

SUOMALAISEN ÄÄNITETEOLLISUUDEN KESKITTÄMINEN -

SYKLISYYSTEORIA KOTIMAISESSA TUOTANNOSSA

Juha Heikkilä

Kandidaatin tutkielma

Musiikkitiede

Kevätlukukausi 2015

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Juha Heikkilä	
Työn nimi – Title Suomalaisen ääniteteollisuuden keskittyminen – syklisyysteoria kotimaisessa tuotannossa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatin tutkielma
Aika – Month and year 05/2015	Sivumäärä – Number of pages 36
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Kandidaatintutkielmassani tarkastelen Richard Petersonin ja David Bergerin (1975) klassisen ääniteteollisuuden syklisyyttä koskevan teorian esiintymistä ja soveltamista suomalaisessa ääniteteollisuudessa. Teorian olennainen osuus kuvaa ääniteteollisuuden keskittymistä syklisesti vuoroin isoille ja pienille levy- yhtiöille, ja se määrittää siten monikansallisten suurten toimijoiden ja riippumattomien pienyhtiöiden välisiä suhteita sekä vaikuttaa samalla tuotannon monipuolisuuteen.</p> <p>Suomalainen ääniteteollisuus käynnistyi merkittävässä mielessä vasta 1960- luvulla, ja 70-luvun voimakkaan kasvukauden jälkeen 80- luvulla maassamme oli poikkeuksellisen paljon levy- yhtiöitä. Tämän jälkeen kansainväliset monikansalliset suuret yhtiöt ovat kaikki rantautuneet maahamme ja horisontaalisen integraation seurauksena teollisuuden keskittymisaste on tällä hetkellä varsin korkea. Alaa hallitsevatkin sekä kansainvälisesti sekä Suomessa kolme yhtiötä, Warner Music Group, Sony Music Entertainment ja Universal Music Group, ja niiden Suomen markkinaosuus on yhteensä n. 90 %.</p> <p>Näkemykseni mukaan Petersonin ja Bergerin kuvaamaa syklisyyttä on ollut havaittavissa Suomessakin, mutta varsin pitkällä aikavälillä. Tuon tutkielmassani esille äänitemarkkinoihin, niiden syntymiseen ja rakenteisiin vaikuttavia tekijöitä joista useimmat ovat muita kuin musiikillisia. Esimerkiksi yhteiskunnalliset rakennemuutokset, yleinen taloudellisen tilanteen kehittyminen ja teknologiset innovaatiot ovat määrittäneet voimakkaasti musiikin kulutusta ja kuuntelua. Ja siten myös ääniteteollisuuden keskittyneisyyttä.</p>	
Asiasanat – Keywords Syklisyysteoria, ääniteteollisuus, vertikaalinen ja horisontaalinen integraatio, major- yhtiö, independent -yhtiö, oligopoli	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1 JOHDANTO	4
1.1 Suomalainen musiikkikulttuuri ja – tuotanto.....	4
1.2 Teoria ja tutkimusongelma sekä aikaisempi tutkimus.....	5
1.3 Tutkielman rakenne.....	7
1.4 Lähdeaineisto.....	7
2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS	8
2.1 Richard Peterson & David Berger: syklisyysteoria.....	8
2.2 Muut teoreettiset lähtökohdat.....	9
3 KANSAINVÄLINEN ÄÄNITETEOLLISUUS	11
3.1 Ennen toista maailmansotaa.....	11
3.2 Toisen maailmansodan jälkeen.....	13
4 SUOMEN ÄÄNITETEOLLISUUS	17
4.1 Suomen ääniteteollisuuden synty.....	17
4.2 Kehitys 1970- luvun jälkeen.....	20
4.3 Kotimaisen ääniteteollisuuden keskittyneisyys ja syklisyys	23
4.4 Tuotannon innovatiivisuus.....	28
5 PÄÄTÄNTÖ	31
 LÄHTEET	 34

1 JOHDANTO

1.1 Suomalainen musiikkikulttuuri ja – tuotanto

Luovien alojen eli immateriaalioikeuksiin perustuvien toimialojen merkityksen on ennustettu kasvavan jälkitekollisen yhteiskunnan kehittyessä kohti palvelu- ja kokemuskeskeisyyttä. Luovien alojen työllistävä kokonaisvaikutus on Suomessa jo tällä hetkellä huomattava, opetus- ja kulttuuriministeriön arvion mukaan yli 100 000 henkeä, ja alojen tuotannon arvo on noin 6 miljardia euroa vuodessa (työ- ja elinkeinoministeriö, opetus- ja kulttuuriministeriö 2011). Luovien alojen BKT- osuus ylittää maassamme esimerkiksi paperiteollisuuden, matkailun ja maatalouden, ja EU:n tilastojen mukaan Suomen tekijänoikeusalat työllistävät 4,3 % työvoimastamme (Industry Level Analysis Report, European Patent Office, 2013). Kyseessä on siis merkittävä henkisen hyvinvoinnin ja taloudellisen toiminnan tukipilari, joka on myös yhä enemmän kansainvälistyvä.

Luovista aloista yksi näkyvimmistä on musiikkiala. Se on myös ala, joka on kohdannut teknologian kehittymisestä seuranneen rakenteellisen murroksen ja sitä seuranneen toimintamallien muutoksen, ja käynnissä oleva kehitys muokkaa merkittäväällä tavalla uusiksi toimijoiden ansaintalogiikkaa ja liiketoimintaedellytyksiä. Musiikki on myös osa kaikkien suomalaisten elämää. Seitsemän suomalaista kymmenestä kuuntelee musiikkia päivittäin, ja joka seitsemäs harrastaa jonkin instrumentin soittamista. Konserttien ja musiikkitapahtumien suosio on kasvussa, kun taas cd-äänitteiden myynti laskee ja korvautuu vähitellen digitaalisella myynnillä. (Argillander & Martikainen 2009, 9.)

Populaarimusiikki ympäröi meitä jatkuvasti ja se on luonnollinen ja kasvava osa jokapäiväistä elämäämme, halusimme sitä tai emme. Me emme vain kuuntele aktiivisesti musiikkia, me myös vastaanotamme sitä mm. ravintoloissa, kaupoissa, autoissa, mainoksissa ja peleihin integroituneena. Populaarimusiikki ei ole myöskään maantieteellisesti tai yhteiskuntaluokittain rajoittunutta, vaan lähes kaikki ja kaikkialla maailmassa kuuntelevat ja ostavat sitä, vuonna 2014 yhteensä n. 15 miljardin dollarin arvosta! Äänitteet ovat siis myös olennainen tekijä paikallisten, sosiaalisten ja maantieteellisten kulttuurien globaalina levittäjinä.

Populaarimusiikki on toiminut myös tehokkaana "amerikkalaisen unelman" levittäjänä maailmassa, samalla kun se on ollut varsin taloudellisesti tuottavaa toimintaa monille tämän päivän monikansallisille viihdealan jättiyrityksille. Samalla kun populaarikulttuuri vaikuttaa monialaisesti kansainvälisiin muotisuuntauksiin, levittää informaatiota ympäri maapalloa ja määrittää viihteen suunnan, se myös vaikuttaa olennaisesti äänitteiden sisältöön, jakeluun, markkinointiin ja sitä kautta suoraan musiikin kulutukseen.

Populaarimusiikki, ja sitä pääosin generoiva ääniteollisuus peilaa omaa aikaansa ja yhteiskuntaa, siksi siihen voidaan liittää läheisesti musiikillisia, taiteellisia, sosiaalisia, kulttuurisia, taloudellisia ja teknologisia elementtejä. Tätäkin tutkielmaa tehdessäni huomasin että nämä kaikki osa-alueet ovat vuorovaikutuksessa toisiinsa, ja ääniteollisuuden kehitykseen ja rakenteisiin vaikuttavat monet, usein ns. ulkomusiikilliset tekijät.

1.2 Teoria ja tutkimusongelma sekä aikaisempi tutkimus

Tutkin kandidaatin tutkielmassani syklisyysteorian (Peterson & Berger, 1975) toteutumista erityisesti suomalaisessa ääniteteotannossa sekä luon samalla katsauksen maamme ääniteollisuuden historiaan, kehitykseen, rakennemuutoksiin ja vuorovaikutukseen kansainvälisen ääniteollisuuden kanssa.

Teorian olennainen osuus kuvaa ääniteollisuuden keskittymistä syklisesti vuoroin isoille ja pienille levy-yhtiöille, ja se määrittää siten monikansallisten suurten toimijoiden ja riippumattomien pienyhtiöiden välisiä suhteita sekä vaikuttaa samalla tuotannon monipuolisuuteen. Heidän tutkimuksensa on yksi merkittävimmistä ääniteollisuutta käsitelleistä tutkimuksista ja sen kohteena on yhdysvaltalainen ääniteollisuus vuosina 1948-1973. Tutkimus perustuu listasijoitusten tilastointiin ko. vuosina ja aineistona he ovat käyttäneet Billboard-lehden laatimia hittilistoja. Tuloksissaan Peterson ja Berger ovat pyrkineet osoittamaan, että sitä monipuolisempaa markkinoilla oleva musiikki on, mitä enemmän on musiikkia julkaisevia tuottajia, ja tämä monipuolisuus vaihtelee jaksoittain. (Peterson & Berger 1975, 158-173.)

Tällä hetkellä sekä kansallinen että kansainvälinen teollisuus on hyvin keskittynyttä, markkinoita hallitsevat kolme yhtiötä eli Warner Music, Sony Music ja Universal Music. Nämä

yhtiöt myös näkyvät vahvasti radiosoittoilistoilla sekä omistavat useiden suosittujen tv-formaattien musiikkioikeuksia, eikä liene yllätys että näiden ohjelmien esiintyjät usein muodostuvatkin ko. yhtiön artistirosterista. Varsinkin tuotannon keksittyneisyyttä mutta myös syklisyyttä, ainakin jossain muodossa, on siis näkemykseni mukaan ilmennyt ja ilmenee edelleen Suomessakin, lisäksi se määrittää vahvasti alan toimintaa valta- suhteiden kautta ja siten ohjaa koko maan musiikkikulttuurin kehittymistä.

Tutkimusongelmani keskeiset aiheet ovat: kuinka musiikkiteollisuuden syklisyysteoria (Peterson ja Berger) tuotannon keskittymisestä toteutuu Suomessa, mitkä ovat olleet mahdolliseen keskittymiseen vaikuttaneita tekijöitä ja miten mahdollinen tuotannon keskittyminen vaikuttaa kotimaiseen tuotettuun musiikkiin, ja sitä kautta maan musiikkikulttuuriin? Lisäksi: kuinka tuotannon mahdollinen keskittyminen on määrittänyt suurten monikansallisten ja riippumattomien pienyhtiöiden välisiä suhteita maassamme, äänitetuotantomme alkuhistoriasta tähän päivään, ja voimmeko sitä kautta ”ennustaa” tulevaa? Syklisyysteri viittaa toistuvuuteen, joten ”historia toistaa itseään”- lause on merkittävä motiivi tutkielmalleni, sekä varsinkin tulevaisuuden äänitetuottajille tutkia aihetta ja teoriaa.

Suomessa populaarimusiikkia on tutkittu vasta 1980-luvulta lähtien. Ääniteteollisuuteen keskittyneitä tutkimuksia ovat tehneet mm. Heikki Hellman ja Reijo Vahtokari, Martti Soramäki ja Jukka Haarma sekä Jari Muikku. Ensin mainittujen työn lähtökohtana ja empiirisen tutkimuksen kohteena on ollut suomalaisen ääniteteollisuuden tuotannon rakenteen kehittyminen ja tuotannon keskittyminen, sekä sen mahdollinen vaikutus tuotteiden sisältöön. Tutkimus ulottuu vuoteen 1977 asti, ja sen jälkeen samasta aiheesta on jatkanut Kirsi Ritosalmi vuosilta 1979-1991. Jari Muikku on keskittynyt suomalaisen populaarimusiikin äänitetuotantoon vuosina 1945-1990, ja myös Juha Lassila on tutkinut ääniteteollisuuden eri tuotannon vaiheita, keskittyen lähinnä rock- musiikkiin. Eeva Koivusalon aiheena on ollut monikansallisten levy- yhtiöiden tytäryhtiöiden toiminta kotimaisten äänitteiden tuottajina Suomessa.

1.3 Tutkimuksen rakenne

Työni jakaantuu neljään osaan: ensin avaan Petersonin ja Bergerin syklisyysteoriaa olennaisilta osin sekä vertaan sitä muihin aiheita käsitteleviin teorioihin, sen jälkeen

käsittelen toisessa osassa ääniteteollisuuden kansainvälistä sekä kolmannessa osassa kotimaista historiaa, mikä on tarpeen jotta kehitys tähän päivään avautuu. Neljännessä osassa ennen päätäntöä tarkastelen tilastojen ja alan historian valossa keskittyneisyyden vaihtelua, mahdollista syklisyyttä siinä sekä tuotannon innovatiivisuuden vaihteluita.

1.4 Lähdeaineisto

Lähdeaineistoksi tutkielmassani olen valinnut aihetta keskeisesti käsitteleviä julkaisuja, joista tärkeimpänä luonnollisesti Richard A. Petersonin ja David G. Bergerin vuonna 1975 julkaisema syklisyysteoriaa käsittelevä *“Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music.”* Muita tärkeitä teoreettisia lähteitä ovat Robert Burnettin suurten ja pienten yhtiöiden välisiä suhteita sekä kansainvälisen ääniteollisuuden keskittymistä käsittelevä teos *“Concentration and Diversity in the International Phonogram Industry”* (1990) ja Pekka Gronowin historiallinen tutkimus *“The Record Industry: The Growth of a Mass Medium”* (1983) ääniteollisuuden globalisoitumisesta. Ruotsalaisten tutkijoiden Roger Wallis ja Krister Malm taas keskittyvät kirjassaan *“Big sounds from small peoples. The music industry in small countries”* (1984) kuvaamaan vuosina 1979 – 1984 musiikkiteollisuutta pienissä maissa ja kansainvälisen musiikkiteollisuuden vaikutusta paikalliseen musiikkikulttuuriin.. Kansainvälisen ja kotimaisen ääniteteollisuuden historian ja kehityksen tärkeinä lähdeaineistoksina ovat Pekka Gronowin ja Ilpo Sainion *Äänilevyyn historia* (1990) sekä Jari Muikun *Musiikkia kaikkiruokaisille* (2001).

Empiirisen lähdeosan aineisto on kokoelma hajanaisista ja eri tasoista lähteistä kerättyjä tietoja. Suomalaisen ääniteteollisuuden alkuvaiheen tietoja on vähän saatavilla sillä niitä ei ole järjestelmällisesti kerätty mihinkään. Tilastotietoa olen kerännyt Suomen äänitearkistosta josta löytyy Suomalaisten äänilevyjen tietokanta vuoteen 1999 asti, Suomalaisten äänitteiden luettelosta (julkaistu vuoteen 1995 saakka) sekä Musiikkituottajat ry:n (IFPI) tietokannasta, josta löytyy myös vuodesta 2000 eteenpäin listat vuoden myydyimmistä levyistä. Olen tukeutunut myös paljon Heikki Hellmanin ja Reijo Vahtokarin, Jari Muikun sekä Kirsi Ritosalmen keräämiin tietoihin ja heidän laatimiinsa taulukoihin. Lisäksi haastattelin kahta alalla pitkään ja monialaisesti toiminutta henkilöä, tuottaja/säveltäjä Maki Kolehmaista/ Helsinki Records Oy sekä Warner Music Finland Oy:n toimitusjohtajaa Niko Nordströmiä.

2 TEOREETTINEN VIITEKEHYS

2.1 Richard Peterson & David Berger: syklisyysteoria

Yhdysvaltalaisen sosiologien Richard Petersonin ja David Bergerin klassikotutkimus *“Cycles in Symbol Production”* (1975) ääniteteollisuuden rakennesykleistä osoittaa, kuinka yhdysvaltalainen musiikkiteollisuus toimi ennen 1980-luvulla toteutuneita maailmanlaajuisia rakennemuutoksia. Nämä muutokset vaikuttivat voimakkaasti tuotettuun musiikkiin ja siten määrittivät myös kuluttajille suunnattua musiikkia ja koko kulttuurin kehittymistä. Ääniteteollisuuden rakenteella ja tuotettavalla musiikilla on myös vuorovaikutussuhde joka on liittynyt voimakkaasti teollisuuden sisäisiin voimasuhteisiin pienten ja suurten yhtiöiden välillä. Tämä taas on vaikuttanut siihen millaista musiikkia on tuotettu, ja millä musiikilla on ollut mahdollista tulla kaupallisesti kannattavaksi. (Peterson & Berger 1975, 158-173.)

Sosiologit Peterson ja Berger siis osoittivat että 40-luvulta lähtien levyteollisuuden keskittymisellä ja homogenoitumisella on ollut taipumuksena kasvaa pidemmän ajanjakson aikana, mutta tämä kehitys on johtanut lopulta aina lyhyeen kilpailun kauteen ja suureen luovuuden lisääntymiseen. Esimerkkeinä voidaan mainita vuonna 1955 alkanut rock’n roll-ilmio ja 70-luvun lopun uuden aallon musiikki. Näiden musiikillisten ilmiöiden kantavana voimana olivat juuri pienet yhtiöt, mutta mielenkiintoista on myös että molempia kausia edelsi erityisen voimakas äänitemyynnin nousukausi. (Peterson & Berger 1975, 158-173.)

Petersonin ja Bergerin tutkimuksen lähtökohta oli, että sykliset ilmiöt ovat aina kiinnostaneet kulttuuritutkijoita, ja taloustutkijoiden mukaan teollisuuden innovaatioiden määrä on seuraus markkinoiden rakenteesta. Tutkimuksessaan he viittasivat kahteen eri tulkintaan; toisten mukaan vain oligopolistisessa tilanteessa (eli jolloin markkinoita hallitsee vain muutama harva yhtiö) olevien suuryhtiöiden on taloudellisesti mahdollista tehdä uusia innovaatioita, toisten mukaan vain useiden yhtiöiden välinen kilpailutilanne aikaansaa uusia innovaatioita. Markkinoiden oligopolistisen keskittymisen mittana on pidetty sitä, että neljän suurimman yrityksen markkinaosuus on ainakin 50 prosenttia. Peterson ja Berger sen sijaan väittävät tutkimuksessaan että oligopolistinen keskittyminen vähentää kilpailua ja tekee tuotteista homogenisoituneempia. Näin siksi, että toiminnan keskittyessä kuitenkin väistämättä ennen pitkää muutamille isoille toimijoille, kaikki kilpailevat samoista, rajallisista markkinoista

jolloin kaikkien tarkoitus on miellyttää massoja ja siksi tarjonta tehdään tarkasti kysyntää vastaavaksi, jolloin myös innovaatioiden määrä on rajallinen. (Peterson & Berger 1975, 158-173.)

Tutkimuksessa keskityttiin nimenomaan populaarimusiikkiin koska siitä oli eniten dataa saatavissa ja tutkimuksen pääaineisto koostui Billboard- lehden hittilistoihin vuosilta 1948-1973. Tämän aineiston perusteella he selvittivät kuinka monta prosenttia kunkin vuoden hittilevyistä oli sekä neljän että kahdeksan suurimman levy- yhtiön tuottamia, ja mitä suurempi suurten osuus oli, sitä keskittyneempää ääniteteollisuus oli. Lisäksi he tutkivat vuosittaisten ykköshittien määrää sekä uusien ja asemansa jo vakiinnuttaneiden artistien osuutta näistä hiteistä. Tutkimuksen pääaiheet olivat siis markkinoiden keskittyneisyys, sen vaikutus tuotteiden homogenisoitumiseen ja näiden seikkojen jaksotus tietyllä syklillä. Peterson ja Berger ovat jakaneet tutkittavan aikavälin viiteen sykliin. (Peterson & Berger 1975, 158-173.)

2.2. Muut teoreettiset lähtökohdat

Petersonin ja Bergerin lisäksi tutkijat Rothenbuhler ja Dimmick jatkoivat vuosille 1974-1980 heidän teoriaansa soveltaen ja saivat samanlaisia tuloksia, lisäksi he totesivat että yhtiöiden määrä listahiteistä väheni, samoin listoilla olleiden kappaleiden määrä ja teollisuuden keskittyminen oli korkeimmillaan sitten vuosien 1948-55 (Burnett 1990, 140-141).

Robert Burnett (1990) on tehnyt vuosilta 1948-1989 samanlaisen tilastollisen analyysin kirjassaan *Concentration and Diversity in the International Phonogram Industry* kuin Peterson ja Berger, eikä hän sen perusteella tue sykliteoriaa, vaan katsoo sen päättyneen 1980-luvulle. Tällöin tilalle tuli malli jossa toimi samaan aikaan ja osittain symbioottisesti isoja monikansallisia toimijoita sekä pienempiä paikallisia yrityksiä, ja jossa keskittyneisyys sekä monipuolisuus vaihtelivat (Burnett 1990, 140-141).

Myös Paul D. Lopes (1992) tutki Billboardin listoja vuosilta 1969-1990 ja oli samaa mieltä kuin Burnett. Hänen mukaansa oligopolistinen markkinatilanne tukee keskittyneisyydestään huolimatta innovatiivisuutta ja tuotannon monipuolisuutta, sillä isojen yhtiöidenkin taloudellinen etu on tuottaa ja löytää uusia artisteja sekä hittejä markkinoille. Myös Lopes

katsoo syklisyyden tuotantorakenteissa päättyneen 1980-luvulle, ja vaikka keskittyneisyys lisääntyi, tuotettiin silti monipuolista musiikkia (Lopes 1992, 60- 65, 70).

Suomalaiset tutkijat Heikki Hellman ja Reijo Vahtokari (1979;1982) päätyivät Suomen ääniteteollisuutta koskevassa tutkimuksessaan *Kapitalismin kulttuuri ja kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset* toteamaan ettei Suomen markkinoilla ole ollut nähtävissä syklejä, vaikka markkinoiden keskittyneisyys onkin vaihdellut. Suurten ja pienten toimijoiden välistä symbioosia on sen sijaan Burnettin näkemyksen mukaisesti ollut havaittavissa (Hellman & Vahtokari 1979, 224 – 232; Hellman 1982, 43-75).

3 KANSAINVÄLINEN ÄÄNITETEOLLISUUS

3.1 Ennen toista maailmansotaa

Äänen talteenoton keksiminen vuonna 1877 on ehkä eniten musiikkiteollisuuteen vaikuttanut innovaatio. Sen jälkeen ihmisillä ympäri maailmaa on ollut mahdollisuus kuunnella uudelleen jossain muualla alunperin tehty esitys. Ääniteteollisuus lähti heti uuden keksinnön myötä voimakkaaseen kasvuun, perustuen juuri fonografien ja gramofonien myyntiin, koska niille piti saada tuotettua sisältöä sylintereinä ja levyinä joita kuunnella. Alusta alkaen markkinat olivat keskittyneet patenttien hallinnan myötä vain muutamille yhtiöille. Yhdysvalloissa dominoivat Viktor Talking Machine Company (myöhemmin nimellä RCA), Columbia Phonograph Company (myöhemmin nimellä CBS) ja Edison Company, Euroopassa valtaa pitivät British Gramophone Company (myöhemmin nimellä EMI), German Lindström Company (myöhemmin nimellä Polygram) ja French Pathé Company. (Hellman 1979, 74.)

Voidaan havaita että tämän päivän ääniteteollisuuden markkinajohtajat polveutuvat kaikki noista kuudesta äänitehistorian alkuaikojen yhtiöistä. Kehitys oli suuren kysynnän vuoksi myös nopeaa, ja jo vuoteen 1910 mennessä nämä kuusi yhtiötä olivat levittäneet liiketoimintansa Euroopan ja Yhdysvaltojen lisäksi myös Aasiaan ja Afrikkaan (Hellman 1979, 75).

Ensimmäiseen maailmansotaan mennessä ääniteollisuus oli siis jo valloittanut suurimman osan maapallosta, mutta äänitys – ja valmistusteknologia sekä niitä koskevat patentit olivat vain muutamien, alaa hallitsevien toimijoiden hallussa. Vuoteen 1914 mennessä useimmat äänitteitä koskevat peruspatentit kuitenkin vapautuivat ja alalle syntyi nopeasti uusia yrityksiä (Muikku 2001, 39). 1920-luvulle tultaessa äänilevyjen myynti oli kasvanut huomattavasti ja äänitysten taso kohonnut, mutta levyt saivat uuden kilpailijan, radion. Radion suosioista huolimatta äänitemyynti kasvoi voimakkaasti ja vaikka Eurooppa oli vasta pikkuhiljaa toipumassa sodan hävityksestä, useimmissa maissa saavutettiin myynnin huippu vuonna 1929. Näin myös Suomessa jossa myytiin ko. vuonna yli miljoona kpl äänilevyjä (Hellman 1979, 82).

Maailmantalouden kohdannut lama 1930-luvun alussa romahdutti ääniteollisuuden nopean kasvun ja aiheutti monia muutoksia. Levymyynti putosi ja esimerkiksi Yhdysvalloissa vuoden 1932 myynti oli vain kymmenesosa vuoden 1929 myynnistä. Myös teollisuuden rakenne muuttui ja alan keskittymisaste nousi jälleen oligopolian tasolle, sillä Yhdysvalloissa toimi 1920-luvun puolivälissä vain kolme yhtiötä: RCA Victor, Consolidated Films ja uutena Decca. Myös Euroopassa Electric & Musical Industries eli EMI otti haltuunsa Gramophonin, Columbian, Lindströmin, Pathén ja muita pienempiä yhtiöitä, joten EMI:n lisäksi markkinoille jäivät sen kilpailijoiksi Telefunken ja Decca. (Muikku 2001, 41.)

Vuoden 1936 jälkeen äänitemyynti lähti jälleen nousuun josta seurasi mm. levyprässäämöiden perustaminen myös pienempiin Euroopan maihin kuten Tanskaan, Suomeen ja Irlantiin, joka taas edesauttoi paikallista tuotantoa. Uuden nousukauden pysäytti kuitenkin toinen maailmansota. Toisen maailmansodan jälkeen uusien teknologisten keksintöjen ansiosta äänitteiden valmistusteknologia halpeni ja tuli useampien saataville ja levyjä pystyi tekemään lähes kuka vain ja joka puolella maailmaa. Samalla levy- yhtiöiden määrä kasvoi 1930-luvun kolmesta aktiivisesta toimijasta 1950-luvun useisiin satoihin yhtiöihin. (Hellman 1979, 78- 82.). Keskittymisaste alkoi siis hetkellisesti vähitellen heikkenemään teknologisista syistä.

Yhtiöiden luonne muuttui myös pois musiikki- ja audiotuotteiden valmistuksesta siirtyen enenevässä määrin laaja- alaisesti viihdeteollisuuteen ja massakommunikaatioon, sopien yhä enemmän myös massamedian määritelmään. Esimerkiksi Warnerin liittyttyä osaksi Kinney-yhtymää ja muututtuaan WEA:ksi huomasi levy- yhtiö olevansa osa autonvuokraus- ja parkkitalotoimintaa (Wallis & Malm 1984, 104). Voisi helposti ajatella että monikansallinen monialayritys ei ole kiinnostunut äänilevyteollisuudesta musiikin vuoksi, vaan sen päätarkoitus on tuottaa voittoa kokonaistoiminnallaan. Warner Music Finland Oy:n toimitusjohtaja Niko Nordström kuitenkin kertoo haastattelussaan (24.03.2015), että hänen työskennellään Suomen BMG:n toimitusjohtajana (joka oli osa saksalaista mediakonserni Bertelsmannia) he saivat varsin itsenäisesti toimia musiikkiyhtiönä Suomessa, esimerkiksi tuotantopäätökset tehtiin ilman emoyhtiön kontrollia, mutta toki toiminnan piti olla kannattavaa.

3.2 Toisen maailmansodan jälkeen

Kokonaiskysyntä jatkoi kasvuaan ja markkinoita hallitsivat kolme alusta lähtien mukana ollutta yhtiötä eli Columbia, RCA Victor ja vuonna 1945 amerikkalaisten omistukseen siirtynyt Decca. Lähellä perässä tulivat kuitenkin Capitol, MGM ja Mercury. Rockhistorioitsija Charlie Gillett onkin laskenut että niistä 163 levystä joita vuosina 1946-1952 myytiin Yhdysvalloissa kultalevyn verran, eli miljoona kappaletta, oli kuuden suurimman yhtiön julkaisemia 158 (Gronow 1990, 261). Ääniteteollisuuden keskittyneisyys oli siis huipussaan. Mutta suuri kysyntä ja kannattavuus toivat alalle kokoajan lisää yrittäjiä. Levykauppiat, managerit, radioihmiset, muusikot ym. alalla toimivat tahot alkoivat perustaa omia levy-yhtiöitään.

Niko Nordströmin mielestä tämä on alalle tyypillistä juuri silloin kun se koetaan houkuttelevaksi. Kasvukautensa aikana ääniteteollisuus tarjoaa hyvät mahdollisuudet uusille toimijoille ja usein nämä löytyvät alan sisältä, esim. artisteista tai alalla työskentelevistä ammattilaisista. Kyseessä on hänen mukaansa tietynlainen resurssien kiertokulku jossa alalla toimivat tahot erkanevat isoista yhtiöistä omien intressiensä mukaisesti, tuodessaan silti lisäarvoa teollisuudelle omalla toiminnallaan. Päätyen kuitenkin usein takaisin alan keskiöön rekrytointien tai yrityskauppojen seurauksena.

Eräs populaarimusiikin suurista rakennemuutoksista osui 1950-luvun puoliväliin Yhdysvaltoihin ja sen taustalta voidaan löytää paljon yhteiskunnallisia syitä. Sodan jälkeisinä vuosina monissa osavaltioissa oli vielä voimassa rotujen erottelua koskevia lakeja joilla musta väestö eristettiin osittain valkoisten yhteiskunnasta. Kuten Gronow (1990) on havainnut, näissä olosuhteissa musta musiikki kehittyi omissa ghettoissaan "rhythm and blues"-tyylisuunnaksi ja sen osuus Yhdysvaltojen levymyynnistä oli vuonna 1953 n. 5 prosenttia (Gronow 1990, 264-265). Vaikka luku prosentteina on pieni, niin koko maan kolmensadan miljoonan levyn myynnistä se oli kuitenkin merkittävä määrä. 1950-luvun puolivälissä tapahtui siis musiikin murros jonka seurauksena Yhdysvaltojen ääniteteollisuuden keskittymisaste sekä tuotannon monipuolisuus muuttuivat huomattavasti, ainakin hetkeksi. Tälle ilmiölle kuuluisa radiotiskijukka Alan Freed keksi nimen rock'n roll. Vaikka kokonaisymyynnistä tämän musiikin osuus oli edelleenkin pieni osuus, oli ilmiön

ääniteteollisuudelle aikaansaama vaikutus huomattava. Charlie Gillettin laskelmien mukaan vuosina 1955-59 Yhdysvalloissa oli kymmenen eniten myydyin levyn listalla kaikkiaan 147 eri levyä, ja näistä vain 46 oli vanhojen isojen yhtiöiden tuottamia (Gronow 1990, 267). Loput 101 olivat pienten riippumattomien yhtiöiden julkaisija, joten voisi ajatella että ainakin kansainvälisesti tuotannon hajautuminen vaikutti tuotantoa monipuolistavasti tuolloin.

Vaikka vanhat ja suuret perinteiset yhtiöt aliarvioivat rock'n rollin merkityksen ohimenevänä ilmiönä, saivat ne nopeasti pienten yhtiöiden etumatkan kiinni ylivoimaisine koneistoineen. Vuoteen 1960 mennessä suuret toimijat olivat jo ottaneet markkinat takaisin haltuunsa ja ne olivat myös onnistuneet standardisoimaan ja siistimään rockin poistamalla alkuperäisiä mustia elementtejä, ja rockistakin oli tehty paljolti valkoisten viihdettä. Rock'n rollin 1950-luvulla aloittama vallankumous ei kuitenkaan päättynyt, sama kehitys jatkui Euroopassa 1960-luvulla ja sen todellinen kansainvälinen vaikutus alkoi näkymään vasta 1980-luvulla. (Gronow 1990, 267.)

1960-luvulla ääniteteollisuus alkoi kasvaa merkittävästi ja 1970-luvulla kasvu vain jatkui. Koko maailmassa myytiin vuonna 1970 kymmenen kertaa enemmän äänitteitä kuin vuonna 1950. Suomessa myynti pysyi 60-luvun suunnilleen samana, mutta vuosina 1970-1980 äänitemarkkinat kasvoivat kymmenkertaisiksi. Suhteellisesti suurinta kasvu oli kuitenkin kehitysmaissa joissa suuret väestöryhmät pystyivät ensi kertaa ostamaan äänitteitä. (Muikku 1989, 17-18.)

Näkisin että syitä tälle kasvulle on useita, mutta luonnollisin selitys lienee Suomessakin nähty yleinen elintason nousu. Äänitteet eivät olleet ainoa tästä kehityksestä hyötynyt tuote vaan muutkin kulutustavarat löysivät enemmän ostajia. Teknologinen kehitys auttoi myös myyntiä sillä C- kasetin keksiminen ja halvat kasettisoittimet toivat äänitteet yhä useamman ulottuville, samoin Suomessa yleistynyt huoltoasemien ja tavaratalojen telinemyynti lisäsi tarjontaa. Kuten usein, myös yhteiskunnallisten ja sosiaalisten olosuhteiden ja rakenteiden muutos heijastui ääniteteollisuuteen. Sodanjälkeisen ajan suuret ikäluokat tulivat potentiaalisiksi asiakkaiksi ja heidän tarpeitaan tyydyttämään kehittynyt nuorisomusiikki kansainvälistyi. Suuret levy- yhtiöt olivat oppineet 1950-luvun rock'n rollin tuomista rakennemuutoksista ja osasivat vastata nuorison kysyntään tehokkaammin.

Vuonna 1955 EMI oli ostanut ison amerikkalaisen yhtiön Capitolin ja 60-luvulla RCA ja CBS perustivat Englantiin ja muihin tärkeisiin Euroopan maihin tytäryhtiönsä. Samaan aikaan markkinoille tuli kaksi uutta jättimäistä monikansallista monialatoimijaa, sillä vuonna 1962 saksalainen Deutsche Grammophone ja hollantilainen Philips aloittivat yhteistyön josta syntyi lopulta Polygram- yhtiö. Yhdysvalloissa elokuvajätti Warnerin musiikkiosasto osti useita pienempiä levy- yhtiöitä. 1970-luvulla markkinoita hallitsivatkin viisi suurta toimijaa eli CBS, EMI, Polygram, Warner ja RCA. (Muikku 1989, 17-18.)

Vuosien 1960-1980 välillä äänitteiden myynti vähintään kolminkertaistui sillä suosituimpia levyjä myytiin entistä enemmän. Tämä nousukausi kuitenkin taittui 70-luvun lopussa ja vuosina 1978 ja 1979 myynti putosi Yhdysvalloissa 11 % ja Iso- Britanniassa 20 % (Ritosalmi 1997, 12). Teknologia tuli kuitenkin jälleen apuun, sillä uusi keksintö, CD- levy joka esiteltiin Japanissa vuonna 1982, paransi tilannetta huomattavasti. Tilanne ei kuitenkaan parantunut äänitteiden myynnin kasvun seurauksena, vaan siksi koska CD- myynti toi enemmän tuloja. Robert Burnett katsoo CD:n parantaneen ääniteteollisuuden tilannetta kahdella tavalla: ensinnäkin se herätti uudestaan kuluttajien kiinnostuksen musiikkiin, ja toiseksi yhtiöiden oli mahdollista nostaa tuotteidensa hintoja (Burnett 1990, 94-95). Lisäksi Muikku (2001) näkee että varsinkin suuret yhtiöt pystyivät CD:n tulemisen myötä hyödyntämään vanhan ohjelmistonsa, ns. back - katalogin, uudestaan eli julkaisemaan jo aikaisemmin LP- levyinä tai kasetteina myymänsä tuotteet uudelleen CD- formaatissa. Sama ilmiö toistui myöhemmin musiikkimyynnin digitalisoituessa 2000- luvulla (Muikku 2001, 224).

1980-luvulla ja siitä eteenpäin ääniteteollisuuden rakenteet ovat muuttuneet paljon ja keskittyneisyys lisääntynyt, lähinnä horisontaalisen integraation seurauksena. EMI siirtyi vuonna 1980 brittiläisen elektroniikkayhtiö Thornin omistukseen ja RCA myi äänitetuotantonsa 1986 saksalaiselle Bertelsmann- yhtiölle, minkä jälkeen se ryhtyi käyttämään levymerkkiä BMG. CBS myi puolestaan oman ääniteosastonsa Sonylle vuonna 1987 ja Warner fuusioitui 1989 amerikkalaisen kustannusliike Timen kanssa. (Muikku 2001, 260-261.) Olennaista tässä kehityksessä on että näiden järjestelyjen jälkeen kaikki markkinoita hallitsevat yhtiöt olivat vain osa suurempaa media- ja elektroniikkakonsernia, ja koko viihdeteollisuuden keskittyneisyys kasvoi, sillä arvion mukaan kuuden suurimman yhtiön osuus maailman laillisesta äänitekaupasta oli 1990-luvun vaihteessa jopa 80- 90 prosenttia (Muikku 2001, 261). 1990-luvun talouslama vaikutti jälleen myös levymyyntiin ja

vuonna 1991 äänitteiden myynti laskikin Yhdysvalloissa yli 10 % (Ritosalmi 1997, 13) ja samankaltainen ilmiö havaittiin myös muualla maailmassa. 2000- luvun teemaa ääniteteollisuuden osalta on hallinnut siirtyminen fyysisten tallenteiden CD- levyjen myynnistä digitaaliseen myyntiin ja kappaleiden suoratoistoon eli striimaukseen. Viime vuosina musiikin suoratoisto on nostanut suosiotaan varsinkin nuorten keskuudessa jotka ovat aktiivisia mm. Spotify- ja Youtube- palveluiden käyttäjiä.

Digitaalisen musiikkimyynnin arvo globaaleilla musiikkimarkkinoilla olikin vuonna 2014 ensimmäistä kertaa yhtä suuri fyysisen myynnin arvon kanssa. Markkinoille tällä hetkellä tyypillistä on siis striimauksen kasvu ja suuret maakohtaiset erot markkinoiden kehitysvaiheissa ja trendeissä. Suoratoistopalvelut kasvoivat vuoden 2014 aikana globaalisti yli 46 prosenttia ja niillä on jo 41 miljoonaa palveluista maksavaa asiakasta. (Digital Music Report 2015.)

Myös horisontaalinen integroituminen on ollut voimakasta viime aikoina. Viimeisimpänä Ranskalaisen mediakonserni Vivendin omistama Universal Music osti vuonna 2012 EMI:n levy-yhtiötoiminnot amerikkalaispankki Citigroupilta. Sony Music sen sijaan osti EMI:n musiikkijulkaisutoiminnan. Kauppa on osoitus kansainvälisen äänilevyalan jatkuvasta keskittymisestä. Sony ja Bertelsmann perustivat yhdessä Sony BMG:n vuonna 2004, mutta vuonna 2008 Sony hankki levy-yhtiö Sony BMG:n kokonaan omistukseensa (YLE uutiset, 5.8.2008).

4 SUOMEN ÄÄNITETEOLLISUUS

4.1 Suomen ääniteteollisuuden synty

Ensimmäiset varsinaisesti suomalaisiksi laskettavat äänitteet tehtiin vuonna 1901, kun Gramophone Company tallensi kanttori Mooses Putron johtaman Pietarin Suomalaisen lauluseuran esityksiä Pietarissa. Seuraavana vuonna kuuluisa suomalainen sopraano Aino Ackté levytti Pariisissa ja vuonna 1904 Gramophone Companyn edustaja saapui Suomeen tehden ensimmäiset levytykset maaperällämme. Tämän jälkeen suomalaisia äänitteitä ilmestyi vuosittain muutamia kymmeniä ja niiden tuotannosta vastasi lähes täysin Gramophone Company (Hellman 1979, 79-89).

Äänitteiden myynti ei kuitenkaan ollut tuolloin vielä kannattavaa liiketoimintaa maassamme. Lisäksi ensimmäinen maailmansota sekä Suomen epävakaa yhteiskunnallinen tilanne aiheuttivat sen ettei Suomessa julkaistu vuosina 1915-1925 yhtään kotimaista äänitettä. Tällöin ainoat suomalaisiksi katsottavat äänitteet tehtiin Yhdysvalloissa amerikansuomalaisten siirtolaisten toimesta, mm. Hiski Salomaan, ja ne kulkeutuivat myös Suomeen. (Muikku 1989, 25-30.)

1920-luvun alussa levy- myynti oli vain muutamia tuhansia kappaleita vuodessa, mutta kiinnostus musiikin ostamiseen kasvoi vähitellen. Vuoden 1929 alusta toistolaitteiden ja levyjen tulli laski neljännekseen entisestä ja sen sekä ”gramofonikuumeen” ansiosta levyjen myynti nousi 15- kertaiseksi edelliseen vuoteen verrattuna. Tällöin Suomessa myytiin yli miljoona levyä ja seuraavan kerran vastaava myynti saavutettiin vasta 1960-luvulla, samoin ensimmäiset kotimaiset levymerkit kuten Levytukun Columbus syntyivät tämän nousukauden ansiosta. Nousukausi ei kuitenkaan jatkunut pitkään ja vuonna 1930 alkanut kansainvälinen lama viimeistään romutti myyntimäärät. Myynti alkoi kuitenkin elpymään pian ja uusia levymerkkejä syntyi. (Hellman & Vahtokari 1979, 82.)

1930-luvulla Suomessa ilmestyi vuosittain yli 100 uutta kotimaista levyä, joiden tuotannosta vastasi pääasiassa kaksi monikansallista toimijaa, eli Gramophonen ja Columbian

yhdistymisestä vuonna 1931 seurauksena syntynyt EMI (80 %) ja Deutsche Grammophone (8%). Periaate oli, että yhtiöt antoivat eri alamerkkejä edustaneiden suomalaisten yhtiöiden käyttöön tarvittavan äänitys- ja tuotantotekniikan ja kotimaiset yhtiöt hoitivat oman tuotantonsa ohella kansainvälisten levyjen jakelun ja markkinoinnin Suomessa. (Muikku, 2001, 59-62.)

Turkulainen Saaristokauppa alkoi 1930-luvun puolessa välissä tuomaan maahan ruotsalaisia Sonora-yhtiön levyjä, ja vuonna 1938 se aloitti myös oman kotimaisen musiikin tuotannon levymerkillä Sointu. He onnistuivat saamaan artisteikseen sen ajan kotimaisia suosikkeja, kuten Eugen Malmstenin, A. Aimon ja Ture Aran, ja hyvän levymyynnin vuoksi Saaristokauppa perusti Suomen ensimmäisen levypuristamon Turkuun vuonna 1938. Tämä antoi yhtiölle etulyöntiaseman kilpailijoihinsa nähden, sillä sodan sytyttyä ja yhteyksien Eurooppaan katkettua se pystyi silti omavaraisesti jatkamaan toimintaansa. (Hellman & Vahtokari 1979, 79-82.)

Sointu-merkki jatkoi toimintaansa menestyksekkäästi myös sotien jälkeen, mutta yhtiön toiminta kääntyi vähitellen laskuun ja loppui kokonaan 1950-luvulle tultaessa. Jatkosodan aikana perustettiin Yleisradion insinöörien toimesta myös toinen täysin kotimainen yhtiö, Rytmii. Heillä oli myös oma äänitysstudio sekä levyprässäämö, mutta taloudellisten vaikeuksien vuoksi yhtiö päättyi lopulta Fazerin haltuun. (Muikku 2002, 308-309.)

Sotien jälkeinen aika oli levytuotannollisesti vähäistä, sillä jälleenrakentamisen aikana oli puutetta lähes kaikesta, eikä varsinkaan ylellisyustuotteille, kuten äänilevyille ollut kysyntää. Tarjonta oli myös heikkoa, sillä ulkomaisten äänitteiden tuontirajoitukset jatkuivat 1950-luvulle asti heikentäen tarjontaa, joka taas johti äänitekaupan keskittymisen kokonaan kotimaiseen materiaaliin. Kysynnän kasvulle alkoi tulla pikkuhiljaa edellytyksiä sillä mm. sotien aikainen tanssikielto purettiin pikkuhiljaa vuoteen 1948 mennessä, jonka seurauksena tanssilavakulttuuri ja muu ravintola- sekä iltamaelämä kaipasi musiikkia tapahtumiinsa

Aikakauden olennainen piirre oli myös, tuonin pikkuhiljaa käynnistyttyä, ulkomaisten levymerkkien edustusten jakaantumisen tasaisesti useammalle yhtiölle. Tämä tasoitti kilpailuasemaa, rajoittaen vielä tässä vaiheessa Fazerin valta-asemaa, sekä korosti kotimaisen tuotannon merkitystä (Muikku 2002, 85). Ääniteala oli Suomessa 1950-luvulla

vielä erittäin suppea ja uusi eikä koulutusta juuri ollut, eli pätevien henkilöiden puutteessa useat toiminnot keskittyivät samoille ihmisille. Vähitellen jo ennen sotaa alalla (ulkomaisten levy- yhtiöiden edustajina) toimineet musiikkiliikkeet laajensivat toimintaansa ryhtyen itse tuottamaan äänilevyjä. Samalla ne pyrkivät avaamaan uudelleen sodan aikana tukkeutuneet yhteydet ulkomaille (Muikku 2002, 86).

Ensimmäisenä ennätti Fazerin Musiikkikauppa hankkimalla vuonna 1948 Decca- merkin edustuksen ja ostamalla Rytmi- yhtiön, ja tällä oli merkittävä vaikutus levyteollisuuteen. Fazer paitsi julkaisi kotimaisia äänitteitä Decca- merkillä, myös prässäsi merkin ulkomaisia äänityksiä. Fazeria seurasivat 1949 Levytukku Oy ja Pohjoismainen Sähkö Osakeyhtiö (PSO) sekä Westerlund 1950. Vuonna 1950 alalle tuli myös merkittävä uusi toimija: Scandia-musiikki. (Hellman & Vahtokari, 1979, 96.). Hellmanin ja Vahtokarin mukaan nämä yhtiöt myös muodostivat perustan kotimaisen ääniteteollisuuden kehitykselle.

Kansainvälisen musiikin osuus kasvoi äänitemarkkinoillamme voimakkaasti 1950-luvun jälkipuoliskolla, joka johtui pääosin tuontisäännöstelyn purkamisesta. Tämä toi maahamme uusia kansainvälisiä suuntauksia mm. elokuvien muodossa, jotka vaikuttivat nuorisokulttuuriin ja kotimaisenkin tuotannon oli seurattava näitä uusia trendejä. Myös television yleistyminen 1960-luvulla vaikutti populaarikulttuuriin paljon ja samalla musiikkielokuvien merkitys väheni. Uusien medioiden vaikutuksesta artistien ja yhtyeiden ulkoiseen olemukseen ja imagoon alettiin kiinnittää huomiota enemmän, laulajien tähtikultin kehittäminen korostui ja manageri – sekä promootiotoiminta otti Suomessa ensi askeleitaan. (Hellman & Vahtokari 1979, 96.) Eli kehitys oli samanlaista kuin muuallakin maailmassa, hieman ”hämäläisittäin” myöhässä tosin. Vuosikymmenen lopulla alalle tuli uusi toimija Discophon joka hankki myös ulkomaisen RCA- levymerkin edustuksen.

1960- luvun lopulla kotimaisten äänitteiden tuotanto keskittyi entistä harvemmille yhtiöille ja Fazer vahvisti valta- asemaansa ostamalla kotimaisia kilpailijoitaan ja hankkimalla suurten ulkomaisten levymerkkien edustuksia. Tämä tuottajarakenteen muutosvaihe alkoi kun Fazerin levyosaston itsenäistyi omaksi yhtiöksi eli Finnlevy Oy:ksi vuonna 1966 sekä osti alan perinteisen sukuyhtiö Westerlundin 1967. (Hellman & Vahtokari 1979, 97.) Kun Fazer osti lisäksi Levytukun äänitetuotannon ja Scandia Levytukun kustannustoiminnan sekä Finndiscin, alkoi kotimaisen tuotannon keskittyminen näkyä, jo ennen kansainvälisten

yhtiöiden maahantuloa. Myös uusi yhtiö Love Records tuli markkinoille vuonna 1966 julkaisemalla marginaalisempaa musiikkia, lähinnä rockia, josta isommat yhtiöt eivät olleet kiinnostuneita ja jossa tuotanto tehtiin enemmän musiikillis- ideologisista kuin taloudellisista lähtökohdista (Muikku 2002, 313).

4.2 Kehitys 1970- luvun jälkeen

Tultaessa 1970-luvulle Suomen äänitetuotantoa hallitsivat kuusi tuottajaa: Finnlevy, PSO, Scandia, Love Records, EMI ja Discophon. Tuolloin suomalainen ääniteteollisuus kasvoi merkittävästi ja lähestyi muuta maailmaa myynnin ja tuotannon osalta. Vuosikymmenen aikana kappalemääräinen myynti ja liikevaihto nelinkertaistuivat, levymyyntimäärän ollessa vuonna 1980 n. 4,86 miljoonaa (Muikku 2001, 165). Myynnin suuri kasvu ammattimaisti toimintaa ja teknologinen sekä logistinen kehitys toivat alalle uusia toimijoita, mutta siitä huolimatta markkinat pysyivät muutaman johtavan yhtiön hallussa. Alan kasvu perustui tuolloin lähinnä C- kasetin suureen suosioon, joka mahdollisti yhtiöiden aikaisemman tuotannon uudelleen hyödyntämisen. Eniten tästä hyötyivät taloudellisesti Fazer ja PSO joilla oli hallussa suuret määrät vanhaa materiaalia jonka uudelleen kierrättäminen ei aiheuttanut uusia tuotantokustannuksia. (Muikku 2002, 166).

Merkittävä tapahtuma suomalaisen ääniteteollisuuden historiassa on ensimmäisen monikansallisen yhtiön EMI Finland Oy:n aloittaminen maassamme vuonna 1973. EMI oli tosin aloittanut toimintansa Suomessa jo 60-luvun lopulla Ruotsissa olevan tytäryhtiönsä haaraosastona. Se toi mukanaan suuryhtiön liiketoimintatavat, edusti ensisijaisesti kansainvälistä tuotantoa, keskittyi tekemään taloudellista tulosta, käytti koko organisaatiota tuotannossa ja markkinoinnissa sekä aloitti ensimmäisenä maassamme äänitteiden televisiomainonnan. (Muikku 2001, 175-176.)

Heikki Hellman nostaa esiin 1970-luvun tapahtumista toisen alan suurista toimijoista eli CBS:n tytäryhtiön perustamisen Suomeen vuonna 1976, K- tel International Oy:n tytäryhtiön 1978 sekä erityisesti alalle tulleiden uusien pienten yrittäjien suuren kasvun määrän (Hellman & Vahtokari 1979, 98). Uusien levy- yhtiöiden perustajat olivat usein alan veteraaneja, esim. Bluebird- yhtiön perusti pitkään Fazerilla Toivo Kärjen oikeana kätenä toiminut Osmo Ruuskanen, Levytuottajat Fazerin Vexi Salmi, Johannan Love Recordsin Atte

Blom. Myös artistit olivat aktiivisia perustamaan omia yhtiöitään, kuten Jukka Kuoppamäen Satsanga sekä Martin ja Tepon M&T- Tuotanto. Myös Scandian myyminen Fazerille vuonna 1972 oli merkittävä muutos tuottajarakenteeseen. (Hellman & Vahtokari 1979, 99.) 1970-luvulla kotimaisen musiikin osuus kokonaistuotannosta kasvoi, ollen parhaimmillaan 70 prosenttia. 70-luku oli sodanajan jälkeisen ääniteteollisuuden merkittävin ajanjakso, ja tuolloin markkinoita hallitsi Fazer 70-80 prosentin osuudellaan. Se myös osti lähes kaikki alan yritykset joten kilpailijoita ei juuri jäänyt. (Muikku 2001, 215)

1980-lukua leimasi äänitealan nopean kasvun pysähtyminen, yhtiöiden voimasuhteiden muuttuminen, uusien toimijoiden alalle tulo edelleen sekä CD- levytuotannon käynnistyminen. Vaikka suurimpien tuottajien äänitteiden kokonaismäärät vähenivät, äänitteiden kokonaismäärät kasvoivat pientuottajien ansiosta noin tuhannesta kahteen tuhanteen (Muikku 2002, 316). Paikallisradiotoiminta käynnistyi Suomessa vuonna 1985 ja se lisäsi huomattavasti populaarimusiikin esittämistä radiossa, varsinkin kun myös Yleisradion oli lähdekehitykseen mukaan. Pekka Gronow kuvaa 70-luvun voimakkaan kasvukauden loppuneen yksinkertaisesti siksi että 80-luvulle tultaessa äänitemarkkinoiden ostoresurssit loppuivat, eli markkinat saavuttivat ns. kyllästymispisteensä jolloin myös markkinat ja kysyntä saavuttivat huippunsa (Gronow 1988, 19). Kun alalle oli tullut runsaasti uusia toimijoita joille markkinat jakaantuivat, näkyi se samalla Fazerin valta-aseman heikkenemisessä.

1990-luvulla alkanut syvä taloudellinen lama vaikutti ääniteteollisuuteen ja ihmisten ostovoimaan huomattavasti. Työttömyys lisääntyi, ja varsinkin nuorisotyöttömyyden ollessa pahimmillaan lähes 36 %, ns. parhaimman levymyynnin kohderyhmän ostovoima oli erittäin heikko. Lisäksi laillinen ja laitoin kopiointi sekä muut kilpailevat viihdehyödykkeet kuten videot, puhelimet ja pelit vaikuttivat levymyyntiin. Suomessa taantuma oli erityisen dramaattinen ja äänitemyynti olikin vuonna 1993 alhaisimmillaan pitkään aikaan, 6,4 miljoonaa kappaletta (IFPI Finland ry, 1995).

Uusi teknologia auttoi kuitenkin myös Suomessa ääniteteollisuutta jälleen, ja vaikka CD-tuotanto käynnistyi maassamme jo 80-luvulla, alkoi tuotevalikoima vasta 90-luvulla palvelemaan kuluttajia. Monien alan toimijoiden mielestä LP- levyt kuitenkin poistettiin markkinoilta liian nopeasti, ennen kuin CD- soitin kanta oli ollut tarpeeksi laaja, samoin

kritisoitiin laajan radiofonin syövä levymyyntiä. Merkittävä muutos 90-luvulla oli myös että loputkin monikansallisista yhtiöistä perustivat tytäryhtiönsä Suomeen, Warner jo vuonna 1989, BMG vuonna 1990, ja Polygram 1992 ja Universal 1998. Muikku toteaa kirjassaan (2001), että ehkä eniten Suomen ääniteteollisuuteen vaikutti kuitenkin Fazerin äänitetuotannon ja kustannustoiminnan myyminen Warnerille vuonna 1993. (Muikku 2002, 260.)

Kun tytäryhtiöt oli perustettu Suomeen ja Fazer myyty Warnerille 90-luvulla, Suomen äänitemarkkinat vastasivat rakenteeltaan pitkälti kansainvälistä tilannetta ja suuryhtiöt hallitsivat n. 70-80 prosenttia markkinoista (Muikku 2002, 318). 2000-lukua on leimannut myös Suomessa ääniteteollisuuden osalta siirtyminen vähitellen fyysisten tallenteiden eli CD-levyjen myynnistä digitaaliseen myyntiin, ja kappaleiden suoratoistoon eli striimaukseen.

Digitaalisen musiikin osuus Suomen äänitemarkkinoista vuonna 2014 oli 51 prosenttia. Striimaus eli suoratoistopalveluiden kuten esim. Spotifyn, Deezerin ja YouTuben käyttö kasvoi Suomessa vuoden 2014 aikana 38 prosenttia (IFPI Finland ry, julkaistu 15.4.2015). Musiikkilatausten eli downloadien myynti sen sijaan pieneni 29 prosenttia ja fyysisten äänitteiden peräti 34 prosenttia vuoteen 2013 verrattuna. Äänitemusiikin kokonaismarkkinoiden arvo vuonna 2014 oli 46,4 miljoonaa euroa ja kotimaisten äänitteiden osuus tallennemyynnistä säilyi edelleen eurooppalaisittain poikkeuksellisen korkealla tasolla eli 67 prosentissa (IFPI Finland ry, julkaistu 11.02.2015).

Kansainvälinen horisontaalinen integraatio on myös edelleen muuttanut 2000-luvulla voimakkaasti ääniteteollisuuden rakenteita maassamme, sillä Polygram ja Universal yhdistyivät jo vuonna 1999 Suomessakin Universal Music- nimen alle, vuonna 2008 Sony hankki levy-yhtiö Sony BMG:n kokonaan omistukseensa ja edelleen vuonna 2012 Universal Music osti yrityskaupoilla EMI:n. Suomessa teollisuus on lisäksi muuttunut koska monet menestyneet pienemmät suomalaisyhtiöt kuten Bluebird, Poko, Spinefarm, Siboney ja Johanna ovat jo aikaisemmin yksi toisensa jälkeen siirtyneet monikansallisten omistukseen, ja Saksalainen, yksi Euroopan suurimmista riippumattomista levy- yhtiöistä Edel Music AG poistui Suomen markkinoilta vuonna. Vuonna 2000 Suomessa oli vielä kuusi suurta levy-yhtiötä, joiden markkinaosuudet olivat 11 ja 16 % välillä. Vuonna 2012 suuria oli vain neljä ja niiden yhteenlaskettu osuus myynnistä oli 81 % (IFPI Finland ry, 2015).

Ennen näiden kansallisten yhtiöiden myyntiä kotimaisen musiikin markkinaosuudesta noin puolet oli vielä riippumattomien yhtiöiden hallussa, mutta tänä päivänä kolmen suurimman major- yhtiön yhteenlaskettu markkinaosuus on Suomessa 90,73%. Mikäli Suomen osuuksiin lasketaan myös ruotsalainen Playground Music ja kansainvälisessä omistuksessa oleva FG-Naxos, on näiden viiden yhteenlaskettu osuus markkinoista 97,6 %. (IFPI Finland ry, 2015.)

4.3 Kotimaisen ääniteteollisuuden keskittyneisyys ja syklisyys

Talvisotaa edeltäneenä aikana suuret ulkomaiset äänitetuotantoon erikoistuneet yhtiöt vastasivat suomalaisesta äänilevyjen tuotannosta, ja yleensä levyt sekä äänitettiin että puristettiin muualla kuin Suomessa. Kotimaisten yhtiöiden pääasiallinen tehtävä oli edustaa, markkinoida ja jaella ulkomaisten yhtiöiden tuotteita, ja siinä sivussa myydä myös omaa kotimaista tuotantoaan.

Kotimaisen tuotannon puuttumisen syyt olivat sekä teknologiset että kulttuuriset. Koska levytuotanto ennen sotia oli monimutkaista, patenttikeskeistä ja vaati paljon pääomia, alaa hallitsivat kaikkialla maailmassa muutamat suuret kansainväliset yhtiöt, joilla kaikilla oli suora yhteys äänilevyteknologian valmistamiseen ja keksimiseen. Hellman (1979) nostaa kirjassaan mielenkiintoisesti esille myös suomalaisen yhteiskunnallisen ja kulttuurisen kehityksen syyksi kotimaisen tuotannon puuttumiselle (Hellman & Vahtokari 1979, 84).

Sotiin asti, ja osin vielä 1950-luvullakin, ravintola, tanssit ja elokuvat olivat pääasialliset vapaa- aikakulttuurin muodot kaupungeissa, eikä koti alhaisen varustelutasonsa vuoksi kelvannut juuri muuhun kuin syömiseen ja nukkumiseen. Ja koska vapaa- ajanvietto ei perustunut kulutustavaroihin vaan ”yhdessäoloon”, riitti pienehkön äänilevytarpeen tyydyttämiseen ulkomaiset yhtiöt. (Hellman & Vahtokari 1979, 84-85.) Sotien jälkeen alkanut nopea ja voimakas yhteiskunnallinen rakennemuutos vaikutti paljon kulttuuriteollisuuden syntymiseen. Maa teollistui, kaupungistui, elintaso nousi, asumistaso parani ja vapaa- aika lisääntyi.

Kuitenkin vasta 1960-luvulla vapaa- ajan viettoaika alkoi keskittyä koteihin ja nuorison irtaantuminen omaksi osakulttuurikseen voimistui samalla kun teknologia loi uusia kanavia vapaa- ajan vietoille, jolloin alkoi olla äänitteen vuoro (Hellman & Vahtokari 1979, 87). Näin

ääniteteollisuuden tuotanto alkoi kohota, ja tämä kasvu jatkui aina 1970-luvulle asti jolloin Suomi sai muun maailman kiinni levymyynnissä.

Kun kotimaiset muutkin yhtiöt seurasivat ensimmäisen suomalaisen Rytmii- nimisen levy-yhtiön esimerkkiä ja alkoivat perustaa omia äänitysstudioitaan, ovat suomalaiset levyt enimmäkseen siitä asti äänitetty ja valmistettu Suomessa. Kun levytyksiä ei enää tarvinnut tehdä ulkomailla, levytuotanto monipuolistui, useammilla laulajilla oli mahdollisuus päästä levyille ja julkaistujen levyjen määrä kasvoi. (Gronow 1977, 24.)

Tarkasteltaessa ääniteteollisuudessa toimivien yritysten määrää Suomessa, voidaan siinä havaita suurtakin vaihtelua. Vielä 1960-luvulla aktiivisia levy-yhtiöitä toimi vain alle kymmenen kappaletta, 1970-luvulla julkaisijoiden määrä oli n. 50 ja niistäkin vain kolmannes oli varsinaisia levy-yhtiöitä, loput erilaisia aatteellisia yhdistyksiä tai uskonnollisia kustantajia. 1980-luvulle tultaessa julkaisijoita oli jo 150, joista tosin edelleen n. kolmannes varsinaisia levy-yhtiöitä (Hellman 1982, 50).

1980-luku muodostaa mielestäni muutenkin kuin julkaisijoiden määrän kasvun osalta mielenkiintoisen vaiheen tutkielmani aiheeseen liittyen. Tällöin myös äänitemyynnin kasvu pysähtyi, Fazerin perinteinen valta-asema heikkeni ja Suomeen rantautui uusia musiikkivirtauksia kansainvälisten trendien mukaisesti. Alalla näkyi viitteitä Yhdysvaltojen ääniteteollisuuden murroksesta 1950-luvulla rock 'n' rollin vallatessa markkinat ja uusien pienten toimijoiden murtaessa perinteisten suurten valta-asemaa.

Jari Muikku toteaa kirjassaan (2001) että hyvän taloudellisen tuloksen tekemisen helppous edellisellä vuosikymmenellä tuoditti monet uskomaan, että tilanne jatkuisi samanlaisena vielä pitkään. Halventuneen studiotekniikan ansiosta ja varsinkin punk- ja uusi aalto - ideologioiden siivittäminä syntyikin entistä enemmän pienlevy-yhtiöitä, jotka tosin jäivät useimmiten varsin lyhytaikaisiksi (Muikku 2001, 222).

Kuten aikaisemmin todettiin, uusien levy-yhtiöiden perustajat olivat usein alan veteraaneja tai jo alalla toimineita artisteja. Niko Nordström toteaa haastattelussaan, että yleisesti alaa ja sen tilannetta kuvaa hyvin se, kuinka paljon syntyy uusia pieniä arvoa kasvattavia yhtiöitä, ja tällä hetkellä on huolestuttavaa, että niitä ei synny. Hän toteaa myös, että 1980-luvulla pieniä

toimijoita äänitemarkkinoille syntyi helpommin kuin tänä päivänä, koska ne pystyivät aloittamaan pienestäkin toiminnasta, kasvamaan ja luomaan lisäarvoa toiminnalleen. Kun markkinat ovat kasvamassa, ne ovat myös houkuttelevampia ja uusia yrittäjiä löytyy. Tällä hetkellä alalle tulo on huomattavasti vaikeampaa, sillä markkinat ovat pienentyneet puoleen ja streaming- tuloihin perustuva liiketoimintaympäristö on haastava, joten ala ei ole houkutteleva. Nordströminkin mielestä markkinoille tulo on nyt helpompaa kuin koskaan teknologisesti, mutta liiketaloudellisesti vaikeaa. Myös tuottaja Maki Kolehmainen (Helsinki Records, haastattelu 4.3.2015) näkee tilanteen tänä päivänä, että juuri uusien teknologisten vaihtoehtoisten musiikin jakeluvälineiden ansiosta tilanne voi muuttua ja uusia firmoja tulla alalle, ja siten uudet menestyvät artistit tulevat juuri näistä pienistä yhtiöistä. Kolehmainen uskoo myös, että nettiradio ja netti-tv muuttavat rakenteita. Hänen mukaansa vasta mm. youtube ja sosiaalinen media ovat mahdollistaneet musiikintekijöiden suoran kontaktin kuulijoihin, ollen siten pitkään aikaan "rock'n roll- ilmiö", joka pirstaloi major- toimijoiden kenttää.

1970- luvun äänitteiden myynnin voimakkaaseen kasvuun on Leif Lindblad (1977) esittänyt tärkeäksi syyksi että suomalaiset alkoivat kiinnostumaan kasettinauhureista ja stereolaitteista tosissaan juuri 70- luvun alkupuolella, myös C- kasetin yleistyminen Suomessa oli ollut Euroopan nopeinta. Samaan aikaan kotimaisten äänitteiden taso parani ja nousi kansainväliselle tasolle, sekä jakelukanavat laajenivat ja kehittyivät ennen muuta teline- ja kerhomyyntin suhteen. Äänitemyyntin kasvun seurauksena levyistä ja kaseteista oli tullut hyvin kaupaksi menevää kulutustavaraa, jonka vuoksi yhä useammat myyntipisteet olivat kiinnostuneet niistä. Telinemyynti huoltoasemilla, marketeissa, tavarataloissa ym. oli tuonut varsinkin edulliset c- kasetit myös kaupunkien ulkopuolella asuvien saataville. 70-luvulla alkanut TV- mainonta myös tavoitti aivan uusia kuluttajaryhmiä. (Lindblad 1977, 32 – 35.)

Samaan aikaan keskittyminen perinteisten yhtiöiden osalta lisääntyi ja horisontaalista integraatiota oli nähtävissä eli Finnscandian perustaminen. Musiikki- Fazerin ääniteosasto, joka oli toiminut nimellä Finnlevy, oli ostanut ensin Westerlundin 1967, sitten Scandian ja Finndiscin 1972 sekä PSO- Musiikin 1980. Vain vuonna 1958 perustettu Discophone edusti enää vanhempaa yhtiökaartia. Samaan aikaan maahan rantautuivat kansainväliset jättiläiset CBS Records, EMI Finland ja K- tel International.

Hellman ja Vahtokari (1979) ovat tutkineet levy- yhtiöiden määriä, julkaistujen nimikemäärien jakaantumista yhtiöiden kesken sekä myös tuotanto-, jakelu- ja markkinaosuuksien jakaantumista vuosina 1965-1980. Taulukko 1 kuvaa tilanteiden muutoksia.

Taulukko 1: Suurten yhtiöiden osuus nimiketuotannosta 1965, 1970, 1975 ja 1980 (Hellman 1982, 50).

Vuosi		Osuus singlelevyistä %	Osuus LP- levyistä %
1965	Neljä suurinta	88	84
1970	Neljä suurinta	69	83
1975	Neljä suurinta	86	62
1980	Kolme suurta kotimaista	27	27
1980	Kolme suurta kansainvälistä	8	9

Huomaamme että 70-luvun loppua kohti tultaessa suurten yhtiöiden osuus pieneni voimakkaasti ja vuonna 1980 pienempien yhtiöiden osuus esimerkiksi LP- tuotannosta oli jopa 64 %, kun se kymmenen vuotta aikaisemmin oli vain 17 %. Ja toisinpäin eli suurten yhtiöiden osuus oli vuonna 1970 neljä viidesosaa ja vuonna 1980 kolmasosa tuotannosta.

Äänitteiden tuotanto oli 1970-luvulle saakka harvojen levy- yhtiöiden hallussa, sillä sekä äänittäminen että levyjen monistaminen oli kallista toimintaa. Tekniikan kehitys ja c- kasetin valtava suosio muuttivat tilanteen 1970-luvun lopulle tultaessa: pieniä studioita ja liikuteltavien äänityspalvelujen tarjoajia perustettiin myös maakuntiin, levyjen ja kasettien monistaminen halpeni oleellisesti ja pieniä levymerkkejä syntyi paljon. Samoin musiikin harrastajat pystyivät ensimmäistä kertaa tallentamaan ja julkaisemaan esityksiään kohtuullisin kustannuksin. (Muikku 2002, 315.)

Pienten yhtiöiden strategia oli nopeasti reagoida ostajien kysyntään ja löytää alalle uusia artisteja. Tämä oli myös niiden vahvuus sillä isojen yhtiöiden tuotantokoneisto on perinteisesti ollut hitaampi muutoksille. Pienten yhtiöiden heikkous oli niiden kapea artistirosteri ja jatkuvan riskittömän tuoton mahdollistavan back- katalogin eli vanhan tuotannon puuttuminen. Siksi yksittäisetkin taloudelliset epäonnistumiset levyjulkaisuissa saattoivat kaataa yhtiöitä niiden olemattoman riskinsietokyvyn vuoksi, ja tästä syystä useiden

pikkuyhtiöiden elinkaaret jäivätkin lyhyiksi. Myös puutteelliset liiketoimintakyvyt vaikuttivat usein epäedullisesti yhtiöiden selviytymiskykyyn.

Taulukko 2: Eri yhtiötyyppien tuotanto-, markkina- ja jakeluosuudet vuonna 1980 (Hellman 1982, 55).

Yhtiötyyppi	Yhtiöiden määrä	LP- tuotanto- osuus %	LP- markkinaosuus %	LP- jakeluosuus %
Suuret kansainväliset/ tytäryhtiöt	3	9	31	52
Suuret kotimaiset	2	27	13	42
Pienet kotimaiset	149	64	28	6
Muut ulkomaiset/kansainväliset	N ¹	-	28	-
Yhteensä		100	100	100

Tutkielmani pääaihe on kotimaisen äänitetuotannon keskittyminen, ja siksi voidaan taulukosta 2 tehdä mielenkiintoinen huomio siihen liittyen. Koska vuonna 1980 oli yhtiöiden kokonaismäärä poikkeuksellisen suuri, samoin kuin pienten yhtiöiden osuus nimikejulkaisuista, pitäisi Petersonin ja Bergerin teorian mukaan siis teollisuuden keskittymisen olla erittäin vähäistä. Taulukon 2 mukaan huomaamme että vaikka tuotanto on jakaantunut hyvin monelle toimijalle, ovat itse markkinat kahden suuren kotimaisen (Finnscondian ja Discophonin) ja kolmen ulkomaisen yrityksen (CBS, EMI ja K- tel) hallussa. Tuotantoa hallitsevat siis pienet yhtiöt mutta markkinoita ja jakelua suuret. Hellmanin mukaan viiden suuren levy- yhtiön valta perustui pääasiassa maahantuontiin, sillä muilla ei käytännössä ollut merkittävää tuontitoimintaa vaan nämä viisi olivat jakaneet keskenään olennaiset kansainväliset levymerkit (Hellman 1979, 57). Tilastojen valossa siis suurten yhtiöiden markkinaosuus vuonna 1980 oli yhteensä 76 %, eli teollisuus oli oligopolisesti keskittynyttä muutamille harvoille, mutta tuotannon nimikejulkaisuista vastasivat pääasiassa pienet yhtiöt 64 prosentin osuudellaan (LP- levytuotanto).

¹ Maassa toimi joukko ”villejä” maahantuojia jotka olivat suuntautuneet joko erityisyleisöjen tarpeisiin tai mutta

Tässä mielessä Petersonin ja Bergerin teoria keskittymisen vaikutuksesta tuotannon monipuolisuuteen ei toteudu Suomessa. Jari Muikku (1989) on todennut ulkomaisten ja kotimaisten äänitteiden myynnin suhteen olleen 70-luvun alussa 60:40, mutta vuosikymmenen lopussa suhde kääntyi ympäri kotimaisten hyväksi, ja vuosina 1979-1985 on kotimaassa valmistettujen äänitteiden osuus ollut vähintään puolet. Mikäli siis, kuten Hellman esittää, markkinoiden valta- asema perustui maahantuontiin ja samalla kotimaisen musiikin osuus koko myynnistä oli kuitenkin enemmistö, on ulkomaisten äänitteiden maahantuonti ja myynti lähes täysin ollut muutaman suuren yhtiön hallussa. Kuten aikaisemmin on todettu, on Suomen äänitemarkkinoille tyypillistä kotimaisen myynnin poikkeuksellisen suuri osuus, vuonna 2014 se oli jopa 49 %, kotimaisten äänitteiden osuuden tallennemyynnistä ollessa edelleen eurooppalaisittain poikkeuksellisen korkealla tasolla 67 % (IFPI Music Finland ry, 2015).

1970-luvulla alkanut kehitys jatkui 1980- ja 90-luvuilla, eli tuottajien määrä moninkertaistui mutta suurin osa uusista tuottajista oli pieniä, samalla tuotettujen äänitteiden määrä kaksinkertaistui vuodesta 1979 vuoteen 1991. Suuri muutos oli myös että loputkin monikansalliset yhtiöt perustivat tytäryhtiönsä maahan 1980-luvun lopulta lähtien (Ritosalmi 1997, 30).

Muikku tekee väitöskirjassaan Musiikkia kaikkiruokaisille (2001) mielenkiintoisen havainnon äänitekaupan pysähtymisen syistä 80-luvulla. Tekemiensä haastattelujen perusteella hän toteaa merkittävämmäksi syyksi kotimaisen tarjonnan laadun heikkenemisen, erityisesti iskelmämusiikin osalta. Uusien alalle tulleiden toimijoiden ensisijainen tavoite oli Muikun mukaan nopean taloudellisen voiton tekeminen, joka johti tuotannossa halpuihin ratkaisuihin, joka taas johti laadun heikkenemiseen. Muikun mukaan tuotannossa oli nähtävissä samankaltaisuutta, joka turrutti kuuntelijat. Samaan aikaan ns. Suomi- rock teki tuloaan tarjoten vaihtoehdon perinteiselle iskelmälle. (Muikku 2001, 219-221.) Mielestäni havainto on mielenkiintoinen, sillä tämä laadun heikkeneminen tapahtui juuri ajanjaksona, jolloin maamme ääniteteollisuus oli historiansa vähiten keskittynyttä ja toimijoita oli paljon, ja klassisen syklisyysteorian mukaan innovaatioiden määrä ja tuotannon homogeenisuuden olisi pitänyt olla alhaisimmillaan. Tosin juuri ehkä siitä syystä uudet musiikkisuuntaukset kuten suomirock, uusi aalto ja rockabilly nousivat pikkuhiljaa markkinoille.

4.4 Tuotannon innovatiivisuus

Tuotannon innovatiivisuuden riippuminen teollisuuden rakenteista on vaikeampaa selvittää kuin itse tuotannon rakenteiden muutokset. Tässä tutkielmassa ei ole keskitytty tuotannon kvalitatiiviseen arviointiin, ja kvantitatiivinenkin tuotannon sisällön arvio on vaikeaa toteuttaa. Petersonin ja Bergerin tutkimuksen (1975) mukaan innovatiivisuus on sitä suurempaa mitä enemmän artisteja ja kappaleita hittilistoilla vuosittain esiintyy. Homogeeninen tuotanto tarkoittaa heidän mukaansa siis että vuodesta toiseen samat artistit tekevät hittejä jotka pysyvät listoilla pitkään, heterogeeninen taas että innovatiivisuus kasvaa ja uusia artisteja ja hittejä tulee esille enemmän.

Lassila on Suomen single- hittilistoja tutkiessaan (1990) havainnut kolme nousukautta jolloin listoille päässeiden kotimaisten kappaleiden määrä on kasvanut voimakkaasti. Hän katsoo vuosien 1956-59 nousukauden liittyneen sodanjälkeisen ääniteteollisuuden rakennemuutoksiin. Kun sodan aikana maassamme toimi kaksi yhtiötä joista Rytmi siirtyi Fazerin omistukseen ja Saaristokaupan toiminta hiipui vähitellen, tilalle nousi uusia toimijoita kuten Levytukku (1949), PSO (1949), Westerlund (1950) ja Scandia (1950). Näin kotimaisen musiikin vaihtuvuus lisääntyi toiminnan kehittyessä ja kilpailun lisääntyessä (Juha Lassila 1990, 66). Suomen historiallisella kehityksellä ja siihen voimakkaasti liittyvällä sodanajalla oli siis tässä tapauksessa suuri merkitys ääniteteollisuuden kehittymiselle, kuten olemme aiemmin todenneet, ja joka taas vaikutti tuotannon innovatiivisuuteen.

Seuraava heterogeeninen vaihe liittyy Lassilan (1990) mukaan vuosiin 1966-69 ja tähän periodiin on vaikea löytää selitystä. Vuosina 1968 ja 69 kotimaisuusaste tuotannossa oli huippuluokkaa, mutta samaan aikaan Yhdysvalloissa ja Britanniassa rockmusiikki eli kukoistustaan, joten Suomen lista muodosti lähes vastakohtan kansainvälisille trendeille. Lassila ehdottaa tähän perusteluksi suurten ikäluokkien tuloon tanssipaikoille. Sen sijaan nuorison poliittinen herääminen ja sen näkyminen musiikkituotannossa ei juurikaan vaikuttanut listasijoihin. Kun samaan aikaan vuonna 1966 hitin sai vain neljä levy- yhtiötä ja Fazerin sekä Scandian osuus listahiteistä oli 74-80 %, ei Lassilan mukaan voida nähdä mitään yhteyttä heterogeenisen tuotannon ja tuotantorakenteen monipuolistumisen välillä. (Lassila 1990, 68). Näin Petersonin & Bergerin teoria ei ainakaan singlehittilistojen valossa näytä toteutuneen Suomessa vuosina 1966-69, sen sijaan yhteiskunnalliset ja kulttuuriset

rakennemuutokset määrittivät enemmän kysyntää ja tarjontaa.

Vuosina 1974-80 oli kotimaisen musiikin määrä jälleen nousussa ja kolmesta murroksesta tämä liittyy Lassilan (1990) mukaan selvimmin levy- yhtiöiden lukumäärän ja markkinarakenteen muutoksiin. Kuten olemme aiemmin todenneet, varsinkin c- kasetilla oli suuri vaikutus kotimaisen musiikin myyntiin, samoin äänitealan voimakas kasvu houkutteli markkinoille uusia toimijoita, joka taas lisäsi tuotannon nimikemääriä (Lassila 1990, 69).

Petersonin ja Bergerin tuotannon homogeenisuutta koskevan teorian vastaisesti, Niko Nordströmin mielestä isotkin yhtiöt ovat vain osa isompaa synteesiä ja heidän tehtävänsä on tarjota ja tehdä markkinoille sellaista musiikkia, joka menee kaupaksi. Eli heillä ei hänen mukaansa ole mahdollisuutta vaikuttaa ostajien makuun markkinoita ja kysyntää ohjaamalla, vaan trendit ja se mitä äänitteitä ostetaan määrittäytyy kuluttajien keskuudessa. Mahdollisen homogeenisuuden määrittää siis ostava yleisö itse ja siten myös sen mitä äänitteitä myydään. Tosin Nordströmin mielestä joskus ns. hyväkin musiikki jää tekemättä juuri kaupallisista syistä. Yhtiöiden tehtävä ei ole kuitenkaan arvioida musiikin hyvyttä itseisarvona, vaan ne pyrkivät tuotantopäätöksissään objektiivisuuteen, mutta jos jollekin musiikille on kysyntää, joku sen julkaisee kuitenkin. Nordström katsoo että tuotannon keskittyminen Suomessa ei ole kuitenkaan vaikuttanut tuotannon yksipuolistumiseen eikä yhtään kotimaista levyä ole jäänyt julkaisematta majorien maahantulon ja markkinoiden hallinnan vuoksi, sillä uusia levyjä julkaistaan vuosittain "hirveät" määrät, esimerkiksi internetissä ym.. Hänen mukaansa kaupallinen menestys kuitenkin polarisoituu, sillä markkinoiden fakta on, että kuluttajat lähtevät ostamaan ilmiöpohjaisia tuotteita enemmän kuin ennen, ja isoilla yhtiöillä on enemmän resursseja tuotekehittää ja markkinoida artisteja eli siten luoda ilmiöitä. Tätä tukee Hellmanin tutkimus (1982) sillä vaikka vuonna 1980 pienet yhtiöt julkaisivat suurimman osan nimikkeistä, olivat koko maan markkinaosuudet jakaantuneet silti tasaisesti isojen ja pienten toimijoiden välillä (Hellman 1982, 55).

5 PÄÄTÄNTÖ

Näkisin, että syklisyys on ollut havaittavissa Suomessa pitkällä aikavälillä ja sen kehittyminen on ollut monien asioiden summa. Kuten olen tässä tutkielmassa tuonut esille, äänitemarkkinoihin ovat niiden synnystä lähtien vaikuttaneet voimakkaasti muut kuin musiikilliset tekijät. Musiikin kulutusta ja kuuntelua ovat määrittäneet kansainvälisestikin yhteiskunnalliset rakennemuutokset, yleinen taloudellisen tilanteen kehittyminen ja teknologiset innovaatiot. Näkemystäni tukee Lassilan (1990) kuvaus kehityksestä hänen todetessaan, että tullessa 1980-luvun puoliväliin tuotantorakenne oli vain osittain keskittyntä, ja tilanne oli kaukana 1950- ja 1960-lukujen tilanteesta. Lassila jatkaa että mitään Petersonin ja Bergerin (1975) esittämän syklin kaltaista ei Suomessa oltu voitu havaita, mutta kyseessä saattaa silti olla erittäin pitkä sykli joka näkyy vasta pidemmän ajan tarkastelussa (Juha Lassila 1990, 65).

Äänilevyjen tuotantorakenteiden muutoksista on useita näkemyksiä, ja tässä tutkielmassani olen keskittynyt lähinnä vertaamaan Suomen rakennemuutoksia Petersonin ja Bergerin (1975) näkemykseen, jonka mukaan teollisuuden rakenne vaihtelee syklisesti keskittymisen ja hajaantumisen välillä. Kuten olen esittänyt, mm. Heikki Hellman (1979) on puolestaan esittänyt että Suomessa syklisyys on hävinnyt ja on syntynyt tilanne jossa suurten tuottajien ohella menestyvät myös pienemmät riippumattomat yhtiöt. Juha Lassila toteaa puolestaan kirjassaan *Mitä Suomi soittaa* (1990), että kehitys äänilevyteollisuuden tuotantorakenteesta näyttää noudattavan enemmänkin oletusta pysyvästä kaksijakoisesta markkinajakoisuudesta ja keskittyneisyys on vähentymään päin (Juha Lassila 1990, 57).

Näin varmasti olikin vuonna 1983 Hellmanin tutkimuksen aikaan, mutta kuten olemme huomanneet, 1980-luvun suhteellisen hajaantuneesta tilanteesta on palattu erittäin keskittyneeseen asetelmaan jossa markkinoita hallitsevat vain kolme major- toimijaa. Myös Maki Kolehmainen kuvasi haastattelussaan nykyisen tilanteen muistuttavan jopa kartellia. Myöskään Lassilan ennustus keskittymisen vähenemisestä ei siis toteutunut. Suomen ääniteteollisuuden todellinen keskittyminen kansainvälisen mallin mukaisesti, monikansallisten major- yhtiöiden vahva maahantulo sekä ääniteteknologian nopea kehittyminen digitaalisuuden suuntaan ovat kuitenkin ajoittuneet pääasiassa Hellmanin ja Lassilan tutkimusten jälkeiseen aikaan. Siksi on ymmärrettävä että olosuhteet ovat

muuttuneet huomattavasti 1970- ja 80-luvulta ja tämä selittää osaltaan ongelman aikaisempien tutkimusten ennustusten toteutumisessa. Siksi syklisyysteorian suomalaisen version jatkotutkimuksen kannalta olisikin tärkeää analysoida äänitelistoja 2000-luvulla, verraten niitä ääniteteollisuuden rakennemuutoksiin. Näin pääsisimme kauemmas 80-luvun hajautuneesta tilanteesta ja saisimme perspektiiviä sekä pidemmän ajanjakson koko syklisyysteorian tutkimukselle Suomessa.

Tutkielman erääksi ongelmaksi muodostui tilastollisen lähdemateriaalin hajanaisuus sekä sen melko vaikea saaminen ja eri lähteiden ristiriitaiset tiedot. Suomen äänitearkiston tiedot loppuvat vuoteen 1999 ja Suomalaisten äänilevyjen tietokanta vuoteen 1999, lisäksi näistä lähteistä ei löydy ns. koottua tietoa, vain listaukset jokaisen vuoden julkaisuista, joten yhteenvedon tekeminen vaatisi kaikkien julkaistujen äänitteiden läpikäyntiä, eikä se tämän työn laajuuden puitteissa olisi ollut järkevää. Levy- yhtiöiden tarkemmat tiedot julkaisuista ovat liikesalaisuuksia eivätkä siten käytettävissä.

Tulevaisuuden ennustaminen on ollut perinteisesti vaikeaa, mutta voisi ajatella historiaa peilaten että keskittyneisyyden vähenemiseen tarvitaan musiikin ulkopuolella tapahtuvaa yhteiskunnallista muutosta tai poikkeuksellista teknologista kehitystä. Kuten Warner Music Finland Oy:n toimitusjohtaja Niko Nordström totesi haastattelussa, keskittymistä alkaa tapahtumaan silloin kun kilpailu alkaa kiristymään, eli syklisyyden kehittyminen toiseen suuntaan vaatisi, että alalle tulisi uusia liiketoimintamalleja, jotka ovat houkuttelevia. Tällä hetkellä ala on erittäin kilpailtu ja hankala, markkinat ovat laskussa, kilpailevien viihdetuotteiden määrä on suuri, yleinen taloudellinen tilanne on heikko, joten se ei tällä hetkellä houkuttele syklisyyskehityksen kääntämiseen. Mutta tilanne saattaa muuttua vaikka jo huomenna, mikäli uusi ansaintalogiikka tulee markkinoille esimerkiksi uuden teknologian kautta, ja joka siten houkuttelee uusia toimijoita.

Samoin tuottaja Maki Kolehmainen näkee, että suomalaisessa ääniteteollisuudessa toteutuu jonkinlainen syklisyys keskittyneisyysasteen vaihtelussa luontaisesti, koska ihmisillä on aina suuri tarve ilmaista itseään ja tehdä musiikkia, joten paine major- toimijoita kohtaan kasvaa ja tekijät löytävät uusia kanavia julkaisuilleen, esimerkiksi juuri internetin välityksellä. Syntyy siis kapinointia vallitsevaa järjestelmää vastaan, kuten esimerkiksi Yhdysvalloissa 1950-luvulla.

Suomalaisen ääniteteollisuuden erityispiirteitä ovat tutkielmani mukaan sen erittäin lyhyt historia, sodanajan vaikutus toimintaan, pienet pääomat ja markkinat, nopea yhteiskuntarakenteen muutos 1970-luvulla, ammattitaitoisten tekijöiden vähäinen määrä ja voimakas altistuminen kansainvälisille musiikkisuuntauksille. Nämä kaikki yhdessä muodostavat haasteen yleisten teorioiden soveltamiselle Suomen ääniteteollisuudessa, sillä aikaperspektiivi on lyhyt ja siinäkin ajassa teollisuus on joutunut useiden ulkoapäin tulevien muutosten kohteeksi. Mutta koska musiikki ja musiikkiteollisuus ovat osa kulttuuria joka taas heijastaa ympäröivää yhteiskuntaa, on aika luonnollista että erilaisia muuttuvia tekijöitä on paljon. Ne Billboard- lehtien hittilistat joiden analyysin perusteella Peterson ja Berger muodostivat klassisen syklisyysteoriansa, olivat yhtäläillä aikansa ja yhteiskuntansa ilmentymiä ja kuvasivat musiikkia kuuntelevien ja kuluttavien ihmisten elämää oman aikansa kulttuurissa.

LÄHTEET

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max 1979: *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso.
(Alkuperäinen julkaisu v. 1947)

ALASUUTARI, P. (1993) *Laadullinen tutkimus*. 3.painos. Jyväskylä: Vastapaino.

BORG, Jaakko: *Sata vuotta äänentallennustaitoa*. Teoksessa Borg Jaakko (toim.): *Satavuotias äänilevy*, s. 16-17. Äänilevytuottajat ry. Helsinki 1977

BURNETT, Robert 1990: *Concentration and Diversity in the International Phonogram Industry*.
Gothenburg: University of Gothenburg, Department of Journalism and Mass
Communication

ESKOLA, J. & SUORANTA, J. (1998) *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. 3.painos Jyväskylä:
Vastapaino.

GILLETT, Charlie; *Making tracks. Atlantic records and the growth of a multi- billion – dollar industry*. New York 1974, Dutton.

GRONOW, Pekka: *75 vuotta suomalaisia ääniä*. Teoksessa Borg Jaakko (toim.): *Satavuotias äänilevy*, s. 24. Äänilevytuottajat ry. Helsinki 1977

GRONOW, Pekka 1983: "The Record Industry: The Growth of a Mass Medium". – *Popular Music* 3, s. 53- 75

GRONOW, Pekka & SAUNIO, Ilpo 1990: *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY.

HELLMAN, Heikki & VAHTOKARI, Reijo: *Kapitalismin kultuuri ja kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset*. Aineistoa massakulttuurin ja suomalaisen ääniteteollisuuden tutkimiseen. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos. Julkaisuja n:o 43. Tampere 1979.

HELLMAN, Heikki 1982: "Musiikin musta monopoli? Teollinen musiikki ja musiikin monopolisoituminen Suomessa." – Mäki – Kulmala, Airi (toim.): *Musiikki ja yhteisö. Musiikinyhteisön ja musiikkiteollisuuden suhteista*, s 43 – 77. Yhteiskuntatieteiden

tutkimuslaitos, Tampereen yliopisto, sarja B N:034/1982.

IFPI = International Federation of the Phonographic Industry. (2012). *Recording Industry in Numbers*, 2011. 24–38.

IFPI Finland ry, 2015

KOIVUSALO, Eeva 1997: *Monikansalliset levy-yhtiöt suomalaisten populaarimusiikki-äänitteiden tuottajina*. Musiikkitieteen pro gradu- tutkielma. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos.

LASSILA, Juha 1990: *Mitä Suomi soittaa? Hittilistat 1954- 87*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 20. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.

LINDBLAD, Leif: *Äänitemarkkinoiden kehitys Suomessa 1970 -luvulla*. Teoksessa Borg Jaakko (toim.): *Satavuotias äänilevy*, s. 32- 35. Äänilevytuottajat ry. Helsinki 1977

LOPES, Paul D. 1992: Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review*, vol. 57 (1992) : 1, 56- 71

MALM, Krister 1992: "The Music Industry", in Helen Myers (Hg.): *Ethnomusicology*. An Introduction. London: Macmillian 1992, 349 – 364.

MUIKKU, Jari 1989: *Laulujen Lunnaat. Raportti suomalaisesta äänitetuotantopolitiikasta*. Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja n:o 7. Helsinki: Valtion painatuskeskus/ Taiteen keskustoimikunta.

MUIKKU, Jari: *Ääniteteollisuuden ensimmäiset sata vuotta*. Teoksessa Nyman Jake, Gronow Pekka, Lindfors Jukka (toim.): *Suomi Soi 3: Äänialloilta parrasvaloihin*, s. 307- 319. Tammi

MUIKKU, Jari (2001). *Musiikkia kaikkiruokaisille, Suomalaisen populaarimusiikin tuotanto 1945- 1990*. Gaudeamus Kirja, Oy Yliopistokustannus University Press Finland.

PETERSON, Richard A. & BERGER, David 1975: "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music." – *American Sociological Review*, 1975, Vol. 40, s. 158- 173

RITOSALMI, Kirsi 1997: *Suurten ja pienten symbioosi. Ääniteluetteloiden antama kuva suomalaisen ääniteteollisuuden muutoksesta ja kehityksestä vuosina 1979- 1991.* Sosiologian pro gradu- tutkielma. Helsingin yliopiston Sosiologian laitos.

ROTHENBUHLER, ERIC W.- DIMMICK, JOHN W. 1982: Popular Music: Concentration and Diversity in the Industry, 1974- 1980. *Journal Of Communication*, vol. 32 (1982):1, 143- 149

WALLIS, Roger & MALM, Krister 1984: *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries.* Bury St. Edmunds, Suffolk: Constable and Company Ltd.

INTERNET LÄHTEET:

www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2014/

www.ifpi.fi/tilastot/vuosimyynti/2015/

www.ifpi.org/digital-music-report.php

HAASTATTELUT:

Kolehmainen Maki, tuottaja/ säveltäjä, Helsinki Records Oy, 4.3.2015

Nordström Niko, toimitusjohtaja, Warner Music Finland Oy, 24.2.105