989) *Uustelevisiion aika? Yleisradiotoiminnan edellytykset television rakennemuutoksessa*. Helsinki: Hanki ja jää.
- Hennion, Antoine (1983) The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. *Popular Music* 3, 159–193.

Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003) *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.

Kim, Jegondo (2015) Onomatopoeettisuuttako vain? Uusia lainaetymologioita suomen onomatopoeettisille sanoille. *Sananjalka* 57, 129–150.

Kurosawa, Kaori & Davidson, Jane W. (2005) Nonverbal Behaviours in Popular Music Performance: A Case Study of The Corrs. *Musicae Scientiae* XIX:1, 111–136.

Manuel, Peter (1989) Evolution and Structure in Flamenco Harmony. *Current Musicology* 42, 46–57.

Manuel, Peter (2003) Flamenco guitar: history, style, status. Teoksessa Victor Anand Coelho (toim.) *The Cambridge Companion to the Guitar*. Cambridge University Press, 13–32.

Manuel, Peter (2016) Flamenco Jazz: An Analytical Study. *Journal of Jazz Studies* vol. 11:2, 29–77.

Meijer, Albert (2018) "Sanomi" v. "Shalalie": Showing Off Difference at the Eurovision Song Contest. Teoksessa Lutgard Mutsaers & Gert Keunen (toim.) *Made in the Low Countries: Studies in Popular Music*. New York & London: Routledge, 123–132.

Mignault, Alain & Chaudhuri, Avi (2003) The Many Faces of a Neutral Face: Head Tilt and Perception of Dominance and Emotion. *Journal of Nonverbal Behavior* 27:2, 111–132.

Molloy, John T. (1975) *Dress for Success*. New York: Wyden.

Molloy, John T. (1977) *The Woman's Dress for Success Book*. Chicago: Follet.

Motschenbacher, Heiko (2016) *Language, Normativity and Europeanisation. Discursive Evidence from the Eurovision Song Contest*. London: Palgrave/Macmillan.

Owens, Jim (2016) *Television Production*. 17th Edition. New York: Routledge.

Pajala, Mari (2006) *Erot järjestykseen. Eurovision laulukilpailu, kansallisuus ja televisiohistoria*. Jyväskylä: Nykylä. Nykykulttuuri.

Pajala, Mari (2013) Europe, with Feeling: The Eurovision Song Contest as Entertainment. Teoksessa Karen Fricker & Millija Gluhovic (toim.) *Performing the 'New' Europe: Identities, Feelings and Politics in the Eurovision Song Contest*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 77–93.

Parzuchowski, Michal & Wojciszke, Bogdan (2014) Hand over Heart Primes Moral Judgments and Behavior. *Journal of Nonverbal Behavior* 2014; 38:1, 145–165.

Pérez-Ruffí, José Patricio & Valverde-Maestre, Águeda María (2019) The Spatial-Temporal Fragmentation of Live Television Video Clips: Analysis of the Television Production of the Eurovision Song Contest. *Communication & Society* 33:2, 17–31.

Rath, Claus-Dieter (1991) Live television and its audiences: Challenges of media reality. Teoksessa Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner, and Eva-Maria Warth (toim.) *Remote Control: Television, Audiences, and Cultural Power*. London: Routledge, 79–95.

Raykoff, Ivan (2020) *Another Song for Europe: Music, Taste, and Values in the Eurovision Song Contest*. London: Routledge.

Rennett, Michael (2012) The Color of Authorship: Almodóvar's Labyrinth of Red. Teoksessa Maria Matz & Carole Salmon (toim.) *How the Films of Pedro Almodóvar Draw Upon and Influence Spanish Society: Bilingual Essays on His Cinema*. Lewiston: Edwin Mellen, 67–93.

Schneider, Sara K. (1994) *Concert Song as Seen. Kinesthetic Aspects of Musical Interpretation*. Hillside: Pendragon Press.

Scott, Derek (2010) *Musical Style and Social Meaning*. Farnham: Ashgate.

Vihanta, Veijo V. (1990) Suomi vieraana kielenä foneettiselta kannalta. Teoksessa Jorma Tommola (toim.) *Foreign Language Comprehension and Production: AFinLA Yearbook 1990 / Vieraan kielen ymmärtäminen ja tuottaminen: AFinLA:n vuosikirja 1990*. Turku: Suomen soveltavan kielitieteen yhdistys, 199–225.

Vuletic, Dean (2018) *Postwar Europe and the Eurovision Song Contest*. London: Bloomsbury.

Wolther, Irving (2006) "Kampf der Kulturen" *Der Eurovision Song Contest als Mittel national-kultureller Repräsentation*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wolther, Irving (2012) More Than Just Music: The Seven Dimensions of the Eurovision Song Contest. *Popular Music* vol. 31:1, 165–171.