The book cover features a stylized illustration. On the left, a woman's profile is shown in a dark, textured area, wearing a white fur collar and a patterned garment. The background is a light greenish-grey with silhouettes of a jazz band performing on a stage. The band includes a pianist, a drummer, and several horn players. The word 'HELL' is faintly visible on the stage floor. The title 'Alaska Bombay ja Billy Boy' is printed in a large, bold, reddish-brown font in the upper right quadrant.

# Alaska Bombay ja Billy Boy

Pekka Jalkanen

---

Jazzkulttuurin murros  
Helsingissä 1920-luvulla



# **ALASKA, BOMBAY JA BILLY BOY**

**Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla**



PEKKA JALKANEN

## ALASKA, BOMBAY JA BILLY BOY

Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla

S U O M E N

JAZZ & POP

A R K I S T O

Sörnäisten rantatie 25, 00500 Helsinki

Tel. +358 9 757 0040

<http://www.jazzpoparkisto.net>

Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2

## Abstract

Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla.

*The breakthrough of jazz culture in Helsinki in the 1920's.*

Pekka Jalkanen

University of Helsinki. SF

The breakthrough of jazz culture in Helsinki in the 1920's is connected with the general change in European popular music which took place when Afro-American ragtime and jazz became known in Europe. In this research the change of jazz culture is discussed as a process of *acculturation*. The change which took place in music is studied in connection with the social and cultural developments. In my view the production system, i.e. the specialized entertainment trade which came about during the period of urbanisation and industrialization is a major social background factor of this acculturation. Its quantitative (large, medium, and small scale production), qualitative (restaurant, dancehall and film music, street playing, broadcasting, and recording) and ideological (bourgeois and working class entertainment) differences gave birth to three almost simultaneous subcultures. They were Middle European *salon jazz*, Anglo-American *hot-jazz* and so called '*haitari*' jazz (lit. accordion jazz), the urbanized form of traditional peasant music.

The reception of jazz indicates that changes during the time of industrialization were strongly and emotionally felt. From today's point of view talking about a breakthrough of jazz culture in Finland may seem exaggerated. In the 20's, however, a much milder change was sufficient to startle to the point of horror and enthusiasm. The *surface level* of acculturation (the spread of new dance forms, 'novelty hit-tunes' and jazz instruments) was connected with the 'social practices' (Stefani) of the production system of music such as restaurant dancing, prohibition, emigrants from St Petersburg and the unemployment of musicians in Middle Europe. On this level the changes could startle with their novelty.

On the other hand, on the *deeper level*, i.e. musical techniques (melody, harmony, texture, timbre, intonation), ideas were for many reasons, e.g. musical training, fixed to traditional musical practices. An important result of this fixation was 'haitari' jazz which started as a subculture of young working class people but spread to be the entertainment of a whole nation. The effect of traditional music was prominent both in melody formation, combination of instruments, performance style, and the repertoires.

(c) Pekka Jalkanen

Kansikuva: Nuotin "Zu Tee und Tanz, Band 15" kansi vuodelta 1929

Kuvasuunnittelu: Irma Vierimaa

Tekninen toimittaja: Hannu Tolvanen

ISBN 951-96171-0-8

ISSN 0785-2746

Painopaikka Hakapaino Oy - Helsinki 1989

## SAXOPHON

*"Muistako vielä Valenciaa?  
Tänään et sitä kuulla saa,  
mutta kauniimmin vielä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy.*

*Aavikolla karavaanitie  
kohden kaukaista Mekkaa vie  
illoin shakaalit kuulla voi  
kuinka teltoista huilut soi.*

*Sumusta Jäämeren myrskysään  
laiva päässyt on etelään,  
taivaanrannas' on aamunkoi  
merimiesten riemukas laulu soi*

*Kansa saaren merellisen  
paisteessa nuotionloimujen  
hillittömästi karkeloi  
yössä rummut ja banjot soi.*

*Kautta viiden mantereen  
lävitse vuorten, alitse veen  
veturin silmät ne salamoi  
alati kiskojen jyske soi*

*Kaulaltas pölyä puuterin  
hengitän suin ja sieraimin,  
kuuletko kuinka tän' yönä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy!"*

*(Yrjö Jylhä, Ylioppilaslehti 1929)*

# SISÄLLYS

Abstract .....	4
I JOHDANTO .....	7
II JAZZIN AIKAKAUSI .....	29
III HELSINGIN HUVIT .....	39
1. Ravintolat ja kahvilat .....	40
2. Tanssipaidat .....	44
3. Elokuvat .....	46
IV ORKESTERILAITOKSEN MURROS .....	47
1. Salonkiorkesterit .....	48
2. Torvisoittokunnat .....	61
3. Pelimannit ja iltamayhtyeet .....	69
4. Salonkijazzorkesterit .....	73
5. Hot-orkesterit .....	90
6. Haitarijazzorkesterit .....	112
7. Orkesterityyppi ja yhteiskunta .....	130
V SOITTAMINEN AMMATTINA .....	143
1. Ikärakenne .....	144
2. Yhteiskunnalliset lähtöasemat .....	147
3. Koulutus .....	155
4. Kapakkasoittajasta sinfoniamuusikoksi .....	165
- sinfoniamuusikosta kapakkasoittajaksi .....	168
5. Palkkataso .....	187
6. Työolot .....	196
7. Järjestäytyminen .....	200
8. Ulkomaalaiset .....	207
9. Muusikko ja yhteiskunta .....	211
VI TYYLINMUUTOS .....	212
1. Salonkimusiikki .....	237
2. Venäläinen valssiromanssi .....	246
3. Torvisoitto .....	258
4. Ragtime .....	268
5. Angloamerikkalainen ragtime-sävelmä .....	274
6. Saksalainen schlaageri .....	286
7. Ragtimesta jazziin .....	305
8. Ragtime ja jazz suomalaisessa nuotti- ja äänilevytuotannossa .....	328
9. Tyylimurroksen ulottuvuuksia .....	333
VII TYYLI JA KULTTUURI .....	334
1. Jazz vedenjakajana .....	349
2. Jazz ajankuvana .....	352
3. Tiivistelmä: Teollistumisaika ja jazzkulttuurin murros .....	362
Liitteet .....	371
Lähteet .....	387
English Summary .....	400
Henkilöhakemisto .....	



# **I JOHDANTO**

*Alaska, Bombay ja Billy Boy* on tutkimus afroamerikkalaisen musiikin alkuvaiheista Suomessa. 1920-luvulla ragtime ja jazz levisivät Pohjois-Amerikasta Euroopan kautta Suomeen, syrjäyttivät entiset seuratanssit, muuttivat tanssiorkesterit ja tanssikappaleet. Huvielämä otti uuden muodin käyttöönsä ja kirjallisissa piireissä se korotettiin eksotismin, ekspressionismin, futurismin, koneromantiikan ja modernismin airueeksi. 'Ismeistä' useimmat katosivat, mutta jazz jäi.

## Tutkimusongelma

Jazzkulttuurin murros Helsingissä on perinnetieteiden kannalta akkulturaatioilmiö, jossa afroamerikkalaisesta kulttuuripiiristä lähtenyt jazz levisi suomalaisen populaarimusiikin perinnekerrrostumiin, salonkimusiikkiin, torvisoittoon, kupletti-, pelimanni- ja iltamamusiikkiin ja katusoittoon, joko syrjäytti ne tai sulautui niihin ja suomalaistui. Historia- ja yhteiskuntatieteille jazzin murros on kehitysilmio, joka on ymmärrettävissä ajan yhteiskunta- ja kulttuurikehityksen valossa. Vastaava, kulttuuriympäristöä korostava näkemys on myös tämän, etnomusikologisesti suuntautuvan tutkimuksen lähtökohhta. Musiikkitieteen ja historiantutkimuksen rinnakkaisin menetelmin pyrin osoittamaan, että jazzin akkulturaation ja 1920-luvun teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen välillä oli tiivis yhteys.

Tutkimuskohteen valintaan ovat vaikuttaneet sekä kohteen edustavuus että lähdesuhteet. Ajallisesti ja alueellisesti tutkimus rajoittuu 1920-luvun pääkaupunkiseudulle: Helsingille oli jo autonomian aikana vakiintunut ulkomaisen kulttuurin vastaanottajan sillanpääasema, joka säilyi luonnostaan itsenäisyyden ajan ensimmäisen vuosikymmenen, ensimmäisen maailmansodan ja kansalaissodan sekä pulakauden välisen ajanjakson erityisoloissa. Ensimmäinen tutkimuskohde on helsinkiläinen ravintola- ja tanssiorkesterilaitos. Afroamerikkalaisen musiikin kehityksessä tämä oli avainasemassa muihin kaupungistumis- ja teollistumisajan musiikintuottajiin verrattuna. Kansainväliset virtaukset levisivät 1920-luvulla maahan ravintola- ja tanssiorkesterien välityksellä, ja laitos pystyi sopeutumaan uusiin tyyli vaatimuksiin päinvastoin kuin aikaisemmin elinvoimaiset varietee-, kupletti- ja elokuvamusiikki tai katusoitto. Uusien välittäjien, radion ja äänilevyn vaikutus alkoi tuntua vuosikymmenen lopulla, mutta afroamerikkalaisen musiikin alueella niiden merkitys pysyi toistaiseksi vähäisenä. Ravintola- ja tanssiorkesterilaitos on myös havainnollinen akkulturaatio-tutkimuksen kohde: orkesterilaitoksen muutos kulki monessa tapauksessa käsi kädessä musiikkimateriaalin, esitystavan ja musiikkiin kohdistettujen arvojen ja asenteiden muutosten kanssa. Vuosikymmenellä käyty tulikivenkatkuinen mielipiteenvaihto osoittaa, että yleismaailmallinen jazzkulttuurin murros oli tosiasia myös Suomessa: afro-

amerikkalainen musiikki oli levinnyt ravintola- ja tanssiorkesterien kautta suuren yleisön tietoisuuteen ja alkanut juurtua teollistumisajan suomalaisen musiikin maailmankuvaan.

### **Teoreettiset lähtökohdat**

Tutkimusongelman kaksi puolta ovat 1) jazzkulttuurin murros ja 2) kulttuuriympäristön, 1920-luvun helsinkiläisen kaupunkiyhteisön vaikutus murrokseen. Tämä edellyttää, että on tarkasteltava rinnakkain sekä musiikin muutostapahtumaa että sen ulkomusiikillista taustaa, musiikin yhteiskunnallisia, taloudellisia ja kulttuurielämän erikoistekijöitä. Ongelman edellisen osa-alueen hahmottamiseksi nojautun kulttuurinmuutos- ja akkulturaatiotutkimuksen peruskäsitteisiin. Jälkimmäisen osa-alueen selvittämisen apuna ovat musiikin tuotannon ja tuotantojärjestelmän sosiologiset käsitteet.

### **Akkulturaatio: kulttuurilaina ja kulttuurifuusio**

Etnomusikologiassa kiinnostuttiin musiikin muutoksen tutkimuksesta pääasiassa 1950-luvulla, kun ala 'antropologisoitui' ja ilmeni tarvetta selittää yksittäisten tyylipiirteiden muutokset laajempien kulttuurikokonaisuuksien osina.<sup>1</sup> Antropologian vaikutus ilmeni mm. teorianmuodostuksen alueella; niinpä etnomusikologian teoria on pitkälti ollut antropologisen teorian sovel- lutusta musiikintutkimuksen alueella. Tämän mukaan musiikin muutos on määritelty diffuusio- ja akkulturaatioilmiöksi, kehitystapahtumaksi, jonka panee alkuun joko kulttuurin sisältä tai ulkoa tullut uudistus, innovaatio.

Akkulturaation käsite on osoittautunut keskeiseksi silloin, kun on tarkasteltu kahden eri kulttuurin kohtaamisesta seurannutta kulttuurinmuutosta.

Alunperin akkulturaatiolla tarkoitettiin suunnilleen samaa kuin dif- fuusiolla, kulttuuripiirteiden leviämällä. Jo 1950-luvulla käsite määriteltiin kuitenkin diffuusiota syvällisemmäksi, pitkäaikaista ja välitöntä molem- minpuolista kontaktia vaativaksi tapahtumaksi kahden kulttuurin välillä: Akkulturaatio on "ilmiö, joka syntyy eri kulttuureihin kuuluvien yksilöiden kohdatessa jatkuvassa ensikäden kosketuksessa ja alkuperäisten kulttuu- rikaavojen muuttuessa sen ansiosta toisessa tai molemmissa ryhmissä".<sup>2</sup> Myöhemmin käsitettä on hieman väljennetty tarkoittamaan "kulttuurin muu- tosta, joka saa alkunsa kahden tai useamman itsenäisen kulttuurijärjestelmän yhteydestä".<sup>3</sup>

Akkulturaatiotutkimukselle on vakiintunut asema 1930-luvulta lähtien aluksi lähinnä yhdysvaltalaisen antropologien, 1950-luvulta lähtien myös etnomusikologien tutkimuksissa. Käsitettä on sovellettu runsaasti ulko-

eurooppalaisten musiikkikulttuureiden musiikin muutoksen selvittämiseen<sup>4</sup> ja etenkin Yhdysvalloissa tapahtuneen afroamerikkalaisen kulttuurin syntyprosessin tutkimiseen. Viimemainitusta alueesta ovat klassikoiksi muodostuneet Melville J. Herskovitsin tutkimukset. Herskovitsin ajatukset ovat saaneet vastakaikua myös tämän päivän yhdysvaltalaisen etnomusikologian keskuudessa.<sup>5</sup>

Teorianmuodostus on kuitenkin osoittautunut ongelmalliseksi, käsitteistö on usein päällekkäistä ja monimielistä. Yhtäläisyyttä näyttää vallitsevan ennen kaikkea akkulturaation dynamiikan ideassa; akkulturaatio nähdään kehitysilmionä, jossa uuden kulttuuripiirteen siirtyminen ja omaksunta vaihtelee täydellisestä omaksunnasta osittaiseen tai torjuntaan. Tällainen on mm. Herskovitsin akkulturaatioteorian yleispiirre: Akkulturaation tuloksena hän näkee syntyvän kolmenlaista kehitystä, hyväksyntää, omaksuntaa ja torjuntaa (acceptance - adaptation - reaction):<sup>6</sup>

**A. Acceptance:** where the process of acculturation eventuates in the taking over of greater portion of another culture and the loss of most of the older cultural heritage; with acquiescence on the part of the members of the accepting group, and, as a result, assimilation of them not only to the behavior patterns but the inner values of the culture with which they have come into contact.

**B. Adaptation:** where both original and foreign traits are combined so as to produce a smoothly functional cultural whole which is actually an historical mosaic; with either a reworking of the patterns of two cultures into a harmonious meaningful whole to the individuals concerned, or the retention of a series of more or less conflicting attitudes and points of view which are reconciled in everyday life as spesific occasions arise.

**C. Reaction:** where because of oppression, or because of the unforeseen results of the acceptance of foreign traits, contra-acculturative movements arise; these maintaining their psychological force a) as compensations for an imposed or assumed inferiority, or b) through the prestige which a return to older pre-acculturative conditions may bring to those participating in such a movements.

Herskovitsin teorian muita ydinajatuksia on muutoksen 'synkretistisyys' ja dynaamisuus: akkulturaatiossa kehitys on epäyhtenäistä ja vaihtelevaa eri osaluilla, ja siinä yhdistyvät erilaiset kulttuuripiirteet ja kerrostumat. Lisäksi hän korostaa akkulturaatiotapahtuman diakronista luonnetta, toisin kuin poikittaisleikkausten dominoimissa antropologisissa tutkimuksissa usein on laita: akkulturaatio on pitkän aikavälin historiallinen ilmiö.<sup>7</sup>

Tämän tutkimuksen lähtökohdat perustuvat lähinnä kahteen nykyisempään teoriaan, Peter Murdockin antropologiseen kulttuurin muutoksen teo-

riaan sekä Wolfgang Laaden esittämään etnomusikologiseen akkulturaatio-teoriaan.

Peter Murdock on esittänyt vuonna 1965 paljon huomiota saaneen kulttuurin muutoksen teorian<sup>8</sup> "How Culture Changes"<sup>9</sup>, joka on selväpiirteisyydessään sovellettavissa musiikin tutkimuksen alueelle. Murdockin mukaan kulttuurin muutos on hahmoteltavissa neljänä tapahtumana. Nämä ovat 1) innovaatio, 2) sosiaalinen hyväksyntä, 3) valikoiva eliminointi ja 4) integraatio. Kulttuurin sisältä lähtevät *innovaatiot* ovat Murdockin mukaan muuntelu, keksintö ja kokeilu (variation, invention, tentation). Jos innovaatio on peräisin kulttuuripiirin ulkopuolelta, on leviämistapa silloin jäljittelyprosessin avulla tapahtunut *kulttuurilaina* (horisontaalinen diffuusio). Seuraava vaihe on *sosiaalinen hyväksyntä* (social acceptance), tällöin yksilötasolla tapahtunut innovaatio siirtyy yhteisötasolle (vertikaalinen diffuusio). Kolmas vaihe on valikoiva poisjättäminen (selective elimination), jolloin innovaatio joutuu kamppailemaan olemassaolostaan "luonnollisen valinnan" tapaan vastaavalaisten innovaatioiden kanssa. Neljäs vaihe, integraatio, on kehityksen lopputuloksena, tällöin innovaatiosta on tullut toimivan kulttuurin olennainen osa.

Murdock ei käytä akkulturaatiokäsitettä teoriassaan, mutta silti sitä voi käsitellä akkulturaatioteorian silloin, kun on kyse kahden kulttuurin vuorovaikutuksesta, ts. innovaatio omaksutaan oman kulttuurin ulkopuolelta kulttuurilainana.<sup>10</sup>

Saksalainen etnomusikologi Wolfgang Laade on koonnut teokseensa *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien*<sup>11</sup> etnomusikologien viimeaikaisen kulttuurikäsitteen. Laaden teoria "Die Probleme der musikalischen Akkulturation" nojautuu paljolti yhdysvaltalaisen etnomusikologian klassikoiden, Herskovitsin, Richard Watermannin, Bruno Nettlin ja Alan Merriamin ajatuksiin. Laaden mukaan akkulturaatio voidaan nähdä viiden osaprosessin tuloksena. Osaprosessit ovat 1) valikointi (Selektion), 2) omaksunta ja liittäminen (Adaption und Integration), 3) kompensatio (Kompensation), 4) poisjätto (Elimination) ja 5) yhdistyminen (Addition). Akkulturaation alussa tapahtuu *valintaprosessi* kaikesta siitä aineksesta, jonka vastaanottava kulttuuri kohtaa: "Aus der Gesamtheit der angebotenen Materials wird stets eine Auswahl getroffen, es wird nicht in Bausch und Bogen übernommen." (s. 427). Valinnan edellytyksenä on, että antavan ja omaksuvan kulttuurin välillä on riittävän suuri yhtäläisyys (compatibility), jolloin omaksunnassa suositaan luonnostaan sellaista, mikä on mahdollista helposti liittää jo olemassaolevaan kulttuuriin: "... certain common features in the stylistically aspect on music must be present in both cultures before an exchange can take place".<sup>12</sup>

Valikoinnin jälkeen kulttuurin muutos voi edetä kolmella eri tavalla. Jos antavan ja omaksuvan kulttuurin välille muodostuu koheesio, vuorovaikutus, tapahtuu *mukautumis-* ja *liittämisprosessi*, ja kulttuurit alkavat mukautua toisiinsa: "Das 'Neue' verwandelt sich bei der Anpassung an das 'Alte', aber

auch das Alte verändert sich unter der Einwirkung des 'Neuen'." (s. 430) Mukautuminen saattaa johtaa jonkin kulttuuripiirteen osalta *kompensatioon*, jolloin uusi piirre korvaa vanhan ja vanha katoaa. Jos vanha aines korvautuu ja väistyy kokonaisuudessaan, on kyseessä *poisjättö*. On myös mahdollista, että uuden ja vanhan kulttuurin välille ei synny vaihtoa, vaan kulttuurit elävät epäkoherentissa tilanteessa rinnakkain toisiinsa mukautumatta: tätä ilmiötä Laade nimittää yhdistymiseksi (Addition).

Akkulturaatiotapahtuman perusedellytyksenä Laade pitää lisäksi pitkän aikavälin kulttuurikosketusta. Muutos ei tapahdu suoraviivaisesti vaan vaiheittain, ja muutosta edeltää valmisteleva 'inkubaatioaika'. Akkulturaatiovalmiuteen vaikuttavat Laaden mukaan kulttuuritekijöiden ohella kulttuurikontekstin erityistekijät, yhdenmukaistumis- ja samaistumistekijöiden ohella muutokseen vaikuttavat sosioekonomiset ja kulttuurikehityksen seikat kuten sukupolvi-, sukupuoli-, yhteiskuntaluokka- ja uskontoryhmittymätekijät.

Akkulturaatiota vastustavan kehityksen, vasta-akkulturaation ilmentyminä Laade esittää etnisen tietoisuuden kasvun, jolloin saattaa esiintyä jonkin kulttuuripiirteen korostettua liioittelua, *manierismia*. Lopuksi Laade korostaa prosessien ainutkertaisuutta, joissa esimerkiksi yksilösuorituksilla saattaa olla ratkaiseva merkitys ja korostaa myös kulttuurirelativismin tärkeyttä teorioita sovellettaessa: "Jede Kultur hat ihre besonder Struktur, ihr Eigenleben, ihre Individualität, und jede Situation in Konstellation sind einmalig; es gibt bestefalls Analogien." (s. 425).

Murdockin kulttuurinmuutoksen teoriaan verrattuna Laaden teoria on staattisempi, pikemmin akkulturaatioprosessin lopputulosta kuin itse prosessia kuvaava. Sen etuna on kuitenkin itse musiikkiin eikä antropologiaan perustuva käsitteistö ja on sen takia sovellettavissa myös suomalaisen jazz-kulttuurin syntyvaiheiden hahmottamiseen.

Suomalaisen jazzkulttuurin murroksessa voi karkeasti erottaa kolme eri akkulturaatiomuotoa: 1) keskieurooppalaista tai angloamerikkalaista tanssi-orkesterityyppiä jäljittelevän tyyppin (salonkijazz, hot-jazz), 2) tyyppin, johon oli valikoitunut ja sulautunut sekä keskieurooppalais-kansallisen populaarimusiikin että afroamerikkalaisen ragtime- ja jazzvaikutteisen musiikin aineksia (haitarijazz). Näiden ulkopuolelle jää 3) alue, jossa jazz joko torjuttiin (salonkimusiikki, torvisoitto) tai jäi eristyneen ja marginaalisen aseman vuoksi tuntemattomaksi (katusoitto). Sopivan kulttuurinmuutosteorian valinnassa olisi monta mahdollisuutta. Rakenteellista vastaavuutta on nähtävissä sekä Herskovitsin, Murdockin että Laaden teorioissa.

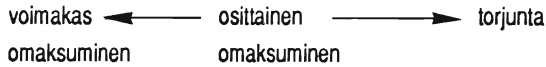
'Kansallisista' jazztyypeistä toinen, sekakulttuurinomainen tyyppi, vastaa sisällöltään Herskovitsin adaptaatio-käsitettä (s. 7), Murdockin prosessinkuvauksen jälkivaihetta sosiaalisesta hyväksynnästä ja valikoivasta eliminaatiosta integraatioon ja Laaden kaavion valikoivaa mukautumista ja liittämistä. Havainnollisuussyistä olen korvannut nämä hieman kankeat käsitteet mieles-

täni käyttökelpoisemmalla *kulttuurifuusion* käsitteellä. Antropologisena terminä kulttuurifuusiota käytetään akkulturaation alakäsitteenä ja tarkoittaa "eräänlaista valikoivaa akkulturaatiota, jossa vanhojen ja uusien ainesten välille luodaan tasapaino ja syntyy tavallaan uusi kulttuurityyppi".<sup>13</sup> Tutkimuksessani pyrinkin osoittamaan, että suomalaisen jazzkulttuurin murroksen ydintapahtuma oli kulttuurifuusion muodostuminen, kun kansallisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin välisen valikoivan sulautumisen tuloksena syntyi erään pääkaupunkiseudun osakulttuurin piirissä uusi kansallinen jazzkulttuurityyppi, haitarijazz.

Miten sitten nimittää akkulturaatiotyyppejä, missä tavoitteena oli samaistua keskieuropalaiseen tai angloamerikkalaiseen esikuvaan, oppia uusi musiikkikieli? Kulttuurifuusion vastaparina usein esiintyvä assimilaatio olisi tässä tapauksessa liian jyrkkä, koska se viittaa täydelliseen sulautumiseen - salonki- ja hot-jazzin kohdalla oli vain kyse joko intoutuneesta samaistumispyrkimyksestä tai enemmän tai vähemmän kyynisestä ammatillisesta mukautumisesta uuteen mannermaiseen muotimusiikkiin, ja jolloin tarkoitus oli oppia uusi kulttuurinlisä vanhan rinnalle. Assimilaation käsite olisi paikallaan angloamerikkalaista kulttuuria varhaisemmalla populaarimusiikin kaudella. Tuolloin koko suomalainen populaarimusiikki, kuten taidemusiikinkin valtaosa, oli jo 'luonnostaan' mukautunut keskieuropalaiseen esikuvaan ja muuttanut sen kansalliseksi jatkeeksi. Laaden teoriaan sovellettuna kyse on *kompensaatiosta*, missä ohjelmisto, soitinkokoonpano ja jonkin verran myös esitystapa pyrittiin korvaamaan uuden innovaation mukaiseksi. Murdockin teorian *kulttuurilainan* käsite on kuitenkin mielestäni tässä tapauksessa havainnollisin ja osuvin. Kyseisessä teoriassa käsite on laskettu kuuluvaksi diffuusion, toisen käden kulttuurinsiirtymän alueelle. Diffuusion ja akkulturaation käsitteiden rajanveto on musiikissa kuitenkin häilyvä. Eurooppalais-kansallisella kaudella nuottien avulla tapahtunut omaksunta salonkiorkestrien ja torvisoittoakuntien piirissä oli lähes ainoa tapa oppia uutta materiaalia, ja sen takia pitkälle verrannollinen 'ensikäden henkilökontaktiin. Tilanne säilyi vielä jazzkulttuurin alkuvaiheissa - nuottisidonnaisuuden takia afroamerikkalaisen musiikin ragtimevaikutteinen kerros ei mitenkään eronnut varhaisimmista eurooppalais-kansallisista kerrostumista, vaan omaksuttiin helposti sen uutuusosastoksi.

Kuulonvaraisesti omaksuttavan 'autenttisen' jazzin suhteen tilanne oli käännteinen, mutta toisaalta uudet viestintävälineet, äänilevy ja radio, saattoivat sängen tehokkaasti korvata ensikäden kontaktin. Tämän vuoksi kulttuurilainan käsite on mielestäni havainnollinen ja käyttökelpoinen vastapari kulttuurifuusion käsitteelle. Suomalaisen jazzin murroksessa onkin siten hahmoteltavissa kulttuurinmuutos- ja akkulturaatioteorioissa analoginen 'kolmikehys' voimakkaasta omaksunnasta osittaiseen ja torjuntaan..

*Kaavio 1. Akkulturaatio- ja kulttuurinmuutosteorioiden välinen analogia*



<i>Herskovits:</i> Results of acculturation	acceptance	adaptation	reaction
<i>Murdock:</i> How culture changes	cultural borrow	social acceptance selective elimination - integration	-
<i>Laade:</i> Die Probleme der musikalischen Akkulturation	Elimination Kompensation	(Addition) Selektion - Adaption - Integration	Etnisches bewusstsein - manierismus
sovellutus:	kulttuurilaina	kulttuurifuusio	torjunta

**Musiikin tuotantojärjestelmä**

Tutkimukseni toinen osaongelma on, mikä vaikutus kulttuuriympäristöllä oli jazzkulttuurin murrokseen. Ongelmanasettelu liittyy kiinteästi etnomusikologian perinteeseen, onhan musiikin ymmärtäminen oman kulttuuriympäristönsä osana tieteenalan tärkeimpiä tutkimusperiaatteita. Esimerkiksi Laade korostaa akkulturaatioteoriaansa yhteydessä, että musiikkia on tarkasteltava sekä autonomisena järjestelmänä että laajemman kulttuurikokonaisuuden osana:<sup>14</sup>

1. Musik ist selber ein derartig strukturiertes System, in welchem die einzelnen Komponenten (Stufenzahl und Intervalle, Melodik, Ornamentik, Mehrstimmigkeit, Rhythmik, Tempo usw.) gleicherweise in funktionalen Zusammenhang stehen...
2. Musik ist zugleich selber Teil des Gesamtsystems der Kultur und steht auch als solcher in funktionalen Zusammenhängen mit der anderen Komponenten der Kultur (Verflechtung mit Ritualleben, sozialen Verhältnissen, Arbeit und anderen besonderen Aktivitäten und Konzepten)... Ereignisse, die sich in anderen Lebensbereichen abspielen können sich auch auf die Musik auswirken.



Kulttuuriympäristösidonnaisuuden käsite on jyrkimmillään Alan Lomaxin maailman musiikkikulttuureja vertailevassa tutkimuksessa *Folk Song Style and Culture*<sup>15</sup>. Lomax katsoo, että kulttuurikaavoissa - tuotantojärjestelmissä, hallintomalleissa, seksuaalinormeissa jne. - tapahtuva muutos muuttaa automaattisesti musiikkia ja selittää mm. eri musiikkikulttuurien yhtäläisyyden perustuvan kulttuurikaavojen väliseen yhtäläisyyteen.

Sidonnaisuuden ajatukselle on analoginen myös Boris Asafjevin intonaatioteoria<sup>16</sup>, jossa nähdään kiinteä yhteys musiikin ja yhteiskunnan muutosten välillä klassis-romanttisen aikakauden puitteissa. Asafjevin jossain määrin kiistanalaisen teorian mukaan musiikin muutos, 'intonaatiokriisi', "on suhteessa yhteiskunnan tuotanto-olosuhteiden poliittiseen tai ekonomiseen muutokseen":<sup>17</sup>

"... intonaatioiden kulumis- ja uudistumisprosessi on mahdollinen ainoastaan aikakautena, jolloin tuotanto-olosuhteet muuttuvat suhteellisen vähän. Tuotanto-olosuhteiden muuttuessa syvälekäyvästi voivat jopa 'täysin kukoistavat' intonaatiot joutua tungetuiksi ulos tietoisuudesta, koska ne eivät vastaa uutta yhteiskuntarakennetta..."

Sidonnaisuuden referenssiaineiston perusteella voi olettaa, että myös jazzkulttuurin murros oli sidoksissa kulttuuriympäristönsä kehitykseen. Kulttuuriympäristöllä tarkoitaa 1920-luvun yhteiskunnallisia, taloudellisia, poliittisia ja kulttuurielämän ilmiöitä pääkaupunkiseudun erityisolissa. Pääongelmaksi muodostuu, miten tämä sidonnaisuus on syntynyt, ja miten lujaa se oli. Toisin sanoen: missä määrin jazzkulttuurin murros on ymmärrettävissä ilmiöksi, jonka kehitys riippui toisaalta 1) musiikin sisäisistä, toisaalta 2) musiikin ulkoisista, 1920-luvun yhteiskunnan ja kulttuurikehityksen erityistekijöistä.

Tämä kysymyksenasettelu liittyy suomalaisen populaarimusiikin tutkimuksen pioneerivaiheisiin. Siihen ovat vaikuttaneet suomalaisten musiikkisosiologi Pekka Gronowin ja Seppo Toiviainen ajatukset. Suomalaisen populaarimusiikintutkimuksen alullepanija Pekka Gronow on tuonut artikkelinsa "Äänilevy ja kansan musiikki" (1964) perinteisen autonomisen musiikkikäsityksen rinnalle etnomusikologisen näkökulman ja pitää teollistumisen ja kaupungistumisen myötä musiikin tuotantomenetelmissä tapahtuneita muutoksia teollistumisajan kansanomaisen musiikin muutoksen taustatekijöinä.<sup>18</sup> Toiviainen on esittänyt Gronowin ajatusten inspiroimana "sosiologisen taiteentutkimuksen manifestissaan" (1968) *institutionaalisen taideteorian*<sup>19</sup>, musiikin kulttuuriympäristön yksityiskohtaisen mallin, joka on sovellettavissa myös 1920-luvun jazzin alueelle. Teoriassaan Toiviainen määrittelee musiikin yhteiskunnalliseksi instituutioksi, jonka kolmen funktion, tuotannon, välityksen ja kulutuksen vuorovaikutusta tarkastellaan rakenteen, toiminnan ja käytäytymisen kannalta.

Autonomisen musiikkikäsityksen sijaan korostuvat musiikki-instituution

osa-alueiden, muusikkojen, orkestereiden, säveltäjien, musiikkitalaisuuksien järjestäjien, musiikkiesitysten, nuottien, äänilevyjen, musiikkikaupan, musiikkiin kohdistettujen arvojen ja asenteiden jne. väliset suhteet, samoin suhteet musiikin ulkopuolelle, muiden taiteiden, kulttuurielämän, yhteiskunnan, taouden ja poliittisen elämän instituutioihin.

Tätä mallia voi tietysti täsmennyksin soveltaa 1920-luvun jazzkulttuurin tutkimukseen. Jazzin tuotannosta vastasi pääosin ravintola- ja tanssiorkesterilaitos, jonka kautta elävä musiikkiesitys välittyi kuluttajan, suuren yleisön tietoisuuteen. Mekanisoitu tuotanto ja välitys, nuottikauppa, äänilevy ja radio täydensivät kehitystä. Musiikki-instituution ulkopuolinen kulttuuriympäristö muodostui mm. suhteista kansalaissodan tulehduttamaan yhteiskunnalliseen ilmapiiriin, kirjallis-taiteelliseen kulttuuriliberalismiin, pulakauden myötä vahvistuneeseen konservativismiin, itsenäisyyden ajalla muotoutuviin kansainvälisiin kulttuurisuhteisiin, kieltolain seuramuksiin tai taidemusiikin kanssa syntyneeseen vastakkaisuuteen. Kun musiikki määritellään edellä olevaan tapaan yhteiskunnalliseksi ilmiöksi, ehdollistuu musiikin estetiikka, musiikkiin kohdistetut arvot ja asenteet ilmiön sisäiseksi suhdejärjestelmäksi. Taidemusiikin kannalta suurin osa 1920-luvun populaarimusiikkia on ja pysyy tingeltangelina, mutta tässä yhteydessä sillä ei ole merkitystä: salonkiromantiikan, schlaagerin ja haitarijazzin kitsch muodostuu tutkimuskohteeksi ja -näkökulmaksi, ei tutkimuksen rajoittajaksi.

Tutkimuskohteen rajauksen vuoksi keskityn insitutionaalisen teorian soveltamisessa tuotantofuntion alueelle. Musiikin tuotannolla tarkoitan tapahtumaa, jossa syntyy musiikkituote. Se voi olla joko elävä musiikkiesitys tai mekanisoitu tuote, nuotti tai äänilevy. Yksittäisistä tuotantotapahtumista muodostuvaa verkostoa ja siinä vaikuttavaa dynamiikkaa kutsun *tuotantojärjestelmäksi*. Tuotannon perustekijöiksi katsotaan tässä työ, pääoma ja motivaatio.<sup>20</sup> Tutkimukseni keskeisessä tuotantojärjestelmässä, ravintola- ja tanssimusiikki-instituutiossa työvoiman muodostivat muusikot ja orkesterit, pääoman omistajat olivat erilaisten huvitilaisuuksien järjestäjät, ravintoloitsijat ja erilaiset tanssienpito-organisaatiot, ja motivaatio syntyi erilaisista käsityksistä ja tarpeista, joiden perusteella tehtiin toimintaa koskevat päätökset.

Välitys- ja kulutusfunktion tarkasteleminen on tuotantofunktio tarkastelulle alisteinen, ja niihin kiinnitetään huomiota vain silloin kun niillä on välitöntä merkitystä musiikin tuotannon kannalta. Ravintola- ja tanssimusiikin alueella tilanne on tosin ongelmaton: muusikot ja orkesterit olivat itse välittäjiä esittäessään musiikkiaan yleisölle, eikä esittäjän ja vastaanottajan välissä ollut mitään ylimääräistä järjestelmää. Sen sijaan kaupallisen sektorin ja joukkotiedotuksen, nuotti- ja soitinkaupan, äänilevyn ja radion osalta rajoitun pohtimaan vain näiden välitysjärjestelmien vaikutusta uusien innovaatioiden diffuusioon ja omaksuntaan. Myös musiikin kulutuksessa, reseptiossa, tarkasteleminen ainoastaan niitä seikkoja, joilla voi katsoa olevan suoranaista vaikutusta

musiikin tuotantoon.

Edellä mainittuja musiikin tuotantoon välittömästi vaikuttavia tekijöitä kutsun tutkimuksessani musiikin tuotannon *läहितekijöiksi*. Niiden taustalla vaikutti kuitenkin "*kaukotekijöiden*" joukko, joihin on jo viitattu instituution määrittelemisen yhteydessä. Kaukotekijöillä tarkoitan populaarimusiikin kehitykseen välillisemmin vaikuttaneita erityistekijöitä, jotka liittyvät populaarimusiikki-instituution suhteisiin instituution ulkopuolelle, 1920-luvun yhteiskunta- ja talouselämän, poliittisen kehityksen ja kulttuurielämän erityiskysymyksiin.

Miten ravintola- ja tanssimusiikin tuotantojärjestelmä vaikutti jazzkulttuurin murrokseen? Nähdäkseni kahdella tavalla: 1) kontaktit eurooppalais-kansallisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin välillä tapahtuivat juuri musiikin tuotannon alueella, ja 2) tuotantojärjestelmässä tapahtuneet muutokset vaikuttivat järjestelmän sisäiseen akkulturaatiovalmiuteen ja muuttivat siten myös musiikkia.

Kontaktien muodostumisen kannalta oli olennaista, että ravintola- ja tanssiorkesterilaitos oli sangen dynaaminen järjestelmä: kokoonpanot uusiutuivat kiinnityskausittain työpaikkojen vaihtuessa, orkesterikokoonpanot muuttuivat sekä työnantajien määräyksestä että keskinäisen valikoinnin seurauksesta, ja uutta muusikkokuntaa tuli koko ajan sekä uusista ikäryhmistä että ulkomailta. Niinpä ravintolalaitoksessa ulkomaisten muusikojen ja orkestereiden värväys oli jo ennen maailmansotaa oma liiketoimensa, jota hoitivat joko ravintoloitsijat itse tai heidän agenttinsa. Ravintolalaitoksen tarve mukautua kansainvälisiin muotivirtauksiin piti siten orkesterilaitoksen uusiutumiskykyisenä ja kontaktihakuisena.

Tämän ohella mekanisoitu musiikkituotanto, nuottikustannus, äänilevyteollisuus ja radiotoiminta eri välityskanavineen levitti uusia kansainvälisiä virtauksia sekä muusikkokunnan keskuuteen että sen ulkopuolelle. Ulkoa tulleiden musiikki-innovaatioiden voi siten katsoa olleen tiiviissä yhteydessä musiikin tuotantojärjestelmään.

Itse tuotantojärjestelmästä johtuva musiikin muutos on tämän tutkimuksen ydinongelma. Tällöin on tarkasteltava sekä järjestelmän sisäisiä rakenteita että järjestelmän yleiseen kaupungistumis- ja teollistumiskehitykseen liittyviä taustatekijöitä ja niissä tapahtuneita muutoksia. 1920-luvun populaarimusiikin tuotanto oli jo sangen pitkälle erikoistunutta. Erojen voi katsoa syntyneen tuotantoon liittyvien 1) funktionaalisten, 2) määrällisten ja 3) ideologisten tekijöiden vaikutuksesta. *Funktionaalinen* erikoistuminen näkyi populaarimusiikin lukuisissa käyttöyhteyksissä. Tanssimusiikkia tuotettiin ravintoloiden, kahviloiden, tanssisalien, -lavojen ja iltamatupien käyttöön. Muista populaarimusiikin lajeista mm. elokuvamusiikille, sotilasmusiikille, kupletistien, pelastusarmeijan kitarakuorojen ja katusoittajien esityksille oli vakiintunut oma tehtävänsä jo ennen maailmansotaa. Äänilevy, radio ja äänielokuva olivat

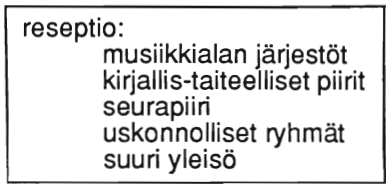
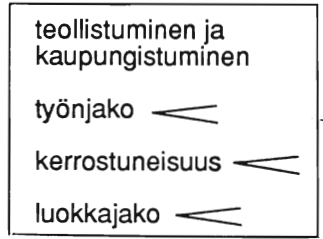
funktionaalisen erikoistumisen tuoreimmat ilmentymät tuotannon määrällinen erikoistuminen eri *kerrostuneisuus* näkyi ajan populaarimusiikissa selvimmin ravintola- ja kahvilamusiikin tuotannossa, jossa oli nähtävissä kolme eri ryhmää, hienoston, keski- ja työväenluokan ravintoloiden ja kahviloiden musiikkituotanto (suur-, keskisuuri- ja pientuotanto). Tanssimusiikin tuotantoon ravintoloiden ulkopuolella vaikutti kerrostuneisuuden ohella kansalaissodan kärjistämä *ideologinen* vastakkaisuus: kun porvarilliset järjestöt pitivät tanssejaan keskikaupungin suurimmissa tanssisaaleissa, pysyivät työväenjärjestöjen tanssit ja iltamat tiukasti Pitkäsillan pohjoispuolella. Populaarimusiikin tuotannon erikoistumisen taustalla voi siten nähdä kolme koko yhteiskunnan kehitystä säätelevää tekijää, työnjaon, kerrostuneisuuden ja luokkajaon.

Erikoistumisen seurauksensa tuotantojärjestelmään syntyneitä osa-alueita nimitän seuraavassa osakulttuureiksi<sup>21</sup>, tehtävän mukaan erikoistuneita *funktionaaliseksi* osakulttuureiksi ja kerrostuneisuuden tai luokkajaon perusteella erikoistuneita *sosiaalisiksi* osakulttuureiksi. Kulttuurin muutoksen kannalta oli oletettavissa että osakulttuurit synnyttänyt erikoistumiskehitys vaikutti tuotantojärjestelmän sisäiseen akkulturaatiovalmiuteen.<sup>22</sup> Tämä ominaisuus, halu tai paine samaistua tai omaksua uusi kulttuuri-ilmiö, todennäköisesti vaihteli eri osakulttuureissa. Siihen voi katsoa vaikuttavan eri osakulttuurien erilaiset omaksumis- ja samaistumisresurssit ja -tarpeet. Onkin kiintoisaa seurata eri osakulttuurien välisiä eroja suhtautumisessa jazziin ja pohtia, missä määrin tuotannon aineelliset ja henkiset tekijät vaikuttivat akkulturaatiovalmiuteen. Niinpä esimerkiksi ravintolamusiikin eliittikerrostumassa, hienostoravintoloiden musiikkituotannossa, oli oletettavasti parhaat aineelliset, oppikoulunuorison osakulttuurissa parhaat henkiset resurssit omaksua uutta kansainvälistä kulttuuria ja samaistua siihen. Työläisnuorison keskuudessa oli todennäköisesti kummallakin alueella varauksia, ja katusoitossa nämä resurssit puuttuivat eristyneen aseman takia lähes kokonaan. Mikäli oletus kerrostuneisuuden vaikutuksesta akkulturaatiovalmiuteen pitää paikkansa, siitä seuraa ilmiö, jota voi nimittää vertikaaliksi akkulturaatioksi: innovaatio tulee tunnetuksi aluksi ylimpien kerrosten piirissä, mistä se siirtyy akkulturoituneena ja viivästyneenä alemmas. Akkulturaation aikakerrostumat ovat siten samalla sosiaalikerrostumia.

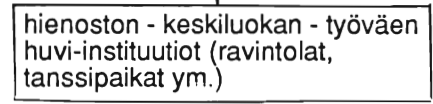
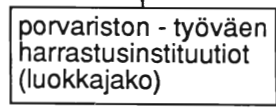
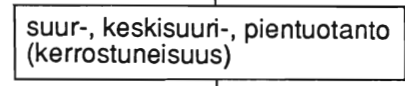
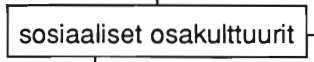
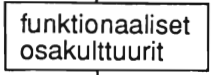
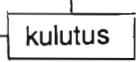
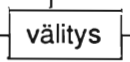
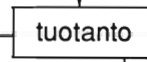
Tuotantojärjestelmän sisäisen erikoistumisen ohella akkulturaatiovalmiuden voi lopulta olettaa riippuvan tuotantojärjestelmän ulkoisista suhteista. Koska suomalaisen musiikin tuotantojärjestelmä oli perinteisesti, jo 1800-luvun puolivälistä lähtien sidoksissa keskieurooppalaiseen tuotantojärjestelmään, jäivät kontaktit angloamerikkalaisen järjestelmän kanssa siten enimmäkseen välillisiksi. Tämän 'isolaatiotekijän' vuoksi onkin todennäköistä, ettei akkulturaatiovalmius voinut olla millään osa-alueella samaistumishaluista huolimatta täydellistä. Mikäli murroksen musiikillisiksi kriteereiksi asetetaan jazzin jazziksi tekevät esitystavan erityispiirteet "swing" (fraseeraus),

Kaavio 2. Populaarimusiikin tuotannon erikoistuminen teollistumiskaudella

vaikuttaja:



kaukotekijät:



$\sphericalangle$  = kasvava

$\longrightarrow$  = muutoksen suunta

"hot" (äänenmuodostus) ja improvisointi, voi tapahtumaa huolelta odottaa vasta toisen maailmansodan jälkeen. 1920-luvun kuulijan kannalta tilanne oli kuitenkin toisenlainen: pieni pintatason muutos, uutuuksitoimitet ja -kappaleet, muotitanssit ja intohimoinen samaistumishalu angloamerikkalaiseen esikuvaan riittivät tuolloin mullistamaan populaarimusiikin arvomaailman.

## Tuotantojärjestelmä muutoksen säätimenä

Edellä esitetyn perusteella voi nähdä jazzkulttuurin murroksen riippuneen kahden tekijän yhteisvaikutuksesta. Nämä muutoksen alkuunpanija ja kehityksen säätelijät ovat 1) afroamerikkalaisen populaarimusiikin innovaatiot ja 2) populaarimusiikin tuotantojärjestelmä. Tuotantojärjestelmä, joka on teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen myötä erikoistunut erilaisiksi populaarimusiikin osakulttuureiksi, muodostaa kulttuurinmuutoksen säätimen. Innovaation on toteutuakseen kuljettava tämän järjestelmän läpi, ja sisäisestä rakenteestaan riippuen tämä säädin saattaa kiihdyttää, läpäistä, suodattaa tai torjua innovaation etenemisen. Aluksi tuotantojärjestelmä vain säätää muutosta ja kehitys on yhdensuuntaista. Myöhemmin saattaa muodostua päinvastaista liikettä: musiikissa tapahtunut muutos alkaa vaikuttaa takaisin tuotantojärjestelmään ja saa puolestaan siinä aikaan muutoksia. Periaatteessa tämä kiertoliike jatkuu niin kauan kuin muutoksen energia on lakannut tilanteen päätyessä integraatioon, tasapainotilaan niin kulttuurimuutoksen kuin tuotantojärjestelmän osalta. Mutta näin on vain periaatteessa: sekä innovaatiovaraston ehtymättömyys että tuotantojärjestelmän luonnonlain omainen dynaamisuus on taannut, että afroamerikkalaisen musiikin muutoksesta on Suomessakin tullut jatkuva ja toistaiseksi päättymätön tapahtuma.

Tällä tavoin kulttuurin muutosta on mahdollista tarkastella innovaatio-, diffuusio- ja akkulturaatiotapahtumana, jota historialliseen tilanteeseen liittyvä musiikin tuotantojärjestelmä säätää milloin edistäen, milloin torjuen muutosta. Tässä tarkastelutavassa on yhdistetty kulttuurinmuutoksen ja akkulturaation teoria institutionaaliseen taideteoriaan. Jazzkulttuurin murros, sinänsä suppea 1920-luvun kulttuurin muutostapahtuma, on näin mahdollista nähdä koko kulttuuriympäristöstään ja aikakaudestaan riippuvana ja sitä heijastavana ilmiönä.<sup>23</sup>

Lopuksi: miksi käyttää murroksen käsitettä muutoksen käsitteen sijaan? Mitkä tekijät olivat muutoksessa niin jyrkkiä, että kannattaa puhua murroksesta? Käsitteenvallinnalla on eemisiä perusteita; omana aikanaan populaarimusiikissa tapahtunut muutos koettiin käänteentekeväksi tapahtumaksi, josta paluuta ei ollut. Mutta murroksen käsitettä voi perustella myös kulttuurintutkimuksen etistisiin määreihin nojautuen. Ensiksi, muutoksesta tuli pysyvä - kuten Pekka Gronow on todennut, Suomessa on 1920-luvun jälkeen

syntynyt tuskin ainoatakaan populaarimusiikin uudistusta, johon jazz tai muu afroamerikkalainen musiikki ei olisi jollain tavoin vaikuttanut.<sup>24</sup> Toiseksi, jazzkulttuurin murrosta voi pitää tapahtumana, joka ei enää rajoittunut vain muotitanssien, uutuuskappaleiden ja erikoisefektien alueelle, vaan meni syvemmälle ja sai aikaan pysyviä muutoksia niin muusikkospesialistien kuin tavallisten kadun miesten "musiikillisissa maailmankuvissa", "intonaatiovarastoissa" tai "musiikillisissa käsityksissä". Myös ulkoisilta muodoiltaan muutostapahtuma täyttää murroksen kriteerit.<sup>25</sup> Jazzin murros oli nopea ja kasvautuva ilmiö. 1910-luvulla aikanaan 'latenttivaiheen' t. 'inkubaatioajan' (Laade) diffuusiovaiheen kestäneen odotusajan jälkeen näyttää vuoden 1926 paikkeilla tapahtuneen Helsingin oloissa lähes räjähdysmäinen muutos. Vuosikymmenen vaihteessa oli jo nähtävissä jazzkulttuurin institutionalisoitumista, kun jazzorkesterilaitos oli vakiinnuttamassa asemiaan ravintola-, tanssi- ja äänilevymusiikin alueella. Samalla koko musiikin 'kokonaisrakenne' ts. tuotantojärjestelmä, oli alkanut sopeutua jazzin murrokseen. Lopullinen integraatiovaihe ei kuulu enää tämän tutkimuksen piiriin. Se tapahtui vasta 1930-luvun suomalaisen äänilevymusiikin - kotimaisen iskelmän alueella, missä 1920-luvun kaksi vastakkaista akkulturaatiosuuntausta, kansallinen haitarijazz ja kansainvälinen hot-jazz alkoivat lähestyä ja lopulta sulautua toisiinsa Georg Malmsténin, Dallapén, Ramblersin ja Rytmi-Poikien äänilevyillä. Mutta sitä edelsi 1920-luvun kiihkeä kutsu:

"Kuuletko kuinka tän' yönä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy!"

## Tutkimuksen kulku

Tutkimusstrategia seuraa suoraan ongelmanasettelua: tutkin ja tulkiten akkulturaatioilmiöksi määrittelemääni jazzkulttuurin murrosta taustalähtöisesti, tuotantojärjestelmän valossa. Alaska, Bombay ja Billy Boy jakautuu viiteen pääluokkaan, tuotantojärjestelmäänalyysiin, orkesterityyppianalyysiin, musiikkotyypianalyysiin, musiikkianalyysiin ja reseptioanalyysiin. Populaarimusiikin muutosta ja sen taustaa tutkin aluksi orkesterityyppianalyysin avulla seuraamalla ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen varhaisempien eurooppalais-kansallisten kerrostumien, salonkiorkesterien, torvisoittokuntien ja iltamayhtyeiden väistymistä ja sulautumista keskieuropalais- ja angloamerikkalaisuuteen jazzorkesteriin. Orkesterityyppianalyysia täydentää tyylisanalyysi, jonka avulla selvittelen klassis-romanttisperinteisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin suhteita. Erityistä huomiota kiinnitän Suomessa sävelletyn ja julkaistun populaarimusiikin akkulturaatioon, avainasemassa on työväen osakulttuurin ja Dallapé-orkesterin piirissä syntynyt kulttuurifuusio,

haitarijazz. Musiikin murroksen seurauksena syntyneitä muutosta muusikon roolissa ja sosiaalisessa asemassa seuraan tutkimalla kahta vastakkaista muusikkotyyppejä, 'konserttimuusikkoja' ja 'jazzmuusikkoja', ja vertailemalla ikärakenteessa, yhteiskunnallisessa ja kansallisuustaustassa, koulutuksessa, työoloissa, palkkauksessa sekä musiikillisissa katsomuksissa vallinneita eroja. Lopuksi tarkastelen jazzkulttuurin murrosta musiikin kuluttajien kannalta, arvokriisiä, joka heijasti 1920-luvulle ominaisia katsomuksia ja joka osaltaan vaikutti vuosikymmenen suomalaisen kulttuurielämään.

Tutkimuksessa on näin sovellettu rinnakkain eri tutkimussuuntauksia, -näkökulmia ja -menetelmiä. Tämä johtuu osaksi lähdesuhteista: käytettävissä ollut aineisto on ollut sangen eriluonteista, ja on selvää, että esimerkiksi pöytäkirja- ja luetteloaineksen tulkinta vaatii eri metodin kuin nuottien tai äänilevyjen tulkinta. Eri näkökulmien yhteensovittamisella on myös periaatteellisia syitä. Eräs niistä on Merriamin etnomusikologiaan kanonisoima kolmi-kantaperiaate, jonka mukaan musiikkia on tarkasteltava käsitteiden ja käsitysten, musiikkiin liittyvän käyttäytymisen ja soivan musiikin suhdeverkotona.<sup>26</sup> Itse olen tutkimuksen kuluessa havainnut, että eri näkökulmista ja metodeista saadut tulokset sekä täydentävät toisiaan että saattavat lyödä toisiaan korvalle, jolloin koko ongelma täytyy hahmottaa uudelleen ja paremmin. Akkulturaatio ongelman kannalta oli terveellistä havaita, että akkulturaatio itse musiikissa kulki vastoin oletuksia eri teitä kuin orkesterilaitoksessa - tämä havainto johti erottamaan toisistaan musiikin 'pinta'- ja 'syvärakenteen' tapahtumat.

Hypoteesin käsiteparin akkulturaatio - sidonnaisuus jälkimmäinen osa on painottanut tutkimusta, ja sen soveltaminen on ollutkin luontevaa tutkimuksen kaikilla osa-alueilla. Akkulturaatioteoriaa olen soveltanut lähinnä tutkimuksen johtopäätösosuuksiin. Analyysiosuuksissa teoria on jätetty taustalla vaikuttavaksi perusideaksi, joka muodostaa tutkimuksen rungon, mutta antaa samalla tilaa ainutkertaisten historiallisten tapahtumien yksityiskohtaisillekin tarkasteluille. Koska tutkimus on luonteeltaan kuvaileva ja selittävä yleiskartoitus, ei mielestäni ole tarkoituksenmukaista soveltaa akkulturaatioteoriaa jyrkän deduktiivisesti. Jazzkulttuurin murroksen akkulturaatioluonne paljastuu parhaiten siten, että ensin tehdään tutkimuskohteesta historian- ja musiikintutkimuksen työmenetelmin yksityiskohtainen tapahtuma- ja tyylianalyysi, ja saatuja tuloksia tulkitaan akkulturaatioteorian avulla. Mikäli tulosten ja teorian välillä on riittävää vastaavuutta, voi historiallista kehitystapahtumaa pitää abstraktiotasolla akkulturaatioilmiönä. Tällöin teoriolla on tutkimuksen apuvälineen todellisuuden tulkin luonne.<sup>27</sup> Samalla on mahdollista arvioida empiirisen historiallisen aineiston avulla akkulturaatiohypoteesin paikkansa-pitävyyttä. Jos hypoteesi kestää tarkastelun, on ongelmanasettelu osoittautunut oikeaksi.



## Lähteet

Monitahoinen tutkimusongelma edellyttää laaja-alaista lähdeaineistoa. Saatavilla olevat lähteet vaihtelevat arkistolähteistä, luetteloista, nuoteista, äänilevyistä ja filmeistä päiväkirjoihin ja suullisiin tietoihin, pöytäkirja- ja toimintakertomusjulkaisuista järjestö- ja yhdistyshistoriikkeihin ja järjestölehtiin, sanoma- ja aikakauslehdistä muistelmiin ja kaunokirjallisuuteen.

Ulkomaisesta populaarimusiikista on saatavissa runsaasti kirjallisuutta, ja etenkin jazzista on julkaistu amerikkalaista jazzia koskevan kirjallisuuden lisäksi englantilaisen, saksalaisen, belgialaisen, tšekkoslovakialaisen, tanskalaisen, ruotsalaisen ja virolaisen jazzin historiikkejä. Onpa suomalaisellakin jazzilla oma kronikkansa, Olli Hämeen *Rytmin voittokulku* (1948). Jazzhistoriikkien yleisluonne on kronikoiva ja usein popularisoiva kuvaus, ja niiden musiikkianalyttinen metodi on enimmäkseen olematon. Teokset keskittyvät pääasiassa jazzin paikallisiin diffuusioihin, hyvinkin yksityiskohtaisesti. Analyttisestä jazzkirjallisuudesta mainittakoon Gunther Schullerin *The Early Jazz* (1968), amerikkalaisen jazzin 1930-luvun loppupuolelle ulottuva tieteellinen kartoitus.

Jazzia ja ragtimea varhaisemmasta, eurooppalais-kansallisesta populaarimusiikista on julkaistu lähinnä saksalaisella alueella muutamia kiintoisia tutkimuksia. Näistä mainittakoon DDR:laisten Czernyn - Hofmanin *Der Schlager* (1968), jossa tarkastellaan rinnakkain sekä populaarimusiikin tyylihistoriaa että sen tuotantojärjestelmää, etenkin nuottikustannustointia, 1800-luvun puolivälistä ensimmäiseen maailmansotaan. DDR:laisen musiikkipsykologin Friz Bachmannin *Lied, Schlager, Schnulze* (1960) on kiintoisa saksalais-kansallisen populaarimelodiikan kartoitus. Bachmannin melodia-analyysimetodi, jonka avulla hän asafjevilaisen intonaatioteorian inspiroimana kartoittaa saksalaisen 'pseudokansanlaulun' ja schlaagerin kliseistöä pragmaattisin tavoittein - "Dieses Buch ist eine Schrift gegen den musikalischen Kitsch, gegen die 'volksnahe' Dekadenz" - on ollut tutkimuksessani hyödylliseksi osoittautunut apuväline kartoitettaessa suomalaisen populaarimusiikin saksalais-kansallista vaikutusta. Tässä yhteydessä mainittakoon myös Boris Asafjevin venäläistä romanssia analysoiva teos *Tschaikowskys "Eugen Onegin"* (i.v.), jonka ajatuksiin analyysini venäläisen romanssin akkulturaatiosta suomalaisessa populaarimusiikissa paljolti perustuu. Voikin todeta, että populaarimusiikkia koskevaa ja sitä täydentävää äänilevyteollisuutta, nuottikustannustointia ja kansanomaisten musiikkitettereiden (revyy, kabaree, Music Hall, operetti jne.) historiaa käsittelevää kirjallisuutta on olemassa siksi runsaasti, että sen perusteella voi muodostaa luotettavan kuvan suomalaisen populaarimusiikin ulkoisista vaikuttajista 1920-luvulla - luonnollisesti ajan nuotti- ja äänilevymateriaalilla täydennettynä.

Kotimaisen teollistumiskauden populaarimusiikista ei juuri ole tutkimuk-

sia. Tärkein perustutkimus on Suomen Äänitearkiston julkaisemat diskografiat, joista saa lähes täydelliset tiedot 1920-luvun suomalaisista äänilevyistä. Niukkaan perustutkimukseen kuuluvat Pekka Gronowin yleiskartoituksen omaiset julkaisut ja kirjoitukset ("Äänilevy ja kansan musiikki" 1964, proseminaariesitelmä "Tango Suomessa" 1964, "Populaarimusiikki Suomessa" 1974, Gronow - Bruun, *Popmusiikin vuosisata* 1968), Aarne Vainion haitarisoiton varhaisvaiheita käsittelevä *Harmonikansoiton vaiheita Suomessa* (1970), aikaisemmin mainittu Olli Hämeen jazzorkesterihistoriikki *Rytmin voittokulku* (1948), ja omat kirjoitukseni "Murroskauden soitinmusiikki" (1981) ja proseminaariesitelmä "Dallapé-orkesteri" (1967). Jonkin verran on julkaistu popularisoivaa kirjallisuutta ja muistelmia ja kuvauksia, jotka sivuavat tutkimustani: Reino Hirvisepän kuplettiperinnettä esittelevä *Hupilaulun taitajia* (1968), Georg Malmsténin muistelmat *Duurissa ja mollissa* (1964) ja Kauko Käyhkön *Dallapén tarina* (1973). Musiikin tuotannon taustatekijöistä on julkaistu kaksi kiintoisaa ja edellisiä kriittisempää kartoitusta, Yrjö Soinin suomalaisen ravintolalaitoksen historia *Vieraanvaraisuus ammattina* (1963) ja Einari Marvian kirjoittama juhlaulkaisu *Oy Fazerin Musiikkikauppa 1897-1947* (1947).

Tutkimukseni perustuu pääosin arkistomateriaaliin tai vastaavaan aineistoon, josta on mahdollista saada primaaritietoja tai primaaritietojen luontoisia toisen käden tietoja. Arkistoinesta olen käyttänyt runsaasti, lähteet vaihtelevat kirkonkirjoista poliisin kortistoihin ja armeijan tilikirjoihin. Arkistoinneksen käsittelyssä on lähtökohtana ollut että varsinainen primaariaine, asiakirjat, anomukset ja kirjeenvaihto, on yleensä hävitetty, mutta tiedot on viranomaisten tai toimihenkilöiden toimesta kirjattu erilaisiin kortistoihin ja luetteloihin. Näin on tapahtunut esimerkiksi ulkomaisten muusikkojen työluoprosessin yhteydessä: alkuperäisiä anomusasiakirjoja ei ole, mutta sen sijaan runsaasti luotettaviksi katsottavia kortisto- ja matrikkelitietoja. Vuonna 1922 toimintansa aloittaneen Suomen Muusikeriliiton arkiston suhteen tilanne on onnekkaampi: jäsenkortiston ja matrikkeliin ohella on käytettävissä runsaasti kirjeenvaihtoa, mm. anomuksia, jotka liittyivät liiton yhteydessä toimineeseen paikanvälitykseen. Muusikeriliiton arkisto, johon mainittujen lähteiden lisäksi sisältyvät pöytäkirjat, vuosikertomukset ja jäsenlehti, onkin tutkimukseni keskeinen arkistolähde.

Musiikin tuotantoon liittyvästä toiminnasta arkistomateriaalia on valitettavan niukasti. Huvitilaisuuksien järjestäjät eivät juuri ole säilyttäneet arkistoaan, ja kontrolloivakin elin, poliisi, on poistanut huvilupamateriaalin 1920-luvun osalta. Tämän takia onkin tyydyttävä historiikkeihin, vuosikertomuksiin tai painettuihin pöytäkirjoihin, mistä useimmissa tapauksissa on tanssienpitoon liittyviä tietoja sängen niukasti. Tämän vuoksi päivälehtien huvi-ilmoituksista on tullut tärkeä lähde. Joskin lehti-ilmoitustiedot eivät periaatteessa ole primaarilähteitä, ne on katsottava luotettaviksi, koska niiden sisältämä

informaatio on ollut ensiarvoisen tärkeää huvitilaisuuden järjestäjän kannalta. Eri päivälehtien huvi-ilmoituksia analysoimalla voikin saada tietoja mm. huvielämän yleisestä rakenteesta, sen yhteiskunnallisesta taustasta, orkesterityyppien vaihtelusta ja joskus saattaa olla mukana havainnollista pikkutietoa yksityiskohtaista orkesteripiirrosta myöten. Arkisto-, luettelo- ja lehti-ilmoitusmateriaalin avulla onkin ollut mahdollista rakentaa pääpiirteissään tutkimuksen orkesterihistoria- ja muusikkokunnan rakenne-osuudet.

Esitetystä musiikista voi saada primaaritietoja nuotti- ja äänilevymateriaalin avulla. 1920-luvun kotimainen nuottituotanto on helposti hankittavissa Helsingin Yliopiston kirjastosta, sen sijaan ulkomainen käyttörepertuaari on ollut entisten aktiivimuusikkojen yksityiskokoelmien varassa. Musiikin esitystapaa valaisevien äänilevyjen suhteen tilanne on sekä parempi että huonompi: 78-kierroksen savikiekkaja on ryhdytty 1970-luvulla julkaisemaan uusintapainoksina niin meillä kuin muuallakin, valitettavasti suomalainen äänilevyteollisuus ei vain taltioinut ennen vuotta 1929 ravintola- ja tanssimusiikkia juuri lainkaan.

1920-luvun ravintola- ja tanssimusiikista on ollut mahdollista saada myös suullisia tietoja. Haastattelujen avulla olen saanut kartoitettua noin viidenkymmenen, pääasiassa "hot-" ja "haitarijazzin" parissa toimineen aktiivimuusikon elämänvaiheet 1920-luvulla. Sukulaishaastattelujen avulla tärkeitä tietoja on kertynyt myös 1910-luvulta, salonki- ja torvisoiton alueelta. Monet haastateltavistani ovat luovuttaneet käyttööni vanhoja nuotteja ja valokuvia, päiväkirjoja, lehtileikkeitä ja muuta pikku rihkamaa, jota oli kertynyt vuosien varrella vinttikomeroon. Muusikkoveteraanien avulla olen voinut toteuttaa muutamia tyylirekonstruktioita "melu"-, "salonki"- ja "hotjazzin" alueelta, opettavasta mahdollisuudesta kiitokset kapellimestari George de Godzinskylle, pianisti Asser Fagerströmille, pasunisti Klaus Salmelle sekä Radio 2/Viihdeohjelmille.

Lopuksi mainittakoon kiintoisa primäärilähde, 1920-luvun kaunokirjallisuus, jossa on avainasemassa 'tulenkantajien' hurmioitunut tuotanto. Primaarilähteenä tämä toimii silloin, kun tarkastellaan jazzkulttuurin murroksen reseptiota, arvoja ja asenteita, joita uusi, ikkunoita Eurooppaan aukova musiikki sai aikaan:

"Jazz soitti modernille nuorisolle suurta kysymystä: Jaksatko kokea minut ja asettua herrakseni? Jaksatko?..- Ja ihme tapahtui: Jazz soitti voittofanfaaria!" (Olavi Paavolainen, Nykyaikaa etsimässä 1929).

Alaska, Bombay ja Billy Boy on osatutkimus Suomen Akatemian *Musiikin murros teollistumisajan Suomessa* -projektissa. Prof. Eero Tarastin johtaman tutkimushankkeen keskeisajatukset, Boris Asafjevin intonaatioteoria sekä Gino Stefanin musiikillisen kompetenssin teoria, ovat tuntuvasti auttaneet

tutkimusongelman hahmottumista. Suuret kiitokset myös MMTS-projektin sihteerille fil. lis. Vesa Kurkelalle lukuisissa keskusteluissamme esiintulleista kriittisistä ja kannustavista huomioista. Nöyrimmät kiitokset myös kuvatoimituksesta vastanneelle fil. kand. Irma Vierimalle ja kirjan teknisestä toimitamisesta vastanneelle intendentti Hannu Tolvaselle.

Tutkimuksen julkaisemista ovat avustaneet Kansan Sivistystyön Liitto, Luovan säveltaiteen edistämissäätiö, Suomalaisen kirjallisuuden edistämissäätiö ja Työväenmusiikki-instituutti.

Rautalampi, 5.9.1988

Pekka Jalkanen

### *Viitteet*

- 1) Pekkilä 1988, s. 33.
- 2) Redfield, Linton, Herskovits 1936.
- 3) Social Science Research Council Summer Seminar 1954, s. 974. ... culture change that is initiated by the conjunction of two or more autonomous cultural systems. Acculturative change may be the consequence of from non-cultural causes, such as ecological or demographic modifications induced by an impinging culture; it may be delayed, as with internal adjustments following upon the acceptance of alien traits or patterns; or it may be reactive adaptation of traditional modes of life. Its dynamics can often be seen as the selective adaptation of value systems, the process of integration and differentiation, the generation of developmental sequences, and the operation of role determinants and personality factors."
- 4) Esim. Herskovits, M.J., *The Myth of the Negro*. Watermann 1942. (Sol Tax, *Acculturation in Americas*, 1952); Bascom, W.R., Herskovits, M.J. 1962, Laade 1971.
- 5) Merriam 1964, Nettl 1964.
- 6) Herskovits 1958 (1938 ed. reprinted). vrt esim. Padilla 1980: Table 1: Varieties of Acculturation: Assimilation - Integration - Rejection - Deculturation.
- 7) Herskovits, mts. 131-135; vrt Merriam 1964, s. 313-317.
- 8) Vrt. Nettl 1983. s. 174-175
- 9) Murdock 1965. Second Printing, 1969, s. 113-128.; Stefani 1984, s. 9-30; Merriam 1964, s. 303-304.
- 10) Vrt. Pekkilä 1985, s. 168.
- 11) Laade, mts. 417-447.
- 12) Laade, mts. 428, Nettl 1964, s. 172.
- 13) Honko - Pentikäinen 1970, s.93; Sill's 1968, s. 24: Cultural fusion: "... In some instances, very circumscribed portions of the cultures combined under new circumstances to give rise to new culture complex, or traits... In other instances, large segments of cultures were transformed into something which could be matched in neither the receiving nor the donor society prior to contact... In still other instances, it was clear that the process of recombination could result in the creation of whole new cultures..."
- 14) Laade, mts. 423-424. Vrt. Murdock, mts. 116: "Changes in social behaviour, and have in culture, normally have their origins in same significant alteration in the conditions of a society."

esimerkiksi vertaillen espanjalaista ja pohjoisafrikkalaista musiikkia Lomax selittää musiikin samankaltaisuuden syyksi molemmissa kulttuureissa vallitsevan jyrkän seksuaalinormiston mutta jättää huomioimatta arabialaisen kulttuurin vaikutuksen. Mm. sidonnaisuuden ajatusta kannattava John Blacking on sittemmin kritisoinut Lomaxin käsityksiä ja korostanut sosiaalipsykologisten, historiallisten ja biologisten tekijöiden huomioimista. Vrt. Blacking 1977.

16) Asafjev 1976.

17) Ling 1982, s. 92-93; intonaatioteorian kritiikistä mts. 77.

18) Gronow 1964a, s. 49-91; vrt. Gronow 1964b; Gronow 1974, s. 33-63.

19) Toiviainen 1968, s. 1, 11-13.

20) Vrt. Allardt - Littunen 1964, s. 235-236: "Tuotanto ... sisältää paitsi tuotannon sanan materiaalisessa merkityksessä yleensäkin sen toiminnan jota organisaation päämäärien toteuttamiseksi tehdään. ... Liikeryityksissä, kuten tuotantolaitoksissa, kauppalikkeissä ja palveluksia myyvissä yrityksissä voidaan tuotantona pitää tuotteiden valmistamista, myyntiä ja palvelusten suorittamista. ... Vuorovaikutusanalyysisessä luokituksessa ... alueen ongelmia ovat esim. tuotannon motivaatio ja vastuu."

21) Osakulttuurien käsitettä käytän Antti Eskolan mukaan tarkoittamaan "yhteiskunnan osaryhmien välisiä kulttuurieroja", "eri yhteiskuntaluokkien ja -kerrosten, maantieteellisesti eri alueilla asuvien ryhmien tai eri uskontokuntien kulttuurien ... välisiä eroja". Eskola 1969a, s. 55, 56. Funktionaalisten ja sosiaalisten osakulttuurien erottaminen on tässä tarkoituksenmukaista siitä huolimatta, että käsitteet ovat usein päällekkäisiä. Osakulttuuria suppeampana käsitteenä käytän "alakulttuurin" käsitettä lähinnä nuorisomusiikin yhteydessä. Ideologisen erikoistumisen seurauksena syntyneessä osakulttuuri- jaossa (työväen - porvariston osakulttuuri) voi nähdä myös musiikillisen "vastakulttuurin" dynamiikkaa (haitarijazz).

22) Akkulturationsvalmuis: vrt. Laade, mts. 435; "Innerhalb jeder Gemeinschaft gibt es also Akkulturation fördernde und hindernde Elemente, die festzustellen sind."

23) Yksityiskohtainen käsite- ja dynamiikka-analyysi: Kaavio 3. Liite 1.

24) Gronow, 1968b.

25) Moisala 1985, s. 154-158: Murroksen dynamiikka: latenttivaihe - päätöksenteko - muutos rakenteessa - kasautuminen - institutionalisoituminen - muutospaine koko musiikkikulttuurin rakenteessa.

26) Merriam, mts. 33-34: "conceptualization about music - behaviour in relation to music and music sound to itself"; "Without concepts about music, behavior cannot occur, and without behavior music sound cannot be product."

27) Vrt. Eskola 1969b, s. 149, 164: "... teorianmuodostus on toisinaan nähty tutkimuksen varsinaisena päämääränä, toisinaan taas keinona tieteellisen totuuden selville saamiseksi..."



## **II JAZZIN AIKAKAUSI**

Eurooppalainen populaarimusiikki oli syntynyt teollistumisen ja kaupungistumisen yhteydessä. Kaupunkiporvariston ja teollisuustyöväestön nousun myötä saivat alkunsa julkiset hovit ja huviteollisuus: 1800-luvun alkupuolella yleistyivät mm. sirkus, kansanomainen musiikkiteatteri (operetti, revyy, kabaree, varietee, tingeltangel, Music Hall, vaudeville, minstrel), salonkiorkesteri- ja torvisoittokuntalaiset sekä folkloristisesti väritynyt laulu-, soitin- ja tanssimusiikki. Klassis-romanttiseen perinteeseen pohjautuvan populaarimusiikin tärkeimmäksi levittäjäksi vakiintui nuottikustannus, johon verrattuna ensimmäisillä mekanisointiyrityksillä, posetiiveilla ja soittorasioilla oli vain vähän merkitystä.

Jazz levisi Suomeen Euroopan kautta, eurooppalaistuneena. Musiikin tuotannon tekijät olivat aiheuttaneet akkulturaatiota jo ennen kuin jazzista tiedettiin Suomessa mitään. New Orleansissa syntynyt, afrikkalaisista ja eurooppalaisista aineksista kehittynyt, kuulonvaraisesti välittyvä, mustan väestön tanssimusiikiksi vakiintunut jazz ei juuri voinut levitä Eurooppaan välittömien kontaktien avulla. Satunnaiset orkesterivierailut rajoittuivat suurkaupunkeihin, vain Lontoossa, Pariisissa ja Berliinissä saattoi joskus kuulla autenttista jazzia. Tärkeimmiksi levittäjiksi vakiintuivat nuottikustannus ja äänilevyteollisuus, joiden välityksellä uutta muotimusiikkia opittiin omaksumaan eurooppalaisiin musiikkikäytäntöihin. Uusissa yhteyksissä jazz eurooppalaistui, sopeutui ja kaupallistui: murrosvaiheessa syntyi eri käytäntöjen seurauksena jopa kansallisia akkulturaatioeroja. Sopeutumisesta huolimatta jazzin elinvoima säilyi yli 'kultaisen 20-luvun', ensimmäisen maailmansodan jälkeen on tuskin yhtään uutta populaarimusiikin virtausta, johon jazz tai muu afroamerikkalainen musiikki ei olisi vaikuttanut.

## Orkesterivierailuja

Afroamerikkalaisen musiikin ensimmäiset virtaukset tulivat Eurooppaan 1800-luvun jälkipuolella minstrel-ryhmien mukana. Vaudevillen yhteydessä syntyneet neekerikarikatyyrit, joita tavallisesti esittivät mustiksi maalatut valkoihoiset, huvittivat laulu-, steppi- ja banjonumeroillaan aluksi Lontoon Music Hallin ja myöhemmin mannermaan varietee-teattereiden ja sirkusten yleisöä. Minstrel-seurueista oli tunnetuimpia tennesseeläisten mustien opiskelijoiden lauluyhtye Fisk Jubilee Singers. Se teki vuonna 1873 pitkän Euroopan-kiertueen Pietaria myöten, ja ryhmän esittämiä spirituaaleja- ja Foster-sävelmiä saatiin kuulla syksyllä 1895 jopa Helsingissä, Palokunnantalon ja Ylioppilastalon konserteissa.<sup>1</sup> Vuosisadan vaihteessa levisi Eurooppaan uusi afroamerikkalainen virtaus, ragtime, pääasiassa nuottien välityksellä. Marssitempoiset, kulkimikkaasti synkopoivat cakewalk- ja rag-sävelmät omaksuttiin salonkiorkesteri- ja torvisoittokuntien ohjelmistoon<sup>2</sup>. Suomessa hämmäs-



teltiin "alkuperäisen koomillista merimies- ja Cakewalk-tanssia" ensimmäisen kerran sirkuksen yhteydessä: syksyllä 1904 järjestettiin suositussa Cinisellin sirkuksessa Siltasaareissa muotitanssinäytöksiä koko henkilökunnan voimin.<sup>3</sup> Cakewalkin jälkeen tulivat uudet ragtime-tyyppiset seurataanssit, Castlewalk, Fishwalk, Turkey-trot, twostep, onestep ja bostonvalssi, ja vuonna 1912 puhjennut 'tangokuume' ennakoி kaupallisen afroamerikkalaisen musiikin läpimurtoa.<sup>4</sup>

Ragtimen mukana yleistyi saksofonin ja banjon käyttö. Saksofoniryhmä oli mm. pietarilaisten hoviorkesterien ylpeys juuri ennen maailmansotaa, saksofonikvartetti kuului myös Apostolin soittokunnan varustuksiin sota-vuosina.<sup>5</sup>

Maailmansodan jälkeen ragtime vaihtui jazziksi. Jazz oli aluksi tanssinimitys, shimmyn ja foxtrotin synonyymi, mutta vakiintui pian afroamerikkalaisen tyylin yleiskäsitteeksi. Euroopan ensimmäinen jazzorkesteri, Louis Mitchellin Jazz Kings, joka tuli Pariisiin liittoutuneiden mukana vuonna 1917, oli vielä ragtime-tyyppinen kabareeorkesteri (trumpetti, pasuuna, saksofoni, piano, kitara, basso sekä lyömä- ja hälysoittimet). Autenttista jazzia Euroopassa kuultiin vasta syksyllä 1919. Lontoon Hippodrome-teatterin revyyssä Joy Bells vieraili tuolloin Original Dixieland Jazzband, maailman ensimmäiset jazzlevyt äänittänyt amerikkalainen tanssiorkesteri. Sen modernismi ei peloittanut englantilaisia. Maassa oli jo ennen maailmansotaa vierailut useita "tiheästi synkopoivia" tanssiorkestereita, joiden "novelty"-tyylille dixieland koettiin luonnollisena jatkeena. Toistuvien amerikkalaisvierailuiden vaikutuksesta perinteellinen jazz alkoi vakiintua Lontoon ravintoloiden ja Ballroomien tanssimusiikiksi.<sup>6</sup> Mannermaalla ragtime säilytti sen sijaan sitkeästi asemansa. Mitchellin King of Jazz- orkesterin meluisa "neekerijazz" pysyi esikuvana. Varsinkin Saksassa, jossa yhteydet länsiliittoutuneiden kulttuuriin olivat maailmansodan jälkeen jäissä, syntyi kansanomaisen musiikkiteatterin parissa kansallinen jazzreaktio. Tingeltangel- ja kabareeteattereita alkoi kiinnostaa jazzin 'eksentrisyys', tanssiorkesterilaitos seurasi perässä:

"Tanssimestarit ja orkesterit polttivat häpeissään vanhat nuottinsa ... ostivat itselleen leikkitrumpetteja, lehmänkelloja, kitaroita ja nallipyssyjä ja sallivat ilomielin kiinnittää itsensä satoina Originaali-Yazz-, tai Shimmy-Bandeina ... Melodia on sivuseikka, tahdinlyönti tunnussana. Tahdinlyönnin välineet ovat karmivat: rummut, kilistimet, trumpetit, paukkupistoolit, pasuunat, pelirasiat, puupalikat, kitarat, lasten helistimet, lyhyesti sanottuna mikä tahansa esine, josta lähti lyömällä tai jollain muulla tavalla mahdollisimman läpätunkeva meteli, oli tervetullut instrumentti Yazz-Bandiin..."<sup>7</sup>

"Melujazzin" yksi taustatekijä oli hävitty sota, Saksa jäi juuri jazzin murrosvaiheessa joksikin aikaa kehityksestä syrjään. Myös vakiintuneet käytännöt, etenkin elinvoimainen kabaree- ja revyyperinne harasivat vastaan ja saivat ai-

kaan kansallisia reaktioita. Kabareen yhteydessä syntyi kansallinen ragtime-sävelmä, schlaageri, kabaree oli myös melujazzin, dadan ja ekspressionismin sekä sota- ja pula-ajan turhautumien hengessä räikeästi liioittelevan tanssi- ja orkesterityylin tyyssija. Berliinistä melujazz levisi työttömiksi jääneiden muusikkojen mukana Tsekkoslovakiaan, Itävaltaan, Baltiaan ja Skandinaviaan, ja oli juuri se "basilli, joka istutti jazzin suomalaiseen maaperään".<sup>8</sup>

Neuvostoliitossa jazz kehittyi samaan tapaan kuin Saksassa ajautuen jopa kokeellisen teatterin piiriin. Moskovalaisen ja leningradilaisen jazzin alkuvaiheet ovat harvinaisia, mutta havainnollisia esimerkkejä siitä, miten riittävien kulttuurikosketusten puuttuessa musiikin funktion muutos vaikuttaa ratkaisevasti tyyliin. Moskovalainen kirjallisuudenopiskelija Valentin Parnah ihastui maailmansodan aikana Pariisissa Mitchellin Jazz Kingsin esityksistä, joissa häntä kiehoi "eksentrisen" musiikin ohella yhtyeen "plastinen visuaalisuus", joissa ilmeni "uudenlainen paatos, ilo, ironia ja uudenlainen hellyys." Vuonna 1922 Parnah palasi Moskovaan mukanaan jazzorkesterin täydellinen soittimisto, ja perusti kuusimiehisen 'eksentrisen' orkesterin (pasuuna/saksofoni, ksylofoni, piano, banjo, lyömäsoittimet, joihin kuuluivat mm. torvet, flexotoni, helistimet, kellot ja messinkilautaset). Ensikonsertti teatteritaiteen Valtiollisen instituutin juhlasalissa oli kulttuuritapaus: yleisön joukossa istuivat mm. Sergei Eisenstein ja Vsevolod Meyerhold, jotka saivat nauttia "jazzyhtyekirjallisuuden uusimpien numeroiden" ohella Parnahin omista, jazzaiheisista runoista ja koreografioista, kuten "Kirahvinomainen epäjumalankuva". Myrskyisän suosion päätteeksi Meyerhold kiinnitti Parnahin "miimisen" orkesterin kokeilevaan teatteriinsa kahden vuoden ajaksi. Teatterinomaisen jazzin huipennus oli moskovalaisten musiikinopiskelijoiden vuonna 1924 perustama 'kamarisynteettinen' Peksa-yhtye, johon kuului peräti 19 muusikkoa ja 124 soitinta. Ryhmän tavoitteena oli mm. uudistaa sointikäsitystä mahdollisimman pitkälle, jopa niin, ettei alkuperäistä äänilähdettä voisi lainkaan tunnistaa. Materiaalitason "eksentrisyys" tarkoitti amerikkalaisten ragtimesävellysmien ohella uusia taidemusiikkisovituksia: Prokofjevin juuri ilmestyneen Visions Fugitives -pianosarjan uustulkinnassa vuorottelivat pasuunakvartetti, jouset sul ponticello ja celesta - harppu - huilu - triangeli - helinä, Bachin fuugia esitettiin saksofonikvintetoilla, ja barokkia varhaisempi musiikki oli suuri kiinnostuksen kohde. Arvovaltainen kriitikki piti jazzia osana modernia vallankumouksellista kulttuuria, futurismin ja brutismin ilmentymänä, ja myös poliittisessa mielessä sitä pidettiin edistyksellisenä: Parnahin yhtye kutsuttiin kesällä 1924 esiintymään Kominternin 5. kongressin vieraille, Peksa osallistui "laulavien sanomalehtien" ohjelmaryhmätyöhön. Vasta vuosikymmenen lopulla heräsi epäily, "eikö todennäköisesti meikäläisessä jazz-bandissa tulisi olla haitari ja balalaikka".<sup>9</sup>

1920-luvun puolivälissä eurooppalainen jazz alkoi irtautua ragtimesta. Amerikkalaisten yhtyeiden Euroopankiertueet yleistyivät, konserttien ohella

monet New Orleans- ja Chicago -tyyppiset orkesterit tekivät äänilevyjä Lontoossa, Pariisissa ja Berliinissä, ja jotkut amerikkalaiset muusikot jäivät pysyvästi Eurooppaan.<sup>10</sup> Suosituimmat "jazzin lähettiläät" esittivät kuitenkin huomattavasti eurooppalaistuneempaa musiikkia kuin King Oliver, Jelly Roll Morton ja Louis Armstrong. Paul Whitemanin "sinfoninen jazz", suurille salonkiorkesterille tehdyt populaariklassikkojen jazzväännökset, saivat vuonna 1924 myrskyisän menestyksen, Sam Woodingin "neekerijazzorkesteri" Chocolate Kiddies, joka esitti vauhdikkaan musisoinnin ohella hullunkurista kabaaree-ohjelmaa, shokeerasi yleisönsä vuonna 1926 niin Berliinissä, Kööpenhaminassa, Tukholmassa kuin Moskovassakin. Vuosikymmenen loppupuolella syntyivät äänilevyteollisuuden ja radion välityksellä suurta kuuluisuutta hankkineet eurooppalaiset tanssiorkesterit. Lontoon hienostoravintoloissa soittaneet Jack Hyltonin, Bernt Ambrosen ja Fred Elizaden whiteman-tyyppiset jazzorkesterit olivat suomalaistenkin muusikkojen suuria esikuvia, samantyylliset saksalaiset Dajos Belan ja Marek Weberin äänilevyorkesterit säestivät joskus suomalaisiakin laulusolisteja Berliinin studioissa. 1920-luvulla välittömät jazzkontaktit rajoittuivat Suomessa, toisin kuin muualla Skandinaviassa, lähes kokonaan saksalaisiin muusikkovierailuihin. Englantilainen tyyli oli radionkuuntelun varassa, amerikkalainen jäi unelmaksi.<sup>11</sup>

## Nuotteja ja äänilevyjä

Jazzin leviämisen perustekijä oli teollinen musiikkituotanto. Välittömät kontaktit, orkesteri- ja muusikkovierailut, olivat tervetulleita kiihokkeita, mutta vähyytensä vuoksi tehottomampia levittäjiä kuin nuotit ja äänilevyt. 1920-luvun alussa eurooppalainen jazz, kuten muukin populaarimusiikki, oli täysin nuottisidonnaista, pianonuotteja ja orkesterisovituksia pidettiin luonnollisina omaksunnan välineinä. Ongelmaksi muodostuivat esitystapaan liittyvät kysymykset. Eurooppalainen intonaatio ja fraseeraus erosivat jyrkästi New Orleans- ja Chicago-tyylin 'korvakuuloperinteestä', ja myös jazzin olennaisin tekijä, improvisointi, jäi nuottien välityksellä tuntemattomaksi. Kuulonvaraisten kontaktien avulla ongelma tuli vähitellen ilmi, ja äänilevyt ja radio omakuttiin nuotinluvun täydentäjiksi. Nuottisidonnaisuudesta irtautumiseen liittyivät esteettiset, jopa moraaliset ristiriidat: eurooppalaisen salonkimusiikin perinne vastusti "väärinsoittamista", ja jopa 1920-luvun suomalaisen nuoren polven jazzmuusikkojen mielestä kaikenlainen "muuttaminen" ja "omasta päästä" soittaminen oli virhe.<sup>12</sup>

Tehokkaan teollisen tuotannon ja levityksen varjopuoli oli jazzin akkulturoituminen eurooppalaisen massakulttuurin käytäntöihin, usein harkittu kaupallistuminen. Kansainvälisen nuotti- ja äänilevyteollisuuden markkinoima jazz tarkoitti eurooppalaisessa kielenkäytössä lähinnä muotitansseja, shim-

myjä, foxtrotteja, charlestoneja, black bottomeja ym., jotka tavallisesti liittyivät yksittäisiin suosikkisävelmiin. 'Schlaagerit' ja 'Hit Tune'-kappaleet, joihin ilmestyivät oireellisesti 'uutuuden', 'muodin', 'sarjan' tai 'standardin' käsitteet, markkinoitiin monella tavalla: nuottikustantajat julkaisivat niitä pianonuotteina, salonki- ja tanssiorkesterisovituksina, äänilevy-yhtiöt kilpailivat niiden julkaisu-oikeuksista ja myyvistä esittäjistä. Kaupallisuus tuntui myös levytystyyliissä: äänilevy-yhtiöiden omat studio-orkesterit mukautuivat whiteman-tyyppisiksi viihdeorkesteriksi, joiden jazztavoitteista vain jotkut satunnaiset levytykset antoivat viitteitä.<sup>13</sup> Autenttinen jazz jäi Euroopassa syrjään myös maahantuonnin alueella, ja vain suppea asianharrastajajoukko saattoi saada käsiinsä New Orleans- ja Chicago-tyylisiä äänilevyjä.<sup>14</sup>

Nuottien ja äänilevyjen tuotanto oli 1920-luvulla kansainvälistä liiketoimintaa. Nuottikustannus oli vakiintunut Euroopassa 1800-luvulla, kansalliset kustantamot yrittivät löytää myyviä 'schlaagereita' ja solmivat keskenään sopimuksia niiden levittämiseksi. Suomalaisella liiketoimella oli perinteisesti läheiset yhteydet saksalaisiin yhtiöihin. Vuonna 1847 perustettu Fazerin musiikkikauppa, josta oli vuosisadan vaihteessa tullut Westerlundin ja Lindgrenin musiikkikaupan ohella tärkein suomalainen kustantaja ja maahantuoja, hankki myyntiartikkelinsa pääasiassa Saksasta.<sup>15</sup> Saksalaisten kustantamojen ylivoima jatkui nuottituonnin alueella 1920-luvulla (taulukko 5, s. 223), lähes kaikki vuosikymmenen alkupuolella Suomessa soitettu salonki-, elokuva- ja tanssimusiikki oli etupäässä Wiener-Bohème-Verlagin, Drei-Masken-Verlagin, Apollo-Verlagin ja Roehr AG:n tuotantoa. Saksalaisten shimmyjen ja fokstrottien läpimurtoaikoina 1920-luvun puolivälissä maahantuojat olivat jopa palkanneet saksalaista asiantuntemusta, ja vähäinen kotimainen tuotanto annettiin saksalaisten ammattimiesten sovittavaksi.<sup>16</sup>

Saksalaissuuntauksen takia autenttisten jazznuottien saatavuus oli 1920-luvun alussa huono. Jonkin verran Suomeen tuotiin ranskalaisen Salabertin ja tanskalaisen Hansenin nuotteja, ruotsalaisten 'revyykuninkaiden' Karl Gerhardin, Ernst Rolfin ja Jules Sylvainin julkaisemat 'Rolf-schlaagerit', ruotsalaiset valssit ja fokstrotit sekä 1910-luvun angloamerikkalaiset revyysävelmät tekivät hyvin kauppansa.<sup>17</sup> Afroamerikkalaista musiikkia pääsi kulkeutumaan vain eurooppalaisten julkaisujen sivutuotteena. Varsinkin jazzmateriaali hankittiin tavallisten kanavien ohi: nuori muusikkopolvi ei tyytynyt musiikkikauppojen maahantuontiin, vaan tilasi suoraan Lontoosta ajankohtaista nuotistoja.<sup>18</sup>

Äänilevyteollisuus oli vuosisadan alussa nuottikustannuksen tavoin itsenäisten kansallisten yhtiöiden muodostama verkosto. 1920-luvulla se keskittyi muutamaksi Yhdysvalloista johdetuksi jättiläisyhtiöksi, ja tärkeimmät eurooppalaiset yhtiöt joutuivat amerikkalaisten määräysvaltaan. Radio Corporation of America (RCA) osti vuonna 1928 uranuurtajan Victorin ja Columbia sulautui vuonna 1931 englantilaisen Gramophone Co:n, "His Master's Voice" -yh-

tön kanssa, jolloin syntyi Electric and Music Industries Ltd. (E.M.I.). Columbia oli jo aikaisemmin saanut hallintaansa eurooppalaiset pioneerit, ranskalaisen Pathén ja saksalaisen Lindström AG:n.<sup>19</sup> Keskittymisellä oli kahdenlainen vaikutus eurooppalaisen jazzin kehitykseen. Valtaosa tuotannosta oli suurelle yleisölle suunnattua, tanssimusiikiksi standardisoitua jazzia, mutta jonkin verran kulkeutui levy-yhtiöiden välityksellä eurooppalaisille asianharrastajille autenttista jazzia. Eurooppalaisen jazzin modernisoitumiseen vaikutti osaltaan amerikkalais-eurooppalainen yhteistuotanto: yhtiöt julkaisivat 1920-luvun loppupuolella jonkin verran Euroopassa äänitettyjä jazzlevyjä, joissa soittivat sekä amerikkalaiset hot-orkesterit että amerikkalais-eurooppalaiset sekakokoonpanot.<sup>20</sup>

Suomalainen äänilevytuotanto syntyi yhteistyössä englantilaisten ja saksalaisten yhtiöiden kanssa. Kansainvälisillä yhtiöillä oli Suomessa edustajansa, jotka vastasivat kotimaisesta tuotannosta ja hoitivat maahantuonnin, äänitykset tehtiin levy-yhtiöiden omissa studioissa ulkomailla. Englantilainen HMV aloitti suomalaisen musiikin levyttämisen jo vuonna 1901<sup>21</sup>, ja jatkoi toimintaansa pitkään ilman kilpailijoita, Suomessa yhtiötä edustivat Fazerin ja Westlundin musiikkikaupat. Vasta 1920-luvun loppuvuosina muut kansainväliset yhtiöt alkoivat kiinnostua Suomen markkinoista. Saksalaiset Homochord ja Odeon, joita edusti Heinrich Streubelin sähkötarvikeliike Pohjoismainen Sähkö Oy, olivat näistä tärkeimpiä. Parlophon-yhtiö perusti Helsinkiin oman toimistonsa, ja pienimpien saksalaisten yhtiöiden ja amerikkalaisen Columbian edustuksen sai Niilo Saarikon johtama Levytukku Oy.<sup>22</sup>

Äänilevyteollisuus haki 1920-luvulla Suomessa toimintamuotojaan, ja musiikin tuottajana ja levittäjänä sillä oli toistaiseksi vähäisempi merkitys kuin nuottikustannuksella. Maahantuonti ja myynti oli pientä, ja kotimainen tuotanto vanhanaikaista vakiintuneiden käytäntöjen tallentamista. Ennen 1920-luvun loppuvuosien "gramofonikuumetta" (s. 310-312), jolloin äänilevyteollisuudesta tuli maassamme ensimmäisen kerran aktiivinen tekijä, Suomessa myytiin pääasiassa oopperalaulajien, torvisoittokuntien ja kuplettitaiteilijoiden levytyksiä. Jazzvaikutteisen musiikin maahantuonti oli olematonta ja rajoittui saksalaisten ja englantilaisten tanssiorkestereiden levytyksiin. Ainoa modernin jazzin markkinointiyritys tuli vuonna 1929 Parlophon-yhtiön toimesta: myyntipäällikkö Georg Malmstén tilasi Suomeen amerikkalaisia jazzlevyjä, mm. Louis Armstrongin, Dorsey'n veljesten ja Duke Ellingtonin levytyksiä, joita myytiin "New Rhythm Style" -sarjana - huonolla menestyksellä.<sup>23</sup>

1920-luvulla autenttinen jazz soveltui huonosti sekä mekanisoidun musiikin, nuottien ja äänilevyjen, että elävän musiikin tuotantoon; eurooppalaisissa käytännöissä jazz oli joutunut sopeutumaan kaupalliseksi tanssimusiikiksi. Suomalaisen jazzin tärkein kansainvälinen vaikuttaja oli vuosikymmenen alussa saksalainen jazz, afroamerikkalaisesta alkuperästä sangen etäällä oleva kabaree- ja schlaagermusiikki, joka levisi Suomeen perinteisten kulttuuri- ja

kauppasuhteiden välityksellä. Vuosikymmenen puolivälissä alkanut eurooppalaisen jazzin modernisoituminen, jonka taustatekijä oli autenttisen jazzin osuuden kasvu voimistuvassa ja keskittyvässä amerikkalaisessa äänilevyteollisuudessa, heijastui Suomeen lähinnä Lontoon, Euroopan tärkeimmän jazzkeskuksen välityksellä. Nuori muusikkopolvi sivuutti musiikkikaupan konservatiivisen tarjonnan ja alkoi itse etsiä kanavia jazzin alkulähteille. Eurooppalaisen jazzkulttuurin kaksinainen luonne, teollistuneimman Euroopan suurkaupunkeihin juurtunut jazzin avantgarde, ja siitä kansallisiin perinteisiin akkulturoitunut tanssimusiikki, oli 1920-luvun suomalaisen jazzin ulkoinen vaikuttaja.

## Jazzin edeltäjiä

Afroamerikkalainen musiikki ei ollut ensimmäinen ulkoa tullut virtaus. Teollistumisajan populaarimusiikissa oli useita eriaikaisia, kansallisia ja sosiaalisia perinnekerrostumia sekä rinnakkain että sekoittuneena uusissa käytännöissä. Talonpoikaismusiikin purpuri, joka kukoisti 'fikuleereineen' ja 'enkeliskoineen' Helsingin lähitienoilla jazzista mitään tietämättä, oli alunperin keskieuropalaista säätyläisperinnettä, samoin kuin nuorempi, 1800-luvun alussa paritanssien yhteydessä yleistynyt valssi-jenka-polka -kerrostuma, viulun ja haitarinsoitajien materiaaliksi vakiintunut pelimannimusiikki.<sup>24</sup> Keskieuropalainen klassis-romanttinen kaupunkifolklore kotiutui Suomeen teollistumisen myötä 1800-luvun loppupuolella, samoihin aikoihin kun maamme taidemusiikki alkoi organisoitua. Romantiikan kitschiin perustuva salonkimusiikki omaksuttiin pääkaupungin vasta valmistuneiden ravintoloiden ja kylpylöiden ajanvietemusiikiksi ja sai uutta käyttöä vuosisadan vaihteessa mykän filmin musiikkina. Sotilassoittokuntien ja järjestötoiminnan yhteydessä syntyneiden amatööriseitsikkojen musiikki, uvertyyrät, fantasiat, marssi- ja tanssikappaleet, vakiintui julkisten huvien käyttöön. 1800-luvun loppupuolen kaupunkifolkloreen kuuluivat myös mm. kupletti, keskieuropalaisen revyyllaulun suomalainen muunnos, sekä posetiivareiden ja haitarinsoitajien salonkilähtöinen katumusiikki, jolle pelastusarmeijan soittokunnan ja kitarakuorot antoivat uutta, angloamerikkalaista väriä.<sup>25</sup>

Teollistumisen ohella autonomian ajan erityisolot vaikuttivat suomalaisen kaupunkifolkloren muotoutumiseen. Autonomian aikana korostuivat yhteydet Pietariin, jonka kautta Suomeen levisi sekä keskieuropalaista että venäläiskansallista perinnettä. 1800-luvun alussa Suomeen emigroituneiden etnisten vähemmistöjen, juutalaisten ja tataarien uskonnollinen ja maallinen musiikki jäi ryhmien sisäiseen käyttöön, sen sijaan venäläisen väestön ortodoksinen kirkkolaulu alkoi tulla tunnetuksi myös suomalaisten keskuudessa.<sup>26</sup> Soittokuntalaitos sai autonomian aikana venäläisiä vaikutteita, ja välitti venäläistä

populaarimusiikkia myös laajemmalle: tsaarin soittokuntien haikeat valssit, marssit ja sotilaslaulut kulkeutuivat suomalaiseen perinnesävelmusiikkiin ja saivat kansalaissodan jälkeen uutta käyttöä mm. työväenlauluina. Venäläisen säätyläistön suosima kansallinen salonkimusiikki, etenkin haikea valssiromanssi, kotiutui Suomeen lähinnä nuottikaupan välityksellä. Usein mustalaisaiheinen valssiromanssi oli tyypillistä romantiikan ajan kaupunkifolklore, ja sen kustantamisesta oli tullut viime vuosisadan loppupuolella Pietarissa ja Moskovassa tuottoisa liiketoimi. Valssiromanssi nousi maailmansodan jälkeen uuteen kukoistukseen emigranttiliikkeen vaikutuksesta, ja mm. Fazerin musiikkikauppa julkaisi saksalaisten liikekumppaniensa rohkaisemana sarjan mustalaisromansseja.<sup>27</sup> Poliittisista suhdanteista riippumatta venäläinen tyyli nautti Suomessa suurta suosiota.

Folklorismi oli vuosisadan vaihteen kaupunkikulttuurin erityisvirtaus ja heijasti sentimentaalaisella tavallaan teollistumisajan kansainvälistymiskehitystä. Helsingin ravintoloissa esittivät folklorismin sävyttämää salonkiperinnettä unkarilaiset ja romanialaiset mustalaisorkesterit ja wieniläiset schrammelyhtyeet, kadulla soittelivat italialaiset posetiivarit ja haitarinsoittajat, ja folkloristista luonnetta oli myös afroamerikkalaisen musiikin ensimmäisillä esittäjillä, neekereiden lauluyhtyeillä ja sirkuksen ja varieteen cowboy- ja intiaanitähdillä. 1920-luvulla tapahtunut jazzin läpimurto oli kuitenkin syvemmälle menevä muutos kuin uusi folkloristinen muoti: nuottien, äänilevyjen ja välittömien kontaktien avulla levinnyt yleismaailmallinen virtaus muutti lyhyessä ajassa koko teollistumisajan kansanomaisen musiikin.<sup>28</sup>

Jazz-sana (myös jatz, jatss, jadsch, jatsi) ilmestyi suomalaiseen kielenkäyttöön ensi kerran syksyllä 1920.<sup>29</sup> Käsitteisisältö on samantapainen kuin muuallakin Euroopassa: nimitys tarkoitti aluksi afroamerikkalaisvaikutteisia seuratanseja, mutta vakiintui pian kaikenlaisen "neekerirytmijä" sisältävän musiikin yleisnimitykseksi. Afroamerikkalainenaan piirre ei ollut aina välttämätön: Suomi Jazz Orkesterin, ensimmäisen suomalaisena jazz-yhtyeenä esiintyneen äänilevykokoelman menestyskappale Asfalttikukka oli venäläinen valssi, jolle jazzin väriä antoi vain uikuttava alttosaksofoni.<sup>30</sup>

1920-luvun Helsingissä jazz tarkoitti aivan muuta kuin New Orleansissa. Suomalainen 'salonkijazz', 'hot-jazz' ja 'haitarijazz' sisälsi joukon historiallisia ja yhteiskunnallisia erityismerkityksiä: eemiset käsitteet kuvaavat osuvasti eri osakulttuureissa tapahtunutta akkulturaatiota.

## Viitteet

- 1) U.S. 1.10.1895.
- 2) Esim. Kerry Mills "Cake Walk" At a Georgia Campmeeting. A. Apostolin Orkesterikirjasto. Partituureja 7-10 -ääniselle torvisoitolle. IX. vihko. Helsinki (i.v.) 1907.
- 3) U.S. 16.10.1904.
- 4) Czerny - Hofman 1968, s. 214-240; U.S. 9.5.1917.
- 5) Batashev 1972, s. 7; Marvia, s. 78.
- 6) Madner - Mitcheson, s. 29; Boulton 1958, s. 37.
- 7) Lange, mts. 16-17, sitaatti Pollack 1922, suom. Pekka Jalkanen; melujazz - "Lärm um jeden Preis"/Jazz- (Lärm) - Orchester, s. 27.
- 8) Similä 1941, s. 46; tietoja "melujazzin" leviämisestä teoksissa: Kotek 1971, s. 9-10; Gronow 1968, s. 10-12; Harry Tierney My Baby's Arms. Jazz Band the Original Piccadilly Four, Berlin 12.2.1921. Jazz in Deutschland I. Top Classic Historia H-630.
- 9) Batashev, mts. 8-25.
- 10) Boulton, mts. 28-36, Lange mts. 30, 44-45, Batashev, mts. 21.
- 11) Liliedahl 1977, s. 308-382: Amerikkalaisten jazzorkesterieiden Euroopankiertueiden lisäksi Suomi jäi myös Skandinavian markkinoille tarkoitettujen englantilaisten jazzorkesterilevytysten ulkopuolelle; vuosikymmenen alussa englantilaiset jazzorkesterit kävivät tekemässä Tukholmassa ja Kööpenhaminassa useita jazzlevytyksiä HMV-yhtiölle.
- 12) Asser Fagerström, Klaus Salmi, Eugen Malmstén, Kullervo Linna.
- 13) Jazz in Britain - the 20's. Parlophone PMC 7075; Jazz in Deutschland I-II. Top Classic Historia H-630-631.
- 14) Lange mts. 44-45, Boulton mts. 53-54.
- 15) Marvia, mts. 45-52, 101-103, Ekman, 1945, s. 18.
- 16) Marvia mts. 47, 80, 106; KSK, KLK, HBK, RWK, KBK; Salonkiorkesterikirjasto 1-34. Copyright 1921-1929 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki.
- 17) RWK, KLK, KBK, Nuotti ja Kirja Oy:n kokoelmat.
- 18) KSK, RTK, AFK, Melody Maker 1929-1930, erill. numeroita, HBK.
- 19) Gelatt 1956, s. 235-239, Gronow - Saunio 1970, s. 59.
- 20) Boulton, mts. 42-54.
- 21) Liliedahl, mts. 563.
- 22) Haapanen 1970 (esipuhe Pekka Gronowin).
- 23) Grammophon. Pääluettelo 1929. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab; Homochord - Electro. Joulukuu 1930; Parlophon, Beka, Electric., 1929, Oy Gramophon Ab, Georg Malmstén.
- 24) Asplund 1981, s. 151.
- 25) Tilulii. Perinnesiikkia Uudeltamaalta. SKSLP 1-2. Tekstivihko: Asplund, Anneli - Jalkanen, Pekka, s. 12- 19.
- 26) Waris 1956, s. 29-32.
- 27) Ljubimia pisini moskovskij tsigan. A. Gutheil, Moskva, St. Petersburg 1895-1900 (valikoima). Armas ja Vera Södermanin kokoelma; Mustalaisromansseja. Suomentanut M. Wuori. O/Y Fazer'in Musiikkikauppa. Helsinki (i.v.) 1920-1930.
- 28) U.S. 20.9.1903, 11.9.1910, 6.10.1894, 17.6.1894; Helsingin Poliisilaitos. Kansliaosasto. Katusoittoluvat ja anomukset 1895, 1906-1944. VA.
- 29) Hbl. 10.10.1920.
- 30) Loke - Siikaniemi, Asfalttikukka. Topi Aaltonen ja Suomi Jazz Orkesteri HMV AL 1025.



### **III HELSINGIN HUVIT**

1920-luvun Helsingissä populaarimusiikilla oli useita käyttöyhteyksiä. Ravintolat ja kahvilat tarvitsivat varietee-, ajanviete- ja tanssimusiikkia, erilaiset yhdistykset ja järjestöt hankkivat varoja tanssien pidon avulla eivätkä mykän filmin teatterit tulleet toimeen ilman musiikkia. Musiikin tuotannon käytännöt olivat syntyneet teollistumisajalla usein keskieurooppalaisen esikuvan mukaisesti, ja uusia syntyi kaiken aikaa. Osa tuotannosta oli ammattimaista liiketoimintaa, osa liittyi yhdistystoimintaan ja vapaa-ajan harrastuksiin. Teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen seurauksena tuotanto oli alkanut erikoistua: tehtävämukaisten erojen lisäksi oli syntynyt kerrostuneisuutta, suur- ja pientuotantoa, sekä 1920-luvun olojen kasvattamaa ideologista vastakkaisuutta. Tuotannon erikoistuminen sai aikaan erilaisia musiikin osakulttuureita, joista keskeisimpiä ovat Helsingin ravintoloiden ja kahviloiden, elokuvateattereiden ja tanssipaikkojen musiikki. Tuotannon rakenne-erot ja niissä tapahtuneet muutokset ovat myös jazzin kehityksen yhteiskunnalliset taustatekijät.

## 1. Ravintolat ja kahvilat

Ravintolalaitoksen asema oli muihin populaarimusiikin tuottajiin verrattuna vakiintunein, sillä oli pääomaa ja perinteitä. Helsinkiläinen ravintolalaitos<sup>1</sup> syntyi ulkomaisten yrittäjien toimesta. 1700-luvun lopulla tulivat sveitsiläiset konditorianpitäjät ja heitä seurasivat saksalaiset ja ruotsalaiset 'restauratöörit'. Uuden pääkaupungin edullinen asema Tukholman ja Pietarin välitappina houkutteli ulkomaisia yrittäjiä, ja ravintolalaitos siinä kuin kaupunkikin. 1830-luvulla perustettiin Kaisaniemi, Kappeli, Seurahuone ja Kaivohuone, 1860-1870 -luvuilla Oopperakellari, Alppila, Gambrini ja Klippan. Liiketoiminta hallitsi kaksi saksalaista suurliikemiestä, Louis Kleineh ja Karl Kämp, joiden aikana mm. Kaivopuiston kylpylä koki kansainvälisen kukoistuksen. Kleinehin omistama Seurahuone oli vuosisadan lopulla Helsingin arvostetuin hienostoravintola, jossa saatiin nauttia mannermaisesta varietee-ohjelmasta, kuunnella Filharmonisen orkesterin populaarikonsertteja, ja jossa järjestettiin ajan arvovaltaisimmat tanssitilaisuudet "picnic- ja silkkitanssi-iltoina" (naamiaiset). Karl Kämpin vuonna 1877 perustamasta Kämpin ravintolasta tuli Seurahuoneen kilpailija, ja kun Helsingin kaupunki osti seurahuoneen kiinteistön vuosisadan vaihteessa virastokseen, Kämp oli kaupungin suosituin seurapiiriravintola. Ruotsalaisen Axel Lundbladin johtajakaudella 1910-luvulla se sai jopa kulttuurihistoriallista kuuluisuutta liike- ja kulttuurielämän johtohenkilöiden kokoontumispaikkana.<sup>2</sup>

Ensimmäisen maailmansodan aikoihin hienostoravintolat siirtyivät suomenruotsalaisten liikemiesten omistukseen. Kansallis-Osake-Pankki osti Kämp-hotellin osake-enemmistön ja uudeksi johtajaksi tuli Wilhelm Weman. Ravintolan ilmapiiri muuttui nyt konservatiivisemmaksi, kabaree-teatteri pu-

rettiin ja taiteilijat muuttivat Brondalle (Brondin). Vuonna 1913 Kaivokadulla avatun uuden seurahuoneen johtajina toimivat Aleksei Adliwankin ja Wilhelm Noschis. Vuonna 1899 perustetun, aluksi huonosti menestyneen "Grand Hotel" Fennian teki maankuuluksi ravintoloitsija Karl Edvard Jonsson, joka 1920-luvulla sai omistukseensa myös Kaivohuoneen, Oopperakellarin ja Hangan kasinon. Urheilun ystävänä, metsästäjänä, gentlemanniautoilijana ja kilpapurjehtijana julkisuutta saaneen suurliikemiehen apulaisena toimi ruotsalainen Arthur Rehn, jonka impressaarintehtäviin kuului mm. koota Jonssonin ravintoloiden orkesterit. Börs-ravintolan johdossa oli vuodesta 1917 Olof Lundbom, Esplanaadi-kappelin omistaja, sekä vuodesta 1926 Turun Hamburger Börsistä siirtynyt Richard Enberg. Lars Sonckin piirtämässä jugend-talossa Fabianinkadulla sijainnut hienostoravintola harjoitti kunnianhimoista ohjelmapolitiikkaa Seurahuoneen ja Kämpin perinteissä kabaree-ohjelmiseen ja "valio-orkestereineen".<sup>3</sup> Börs oli mm. ensimmäisen modernin suomalaisen jazzorkesterin Zamban monivuotinen työnantaja, maksoi pääkaupungin parhaat soittopalkat, ja onnistui myös liberaalissa asiakaspolitiikassaan: "On aivan kuin pappi ja mamma istuisivat viereisessä pöydässä oppimassa uuden ajan henkeä" - tuumaili pakinoitsija Valentin Börsin ilmapiiristä.<sup>4</sup> Kantakaupungin muita hienostoravintoloita olivat Palladium (vuoteen 1922 Gradin) Bulevardinkatu 2:ssa, Kulosaaren kasino, Riche Mikonkatu 11:ssa. Hienostokahviloista tärkeimmät olivat Konserttikahvila City-pasaasissa, Tee-Salonki ja Finlandia Aleksanterinkatu 12:ssa, ja Pagod, City, Central, Gourmand, Hult, Esplanaadi-kahvila ja Princess keskustassa tai sen lähituntumassa.<sup>5</sup>

Hienostoravintoloiden ohjelmatarjonta koostui sekä varieteeohjelmasta että ajanviete- ja tanssimusiikista. Keskieurooppalaisten ja pietarilaisten taiteilijoiden voimin pidetyt kabaree- ja varietee-esitykset yleistyivät 1910-luvulla, kannattavuuteen vaikutti osaltaan Tukholman ja Pietarin välinen vilkas matkustajaliikenne.<sup>6</sup> Ohjelmat sisälsivät laulu- ja soittoesityksiä sekä erilaisia viihdytysnumeroita käärmetsansseista akrobatiaan, taikatemppeihin ja kuvaelmiin. Varieteetä säästivät salonkiyhtyeet, joiden päätehtävä olivat päivittäiset 'päivällis- ja illalliskonsertit'. Keskieurooppalainen biedermayer kukki pääkaupungin ravintolakulttuurissa: hienoimmat ravintolat oli sisustettu wieniläistyyllisin samettiverhoin ja tapetein, etelän vihantakasvit viheriöivät talvipuutarhojen suihkukaivojen vierellä, ja ravintolat kilpailivat kaupungin parhaasta "alkuperäisestä wieniläisestä naisorkesterista" - luultavasti lailliseen prostituutioon viitaten.<sup>7</sup>

Maailmansodan jälkeen ohjelmapolitiikka muuttui. Tuottoisa Pietarinmatkalaisten virta tyrehtyi vallankumouksen jälkeen, uusi leimaverolaki, suurimmillaan 40 %:n huvivero, heikensi kabaree-esitysten kannattavuutta. Myös kieltolaki aiheutti ravintolatoimelle suurta harmia, ennen kuin puolijulkinen sala-anniskelu, virkavaltaan vaikuttaminen ja muut kiertokeinot tekivät lain merkityksettömäksi.<sup>8</sup>

Tanssien järjestämisestä tuli 1920-luvun alussa hienostoravintoloiden vetonaula. Maailmansodan jälkeinen 'tanssikuume', tanssikoulujen korkea-suhdanne ja keskieurooppalainen esikuva alkoivat uudistaa ravintolakäytäntöä. Ensimmäiset illallistanssiaiset pidettiin Helsingissä Seurahuoneella, aluksi kahdesti viikossa. Muut hienostoravintolat seurasivat perässä ja viimeistään vuonna 1926 ravintolatanssi oli vakiinnuttanut asemansa.<sup>9</sup> Jazzin leviämisen kannalta uusi käytäntö oli elintärkeä, toisaalta jazz edisti uuden käytännön leviämistä. Vuosikymmenen loppupuolella perustettiin muutamia uusia tanssiravintoloita, mm. Indra, Franciskaner ja Kairo, jazzin suosioon laskien. Kokonaan ei kuitenkaan antauduttu tanssin pauloihin: orkesterit antoivat joka ilta perinteellisen 'illalliskonsertin' ennen tanssin alkua. Lisäksi muutamat eksklusiiviset ravintolat ja kahvilat kuten Kämp, kieltäytyivät jazz-musiikista ja pitäytyivät 'konserttimusiikin' kunnianarvoisissa käytännöissä.<sup>10</sup>

Hienostoravintoloista erottautuivat sijainnin, omistajiston ja ohjelmapolitiikan suhteen pienemmällä pääomalla toimineet keskiluokan ravintolat. Ne sijaitsivat kauempana keskustaa, omistajia olivat suomalaiset pienyritykset, ja niiden taso vaihteli vaatimattomista kahvila-ravintoloista aikojen kuluessa rapistuneisiin entisiin hienostoravintoloihin. Tyypillisiä olivat kuplettikahvilat, eräänlaiset kahvilan ja palokunnantalon yhdistelmät, joiden ohjelmatarjonta oli huomattavasti vaatimattomampaa ja vanhakantaisempaa kuin hienostoravintoloissa. Kabareen sijaan yleisö kuunteli kuplettilaulajien, Iivari Kainulaisen, J. Alfred Tannerin, Tatu Pekkarisen, Matti Jurvan ja kumppanien sekä pianonsoittajien ja vaatimattomampien salonkiyhtyeiden esityksiä. Monilla yrityksillä oli sangen huono maine: kieltolakirikkomuksia sattui tavan takaa<sup>11</sup>, ja kovan teen, Pommacin ja kahvin myynnin lisäksi kukoisti laiton prostituutio.<sup>12</sup> Tunnetuimmat kuplettikahvilat olivat Suomi-Kahvila ja Kuuba Simonkatu 12:ssä, Majakka (vuodesta 1926 Suomi) Eläintarhantie 1:ssä, Mokka (vuodesta 1926 Union) Unioninkatu 45:ssä, tanssiravintoloista vuonna 1927 avattu Franciskaner Iso-Robertinkatu 3:ssa ja Trocadero Uudella Ylioppilastalolla. Keskiluokan ravintoloiksi on luettava myös entisestä tasostaan tinkineet hienostoravintolat Alppila, Klippan, Opris (vuodesta 1926) ja perinteikäs Kaisaniemen ravintola. Tanssipalatsi Indra, Arthur Rehnin ja Kämpin hovimestari Hilding Törnbergin pari vuotta kestänyt yritys oli suunniteltu saksalaisen kabareeravintolan "mondeeniin" tyyliin, turkkilaista eksotiikkaa jazz-musiikin voimalla tarjottiin vuonna 1929 avatussa Kairossa Liisankatu 14:ssä.<sup>13</sup> Tällaiset "roisit paikat"<sup>14</sup>, joissa jazz oli sangen suosittua, vastaavat amerikkalaisen jazzin synty-ympäristöä, Storyvillen bordellikaupunginosaa New Orleansissa. Huonomaineiset käyttöyhteydet lisäsivät luultavasti vuosikymmenen jazzvihamielisiä asenteita.<sup>15</sup>

Keskiluokan ravintoloita vieläkin vaatimattomampia olivat kantakaupungin ulkopuolella, Kalliossa, Vallilassa ja Sörnäisissä sijainneet työläisravintolat. Niiden omistajisto vaihteli työväenyhdistyksistä kuppilanomistajales-

kiin, ja taso toisen luokan ravintolaksi luokitellusta ravitsemusliikkeestä pikku kahviloihin ja kansanruokaloihin.<sup>16</sup> Työläisravintoloista olivat varakkaimpia Työväentalon ravintola Sirkuskatu 5:ssä, Kirjatyöntekijäin ravintola Siltavuorenpenkereellä, sekä vuonna 1930 avattu Tenho Helsinginkatu 15:ssä. Muutamilla kuplettikahviloilla Pitkäsillan pohjoispuolella oli varaa palkata orkesteri ja esiintyjä: Kiwa Hämeentiellä, Atlas ja Sillankorva Siltasaarenkadulla ja Honolulu Itäisellä viertotielä mainostivat silloin tällöin ohjelmaansa sanomalehdissä. Kulma-kahvila Itäinen viertotie 2:ssa oli näistä tunnetuimpia, ja siellä kävivät joskus esiintymässä mm. Tatu Pekkarinen, Iivari Kainulainen, Rafael Ramstedt ja Matti Jurva. Jonkin verran kuultiin musiikkia myös työväenkaupunginosien kahviloissa, ruokaloissa ja kansanruokaloissa, vaikkei niissä tavallisesti virallista tuotantoa ollutkaan. Musiikki syntyi spontaanisti puoliammattimaisten katusoittajien, viulun- ja haitarisoittajien ja mandoliiniyhtyeiden toimesta. "Joka paikassa piti soida"<sup>17</sup> jo ennen gramofonin ja radion aikakautta.

### *Viitteet*

- 1) Soini 1963, s. 342-360.
- 2) Finlands restauratörförening 1904-1929, s. 71-75.
- 3) Mts. 60-68, Soini, mts. 508-511.
- 4) *Aitta* 4/1929, s. 31.
- 5) Elinkeinolupia Uudenmaan läänissä vv. 1923-1929. Lääninkanslia B VII c. VA; Soini mts. 521: Helsingissä oli ennen maailmansotaa "65 parempitasoista tarjoilupaikkaa".
- 6) U.S. 9.8.1899, 15.1.1899, 1.9.1902; Soini mts. 509.
- 7) U.S. 9.8.1899, 1.9.1902; vrt. Åström 1962, s. 256-262.
- 8) Leimaverolaki 19.12.1921; Eugen Malmstén: Börsissä kieltolakiratsiat eivät tulleet yllätyksenä, heti kun tarkastuskunta oli lähtenyt liikkeelle poliisiasemalta Fabianinkadun toiselta puolelta, soi hovimestarin puhelin, ja salaperäinen ääni varoitti "Mamma kommer".
- 9) H.S. 1.10.1921: illallistanssiaiset joka torstai, lauantai.
- 10) Päivälehtien huvi-ilmoitukset 1920-luvulla.
- 11) Helsingin kaupunginvaltuusto 44/1921.
- 12) Asser Fagerström, Martti Parantainen, Eugen Malmstén.
- 13) Finlands restauratörförening 1904-1929, s. 114-116; Soini mts. 342-360.
- 14) Asser Fagerström.
- 15) Stearns 1963, s. 59-66.
- 16) Helsingin poliisilaitos. Kansilaosasto. Luettelo kahviloista v. 1919-1921: Hotelleista. Matkustajakodeista. Ruokaloista. Kansanruokaloista. 1919-1921. Be VII VA: v. 1921 Helsingin 165:stä kahvilasta sijaitsi Pitkäsillan pohjoispuolella 38, kaikki olivat "kielletty sotilailta", lähes kaikki 50 kansanruokalaa olivat tällä alueella; Lääninkanslia. Elinkeinolupia Uudenmaan läänissä. B VIII c VA.
- 17) Helge Pahlman.

## 2. Tanssipaikat

Yleisten tanssien järjestämisestä oli 1800-luvun lopussa tullut aatteellisten yhdistysten ja järjestöjen varojenhankintakeino. Vanha Seurahuone, Ylioppilastalo, Palokunnantalo sekä vuosisadan vaihteessa valmistuneet osakuntatalot, Uusmaalaisten Osakunnan talo "Natsa" Kasarmikadulla, Polyteknikkojen talo "Poly" Antinkadulla ja Ostrobotnia Museokadulla sekä Valkoinen Sali "Vidari" Aleksanterinkadulla olivat keskikaupungin suurimmat ja suosituimmat tanssipaikat, ja niitä vuokrasivat ohjelmallisia "Allegriltamiaa", arpajaisia ja tanssiaisia varten niin suomettarelaiset hyväntekeväisyysjärjestöt kuin wrightiläiset työväenyhdistykset. Myös pääkaupungin amatööri- ja sotilassoittokunnat järjestivät tansseja, 1910-luvulla, soittokuntien "kulta-ajalla"<sup>1</sup> lähes ammattimaisesti.<sup>2</sup>

Kansalaissodan jälkeen tapahtui muutos. Huvielämäänkin syntyi luokkaraja: porvarilliset järjestöt ottivat käyttöönsä keskustan tanssipaikat, ja työväen tanssi- ja ohjelmalliset siirtyivät kokonaan yhdistysten ja järjestöjen omiin tiloihin kantakaupungin ulkopuolelle. Vuosikymmenen puolivälissä vaihtuivat myös keskustan tanssien järjestäjät. Aikaisemmin tiloja vuokranneet torvisoittokunnat, joista tärkeimmät olivat Postiljoonien, VPK:n ja Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta, joutuivat luovuttamaan tuottoisan yrityksensä porvarillisille urheiluseuroille. Muutos, jossa tuntui kansallinen urheilunostus ja urheiluseurojen nousukausi, edisti suuresti jazzin leviämistä: torvisoittokuntien omat edut eivät olleet enää jazzorkesterien tiellä. SVUL:n seuroista tärkeimmät tanssienjärjestäjät olivat Helsingin Jalkapalloklubi, Helsingin Palloseura, Helsingin Kisa-Veikot, Voimistelu- ja Urheiluseura Sparta, HIFK (Idrottsföreningen Kamrater) ja Kiffen (Kronohagens Idrottsföreningen). Vuodesta 1927 olivat Helsingin Toverit suosituimpia tanssien järjestäjiä. Seura vuokrasi Ostrobotniaa ja Natsaa, ja piti Antinkadulla Tovereiden Kerhoa, Dallapé-orkesterin pitkäaikaista esiintymispaikkaa. Muutamilla muillakin seuroilla oli omat juhlasalinsa, tansseja pidettiin Kiffenin salissa Kankurinkadulla ja Helsingin Poliisivoimailijoiden "Poliisimaneessissa" Runeberginkadulla. 1920-luvulla SVUL:n seurat vuokrasivat myös Alppilan ravintolaa tanssi-iltamiinsa.<sup>3</sup>

Porvarillisista huvitilaisuuksista kansanvalistushenkisten nuorisoseurojen ja VPK -yhdistysten tanssien pito ei enää ollut yhtä ammattimaista kuin SVUL:n urheiluseurojen. Nämä vielä vuosisadan vaihteessa elinvoimaiset järjestöt, samoin kuin kansalaissodan jälkeen aktiiviset suojeluskunnat, järjestivät ohjelmallisia iltamia aatteellisen toimintansa yhteydessä omilla lavoillaan, taloillaan kantakaupungin ulkopuolella usein omien soittokuntiensa voimin. Yhdistysten keskuudessa eli vielä kansanvalistustoiminnan synnyttämä sivistyshuviperinne, kesäjuhlat, joihin tanssien ohella kuului ohjelmaa, kilpailuja ja leikkejä pussijuoksusta tikanheittoon. Pelkistä tanssi-iltamista olivat tunne-

tuimpia Vanhankaupungin Nuorisoseurantalon tanssit sekä Malevan tanssit Heimolassa suomalais-virolaisen heimoveljeiden merkeissä.

Porvarillisiin huvitilaisuuksiin rinnastettavia olivat lisäksi pääkaupungin yksityiset huvit, ylioppilasjärjestöjen, osakuntien ja erilaisten klubien sisäiset juhlatilaisuudet. Tanssimusiikin tuotannossa niiden osuus oli kuitenkin osakuntia lukuunottamatta vähäinen.

Työväen huvitilaisuudet erottautuivat 1920-luvulla varsin jyrkästi porvarillisista huveista. Suosituimmat tanssi- ja iltamapaikat olivat Pitkäsillan pohjoispuolella työväenjärjestöjen omissa tiloissa, vain tilapäisesti saatettiin vuokrata Ostrobotnian tai Uusmaalaisen osakunnan tiloja, eikä porvarillisten järjestöjen huvitilaisuuksista juuri ilmoiteltu työväenlehdissä. Suurin tanssipaiikka oli sosiaalidemokraattisen Helsingin Työväenyhdistyksen Työväentalo Sirkuskadulla, jonka juhlasalissa ja kolmessa pikkusalissa Helsingin Työväenyhdistys, eri ammattiosastot sekä TUL:n urheiluseurat Jyry ja Ponnistus pitivät tanssi- ja ohjelmaitamia neljästi viikossa. Kesäisin Työväentalon tanssit siirtyivät Mustikkamaalle, jossa HTY piti myös ravintolaa ja kesäteatteria. Kommunistisen Sörnäisten työväenyhdistyksen Vuorela Sturenkadulla oli suosittu tanssienpitopaikka, ja monilla yhdistyksillä oli lisäksi omia tiloja ja tanssilavoja kantakaupungin ulkopuolella. Tapanilan työväenyhdistys järjesti tansseja ja kesäjuhlia "Mosabackan" lavalla, Käpylän Urheilijat "Lemmenlaaksossa", ja usein pantiin pystyyn spontaaneja nurkkatansseja työväentaloilla, lavoilla, jopa silloilla. Wrightiläisen työväenliikkeen perua olivat muuttamat kantakaupungin tanssipaidat, etenkin Arbetets Vännerin suositut Itäisen viertotien "Sörkan Vennu" ja Annankadun "Annan Vennu" ja Töölönkadun "Tölikan Vennu". Työväenjärjestöjen tanssipaidoista sijaitisivat kantakaupungissa myös raittiusyhdistys Koiton sali Simonkadulla, jossa TUL:n urheiluseura Wisa piti tanssejaan, sekä Kirjatyöntekijäin juhlasali Siltavuorenpenkereellä.<sup>4</sup>

## *Viitteet*

1) Eino Helminen.

2) US:n huvi-ilmoitukset 1878-1918; Helsingin Poliisilaitoksen keskusarkisto. Huvilupaluettelot/1916. VA.

3) H.S.:n, Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-1930; Halme, s. 432-436; (Saarikoski- Koskinen), Helsingin Toverit 1896-1966; Mårtenson, s. 49, 62.

4) H.S.:n, Hbl:n ja S.S.:n huvi-ilmoitukset 1920-1930; Helsingin Työväenyhdistyksen toimintakertomukset 1920- 1930. Helsinki 1921-1931; (Alarik Katra): 1949; Helsingin Kirjatyöntekijöiden yhdistyksen kertomukset 1920-1930. Helsinki 1921-1931; Nygren 1964, s. 169-172; Hakola, 1958, s. 42-45.

### 3. Elokuvat

Mykän filmin ajan elokuvateatterilaitos oli tärkeä populaarimusiikin tuottaja. Vuosina 1921-1932, jolloin teattereiden lukumäärä kasvoi Helsingissä 20:stä 36:een, ne työllistivät vuosittain runsaat sata muusikkoa.<sup>1</sup> Vuosisadan vaihteessa teattereihin hankittiin aluksi mekaanisia soittokoneita, fonoloita ja pianoloita, joita vahtimestarit käyttivät sivutöinä, mutta varsin pian yleistyivät salonkiyhtyeet trioista jopa 25-miehisiin orkestereihin.<sup>2</sup> Elokvateattereiden omistus oli 1920-luvulla keskittynyt muutamien suomenruotsalaisten suurliikemiesten käsiin, teatterinomistajat hallitsivat myös maahantuontia.

1920-luvun huomattavin elokuva-alan yrittäjä oli Gustaf Molin, jolla oli hallussaan lähes kaikki pääkaupungin suurimmat teatterit, Astoria Iso-Roobertinkatu 14:ssä, Bio Civis Heikinkatu 5:ssä, Punainen Mylly Erottaja 15-17:ssä, Capitol Heikinkatu 2:ssa, Piccadilly Kluuvikatu 1:ssä, sekä joukko pienempiä teattereita eri puolilla kaupunkia. Toinen suuromistaja oli Suomen Biografi Oy (vuodesta 1928 Suomi-Filmi Oy), jonka pääosakkaita olivat suomalaisen elokuvan alkuaikojen suurimmat maahantuojaat Abel Adams ja Erik Estlander.

1930-luvun alussa, pulakauden kynnyksellä tapahtunut äänielokuvan läpimurto oli yleismaailmallinen ilmiö, johon muusikkojen ammattikunnan oli pakko sopeutua. Teatterinomistuksen keskittyminen todennäköisesti nopeutti kehitystä, eikä musiikin muilla tuotantojärjestelmillä ollut juuri mahdollisuuksia työllistää irtisanottua salonkimuusikkokuntaa. Äänielokuvan murros onkin tärkeä taitekohta kotimaisessa populaarimusiikissa.<sup>3</sup>

#### *Viitteet*

1) Uusitalo 1965, s. 96; SML:n jäsenkortisto.

2) Mts. 91.

3) Mts. 89-96, 124-125.



## **IV ORKESTERILAITOKSEN MURROS**

# 1. Salonkiorkesterit

Salonkiorkesterilaitos syntyi Keski-Euroopassa 1800-luvun alussa. Alkujuurina on pidetty sekä pariisilaissalonkien intiimikonsertteja ja wieniläiskahviloiden schrammel-perinteistä ajanviete- ja tanssimusiikkia.<sup>1</sup> Uusi orkesterityyppi oli tyypillistä teollistumisajan välikulttuuria, jossa taidemusiikki oli popularisoitu uusiin, lähinnä kaupunkiporvariston hallitsemiin käyttöyhteyksiin. Salonkiorkesterien ydin oli pianotrio (viulu, sello, piano), joka saattoi laajentua 20-30 -henkiseksi Lanner- ja Strauss -perinteiseksi kamariorkesteriksi. Salonkiorkesterin piiriin voi lukea myös 1800-luvun alussa suurkaupungeissa suosituiksi tulleet folkloristiset kokoonpanot, unkarilaiset ja romanialaiset mustalaisorkesterit, venäläiset balalaikkaorkesterit, wieniläiset schrammel- ja italialaiset mandoliiniyhtyeet.<sup>2</sup> Salonkiorkesterien esittämä musiikki oli joko taidemusiikin popularisaatiota, etenkin oopperamusiikista ammennettuja 'uvertyry- ja fantasia'-sovituksia, tai uusiin käytäntöihin varta vasten sävellettyä pienimuotoista musiikkia. Romantisoitu kitsch voidaan jakaa karkeasti kolmeen esteettiseen luokkaan, Massenetin "Elegien" sentimentaalisuuteen, Schrammelin "Wien bleibt Wienin" nostalgiseen hilpeyteen ja Montin "Czardaan" virtuoosisuuteen.<sup>3</sup> Salonkimusiikkia levitti tehokkaasti keskieu-rooppalainen nuottikustannus, jonka yhteydessä syntyi 'schlaagerin', iskevän myyntimenestyksen käsite.<sup>4</sup>

Salonkiorkesterilaitos omaksuttiin Suomeen 1800-luvun loppupuolella hienostoravintoloiden käyttöön.<sup>5</sup> Perinteen lujittumiseen vaikutti samanaikaisesti tapahtunut taidemusiikin organisoituminen, sinfoniaorkesteritoiminnan, oopperan, teatterin ja konservatoriokoulutuksen alkaminen. Ravintoloilla oli nyt tarvittaessa käytettävissä ammattitaitoista muusikkokuntaa, ulkomaisia ja kotimaisia ammattimuusikoita ja opiskelijoita, jotka hankkivat lisäansioita ravintolasoiton avulla. 1800-luvun lopulla, ravintolakulttuurin nousukaudella, ravintolamuusikkokunta näyttää kuitenkin erikoistuneen omaksi ryhmäkseen. Hienostoravintoloiden ohjelmapolitiikka, jossa varietee "länsimaisella veto-voimalla"<sup>6</sup> oli avainasemassa, suosi ulkomaisia esiintyjä, wieniläisiä naisorkestereita, unkarilaisia ja romanialaisia mustalaisorkestereita, napolilais- ja tirolilaisyhtyeitä ja muita erikoisuuksia.<sup>7</sup> Kotimaiset muusikot jopa Robert Kajanuksen johtamaa Helsingin Filharmonisen orkesterin tanssiryhmää ja so-tilassoittokuntia myöten saivat soittaa ravintoloissa enää tilapäisesti.<sup>8</sup> Suomalaisten salonkimuusikkojen työpaikoiksi vakiintuivat sen sijaan mykän filmin teatterit, joissa elävän musiikin käyttö yleistyi vuodesta 1909.<sup>9</sup>

Ravintolamusiikin kansainvälistyminen heijasti suomalaisen huvielämän suhteita autonomian loppuaikoina: Pietariin kulkeva keskieu-rooppalainen viihdekulttuuri varieteesta ja sirkuksesta katusoittoon tuntui Helsingissäkin.<sup>10</sup> Ennen maailmansotaa Pietarin matkallaan Suomessa käyneet orkesterit saattoivat olla hämmästyttävän suuria: Oopperakellarissa kesällä 1902 soittanut

Lorenzo Pupillan italialainen 30-miehinen orkesteri lienee alallaan ennätys, ja 10-miehiset salonkikokoonpanot olivat 1910-luvulla sangen yleisiä.<sup>11</sup>

Maailmansodan jälkeen ravintoloiden tilanne muuttui. Yhteydet Pietariin katkesivat, ravintoloitsijat joutuivat tekemään uusia ratkaisuja niukemmissa oloissa. Ravintolaorkesterit pienennettiin trioiksi ja kvarteteiksi, elokuvaorkesterit säilyivät kvintetteinä ja sekstetteinä. 'Vanhantyyllisiä' 10-miehisii kokoonpanoja (1. ja 2. viulu, obligatoviulu, sello, kontrabasso, huilu, klarinetti, trumpetti/pasuuna, piano/harmonni, lyömäsoittimet) koottiin vain erikoistapauksissa, mm. kesäisin toimivaan Kaivohuoneen varieteeteatteriin. Silti salonkiorkesterilaitos oli 1920-luvun alussa voimissaan. Ajalle tyypillistä oli ulkomaisten ja kotimaisten muusikkojen välinen ankara kilpailu sekä sekä uusien tyylivirtausten ja käytäntöjen asettamat haasteet, joihin salonkiorkesterilaitos ei enää oikein sopeutunut.

### **Ulkomaiset valio-orkesterit**

Maailmansodan jälkeen ravintolaorkesterilaitos oli käymistilassa. Saksalainen muusikkokunta lähti sodan aikana pois maasta, mutta palasi 1920-luvun alussa takaisin: Saksan talouspulan aiheuttama laaja muusikkojen maastamuutto heijastui Suomeenkin. Venäjän vallankumouksen aikana Suomeen siirtyi suuri määrä pietarilaista muusikkokuntaa, josta osa jäi pysyvästi maahan. Epävarmojen aikojen lieveilmiöt, "gulanscheeraus" ja "likakilpailu", useiden soittopaikkojen kerääminen samoihin käsiin, ja hintojen polkeminen, johon ulkomaiset muusikot syyllistyivät, katkeroittivat suomalaisten ravintolamuusikkojen mieliä.<sup>12</sup> 1920-luvun alussa Helsingin parhaat ravintolapaikat olivat ulkomaisten muusikkojen hallussa: Kulosaaren kasinolla ja Gradinissa soittivat vuosina 1920-1922 saksalaiset Müllerin, Gaudlitzin ja Schaadtin salonkikvartetit, Kämpissä Max de Grootin hollantilainen, Antonio Bisacchin italialainen ja Arpad Czeglédyn unkarilainen taiteilijatrio, Opriksella Rafaelin (Sonnenberg) mustalaisorkesteri ja mustalaisorkesteri Excelsior, Fenniassa erilaiset saksalaiset kokoonpanot, Börsissä Costian valio-orkesteri jne. Ravintoloitsijat jatkoivat ulkomaisia suosivaa ohjelmapolitiikkaa, saksalaiset salonkikvartetit ja unkarilaiset mustalaisorkesterit olivat yleisön mieleen. Ulkomaisten orkestereiden valtakausi kesti vuoteen 1924, jolloin halvan työvoiman tarjonta väheni Keski-Euroopan työllisyystilanteen parantuuessa, ja muusikkojen ammattijärjestö, Suomen Muusikeriliitto, sai tilanteen vähitellen hallintaansa.<sup>13</sup>

Useimmat ulkolaisvierailut jäivät tilapäisiksi kausikiinnityksiksi, eikä suomalaisten ja ulkomaisten muusikkojen välillä ollut sanottavammin yhteyksiä. Vain muutamat keskieuropalaiset muusikot jäivät Suomeen pitemmäksi aikaa. Seurahuoneen ja Kämpin unkarilainen primas Arpad Czégledy oli ai-

koinaan arvostettu violisti, unkarilainen symbaalinsoittaja Stefan Horwath toimi eksoottisine soittimineen muutamissa suomalaisissa jazzorkestereissa 1920-luvun alkupuolella.<sup>14</sup> Pietarin emigranttimuusikkojen asema oli toisenlainen, ja monet heistä jäivät pysyvästi Suomeen. Börsissä vuosina 1910-1925 soittanut Costian "valio-orkesteri" oli aikansa tunnetuimpia ja korkeapalkkaisimpia ravintolaorkestereita.<sup>15</sup> Se oli tyypillinen kansainvälinen tilapäiskokoonpano, jonka muusikot olivat Pietarista Helsinkiin siirtyneitä ammattimuusikkoja. Kapellimestari Gheorghie Costia oli romanialainen lautaari, taitava viuluniekka, joka ei osannut lukea nuotteja, mutta selviytyi korvakuulolta salonki- ja tanssimusiikkirutiineista. Yhtyeessä soitti toista viulua italialainen Enrico Barbi, ja selloa kapellimestarin venäläinen lanko Rafael Sonnenberg, joka oli jo ennen vallankumousta toiminut Fennian, Seurahuoneen ja Opriksen 'mustalaisorkesterien' johtajana. Virolaissyntyinen Arthur Martin oli orkesterin pianisti, kontrabassoa soitti suomalainen muusikko Aleksanteri Suomela. Orkesteri säästi Börsin kabaree-ohjelmaa, mm. argentiinalaisen tangon esittämisessä kuuluisuutta niittänyttä Roberts-tanssiparia<sup>16</sup>, ja soitti myös tanssimusiikkia "mannermaan suosituimpien fokstrottien, tangojen ja jazzsävelten tahtiin".<sup>17</sup> Kun jazz alkoi tulla muotiin, primas opetteli soittamaan saksofonia ja kiinnitti valio-orkesteriinsa erityisen "jazz-instrumenttien soittajan", puolalaisen banjon ja lyömäsoitinten käsittelijän Alfred Melodystin. Kun ravintoloitsija Lundbom luopui vuonna 1925 yrityksestään epäonnistuneiden kabaree-kokeilujen jälkeen, Costia muutti Pariisiin ja kuului siellä menestyneen ravintolamusiikkona lopun elämäänsä.<sup>18</sup>

## **Basil Borteanou**

Maailmasodan aikana asettui Suomeen pysyvästi Costian maanmies, romanialainen viulutaituri Basil Borteanou. Häntä on pidetty aikansa parhaana romanialais- ja unkarilaistyyllisen 'mustalaismusiikin' esittäjänä, jopa Suomen parhaana viulunsoittajana. Lukuisten tarinoiden ja lähdetietojen perusteella syntyy kiehtova ja jopa liikuttava kuva eräästä kansainvälisestä muusikonkohtalosta.

Basil Borteanou (Borteanu) syntyi vuonna 1878 Iasissa, Romaniassa. Äiti oli armenialaisen everstin tytär, isä tunnettua kansansoittajasukua. Kotikaupungissa Borteanou kävi ylioppilaaksi ja opiskeli konservatoriossa viulunsoittoa. Vuosisadan vaihteessa hänestä oli tullut arvostettu viuluniekka ja ravintolakapellimestari<sup>19</sup>, ja kerrotaan, että muuan hoviruhtinas ihastui hänen soittoonsa niin, että lahjoitti hänelle kallisarvoisen Guadagnini-viulun.<sup>20</sup> Romanialaisen musiikin korkeasuhdanteen myötä Borteanoulle avautuivat pian Euroopan huvielämän ovet. Lahjaksi violisti sai valtion apurahan Pariisin opintoja varten, mutta tuhlassi sen ja valitsi ravintolaprimaksen uran.<sup>21</sup> Hän soitti

Pariisissa ja Roomassa, ja muutti sitten Pietariin, jossa romanialainen lautaarirylyli oli noussut suureen suosioon venäläisten mustalaiskuorojen rinnalla. Vuonna 1916 hän tuli Suomeen, ravintoloitsija Jonsson oli ihastunut hänen soittoonsa ja halusi hänet välttämättä ravintoloihinsa. Hän toimi aluksi Seurahuoneella ja Opriksessa tietävästi Rafael Sonnenbergin mustalaisorkesterin primaksena ja maailmansodan jälkeen muutamia vuosia Seurahuoneen Grillroomin kapellimestarina.<sup>22</sup> Parhaiten hänet tunnettiin pienten kahvilayhtyeiden frakkiasuisena "stehgeigerina"; avioliitto sitoi miehen Suomeen ja lisäansioita hankittiin pienen liiketoimen, kahvilanpidon avulla. Vaimon ja kälyn nimissä kulkenut perheyrittys vaihtui vuosi vuodelta: syksyllä 1920 hankittua Taiteilija-kahvilaa seurasivat Suomi-kahvila, Mick, Lucullus, Princess ja Laguuna.<sup>23</sup> Kahvilayhtyeissään isäntä esiintyi vain vierailevana taiteilijana, vakituisesti hän soitti Seurahuoneella, johti vuodesta 1924 seitsemän vuotta Esplanaadi-kahvilan kvartetia ja useana kesänä Klippanin salonkiyhtyeitä. Liiketoimissa Borteanouta vaivasi huono onni. Kahvilanvaihdosten yhteydessä häntä petkutettiin ja hän menetti kaiken omaisuutensa, muutti katkeroituneena Riihimäen Seurahuoneelle, josta vaimo sai kassanhoitajan paikan, ja palasi Helsinkiin vasta vuonna 1939. Soittamisen hän jätti sikseen ja toimi lopun elämäänsä kukkakauppijana. Vuonna 1951 hän sai aivoverenvuodon ja kuoli siihen 72-vuotiaana.<sup>24</sup>

Borteanoun kahvilayhtyeissä soittivat rutinoituneet suomalaiset salonkimuusikot, mm. pianisti-säveltäjä Herman Sjöblom, pianistit Yrjö Kanerva ja Väinö Kuutti, sellistit Bernhard Winberg ja Eero Mäntynen ja violisti Atso Fagerström.<sup>25</sup> Tavanomaisen salonkiohjelmisto, "konserttikappaleiden ja romanssien" ohessa esitetyt mustalaiskappaleet Kaksi kitaraa, Mustat silmät ja Hora Staccato, olivat maestron bravuurikappaleita, etenkin Leivo, jonka hän sai soimaan vain yhdellä kielellä.<sup>26</sup> Joskus hän esitti aitoja romanialaisia kansansävelmiä, mutta ne olivat liian vierasta musiikkia ja kuulostivat sekä soittajatoverien että yleisön mielestä "surkeilta".<sup>27</sup> Maailmanmies osasi kuitenkin ottaa yleisönsä. Joskus Guadagnini vaihtui naukuvaäänisen kristallilasi-viuluun ja jazzsoittimena yleistyneeseen 'torviviuluun', joskus taas g-kielen ympärille kiedottu jouhenpätkä antoi hullunkurista väriä. Eniten yleisöä ihastutti primaksen taituruus, jolla hän käsitteli mustalaisylyliin tuttuja sävelmiä, mm. Tonavan aallot soi aina hitaassa rubatossa, romanialaisten korukuvioiden ja juoksutusten värittäjänä. Joskus maestro riisui kenkensä, soitti pianoa varpaallaan, ja yleisöllä riitti riemua. Kokenut showmies sai tempuistaan huolimatta suomalaisten violistien kiitokset. Häntä käytiin joukolla kuuntelemissa, jopa ajan johtavin viulupedagogi Heikki Halonen ihasteli Borteanoun tekniikkaa ja kuului pahoitelleen, että mies oli aikoinaan keskeyttänyt taidemusiikin opintonsa.<sup>28</sup>

Romanialaista primasta pidettiin yleisesti mustalaisena, samalla hän tuli suosineeksi koti- ja ulkomaisen mustalaisperinteen harrastusta. Suomi- ja

Princess-kahvilassa vieraili muutamien kuplettitaiteilijoiden ohella mustalainen Ferdinand Gaalo, Helsingin Musiikkiopistossa laulua ja viulunsoittoa vuoden päivät opiskellut Ferdinand Nikkinen, ja lauloi isännän salonkiorkesterin säestyksellä "Mustalaista", "Kyytimiestä", "Valkoakaasioita", "Meren aaltoja", "Matalan torpan balladia" ja joitakin suosittuja aarioita. Romanialainen emigrantti Nina Filimanskaja, joka avioitui sittemmin diplomaatinrouvaksi Suomeen, esitti suurella menestyksellä venäläisiä mustalaisromansseja, ja suosiota sai myös suomalainen Mimmi Borg, joka lauloi ja tanssi kahvilayleisölle taiteilijanimellä Deivali Zehai (Taivaanjumalan tytär).<sup>29</sup>

### **Kotimaiset taiteilijatriot**

Kotimaisten salonkiorkestereiden kehitykseen vaikuttivat ulkomaisen kilpailun ohella monet muut tekijät. Yhteys taidemusiikkiin, 'konserttimusiikkiin', oli ollut alusta alkaen kiinteä, ja vuorovaikutusta sinfonia- ja salonkiorkesterilaitoksen välillä pidettiin luonnollisena. Periaatteellisia eroja ei tyylien välillä juuri ollut: kumpikin perinne vaati klassisen koulutuksen ja yhteisen perusohjelmiston hallitsemisen. Vuosisadan vaihteen salonkirepertuaari ei ratkaisevasti eronnut ajan tavanomaisesta sinfoniakonserttiohjelmistosta. 'Konserttimuusikon' uran valintaan vaikuttivat taiteellisen motivaation ohella käytännön syyt. Niinpä Kajanuksen ja Schneevoigtin orkesteririidan ratkettua 1914 osa työttömiksi jääneitä Kaupunginorkesterin muusikkoja siirtyi päätoimisiksi ravintola- ja elokuvamusikoiksi<sup>30</sup>, ja monille Helsingin Musiikkiopiston oppilaille ravintola- ja elokuvasoitto oli tavanomainen tapa rahoittaa opintoja. Maailmansodan jälkeen ravintolamusiikin luonteessa tapahtui muutos. Ravintolatanssi yleistyi jazzmusiikin myötä, hienostoravintoloiden parhaat työpaikat siirtyivät uuden, useimmiten ulkomaisen muusikkokunnan haltuun. Suomalaisten ja Suomeen jääneiden ulkomaisten 'konserttimuusikkojen' oli jättävä vaatimattomien kahvilayhtyeiden, triojen ja kvartetien 'stehgeigeriksi', siirryttävä elokuvaorkestereihin tai muutettava pois Helsingistä.

Entiset Kaupunginorkesterin muusikot olivat 1920-luvun salonkimuusikkokunnan vanhin ja arvovaltaisin ryhmä. Italialainen viulusti-huilisti Ettore Meloni oli tullut Kaupunginorkesteriin 1911, siirtyi ravintolamusikoksi ja ennen maailmansotaa saatuaan 'stehgeigerin' paikan Seurahuoneen venäläisestä orkesterista, johti triojaan ja kvartettejaan 1920-luvun alussa Runan- ja Lucullus -kahviloissa, siirtyi Capitol-teatterin orkesteriin vuonna 1921, jossa soitti äänielokuvan tuloon saakka ja sai vuonna 1931 paikan Borteanoun yhtyeestä Esplanaadi-kahvilasta.<sup>31</sup> Virolaissyntyinen sellisti Peter Endras siirtyi Kaupunginorkesterista ravintolamusikoksi jo vuonna 1910, ja 1920-luvulla hänestä tuli Kämpin kunnianarvoisten taiteilijatriojen keskushenkilö.<sup>32</sup> Kaupunginorkesterin 1910-luvun ensiviolisteja oli Theodor von Klosse, "hienostu-

nut aristokraatti", jonka yhtye soitti kesäisin Korkeasaaren ravintolassa, talvisin Paris- ja Union- kahviloissa. Vuonna 1926 von Klosse liittyi Capitolin orkesteriin, jota johti hänen pitkäaikainen työtoverinsa, sellisti Hans von Bagh, ja luopui muusikonammattista äänielokuvan jälkeen.<sup>33</sup> Viipurilaisyntyisen Edvard Valjuksen "valio-orkesteri" soitti vuosikymmenen alussa mm. Aleksanterinkadun Salongissa ja Gradinissa, taitavana pidetty viuluniekka muutti jazzin tieltä Vaasaan, otti pianistikseen venäläisen emigrantin Eugenia Duntherin, "koska ei ollut muitakaan saatavissa", ja meni tämän kanssa pian naimisiin.<sup>34</sup> Kaupunginorkesterin violisti Viljo Ahrenburg päätyi vaimonsa Mary Ahrenburgin seurassa elokuvamuusikoksi Bio Civiksen ja Punaisen Myllyn orkestereihin, jäi äänielokuvan jaloissa työttömäksi, ja kuoli vuonna 1935 42-vuotiaana.<sup>35</sup> Myös violisti Ilmari Veneskosken ura oli ajalle tyypillinen. Musiikkiopintojen jälkeen hän toimi jonkin aikaa Helsingin Kaupunginorkesterissa, lähti 1910-luvulla opiskelemaan orkesterinjohtoa Pietariin ja Pariisiin, toimi Suomessa kapellimestarina Viipurin, Oulun ja Tampereen orkestereissa maailmansodan molemmin puolin, hoiti 1920-luvun alussa Fazerin Musiikkikaupan Tampereen-liikettä, ja siirtyi vuosikymmenen puolivälissä Gerda-rouvansa kanssa Star-, Piccadilly- ja Arena-teattereiden kapellimestariksi. Veneskosken sekstetin kesätyöpaikkana olivat Terijoen ja Heinolan suositut kylpyläkasinot, Veneskosken trio soitti tilapäisesti syksyllä 1924 Palladiumissa, 1925 Mokka-kahvilassa ja äänielokuvan jälkeen Kairo-ravintolassa. Veneskoskea on pidetty parhaana suomalaisena keskieurooppalaisen salonkiperinteen vaalijana, viimeisenä miehenä, "joka sai wienervalssin keinumaan oikealla tavalla".<sup>36</sup>

Myös 1920-luvun nuoremman polven 'taiteilijatriojen' koostumus osoittaa konsertti- ja salonkimusiikin kiinteitä suhteita. Muusikkojen ydinjoukko soitti joko rinnakkain tai vuorotellen Kaupunginorkesterissa ja ravintola- ja elokuvaorkesterissa. Mm. Grand-kahvilan taiteilijatrion muusikot vuonna 1920, Eino Raitio, Hugo Jäger ja Erkki Linko, olivat kaikki vähintään keskitason orkesterimuusikkoja<sup>37</sup>, puolalaisyntyisen Stanislaw Sokolowskin kvartetissa Opriksella ja Palladiumissa vuosina 1923-1924 ajan rutinoituneimmista salonkimuusikoista mm. sellistit Bernhard Winberg ja Peter Endras.<sup>38</sup> Seurahuoneella ja Palladiumissa vuosina 1925-1926 soittaneen "taiteilija-trion" keskushenkilöt, isä ja poika Alexander ja Georg Harpf, olivat ehtineet luoda Pietarissa kamarimuusikon uraa, heidän säestäjänään toimi tilapäisesti Oopperan harjoituskapellimestari Hans Aufrechtig jne.<sup>39</sup> Ammattimuusikkokuntaa täydentäneet musiikin opiskelijat, jotka hankkivat sekä rahaa että rutiinia kapakasoitosta, vahvistivat konsertti- ja salonkimusiikin riippuvuutta. 1920-luvulla olivat mm. Hannikaisten veljesten ja Selinin veljesten triot tovin jo luopuneet opiskeluaajan harrastuksestaan, pianistit Erkki Linko ja Uno Klami soittivat vielä muutaman vuoden ravintoloissa ja elokuvissa, mutta nuorempi muusikopolvi oli sitäkin innokkaampi. Majakka-kahvilassa, tyypillisessä kupletti-

kahvilassa orkesterissa vuosina 1924-1926 soittivat viulua Martti Parantainen, huilua Gunnar Jäderholm, selloa Urho Viitasalo, toista viulua Birger Mannerström ja pianoa Arvi Ilmoniemi. Simonkadun Kuuba-kahvila oli Eino, Erkki ja Ahti Karjalaisen työpaikka vuonna 1925<sup>40</sup>, ja Konserttikahvilassa soitti 1920-luvun alkuvuosina v. 1927 perustetun Radio-orkesterin runko, violistit Erik Cronvall ja Hugo Huttunen, sellisti Toivo Korhonen, klarinetisti Harald Mannerström ja pianisti Väinö Kuutti. Konserttikahvilassa vierailivat 'vikari-antteina' mm. kapellimestari Leo Funtek ja Kaupunginorkesterin tuleva konserttimestari Väinö Lambert (Arjava), Konserttikahvilassa soittaneet muutkin muusikot siirtyivät vuosikymmenen lopussa eri sinfoniaorkestereiden riveihin.<sup>41</sup>

Tilanne salonkimuusikon ammatissa alkoi vuosikymmenen puolivälissä olla monen mielestä huolestuttava. Hienostoravintoloiden soittopaikat olivat joutuneet nuorten ulkomaisten ja kotimaisten 'amatöörien' haltuun, konservatoriokoulutuksen hankkineet ammattilaiset tunsivat itsensä tarpeettomiksi. Hienostoravintoloista toisen luokan kahviloihin ja elokuvaorkestereihin päätyneen muusikkokunnan turhautuminen on hyvin ymmärrettävää, jazzin aiheuttamaa teknistä ja taiteellista kriisiä syvensivät monet palkkaan, arvostukseen, ikäluokkaan, koulutukseen, jopa yhteiskunnallisiin eroihin liittyvät ristiriidat. Nuoremmalle salonkimuusikkopolvelle oli mahdollista ylittää tyylinmuroksen henkiset esteet, ja monet musiikinopiskelijat sopeutuivat kehitykseen: violistit ja sellistit opettelivat 'piloillaan' soittamaan uusia muotisoittimia, saksofoneja, banjoja ja lyömäsoittimia. Vanhemmalle polvelle 'itsensä myyminen' tuntui mahdottomalta: 1920-luvun puolivälissä 1910-luvun aktiivimuusikot siirtyivät elokuvaorkestereihin tai muuttivat pois Helsingistä. Tunnetuimmista 'stehgeigereista' Toivo Sund ja Viljo Korpela muuttivat Tampereelle, Viljo Nuotio, Lauri Moden ja Antonio Bisacchi Turkuun, ja monet jouituivat siirtymään jazzin tieltä Ouluun, Vaasaan, Kuopioon ja Kajaaniin saakka.<sup>42</sup> Muutamaa pienempää kahvilaa lukuunottamatta vain Kämp ja Seurahuone arvostivat vuosikymmenen lopulla salonkityyliä. Kämpin trioissa soittivat vuodesta 1925 sellisti Peter Endrasin kanssa mm. pianisti Erkki Linko, Radio-orkesterin ensimmäinen kapellimestari ja violisti Eero Koskimies, niinikään Radio-orkesterin ja Sibelius-kvartetin kantajäseniä. Korkeatasoisilla 'taiteilijatrioilla' ja 'taiteilijakvarteteilla' oli statusarvoa, Kämpin kaltaiselle arvovaltaiselle ravintolalle jazzorkesteri ei tullut kysymykseen silloinkaan, kun se oli muualla yleistynyt.<sup>43</sup> Hienostoravintoloista Seurahuone palasi jazzorkesterikokeilujen jälkeen salonkimusiikkiin, ja vuosikymmenen lopulla siellä soittivat monet nuoren polven parhaat ravintola- ja elokuvamuusikot pianisti Jussi Blomstedtia (Jalas) myöten.<sup>44</sup>



## Fritz Kihl

Viulutaiteilija Fritz Kihlin (Kilanto) muusikonura oli suomalaisen salonkimusiikin murroskaudelle tyypillinen. Turun kaupunginorkesterin konserttimestari oli 1920-luvun nuoren polven ammattilainen, joka pystyi muuntautumaan sinfoniaorkesterimuusikosta ravintola- ja elokuvaosoittajaksi, jopa jazzmuusikoksi. Urankulku on yleisemminkin edustava: 1920-luvulla Kihl ehti soittaa useimpien suomalaisten salonkiperinteen avainorkesterien ja -muusikkojen kanssa. Laajojen muistitietojen pohjana on tarkka päiväkirja.

Kihl syntyi vuonna 1902 Zoppotissa isän, Filharmonisen orkesterin oboistin Karl Kihlin opintomatkan aikana. Viulunsoiton opinnot alkoivat Filharmonikkojen orkesterikoulussa ja jatkuivat Helsingin Musiikkiopistossa Leo Funtekin ja Heikki Halosen johdolla 1919-1930. Opintonsa Kihl rahoitti monen muun tavoin soittamalla ravintoloissa ja elokuvateattereissa. Ravintolamuusikon ura alkoi jo 16-vuotiaana kahden kuukauden kesäkiinnityksenä Turun Hamburger Börsin orkesteriin 1918. Kvintetin stehgeigerina toimi entinen Kaupunginorkesterin tanskalainen viulusti Hans Christian Jensen, sellistinä turkulainen Erik Simonsson, pianistina emigranttirouva Eugenia Dünther ja kontrabasistina italialainen Pietarin-emigrantti Ludvig Ludolphi. Syksyllä Kihl muutti Helsinkiin, sai paikan Maxim-teatterista pianisti Osvald Salokanteleen ja sellisti Ture Häggbladin seurassa, ja siirtyi sitten Orion-teatteriin Tauno ja Väinö Hannikaisen trioön Erkki Raution sijaiseksi. Vuonna 1920 Kihl soitti Seurahuoneen ja Empire-kahvilan trioissa pianisti Yrjö Kanervan ja sellisti Bernhard Winbergin kanssa ja kesän 1920 Finlandia-kahvilassa sellisti Ture Häggbladin ja pianisti Hugo Teljon kanssa. Syksyllä Kihl sai paikan Helsingin Kaupunginorkesterista, soitti siinä vuoden ja siirtyi sitten asevelvolliseksi Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaan - ajan tavan mukaan muusikot säilyttivät tällöin paikkansa, puolet palkasta perittiin kuitenkin soittokunnan kassaan. Asevelvollisuusvuosi kului trumpetinsoiton opiskelussa, ja sen päätyttyä kapellimestari Apostol ehdotti Kihlille sotilaskapellimestarin uraa. Isän kehoituksesta hän jatkoi kuitenkin viuluopintojaan. Syksyllä 1921 hän luopui Kaupunginorkesterin paikasta katsoen "tasoisensa muusikon" ansaitsevan ravintolaorkestreissa huomattavasti enemmän. Syystalvesta hän sai paikan pianisti Stanislaw Sokolowskin kvartettiin Fenniaan, violisti Toivo Sundin ja sellisti Bernhard Winbergin seuraan. Fenniassa tuli ensimmäinen kosketus jazzmusiikkiin. Sokolowskin kvartetti vuorotteli ravintolaan kiinnitetyn saksalais-unkarilaisen King of Jazz -orkesterin, melujazz-tyyppisen saksalais-unkarilaisen kabareekokoonpanon kanssa. "Tilanne oli hiukan harmittava, tanssin makuun päässyt yleisö halusi tanssia myös meidän konserttikappaleemme Tosellin 'Serenataa' myöten", Kilanto muisteli. Syksyllä 1922 Sokolowskin trio sai vuoden kiinnityksen Oopperakellariin, Toivo Sund oli jäänyt pois ja muuttanut Tampereelle. Seuraavaksi kesäksi myös Kihl siirtyi Tampe-

reelle. Villensaunassa ja kesäravintola Mokka-Puistossa hän soitti pianisti Esaias Lahtisen, sellisti Väinö Tiilin ja violisti Kalle Veneskosken kanssa. Villen saunassa soitettiin tällöin jo jazzia: orkesterissa oli mukana "Rantapysyn", Uudenmaan 1. Rannikkotykistörykmentin soitto-kunnan kapellimestari Valentin Strandman, joka oli ottanut oppia Helsingissä vierailleilta saksalaisilta ravintolaorkestereilta ja hankkinut itselleen King of Jazz -tyylin hälysoittimia, rumpuja, helistimiä, kelloja ja kukkopillejä. Kesäksi Kihl siirtyi takaisin Opirikselle, trion muut jäsenet olivat pianisti-musiikkikauppias Uno Arpiainen ja sellisti Edvard Vallin. Talvikaudeksi 1924-1925 Kihl sai violistin paikan Punaisen Myllyn elokuvaorkesterista.

Vuonna 1925 saksalainen jazz oli valloittanut Helsingin. Ravintolatrio ilman jazzinstrumentteja ei tullut kysymykseenkään, ja tanssiva yleisö halusi kuulla salonkimusiikin sijasta schlaagereita. Keväällä viulunsoiton opiskelijasta oli tullut päätoiminen tanssimuusikko. Hän sai paikan vasta perustetun kabaree-ravintolan, tanssipalatsi Indran orkesterista, jossa soitti joukko uuden polven tunnettuja jazzmuusikkoja. Fennian ja Börsin Zamba-orkesterista tulivat banjonsoittaja Yrjö Gunaropulos, Pietarin-emigrantti, sekä "jazzari" Gustav Svensson, entinen soitto-kuntarumpali ja tupakkakauppias onneaan kokeillut lyömäsoittaja. Mukana oli myös pianisti Witali Ketterer, hänkin Pietarista Suomeen siirtynyttä nuorta muusikkopolvea. Orkesteri siirtyi kesäksi Hangon kasinolle, pianistina oli tällöin Börsin orkesterin Arthur Martin.

Vierailu jazzin parissa jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi. Syksyllä 1925 Kihl palasi takaisin 'konserttimusiikin' pariin ja soitti jonkin aikaa Aleksanterinkadun Tee-salongissa sellisti Kauko Kuoppamäen (Mäkinen) ja Alvar Andrömin, 1930-luvun alussa Yleisradion äänilevystön johtajaksi siirtyneen pianistin kanssa. Trio soitti myös Svenska Gårdenilla ja Kappelissa. Pari kuukautta oli mukana myös Neuvostoliitosta paennut romanialainen Costa Spirecco, taitava mustalaistyylinen 'korvakuulonsoittaja', jonka soittaminen päättyi murheellisesti: eräänä iltana yleisön suosikki pidätettiin kesken esiintymisen ilkeämielisen tupakkakauppiaan ilmiannosta, yritti paeta vankilajunasta ja ammuttiin kuoliaaksi Berliinin asemalla.<sup>45</sup> Kappelissa Kihl soitti 1920- ja 1930-luvuilla kaikkiaan kahdeksana kesänä usein veljensä, sellisti Erkki Kihlin kanssa.

Jazzin syrjäyttäessä toden teolla salonkimusiikin ravintoloista Kihl hakeutui yleisen suuntauksen mukaisesti elokuvaorkestereihin. Talvikauden 1926-1927 hän soitti Bio-Bion triossa, jossa pianistina oli Willy Weise, tunnettu saksalainen ravintolamuusikko, joka oli jäänyt maailmansodassa vangiksi Venäjällä, mutta päässyt pakenemaan Suomeen, ja sellistinä tsekkiläinen Boris Martas, joka oli varsinaiselta ammatiltaan ranskankielen lehtori. Kaksi seuraavaa kautta Kihl soitti Capitolissa Hans von Baghin orkesterissa, jonne olivat siirtyneet monet tunnetut 1920-luvun salonkimuusikot. Kapellimestari-sellisti oli emigrantti, entinen pietarilainen eversti ja insinööriarkkitehti. Pianis-

tina toimi Margareta Diedrichs, sittemmin rouva von Bagh, violistina Theodor von Klosse, obligatoviolistina Martti Mantsas, Muusikeriliiton toimitsija, ja kontrabasistina italialainen Ludvig Ludolphi, soittajatuttava kymmenen vuoden takaa Hamburger Börsistä. Vuonna 1929 elokuvasoitto loppui, Capitol-teatterinkin orkesteri sanottiin irti äänifilmin tieltä. Kihl sai paikan Seura-huoneen orkesterista, jossa sellistinä toimi Urho Viitasalo, pianistina Tapio Ilomäki ja hieman myöhemmin Jussi Blomstedt ja huilistina Gunnar Jäderholm. 1930-luvun alussa Kihl soitti vielä Kämpissä ja Fazerilla, mutta valitsi lopulta sinfoniaorkesterimuusikon uran. Hän oli pitänyt ensikonsertin vuonna 1929, sai vuonna 1933 konserttimestarin paikan Turun orkesterista, toimi sitten violistina Radio-orkesterissa, Ruotsin Konsertföreningenin orkesterissa, Lahden ja Helsingin kaupunginorkestereissa ja jäi eläkkeelle 1963.<sup>46</sup>

## Loppuvaiheet

1920-luvun lopussa enää vain muutamat ravintolat käyttivät salonkiorkestereita. Kämp, Seurahuone ja Esplanadi-kahvila pitäytyivät vanhanaikaisessa tyyliässä arvovaltasyistä, salonkiyhtyeen säilyminen Työväentalon ravintolassa, sosiaalidemokraattien edustustiloissa, lienee ollut samantapainen statuskysymys. Keskustan nuhrisissa kuplettikahviloissakin esiintyivät vuosikymmenen lopulla jazzorkesterit, vain joissakin työläiskahviloissa esitettiin vielä tasoltaan vaatimatonta salonkimusiikkia pianistien, viulunsoittajien, mandoliinikvarettien ja "solistikolmioiden" voimin.<sup>47</sup> Salonkiorkesterilaitos oli lähes kokonaisuudessaan siirtynyt elokuvateattereiden käyttöön.

1920-luvulla helsinkiläiset elokuvaorkesterit vaihtelivat trioista oktet-teihin. Vuosikymmenen loppupuolen parhaina pidettyjä teatteriorkestereita olivat Ilmari Veneskosken oktetti Arenassa, von Baghin oktetti Capitolissa, kanttori-urkuri Niilo Vileniuksen sekstetti Pallas-teatterissa, venäläisen juristin Igor Ivanoffin emigranttisekstetti Astoriassa ja Viljo Ahrenburgin kvintetti Punaisessa Myllyssä. Kaupunginorkesterin violistin Leonard Roosin johtama Kino-Palatsin 16-miehinen orkesteri oli harvinainen poikkeus, kvartetit ja triot olivat yhteistä yleisimmät. Vuoden 1929 alussa Helsingin 36 teatteria työllistivät vuodessa satakunta salonkimuusikkoa.<sup>48</sup>

Äänielokuvan läpimurto vuosina 1929-1931 vaikutti ratkaisevasti salonki-perinteen syrjäytymiseen.<sup>49</sup> Nopea kehitys yllätti muusikkokunnan, uusi tekninen keksintö näytti hetkeksi asettavan koko muusikon ammatin vaakalaudalle. Nuoren polven elokuvamuusikot siirtyivät ravintolasoittajiksi, mutta useimmille jazzmuusikoksi muuntautuminen oli ylivoimaista. Helsingin Kaupunginorkesteri ja Radio-orkesteri pystyivät työllistämään muutamia muusikoita, Suomen Muusikeriliiton aloitteesta vuonna 1931 perustettu 21-miehi- nen Helsingin teatteriorkesteri sekä kesäisin koottu Kaivuhuoneen teatteri-

orkesteri autoivat pahimpaan hätään. Suurin osa joutui kuitenkin lähtemään pois Helsingistä, jopa hakemaan itselleen uuden ammatin. Pahiten äänielokuva lienee koetellut venäläisiä emigranttimuusikoita, joiden oli pakko vaihtaa toisen kerran ammattia kymmenen vuoden sisällä.<sup>50</sup>

Salonkiorkesterilaitoksen syrjäytyminen liittyy musiikin tuotannossa tapahtuneisiin muutoksiin. Ulkomainen työvoima syrjäytti vuosikymmenen alussa kotimaisen, ja työnsi salonkimuusikot kahviloihin ja elokuvateattereihin. Ravintolamusiikin käytön muutos vaikutti samansuuntaisesti: salonkimusiikista ei ollut tanssimusiikiksi, se väistyi uuden muusikkopolven edustaman jazzin tieltä. Lopullinen isku, pula-ajan kynnyksellä tapahtunut äänielokuvan läpimurto, on äärimmäinen esimerkki ajan tuotannon ja tyylin riippuvuussuhteesta.

1920-luvun jälkeen salonkimusiikin funktio on periytynyt 'viihdemusiikille', ja kotimainen viihdeteollisuus on jonkin verran käyttänyt salonkimusiikkia mekanisoidun tuotannon yhteydessä. Suomalaiset filmisäveltäjät ovat 1930-luvulta lähtien tietäen tai tietämättään noudattaneet tuotannossaan mykän filmin musiikkiestetiikkaa, sentimentaalista, kollaasimaista ja kuvittavaa sävellystapaa, salongin sointi on ollut yleinen tehokeino kotimaisissa äänilevyissä 1960-luvulle saakka. Salonkimusiikki on ollut Suomen Yleisradion viihdemusiikin kulmakiviä: Erkki Lingon johtama Radio-orkesteri 1920-luvulla, Erik Cronvallin Radiosektetti 1930-luvulla ja George de Godzinskyn Radion Viihdeorkesteri 1950-luvulla on uskollisesti kahlannut läpi alan ehtymätöntä kirjallisuutta. Elävällä salonkimusiikilla on ollut käyttöä 1930-luvun jälkeen vain poikkeustapauksissa: Kämpin triot hajaantuivat 1950-luvulla, Helsingin viimeinen trio, Hans Appelin kahvilayhtye, lopetti Primulassa 1950-luvulla, Suomen viimeinen salonkiyhtye, Allan Salomaan trio, soitti viimeisen kerran Turussa vuonna 1973. Eräät tyylirekonstruktiot, Mainos-TV:n Trio Lehtelän kahvikonsertit ja Yleisradion viihdetoimitusten tuottaman 'vanhojen hyvien aikojen' kahvilatriot George de Godzinskyn voimin ovat kehityksen päätepiste: romantiikan taidemusiikkiin perustuvasta tunteellisesta kitschistä on tullut 'perinnettä', kaupunkifolkloren historian olennainen osa.

## Viitteet

1) Czerny - Hofman 1968, s. 124-126.

2) Folklore-kokoonpanoille oli ominaista salonki- tai jousiorkestereista omaksutut instrumentaatio- ja tekstuurikäsitteet, joihin perinteiset tai uudet kansanmusiikkisoittimet ja kansanmusiikin tanssisävelmistö sovellettiin. Unkarilainen '**mustalaisorkesteri**': 1-2 viulua, obligatoviulu, klarinetti/taragato, sello, kontrabasso, symbaali; romanialaisessa tyyppissä saattoi olla mukana nai- ja caval-huiluja, cobza-luuttu tai kitara; **balalaikkaorkesteri**: 1. ja 2. domra tai balalaikka, alttobalalaikka, basso- ja kontrabassobalalaikka, huilu, klarinetti,

lyömäsoittimet ad. lib; **mandoliinikvartetti**: 1., 2. mandoliini, mandola, kitara; **Schrammel-** yhtye: viulu, klarinetti, harmonikka, sitra, kitara.

3) Fellingner 1967, s. 134; vrt. Czerny - Hofman, mts. 124-126.

4) Czerny - Hofman, mts. 124-126.

5) Saksalaisen Ganszaugen orkesteri, joka esiintyi Pietarin kylpylävieraille Kaivo- huoneella 1840-luvun puolivälissä oli tiettävästi ensimmäisen Suomessa ammattimaisesti toiminut salonkiorkesteri. Orkesterista yritettiin muodostaa Suomen ensimmäinen ammatti- orkesteri Paciuksen Filharmonisen yhdistyksen yhteyteen v. 1845, toiminta tyrehtyi kuitenkin 1850-luvulla. Castrén 1956, s. 554.

6) U.S. 15.9. 1912.

7) **Naisorkestereista**: Kämpissä esiintyi 1899 "wieniläinen naisorkesteri Donauperlen, joht. Helen Baumgart", 1901 "alkuperäinen Wieniläinen Nais-Orkesteri, joht. J.B. Schwarz", 1902 "oikea Wieniläinen Nais-Ork. Helene Hofman", 1903 "Nais-Orkesteri Loschien", 1904 "oikea wieniläinen naisorkesteri Redlich, Fenniassa 1901 "Alkuperäinen Wieniläinen Naisor- kesteri Donauweibchen", **Seurahuoneella** 1899 "Naiskapelli Fahr. Ehmki" jne. U.S.:n huvi- ilmoitukset 1891-1916. **Mustalaisorkestereista**: U.S. 21.1.1890: Ilmoitus Pinter Palin suuresta jäähyväiskonsertista Seurahuoneella; **Princess**: U.S. 11.9.1910 "Rumaanialainen Toscia Vasilie -orkesteri", 1.10.1911 "Dumitresco & Dutzesco. Oikea Rumanilais-kansallinen laulu & tanssiseurue", 7.9.1913 "Unkarilais-Serbialainen Nais-Seurue 'taragato' kapellimestari Henkelin johdolla; **Oopperakellari** U.S. 17.9.1911 "Unkarilaiset"; Seurahuone: U.S.20.9.1903 "Unkarilainen Mustalais-soittokunta Nagy Karoly

8) U.S. 22.9.1891, 6.8.1903.

9) Uusitalo mts. 91.

10) Castrén mts. 557; Hirn 1970.

11) U.S: 1.7.1902, Soini mts. 495, Fritz Kilanto.

12) Muusikerilehti 1/1920, s. 4.

13) Lange mts. 19, Muusikerilehti 1/1925, s. 1.

14) SML:n Lh:n ptk. 27.12. 1926, SML:n jäsenkortisto: Arpad Czegledy, Stefan Horwath; George de Godzinsky.

15) Kunnallisverojen rekisterit 1921-1922. Rahatoimisto HKA: Sonnenbergin verotettava tulo oli kumpanakin vuonna peräti 30 000 mk, joka oli ylivoimaisesti korkein muusikkopalkka ko. aikana.

16) Suomen Kuvalehti 5/1923, s. 149.

17) Hbl. 10.10. 1920.

18) SML:n kirje UM:n passiosastolle 12.8.1924; SML:n jäsenkortisto ja UmLH:n työ- ja ololupakortisto: Gheorghie Costia, Rafael Sonnenberg, Arthur Martin, Aleksanteri Suomela, Enrico Barbi; Georg Malmstén, Klaus Salmi, Fritz Kilanto; H.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-1925.

19) Valokuva Orchestre Roumains. Basil Borteanou. Restaurant Bristol (Iasi?) 1907: ko- koonpano kolme viulua, sello, kontrabasso, nai-huilu, klarinetti, kitara, Basil Borteanou toimi kapellimestarina, isä kontrabassonsoittajana, kaksi veljeä violisteina ja kolmas sellistinä. TBK.

20) Elsa Hiltunen, Tyyne Borteanou.

21) Väinö Arjava.

22) U.S.:n huvi-ilmoitukset 1916-1919; Fritz Kilanto.

23) Vanhat elinkeinot. Elinkeinoilmoituskortisto 1910-1945. Helsingin kaupungin maistraatin arkisto; H.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-1930; Tyyne Borteanou, Elsa Hiltunen.

24) Tyyne Borteanou, Elsa Hiltunen; UmLH:n työ- ja ololupakortisto: Basil Borteanou.

25) SML:n jäsenkortisto: Basil Borteanou, Herman Sjöblom, Yrjö Kanerva, Väinö Kuutti, Bernhard Winberg, Eero Mäntynen; Atso Fagerström.

26) Basil Borteanoun nuottikokoelma. TBK; Elsa Hiltunen.

- 27) Atso Fagerström.
- 28) Väinö Arjava, Fritz Kilanto, Volde Jussila, George de Godzinsky.
- 29) Ferdinand Nikkinen, Tyyne Borteanou, Elsa Hiltunen; H.S. 3.5., 3.7.1922, 3.4.1923.
- 30) Ringbom 1932, s. 85-90.
- 31) SML:n jäsenkortisto: Ettore Meloni
- 32) " : Peter Endras.
- 33) " : Theodor von Kloss; Väinö Arppe, Fritz Kilanto.
- 34) " : Edvard Valjus; E. Valjuksen kirje SML:n Helsingin osastolle, postileima 28.9.1928; Fritz Kilanto.
- 35) SML:n jäsenkortisto: Viljo ja Mary Ahrenberg.
- 36) SML:n jäsenkortisto: Ilmari ja Gerda Veneskoski; Ilmari Veneskoski. Aikalaiskirja 1934; George de Godzinsky.
- 37) H.S. 24.12.1920.
- 38) H.S. 9.9.1923, Hbl. 27.1.1924.
- 39) Työsopimus A. Harpf's ork. - Ab Societetshuset 15.2.1926. Seurahuoneen arkisto. Kirjeenvaihtoa v. 1919 (1916)-1925, VA, Hbl. 27.9.1925; Antero Harpf.
- 40) Martti Parantainen.
- 41) SML:n jäsenkortisto: Erik Cronvall, Hugo Huttunen, Toivo Korhonen, Harald Mannerström, Väinö Kuutti, Carl Bachblom, Gunnar Jäderholm, Lauri Sarlin, Einö Grönroos; Väinö Arjava.
- 42) SML:n pvt:n kirjeenvaihtoa v. 1924-1926.
- 43) SML:n jäsenkortisto: Peter Endras, Erkki Linko, Eero Koskimies, Arthur Martin, Ryszard Celejewski; Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto. FKK.
- 44) SML:n jäsenkortisto: Jussi Blomstedt. s. 155.
- 45) Fritz Kilanto.
- 46) Fritz Kilanto; SML:n jäsenkortisto: Fritz Kilanto; H.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-luvulla.
- 47) H.S. 26.10.1929, S.S: 6.10.1921.
- 48) SML:n Helsingin osaston kysely elokuvateattereiden työolosuhteista 9.2. 1929; SML:n jäsenkortistotiedot Helsingin elokuvateatterimuusikoista v. 1925-1930.
- 49) Äänielokuvan murrosta käsitellään lähemmin s. 192-194.
- 50) *Muusikerilehti* 2/1931.

## 2. Torvisoittokunnat

Salonkiorkesteri- ja torvisoittokuntalaitos olivat Suomessa rinnakkaisia ilmiöitä. Kummatkin olivat teollistumisajalla Keski-Euroopasta omaksuttua kaupunkifolklorea, romantiikan taidemusiikin kansanomaistunutta jatketta, ja kummankin nopea syrjäytyminen 1920-luvun lopulla johtui yhteisistä tekijöistä. Käyttöyhteydet olivat kuitenkin erilaiset: kun salonkimusiikki oli vakiintunut ylä- ja keskiluokan ravintola- ja elokuvamusiikiksi, tavoitti torvisoitto laajat kansankerrokset.

Suomalaisen torvisoittokuntalaitoksen perustana olivat sekä ruotujakoisen armeijan että vuoden 1878 asevelvollisuuslain nojalla muodostetut tarkk'ampujapataljoonien soittokunnat. Keisarillisen käytännön mukaisesti soittokunnat olivat puhtaita vaskikokoonpanoja, joista varhaisemmat janitsaariainekset olivat syrjäytyneet.<sup>1</sup> 'Vanhan armeijan' soittokunnista oli maineikkain Helsingissä toimiva Suomen Kaartin (Henkivartioväen 3. Suomen tarkk'ampujapataljoonan) soittokunta, jota vuosisadan vaihteessa johti Aleksei Apostol, orpopoikana Turkin sodan jaloissa Suomeen tullut sotilaskapellimestari, pedagogi ja musiikkikauppias. Sotilassoittoa tekivät tunnetuksi myös autonomian ajan venäläiset soittokunnat, Helsingissä etenkin Viaporin varuskunnan soittokunta. 1880-luvulla aloittivat toimintansa amatöörisoittokunnat, torvi-seitsikot. Niiden syntyyn ja nopeaan yleistymiseen vaikuttivat teollistumisajan uudet musiikkikäsitelmät ja käyttöyhteydet. Suomalaiskansallisen kokoonpanon musiikillinen taustatekijä on salonkimusiikin välityksellä yleistynyt kolmen elementin tekstuurityyppikäsitelmä 2, jonka ainekset ovat melodia (es-kornetti, 1. b-kornetti)-, obligato (barytoni)- ja säestys (2. b-kornetti, alto-, tenori-, bassotorvi, rummut ad. lib.), ja joka oli siirtynyt klassis-romanttisesta taidemusiikista lähes kaikkeen 1800-luvun populaarimusiikkiin posetiiveja ja soittorasioita myöten. Amatööriseitsikot vakiintuivat erilaisten kansalaisliikkeiden käyttöön. Taloudellisen kasvun ja teollistumisen myötä virinnyt yhdistys- ja järjestötoiminta kansanvalistus-, raittius-, urheilu-, naisasia- ja työväenliikkeen merkeissä tarvitsi musiikkia, ja yhdistys kuin yhdistys alkoi perustaa omia soittokuntiaan. Kansalaisliikkeiden musiikkitoiminnan merkitys korostui vuoden 1901 jälkeen, kun suomalaisen sotaväen lakkauttamisen yhteydessä hajoitettiin myös joukko-osastojen soittokunnat, näistä viimeisimpänä Kaartin soittokunta vuonna 1905. Yhdistysten ja järjestöjen seitsikot saivat jopa kansallista luonnetta, ja monet niistä jatkoivat toimintaansa entisten armeijan soittajien johdolla.<sup>3</sup>

1910-luvulla amatöörisoittokuntien toiminta oli Helsingissä vilkkaimmillaan. Nuorisoseurat, vapaapalokunnat ja työväenyhdistykset rahoittivat toimintaansa tanssi-iltamien avulla, joita järjestettiin pääkaupungin uusissa tanssisaleissa, Palokunnantalolla, Ylioppilastalolla, Natsalla, Polylla, Ostrobotnialla ja Työväentalolla. Tanssien pito irroittautui vähitellen yhdistysten

tehtävistä ja siitä tuli soittokuntien oma yritys. Kilpailu amatööriseitsikkojen välillä oli kova, mutta tilaisuuksia oli runsaasti, tuotosta ei toistaiseksi tarvinnut maksaa huviveroa ja soittokunnat saattoivat jakaa jäsenilleen palkan ohella jopa osinkoa.<sup>4</sup> 1910-lukua on pidetty torvisoittokuntien kulta-aikana.

## Armeijan soittokunnat

Sotaväen lakkauttaminen ei kokonaan lopettanut ammattimaista soittokunta-toimintaa. Osa vanhan armeijan soittajista sai töitä pääkaupungin kahdesta sinfoniaorkesterista, Kajanuksen ja Schneevoigtin orkestereista, osa siirtyi Apostolin perustamaan Helsingin Torvisoittokuntaan, josta itsenäistymisen jälkeen muodostettiin Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta. Apostol toimi sen johtajana vuoteen 1925, jonka jälkeen toimi siirtyi musiikkikapteeni Leni Linnalan vastuulle. 1920-luvulla tunnetuimpia helsinkiläisiä sotilassoittokuntia olivat myös Karl Hellmanin ja Georg Malmsténin johtama Laivaston soittokunta (Rannikkolaiiveen soittokunta) sekä Petter Serginin ja Valentin Strandmanin johtama Suomenlinnan "Rantapyssyn" (l. Rannikkotykistörykmentti) soittokunta.

Armeijan soittokuntien tehtäviin kuuluivat lukuisat paraatit ja puistokonsertit, joiden kustannuksiin osallistuivat toisinaan Helsingin kaupunki ja yksityiset ravintoloitsijat. Puistokonserttien suosio perustui 1870-luvulta alkaneeseen käytäntöön, jolloin Kaartin soittokunta alkoi pitää konserteja Kaivuhuoneen kesäteatterissa.<sup>5</sup> Vuosisadan vaihteesta Esplanaadin puisto, Kappelin simpukankuoren muotoinen soittopaviljonki, oli etenkin Apostolin johtaman Helsingin Torvisoittokunnan vakituinen esiintymispaikka. Esplanaadinpuisto säilyi 1920-luvullakin ulkomaisten ja kotimaisten soittokuntien populaarikonserttien keskuksena. Sotilassoittokuntien ohjelmisto oli perinteellistä 'ajanvietemusiikkia', puhallinorkesterille sovitettua salonkimusiikkia, alkusoittoja, oopperafantasioita, kansanlauluketjuja, marsseja jne. Sen sijaan wienervalsseja ja sottiisia uudemman tanssimusiikin esittämistä ei pidetty soveliaana.

Perinteellinen ohjelmisto ei enää 1920-luvulla täysin vastannut puistoyleisön toiveita. Laivaston soittokunnassa palvelleet Georg ja Eugen Malmstén ovat useissa yhteyksissä kertoneet Esplanaadin puistossa käydystä tyylien taistelusta, uuden populaarimusiikkikäsitteen oireista. Kun Laivaston sinitakit soittivat Oopperakellarin edessä ravintoloitsija Jonssonin palkaamina "houkutuslintuina", esiintyi Kappelin lavalla samaan aikaan Suomen Valkoisen Kaartin soittokunta. Haikeat venäläiset valssit ja uudenaikaiset jazzschlaagerit, joita Laivaston soittokunta esitti kertosaäkeet laulaen, saavuttivat suurta suosiota. Soittokunnan varajohtajana toiminut Georg Malmstén onkin kertonut oppineensa kotimaisen musiikkimaun perusluonteen Opriksen edestä ja



omaksuneensa tietoisesti mm. venäläistyylisen valssiromanssimelodiikan iskelmä- ja laulelmatuotantonsa rakennustarpeiksi. Ohjelmanuudistus oli kuitenkin epävirallista, soittokunnan varsinaisen johtajan kaupunginorkesterin violistin Karl Hellmanin mielestä Malmsténin sovittama musiikki "ei ollut edes sen paperinpalan arvoista, jolle se oli kirjoitettu", eikä hän suostunut ottamaan sitä puistokonserttien vakio-ohjelmistoon.<sup>6</sup>

Sotilassoittokuntien merkitys ajan populaarimusiikissa perustui ennen kaikkea niiden koulutustehtävään, monet salonki- ja tanssimuusikot vuosikymmenen jazzmodernisteja myöten saivat armeijan soittokunnissa musiikin perusopetuksen. Nuoren jazzmuusikkopolven parhaimmisto, etenkin trumpettistit, pasunistit, tuubistit, klarinetit ja saksofonistit, palveli 1920-luvun alussa armeijan soittokunnissa joko soitto-oppilaina tai asevelvollisina, ja siirsi klassisen sotilassoiton perinnettä ajan uusiin virtauksiin.<sup>7</sup>

### **Amatööriseitsikot**

Sotilassoittokuntien huolehtiessa puistokonserttien ja virallisten ulkoilmatilaisuuksien ajanvietemusiikista tanssimusiikin esittäminen jäi amatöörisoittokuntien tehtäväksi. Postiljoonien, VPK:n, Työväenyhdistyksen soittokunnat ja muutamat muut amatööriseitsikot soittivat vuoteen 1926 saakka pääkaupungin tärkeimmät tanssit. Toiminta oli vakiintunutta ja järjestelmällistä. Tansseja pidettiin neljästi viikossa, orkesterit vuokrasivat itse tanssisaleja, ja 1920-luvulla VPK:n ja Postiljoonien soittokunnat jakoivat keskenään vuoroviikoin Polyn, Natsan ja Ostrobotnian tanssit.<sup>8</sup> Soittokuntien vakiovahvuus pidettiin kolmena seitsikkona, tärkeimmässä huvitilaisuudessa esiintyi aina kaksi seitsikkoa tunnin välein vuorotellen, kolmas piti joko vapaata tai hoiti tilausta jossain muualla. Usein käytettiin "vahvistettua seitsikkoa", jolloin normaalikokoonpano, es-kornetti, 1. ja 2. b-kornetti, barytoni, alto, tenori, basso ja rummut (ad. lib.) saattoi olla kaksinkertainen. Vahvistettuja seitsikkoja oli mm. VPK:n ja HTY:n soittokunnilla käytettävissä, se oli myös Laivaston soittokunnan puistokonserttivahvuus. Kokoonpanon laajentaminen monipuolista musiikkia: mm. Malmsténin veljekset rakentelivat perinteellisten "seitsenäänisten" sovitusten sijasta "kymmenäänisiä" lisääänien ja kaksinnosten avulla.<sup>9</sup> Joskus seitsikot olivat saaneet janitsaariorkesterin luonnetta: klarinetit kaksinsivat es-kornetin ääntä, "stemmaa", trumpetit, käyrätorvet ja pasuunat tukivat kornetteja, alto-, tenori- ja barytonitorvia. Toisinaan saattoi olla mukana jopa jazzsoittimia, erilaisia "King of Jazz"-tyyppisiä hälysoittimia.<sup>10</sup>

Vuonna 1905 perustettu Postiljoonien liiton Helsingin osaston 'Postiljoonien soittokunta' oli pääkaupungin suosituimpia amatöörisoittokuntia. Se syntyi soittokuntien lakkauttamisen jälkimainingeissa, ja rungon muodostivat postin palvelukseen siirtyneet entiset sotilassoittajat. Soittokunnan johtajana

vuoteen 1932 toiminut Konrad Lindholm, "iso törö", ja barytonisti Frans Bäckström olivat entisiä Kaartin soittokunnan puhaltajia, altisti Johan Köli-virta oli ollut mukana sekä Helsingin Torvisoittokunnassa että Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa.<sup>11</sup> Laajimmillaan kokoonpano oli peräti neljä seitsikkoo, mutta supistunut 1920-luvulla kahdeksi seitsikoksi. Soittokunnan keskushenkilöt olivat kaksi nuoremman polven soittajaa, veljekset Georg ja Eugen Malmstén. Georg Malmstén oli Laivaston soittokunnassa suorittamansa asevelvollisuusvuotensa jälkeen saanut postinkantajan kesälomansijaisuuden, ja tutustunut sitä kautta soittokuntaan. Vuonna 1920 hänestä tuli sen eskornetisti ja varajohtaja. Nuorempi veli, 14-vuotias Eugen, liittyi mukaan, toimi aluksi nuotinkääntäjänä, mutta oppi pian soolokornetistin tehtävät. Veljekset toimivat Postiljoonien soittokunnassa pari vuotta, mutta päättivät sitten ryhtyä sotilassoittajiksi. Georg Malmstén palasi Laivaston soittokuntaan ja toimi vuoteen 1929 sen varajohtajana erikoismestarin ja pursimiehen vakansseilla, Eugen Malmstén ilmoittautui vapaaehtoiseksi soitto-oppilaaksi, ja toimi neljän vuoden ajan soittaja-aliupseerina.<sup>12</sup>

Postiljoonien soittokunnan vakituiset esiintymispaikat olivat Uusmaalaisen osakunnan talo, Poly ja Ostrobotnia, ja talvisin soitettiin vakituisesti Kaisaniemen rusettiluistelut. Soittokunta toimi itsenäisenä yrittäjänä: soittajat vastasivat henkilökohtaisesti mm. soitin- ja nuottikuluista, henkilökuntayhdistykseltä saatiin vain tilapäistä tukea.<sup>13</sup> Jazzorkestereiden alkaessa uhata soittokuntia Postiljoonit siirtyivät Helsingin Poliisimaneesille Poliisiyhdistyksen urheiluseurojen tanssien soittajiksi ja säilyttivät viimeisenä seitsikkona asemansa kantakaupungilla vuoteen 1928 saakka. Kesäisin esiinnyttiin Kappelin lavalla ravintoloitsija Lundbomin tilauksesta, Lauttasaaren kasinon lavalla ja nuorisoseurojen, vapaapalokuntien ja suojeluskuntien kesäjuhliissa. Toiminta oli kurinalaista ja sotilaallisen täsmällistä: järjestyssäännöissä määriteltiin mm. viikottainen harjoitusvelvollisuus, sakko luvattomasta poissaolosta jne. Soittajien oli myös liityttävä suojeluskuntien jäseniksi, mikäli halusivat pysyä mukana.<sup>14</sup>

Postiljoonien soittokunnan ohjelmisto oli laaja-alainen. Isänmaallisten tilaisuuksien musiikki, marssit, maakuntalaulut, alkusoitot ja fantasiat olivat peräisin Vanhan armeijan aikaisista Turun tarkk'ampujapataljoonan nuottikirjoista, jotka soittokunta oli saanut ostetuksi.<sup>15</sup> Tanssimusiikilla oli kiinteä järjestys: soittojakson ensimmäisellä kierroksella soitettiin valssi, jenkka ja polkka, toisella kierroksella valssi, jenkka ja jokin "uudentyylinen" tanssikapale, onestep, twostep, fokstrot tai ragtime, jonka jälkeen pidettiin tupakkatauko. Haikeat venäläiset valssit, kuten "Mandschurian kukkulat", "Koivu" ja "Tonavan aallot", olivat suosituinta ohjelmistoa. Saksalaisia ja ruotsalaisia polkkia soitettiin mielellään, sen sijaan masurkka ja polkkamasurkka jäivät 1920-luvulla yhteen kertaan illassa. Tangot "La Cumparsita" ja "El Choclo" kuuluivat jo 1910-luvulla vakionumeroihin, sen sijaan ragtimekappaleet "At a

Georgia Campmeeting", "St. Petersburg" ja "Hungarian Rag" olivat erikoisnumeroita, "tekniikkakappaleita", joita yleisö mieluummin kuunteli kuin tanssi. 1920-luvun puolivälissä yleistyivät saksalaiset, ruotsalaiset ja amerikkalaiset fokstrotit, joita soitettiin pianonuiteista tehtyinä "pikasovituksina".<sup>16</sup>

Postiljoonien soittokunnan pahin kilpailija oli Vapaaehtoisen Palonsammutuskunnan VPK:n soittokunta. Sen alkuna oli vuonna 1910 perustettu Konstitutionella Ungdomsklubbens Hornkapell, ja sitä johti alusta lähtien entinen Kaupunginorkesterin sellisti, Fazerin Musiikkikaupan soitinkorjaamon esimies Hugo Dahlgren. Ennen maailmansotaa siinä soitti useita tulevia ravintola- ja tanssimuusikkoja. Tupakkakauppias, Zamba- ja Radion tanssiorkesterin "jazzari" Gustav Svensson oli VPK:n soittokunnan ensimmäinen rumpali. Virolaiset veljekset Hannes ja Robert Konno olivat alunperin Viaporin venäläisen soittokunnan puhaltajia, mutta siirtyivät maailmansodan aikana Helsingin Työväenyhdistyksen soittokunnan kautta VPK:n soittokuntaan. Hannes Konno toimi vuodesta 1919 soittokunnan varajohtajana, ja kun se yhdistyi vuonna 1926 Suojeluskunnan soittokuntaan, hänestä tuli 'uuden' Helsingin Torvisoittokunnan johtaja. Varsinaiselta toimeltaan Konnon veljekset olivat Fazerin Musiikkikaupan soitinkorjaajia, Hannes Konno sai vuosikymmenen lopulla nimeä iskelmäsveltäjänä ja Suomi Jazz Orkesterin trumpettina.<sup>17</sup>

Helsingin Työväenyhdistyksen soittokunta, alunperin Helsingin Punaisen kaartin soittokunta, syntyi Postiljoonien soittokunnan tavoin Kaartin soittokunnan lakkauttamisen yhteydessä suurlakkovuonna 1905. Entiset sotilassoittajat olivat sen runko, ja vielä 1920-luvulla johtajina toimineet Yrjö Wigren ja Leonard Leino olivat entisiä Apostolin kornetisteja. 1910-luvulla siihen liittyi Viaporin venäläisestä soittokunnasta Konnon veljesten ohella mm. Feodor Kosloff (Kaski), tunnettu tanssimuusikko 1920- ja 1930-luvuilla. Kansalaissodan jälkeen entiset armeijan soittajat vetäytyivät johtajia lukuunottamatta soittokunnasta, ja uudet jäsenet olivat sorvareita, seppiä, rautatieläisiä, konduktöörejä, entisiä ratsupoliiseja, monttöörejä, kirjaltajaoppilaita jne., teollisuustyöläisiä ja toimihenkilöitä, joille soittaminen oli mieluisa harrastus ja tapa osallistua aatteelliseen toimintaan. Heistä oli ammattilaisia trumpettisti Eino Helminen, joka oli opiskellut Helsingin Musiikkiopistossa Aleksii Wilkon oppilaana, soittanut 1910-luvulla VPK:n soittokunnassa rautatiepääläis-isänsä, klarinetinsoittaja Karl Helmisen kanssa, kansalaissodan jälkeen Postiljoonien soittokunnassa, ja liittynyt vuonna 1924 soittokunnan varajohtajaksi. Trumpetinsoittaja Arvo Airaksinen, silloinen musiikin opiskelija, oli Helmisen ohella Työväenyhdistyksen soittokunnan ainoa ammattilainen 1920-luvun lopulla.<sup>18</sup>

HTY:n soittokunta antoi kaupungin musiikkilautakunnan tukemana puistokonsertteja Kalliossa ja Hermannissa, ja soitti koko 1920-luvun ajan Työväentalon ja Mustikkamaan tanssit. Vuosikymmenen aikana soittoinnostus oli

siinäkin alkanut laskea, nuori polvi oli kiinnostuneempi jazzmusiikista. Soittokunnan vahvuus putosi kolmesta seitsikosta kahteen, eivätkä uudistumisyritykset ottaneet tulta. Vuonna 1926 tehty investointi, peräti 3.600 mk maksanut jazzrumpu, herätti polemiikkia niin runsaasti, että se kirjattiin yhdistyksen toimintakertomuksiin, ja "jatz-soiton tultua enempi suosituksi tanssisoittona" perustettiin soittokunnan keskuuteen Sevilla-orkesteri, jolla ei kuitenkaan ollut minkäänlaista menestystä.<sup>19</sup>

Helsingin muut amatöörisoittokunnat eivät ryhtyneet tanssien järjestäjiksi, vaan pysyivät järjestöjensä sisäisessä toiminnassa. Soitannollisen Seuran esiintymiset rajoittuivat 1920-luvun alussa Liisankadun juhlahuoneiston tansseihin, jo vuonna 1898 perustettu Palokunnan soittokunta ei enää 1920-luvulla soittanut yleisissä tanssiaisissa, ja mm. Fylgian nuorisoseuran soittokunnan, Georg Malmsténin ensimmäisen opinahjon tanssisoitot rajoittuivat tilapäisiin Ostrobotnian esiintymisiin. Kantakaupungin ulkopuolella toimivien vapaa-palokuntien, nuorisoseurojen, suojeluskuntien ja työväenyhdistysten soittokunnat eivät yleensä lähteneet omaa lavaa ja taloa pidemmäs tanssisoittoon.<sup>20</sup>

Vuonna 1926 torvisoittokunnat väistyivät yllättävän nopeasti keskustan tanssipaikoista. Vielä keväällä Postiljoonien ja VPK:n seitsikot soittivat Nat-san, Polyn ja Ostrobotnian tansseja, syksyllä ne olivat jo Jazz-Fox-, Royal-, Carama-, Mayoll- ja Dallapé-orkestereiden hallussa. Ilmiö liittyi tanssien järjestämisessä tapahtuneeseen muutokseen: torvisoittokuntien oma liiketoimi siirtyi kansallishenkisen urheilunostuksen myötä toimintaansa voimistaneiden porvarillisten urheiluseurojen hallintaan, eikä näitä enää kiinnostanut "korkkitechdasseitsikkojen" <sup>21</sup> vanhanaikainen musiikki. Torvisoittokuntien tilaukset vähenivät, ne joutuivat vetäytymään laitakaupungille ja vuosikymmenen lopulla maaseudulle. Kesällä 1929 mm. Postiljoonien soittokunta oli siirtynyt Pitäjänmäen VPK:n lavalle, ja kierteli ahkerasti Helsingin ulkopuolelle <sup>22</sup>, Malmin Työväenyhdistyksen soittokunta soitti toistaiseksi Mosabackan lavan tanssit eri jazzorkestereiden kanssa vuorotellen, ainoastaan Helsingin Työväenyhdistyksen soittokunnan asema Mustikkamaan lavalla oli vakaa.<sup>23</sup> Muilla amatööriseitsikoilla oli vuosikymmenen lopulla asiaa vain laitakaupungille, kesäiltojen lavatansseissa seitsikkojen vanhanaikainen kaiho katsottiin vielä asiaankuuluvaksi.

## Perinteen katkeaminen

Salonkiorkestereiden ja torvisoittokuntien syrjäytyminen oli erään kulttuuri-historiallisen ajanjakson loppu. Kumpikin orkesterilaitos oli syntynyt keski-eurooppalaisen suurkaupunkinyhteisön käyttöön 1800-luvun alussa. Ne imivät aineksensa romantiikan taidemusiikista, kansanomaistivat sitä omiin viih-teellisiin tarkoituksiinsa ja välittivät siten kaupunkifolkloreen runsaan kon-

serttimusiikkiaineksen. Kummankin orkesterilaitoksen rungon muodostivat klassisen koulutuksen hankkineet ammattimuusikot, joiden edustamat tyyli-ihanteet siirtyivät myös amatöörimuusikkokunnan keskuuteen. Suomessa salonki-orkesterien keskushenkilöinä toimivat konservatoriokoulutuksen saaneet jousisoittajat ja pianistit, joilla oli usein läheinen kosketus sinfonia-orkesterisoittoon, torvisoittokuntia hallitsivat amatööriseitsikkoja myöten ammattimaiset sotilassoittajat. Orkesterilaitoksen uusiutuminen korosti taide- ja populaariperinteen vuorovaikutusta: kokoonpanot muuttuivat jatkuvasti, parhaimmisto valikoitui samoihin kokoonpanoihin, uusi muusikkokunta saatiin nuorten opiskelijoiden keskuudesta. Ero tyylihistoriallisesti myöhempään jazzorkesterilaitokseen oli jyrkkä, mutta ei kuitenkaan ehdoton: sekä käyttöyhteydet että koulustraditio säilyttivät salonki- ja torvisoittoperinettä ravintola- ja tanssiorkesterien yhteydessä, ja nuori salonki- ja seitsikkopolvi muodosti usein sillan kahden perinteen välille.

Musiikin käyttöyhteyksien perusteella yhtenäiseen tyyliin oli ehtinyt muodostua eroja. Ravintola-, kahvila-, elokuva-, tanssi- ja puistokonserttikokoonpanot erottautuivat toisistaan tehtävien perusteella, suur- ja pientuotannon vaikutus näkyi lähinnä salonki-orkesterien piirissä. Torvisoittokuntien ja salonki-orkesterien syrjäytyminen jazzin tieltä liittyi maku- ja muotikäsitysten ohella tuotannon muutoksiin, esimerkiksi torvisoittokuntien syrjäytyminen keskikaupungilta vuonna 1926 tanssien järjestämisessä tapahtuneiden muutosten seurauksena oli lähes yhtä totaalinen kuin elokuva-orkesterien syrjäytyminen viisi vuotta myöhemmin. Siirtymävaihe noudattaa tyypillistä sosiaalikiertoa: tyyli kävi vanhanaikaiseksi aluksi kulttuurivaihtoon sopeutuneen, muotitietoisien ylä- ja keskiluokan huvitilaisuuksissa, mutta säilyi sitkeämmin laitakaupungilla, työväestön keskuudessa.

Kummallekin orkesterityypille oli vakiintunut erilainen yhteiskunnallinen status. Salonki-orkesteri kuului hienoston ravintolakulttuuriin, se oli Kämpin ja Seurahuoneen valioyleisön arvovaltaista viihdettä silloinkin, kun jazz oli muualla yleistynyt, 'konserttimusiikkia'. Torvisoiton kuulijakunta oli heterogeenisempää, torvisoittoa tarvittiin niin virallisten ulkoilmatilaisuuksien juhlistajana kuin tanssimusiikkina yli luokkarajojen. Torvisoittokuntalaitoksella oli perinteellisesti sotilaallinen ja kansallinen leima, ja monet pääkaupungin amatöörisoittokunnat perustettiin vastalauseena suomalaisen sotaväen lakkauttamiselle. Kansalaissodan jälkeen porvarillisten ja työväenjärjestöjen soittokunnat toimivat toisistaan erillään, mutta itse tyyliin sillä ei ollut juuri vaikutusta. Tulehtuneessa tilanteessa torvisoiton yhteiskunnallinen funktio oli pikemmin yhdistävä kuin erottava.

## *Viitteet*

- 1) Talvio 1980, s. 6-17.
- 2) Kolmen elementin tekstuurista s. 203.
- 3) Huhtala 1935, s. 51-53.
- 4) U.S.:n huvi-ilmoitukset 1878-1919; Eino Helminen.
- 5) Hbl:n huvi-ilmoitukset 1.6.-31.10.1870.
- 6) Malmstén 1964, s. 28-34; Georg ja Eugen Malmstén.
- 7) Suomen Valkoisen Kaartin Rykmentin soittokunnan tilit 1918-1920; Suomen Valkoisen Kaartin Vaasan pataljoonan (soittokunnan) tilit 1920-1930; Rannikkolaivueen soittokunnan tilit 1920-1930; Rannikkotykistörykmentti 1:n tilit 1921-1930; Soitto-oppilaskoulun miehistöluettelo. Helsingin komennuskomppania. 28.5.1927. N:o 526/26/Kom. SA; Tanssimuusikkojen sotilassoittotaustaa käsitellään tarkemmin s. 252.
- 8) Eino Helminen.
- 9) Georg ja Eugen Malmstén.
- 10) H.S. 29.4.1923.
- 11) Eino Helminen, Georg Malmstén.
- 12) Malmstén, mts. 28; Georg ja Eugen Malmstén; Rannikkolaivueen soittokunnan tilit 1920-1930. VA.
- 13) Helsingiläinen postimies, s. 69.
- 14) Helsingiläinen postimies, s. 69; Eino Helminen.
- 15) Georg Malmstén.
- 16) Georg ja Eugen Malmstén; Postiljoonien soittokunnan nuottikirjoja v. 1906-1932. Postiliiton Helsingin osasto r.y.
- 17) Eino Helminen, Martti Parantainen; SML:n jäsenkortisto: Gustav Svensson.
- 18) HTY:n soittokunnan valokuvia 1910- ja 1920-luvulta EHK; Eino Helminen.
- 19) HTY:n toimintakertomukset 1920-1930, toimintakertomukset 1926, 1929; Eino Helminen.
- 20) H.S.:n, S.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-luvulla; Eino Helminen, Georg Malmstén.
- 21) Georg Malmsténin maininta torviseitsikkojen yleisestä pilkkanimestä.
- 22) Harald Taruvuori.
- 23) H.S.:n, S.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset 1920-luvulla.

### 3. Pelimannit ja iltamayhtyeet

Maalaisyhteiskuntaan liittyvä pelimanniperinne, viulun, haitarin ja mandoliinin avulla esitetty tanssisoitto, eli 1920-luvulla vielä siellä, missä torviseitsikko oli liian kallis ja juhlallinen ohjelmansuorittaja. Helsingissä amatöörimäinen kansansoitto säilyi työväestön tansseissa ja iltamissa laitakaupungin työväentaloilla ja tanssilavoilla, ulottui joskus työläiskaupunginosien kahviloihin ja muodosti laajimmillaan sillan pelimanni- ja tanssiorkesteriperinteen välille. Katu- ja pihasoitto oli eräs kaupungistuneen kansanmusiikin instituutio, toiseen maailmansotaan saakka laillisena pidetty ammatti antoi arkiseen katukuvaan mannermaisen tuulahduksen. Vielä 1910-luvulla kierteli Helsingin piholla vuosittain kymmenkunta italialaista posetiivaria onnenlehtiä myyvien marakattien kanssa. Heitä seurasivat italialaiset haitarinsoittajat, venäläiset viulunsoittajat, suomalaiset ja ruotsalaiset laulajat, huuliharpun, tuohen, mandoliinin, sitran, torven ja kanteleen soittajat, ja instrumentiksi kelpasi jopa gramofoni, jota kiskoi korvien leikkauksen avulla hevoseksi naamioitu muuli. Maailmansodan jälkeen kansainvälinen ammattikunta katosi Helsingistä, tiet Pietarin tuottoisille soittoapajille olivat sulkeutuneet, ja vain muutama italialainen posetiivari ja haitarinsoittaja sai jatkaa "kerjuukoneinen" suomalaisten pihalaulajien seurassa.<sup>1</sup>

Suomalaisten lava- ja nurkkatanssien tärkeimmät soittimet olivat viulu ja haitari. 1920-luvun helsinkiläisistä viulupelimanneista on niukasti tietoja. Mosabackan lavalla Tapanilassa soittaneet kaksi "mosalaista" amatööriviolistia, Gottfried Granfelt ja Claes Lindström ovat heistä tunnetuimpia.<sup>2</sup> Viulua yleisempi tanssisoitin oli haitari, jota oli ryhdytty käyttämään kansansoittimeina 1880-luvulla. Laitakaupungilla, mm. Huopalahden, Pitäjänmäen, Herttoniemen ja Malmin työväentaloilla soittaneista ammattipelimanneista tunnetuimpia oli "Porin Jussi", porilainen kaksirivisen soittaja Johan Söderlund; mutta useimmista ei ole juuri enempää tietoa kuin huvi-ilmoitusten niukka maininta "hyvä haidari", "hyvää soittoa" tai "Alarikki soittoa".<sup>3</sup> Vuosisadan alussa pelimannien soittimet olivat vaatimattomia kaksi- tai kolmirivisiä, mutta ennen maailmasotaa opettivat italialaiset kromaattisen viisirivisen taitajat suomalaisille uutta tyyliä.

Katusoittoiluvista ilmenee, että 1910-luvulla Helsingissä kävivät esiintymässä ajan kuuluisimmat italialaiset haitarivirtuosot Pietro Frosinia ja Pietro Deiroa myöten.<sup>4</sup> Heille Helsinki oli välitappi Pietarin reitin varrella, silti oli aikaa viipyä Suomessa useita kuukausia. Italialaiset esiintyivät kahviloissa ja kaduilla, junissa, sirkuksissa ja tivoleissa. Useimmat poistuivat Suomesta maailmansodan aikana, jotkut jäivät. 1920-luvulla toimivat tanssimuusikkoina mm. Busin veljekset Pietro, Angelo, Tomaso ja Ludvig, ja muodostivat vuosikymmenen lopulla mainetta saaneen Rapido-jazzorkesterin rungon, varsinaiselta ammatiltaan he olivat pienen kipsiliikkeen harjoittajia.

Heidän mukanaan vuonna 1912 Suomeen tullut Giovanni Parma jäi myös pysyvästi maahan, kolmi-, neli- ja viisirivisten kromaattisen harmonikan taitajista häntä on pidetty esikuvana.<sup>5</sup>

Italialaisten välityksellä suomalaiset saivat tuntuman ns. "konserttihaitarin" perinteeseen, haitarilla esitettyyn salonkimusiikkiin. 1920-luvulla sitä tekivät tunnetuksi ruotsalaiset Lidqvistin veljekset, jotka pitivät Suomessa Fazerin konserttitoimiston tuella "Euroopankiertueidensa" konsertteja, ja esitivät suurella menestyksellä torvisoittokuntien ja salonkiyhtyeiden tunnetuksi tekemää musiikkia, Verdin, von Suppén, Sousan, Keler-Belan konserttikappaleista tehtyjä sovituksia.<sup>6</sup> Konserttihaitarilla ei ollut juuri menestystä, se oli salonki- ja torvisoittoperinteen tavoin väistyvää kulttuuria. Suomalaisille amatööriosoittajille tyyli oli sitä paitsi vierasta, ja sen omaksuminen olisi edellyttänyt sekä nuottien että salonkirepertuaarin hyvää tuntemusta. Aikoinaan Sörkan Vennulla tansseja soittanut Alarik Kuusisto<sup>7</sup> sekä "Pikku-Jussi", Johan Homan, olivat ennen Viljo Vesterisen valtakautta Suomen ainoat konserttihaitaristit, hekin joutuivat hakemaan oppinsa italialaisilta mestareilta Yhdysvalloista.<sup>8</sup>

Italialaisten vaikutuksesta kromaattinen viisirivinen haitari sai sen sijaan vankan aseman tanssisoittimena. Tässä ominaisuudessa sen sukulaisia oli käytetty jopa salonkiorkesterieissa: ennen maailmansotaa puhjennut "tangokuumme" oli tuonut mm. konserttina ja bandoneonin hienostoravintoloihin<sup>9</sup>, ja siitä lähtien haitari on tangosoittimena kuulunut suomalaisen tanssiorkesterin vakiovarustukseen. Suomessa haitariin on aina liittynyt hyvin kansanomaisen status, "pirun keuhkoilla" on ollut arvoa vain pelimannien soittimena. 1920-luvulta lähtien viisirivinen on ollut etenkin työväen tanssien tärkein soitin ja vuosikymmenen lopulla syntyneen kansanomaisen jazztyylin kulmakivi. Italialaisesta konserttiperinteestä säilyi nimi Dallapé, haitarimerkki, joka omakuttiin ajan suosituimman tanssiorkesterin nimeksi.

Jazzorkesterieiden läpimurtoaikana toimi valtavirtauksista syrjässä muutamia kansanomaisia soitinyhtyeitä, joissa oli toisaalta vanhan keskieuropalaisen kaupunkifolkloren piirteitä ja jotka edustivat toisaalta jatkumoa pelimanni- ja tanssiorkesterilaitoksen välillä. Työläiskaupunginosien kahvilat ja kansanruokalat sekä työväenjärjestöjen ohjelmalliset illamat, joihin kuului tunti tanssia, olivat tyylin keskuksia. Haitarin ja viulun seurana saattoi olla Pelastusarmeijan "frälläkkäläiskitara", mandoliini, sitra, huuliharppu ja banjo, joku soittaja oli aina tarpeeksi laulutaitoinen. Esitykset tapahtuivat korvakuulolta, nuotteja ei aina tunnettu, yksiäänistä tuttu-soittoa tukivat säestyssoinnut tahtia lyöden. Työväentalon A-, B- ja C- saleissa, Metallimiesten iltamissa vuosikymmenen puolivälissä esiintynyt Mauno Jäppilän, Dallapé-orkesterin perustajan Martti Jäppilän nuoremman veljen tanssiyhtye oli tyyppillinen kaupungin kansanmusiikkikokoonpano. Sen muodostivat kaksi viulua, mandoliini ja kitara, suosituinta ohjelmistoa olivat valssit Tonavan aalloista Orpopojan



valssiin, eikä päivän iskelmillä ollut mitään osuutta.<sup>10</sup> Samoissa tilaisuuksissa, mutta myös kahvilayhtyeenä toiminut levyseppä Johan August Fagerströmin perheyhtye, johon kuului isä ja neljä lasta, oli uudenaikaisempi salonki- ja jazzorkesterin yhdistelmä: isä ja Atso soittivat viulua, Asser pianoa, ja Aune ja Toini "hakkasivat korvakuulolta" sointuja g-banjosta, välistä olivat mukana isän työtoverit Orvo Kilpinen ja Väinö Sohlberg, jotka "olivat jostain löytäneet soittimekseen pikkurummun". Ohjelmisto oli perinnemusiikkia uudem-  
paa: iltamat aloitettiin Internationaalilla tai Merikannon "Työväen marssilla", sitä seurasi joku konserttikappale, Schubertin "Serenaadi" tai Fr. E. Bachin "Kevään herääminen", ja tanssin aikana soitettiin valssien, jenkkujen ja polk-  
kien lisäksi myös uusia schlaagereita, mm. Rolfin albumeiden kappaleita. Fa-  
gerströmin perheyhtye lopetti iltamasoiton vuoden 1925 paikkeilla, ja vel-  
jekset Atso ja Asser siirtyivät ammattimaisiksi tanssimuusikoiksi.<sup>11</sup>

Kahvila- ja iltamasoittajina toimi vielä vuosikymmenen alussa muutamia mandoliiniyhtyeitä. Keskieurooppalaisperäiset "joka miehen viuluyhtyeet" olivat suurta nuotia vuosisadan vaihteessa: mm. Kaartin soittokunnalla oli oma mandoliiniyhtye ja kustantajat julkaisivat runsaasti mandoliinikvarteteille sovitettuja salonkikappaleita.<sup>12</sup> Kokoonpanoihin kuului tavallisesti pari mandoliinia, alttomandoliini eli mandola ja kitara. 1920-luvun alkupuolen tunne-  
tuimpia kvartetteja olivat William Saarisen, Valdemar Kuution ja Georg Grossbergin yhtyeet. Monttööri Aksel Pahlmanin perheyhtye, joka oli taval-  
lisesti trion suuruinen "schrammel"-kokoonpano, kilpaili kahvila- ja iltama-  
soitosta Fagerströmien kanssa. Isä soitti sitraa, äiti vanhaa pelastus-  
armeijalaiskitaraa ja kymmenvuotias Helge mandoliinia. "Isäksi, Pojaksi ja Pyhäksi Hengeksi" ristitty yhtye esiintyi Kallion kahviloissa, Tähti-kahvila oli heidän vakiopaikkojaan. Pahlmanit soittivat iltamissa sekä työväentalolla että kantakaupungin ulkopuolella. Matkat mm. Huopalahden työväentalolle oli kä-  
veltävä, sillä paluu taksilla tai isvossikalla Kallioon olisi käynyt liian kalliiksi. Jalkapatikkamatkoista oli tosin kertynyt runsaasti kokemusta. Vielä 1920-  
luvulla Aksel ja Helge Pahlmanilla oli tapana lähteä kesäksi kiertelemään maalle ja järjestää tansseja omin päin. Soittomatkat ulottuivat Valkeakosken työväen paviljongille saakka, jossa parhaina kesinä soitettiin kuukauden ajan. 1920-luvun loppuvuosina oli mukana kaksi tuttua viulusoittajaa, Lauri Kanto ja Aarne Wallin, kahden viulun, sitran ja mandoliinin lisäksi käytettiin joskus peltilaatikoista ja kattilankansista kyhättyjä rumpuja. Tama-orkesteriksi nimi-  
tetty kokoonpano kasvoi myöhemmin seitsenmiehiseksi ja sitä käytettiin jos-  
kus Dallapé-orkesterin varaorkesterina.<sup>13</sup>

Muutamien työväestöstä lähteneiden ammattimuusikkojen ensimmäiset kosketukset tanssisoittoon osoittavat havainnollisesti perinnemusiikin aseman jazzin murroskaudella. Maalaisyhteisön musiikilla oli kaupungissa jalansijaa ainoastaan työväestön keskuudessa, muualta se oli väistynyt. Tämä korostui vuosikymmenen puolivälissä, kun työväestön keskuudessa syntyi räjähdys-

mäisen voimakas kansanomainen jazzreaktio, haitarijazz.

### *Viitteet*

- 1) Helsingin Poliisilaitos. Kansliaosasto. Katusoittoluvat ja anomukset 1895, 1906-1944. VA; Wolde Jussila, Tauno Suomi.
- 2) Pauli Granfelt.
- 3) S.S.:n huvi-ilmoitukset 1920-1924,(s. 115).
- 4) Helsingin Poliisilaitos. Kansliaosasto. Katusoittoluvat ja anomukset 1895, 1906-1944. VA.
- 5) Nuotio 1970, s. 211-215.
- 6) H.S. 4.2.1924, viimeinen ilmoitus H.S. 4.10. 1928.
- 7) S.S.: 14.5.1921.
- 8) Nuotio, mts. 217-241.
- 9) Fritz Kilanto, Klaus Salmi: Börsin Costian valio-orkesterissa sellisti Rafael Sonnenberg soitti sivusoittimenaan konsertinoa; SML:n Lh:n ptk. 6.7. 1927: Börsin Zamba-orkesterin itävaltalaisen trumpettistin Heinz Pollackin sivusoitin oli bandoneon, tangosoitin.
- 10) Mauno Jäppilä.
- 11) Asser ja Atso Fagerström.
- 12) Suomen Kaartin soittokunnan mandoliiniyhtye (valokuva) i.v. 1902 (?). Helsingin kaupunginmuseo: Marvia mts. 57; Helge Pahlman, Ivan Putilin.
- 13) Helge Pahlman.

## 4. Salonkijazzorkesterit

Maailmansodan jälkeen Helsinki astui muun maailman myötä jazzkauteen, "neekeriorkesteriiden huumaava pauhu"<sup>1</sup> valloitti tanssivan seurapiirin, hurmasi nuoren älymystön, avasi ikkunoita Eurooppaan:

"Vuonna 1919 [po. 1922, PJ] nähtiin Helsingin asemaa vastapäätä olevassa ravintolassa - jonka nimi oli siihen aikaan City-Brondin - eräänä iltana ihmeellinen komel-janttari. Kun soitettiin steppiä (nopeaa marssia) hän löi helistimiään lakkaamatta. Sen lisäksi hän vaihtoi käsiinsä välillä pienet rumpupalikat, joilla hän kalkutteli sivuillaan olevia onttoja puuhelistimiä, asetti päähänsä pronssatun metallikypärän, nenäänsä pitkän jatkon ja suuhunsa pillin, johon hän huikeasti vihelsi. Pieni yhtye kirkui säveltä minkä jaksoi, mutta ilman täytti koko ajan rummunlyöjän nostattama helvetillinen meteli. Kerrottiin silloin tämän uuden aatteen olevan nimeltään jazzia ja sen olevan kotoisin neekerimaista."<sup>2</sup>

Aapo Similän kirjassaan *Rikkaruohoja musiikin kukkaistarhassa* kuvaama neekerimusiikki liittyi saksalaisen kabareemusiikin hetkelliseen korkeasuhdanteeseen. Silloin ei vielä tiedetty, että "jazzbasillin istuttaminen Suomeen"<sup>2</sup> tapahtui täydellisen väärinkäsityksen merkeissä.

Jazzin leviämisessä Suomeen voi erottaa kolme eri vaihetta:

1) Afroamerikkalaista alkuperää olevat seuratanssit, cakewalk, two- ja onestep, ragtime ja tango, tulevat tunnetuiksi nuottien välityksellä ja omaksutaan torvisoittokuntien ja salonkiorkesteriiden ohjelmistoon perinteellisen tanssimusiikin rinnalle.

2) Kuulonvaraiset kontaktit alkavat täydentää nuottien avulla tapahtuvaa leviämistä: hienostoravintoloihin tuotetaan 1920-luvun alussa ulkomaisia tanssiorkestereita ja muusikoita, joiden mukanaan tuoma jazz saa alun alkaen tanssimusiikin tehtävän. Ulkomaisten muusikkojen vaikutuksesta ravintoloiden salonkiyhtyeisiin omaksutaan uusia jazz-instrumentteja, saksofoni, banjo, koomiset erikoissoittimet torviviulu, sellofoni sekä lyömäsoittimet, joihin kuuluu basso- ja pikkurummun ja lautasten ohella epäluukuinen määrä hälysoittimia, fleksatoneja, vihellyspillejä, autontorvia yms., täydentävät ja korvaavat jousisoittimiston. Materiaali on samantapaista kuin aikaisemmin, uusia tanssilajeina yleistyvät shimmy ja fokstrot. Saksalaisen muusikkokunnan välityksellä ohjelmistossa yleistyy saksalainen schlaageri, mutta myös englantilaisella, amerikkalaisella ja ruotsalaisella uutuussävelmistöllä on vankka osuus.

3) Kuulonvaraisten kontaktien, radion, äänilevyjen ja muutaman välittömän muusikkokontaktin avulla perehdytään vähitellen autenttiseen jazziin. Nuori muusikkopolvi hylkää saksalaisen tyylin ja omaksuu ihanteekseen amerikkalaisen ja sitä lähellä olevan englantilaisen tyylin. Saksofonit, trumpetti ja

pasuuna syrjäyttävät saksalaisen schlaagerityylin hälysoittimet, kokoonpanojen esikuvaksi muodostuu klassinen Chicago-tyyppi, brass-reeds-rhythm -sektiot. Äänenmuodostus ja tulkinta alkavat irrottautua eurooppalaisesta perinteestä, swing- ja hot-käsitteet tiedostetaan, ja improvisoinnin periaatteita yritetään soveltaa käytäntöön. Omaksumistapana kuuntelu ja jäljittely täydentää nuotinlukua, joskus jopa korvaa sen. Materiaalin eurooppalaista ainesta pyritään karsimaan, alkuperäinen amerikkalainen sävelmistö "erikoissovitusineen" on ihanne. Käsitteet jazzista "tyylinä" yleistyy, charlestonin ja black bottomin tapaisista uusista muotitansseista huolimatta jazz opitaan näkemään pikemminkin esitys- ja tulkintatapana kuin uutuussävelmistönä.

Afroamerikkalaisen musiikin leviäminen asetti suomalaiselle ravintola- ja tanssiorkesterilaitokselle suuria uusiutumisvaatimuksia. Ennen maailmansotaa muotiin tulleet seurataanssit eivät juuri vaikuttaneet kokoonpanoihin, salonki-orkesterit ja torvisoittokunnat pystyivät vaivattomasti esittämään steppejä, cakewalkeja ja tangoja muun ohjelmiston ohella. Jazzin esittämiseen vanha koneisto oli sen sijaan riittämätön, eivätkä useat sopeutumisyrietykset tuottaneet pysyvää tulosta. Vuoden 1926 paikkeille kestänyt ajanjakso, jolloin etenkin perinteellinen ravintolaorkesterilaitos yritti seurata uusia virtauksia, on mielenkiintoinen välivaihe.

## Melujazz

Ensimmäiset jazzkosketukset liittyivät ravintoloiden ohjelmapolitiikan muutokseen maailmansodan jälkeen. Hienostoravintoloissa ryhdyttiin järjestämään yleisiä illallistanssiaisia aluksi pari kertaa viikossa, sitten useammin, ja niiden vetonauloiksi tuotettiin ulkomailta tanssiorkestereita. Keskieurooppalainen, etenkin Saksan työttömyysalueen muusikkokunta oli haluttua työvoimaa, ja sen mukana kulkeutui Suomeen makaaberin kabaree- ja tanssimusiikki, melujazz.

Ravintoloitsija K.E. Jonsson toi Suomeen ensimmäiset jazzorkesterit. Syksyllä 1921 Oopperakellarissa soittanut Nelson-orkesteri, joka esitti "uusinta tanssimusiikkia yleisön toivomusten mukaan", ratsasti ajan tunnetuimman saksalaisen kabareesäveltäjän Rudolf Nelson Kleinkunstbuhnen maineella, "kontinentaalinen" orkesteri lumosi jopa nuoren kirjailijan, Olavi Paavolaisen.<sup>3</sup> Fenniassa ja Kaivo-huoneella marraskuusta 1921 seuraavaan syksyyn esiintynyt King of Jazz -orkesteri oli samoin onnistunut sijoitus ravintoloitsijalleen. Kuusimiehinen tanssiorkesteri oli saksalais-unkarilainen sekakokoonpano. Violistit ja klarinetit edustivat folkloristista primas-perinnettä, ja mm. pianon korvasi symbaali. Orkesterin keskipiste oli rummunsoittaja Otto Reifenstein. Tekonenin, sotilaskypäröin ja erikoislaatuisin hälysoittimin varustautunut "jazzkuningas" oli juuri se jazzbasillin istuttaja, jota Aapo

Samalla alussa siteeratussa katkelmassa kuvasi. Hän viihtyi Suomessa pari vuotta, siirtyi Fenniasta Konserttikahvilaan Hugo Huttusen salonkitrioon, ja antoi jopa muutamille suomalaisille yksityisopetusta uuden ajan virtauksista.<sup>4</sup> Reifensteinin kaltainen jazzmestari Max Schulman esiintyi vuonna 1925 Artur Rehnin perustamassa Indra-tanssipalatsissa, ja toimi jazzaamisen ohella laulajana: käheällä falsettiäänellä megafoniin laulettu "Lieber Hans", "Gra-Gra-Gramophon" ja "Fräulein Helen" jäivät "mondeenia" tyyliä tavoitelleen ravintolayleisön mieleen.<sup>5</sup> Hyvään alkumenestykseen luottaen Jonsson tuotti Fennian keskieurooppalaisia ravintolaorkestereita Suomen Muusikeriliiton vastalauseista piittaamatta. King of Jazz -orkesteria seurasi italialainen kvartetti Ubaldo Marguttin Follies Saxophon Band,<sup>6</sup> ja vielä keväällä 1927 ravintolassa esiintyi englantilainen Stanley Barnettin orkesteri, jonka esitykset olivat pikemmin akrobatiaa kuin musiikkia: illan huippukohdassa trumpettisti hypäsi pasunistin selkään ja antoi soida. Kaikesta päättäen Jonssonin orkesterit olivat vanhanaikaisia ragtimekokoonpanoja, jotka olivat jo muualla Euroopassa jääneet pois muodista.<sup>7</sup>

Fennian kilpailija, Noschiksen ja Adliwankinin johtama Seurahuone, oli myös saksalaisen jazzin suosija. Ravintolan Grill-Roomissa esiintyi keskieurooppalaisia "tingel-tangel"-orkestereita<sup>8</sup> schrammellyhtyeistä vauhdikkaisiin jazzbandeihin. Talvikaudella 1925-1926 esiintynyt Leo Sarin "wieniläisjazzsoittokunta" oli ajan viimeisimpiä "omenasaksalaisia" ravintolaorkestereita.<sup>8</sup> Seitsenmiehisen orkesterin varustuksiin kuului salonkisoittimien ohella kaksi saksofonia, kaksi banjoa, trumpetti, jazzrummut, viulu ja piano. Suomen Muusikeriliiton ja orkesterin välisestä kirjeenvaihdosta paljastuu eräitä ajalle tyypillisiä tyyllisiä ja työvoimapolitiittisia ristiriitoja. Ulkolaisia suosivasta ravintolapolitiikasta sisuuntunut Muusikeriliitto joutui vuonna 1926 antamaan periksi kapellimestari Leopold Samsingerille, joka halusi orkesteriinsa uuden saksalaisen jazzviolin. Seurahuoneen rutinoituneet suomalaiset salonki-muusikot Johan Bergman ja Hugo Jäger eivät läpäisseetkään Muusikeriliiton ehdottamaa koesoittoa, eikä Ilmari Veneskoski viitsinyt yrittääkään. "Suomalaiset eivät osaa soittaa jazzia", totesi itävaltalainen kapellimestari, ja sai luvan tuoda orkesteriinsa vielä yhden saksalaisen muusikon. Muusikeriliitolle tuli kuitenkin tilaisuus maksaa kalavelat: Indrasta kesken sopimuskautta Seurahuoneelle siirtyneen Max Schulmanin työlupa-anomus evättiin, orkesteri hajosi ja tilalle kiinnitettiin Harpfen salonkikvartetti.<sup>9</sup>

Keskieurooppalaisten jazzorkesteriden tyylistä ei ole valitettavasti kovin tarkkoja tietoja. Soitinkokoonpanot olivat sangen kirjavia, ja ilmeisesti Suomessa muotoutuneita tilapäiskiinnityksiä. Unkarilainen primas-aines näyttää olleen tärkeä tyylinlähde, violistien ja syybalistien runsas edustus saattaa liittyä verbunkos-perinteelle ominaiseen improvisointiin ja rytmiikkaan, josta askel jazziin ei ollut kovin pitkä. Banjot ja saksofonit sekä King of Jazz -tyyppiset hälysoittimet antoivat soitinkokoonpanoille afroamerikkalaista väriä. Muu-

an harvinainen dokumentti, Seurahuoneen tanssiaisista alkuvuodesta (?) 1923 kuvattu uutisfilmi näyttää, miten ajan muotiorkesteri esiintyi. Unkarilainen primas (Arpad Czegledy?) soittaa torvi-viulua jouta villisti heittäen, etelämaalaisen näköinen mandoliinibanjisti (Alfred Jablansky?) heittelee soitintaan ilmaan jonglöörin tavoin, symbalisti (Max Fromm?) helisyttää instrumenttiaan maailmanmiehen tyyliin hymyään välkäyttäen, suomalainen pianisti (Mauno Suomi?) säestää taustalla huvittuneena, yleisö frakeissa ja iltapuvuissa riemuitsee nopean fokstrotrin(?) tahdissa.<sup>10</sup>

Äänidokumenttien puuttuessa tarkempi tyylianalyysi on mahdotonta, vaikka esimerkiksi rumpalin tyylin rekonstruointi olisikin kiehtova tehtävä. Kuvausten, suullisten tietojen ja muutamien ulkomaisten äänilevyjen perusteella voi olettaa, ettei "jazzmestari" 'säestä' perinteelliseen tapaan, vaan 'soittaa' melodia- ja obligatokulkujen rytmin jousten, puhaltimien ja pianon kanssa unisonossa.<sup>11</sup> Tätä hän muuntelee erilaisin tremoloin, häly-, paukku- ja vihellysefektein, ragtimestä periytyvät tiheät puuskusynkoopit ovat luultavasti käytössä. Huippukohdissa hälyaines lisääntyy, kiinteät rytmikuviot katoavat, mm. Reifensteinin tyylin on sanottu muistuttaneen 1960-luvun free-jazzin ratkaisuja.<sup>12</sup>

Saksalainen melujazz ei luonut Suomessa koulukuntia. Yhteydet kotimaisten ja ulkomaisten muusikkojen välillä olivat vähäiset, välit olivat kireät työvoimapolitiittisista syistä. Orkesterikiinnitykset olivat tilapäisiä, yleensä yhden soittokauden pituisia, ja vain muutama keskieurooppalainen muusikko, mm. symbalisti Stefan Horwath, violisti Arpad Czégledy ja rumpali Otto Reifenstein, viipyi Suomessa pitempään. Melujazzin kabareemainen luonne oli luultavasti suurin syy siihen, ettei tyyllillä ollut menestystä. Hienostoravintoloiden ohjelmisto noudatti turvallista laulu- ja tanssinumeroiden linjaa, kansanomaisissa kuplettikahviloissa tultiin hyvin toimeen haitari- tai piano-säestyksen turvin, eikä Suomessa ollut kokeilevaa teatteritoimintaa, joka samoihin aikoihin mm. Neuvostoliitossa korotti jazzin taiteiden piiriin. Meluorkesteriiden makaaberikomedia, klovnimainen pukeutuminen ja elehdintä jäi tanssimusiikissa irralliseksi ilmiöksi, räikeät hälytehosteet jäivät vaille tarkoitustaan. Maailmasodan jälkeisessä berliiniläisessä suurkaupunki-ilma-  
piirissä melujazzin 'futurismilla' saattoi olla sanottavaa: pistoolien, paukku-  
pommien ja hindenburgilaisten sotilaskypäröiden avulla pilkattiin keisariajan militarismia, tekonenä- ja viiksivarustus oli irvokas juutalaisvastainen tunnus. Suomessa tyyli meni hyvin kaupaksi, mutta muusikkokunta halveksi sitä syvästi, ainakin jälkeensä. "Omenasaksalaista tingel-tangelia" inhosivat niin arvonsa tuntevat salonkimuusikot, nuoren polven jazzmodernistit kuin muusikkojen ammattiliitto. Jazzin historian värikäs, mutta epämääräinen välivaihe päättyi vuosikymmenen puolivälissä, työllistyystilanne parani Keski-Euroopassa ja ulkomainen muusikkokunta palasi kotimaahansa.<sup>12</sup>

## Ravintolaorkesterit

"Tähän aikaan tuo sodanjälkeiselle maailmalle niin tunnusomainen kiihtynyt elämänrytmi saavutti myös Suomen, ja ilmeni musiikin alalla mm. intohimoisena jazz-soitinten palvontana. Seurauksena tästä oli voimakas liikevaihdon nousu jazzsoittimien kohdalta, mainitaksemme vain maailmankuulun amerikkalaisen Conn-tehtaan saksofonit, Linck-tehtaan lyöntisoittimet sekä varsinkin flex-a-tone -soittimet, joiden myynti kasvoi huomattavasti."<sup>13</sup>

Saksalaisten orkestereiden mukana jazz vakiintui ravintoloiden tanssimusiikiksi, ja suomalaisen muusikkokunnan oli sopeuduttava uuteen tilanteeseen. Reaktio oli hillitty, vain osa saksalaisen tyylin aineksista valikoitui perinteellisiin salonkikokoonpanoihin. Vuosikymmenen puolivälissä kotimaisen ravintolaorkesterin, "salonkijazzorkesterin", runko oli jazzsoittimiin täydennetty salonkitrio: viulu, sello ja piano saivat seurakseen saksofonin, banjon ja jazzrummut.

Saksofoni oli uusien ravintolaorkestereiden tärkein uutuussoitin, Saxophon Jazzband Jambo ja Follies Saxophon Band olivat ajan paljonpuhuvia nimiä. Sentimentaalinen saksofoni korvasi jouset ja puupuhaltimet, ja huilistit, klarinetistit, violistit ja sellistit opettelivat soittamaan uutta muoti-instrumenttia, es-alto- ja c-tenorisaksofonia.<sup>14</sup> Nykyisin käytöstä hävinneen c-tenorisaksofonin suosio lienee liittynyt sen sivusoitinasemaan: c-vireisellä instrumentilla saattoi soittaa josten äänet sellaisenaan. Myös materiaali suosi c-tenorin käyttöä: esimerkiksi suositut Rolf-albumit sisälsivät säännönmukaisesti c-tenorin äänen. Paul Whitemanin orkesterin äänilevyiltä opittiin amerikkalaisen Rudy Wiedoftin tyyliä, hänen ragtimemaista, toisaalta kulmikkaasti synkopoivaa, toisaalta tunteellisesti rubatoivaa ja glissandoivaa äänenmuodostustaan ihailivat kaikki suomalaiset saksofonistit, Harald Mannerström, Matti Rajula, Joosef Kaartinen, Cosimo Sgobba, Runar Törnström, Reino Teräsvuori jne.<sup>15</sup>

Jazzrummusto oli uuden muotiorkesterin toinen kulmakivi. Salonki- ja torvisoittokunnan lyömäsoittimisto säilyi sen runkona, sitä täydennettiin melujazzin erikoissoittimin. Basso- ja pikkurumpu, triangeli ja symbaali saivat rinnalleen penaalit, kellot, tamburiinit, fleksatonit, vihellyspillit jne. Saksofonin lailla rummut olivat aluksi ylimääräinen lisä, joita violistit ja sellistit opettelivat lyömään joutotöinänsä,<sup>16</sup> mutta vuodesta 1924 rummusto alkoi vakiintua ravintolaorkesterin perussoittimistoksi. Samantapainen kehitys tapahtui banjon kohdalla, joka niin ikään oli aluksi jousisoittajien sivusoitin. "Luulen, että opin soittamaan banjo-soitinta hyvin nopeasti, sillä jos en ereh-

dy, se muistuttaa mandoliinia, jota olen soittanut paljon", vastasi violisti Yrjö Gunaropulos Sortavalasta, kun hänelle tarjottiin syksyllä 1924 tointa Fennian Zamba-orkesteriin.<sup>17</sup> "Opettelin banjonsoittoa Westerlundin musiikkikaupassa pari tuntia, ja olin sillä valmis Trocaderon orkesteriin - viulua olin sentää soittanut nelivuotiaasta", muisteli Martti Parantainen ensimmäistä jazzorkesterikiinnitystään.<sup>18</sup> Banjon kvinttivirityksen takia jousisoittajien siirtyminen sivutoimisiksi banjisteiksi olikin luontevaa. Myös monet jazzrumpalit ottivat banjon sivusoittimekseen, nuoren polven "jazzareista" mm. Gösta Hagelberg, Jorma Leino ja Boris Orloff toimivat banjisteina oman toimen ohella. 1920-luvulla banjo käsitettiin ilmeisesti pikemmin rytmi- kuin melodia- tai sointu-instrumentiksi.

Vaskipuhaltiment, mm. New Orleans-tyylissä olennaiset kornetit, trumpetit, pasuunat ja tuubat, eivät olleet Suomessa toistaiseksi salonkikelpoisia, niitä pidettiin liian raakoina ja kovaäänisistä ravintolakäyttöön. Vaskien ja bassorekisterin puuttuminen osoittaa, että kotimainen jazzorkesteri oli vahvasti sidoksissa salonkiperinteeseen. Myös esitystavan siteet konserttimusiikkiin olivat vahvat. Improvisaatio oli täysin tuntematonta, soitto nuottisidonnaista ja äänenmuodostus nuodatti perinteellistä eurooppalaista tyyliä.

Salonkijazzin muusikkokunta oli nuorta musiikinopiskelijapolvea, joka oli jonkin aikaa ehtinyt toimia ravintolasoittajina salonkiperinteen piirissä, ja jonkin verran oli mukana alunperin jazzmuusikoiksi antautuneita nuoria soittajia. Vanhemmista salonkimuusikoista vain emigrantit omaksuivat uutta tyyliä, kotimainen salonkimuusikkokunta päätyi vuosikymmenen puolivälissä yleensä elokuvamuusikoiksi. Vuonna 1925 salonkijazzorkesteri oli yleisin orkesterityyppi hienostoravintoloissa, sillä oli vahva asema myös keskiluokan ravintoloissa ja kahviloissa ja jonkin verran jalansijaa tanssiorkesterilaitoksen ravintoloiden ulkopuolella.

## Zamba

Ensimmäinen kotimainen jazzorkesteri oli Konserttikahvilan orkesteri, Hugo Huttusen salonkitrio, joka oli saanut vuonna 1923 vahvistukseksi saksalaisen jazzmestari Otto Reifensteinin. "Huttusen alkuperäinen King of Jazz -orkesteri" hajosi vuonna 1925, ydinryhmä siirtyi aluksi Punaisen Myllyn orkesteriin ja sieltä vasta perustettuun Radio-orkesteriin. Helsingin tärkeimmäksi jazzorkesteriksi nousi vuosikymmenen puolivälissä Zamba-orkesteri. Se soitti Börs-ravintolassa peräti kahdeksan vuotta ja kehittyi amatöörimaisesta saksalaistyyppisestä kabareekokoonpanosta aikansa arvostetuimmaksi jazzorkesteriksi.

Zamba oli tyyppillinen murroskauden orkesteri. Vuosikymmenen puolivälissä useat uudet kokoonpanot syntyivät sattumanvaraisesti, keskieuroppa-



lainen esikuva sai aikaan hapuilevia ja epätietoisia muotoja. Sen sijaan muusikot olivat innostunutta nuorta polvea, jolle jazz merkitsi muutakin kuin tilapäistä muotihulluttelua. Zamban perustajajäsenet olivat kaksi turkulaissyntyistä Ruotsin kansalaista, veljekset Sven ja Bengt Lundewall. Kaivohuone oli orkesterin ensimmäinen työpaikka: ravintoloitsija Jonsson oli palkannut tänne kesäksi 1924 trion, jonka tehtävä oli vuorotella ruotsalaisen Bobergin yhtyeen kanssa. Kapellimestari Sven Lundewall soitti viulua, Bengt Lundewall aluksi selloa, mutta siirtyi pian banjonsoitajaksi ja jazzariksi, pianistina oli suomenruotsalainen musiikinopiskelija Robert von Essen.<sup>19</sup> Syksyllä Jonsson siirsi yhtyeen Fenniaan, jonne Muusikeriliiton painostuksesta oli King of Jazz-orkesterin jälkeen koottava kotimainen orkesteri. Violistiksi ja banjonsoitajaksi liittyi musiikinopiskelija-emigrantti Yrjö Gunaropulos, keskieurooppalaista väriä orkesterille antoi edellisestä kokoonpanosta Fenniaan jäänyt symbolisti Stefan Horwath.<sup>20</sup> Kun orkesteri siirtyi kesäksi Kaivohuoneelle, Arthur Rehn palkkasi Tukholmasta "jazz-kuningas" Mårtensonin, jonka veto-numero, täysvarustus esiintymiskorokkeen reunalla oli yleisön vapaasti käytettävissä.<sup>21</sup>

Syksyllä Zamba vaihtoi työnantajaa ja siirtyi Börsiin, josta Costian suositettu orkesteri oli omistajanvaihdoksen yhtedessä poistunut. Uusi kokoonpano oli omaperäinen: kahden viulun, banjon ja jazzrumpujen lisäksi orkesteriin kuului peräti kaksi pianoa! Kokoonpano oli työtäpaturma: uusi johtaja Enberg oli jo keväällä palkannut ravintolaan pianisti Arthur Martinin ja jazzari Gustav Svenssonin. Muusikeriliitto sai kuitenkin tietoonsa, että Enberg oli salaa perunut sopimuksen ja palkannut trio Zamban "hirveän suurta palkkaa vastaan", joka olikin ennätysmäinen, 22.000 mk kuukaudessa. Liiton hallitus katsoi, että ravintolalla oli syytä pitää useampiakin soittajia tällä hinnalla, ja velvoitti nuoria jazzmuusikkoja käyttäytymään "kollegiaalisesti" vanhempia kollegoja kohtaan. Kokoonpano oli todella kollegiaalinen, varsinkin kun Yrjö Gunaropulos tuli banjoineen kuudenneksi muusikoksi.<sup>22</sup> Työ ei sujunut kitkatta. Palkkauksessa syntyi johdon kanssa erimielisyyksiä ja kesällä Muusikeriliitto julisti Börsin hakusaartoon, joka venyi vuoden mittaiseksi. Martin siirtyi Kämpin taiteilijatrioon, Svensson sai paikan Radio-orkesterista, ja Zamban kantajoukko matkusti Saksaan, Warnemünden kylpylän orkesteriksi. Mukaan liittyi ajan nimekkäin suomalainen klarinetisti ja saksofonisti Matti Rajula.<sup>23</sup>

Zamba oli suomalaisista jazzorkestereista kaikkein "kansainvälinen", sillä oli esiintymistottumusta ja rutiinia. Keskieurooppalaisen kabareekäytännön mukaisesti elehdintä ja liikehdintä oli tärkeää: kapellimestari saattoi lähteä kiertämään viulu kädessä pöytiä, vaihtaa soittimensa "torvi-viuluun", uutuus-instrumenttiin, jossa viulun kaikukoppa oli korvattu metallitorvella jne. Menestykseen viittaavat korkeat soittopalkat: Lundewallin veljekset saivat peräti 6.000-8.000 mk kuukaudessa, joka oli yli puolet ravintolamuusikon keskipalkasta ja kaksinkertainen verrattuna Kaupunginorkesterin konserttimestarin

palkkaan. Arvo Hannikaisen kerrottiin olleen hyvin katkera Lundewallin kaltaiselle "tusinaviolistille".<sup>24</sup>

### Mr. Francoisin Salonki-Jazz-Soittokunta

1920-luvulle ominaista lisäväriä ravintolaorkesterilaitos sai Pietarin moniin eri kansallisuuksiin kuuluneista muusikkoemigranteista. Osa heistä oli muusikkoja olosuhteiden pakosta, ja varsinkin monet tsaarin upseerit joutuivat hankkimaan Suomessa elantonsa ravintola- ja elokuva-soittajina - sotilaskoulutukseen sisältyneestä musiikinopetuksesta oli tuntuva apua. Kosketukset jazziin syntyivät vasta Suomessa, mutta konserttimusiikkitaustastaan huolimatta monet mukautuivat suomalaisia salonkimuusikkoja ennakkoluulottomammin ajan vaatimuksiin. Emigranttiyhtyeistä oli tunnetuin Francis de Godzinskyn orkesteri, joka soitti vuodesta 1924 Kappelissa, Kulosaaren Kasinolla, Opliksellä ja Palladiumissa. Orkesterista käytetty nimitys "salonki-jazz-orkesteri (soittokunta)" on ajan valtatyylin havainnollinen luonnehdinta.

"Gentleman-pianisti" Mr. Francois, kapellimestari George de Godzinskyn isä, syntyi Varsovassa 1873. Pietarissa hän sai insinöörikouluksen ja opiskeli myös pianonsoittoa, jopa professori Alexander Silotin oppilaana. Pietarissa hän toimi mm. Finlaysonin tytäryhtiön johtajana sekä Pietarin kansainvälisen makuuvaunuyhtiön tarkastajana. Vallankumouksen jälkeen perhe pakeni Suomeen, asui jonkin aikaa Kannaksella ja muutti sitten Helsinkiin Kaivopuistoon.<sup>25</sup>

Vuonna 1924 Mr. Francois kokosi emigranttien keskuudesta pienen yhtyeen, joka sai kesäksi kiinnityksen Kappeliin. Oopperakellari vakiintui orkesterin työpaikaksi seuraavasta syksystä, kesäksi orkesteri siirtyi Kulosaaren Kasinolle. Kokoonpano oli monessa mielessä epätavallinen: insinööri-pianistin kanssa soitti seloa ja saksofonia virolainen vapaaherra ja tsaarin upseeri Sergius Ungern-Sternberg ja jazzrumpua Boris Christoforoff, linjalaiva Petro-Pavlovskin puolalaissyntyinen komentaja. Violistina oli suomalainen Johan Forelius, jonka vanhemmat olivat toimineet Pietarissa liikemiehinä ja emigroituneet vallankumouksen jälkeen Suomeen. Tilapäisesti mukana oli puolalainen violisti Boris Bunakoff, entinen tsaarin ratsumestari. Venäläiskansallista väriä antoi orkesteriin bassobalalaikka, jota soitti suomalaissyntyinen Vasili Andrejeff, helsinkiläisten hallikauppiaiden poika.<sup>26</sup>

Frakkeihin ja valkoisiin hansikkaisiin pukeutuneiden aristokraattien ohjelmisto oli monipuolista salonkirepertuaarista tanssi- ja jazzmusiikkiin. Kapellimestari Mr. Francois piti nuotistonsa "ajan tasalla", hankki uusimmat schlaagerit, sovitti ja sävelsi kotitarpeiksi. Orkesterin soittotaito ei ollut yhtä aristokraattista, vain sellisti Ungern-Sternberg ja violisti Forelius olivat ainoat ammattilaiset orkesterissa. Rumpali Christoforoff oli "erittäin huono soittaja",

jonka Mr. Francois otti lojaalisuussyistä mukaan Fazerin varastolta. Entinen meriupseeri ei viihtynyt jazzarina kauan.<sup>27</sup> Hän erosi orkesterista 1928 tietävästi saatuaan Ranskan valtiolta kartografin toimen Marokosta, ja muutti pois Suomesta. 50-vuotias kapellimestari oli itse keskinkertainen pianisti, jonka soittoa suomalaiset joskus pilkkasivat rämisyttämällä koskettimia rystysillä.<sup>28</sup>

Vuonna 1928 orkesteri hajosi sisäisiin riitoihin. Osa siirtyi Gunaropulosin veljesten Melody Boys -orkesteriin Fenniaan, osa lähti omille teilleen. Mr. Francois kokosi Palladiumiin uuden orkesterin, vain Vasili Andrejeff pysyi bassobalalaikkoineen kapellimestarilleen uskollisena. Kokoonpano oli hitusen uudenaikaisempi, pianon, viulu ja bassobalalaikan lisäksi siihen kuului banjo, jota soitti sivutöinään obligatoviolisti Martti Parantainen, sekä saksofoni, sellisti Georg Thedebergin sivusoitin.<sup>29</sup> Kapellimestari soitti sekä pianoa että bassorumpua erikoisvalmisteisen, pitkän pedaalin avulla - soitin oli erään Kai-vohuoneen "wieniläiskapellimestarin" Fred Fässlerin entistä omaisuutta.<sup>30</sup>

Keskinkertaisista taidoistaan huolimatta "pappa-Godzinsky" nosti korkeita soittopalkkioita ja oli hyvissä väleissä sekä ravintoloitsijoiden että Muusikeriliiton kanssa.<sup>31</sup> Hyvin menestynyt entinen liikemies-emigrantti sai myös paljon kadehtijoita. Muuan huvittavia piirteitä saanut tapaus kesällä 1929 Kulosaaren kasinolla on omiaan valaisemaan muusikonammatin hermoille käypää luonnetta. Kesäkauden viimeisenä iltana orkesterin violisti Torsten Forsman oli juovuksissa, suuttui Mr. Francoisin huomautuksista ja "jopa solvasi kapellimestaria soittoilavalla yleisön edessä". Tästä kimpaantuneena, orkesterin järjestysmiehen Vasili Andrejeffin todistuksen mukaan, "herra Godzinsky puhtaasta riidan halusta soitti valssin "Villiruusu" väärässä tempossa". Muusikeriliiton puututtua tapaukseen syntyivät pappa-Godzinskyn haukkujaiset. Orkesterissa aikaisemmin soittanut vapaaherra Ungern-Sternberg vakuutti Mr. Godzinskyn olleen "pikkumaisen, rahanahneen henkilön, joka tahtoo hallita ja vallita orkesterissa ja hajoittaa vallitsevan toveruushengen". Entinen meriupseeri Christoforoff taas todisti kapellimestarin olleet "epäihmisellisen ihmisen ilman prinssiä", joka "väärinkäyttää sopimuksia omaksi edukseen ja voi nostaa riitaa pikkuasioista". Tutkimuksen jälkeen Muusikeriliitto maksatti sekä kapellimestarilla että häntä vastaan niskoitelleella violistilla pienen sakon.<sup>32</sup>

Säröilystä huolimatta Mr. Francois jatkoi suosittuna ravintolakapellimestarina. Palladiumissa hän soitti vuoteen 1930, ja siirtyi sitten Royaliin, entisen Opriksen tiloihin. Mukana olivat mm. kontrabasisti Ivan Putilin, sekä nuori George de Godzinsky (s. 1914), joka soitti orkesterissa toista pianoa. Frans de Godzinsky haavoittui talvisodan pommituksissa, halvautui ja kuoli 1951 78-vuotiaana.<sup>33</sup>

## Salonkijazzin vakiintuminen

Vuosina 1924-1925 salonkijazzorkesterista oli tullut vallitseva ravintolaorkesterityyppi. Hienostoravintoloissa soittivat muutamaa poikkeusta lukuunottamatta kotimaiset jazzorkesterit, ja ne saivat vähitellen jalansijaa sekä keskiettä työväenluokan ravintoloissa ja kahviloissa. Tilapäisluonteiset kokoonpanot muuttuivat jatkuvasti. Nuoren polven salonkimuusikot perustivat venäläisten emigranttien kanssa ravintolaorkestereita, ja varsinaisia jazzmuusikkojakin oli jo mukana. Nopeasta vaihtumisesta huolimatta muodostui muutamia kiinteämpää ryhmittymiä Börsin Zamban ja Mr. Francoisin orkesterin tapaan.

Tanssipalatsi Indra, Kämpin hovimestari Hilding Törnbergin ja Jonssonin ruotsalaisen impressaarin Arthur Rehnin yritys, oli hetken aikaa saksalais-tyylisen jazzin keskus. Mannermaiseen "mondeeniin" tyyliin, punaisin samettiverhoin sisustettu ravintola tarjosi kabaree-ohjelmaa ja tanssia. Oopperan tanssijattaret kävivät esittämässä "karakteritansseja", virolainen Asta Boja kietoi kaksi kertaa illassa python-käärmeen kaulaansa, ja "wieniläis-jazz-kuningas" Max Schulman muistutti mieliin parin vuoden takaisia jazzajoja meluvarustuksineen.<sup>34</sup> Indra oli uuden tyylin tanssiravintola: tanssikoulujen ja ravintolaohjelmien esimerkki oli ehtinyt vaikuttaa, seurapiirin keskuudessa vallitsi "tanssikuume".<sup>35</sup> Indran orkesterit olivat tilapäiskokoonpanoja. Ensimmäinen yhtye, Trio Navajo, nuorten suomalaisten, ruotsalaisten ja venäläisten muusikkojen yhdistelmä sai tilapäistä tukea Fennian ja Börsin orkestereista, joissa oli syntynyt työselkkauksia<sup>36</sup>, violisti Yrjö Kuusisen Wiolettera koostui samoin nuorista suomalaisista, venäläisistä ja saksalaisista muusikoista.<sup>37</sup> Indran aika jäi lyhyeksi, ravintola kaatui tiettävästi kieltolakirikkomukseen, eikä Arthur Rehnin unelma, "viisi miljoonaa ja sitten Ruotsiin", ikinä toteutunut.<sup>38</sup>

Italialaissyntyinen pianisti Edvinge Ferraris kokosi vuosikymmenen puolivälissä useita ravintolakokoonpanoja. Trocaderossa, Klippanilla ja Palladiumissa esiintyneet Bi-Ba-Bo ja Saxophon Jazzband Jambo olivat tyypillisiä sekakokoonpanoja. Bi-Ba-Bo-orkesterissa soittivat emigranttikapellimestarin mukana romania-laissyntyinen violistiemigrantti Nikolai Marin, toista viulua Atso Fagerström, musikaalisen veljessarjan vanhin, ja selloa ja jazzrumpuja Aleks Lehto, yksi harvoista suomalaisista, joille jazzkuningas Reifenstein oli opettanut uusia menetelmiä.<sup>39</sup> Orkesterissa vierailivat ajan tunnetuimmat nuoren polven saksofonistit: Klippanin kiinnityksen aikana mukana olivat Matti Rajula ja Joosef Kaartinen, jotka suorittivat samanaikaisesti Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa asevelvollisuuttaan, Kaupunginorkesterin klarinettisti Cosimo Sgobba kävi c-tenoreineen avustamassa. Palladiumissa orkesteri soitti pari vuotta, Saxophon Jazzband Jambon keskushenkilö oli valkoiset hansikkaat kädessä es-alttoa puhaltanut Joosef Kaartinen, joka sittemmin teki saksofoneineen "matkan maailman ympäri" suurta kohua herättäen.<sup>39</sup> Sellisti-

jazzari oli loppuaikoina Boris Wasiljeff (Vaskola)<sup>40</sup>, emigrantti, joka oli jo Trocaderossa sattuneen tappelunnujakan <sup>41</sup> jälkeen tullut Lehdon tilalle.

Syksyllä 1928 Ferrarisin orkesteri muutti Viipurin Espilään, mutta hajosi pian palkkauserimielisyyksiin. Trocaderoon tuli sen tilalle Yrjö Kuusisen kvartetti: stehgeiger-Kuusinen ja pianisti Ketterer tulivat Indrasta, banjonsoitaja-obligatoviolisti Martti Parantainen sekä sellisti Urho Viitasalo kahvila Majakan "Jamaica Jazzbandista", jonka opiskelijakvartetti oli ensimmäisiä salonkijazzyhtyeitä helsinkiläisissä kuplettikahviloissa. Useimmat heistä jatkoivat ravintolamuusikkoina jazzmusiikin parissa: Parantainen soitti Trocaderossa Kuusisen yhtyeessä, Palladiumissa Mr. Francoisin orkesterissa, ja kävi vuosikymmenen lopussa soittamassa mm. Suomi Jazz Orkesterin kanssa.<sup>42</sup> Jäderholm soitti mm. Kaivuhuoneen Negresco Saxophon Boys -orkesterissa violisti Uno Nymanin ja pianisti Uno Arpiaisen kanssa, sekä vuodesta 1928 uuden Victoria-ravintolan orkesterissa kollegoinaan mm. pianistit Alvar Andrström ja Tapio Ilomäki, violisti Johan Bergman, sellistit Lauri Sarlin ja Georg Karjagin ja rumpalit Witaly Ketterer ja Per-Fredrik Lindholm.<sup>43</sup>

Vuosikymmenen puolivälissä salonkijazz levisi lähes kaikkiin toisen luokan ravintoloihin ja kahviloihin. Jopa Helsingin tärkeimmässä kuplettikahvilassa, Kulma-kahvilassa Itäinen Viertotie 2:ssa, soitti syksystä 1925 jazz-orkesteri, viulu, sello, piano, saksofoni ja jazzrummut. Jazz oli tuolloin ohjelmanumero: yleisö ei tanssinut, vaan kuunteli jazzia pöydistään Matti Jurvan ja kumppanien kuplettiesitysten jälkeen. Bahama-orkesteri oli amatöörikokoonpano, jonka keskushenkilöitä olivat Torsten Melander, myöhemmin tunnettu "hot"-violisti, sekä Harald Winter, J. Alfred Tannerin säestäjänä tunnettu pianisti.<sup>44</sup> Myös kesäravintola Klippanilla vaihtuivat salonkikokoonpanot jazzorkestereiksi: Nikolai Marinin "mustalais-jazz-soittokunnan" ja Basil Borteanoun trion paikalle tulivat vuodesta 1926 Bi-Ba-Bo, koululaisyhtye Fred Pell's Novelty Buddians ja puoliammattimainen tilapäiskokoonpano Tsigi.<sup>44</sup> Vuosikymmenen puolivälissä ravintolaorkesterilaitos oli sopeutunut kunniallisesti uusiin virtauksiin.

## Tanssiorkesterit

"... nyt on ohi aika, jolloin juhlista palaavat ylioppilaat Kaivopuiston kallioilla virittävät 'Herää Suomen', jolloin joku 'sitsin' tunnelma kohosi korkealle isänmaallisen innon eikä viinan ja jazzin voimasta..."<sup>45</sup>

Salonkijazzorkesteri yleistyi 1920-luvun puolivälissä aluksi hienostoravintoloissa ja sitten keski- ja työväenluokan ravintoloissa ja kahviloissa. Tyyli sai samoihin aikoihin jalansijaa tanssiorkesterilaitoksessa keskustan tanssipaikoilla ja valmisti maaperää hot-orkestereiden läpimurrolle. Torvisoittokuntia seuranneiden orkestereiden muusikot olivat ammattilaisia ja amatöörejä. Kärkihahmoja olivat eräät nuoren polven salonkimuusikot ja sotilassoittajat, jotka olivat saaneet jo pientä tuntumaa jazziin ravintolaorkestereissa. Vuosikymmenen puolivälissä syntyi myös uusia, puhtaasti jazzlähtöisiä amatöörikokoonpanoja. Näistä osa ammattimaistui ja uusiutui, mutta osa lopetti toimintansa, kun salonkijazz kävi vanhanaikaiseksi.

Mayol-jazzorkesteri oli ensimmäisiä uuden tyylin tanssiorkestereita. Sen perustivat vuonna 1924 Musiikkiopistosta vasta valmistuneet violisti Erik Cronvall, sellisti Reino Kahra, pianisti Uuno Arpiainen, joka samoihin aikoihin oli ryhtynyt musiikkikauppiaksi, sekä venäläissyntyinen banjon ja jazzrumpujen soittaja Boris Orloff. Pariisilaisen loistoravintolan mukaan nimetyn orkesterin vakituisia työpaikkoja olivat osakuntatalon "kerrokset", konventit ja ylioppilaiden muut huvitilaisuudet. Vuoden päivät Mayol soitti Aku Käyhkön tanssikoulussa City-pasaasissa, ja parina kesänä höyrylaiva Ariadnella Tukholman ja Helsingin välillä. Vuonna 1927 orkesteri sai kiinnityksen Yleisradioon. Erik Cronvall oli saanut konserttimestarin toimen vasta perustetusta Radio-orkesterista, ja Uuno Arpiainen avusti usein orkesterin pianistina. Lauantai-iltoina lähetetty tanssimusiikki lankesi luonnostaan Mayolille, ja tarpeen mukaan jazzorkesteri sai vahvistusta Radio-orkesterista. Lyömäsoittaja Gustav Svensson, Zamba-orkesterin entinen jazzari ja "tuhattaituri", joka soitti melujazzin perinteissä "jazzmusiikin lukemattomia äänilähteitä saxofonista autontorveen ja vihellyspilliin"<sup>46</sup>, oli usein avustamassa. Ohjelmisto oli operettisävelmiä sekä saksalaisia ja ruotsalaisia valsseja, shimmyjä, fokstrot-teja ja tangoja, joskus soitettiin myös uusia amerikkalaisia tanssikappaleita, "Dinahia", "In the Shadowland" -bostonia ja "Yes Sir, That's My Baby" -charlestonia.<sup>47</sup>

Vuonna 1922 Laivaston soitto-oppilaiden perustama tanssiorkesteri lienee ensimmäinen suomalainen jazzvaikutteinen tanssiorkesteri. Sen keskushenkilöitä olivat Malmsténin veljekset, etenkin Eugen oli kiinnostunut uusista vir-

tauksista. Laivaston Jazzband oli tyypillinen ragtimekokoonpano, puu- ja vas-  
kipuhaltimien ja jousten lisänä olivat saksofoni, banjo ja lyömäsoittimia. Ahti  
Karjalainen, myöhemmin tunnettu säveltäjä ja kapellimestari, soitti viulua ja  
pasuunaa, Runar Törnström c-tenorisaksofonia, Otto Ellenberg trumpettia ja  
Eugen Malmstén pianoa. Joskus oli mukana soittokunnan sousafonisti Lauri  
Muotinen. Myöhemmin kokoonpano kasvoi, ja suurimmillaan siihen kuului  
viulu (Gerniz), kaksi trumpettia (Otto Ellenberg, Olli Vasara), huilu (Nils  
Petrelius), piano (Georg Malmstén), banjo (Georg Palmroos), sousafoni (Lau-  
ri Muotinen) ja rummut (Gösta Ekholm). Myös esitystavassa oli ragtimelle  
tyypillisiä, konserttimusiikista periytyviä piirteitä: orkesteri soitti vain  
nuoteista, improvisointi oli tuntematon käsite, ja äänenmuodostus noudatti so-  
tilasmusiikin ihanteita. Ohjelmisto oli tavanomaista schlaagerirepertoaria, ja  
sovitukset perustuivat suurelta osin ns. Rolfin albumeihin, joita muokattiin  
sopiviksi. Jonkin verran esitettiin ragtime-numeroita, mm. Confrey-sooloja,  
joita saatiin sekä pianonuotteina että englantilaisen jazzlehdessä *Melody  
Makerin* esimerkkikatkelmissa. Laivaston Jazzband soitti tansseja Ostrobot-  
nialla, osakunnissa, Arbetets Vännerillä, yksityistilaisuuksissa ja kerran jopa  
presidentin rouvan kutsuilla. Toiminta oli täysin vapaaehtoista, eikä soitto-  
kunta sitä tukenut. Nuoret soitto-oppilaat kokivat sen sitä tärkeämmäksi. Lai-  
vaston Jazzband antoi monelle vuosikymmenen vaihteen hot-muusikolle tuke-  
van perustan.<sup>48</sup>

1920-luvun puolivälissä syntyi myös muutamia salonkijazztyyppisiä ama-  
tööriorkestereita. Torvisoittokunnat olivat menettäneet keskustan tanssisalit  
porvarillisille urheiluseuroille, uudet vuokraajat uudenaikaistivat nopeasti  
koko tanssiorkesterilaitoksen. "Rumpu raikaa, viulu, saksofoni kuuluttaa",  
oli tyypillinen tanssi-ilmoitus<sup>49</sup>, uudet tanssiorkesterit, Jazz-Fox, Carama,  
Arizona, Royal jne., olivat samanlaisia kokoonpanoja kuin ravintoloiden "Sa-  
xophon Jazzbandit". Vuonna 1924 perustettu Jazz-Fox, keskikaupungin tiettä-  
västi ensimmäinen jazzorkesteri, oli varsin epätavallinen amatööriorkesteri.  
Muusikot olivat lähtöisin työväenluokasta, itseopiskelun ja työväen musiikki-  
harrastusten avulla oli hankittu salonkimusiikkiin suuntautunutta valmiutta.  
Yhtyeen perustaja, kirjaltajaoppilas Reino Watanen, aloitti viulunsoiton  
"Mustan kaartin" orkesterissa, kirjatyöntekijöiden perustamassa salonkisekste-  
tissä, jota johtivat eräät ammattimaiset ravintola- ja elokuvamuusikot. Muiden  
soittajien opinnot olivat rajoittuneet päivätöiden ohella otettuihin yksityistun-  
teihin: sellisti Gunnar Järvinen toimi päivisin bensiniinmyyjänä, pianisti Eino  
Nikko Shellin konttoristina ja jazzari Kalle Miettinen oli kultasepän opissa.  
Myöhemmin orkesteriin liittyi joitakin uuden jazzin ammattilaisia, mm. klari-  
netisti-saksofonisti Eino Keskinen, pianisti Salomon Manulkin ja rumpali An-  
ton Saikin.<sup>50</sup>

Aluksi Jazz-Foxilla ei ollut mitään tiettyä esikuvaa, oppia otettiin korkein-  
taan "ruotsalaisista radiolähetyksistä". Ohjelmisto oli tyypillistä schlaageri-

repertuaaria, saksalaista, ruotsalaista ja angloamerikkalaista tanssimusiikkia. Alkuaikojen suosikit "Alaska", "Im Ural", "Gra-Gra-Gramophon" ja "Gula Paviljongen" saivat seurakseen saksalaisia, ruotsalaisia ja venäläisiä valsseja, ja orkesteritoiminnan loppuaikoina (1927) soitettiin sovituksia "Dinahia" ja "Russian Lullaby'a", joita pianisti Manulkinin veli lähetti orkesterille suoraan Amerikasta. Suosituimpia jazzkappaleita oli ragtimesävelmä "Billy Boy", jota frakkeihin ja kiiltonahkakenkiin pukeutunut orkesteri esitti kertosaäkeessä laulaen, itsensä neekeriksi maalanneen jazzarin säestäessä:

"O ver häv juu biin Billi Boi Billi Boi  
o ver häv juu biin tsarmin Billi  
fi häv biin to siin a vaif. Schi-iend joi of mai laif  
Schi e jang sing änd kän not liv hör Moter.<sup>51</sup>

Samantapaista ohjelmistoa esitti Polylla, Natsalla ja Ostrobotnialla vuosikymmenen puolivälissä Carama-jazzorkesteri. Se oli puhdas amatöörikokoonpano, jäsenet olivat alempia toimihenkilöitä, itseoppineita, keskenään sukulaisia. Orkesterin perusti vuonna 1925 kaupunginvoudin apulainen Johan Nikiforoff, ja soitti siinä pianoa, nuorempi veli Konstantin soitti banjoa, Stockmannin konttoristeina toimineet lankomiehet Uuno ja Lauri Kantanen alttosaksofonia ja jazzrumpuja, sekä edustajan ammattia harjoittanut Leo Järvinen viulua ja alttosaksofonia. Jazz-Foxiin verrattuna Caraman tyyli oli paljon yksinkertaisempaa. Painettuja orkesterisovituksia ei käytetty, vaan turvauduttiin musiikkikaupasta ostettuihin pianonuotteihin, joista Johan Nikiforoff teki yksinkertaisia sovituksia. Melodia oli pääasia, "torvisoittoon tottunut kansa halusi kuulla sävelen selvänä koko ajan". Obligato oli jo liian monimutkainen lisä, viulu ja saksofoni soittivat pianon melodiaääntä korkeintaan rinnakkais-terseissä, banjo ja rummut säestivät korvakuulolta. Amatöörimaisuudestaan huolimatta Carama oli lehti-ilmoitusten perusteella ajan suosituimpia tanssiorkestereita. Se esiintyi aluksi Saksalaisen Klubin ja pankkien suljetuissa tilaisuuksissa, vuoden 1926 paikkeilla siitä tuli yleisten tanssien tärkeimpiä soittajia ja vuonna 1927 Saksalainen Klubi palkkasi sen soittamaan vuokraamaansa Opriksen yläkertaan. Rakennusmestari Jaakko Pajusen omistama Nihti-saaren ravintola oli Caraman monikesäinen soitopaikka, jossa se mm. vuonna 1927 säesti J. Alfred Tanneria pari viikkoa ennen tämän kuolemaa. Vuonna 1928 Carama lopetti toimintansa, ja soittajat ryhtyivät harjoittamaan päivätöitään.<sup>52</sup>

Salonkijazz oli ensimmäinen afroamerikkalaisen musiikin tuntuva suomalainen ilmentymä. Siinä oli kulttuurifuusion piirteitä: erilaisten kulttuurikosketusten vaikutuksesta oli kotimaiseen salonkiorkesterilaitokseen valikoitunut keskieurooppalaisen jazzin aineksia. Siihen liittyi tyyppillinen sosiaalikierto: tyyli omaksuttiin aluksi hienostoravintoloihin seurapiirin uutena muotina, se levisi vähitellen keskiluokan ravintoloihin ja kahviloihin ja synnytti joukon



uusia tanssiorkestereita ravintolalaitoksen ulkopuolella. Salonkijazz oli kuitenkin lyhytaikainen välivaihe. Ravintoloissa se peri salonkiorkesterin tehtävän, painopiste oli siirtynyt tanssimusiikin esittämiseen. Muusikkokunnan ydinryhmänä olivat nuoret musiikin opiskelijat, jotka pystyivät mukautumaan uusiin virtauksiin, jonkin verran oli mukana jo uutta amatööripolvea, josta muodostui seuraavan vaiheen, hot-jazzin, kantava voima. Ohjelmisto ja esitystapa olivat vielä vahvasti kiinni salonkimusiikin ja sotilassoiton perinteissä. Ratkaisevin ero oli uusien tanssikappaleiden ohella uusi soittimisto, saksofonit, banjot ja lyömäsoittimet, joista viimeainitut siirtyivät ja siirsivät saksalaisen vulgaariragtimen, melujazzin perinnettä jopa suomalaisiin amatööriorkestereihin.

Salonkimusiikin konservatiivinen perinne näkyi silloinkin, kun se ei tuottanut sellaisia syistä olisi ollut välttämätöntä. Tanssiorkesterit jäljittelivät tarkkaan ravintolaorkestereiden arvokasta ulkoasua, jopa Caraman ja Jazz-Foxin kaltaiset amatööriyhtyeet käyttivät esiintymisasunaan mittatilaustyönä teetettyä frakkivarustusta kiiltohahkisine "jazzareineen". Sofistikoidut käytötyhteydet selittävät tyylin luonnetta. Salonkijazz edusti nykyaikaisuutta, eurooppalaisuutta konservatiivisissa yhteyksissä. Ravintoloiden ohella sitä kustansivat ylioppilasjärjestöt, joiden suosikkiorkesteri oli "sulavan kumaruksen" taitava Mayol-orkesteri<sup>53</sup>, Carama esiintyi tuttavuuksien perusteella pankkien ja klubien suljetuissa huvitilaisuuksissa<sup>54</sup>, Jazz-Foxia pyydettiin Kaivopuiston yksityiskotien juhliin Frenckeille, Smedseille, Nymaneille, kerran jopa suojeleuskuntien päällystökoulun vuosijuhlaan<sup>55</sup>, ja Laivaston sinitakkien jazzband kelpasi jopa presidentin rouvan kutsujen juhlistajaksi. Suomalaisen salonkijazzin perusedellytys oli sulava salonkikelpoisuus.

## *Viitteet*

- 1) Paavolainen 1929, s. 117.
- 2) Similä mts. 45-46; H.S. 15.4.1923, SML:n jäsenkortisto: Otto Reifenstein: Kuvaus tarkoitanee Konserttikahvilan "alkuperäistä King of jazz -orkesteria" vuodelta 1923, jossa Hugo Huttusen trion mukana soitti Fennian King of Jazz-orkesterista Suomeen jäänyt rumpali Otto Reifenstein.
- 3) H.S. 18.9.1921, Hbl. 11.9.1921; Paavolainen, mts. 164.
- 4) H.S. 27.11.1921, 15.4.1923, Fritz Kilanto, Väinö Arjava, Georg Malmstén, Atso Fagerström; SML:n jäsenkortisto: Otto Reifenstein.
- 5) SML:n jäsenkortisto: Max Schulman, SML:n lh:n ptk. 2.10.1925, Klaus Salmi, Osmo Aalto.
- 6) SML:n jäsenkortisto: Ubaldo ja Otello Margutti, Pietro Sonda, Giovanni Dal-Dello.
- 7) H.S. 27.9.1925, Hbl. 25.10.1925.
- 8) *Muusikerilehti* 2/1924, s. 4, Seurahuoneen arkisto. kirjeenvaihtoa v. 1916-1925. VA. Orkesterisopimukset 19.5.1922, 20.10.1922, 8.12.1922, 1.9.1924, 19.5.1924, 14.6.1925, 15.2.1926.

9) SML:n jäsenkortisto, UmPA:n ololupakortisto: Leopold Samsinger, Paul Heidenreich, Otto Drächler, Rudolf Grünauer, Hans Schneider, Eugen Safranek; SML:n pvt:n kirje Leo Sarille 28.8.1925, Leo Sarin kirje SML:n pvt:lle 25.9.1925, SML:n lh:n ptk. 26.11.1925

10) Tanssiais-illalliset. Seurahuoneella. Tark.pvm. 14.10.1923. Suomen elokuva-arkisto.

11) vrt. s. .

12) Lange, mts. 16-17; Fritz Kilanto, Klaus Salmi, Fred Kiias.

13) Ekman, Karl mt.

14) SML:n jäsenkortisto 1917-1930: Saksofoni yleistyä vuodesta 1924 etenkin sellistien ja puupuhaltajien sivusoittimena.

15) Reino Teräsvuori, Atso Fagerström.

16) SML:n jäsenmatrikkeli 1917-1944: Vuodesta 1924 "jazz" syrjäyttää "sl."(slagverk) -merkinnän.

17) Yrjö Gunaropulosin kirje SML:n pvt:lle 31.7.1924.

18) Martti Parantainen.

19) SML:n jäsenkortisto: Sven ja Bengt Lundewall, Robert von Essen; Helsingin Musiikkiopiston matrikkeli n:o 1688; H.S.:n ja Hbl:n huvi-ilmoitukset kesällä 1924.

20) SML:n Helsingin osaston ptk. 27.1.1925, SML:n jäsenkortisto: Yrjö Gunaropulos.

21) H.S. 26.7.1925; Häme 1949, s. 138.

22) SML:n lh:n kirje Lepo Laurilalle 10.8.1925; SML:n lh:n ptk. 21.8.1925; Martinin sivusoitin oli pasuuna, Svenssonin saksofoni.

23) SML:n lh:n ptk. 27.5.1926; SML:n jäsenkortisto: Arthur Martin, Gustav Svensson.

24) Fred Kiias, Klaus Salmi, Eugen Malmstén; SML:n jäsenkortisto: Sven ja Bengt Lundewall.

25) SML:n jäsenkortisto: Frans de Godzinsky; Muusikerilehti 19/1928; George de Godzinsky.

26) George de Godzinsky.

27) Anatol Gunaropulos.

28) Atso Fagerström.

29) SML:n jäsenkortisto: Frans de Godzinsky (piano, rummut), Frej Sikström (viulu), Martti Parantainen (viulu, banjo), Georg Thedeberg (sello, saksofoni), Vasili Andrejeff (bassobalalaikka).

30) Fred Kiias, Martti Parantainen.

31) SML:n jäsenkortisto: Frans de Godzinsky; Muusikerilehti 10/1928, s. 6.

32) SML:n Helsingin osaston ptk. 4.10.1929.

33) George de Godzinsky, Ivar Putilin.

34) SML:n Helsingin osaston johtokunnan ptk. 3.5.1925, H.S. 3.5.1925; Fritz Kilanto, Anatol Gunaropulos.

35) *Aitta* 4/1929 (Valentin: Tanssiva Helsinki).

36) SML:n Helsingin osaston johtokunnan ptk. 15.2.1925, Fritz Kilanto: (Trio) Navajo: Fritz Kihl (viulu), Gunnar Boberg (piano), Witaly Ketterer (jazz, piano), Bobergin tilalle tuli Börsistä Gustav Svensson ja lisäksi Fenniasta Yrjö Gunaropulos (banjo).

37) SML:n jäsenkortisto: Yrjö Kuusinen (viulu), Josef Rättenbacher (piano). Witaly Ketterer (jazz), Anatol Gunaropulos (banjo).

38) Anatol Gunaropulos, Fritz Kilanto.

39) Suomen Kuvalehti 17/1929 s. 806-807.

40) SML:n jäsenkortisto: Edvinge Ferraris (piano), Nikolai Marin (viulu), Atso Fagerström (viulu, saksofoni), Alekski Lehto (sello, jazz), Joosef Kaartinen (saksofoni, klarinetti), Matti Rajula (saksofoni, klarinetti), Boris Wasiljeff (sello, jazz); Atso Fagerström.

41) SML:n Helsingin osaston ptk. 3.12.1924: "Trocaderon skandaali", tappelua kapm. Marinin ja hra Lehdon välillä soittolavalla.

42) SML:n jäsenkortisto: Martti Parantainen (viulu, banjo), Yrjö Kuusinen (viulu), Urho Viitasalo (sello, jazz), Gunnar Jäderholm (huilu, saksofoni), Uno Nyman (Viulu), Uno

Arpiainen (piano), Alvar Andström (piano), Tapio Ilomäki (piano), Johan Bergman (viulu), Lauri Sarlin (sello), Georg Karjagin (sello), Witaly Ketterer (piano, jazz), Per-Fredrik Lindholm (jazz).

43) Torsten Melander.

44) Klippanin kokoonpanot: 1922 Nikolai Marinin Mustalais-Jazz-Soittokunta (Nikolai Marin, viulu, Edvinge Ferraris, piano, Alekski Lehto, sello ja jazz); 1923- 1924 Basil Borteanoun trio (Basil Borteanou, viulu, Bernhard Winberg, sello, Yrjö Kanerva, piano); 1925 Bal Tabarin (tuntematon); 1926 Bi-Ba-Bo; 1927 Fred Pell's Buddies Band; 1928 Tsigi (Rafael Nyberg, piano, Kaarlo Valkama, viulu ja tenorisaksofoni, Gunnar Brunberg, sello, Eino Helminen, trumpetti, Konrad von Bagh, klarinetti, Nils Forsberg, rummut); Atso Fagerström; SML:n jäsenkortistiedot; Konrad von Baghin kirje SML:n Helsingin osaston johtokunnalle 31.5.1928.

45) *Ylioppilaslehti* 4/1927.

46) *Rundradion* 2/1927, s. 8.

47) Erik Cronvall.

48) Eugen ja Georg Malmstén.

49) S.S. 18.4.1927. (Jazz-Fox);

50) Reino Watanen, Reino Watasen muistiinpanot Jazz-Fox -orkesterista.

51) Jazz-Foxin ohjelmistoa: Billy Boy. Foxtrot. Arr. Dewin. Copyright 1927 Reuter & Reuter, Stockholm, nuotin selkämykselle kirjoitettu ääntämysohje. RWK.

52) Johan Norres.

53) Erik Cronvall.

54) Johan Norres.

55) Reino Watasen muistiinpanot Jazz-Fox-orkesterista. RWK.

## 5. Hot-orkesterit

"Två och fyra"

(Klades orkesterbok)

Saksalainen melujazz oli ensimmäinen kosketus jazziin, salonkijazz oli sen sovellutus. Vuosikymmenen puolivälissä tapahtui jälleen perusteellinen muutos. Salonkijazz vaihtui chicago-vaikutteiseksi hot-jazziksi, angloamerikkalainen tanssimusiikki syrjäytti saksalaisen schlaagerin. Vuoden 1926 paikkeilla tapahtuneeseen murrokseen, joka vastaa tyylihistoriallisesti New Orleansissa kymmenkunta vuotta aikaisempaa siirtymää askelta ragtimesta jazziin, vaikuttivat monet seikat. Kansainvälinen tuotanto- ja markkinointijärjestelmä oli valmistanut maaperää, Amerikassa tuotettu tanssimusiikki alkoi olla suomalaistenkin ulottuvilla. Äänilevy, kuulonvaraisten kontaktien havainnollinen korvike, ei tosin vielä ollut Suomessa kovin tehokas tyylin levittäjä, sillä autenttisten jazzlevyjen osuus oli pienen ulkomaisen maahantuonnin joukossa sattumanvarainen ja mitätön.<sup>1</sup> Radion merkitys oli tärkeämpi, innokkaiden amatöörien omatekoisilla kidekoneilla pystyttiin kuuntelemaan ulkomaisia jazzlähetyksiä jo useita vuosia ennen virallisen radiotoiminnan alkua. Chicago ja New York olivat liian etäällä, mutta Lontoo, Euroopan jazzkeskus, kuului kidekoneilla tarpeeksi hyvin. Savoy- ja Piccadilly-hotelleissa soittaneista Jack Hyltonin, Fred Elizaden ja Bernt Ambrosen orkestereista tuli nuoren polven suosikkeja, ja samalla kasvoi kiinnostus englantilaiseen nuottimateriaaliin ja muihin alan julkaisuihin: pianonuohteja, "hot-choruksia" ja "break"-julkaisuja tilattiin suoraan Lontoon kustantamoista, englantilaisesta jazzlehdestä *"The Melody Maker"* muodostui jazzmuusikkojen oppikirja.<sup>2</sup> Myös tyylin kysynnän edellytykset olivat kasvaneet: vuoden 1910 paikkeilla sytynyt "suuri ikäluokka"<sup>3</sup> oli varttunut tanssi-ikään, se samaistui moderniin amerikkalaiseen jazzkulttuuriin, josta tuli suomalaisen populaarimusiikin historian ensimmäinen nuorisomusiikki. Lopullinen murros perustui välittömään kontaktiin: vuonna 1926 Helsingissä vierailut amerikkansuomalaisen S/S Andanian tanssiorkesteri antoi suomalaiselle jazzille uuden sysäyksen.

Kesä 1926 koettiin käännekohdaksi: lähes kaikki 1920-luvun muusikko-veteraanit ovat yksimielisiä siitä, että S/S Andanian orkesteri ja etenkin sen saksofonisti Tommy (Wilfred H.) Tuomikoski toivat jazzin Suomeen. Yksimielisyyteen on tosin vaikuttanut vuonna 1949 julkaistu Olli Hämeen jazzhistoriikki *Rytmin voittokulku*,<sup>4</sup> jossa käsitys esitetään hyvin korostetusti. Afroamerikkalaisen musiikin leviämässä tämä "tyylishokki"<sup>5</sup> koski ennen kaikkea esitystapaa, materiaalin tuntemusta Suomessa oli jo runsaasti. Mutta orkesterin Chicago-vaikutteisesta tanssimusiikista<sup>6</sup> huomattiin, että keskieu-rooppalaiseen perinteeseen tukeutuneen suomalaisen jazzin kehitys oli pahasti vinoutunut.

Amerikansuomalaisia vanhaan kotimaahan tuonut S/S Andania saapui Helsinkiin toukokuussa 1926, ja K. E. Jonsson kiinnitti sen orkesterin kesäksi Opriksen yläkertaan, jossa se soitti uutta tanssimusiikkia "ajanvietemusiikkina" - ylä-Opriksessa ei tuolloin vielä järjestetty tansseja. Orkesterin kokoonpano tuntui poikkeukselliselta: alto- ja tenorisaksofoni, trumpetti, vetopasuuna, sousafoni, piano ja rummut - kolme vaskipuhallinta, kaksi saksofonia, jyrävä bassorekisteri eikä yhtään jousisoitinta! Orkesteri esitti jo tutuksi tullutta amerikkalaista tanssimusiikkia, "Some of these Days", "Dinah", "St. Louis Blues" ym. fokstrotteja ja stompeja, olipa mukana kohteliaisuusyistä suomalaisenkin kappale, Heikki Hjeltin ragtimetyylinen fokstrot "Sing-Song". Fokstrotit esitettiin kuitenkin rauhallisessa "medium"-tempossa<sup>7</sup>, kun suomalaiset olivat tottuneet tekemään kaikista kappaleista "laukkahottia"<sup>8</sup>, polkan tempossa "tulipalovauhtia" eteneviä tanssikappaleita. Myös aksentointitapa oli uusi: korostus oli "toisella ja neljännellä iskulla", päinvastoin kuin salonkijazzissa, jossa perinteellisesti painotettiin iskullisia tahtiosia.<sup>9</sup> Kokoonpano, tempokäsitys ja aksentointi viittaa Yhdysvalloissa valtatyyliseksi kehittyneeseen Chicagojazziin, ja "avasi suomalaisten silmät". "Olin aikaisemmin kuunnellut levyitä esimerkiksi Jack Hyltonin orkesteria, mutta Andanian orkesteri opetti kädestä pitäen, mitä jazz oikeastaan on", muisteli mm. Eugen Malmstén.

Äänidokumenttien puuttuessa on vaikea sanoa, miten "autenttinen" Andanian esimerkki oli. Muusikot ovat kaikesta päättäen olleet vähintään keskitason jazzmuusikoita, ja mm. pianisti Arvo Jacobson sekä saksofonisti Freddy Martin ovat olleet mukana useissa amerikkalaisissa äänilevytyksissä. Orkesterin musisointi lienee ollut tavanomaista rutiinisoittoa. Klaus Salmen ja Eugen Malmsténin muistaman mukaan orkesterissa ei improvisoitu, käytettiin vain standardisovituksia, joissa oli harvoin tilaa "hot"-sooloille. Orkesteri siirtyi syksyllä Fenniaan ja palasi seuraavan vuoden alussa takaisin Yhdysvaltoihin, mutta siitä jäi Suomeen saksofonisti Tommy Tuomikoski, josta tuli hetkeksi suomalaisen jazzin keskushenkilö. Hän osasi improvisoida ja opetti mielellään taitojaan suomalaisille. Hänen soittotapaansa, pukeutumistaan ja tanssityyliään jäljiteltiin, häneltä tilattiin saksofonikoulu, ja hänet kiinnitettiin nopeasti parhaisiin tanssiorkestereihin.<sup>10</sup> Pehmeä ansatsi, vibrato ja notkeat improvisaatiot olivat suomalaisten kollegojen suuria ihanteita, ja joitakin viitteitä hänen soittotavastaan saa erältä Dallapé-orkesterin äänilevyiltä, joissa hän erottuu kuin eri vuosikymmeneltä suomalaisten muusikkojen haparoivien soololuyritysten keskeltä.<sup>11</sup>

## Flapper's Dance Band

Andanian orkesterin vaikutus ilmeni nopeasti. Uusi amatööriorkesterilaitos, koululaisorkesterit, joiden esikuva oli chicago-tyylinen "hot", valtasi keskikaupungin tanssipaikat ja syrjäytti sekä viimeiset torviseitsikot että vastikään syntyneet salonkijazzorkesterit. Ravintolaorkesterit seurasivat mukana ja liitivät vähitellen joukkoonsa nuoren polven parhaimmiston. Avainasemassa olivat eräät keskiluokan ravintolat: Andanian Opriksen-kiinnityksen jälkeen huomaineisista toisen luokan tanssiravintoloista alkoi tulla hot-jazzin rintavarustuksia. Franciskanerissa ja Opriksella kevästä 1927 soittanut Flapper's Dance Band oli ensimmäinen moderni kotimainen ravintolaorkesteri. Sen vaiheet kuvastavat Andanian esimerkin sopeutumista kotimaisiin oloihin.

Flapper's Dance Band oli nuorisoyhtye, jonka muodostivat pari sotilassoittajaa, ravintolamuusikkoa ja amatööriä. Tilapäiskokoonpanosta tuli pitkäikäinen ja ammattimaistumisen myötä siitä tuli etenkin trumpetisti Eugen Malmsténin ansiosta hot-musiikin edelläkävijä.

Kesällä 1926 soitti Palladiumissa kuukauden verran nuori amatööriyhtye Follies Saxophon Band. Sen olivat perustaneet kaksi itseoppinutta jazzmuusikkoa, venäläisen soittokunnan entisen barytonitorven soittajan Moses Manulkinin pojat Pej ja Salomon, saksofonisti ja pianisti. Heidän kanssaan soitti violisti Torsten Melander, joka oli toiminut aikaisemmin elokuva- ja kahvila-soittajana sekä itseoppinut banjonsoittaja Antero Saikin. Osa yhtyeestä jatkoi syksyllä ravintola Franciskanerissa: Melanderin ja Salomon Manulkinin mukana olivat nyt saksofonisti Runar Törnström, Laivaston soittokunnan entinen muusikko, sekä rumpali Harald Kwick, tullimies. Eugen Malmstén liittyi orkesteriin keväältä 1927. Hän oli edellisenä keväänä sairastunut keuhkokatarrin ja eronnut Laivaston soittokunnasta, etsiskellyt työpaikkaa ja palannut puolen vuoden jälkeen takaisin sotilassoittajaksi "Rantapyssyn" soittokuntaan, jonne musiikkiväepeli Valle Strandman oli järjestänyt hänelle trumpetisti-pianistin paikan miehen tanssimuusikon kyvyt tuntien. Törnströmin ehdotuksesta Malmstén liittyi Franciskanerin orkesteriin, "menestyksekkään" koesoiton jälkeen trumpetisti hyväksyttiin ensimmäisen kerran Suomessa ravintolamuusikoksi! Edellisenä keväänä Malmsténin soitinta ei hyväksytty mm. Kaivohuoneella soittaneeseen Nymanin Negresco Boys -orkesteriin. Palvelu Suomenlinnassa oli joustavaa ja Malmstén sai käydä joka ilta soittamassa Franciskanerissa kevästä 1927.

Seuraavana kesänä yhtye sai kiinnityksen Oprikselle. Rumpaliksi vaihtui Sven Grönholm, joka osasi paremmin "uuden tyylin niksit". Andanian vierailun jälkeen Opriksesta oli tullut "jazzfanien" kokoontumispaikka, "konttori", missä päivätanssien aikana käytiin tapaamassa tuttuja, hankittiin sijaiset, puhuttiin paikat ja vietettiin aikaa jazzin parissa. Flapper's Dance Bandiksi ristitty yhtye sai nopeasti "vahvaa kannatusta". Ohjelmistoa oli saatu hankittua

suoraan Amerikasta Salomon Manulkinin vanhemman veljen avulla. Lisäksi soitettiin Andanian orkesterilta opittuja kappaleita, "Sweet Sue", "I Wonder, I Wonder" tai "Some of these Days". "Alkuperäisestä" materiaalista oli kuitenkin pula. Kun Fazerin Musiikkikauppa ei välittänyt nuorten muusikkojen toiveista, käännettiin Lindgrenin musiikkikaupan puoleen ja saatiin tilattua Amerikasta "umpimähkään" "aitoja Chicago-stailin sovituksia". Mukana oli joitakin Louis Armstrongin sooloja ja "breikkejä", joita Malmstén opetteli soittamaan. "Swing" ja "hot" olivat tavoitteita, mutta improvisointi pysyi vielä salaisuutena: pientä koristelua ja muuntelua lukuunottamatta pysyttiin kiinni "standardisovituksissa". Itseoppineen pianistin Salomon Manulkinin osuus oli jazzmaisempi: hänellä oli huono nuotinlukutaito, mutta joutuessaan soittamaan korvakuulolta muiden perässä hän oppi "pakosta" improvisoimaan.

Oprikselta Flapper's Dance Band sai yhdeksän kuukauden kiinnityksen Viipurin Pyöreään Torniin, jonka johtaja oli Helsingissä ihastunut orkesterin tyyliin. Viipurissa odotti karvas pettymys, suuri yleisö ei lainkaan piitannut intoa täynnä olevien "jazzfanien" musiikista ja Chicago-tyyli oli sen mielestä "kummallista". Orkesterin oli mukauduttava tilanteeseen, "hampaat irvessä" soitettiin "'Alaskaa', 'Billy Boyta' ja 'Im Uralia'", juuri sitä keskieuropplaista musiikkia, jota nuori muusikkopolvi "vihasi kuin ruttoa". Joka ilta "ujutettiin" mukaan orkesterin omaa mielimusiikkia, ja vähitellen yleisö tottui: aluksi uudelle tyylille alkoi osoittaa suosiota opiskelijanuoriso, ja pian myös tanssiva yleisö. Jazzin läpimurto oli talvella 1928 Viipurissakin totista totta.

Viipurissa oli orkesterin ensimmäinen johtaja Salomon Manulkin säikähäntänyt huonoa alkumenestystä ja palannut entiseen toimeensa Juutalaisen koulun voimistelunopettajaksi. Hänen tilalleen tuli toinen "korvakuulopianisti", Harald Winter, joka oli aikaisemmin toiminut suurella menestyksellä J. Alfred Tannerin säestäjänä. Viipurin kiinnityksen jälkeen yhtye hajosi ja muusikot hajaantuivat eri orkestereihin Turun ja Helsingin ravintoloihin. Andanian esimerkki oli nostanut esiin ensimmäiset suomalaisen jazzin pioneerit.<sup>12</sup>

## Zamba

Börsin Zamba-orkesteri, salonkijazztyyppisistä ravintolaorkestereista arvostetuin, säilytti entisen maineensa. Orkesteri palasi Börsiin syksyllä 1927, Saksan-vuosi oli ollut hedelmällistä oppiaikaa. Uusi kokoonpano, 2 - 3 saksofonia, 2 - 3 vaskipuhallinta sekä kolmimiehinen rytmiryhmä, oli samantapainen Chicago-tyyppinen tanssiyhtye kuin Andanian orkesteri. Klarinetistisaksofonisti Matti Rajula, joka oli ollut edellisenä vuonna mm. Bernhard Ettén tunnetussa äänilevyorkesterissa<sup>13</sup>, oli puhallinryhmän kantava voima. Kapellimestari Lundewall soitti viulun ohella saksofonia, ja kolmas saksofonisti oli itse Tommy Tuomikoski, joka siirtyi Börsin orkesteriin syksyllä

1928 soitettuaan Andanian lähdön jälkeen kevätkauden Fennian Embassy-Bandissa. Lundewall toi mukanaan Muusikeriliiton suostumuksella itävaltalaisyntyisen hot-puhaltajan, trumpetin, pasuunan ja bandoneonin soittajan Georg Polachin, ja myöhemmin orkesteriin liittyi nuoren vaskipuhaltajapolven parhaimmisto, pasunisti Klaus Salmi ja trumpetistit Alvar Kosunen ja Eugen Malmstén. Rytmiryhmän muodostivat Zamban perustajajäsenet: Robert von Essen toimi pianistina ja Bengt Lundewall banjon- ja rumpujensoittajana. Orkesterissa vierailivat mm. banjosoittaja Boris Orloff sekä sousafonisti Kaarlo Reinikainen, Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan kasvatteja. Zamba oli useimpien suomalaisten ravintolaorkestereide suuri esikuva:<sup>14</sup>

"I Tampere var man (Fred Pell's Buddies) 'haka' utan någon som helst konkurrens man kunde då fungera som Zamba nu i Helsingfors. Utan att skryta var annan 'Rhythmic Orchestra'."

Eugen Malmstén oli muusikkoveteraaneista ainoa ei aivan varauksetta hyväksynyt Zamban tyyliä:<sup>15</sup>

"Se oli sliipattua ja yleisöä kosiskelevaa. He soittivat filmimusiikkia ja muuta ajanvietemusiikkia, oikeaa jazzia Zamban tyyli ei ollut."

Malmsténin arvio saa tukea vuosikymmenen lehti- ilmoituksista, joissa orkestoria mainostettiin mm. seuraavasti:<sup>16</sup>

"Vad vill ni höra? En Broadway-melodi - en sydämsk eggande tango - eller en gammal god wienervals? Allt spelar lika överlägset Zamba."

Zamba-orkesterin ohjelmisto koostui englantilaisista ja amerikkalaisista hot-sävelmistä, fokstroteista ja boston-valsseista, mutta myös wienervalsseja, saksalaisia ja ruotsalaisia schlaagereita esitettiin, tosin "soittajien mieliharmiksi".<sup>17</sup> Vuosikymmenen lopulla Zamba on todennäköisesti ollut tyypillinen eurooppalainen "sweet-" eli "mikkihiiriorkesteri"<sup>18</sup>, suurten englantilaisten ravintolaorkestereiden kaltainen viihteellinen tanssiorkesteri, Jack Hyltonin ja Paul Whitemanin sinfonisen jazzin sukulainen.

## **Fred Pell's Original Buddians**

Armeijan soittokunnissa peruskoulutuksensa saaneiden nuorten puhaltajien ja aikaansa seuraavien ravintolamusikkojen ohella helsinkiläinen oppikoulu-nuorisio oli angloamerikkalaisen tanssimusiikin kaikkein innokkainta kannattajakuntaa. Andanian vierailun jälkeen alkoi lukiolaisten keskuudessa syntyä



moderneja hot-orkestereita. Oppikoulunuorison mukaantulo nuorensi tuntuvasti koko ravintolaorkesterilaitosta. Salonkimuusikkojen ja torvensoittajien ikärakenne oli vielä ollut täysin eriytymätön, amatööriseitsikossa saattoi poika puhaltaa torvea eläkeläisisänsä rinnalla, eikä nuorisolla ollut ravintola-musiikkiin kanssa paljon tekemistä.<sup>19</sup> Samalla jazz sai yhteiskunnallisen osakulttuurin luonnetta: oppikoululaisten keskiluokkaan liittyvät lähtöasemat sekä koulunkäynnin luoma henkinen valmius, ennen kaikkea englanninkielen alkeiden tuntemus<sup>20</sup>, teki mahdolliseksi uuden, "ikkunat auki Eurooppaan" -henkisen populaarikulttuurin omaksumisen.

"Koulupoikaorkestereiden"<sup>21</sup> komeat englantilaiset nimet, Original Buddians, Black Birds, Black Boys, Hot Notes, Jolly Fellows jne., kertovat mistä päin oppi otettiin. Uudet orkesterit kokeilivat aluksi taitojaan koulujensa konventeissa, siirtyivät hiukan nimeä saatuaan tanssiorkestereiksi yleisille tanssipaikoille ja saattoivat saada jopa lyhyitä ravintolakiinnityksiä. 1920-luvun lopussa kokoonpanot alkoivat hajota, osa muusikoista heitti soittamisen sikseen ja opiskeli itselleen akateemisen ammatin, parhaimmisto valitsi kuitenkin jazzmuusikon uran.

Vuonna 1926 perustettu Fred Pell's Original Buddians (myös. Fred Pell's Novelty Buddians) oli ajan merkittävin koululaisorkesteri. Toiminta ammattimaistui nopeasti, orkesteri sai pitkiä ravintolakiinnityksiä ja siihen valikoitui monien amatööriryhteyden parhaimmisto. Orkesterin sukupuu kuvastaa havainnollisesti angloamerikkalaisen "hot"-musiikin murrosaikaa ja tärkeimpien kotimaisten jazzmuusikkojen uran alkuvaiheita. Fred Pell's Original Buddiansin perustivat Svenska Normallyceumin oppilaat Andanian orkesterivierailun innoittamana. Jo kesällä 1927 orkesteri sai kolmen kuukauden kiinnityksen Klippanille. Yhtyeen johtajana, rumpalina ja laulusolistina toimi Per-Fredrik Lindholm, joka loi varsinaisen uransa Huvudstadsbladetin toimittajana. Viulua soitti Birger Gröndal, alttosaksofonia Lars Lindberg, pianoa Ilmari Rehnström, ja koulupoikien tukena oli trumpetisti Armas Miettinen, armeijan soitto-kunnissa oppinsa saanut jazzmuusikko.<sup>22</sup> Yhtye hajosi syksyllä, Pelle Lindholm jätti koulunpenkin ja ryhtyi ammattimuusikoksi.<sup>23</sup> Seuraavana kesänä Buddians koottiin uudelleen, Tampereen Teatteriravintola tarjosi koululaisorkesterille työpaikan. Orkesterissa soittivat nyt kapellimestarin lisäksi kolme "ressulaista", soittimensa viulusta tenorisaksofoniin vaihtanut Bimbo Gröndal, alttosaksofonisti Georg Afanasjew ja pasunisti Klaus Salmi. Pianistina oli Harry Bergström, koulunkäyntinsä SYK:ssa kesken jättänyt muusikko.

Suomalaisen Yhteiskoulun jazzband Black Birds oli yksi Buddians-orkesterin sukuhaara. Vuonna 1927 perustettu tanssiorkesteria veti Harry Bergström, joka oli samoihin aikoihin aloittanut pianonsoiton opinnot Helsingin Konservatoriossa, velimies Rainer Bergström soitti viulua ja Osmo (Ossi) Aalto rumpuja. Välillä olivat mukana mm. violisti Viljo Kuhlberg, trumpetisti Urho Johansson, pasunisti Klaus Salmi, rytmiryhmään kuului parhaimmillaan

myös banjo ja sousafoni. Englantilaisia ja amerikkalaisia tanssikappaleita esittänyt hot-yhtye soitti kouluilla ja osakunnissa, sai kesällä 1928 kiinnityksen Kulosaaren kasinolle, ja pääsi kerran esiintymään jopa radioon.<sup>24</sup>

Myös pasunisti Klaus Salmen, 1930-luvun kotimaisen jazzin kärkihahmon muusikonura alkoi Novelty Buddians-orkesterissa. Salmi (s. 1908) sai ensimmäisen oppinsa Pelastusarmeijan partiolaisten soittokunnassa, venttiilipasunistina. Musiikkiopisto tuntui konemestarin pojasta liian kalliilta, opinnot rajoittuivat yksityistunteihin ja itseopiskeluun. Koulutovereidensa Rafael Ljunglinin ja Ruben Liebkindin kanssa Salmi kävi sellotunneilla Albin Öfverlundin kotona, seurasi ruotsalaisen "Ressun" oppilaiden jazzharrastusta läheltä, ja kuunteli englantilaisia radioasemia omatekoisella kidekoneellaan, jonka hän oli rakentanut Nuoren Voiman Liiton radioamatöörikerhon parissa. Syksyllä 1926 Salmi perusti ensimmäisen tanssiorkesterinsa pelastusarmeijatoverinsa, trumpetisti Harry Lågströmin kanssa. Mariza-orkesteri esiintyi kouluissa ja osakunnissa, mutta hajosi puolen vuoden kuluttua.<sup>25</sup> Alkutilvesta 1927 Salmi soitti osakuntien tansseja Piccolo-orkesterissa<sup>26</sup>, teekkareiden perustamassa amatöörikokoonpanossa, vaihtoi venttiilipasuunan tyylinmukaisemmaksi vetopasuunaksi, ja siirtyi keväällä puoliammattimaisen Pajazzo-orkesterin johtajaksi. Siinä soitti sekä opiskelijoita että päivätöissä käyviä tulevia ammattilaisia: saksofonisteina toimivat Teknillisen opiston oppilaat Allan ja Reino Teräsvuori, pianistina tekkari Kauko Kuula ja tilapäisesti violistina Kalervo Tuukkanen, sittemmin tunnettu säveltäjä. Mukana oli myös pari harjoittelijaa VR:n konepajalta, trumpetin ja banjonsoittaja Väinö Kalso, sekä sousafonisti Eero Lindroos, Dallapé-orkesterin tuleva kantajäsen. Salmi itse oli lopettanut keskikoulun vuonna 1926 ja suoritti parhaillaan Teknilliseen opistoon vaadittavaan harjoittelua, heikkovirtainsinööriksi hän valmistui vuonna 1930. Pajazzon kausi sattui charleston-kuumeen aikaan, "Yes Sir, That's my Baby" ja "Original Charleston" olivat suosikkiohjelmistoa. Kesällä 1927 Pajazzo sai paikan Tampereen Teatteriravintolasta, jossa se oli kaupungin ensimmäinen uudenaikainen tanssiorkesteri. Seuraavana kesänä Salmi soitti aluksi Black Birds-orkesterissa Kulosaaren kasinolla kuukauden päivät ja siirtyi sitten Fred Pell's Novelty Buddiansin mukana aluksi Tampereen Teatteriravintolaan ja talvikaudeksi 1928-1929 Turun Hamburger Börsiin. Soittokaudesta muodostui orkesterin tulikoe, ja sen aikana hot-musiikki vaikiinnutti asemansa ravintolamusiikkina. Samalla se merkitsi modernismin kärjen siirtymistä hetkeksi Helsingistä Turkuun, koululaisorkestereista ammatti- maistuneiden kokoonpanojen vastuulle.<sup>27</sup>

Novelty Buddiansin soittaessa Hamburger Börsissä soitti Turun Seurahuoneella Fred Klimscheffskyn johtama Fred Freddy's Rhythmic Orchestra. Nuorten orkestereiden välille kehittyi ankara kilpailu. Buddians-orkesterilla oli hyvä alkumenestys, mutta Salmen päiväkirjasta käy ilmi, että vaaka alkoi kallistua ravintolasoiton niksit tuntevalle turkulaiselle Klimscheffskylle

(Kiias)<sup>28</sup>:

16.1.1929: "Början i Åbo såg lovande ut, men då det fanns ett annat billigare ställe för tepinnarna, så var dansant publikum senare litet fåtaligt..."

16.9.1928 (Fred Klimscheffskyn karikatyyrista Turun Sanomissa): "Konkurrenten i sin prydnad ... jag tvivlar han är nöjd med sin bild 'jude är alltid judé och det kunde tecknaren inte smälta..."

3.2.1929: "Jag för mig det tycker att bra mycket bättre kunde det vara, och då man litet fördjupat sig i dansmusiken så har man ett stort område att man aldrig behöver känna sig ensidigt... Om bara omständigheterna medgäve att man skulle få som spela ett par tre år till, så då kan man säga 'very good orchestra'."

Turun lehdet ottivat Novelty Buddians orkesterin lämpimästi vastaan, ja maine kantautui jopa ruotsalaisiin lehtiin - välittömästi sen jälkeen, kun Pelle Lindholm ja Harry Bergström tekivät haitarinostomatkan Tukholmaan<sup>29</sup>:

"Fred Pell's, vars 'Novelty Buddians' gjort sig ett namn på det flotta Hotel Hamburger Börs i Åbo, är en danssmusiker av första klass. Särskilt har han lyckat med kända sjömansvalser, vacker modern tango och tjusig hawajimusk."

Novelty Buddiansin esikuvina olivat suuret englantilaiset tanssiorkesterit. Soittimisto oli ajan tavan mukaan mitä melkoisin: kaksi klarinettia, alto-, tenori- ja barytonisaksofoni, trumpetti, pasuuna, piano, kitara, haitari, käyrätorvi, banjo, rummusto ja megafonit laulutriolle. Vaskipuhaltimia varten oli haalittu suuri määrä sordinoja, mm. "wah-wah"-suppilo. Mainosvalokuvien ilme oli "hot", juovikkaisiin smokkeihin ja valkoisiin olkihattuihin pukeutuneet muusikot poseerasivat torvet taivaalle sojottaen Original Dixieland Jazz-bandin tyyliin. Ilmiasu viittaa englantilaiseen "novelty"-tyyliin, maailmansodan jälkeiseen koomiseen ragtime-perinteeseen, johon kuuluivat liioitellut ääniefektit, pelehdistä soitinten, olkihattujen ja rumpupalikkojen avulla. Englantilaiseen esikuvaan viittaa myös sunnuntai-iltapäivän kahvikonsertti-ohjelma<sup>30</sup>:

Fred Pell's Novelty Buddians.

Suurimmalla menestyksellä soitettut kappaleet. Kääntäkää.

(kääntöpuolella):

- |                     |         |
|---------------------|---------|
| 1. Side by side     | foxtrot |
| 2. That's who       | "       |
| 3. She don't wanna! | "       |
| 4. Janette          | valssi  |
| 5. Zulu Wail        | blues   |

6. Me and Jane in Plane	foxtrot
7. Ain't she sweet	foxtrot
8. Vintergatan	valssi
9. Maier am Himalaja	foxtrot
10. Ice Cream	"
11. Mustalainen	valssi
12. Fiedel das alte Liedel	foxtrot
13. Sådan är du	"
14. Neapolitan Nights	valssi
15. Down Upon the Sands	foxtrot
16. Mary Brown	"
17. Dream Kissies	"
18. Pansies	"
19. Muisto (Korpela)	valssi

Painettu ohjelma osoittaa, että "Rhythmic Orchestra" oli joutunut tekemään melkoisia myönnytyksiä: saksalaiset ja ruotsalaiset schlaagerit olivat kaukana hot-musiikista, Vilho Korpelan venäläistyylinen Muisto-valssi, jonka sanat oli painettu yleisön mieliksi ohjelman kääntöpuolelle, oli sunnuntain jazzkonserttien "suurimmalla menestyksellä soitettu" finaali. Sentimentaaliset bostonvalssit, Neapolitan Nights, Pagan Love Song ja Carolina Moon, joita Pelle Lindholm lauloi hunajaisesti megafoniin, olivat Buddiansin vakionumeroita. Tärkeintä ohjelmistoa olivat kuitenkin englantilaiset ja amerikkalaiset foxtrotit, Side by Side, Ain't she sweet, Tea for Two, The Man in love jne., joita esitettiin englantilaisten kustantajien julkaisemista standardisovituksista.<sup>31</sup>

Sovituskysymys oli suuri ongelma, sillä englantilaiset Whiteman- ja Hylton -tyyppiset suursovitukset eivät sellaisenaan soveltuneet Buddiansin kaltaiselle pikkuyhtyeille. Instrumentaation lisäksi jouduttiin tinkimään sekä melodiasta että harmoniasta: suursovitusten standardimaisesta kolmen elementin tekstuurista, kolmiäänisestä melodiasta, kolmiäänisestä obligatosta sekä vähintään neljän rytmisoittimen esittämästä säestyksestä, saatiin irti vain runko. Improvisointitaitoa vaativien "special chorusten" esittäminen jäi myös vajavaiseksi, yleensä tyydyttiin soittamaan perusteema hiukan koristellen, oma "hot-chorus" kirjoitettiin tarkasti nuoteille ja esitettiin joka kerta samalla tavalla. Sovitus- ja nuottisidonnaisuuden takia Novelty Buddians ei sanottavammin eronnut aikaisemmista salonkijazzkokoonpanoista. Mutta ajanmukainen angloamerikkalainen ohjelmisto sekä pyrkimys oikeaoppiseen "swing" ja "hot"-soittoon Andanian orkesterin viitoittamassa hengessä oli sentään edistysaskel.<sup>32</sup>

## Turun ryhmän läpimurto

Vuosina 1928-1929 Turusta oli tullut hot-jazzin keskus. Helsingin hienostoravintoloissa ei Börsiä lukuunottamatta ollut hot-jazzille toistaiseksi tilaa, ja ammattimaistumassa oleva avantgardepolvi hankki rutiinia kahdessa turkulaisessa hienostoravintolassa, Hamburger Börsissä ja Seurahuoneella. Novelty Buddiansin kilpailija oli Fred Freddy's Rhythmic Orchestra, jota johti nuori turkulainen muusikko Fred Klimscheffsky (Kiias). Orkesterin hyvät soitto-palkat<sup>33</sup> houkuttelivat monet helsinkiläiset hotmuusikot pitkäksi aikaa Turkuun.

1905 Turussa syntynyt Klimscheffsky, kymmenpäisen juutalaisisarusparrven nuorimmainen, oli itseoppinut violisti ja saksofonisti. Hänen soittoharrastuksensa oli alkanut amatöörisalonkiorkestereissa. Kesällä 1927 hän perusti Westerlundin Turun liikkeen hoitajan Alexander Nikiforoffin kanssa Ah-Ha-kvartetin, Turun ensimmäisen jazzorkesterin, joka pääsi esiintymään Naantalien Kaivuhuoneelle. Alkuvuodesta 1928 hän kokosi Hamburger Börsiin kvartetin nuorista helsinkiläisistä jazzmuusikoista: Joosef Kaartinen soitti saksofonia, Ruben Liebkind selloa ja rumpuja, Harry Bergström ja Toivo Lampén olivat eri aikoina pianisteina ja kapellimestari itse soitti viulua ja saksofonia. Syksyllä 1928 hän kokosi Seurahuoneelle uuden kvartetin, johon kapellimestarin lisäksi kuuluivat pianisti Reino Leppänen, myöhemmin tunnettu sovittaja, klarinetisti Tauno Kopola, "Rantapyssyn" kasvatteja, sekä trumpettisti Eugen Malmstén ja rumpali Sven Grönholm, jotka olivat siirtyneet Turkuun Viipurin Flapper's-kauden jälkeen. Kesäisin Klimscheffsky johti Helsingin Kaivuhuoneen orkestereita: 1928 orkesteri koottiin pääosin Börsin Zamba-orkesterista.<sup>34</sup> Orkesterin ydinryhmä jatkoi syksyllä 1929 Turun Seurahuoneella ja seuraavan kesän Hangon kasinolla. Zamba-orkesteria esikuvanaan pitänyt kapellimestari jatkoi uraansa Turussa koko 1930-luvun.<sup>35</sup>

1930-luvun alussa hot-jazz alkoi vakiinnuttaa asemaansa Helsingin ravintolaorkestereissa, ja modernisoi vähitellen hienostoravintoloiden ylläpitämää salonkijazzia. Turun ryhmä oli edelleen avainasemassa: ammattimaistumisen myötä kaksi hot-jazzin perushaaraa, koululaismuusikot ja sotilassoittajat, jotka olivat hankkineet ravintolasoittorutiinin Turun Hamburger Börsissä ja Seurahuoneella, sulautuivat keskenään ja valikoituivat helsinkiläisiin ravintolaorkestereihin. Börsin Zamba imi itseensä nuoren polven parhaimmiston: syksyllä 1929 siihen liittyivät keväällä hajonneen Buddians-orkesterin muusikot Klaus Salmi ja Pelle Lindholm<sup>36</sup>, ja vuoteen 1931 mennessä siinä olivat ehtineet soittaa myös mm. trumpettistit Harry Lågström, Alvar Kosunen ja Eugen Malmstén, saksofonistit Tommy Tuomikoski, Matti Rajula sekä Boris ja Alexander Wittenberg, rumpali Boris Orloff ja sousafonisti Kaarlo Reinikainen. Vuosina 1930-1931 uudessa Fenix-kahvilassa soittanut The Hot Five syntyi vastaavanlaisen valikoitumisen tuloksena: Louis Armstrongin Chicago-

kauden hengessä syntyneen yhtyeen muodosti viisi suomalaisen jazzin pioneeriä, trumpettisti Eugen Malmstén, saksofonisti Runar Törnström, pasunisti-violisti Torsten Melander, pianisti Harry Bergström ja rumpali Sven Grönholm. Nuorison suosimassa kahvilassa kuultiin luultavasti ajan moderneinta suomalaista jazzina: esikuvia olivat mm. Louis Armstrongin äänilevyt, joita oli saatu kuunneltavaksi Georg Malmsténin ja Parlophon-yhtiön toimesta, instrumentaaliesityksiä väritettiin triolaulun avulla Bing Crosby ja Dorsey-veljesten The Rhythm Kings -tyyliin. The Hot Jazz Fiven kiinnitys katkesi kuitenkin yllättäen, kun ravintola suljettiin helmikuussa 1931 kieltolakirikkomuksen takia. Andanian orkesterin innoittamat pioneerit jatkoivat sittemmin eri orkestereissa. Harry Bergström täydenteli konservatorio-opintojaan, ja sai toimeentulonsa 1930-luvulla Suomi-Filmin säveltäjänä. Eugen Malmsténista tuli 1930-luvulla Klaus Salmen tavoin sekä modernin jazzin että kotimaisen äänilevytuotannon keskushenkilö: Salmen Zamba-orkesterista kokoama Ramblers toimi koko 1930-luvun ravintolaorkesterina Turussa, Malmstén soitti Rytmii-Poikineen Fenniassa, ja kumpikin orkesteri säesti Dallapé-orkesterin ohella useimmat kotimaiset 1930-luvun iskelmälevyt.<sup>37</sup>

### **Muita koululaisorkestereita**

Svenska Normallyceumin ja Suomalaisen Yhteiskoulun ohella tuotti Suomalainen reaaliyseo, "Ressu", pari tanssiorkestereita, joissa kouliutui joukko jazzin ammattilaisia. Koulussa harrastettiin innokkaasti musiikkia, säveltäjä Armas Launis opetti perusteet, ruotsinkielen lehtori Ernst Lampén innostutti jazziin. Ressulaiset harjoittelivat trioja ja kävivät soittamassa Kalliolan vapaaopiston orkesterissa vanhemman koulutoverin, Jussi Blomstedtin johdolla "'Bagdadin kalifia' ja muuta salonkirepertoaria". Andanian orkesterin vaikutuksesta "luiskahdettiin jazziin". Violisti Martti Lindblad (Ounamo) perusti Jolly Fellows -kvintetin, jossa Jouko Tolonen soitti pianoa, Aimo Mustonen viulua ja saksofonia, Jorma Paavilainen rumpuja ja Eugen Stanowsky trumpettia. Koululaiskonventtien ja yleisten tanssien lisäksi Jolly Fellows soitti iltaisin mm. Lauttasaaren Nuorisoseuran talolla ja sai 1931 vuoden kiinnityksen Kuopion Seurahuoneelle. Yhtyeen esikuvat ja tavoitteet olivat hotjazzille tyypillisiä: yökaudet kuunneltiin BBC:n radiolähetyksiä, Amerikasta hankittiin uusia äänilevyjä tuttavien avulla, englantilaiset ja amerikkalaiset sovitukset olivat musisoinnin pohja. Improvisoiinkin, tosin Jouko Tolosen mukaan "kollektiivinen improvisointi" oli "räkähottia", päämäärätöntä hösümistä, jossa kaikki oli luvallista, kunhan vain tahti säilyi. Kuopion kiinnityksen jälkeen yhtye (Hot Notes) hajosi. Jouko Tolonen sai monivuotisen työpaikan Fred Kiiaksen orkesterista Turusta, luki itsensä maisteriksi pari vuotta ennen sotaa, toimi sittemmin säveltäjänä ja kuoronjohtajana, Yleisradion apu-

laismusiikkipäällikkönä, Kansallisoopperan johtajana ja Turun yliopiston musiikkitieteen professorina. Martti Lindblad soitti 1930-luvulla pasuunaa mm. Royal- ja Dallapé-orkestereissa ja harjoitti päätoimenaan valokuvausta, Jorma Paavilainen siirtyi nimismieheksi Pohjanmaalle ja Aimo Mustonen tuli tunnetuksi Sillanpään marssilaulun sävellyskilpailun voittajana 1939.<sup>38</sup>

Reaalilyseon toinen koululaisorkesteri Black Boys oli suosittu osakunta- ja konventtisoittaja ja kysytty esiintyjä SVUL:n urheiluseurojen tansseissa. Orkesteria johti Toivo Martikainen, "swing"-tyylinen rumpali, joka toimi ammattilaisena Fennian Embassy Bandissa 1920-luvun lopulla. Yhtyeen violistia Mauno Tammea on pidetty aikansa parhaana improvisointitaitoisena hot-violistina. Yhtyeen muut muusikot, saksofonistit Valter Rautalin ja Leevi Tuomenoksa, trumpettisti Bengt Werner, banjisti-kitaristi Pentti Tarpila ja pianisti Sulo Heino, olivat kaikki myöhemmin tunnettuja tanssimuusikkoja. Suosittuja koululaisorkestereita olivat myös mm. "Gyllan bändi", Gyllenbögelin koulun jazzorkesteri, jossa soittivat mm. rumpali Mauno Maunola ja basisti Pentti Törrönen (Tauro), sekä Kallion Yhteiskoulun orkesteri, Arvo Koski-maan ja Kullervo Linnan ensimmäinen yhtye.<sup>39</sup>

Vuoden 1926 jälkeen syntyneet koululaisorkesterit olivat monessa mielessä erikoisasemassa uusien virtausten vastaanottajina. Koulutustausta oli erilainen kuin salonki- ja sotilasmuusikoilla, jazz oli musiikiharrastuksen lähtökohta ja konservatorio-opinnot olivat vielä edessäpäin. Nuori ammattilaispolvi, etenkin sotilassoittajat, olivat paljon sidotumpia klassiseen perinteeseen. Niille, jotka antautuivat tanssimuusikoiksi, ero oli kuitenkin tekninen eikä henkinen: klassinen koulutus merkitsi perustaitojen hankkimista, eikä jazzin ja taidemusiikin välille päässyt kasvamaan ylittämätöntä ristiriitaa. Eroa oli myös yhteiskunnallisessa taustassa: oppikoululaiset kuuluivat ainakin potentiaalisesti keski- tai yläluokkaan, ammattimuusikkojen lähtöasemat olivat huomattavasti alemmat.

Koululaismuusikot olivat uuden polven tyyliintietoista ryhmää. "Juuri meidän sukupolvemme oli keksinyt jazzin. Tuntui sopimattomalta, että joku vanhempi olisi sitä soittanut", muisteli Jouko Tolonen ikäpolvensa tuntoja. Oppikoulunuoriso samaistui jazziin, nopea murros häkellytti ja torjui varhaisemman perinteen. "Vihasimme saksalaista ja ruotsalaista jazzia kuin ruttoa"<sup>40</sup>, "ihanteemme oli hot, sweet, fast, slow"<sup>41</sup>, kuului modernismin ohjelmajulistus.

## Työväen hot-soittajat

Modernin jazzin pariin oppikoululaisten ja sotilassoittajien rinnalle hakeutui pieni ryhmä muusikkoja työväestön ja alemman keskiluokan piiristä. Muutamat nuoret amatöörit, joilla oli kokemusta iltama- ja tanssisoitosta ja jopa

jonkin verran konservatorio-opintoja, sivuuttivat työväen keskuudessa suurta suosiota saavuttaneen haitarijazzin ja kehittyivät eturivin ammattilaisiksi modernin tyylin puitteissa.

Teknillisen opiston oppilas Allan Teräsvuori kokosi jazzyhtyeeseensä Helsingin Työväenorkesterin, Kaupunginorkesterin violistin Eino Raition johtaman amatöörisalonkiorkesterin piiristä joukon hot-jazzista kiinnostuneita nuoria soittajia. Vuonna 1926 perustettu Pajazzo-orkesteri oli saanut tilapäisen kesäkiinnityksen Tampereen Teatteriravintolaan. Kesällä 1928 toiminta ammattimaistui, ja uusi kokoonpano, The Saxophon Jazz Band, kiinnitettiin juhannuksesta Franciskaneriin, josta se siirtyi seuraavana kesänä Oprikseseen.<sup>42</sup>

Kvintetissä soitti joukko tunnettuja koululaisuusikkoja. Saksofonistit Allan ja Reino Teräsvuori olivat olleet Pajazzo-orkesterin kantajäseniä, violisti Viljo Kuhlberg ja rumpali Ossi Aalto olivat aloittaneet Suomalaisen Yhteiskoulun Black Birds-orkesterissa. Työväestöstä lähteneiden, ammattilaisuraansa aloittelevien muusikkojen osuus oli kuitenkin tavallista suurempi. Trumpetisti-banjisti Väinö Kalso ja Opriksessa mukaan tullut kontrabasisti Eero Lindroos, jonka soittajanura oli alkanut Kellokosken VPK:n alttorvensoittajana, ja josta myöhemmin tuli Dallapé-orkesterin tunnettu sousafonisti ja sovittaja, olivat konepajaharjoittelijoita VR:n Pasilan varikolla, Aallon tilalle tullut rumpali Orvo Kilpinen oli iltamasoittaja ja ammatiltaan putkityönjohtaja. Violistina toimi Kuhlbergin jälkeen aluksi Harry Lågström ja sitten Kaarlo Valkama, työväen huvitilaisuuksissa aloittanut ja edellisenä kesänä Klippanin Tsigi-orkesterissa ensimmäisen ammattilaiskautensa aloittanut hot-muusikko. Opriksessa hänen tilalle tuli Helge Pahlman, jonka ura oli alkanut iltama- ja kahvilayhtyeissä poikasena. Hän oli ehtinyt käydä jonkin aikaa Heikki Halosen opissa Musiikkiopistossa, toimia Kuuba-kahvilan jazzkvartetin vetäjänä 1926, Kinopalatsin teatteriorkesterin violistina 1928-1929 ja samanaikaisesti Dallapé-orkesterin kantavana voimana. The Saxophon Jazz Bandin keskuksen henkilö oli kuitenkin pianisti Asser Fagerström, levyseppä Johan August Fagerströmin yksitoistalapsisenn perheen nuorimmainen. Pahlmanin tavoin hän oli aikaisemmin soittanut perheyhtyeen kanssa työväen kahviloissa ja iltamissa ja ollut pari viikkoa vikarianttina Työväentalon ravintolan salonkiyhtyeessä. 1980-luvulle jatkunut ammattilaisura alkoi Franciskanerin orkesterissa 16-vuotiaana, "leikki-iässä".<sup>43</sup>

Jazz Saxophon Bandin toiminnasta on jäänyt runsaasti hot-jazzin murrosta valaisevaa muistitietoa. Koululais- ja ravintolaorkesterioiden kärkeen verrattuna yhtyeen tyyli oli vielä kypsytöntä, "opettelua". Ohjelmisto oli niin ajanmukaista kuin mahdollista, amerikkalaisia ja englantilaisia uutuuskappaleita, "Happy Days Are Here Again", "Basin Street Blues", "Mary Brown", "Tea Leaves" jne. soitettiin "belgialaisista", Salabérin kustantamon julkaisemista sovituksista. Suppeasta soitinvalikoimasta johtuen (viulu, saksofoni/trumpetti, piano, banjo/rummut, basso) sovituksia jouduttiin yksinkertais-



tamaan: yksi- tai kaksiääninen melodia soi säestyksen yllä, äänet "blokattiin" suursovituksista niitä juuri muokkaamatta, nuoteissa pysyttiin täysin kiinni ja myös "special-chorukset", hot-jazzin huippukohdat, soitettiin niinkuin ne oli kirjoitettu. Improvisointi oli vähäistä, mutta tiedossa. Asser Fagerströmin muistaman mukaan Tuomikosken opissa käynyt Allan Teräsvuori kunnostautui usein hot-solistina, "kiilasi" kahdeksan viimeisen tahdin aikana klarinettinsa jatkuvan glissandon avulla ylimpään rekisteriin ja puhalsi lopuksi pistävän Chicago-tremolon. Improvisointi oli epämääräistä, kun kapellimestari huusi "hottia" viimeisen choruksen merkiksi, soitettiin "omasta elämästä", "mitä sattuu" niin paljon kuin ehdittiin. Asser Fagerström, 1930-luvun etevimpiin jazz-pianisteihin kuulunut muusikko<sup>44</sup> muistelikin, että konservatorio-opiskelijan mielestä improvisointi oli tuntui aluksi miltei rikolliselta, "muuttamiselta", "väärin soittamiselta". Orkesterissa kokeiltiin myös uusia soitinratkaisuja. Eero Lindroos, joka oli aikaisemmin soittanut sousafonia, vaihtoi kapellimestarin kehoituksesta kontrabassoon, ja perehtyi muotiin tulleeseen "slapping"-tekniikkaan. Ossi Aalto rakensi *Melody Makerin* mallin mukaan high-hat-lautaset suksenpalan, mäystimen, saranan ja kahden pikkusymbaalien avulla. Aallon "swing"-tyylinen soittotapa, neljä iskua bassorummulla tahtia kohden (?), runsas symbaalien käyttö, korut, tremolot ja "takapotkut"<sup>44</sup>, erosi jyrkästi varhaisemmasta "saksalaisesta"<sup>45</sup> marssityylistä.<sup>46</sup> Kaarlo Valkama muisteli, että orkesterin uusi rytmi hämäsi kuulijansa ensimmäisellä kerralla, mm. "Spanish Shawl" -fokstrotin trokeinen saksofonijakso tuntui valssilta, ennen kuin sen näki nuoteista:



Nämäkin jazziin vihkiytyneet saivat tosin monesti tinkiä tavoitteistaan ja mukautua yleisön makuun. Kysytyimpiä numeroita olivat "Lentäjän valssi" ja "Vintergatan", ja Opriksella piti "Leila"-valssia soittaa erään asiakkaan laskuun kahdeksan kertaa peräkkäin.<sup>47</sup>

Helmikuussa 1930 Jazz Saxophon Band hajosi. Teräsvuoren veljekset ja Ossi Aalto muuttivat Turkuun Yrjö Saarnion hyvin menestyneeseen ravintolayhtyeeseen The Rhythm Manic's. Helge Pahlman oli jo syksystä palannut Dallapé-orkesteriin ja Eero Lindroos seurasi perässä. Asser Fagerström kokosi entisistä iltamasoitattavista Tenhoon Rhapsody Boys -orkesterin. Samoihin aikoihin hän kirjoittautui Konservatorioon Vilma Patomäen ja Elis Martensonin oppilaaksi, ja siirtyi syksyllä 1930 Viipurin Pyöreän Tornin orkesteriin ja Espilään veljensä Atso Fagerströmin orkesteriin. Uran huippukausi Ramblers- ja Dallapé-orkestereissa oli vielä edessäpäin.<sup>48</sup>

Itseoppineista amatööreistä kehittyivät eturivin ravintolamusikoiksi myös juutalaissyntyiset Manulkinin veljekset. Isä, Moses Manulkin, oli tullut Suomeen maailmansodan jaloissa tsaarin soittokunnan barytonitorven soittaja-

na ja ryhtyi sitten harjoittamaan pientä liikeyritystä. Salomon, Pej, Jack ja Isak innostuivat moderniin jazziin Andanian vierailun yhteydessä, perustivat keskenään jazziyhtyeen ja kokosivat tuttaviaan yhteisiin harjoituksiin. Salomon Manulkinin perustama The Flapper's Dance Band sai suurta huomiota kesällä 1927 Franciskanerissa ja Opriksessa. Päätoimeltaan vuosikymmenen parhaimpiin jazzpianisteihin lukeutuva muusikko oli juutalaisen koulun voimistelunopettaja. Veljekset toimivat yhdessä monessa ravintolakokoonpanossa. Follies Saxophon Band oli esiintynyt jo 1926 kuukauden Palladiumissa, seuraavana kesänä soitettiin Loviisan kasinolla ja kesällä 1929 Tampereen Teatteriravintolassa. Syksyllä 1929 Salomon Manulkin kokosi Stambul-kvartetin, joka sai paikan Liisankadulla avatusta, turkkilaiseen tyyliin sisustetusta Kairo-ravintolasta. Kapellimestari soitti pianoa, Pej Manulkin saksofonia ja klarinettia, Teijo Joutsela viulua ja Ossi Aalto rumpuja. Pej Manulkin, nuorten saksofonistien huippuja, oli ottanut tunteja mm. Cosimo Sgobbalta, salonkijazzin parissa toimineelta Kaupunginorkesterin sooloklarinetistilta, ja perhetutuksi tullut Tuomikoski oli hänen opettajiaan. Teijo Joutsela, joka tunnetaan parhaiten Kipparikvartetin, 1950-luvun suosittuun äänilevy-yhtyeeseen, bassolaulajana, oli saanut ensimmäisen oppinsa isältään konduktööri Reino Joutselalta, HTY:n soitto-kunnan alttotorven puhaltajalta, opiskellut vuoden Musiikkiopistossa Heikki Halosen oppilaana ja toiminut vuoden päivät ravintolamuusikkona mm. Union-kahvilan Bahama-orkesterissa. 1930-luvun alussa hän veti pari vuotta Amarillo-tanssiorkesteria ja jatkoi ravintolaviolista eri puolilla Suomea.<sup>49</sup> Stambul-orkesterin aika jäi Kairossa lyhyeksi, ravintola suljettiin parin kuukauden kuluttua kieltolakirikkomuksen takia, ja orkesteri hajosi.<sup>50</sup>

## Hot-jazzin vakiintuminen

1920-luvun alkupuolella ravintolaorkesterilaitoksen kehitys oli sidoksissa hienostoravintoloiden ohjelmapolitiikkaan, Fennian, Seurahuoneen, Kämpin ja Börsin esimerkki heijastui vähitellen sekä keski- että työväenluokan ravintoloihin ja kahviloihin. Moderni angloamerikkalainen tyyli levisi toista reittiä. Kotimaiset hot-orkesterit, jotka olivat useimmiten nuorten muusikkojen perustamia amatöörikokoonpanoja, kokeilivat siipiään toisen luokan tanssiravintoloissa sekä kesäravintoloissa tilapäisin ja lyhytaikaisin kiinnityksin. Pienten yhtyeiden hot-jazz, jonka tahdissa tiedettiin harrastettavan sekä kovaa teetä että puolijulkista prostituutiota, oli toistaiseksi liian kuumaa musiikkia Helsingin hienostoravintoloille. Mannermainen kabaree-ohjelma vetosi parhaiten keski-ikäen ylittäneeseen ravintolayleisöön, samalla sovinnainen salonkijazz säilytti asemansa hienoimmista tanssiravintoloissa. Vuosikymmenen loppupuolella ravintolailmapiiri kuitenkin muuttui: asiakaskunta alkoi nuorentua ja etiketti vapautua. Salonkijazzorkesterit etsivät uutta ilmettä ja kiinnittivät jouk-

koonsa nuoren polven hot-muusikkoja. Etenkin Börsin Enbergillä ja Fennian Jonssonilla oli korvaa uusille virtauksille.

Börsin Zamba-orkesteri on hyvä esimerkki siitä, miten hienostoravintolan ohjelmapolitiikka hioi modernin tyylin mieleisekseen. Kvartetin tai kvintetin suuruisen hot-yhtyeen sijasta orkesterista oli kasvanut elegantti 8-9 -miehinen englantilaistyyppinen tanssiorkesteri. Zamban hot oli sangen hillittyä: pakollisen, salonkikokoonpanossa esitetyn konserttimusiikin lisäksi soitettiin runsaasti wienervalssseja, filmimusiikkia ja muuta ajanvietettä. Salongin perinne oli hienostoravintolassa kaikesta huolimatta vahva, hot oli tuomittu jatkuvaan kompromissiin ja pelkästään jazzorkesteriksi erikoistuminen oli jopa maan parhaalta tanssiorkesterilta mahdotonta. Ravintola Fennian orkestereissa oli nähtävissä samantapaisia suuntauksia.

Andanian tanssiorkesteria seurasi Fenniassa alkuvuodesta 1927 englantilainen ragtimeyhtye Stanley Barnett's Follies Band, ja seuraavasta syksystä ravintolassa soitti kotimaisista salonkimuusikoista koottu 6-7 -miehinen Embassy Band. Sitä johti Saksasta "engageerattu" "kontinentaali jazzviolisti" Egunda Sasslawsky (Saris). "Mefiston näköinen" Unkarin juutalainen oli taitava primas ja arvostettu viuluniekka myös salonkijazzin piirissä. Juutalaisvainojen aikana hän jäi pysyvästi Suomeen ja toimi täällä ravintolamuusikkona lopun ikäänsä.<sup>51</sup> Embassy-Bandissa soittivat myös mm. saksofonisti Tuomikoski, pianisti Tapio Ilomäki ja rumpali Toivo Martikainen. Muista muusikoista ei ole saatavissa tietoja; Jonsson ja Rehn täyttivät ravintolapaikkansa usein Muusikeriliiton paikankälytoimiston ohi, vakituisen sopimuskäytännön ja -tariffit sivuuttaen.<sup>52</sup> Vuonna 1928 Fenniassa vieraili ruotsalainen Rolftrio Ernst Rolfin taitelijaryhmän Suomen-kiertueen yhteydessä, ja samoihin aikoihin pari unkarilaista ravintolakokoonpanoa. Kevätkaudella 1929 Fenniaan ja Kaivohuoneelle palkattu Erich Borchardin kvintetti oli Suomen oloissa tärkeä jazzorkesterivierailu.<sup>53</sup>

Amerikkalaissyntyinen Erich Borchard oli saksalaisen jazzin ensimmäinen merkittävä persoonallisuus. Hän kävi maailmansodan jälkeen Yhdysvalloissa ottamassa oppia, toi mukanaan Berliiniin amerikkalaisia jazzmuusikoita, piti yhtyeessään mm. ODJB:n pasunistia Emilie Christiania, ja teki vuosi-kymmenen alussa joukon kunnianhimoisia levytyksiä. Vuosikymmenen puoli-välissä hän ei kuitenkaan jaksanut pysyä mukana, hänen kokoonpanonsa hajoivat alinomaa, hän sotkeutui huumejuttuihin ja kuoli murtuneena miehenä vuonna 1931.<sup>53</sup> Suomen vierailusta keväällä 1929 on vain vähän muistitietoja. Muusikot olivat amerikkalaisia ja englantilaisia, solistina oli Greighton Thompson -niminen neekerilaulaja. Klarinetin, trumpetin, pasuunan, pianon ja rumpujen muodostama yhtye soitti ilman nuotteja, todennäköisesti myös improvisoi. Borchardin orkesteria onkin pidetty ainoana orkesterina, joka on Suomessa ennen sotia esittänyt autenttista New Orleans-jazzia, mutta yhteyksiä suomalaisten muusikkojen kanssa ei jostain syystä

syntynyt.<sup>54</sup>

Borchardin orkesterin jälkeen Fenniaan ja Kaivohuoneelle pestattiin unkarilaisen Bela Kissin seitsenmiehinen mustalaisorkesteri ja samoihin aikoihin suosiota saavuttanut, jopa pari äänilevyä tehnyt Helsingin Balalaikkaorkesteri.<sup>55</sup> Seuraava orkesterikiinnitys, Melody Boys, muodostui edellisiä pitempikäiseksi. Nuorten ammattimuusikkojen perustama orkesteri oli Fennian ensimmäinen moderni tanssiorkesteri.

Syksystä 1929 viisi vuotta toimineen yhtyeen perustajajäseniä olivat kaksi nuorta emigranttia, veljekset Georg (Yrjö) ja Anatol Gunaropulos, jotka olivat jo aikaisemmin hankkineet ammatillaiskokemusta banjon- ja viulunsoittajina salonkijazzin puitteissa. Kreikkalaissyntyisen virkamiehen pojat olivat opiskelleet musiikkia jo Pietarissa. Yrjö Gunaropulos ehti soittaa konservatoriossa viulua pari vuotta, Anatol Gunaropulos kävi sello- ja pianotunneilla eräässä yksityisessä 'studiossa'. Vallankumouksen jälkeen perhe pakeni Sortavalaan, veljekset hakeutuivat ammattimuusikoiksi. Yrjö Gunaropulos sai syksyllä 1924 banjonsoittajan ja obligatoviolistin paikan nimeä saaneesta Zamba-orkesterista, Anatol Gunaropulos aloitti jazzmuusikon uransa banjonsoittajana Palais Indran Wiolettera-orkesterissa vuonna 1926. Melody Boys -orkesterin runko muodostui parina seuraavana vuonna. Veljesten kvartetti sai talveksi 1926-1927 kiinnityksen Tampereen Teatteriravintolaan, jonne Indran orkesterista seurasi pianisti Josef Rauttenbacher, nuorin veljes Viktor toimi rummalina. Seuraava talvi soitettiin Kuopion Seurahuoneella, mukaan liittyi kaksi myöhemmin tunnettua nuoren polven jazzmuusikkoa, trumpettisti Alvar Kosunen ja pianisti Eero Hyvärinen. Kesäkuussa 1928 Anatol Gunaropulos sai kesäpaikan Mr. Francoisin orkesterista Oprikselta, ja kun "Salonki-Jazz-Soittoa" hajosi sisäisiin erimielisyyksiin, perustivat eräät sen muusikot Jolly Band -orkesterin, joka jatkoi Opriksella talven 1928-1929.

Jolly Band oli vielä Mr. Francoisin orkesterin tyylinen salonkijazzkoonpano. Mukaan liittynyt Yrjö Gunaropulos soitti viulua ja alttosaksofonia, saksalainen Fritz Puttkammer tenorisaksofonia, Johan Forelius viulua ja tenorisaksofonia, Anatol Gunaropulos selloa ja banjoa, Sergius Ungern-Sternberg selloa ja saksofonia, ja Boris Orloff toimi jazzarina. Kesäksi Jolly Band siirtyi Kaisaniemen ravintolaan ja hajosi syksyllä. Osa muusikoista muutti saksalaisen pianisti Otto Krogin orkesteriin Ylioppilastalolle, osa ravintola Fenniaan, ja orkesterin nimeksi muutettiin Melody Boys.<sup>56</sup>

Uusi kokoonpano oli nyt pääkaupungin uudenaikaisimpia ravintolaorkestereita, kahden saksofonin ja kahden brass-instrumentin lisäksi siihen kuului tuuban sisältänyt rytmisektio Chicago-tyyliin. Kapellimestari itse oli monipuolinen muusikko, joka pystyi soittamaan sekä viulua, alttosaksofonia, pianoa että banjoa. Anatol Gunaropulosin pääinstrumentti oli pasuuna, johon hän oli perehtynyt talvella 1927 Kuopion Seurahuoneella, sello ja banjo olivat tarvittaessa mukana. Johan Forelius vaihtoi viulunsa tenorisaksofoniksi, pianisti-

na toimi kuopiolainen Eero Hyvärinen, sousafonistina Suomen Valkoisen Kaartin tuubisti Kaarlo Reinikainen ja rumpalina Viktor Gunaropulos. Myöhemmin Melody Boys sai ammattitaitoista täydennystä: trumpetistiksi tuli Alvar Kosunen ja hieman myöhemmin Yrjö Syrjälä, rumpaliksi Jorma Leino, nuoren polven parhaita jazzrumpaleita, sekä pianistiksi suomalaissyntyinen Pietarin-emigrantti Fredrik Rieks. Angloamerikkalainen hot oli orkesterin esikuva, mutta 'muodon vuoksi' jouduttiin ottamaan huomioon ravintolayleisön erikoistoivomuksia: kolmella banjolla jäljiteltiin balalaikkamusiikkia, kahden pianon käyttö antoi lisää loistokkuutta. Ravintolasoiton ohella Melody Boys sai nimeä äänilevyorkesterina: Yrjön orkesterin ja Kaivohuoneen orkesterin nimellä tehtiin 1930-luvun alussa suomalaisen jazzin varhais historian ensimmäiset levytykset. Yrjö Gunaropuloksen sovittamat kansanlaulut, mm. "Raattikkoon"-blues ja "Minä seison korkealla vuorella" -fokstrot sekä eräät ruotsalaiset schlaagerit, ovat ragtimemaisessa kulkimukudessaan mielenkiintoisia dokumentteja vuosikymmenen loppupuolen kotimaisesta modernismipyrkimyksistä.<sup>57</sup> Orkesterin vakio-ohjelmisto oli englantilaista tanssimusiikkia, jota tilattiin ajan tapaan suoraan kustantajilta. Yrjö Gunaropulos oli ahkera soittaja, ja teoreettista tietämystä hän oli hankkinut mm. Erkki Melartinin sävellyspopilaana Helsingin Musiikkiopistossa.<sup>58</sup>

## Tanssiorkesterit

1920-luvun loppuvuosina angloamerikkalainen hot-orkesteri kotiutui myös tanssiorkesterilaitokseen ravintoloiden ulkopuolelle. Andanian vierailun yhteydessä syntyneet koululaisorkesterit kulkivat kehityksen tiennäyttäjinä, mutta myös muut amatööriorkesterit seurasivat uusia virtauksia. Monet vuosikymmenen puolivälissä syntyneet salonkijazzorkesterit uusivat kokoonpanonsa ja ohjelmistonsa ajanmukaiseksi. Jazz-Fox, uudentyylisistä tanssiorkesteereista vanhimpia, sai mukaansa saksofonisti Fledu Keskinen ja pianisti Fisksen Manulkinin, sekä nuotteja tuttavien kautta suoraan Amerikasta. Annankadun Arbetets Vännerillä soittanut Arizona muuttui salonkijazzkokoonpanosta 6-7-miehiseksi hot-orkesteriksi, jonka suosituinta ohjelmistoa olivat tosin hempeät englantilaiset valssit. Arizonan perustajan Laivaston soittokunnan entisen trumpetisti, Otto Ellenbergin, erikoisuus oli omatekoinen "sellofoni", kitaran kaulasta ja HMV-gramfonin torvesta tehty yksikielinen, naukuvaääninen jousisoitin, tyypillinen salonkijazzin aikainen "jazzinstrumentti".<sup>59</sup> Useimmilla muillakin amatööriorkestereilla oli hot-luonteestaan huolimatta voimakkaat siteet vanhanaikaiseen salonkijazziin.

Keskustan tanssipaikoilla soittanut Midnight Boys oli puoliammattilaisorkesteri, jonka rungon muodostivat eräät salonkijazzin piirissä aloittaneet ravintolamuusikot. Orkesterissa soittivat mm. alttosaksofonisti-klarinetisti Eino

Keskinen, tenorisaksofonisti Edvard Ljunglin, violisti Åke Grahn, sellisti-saksofonisti Boris Wasiljeff sekä rumpali Jorma Leino. Harry Nybergin Royal-orkesteri oli amatöörihot-yhtyeistä tunnetuimpia. Sekin oli alkanut vaatimattomana salonkijazzorkesterina. Vuoden 1924 paikkeilla pari entistä reaalityseolaista, violisti Cronje Vagello sekä mandoliininsoittaja Niemura, tutustuivat "eräissä häissä" kaupungin palveluksessa olevaan toimistovirkailijaan Harry Nybergiin, joka ryhtyi soittamaan yhtyeessä rumpuja. Triumph-orkesteri esitti aluksi vain päivän uutuuskappaleita, "Gula Paviljongen", "Lieber Hans" ja "Vad kvinnan vill". Tarvetta ammattimaistumiseen alkoi ilmetä, tilauksia oli paljon ja kovaa kilpaa suosiosta käytiin etenkin kaupunginvoudin apulaisen Johan Nikiforoffin Carama-orkesterin kanssa. Nyberg opetteli soittamaan klarinettia ja saksofonia mm. Cosimo Sgobban ja Harald Mannerströmin opastuksella. Setä Sven Rafael Nyberg, "Vanhaksi Nybergiksi" kutsuttu tanssimuusikko, joka oli ollut Amerikassa ja tutustunut paikan päällä uusiin virtauksiin, opasti lisää, antoi nuotteja ja äänilevyjä. Vuoden 1926 paikkeilla orkesteri oli uusiutunut, nimi muutettiin Royaliksi, esiintymisiä alkoi tulla entistä runsaammin, ja amatöörit vaihtuivat ammattilaisiksi. Cronje Vagello toimi edelleen violistina, Nyberg otti pääsoittimekseen tenorisaksofonin, trumpeistiksi tuli entinen VPK:n soittokunnan kornetisti, Hartwallin konttoristi Erik Nilsson ja rumpaliksi Anton Saikin (Antero Saike), venäläissyntyinen amatöörimuusikko, joka yleni sittemmin Kuusisella juoksupojasta johtoportaaseen. Saikin oli Royalin vetonumero ja osakuntien, Valkoisen Salin ja Balderin suursuosikki: hän soitti taitavasti rumpuja ja banjoja, esitti samalla tanssinumeroita ja matki mm. Chaplinia ja Valentinoa. Pianistina toimi virolaissyntyinen ravintolamuusikko Arnold Siiman, joka oli päätoimeltaan Westlundin musiikkikaupan myyjä, hänen avullaan päästiin nopeasti käsiksi englantilaisiin sovituksiin. Royal-orkesterin toiminta jatkui vuoteen 1935, jolloin sitä pidettiin englantilaistyylisten tanssiorkesterien parhaimmiston kuuluvana. Sitten alkoivat "siviilikiireet" haitata soittamista, ja orkesteri lopetti.<sup>60</sup>

## Rajoituksia

Muutos salonkiorkestereista salonkijazzorkestereihin ei merkinnyt ravintola-orkesterilaitoksessa kovin suurta mullistusta: salonkimuusikkojen valtaosa pystyi sopeutumaan uusiin vaatimuksiin. Modernin angloamerikkalaisen tyylin läpimurto tuntui huomattavasti vaativalta, ja toteutui lopullisesti vasta uuden muusikkoikäpolven myötä. Modernismi yleistyi aluksi hitaasti. Andanin orkesterin esimerkistä ehti kulua pari vuotta, ennenkuin jazzorkesteri hyväksyttiin varauksetta "nykyaikaisen ravintolaelämän oleelliseksi tekijäksi".<sup>61</sup> Salonkiperinteelle angloamerikkalainen hotjazz antoi tuntevan iskun,

mutta ei pystynyt sitä kuitenkaan täydellisesti syrjäyttämään, sillä myös jazz-orkesterin täytyi soittaa päivällis- ja illallisaikaan "pakollinen" konserttiohjelmisto perinteellisin soittimin, halusipa tai ei. Modernin jazzin suosion kasvaessa ravintolailmapiiri muuttui, yleisö nuorentui, tanssi vakiintui ravintoloiden tärkeimmäksi ohjelmanumeroksi. Kovaääninen hot-soitto harmitti hillittyyn salonkikulissiin tottuneita ravintoloitsijoita, ja hovimestareiden ja orkesterien välille muodostui usein sotatila. Ravintolan johto pelkäsi yrityksensä maineen puolesta ja käski soittaa hiljempaa, mutta muusikot halusivat käsitellä trumpettejaan, saksofonejaan ja rumpujaan asiaankuuluvalla tavalla, eikä tanssivalla yleisöllä ollut puolestaan mitään orkesterin "huonoa käytöstä" vastaan. Niinpä hovimestareiden täytyi tyytyä vaimentamaan verhoihin ja tapeiteihin kovaäänistä musiikkia.<sup>62</sup> Salonkiperinne syrjäytyi lopullisesti ravintoloista vasta toisen maailmansodan seutuvilla. Angloamerikkalaisen tyyli asema oli siten vakiintunut mutta rajallinen. Täyttä valtaa se ei saanut tanssipaikoilla ravintoloiden ulkopuolellakaan, sillä siellä oli vuosikymmenen lopulla vastassa kansanomaisen haitarijazz, eri perinnekeroista aineksensa sulattanut kansallinen tanssiorkesterityyli.

### *Viitteet*

- 1) Gronow 1964a, s. 58.
- 2) Vrt. s. 13.
- 3) Jutikkala, Eino: Suomen väkiluvun kasvaminen. Suomen talous- ja sosiaalhistorian kehityslinja, s. 31.
- 4) Häme, mts. 138.
- 5) Klaus Salmi.
- 6) Eugen Malmstén.
- 7) Häme, mts. 139-140.
- 8) Jouko Tolonen.
- 9) Eugen Malmstén, Klaus Salmi, vrt. Stearns mts. 134-135, vastaava kehitys tapahtui USA:ssa vuodesta 1917 ("sonck").
- 10) Häme, mts. 140-141.
- 11) Maja, M.: Malja ystävä juo. Fokstrot. Veli Lehto ja Dallapé-orkesteri. Odeon A 228287 a. (1935).
- 12) Tiedot Flapper's Dance Bandista: Eugen Malmstén, Torsten Melander, Pej Manuel, Häme, mts. 142.
- 13) Lange, mts. 26
- 14) SML:n jäsenkortisto: Sven ja Bengt Lundewall, Matti Rajula, Wilfred H. Tuomikoski, Georg Polach, Robert von Essen, Boris Orloff; Klaus Salmi, Eugen Malmstén, Alvar Kosunen, Klaus Salmen valokuvakokoelma Zamba-orkesterista.
- 15) Eugen Malmstén
- 16) Hbl. 2.11.1929, s. 2.
- 17) Klaus Salmi.
- 18) Stearns, mts. 153.
- 19) Vrt. s. 65.

- 20) Viinamaa 1982, s. 208.
- 21) *Muusikerilehti* 1/1928, s. 4.
- 22) Häme, mts. 142-143; SML:n jäsenkortisto: Per-Fredrik Lindholm.
- 23) P.-F. Lindholmin kirje SML:n Helsingin osaston johtokunnalle 31.5.1928.
- 24) Harry Bergström, Osmo Aalto.
- 25) Mariza-orkesterin kokoonpano: viulu/trumpetti, venttiilipasuuna, alttosaksofoni/klarineti, piano, rummut. Klades Orkesterbok. KLK.
- 26) Piccolo-orkesterin kokoonpano: viulu, c-tenorisaksofoni, venttiilipasuuna, piano, banjo, rummut. Klades Orkesterbok.
- 27) Klades Orkesterbok 3.1.1929, "En liten historik"; Klaus Salmi, Reino Teräsvuori, Eero Lauresalo.
- 28) Klades Orkesterbok.
- 29) Charmé 15.10.1928. Klades Orkesterbok.
- 30) Painettu ohjelmisto. Klades Orkesterbok 7.2.1929.
- 31) Davis, Benny - Burke, Joe: Carolina Moon. Copyright 1928 by John Morris Music Co., New York. Lawrence Wright Music Co., London; Yuomans, Vincent: Tea for Two. Orch. by Walter Pall. Copyright 1924 by Harms Inc., New York. Chappel & Co., London. KSK; Klaus Salmi, Harry Bergström.
- 32) Klaus Salmi, Harry Bergström.
- 33) Klimscheffskyn palkkio, 10.000 mk, oli tiettävästi suurin jazzmuusikolle 1920-luvulla maksettu palkkio. (Fred Kiias, Eugen Malmstén).
- 34) **Kaivohuoneen orkesteri** kesällä 1929: Fred Klimscheffsky (viulu, tenorisaksofoni), Tommy Tuomikoski (tenorisaksofoni, klarinetti), Eugen Malmstén (trumpetti, haitari), Robert von Essen (piano), Pelle Lindholm (rummut), Kaarlo Reinikainen (sousafoni).
- Turun Seurahuoneen ja Hangon kasinon orkesterit 1929- 1930:** Fred Kiias (viulu, tenorisaksofoni), Tauno Kopola (klarineti, alttosaksofoni), Eugen Malmstén (trumpetti, haitari), Harry Bergström (piano), Ruben Liebkind (rummut). Fred Kiiaksen valokuvakokoelma.
- 35) Fred Kiias, Eugen Malmstén, Klaus Salmi, Harry Bergström.
- 36) Charles Chaps, kesäkiinnitys **Turun Seurahuoneella** 1929: Allan Teräsvuori (saksofoni), Klaus Salmi (sello, pasuuna), Harry Bergström (piano), Rainer Bergström (banjo). Klades Orkesterbok.
- 37) Eugen Malmstén, Klaus Salmi, Harry Bergström, Häme mts. 148-149.
- 38) Jouko Tolonen, Martti Ounamo.
- 39) Häme, mts. 143, Osmo Aalto, Kullervo Linna.
- 40) Klaus Salmi.
- 41) Jouko Tolonen.
- 42) **Franciskanerin The Saxophon Jazzband** 1928-1929: Allan Teräsvuori, helmikuusta 1929 Reino Teräsvuori (alttosaksofoni, klarinetti), Viljo Kuhlberg, Harry Lågström, Kaarlo Valkama eri aikoina (viulu), Väinö Kalso (trumpetti, banjo, rummut), Asser Fagerström (piano), Osmo Aalto (rummut).
- Opriksen orkesteri toukokuussa 1929:** Reino Teräsvuori (alttosaksofoni, klarinetti), Helge Pahlman (viulu), Väinö Kalso (trumpetti, banjo, rummut), Asser Fagerström (piano), Orvo Kilpinen (rummut), Eero Lindroos (kontrabasso).
- 43) Asser Fagerström.
- 44) Osmo Aalto.
- 45) Jouko Tolonen, Klaus Salmi.
- 46) Aalto: "Nii kauan kuin muistan, olen soittanut neljä iskua tahdissa bassorummulla." Muistitietoon on syytä suhtautua varauksella, vastaava kehitys alkoi USA:ssa ns. Kansas City-tyylin (Count Basie) yhteydessä vuodesta 1928, mutta ei ollut yleistynyt vielä Chicago-tyylissä, jonka fraseeraus noudatti koko 1920-luvun "sonck"-tyyliä, 2. ja 4. iskun korostamista perinteisen 2-iskuisen "marssitekstuurin" yhteydessä. "Swing"-tyyli yleistyi Suomessa vasta 1930-luvulla; Stearns, mts. 145.



- 47) Eero Lauresalo.
- 48) **Tenhon Rhapsody Boys**: 1930: Reino Toivonen (viulu), Juho Tiainen (alttosaksofoni, klarinetti), Asser Fagerström (piano), Orvo Kilpinen (rummut)
- Tiedot **The Saxophon Jazz Bandista**: (SML:n jäsenkortisto) ja haastattelut: Allan ja Reino Teräsvuori, Asser Fagerström, Kaarlo Valkama, Eero Lauresalo, Helge Pahlman, Osmo Aalto; Häme mts. 148.
- 49) Osmo Aalto, Pej Manuel, Teijo Joutsela.
- 50) SML:n lh:n ptk. 10.5.1927.
- 51) George de Godzinsky, Yrjö Juustinen.
- 52) Häme, mts. 143; SML:n jäsenkortisto: Wilfred H. Tuomikoski, Rolf Ljunglin, Tapio Ilomäki.
- 53) Lange, mts 17-18.
- 54) Hbl. 9.1.1927.
- 55) Ulkomaalaisten työluopakirja 1927-1930. Passitoimisto. Poliisilaitoksen keskusarkisto; Häme, mts. 143; Klaus Salmi.
- 56) Anatol Gunaropulos; SML:n kortistotiedot Oopperakellarin, Kaisaniemen ja Ylioppilastalon ravintolan orkestereista 1928-1929.
- 57) Haapanen mts. 51, 154-155; Sylvain, Jules: Purppurainen päivä. Slow-fox. Yrjö Tarvos ja Kaivohuoneen orkesteri Melody Boys. Odeon A 228154 (1931).
- 58) Tiedot Melody Boys-orkesterista: Anatol Gunaropulos, Klaus Salmi, Eugen Malmstén; Helsingin Musiikkiopiston matrikkeli n:o 2106.
- 59) Eugen Malmstén, Häme mts. 143.
- 60) Harry Nyberg, Häme mts. 149-150.
- 61) *Aitta* 4/1929.
- 62) Eugen Malmstén.

S U O M E N  
**JAZZ & POP**  
 A R K I S T O

Sörnäisten rantatie 25, 00500 Helsinki

Tel. +358 9 757 0040

<http://www.jazzpoparkisto.net>

## 6. Haitarijazzorkesterit

Ketkutusta. Kirj. V. ja J.

Sävel: Lieber Hans

"Sitä ymmärrä ei moni varmaan  
minkä vaikutuksen jatsista saa,  
tuntee rinnan alla sellaista kutkutusta,  
joka vaatii tällaista ketkutusta.  
Tyttö sievä polkkatukka,  
tämän tuntehen jatsihin saa."

(Laulu-Jussien lauluja v. 1925-1927).

Jazz oli levinnyt Suomeen samalla tavalla kuin moni muu ulkomainen virtaus, ylhäältä alas. Ylä- ja keskiluokka, jolla oli parhaat edellytykset tutustua kansainväliseen kulttuuriin, omaksui saksalaisperäisen muotityylin hienostoravintoloiden välityksellä, tyyliintietoinen oppikoululaisnuoriso uudisti ja kehitti sitä angloamerikkalaiseen suuntaan. Sekä melu-, salonki- että hot-jazz perustui ulkomaisen esikuvan jäljittelyyn, jazz koettiin tärkeänä askeleena kohti mannermaisuuksia, eurooppalaisuutta. Vuosikymmenen puolivälissä alkoi ilmetä päinvastaista kehitystä. Laitakaupungilla ja työväestön huvipaikoilla syntyi koktimainen reaktio, "haitarijazz".<sup>1</sup> Se alkoi sulattaa jazzia kansalliseen perinnesuomiin, valikoi ja torjui suomalaisen maaperään istumattomia piirteitä ja kehitti jazzista kaupungistuneen kansanmusiikin uuden kerroksen. Toisin kuin salonki- ja hot-jazzilla, jotka olivat vakiintuneet keskikaupungin porvariston tanssimusiikiksi, haitarijazzilla oli voimakas työväestön osakulttuurin luonne. Tyyli osoittautui tavallista elinvoimaisemmaksi, ja levisi 1930-luvun alussa koko kansan huviksi.

Uudella kansallisella tanssiorkesterityylillä oli useita henkisiä ja aineellisia taustatekijöitä. Keskikaupunkiin verrattuna laitakaupungin ja "esikaupunkien" huvielämällä oli suljetumpi, agraarimpi luonne. Pasila, Huopalahti, Pitäjänmäki, Pakila, Malmi, Tapanila, Herttoniemi jne. olivat vuosisadan vaihteen molemmin puolin syntyneitä työläis- ja pienporvariyhdyskuntia<sup>2</sup>, joiden pihalla viljeltiin omiin tarpeisiin perunaa ja vihanneksia, pidettiin hevosia, porsaita ja vuohia. Liikenneyhteydet olivat huonot, julkinen liikenne ulottui rautateitä lukuunottamatta vain kaupungin rajoille ja sekä työ- että huvimatkat oli kuljettava usein jalkaisin. Vapaa-ajan toiminta keskittyi omaan kaupunginosaan, jossa riitti väkeä: työläisperheet olivat suuria, väkiluku kasvoi suhteellisesti eniten kantakaupungin ulkopuolella, tanssi-ikäistä nuorisoa oli runsaasti ja maalta muutti koko ajan lisää.<sup>3</sup> Ennen itsenäistymistä nuorisoseurat olivat saaneet kanavoitua voimakkaan harrastustoiminnan, kansalaissodan jälkeen

työväenjärjestöt vetivät nuorisoa mukaansa. Väki oli omatoimista, talkoohenkistä, jopa nurkkakuntaista. Elokuviin keskikaupungille ja tansseihin työväentaloille, tanssilavoille ja silloille lähdettiin joukolla jalkaisin, potkukelkoin tai suksin, seurustelu ulkopuolisten välillä saattoi aiheuttaa kylätappelun. Työväentalojen piirissä virisi vilkasta harrastustoimintaa. Osa liittyi poliittisiin järjestöihin, mutta innokkaimmin puuhattiin urheiluseuroissa, näytelmäkerhoissa ja kulttuurikilpailuissa, ja kesälomat vietettiin työväenyhdistysten ulkoilualueilla Kivinokassa, Lammassaarella ja Pellavasaarella, jonne myös tehtiin viikonloppuisin kahdella kirkkoveneellä souturetkiä. Tanssien pito oli vapaa-ajan toiminnan olennainen osa.<sup>4</sup>

Jazz ei sellaisenaan soveltunut työläisnuorison käyttöön. Vieraskielisen ja musiikkikoulutusta vaativan tyylin omaksumiseen olivat taidot puutteelliset, toisaalta hienoston ja oppikoululaisnuorison käyttöön vakiintunut tyyli aiheutti torjuntaa kansalaissodan jälkeisessä tulehtuneessa ilmapiiressä. "Vain hienoston hekumalle on tavat sopivat neekerten, ruhoiin alastomin, lumois' sharlestonin, elää tahtoo he etuillen", moralisoi eräskin ajan kisällilaulu.<sup>5</sup> Torvisoittokuntien ja haitarisoittajien esittämä perinteellinen tanssimusiikki oli kuitenkin menettämässä nuorison kiinnostuksen. Jazzin rytmi, pistot, stepit ja fokstrotit veivät mukaansa, ja pian keksittiin keinot hyödyntää uutta tyyliä. Kisällilauluista<sup>6</sup>, työväenjärjestöjen propagandistiryhmien eli "mölyköörien" pilkkalauluista, joissa tuttuihin sävelmiin tehtiin omasta takaa ajankohtaisia aatteellisia ja humoristisia sanoituksia, muodostui eräs kansallisen ja kansainvälisen perinteen sulattaja. Haitarijazzin alkuvaiheet liittyvät samalla tunnetuimman kotimaisen tanssiorkesterin, Dallapé-orkesterin syntyyn.

## **Dallapé-orkesteri**

Dallapé-orkesteri oli 1930-luvun suosituin kotimainen äänilevy- ja tanssiorkesteri. Samalla se oli taitavasti hoidettu liikeyritys, ohjelmatoimisto ja kustannusyhtiö, ja sen yhteydessä toimi vuosina 1933-1937 aatteelliseksi yhdistykseksi rekisteröity Dallapé-opisto, ensimmäinen suomalainen populaarimusiikin opettamiseen ryhtynyt oppilaitos.<sup>7</sup> Orkesterin alkuvaiheet kulkivat käsi kädessä suomalaisen kisällilaulun kanssa. Vuorelassa, Sörnäisten työväentalolla toimineen kommunistisen opintoyhdistyksen yhteydessä syntyi vuoden 1922 paikkeilla tietävästi Suomen ensimmäinen kisälliryhmä Rajamäen pojat. Kymmenhenkisen propagandistiryhmän keskushenkilö oli helsinkiläisestä rautatieläiskodista lähtenyt amatöörihaitaristi ja tekstinkirjoittaja Martti Jäppilä, joka oli neljän sisaruksensa kanssa osallistunut työväenjärjestöjen toimintaan jo ennen kansalaissotaa, ja joutunut vuonna 1918 kokemaan Hennalan kasarmin vankila-ajan. Seitsemän Veljeksien "Rajamäen rykmentin", toisten tietojen mukaan Kivinokan Rajamäen, mukaan nimetty ryh-

mä esitti omatekoisia "humoristisia ajankuvauksia", joita laulettiin parin haitarin säestyksellä. Sävelmät olivat rekilauluja ja kupletteja, tekstejä laativat Masa Jäppilän ohella Gabriel Tossu, Armas Äikiä sekä Gunnar Laine, 1930-luvulla "maanpetoksellisen toiminnan valmistelun edistämisestä" tuomittu ja salateitse Neuvostoliittoon siirtynyt aktivisti, joka sanoitti mm. vuonna 1930 levytetyn Rajamäen farssin<sup>8</sup>:

"Vastuksien muuri eessä ompi suuri  
taiston tietä kulkien saa kärsimykset odottaa.  
Armeijansa myötä nää pojat tekee työtä,  
eikä surra uhrausta, armaintaan.  
Riemuiten säihkyvä kalpamme lyö,  
riemuiten tulkoon myös viimeinen yö. Hei!  
Elämä on farssi kun Rajamäki marssi,  
ilolaulu raikaa ja haitari soi!"

Rajamäen pojat toimivat Vuorelasta käsin. Naapuriyhdistyksiin, mm. Pasilan, Pakilan, Huopalahden ja Herttoniemen työväentaloille, Sörmäisten Arbetets Vännerille ja Helsingin työväentalon pikkusaleihin tehtiin "hyökkäysmatkoja"<sup>9</sup> ja annettiin esimerkkiä kisällitoiminnasta. Ryhmä pystyi vetämään läpi koko illan ohjelman, laulu ja soitto sidottiin yhteen puheen ja sketsien avulla, välillä esitettiin jopa taitovoimistelua, pyramideja ja voimailua. Uudentyylinen ohjelmaryhmä sai paljon tilaisuuksia ja varsin pian tuli eteen iltamien ja päivätanssien soittoa. Kivinokassa, nuorisojärjestöjen kesäpaikassa, oli hyvä tilaisuus harjoitteluun lomien aikana. TUL:n voimisteluseura Ponnistus oli 1920-luvun alussa ryhtynyt vuokraamaan Herttoniemen pohjoisrannassa sijaitsevaa aluetta virkistystarkoituksiin, niemelle rakennettiin havumajoja ja Rajamäen pojat tekivät sinne oman puuparakin. Vuonna 1926 Kivinokkaan rakennettiin tanssilava, jossa tanssimusiikki oli omasta takaa.<sup>10</sup>

"Kivinokka on onnemme kehto  
ah nauttia siinä on ehto  
kun tunteet viheriöi.  
Auringolta loistetta, kuutamolta paistetta,  
sangen ihanaa."<sup>11</sup>

Askel kisällilaulusta jazziin ei ollut pitkä. Saksalais- ja ruotsalaisperäinen schlaagerisävelmistö alkoi tulla tutuksi, tanssinpito vaati muutakin musiikkia kuin polkkaa, jenkkää ja valssia. Kesällä 1925 jatsinsoitto oli Kivinokassa kuumimmillaan. Mukana olleet tulevat ammattimuusikot Helge Pahlman ja Kullervo Linna, aikoinaan innokas nyrkkeilyn harrastaja Ponnistuksen piirissä, muistelivat, että uutuuskappaleita varten oli jo pystyssä oma orkesteri, pari

haitaria, mandoliini, kampa, banjo ja omatekoiset rummut, joihin saatiin tarvekalut merestä ongituista pirtukanistereista ja "neekeripojista".<sup>12</sup> Syksyllä tanssiorkesteri alkoi saada soittopyyntöjä, ja tanssinsoitto irtautui vähitellen propagandistitoiminnasta. Perimätiedon mukaan ensimmäinen esiintyminen tapahtui Herttoniemen työväentalolla, toisten tietojen mukaan Sörkan Vennulla, mutta entiset pasilalaiset järjestönuoret muistavat vuorenvarmasti, että Dallapé-orkesteri soitti ensimmäisen tanssisoittonsa "Fredikan torpalla" eli Pasilan työväentalon päivätansseissa syksyllä 1925. Orkesterin keskushenkilöksi muistetaan haitarisoittaja Erkki Majander, jonka ansiota oli "erinomainen rytmi".<sup>13</sup> Torppaa vastapäätä asunut Majander, joka harjoitti vanhempiensa kanssa pientä korituolikauppaa, oli suosittu iltamasoittaja 1920-luvun alkupuolella. Pasilassa "Erkkulin" toverina oli usein "Porin Jussi"<sup>13</sup>, maankuulu pelimanni Johan Söderlund, kaksirivisen haitarin soittaja. Varastomiehenä, ulko- ja tehdastöillä<sup>14</sup> itsensä elättänyt Jäppilä tuli haitareineen Majanderin mukaan, Rajamäen pojista seurasivat "hyvä-ääninen" laulaja Vilho Alanko, nuorisoliittolaisten kulttuurikilpailujen vakituinen voittaja<sup>13</sup>, sekä postiljooni Mauno Jonsson.<sup>13</sup> Majander, joka oli juuri laajentanut yrityksensä Rautatien torin rottinkikaupasta Simonkadun huonekaluliikkeeksi, avusti soitinten hankinnassa. Jäppilä ja Majander ostivat viisiriviset, Alanko pitkäkaulaisen tenoribanjon ja Johnsson rummut, pikku- ja bassorummun, kaksi pikkusymbaalia, triangelin ja tamburiinin.<sup>15</sup> Syksyllä orkesteri sai nimenkin. Kun joku tietämätön kysäisi Sörkan Vennulla, mikä orkesteri soittaa, vastasi toinen, että "niitähän ne, Dallapén poikia" - nimi paistoi suurin helmiäiskirjaimin italialaisen haitarimerkin kyljestä.<sup>16</sup> Dallapén toiminta vakinaistui seuraavasta syksystä. Jäppilä sai aikaan sopimuksen SVUL:n urheiluseuran Helsingin Toverien kanssa, ja Toverien Kerhon tansseista Antinkatu 13:ssa tuli vakituinen soitto- paikka viideksi vuodeksi.<sup>16</sup> Tästä lähtien oli soittoja tiedossa neljästi viikossa, lauantaisin, sunnuntaisin, tiistaisin ja torstaisin.<sup>17</sup> Kisälliryhmästä alkuu lähtenyt amatöörimusiikki alkoi ammattimaistua.

Toverien kerholla Dallapé kasvoi seitsenmiehiseksi, korvakuulolta soittaneet amatöörit jäivät vähitellen taka-alalle ja heidän tilalleen tuli jazzin ammattilaisia. Aluksi tuli mukaan violisti Helge Pahlman, jonka Jäppilä sai houkutelua Kino-Palatsin teatteriorkestreista. Pahlman oli pikkupojasta soittanut isänsä mukana työväen kahviloissa ja iltamissa, ryhtynyt opiskelemaan viulunsoittoa Musiikkiopistossa ja saanut ensimmäisen ravintolapaikkansa syksyllä 1926 Simonkadun Kuuba-kahvilasta, "oikeasta huoraluolasta"<sup>18</sup>. Orkesteri, johon poikkeuksellisesti kuului mm. trumpettisti (Arvo Airaksinen), herätti huomiota, "soitto kuului asemalle asti".<sup>19</sup> Työläiskahviloiden piirissä jazz teki vasta tuloaan: ennen Pahlmanin kvartetia Kuuba-kahvilassa oli soittanut Karjalaisten veljesten salonkitrio. Jäppilä kävi usein kuuntelemassa ja toimitti Pahlmanille Fazerilta lainaamiaan ulkomaisia jazz-sovituksia. Seuraavana syksynä Pahlman siirtyikin Dallapén mukaan, mutta

hoiti samalla Kino-Palatsin teatteriviolistin tointa ja tuli Toverien kerhoille iltaisin vasta kymmeneltä. Hän oli orkesterin ensimmäinen "nuottimies", vasta nyt alkoi nuotinlukutaito yleistyä. Pahlmanin kehoituksesta orkesteriin siirtyi Kuuba-kahvilasta vuotta myöhemmin nuori musiikinopiskelija Eino Katajajuori, joka oli ryhtynyt soittamaan erikoislaatuista instrumenttia, rullalle käärittävää kolmikulmaista ksylofonia.<sup>20</sup>

Vuonna 1928 Dallapé oli jo kasvanut kolmen haitarin, viulun, banjon, ksylofonin ja rummut käsittäväksi kokoonpanoksi. Tilapäisesti mukana oli useita työväen amatöörisoittajia, mm. haitaristi Åke Blom ja Santeri Kallio, joka toimi aikoinaan myös katusoittajana.<sup>21</sup> Vuonna 1929 useimmat amatöörit olivat karsiutuneet orkesterista. Majander jäi hoitamaan huonekalukaupppaan- sa, ja hänen tilalleen tuli Paavo Raivonen, joka opetteli soittamaan sivusoi- timenaan saksofonia. Laivaston soittokunnassa oppinsa saaneesta klarinetisti Pauli Impivaarasta tuli Dallapé-orkesterin pääsaksofonisti, ja uutta muotisoit- tainta puhalteli viulun- ja haitarisoiton ohella myös Helge Pahlman. Sousafon- istiksi Jäppilä sai Helsingin Työväenyhdistyksen orkesterissa soittaneen Eero Lindroosin, jonka ura oli alkanut Kellokosken VPK:n alttorvensoittajana ja joka tuli Toverien kerholle Helge Pahlmanin mukana Teräsvuoren Jazz Saxo- phon Bandista Oprikselta. Alkuperäisistä "Dallapén pojista" pysyi mukana vain Masa Jäppilä, joka ryhtyi hoitamaan rumpalin virkaa sekä laulusolisti ja banjonsoittaja Vilho Alanko. Neljässä vuodessa Dallapé oli kasvanut vaati- mattomasta kisälliryhmästä seitsenmiehiseksi, varsin erikoislaatuiseksi kokoonpanoksi.<sup>22</sup>

Vuoden 1929 kokoonpanosta vakiintui Dallapén runko, samalla vakiintui oma kansanomaisen ohjelmisto ja esitystapa. Kisällilaulusta oli opittu kään- nöslainan tekniikka: vieraskielisiin schlaagereihin sepitettiin omasta päästä uusia sanoja, instrumentaalisävelmät varustettiin laulutekstein:

"Orkesterin jäsenten häirinnästä huolimatta syntyi sinä lokakuuisena maanantaina v. 1925 (?) työn ja tuskan tuloksena ensimmäinen laulutekstini, jonka Alanko lauloi tanssiaisissa Arbetets Vännerillä seuraavana keskiviikkona. Yleisö oli haltioissaan ja 'Alaska' saatiin esittää kerta toisensa perään; illalla myöhemmin Hakaniemen seudun poliisit saivat ilokseen kuulla tansseista poistuvan yleisön hyräilevän 'suomalaista' Alaskaa..."<sup>23</sup>

Ensimmäiseksi suomalaiseksi iskelmätekstiksi mainitun Alaskan työstämistä- paa käytettiin vatedeskin. Ensimmäiset Dallapé-lauluvihkot arkkiveisujen ja kuplettien hengessä pianetut sävelmäjulkaisut vuosilta 1928-1929 sisältävät joukon Masa Jäppilän suomeksi sanoittamia muotikappaleita, mm. Jules Syl- vainin "Lentäjän valssin" ja "Talvisen kadun" (alkup. "Vintergatan"), Leslie- Gilbertin fokstrotin "Mary Brown", sekä joukon uudelleen ristittyjä saksalai- sia schlaagereita: "Käy karkeloon" ("Amalie geht mit'm Gummikavalier"),

"Kaddisch", "Hallelujah", "Kulkurien kuningas" ("Song of the Vagabondes") jne.<sup>24</sup> Kielitaidottomuus ei haitannut, käännöksen ja alkuperäistekstin vastavuutta ei pidetty tähdellisenä:

Harry Carlton: C.O.N.S.T.A.N.T.I.N.O.P.L.E.  
Comedy Song One Step. Copyright 1928 by  
Lawrence Wright Music Co., London

Constantinopel.(Fox-trot)  
Harmonikkaorkesteri Dallapé.  
Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. II  
vihko. Kustantajan osoite:  
Käpylä, Marjatanatie 1, as. 2:

"Mister Noel Knowell was the teacher in the school  
Giving a lesson one afternoon.  
Little Tommy Tomkins was the dunce  
and what a fool -

Didn't know which was the sun or moon

Teacher said to Tommy Tomkins: 'Well,  
See if you can sing this while you spell:  
Constantinopel..."

"Constantinopel ---  
Viestejä on joskus saatu Itämailtakin,  
taitaa hauskaa olla siellä. -

Naiset siellä, kulkee siellä verhot  
silmissä,  
nähty se on usein filmissä.  
Joskus sentään joku hiukan saa,  
verhoa tuot' salaa raottaa ---  
Constantinopel..."

Myös esitystavassa ulkomaiset ainekset alkoivat voimistua kotimaisten kustannuksella. Aluksi suosikkisävelmät opittiin ja esitettiin "korvakuulolta", nuotintuntemus oli olematonta. Sävelmiä ei juuri sovitettu, haitarit, viulu ja saksofoni soittivat melodiaa yksiaanisesti "kauan ja kovaa"<sup>25</sup>, banjo ja rummut hakkasivat tahtia. Mauno Jonssonin jäätyä pois rummuista Jäppilä ryhtyi soittamaan rumpuja ja haitaria yhtä aikaa: pääiskut tulivat bassorummusta ja haitarin bassoriviltä, "takapotkut" toisella kädellä haitarin sointuriviltä, toisella kädellä kapulalla pikkurummusta.<sup>26</sup> Vähitellen opittiin nuotit, ja kerrotaan, että Jäppilä ja Majander kopioivat kappaleita musiikkikaupan ikkunasta, varsinaiset orkesterisovitukset olivat vielä joutavia. Helge Pahlmanin tultua orkesteriin nuotinlukutaito parani, "nuottimies" antoi neuvoja, ja vuonna 1929 pystyttiin jo soittamaan painettuja sovituksia, joista poimittiin melodiat ja yksinkertaisimmat obligatot. Ksylofonisti Eino Katajavuori lisäsi omasta päästään säestyksen, hän pystyi improvisoimaan sointujen perusteella. Eero Lindroosista kehittyi orkesterin oma sovittaja: aluksi hän kirjoitteli bassokulkuja sousafonilleen, laati sitten obligatoja saksofonisteille näiden pyynnöstä ja teki jo 1930-luvun alusta oikeaoppisia "kahden rivin" sovituksia ulkomaisen mallin mukaan.<sup>27</sup>

1920-luvun lopulla orkesterissa alkoi syntyä omia sävellyksiä, dallapélaisten kappaleita ryhdyttiin julkaisemaan Dallapé-vihkoissa ulkomaisten käännössävelmien ohella. Vuonna 1930 virallistunut Dallapé-kustannus tuotti pian

uusia tanssikappaleita "tehdasmaiseen" tapaan. Mukaan liittynyt myllykoskelainen trumpetinsoittaja Valto Tynnilä oli erittäin tuottelias sävelmännikkari. Orkesterin "toimistossa" Toverien kerholla hän rimputteli mandoliinia, keksi loputtomasti uusia fokstrotteja ja valsseja, Jäppilä teki niihin tekstit ja sovitustaitoiset orkesterilaiset laativat niistä piano-, haitari- ja orkesterinuotteja. Vuonna 1936 osakeyhtiöksi muutettu kustannusyritys ehti julkaista lauluviikkoissa yli 600 iskelmää, sekä joukon muuta materiaalia Wilfred H. Tuomikosken saksofonikouluun saakka.<sup>28</sup>

Dallapé-orkesterin lopullinen läpimurto tapahtui äänilevyjen avulla. Uusi kotimainen tanssimusiikki, "iskelmä", oli kokenut hetkellisen korkeasuhtanteen, "gramofonikuumeen" innostamina levy-yhtiöt tarvitsivat "rajattomasti" uusia tanssikappaleita. Pohjoismainen Sähkö Oy, joka hieman aikaisemmin oli saanut levylaulajakseen Georg Malmsténin, tulevan suursuosikin, otti myös Dallapén listoilleen. Yhtiö järjesti laulusolisteja ja lisämuusikoita, levytykset käytiin ajan tavan mukaan tekemässä Berliinissä PSO:n edustamille Homochord- ja Odeon-levymerkeille. Ensimmäisen levytysmatkan tulos syksyllä 1929 kertoo vielä tasapainoilusta kotimaisen perinnesävelmusiikin ja jazzin välillä: Ville Alanko, Hannes Kettunen ja Veli Lehto (Viljo Lehtinen) lauloivat Dallapén säestämänä sekä jenkkasikermiä että Jäppilä sanoittamia saksalaisia schlaagereita. Levytystoiminta pääsi vauhtiin seuraavana vuonna, ja silloin syntyivät lähes kaikki ne Tynnilä-Jäppilä fokstrotit, joilla orkesteri on tullut kuuluisaksi, "Paavo Nurmi", "Lentävä Hollantilainen", "Valamo", "Petsamo", "Yö Altailla", "Kivikauden mies" jne. Oma tuotanto syrjäytti käänöskappaleet, Sylva - Brown - Hendersonin "Etelämeren laulu", Frimlin "Kuningas kulkureitten" ja Markuschin "Ali Baba" ym. olivat jo jäämässä taka-alalle.<sup>29</sup>

Eräät Dallapén muusikot olivat myös mukana ensimmäisen suomalaisen levy-yhtiön, Levytukku Oy:n johtajan Niilo Saarikon perustaman Columbus-yhtiön äänityksissä.<sup>30</sup> Se julkaisi vuosina 1929-1930 satakunta polkkaa, jenkkää, valssia, käänösiskelmiä ja kotimaista fokstrottia. Levyille syntyivät mm. tango "La Cumparsita" ("Tropiikin yö") ja fokstrot "Tulipunaruusut", Helsingin Kansanteatterin näyttelijän Aarne Salosen ja Rajamäen poikien laulamat "Köyhälistön marssi" ja "Rajamäen farssi" dokumentoivat puolestaan vuosikymmenen työväenlaulu- ja kisällilauluperinnettä.<sup>31</sup>

1930-luvun alussa Dallapé oli jo ammattimaistunut. Monelle taholle suuntautunut toiminta osoittautui kannattavaksi, tanssinsoitto, nuottikustannus- ja levytystoiminta tukivat toisiaan. Vuonna 1931 orkesteri siirtyi Toverien Kerholta Heimolaan, ja vuoden kuluttua aloitettiin suosittu kesäkiertueet, jotka ajoitettiin tarkan suunnitelman mukaan ympäri Suomea. Orkesteri kasvoi lopulta 13-miehiseksi, ja siihen siirtyi joukko ajan nimekkäimpiä muusikoita, mm. saksofonistit Tommy Tuomikoski ja Matti Rajula, pianisti Asser Fagerström, trumpettisti Alvar Kosunen, muutamana kesänä orkesterin johtajana ja



laulusolistina toimi itse Georg Malmstén, yhteistyö äänilevyillä oli osoittautunut jo aikaisemmin suurmenestykseksi. Vuonna 1933 perustettiin jopa oma musiikkiopisto ja oppilasorkesteri, se jouduttiin kuitenkin lakkauttamaan neljän vuoden kuluttua, koska verovapaat maaseutukiertueet aatteellisen yhteisön nimissä eivät enää viranomaisten mielestä kuuluneet varsinaisen toiminnan piiriin.<sup>32</sup>

Orkesterin avainhenkilö ja linja luoja oli sen perustaja Masa Jäppilä. Hän oli synnynäinen organisaattori, osasi hankkia orkesteriin sopivat muusikot, loi suhteet äänilevy-yhtiöihin ja sai aikaan hyvän yhteishengen. Faktori Toivo Alajärvi, jonka vastuulle jäi maaseutukiertueiden toteuttaminen suunnittelusta ja markkinoinnista lipunmyyjän ja kuuluttajan tehtäviin, oli Jäppilän "oikea käsi", Alajärvellä oli kokemusta myös nuottipainoon ja -kustannukseen liittyvissä asioissa.<sup>33</sup>

Ammattimaistumisen myötä siteet työväenliikkeeseen heikkenivät. Rajamäen poikien kisälliryhmä toimi tosin Dallapén rinnalla 1930-luvun kommunistilakeihin saakka, jolloin opintoyhdistykset jouduttiin lakkauttamaan, osallistui vuoden 1929 Spartakiadeihin Moskovassa ja esiintyi humoristisine ohjelmineen muutaman kerran jopa radiossa.<sup>34</sup> Vuosikymmenen lopulla syntyi työväenjärjestestöjen kanssa kitkaa: Rajamäen poikien kerrottiin aristaneen työväen taistelulaulujen esittämistä, ja Sörnäisten nuoriso-osaston yhteyteen perustettiin uusi kisälliryhmä Meijän pojat.<sup>35</sup> Järjestönuorten siniruskeat esiintymispuvut vaihtuivat aluksi pohjalaisiksi villapaidoiksi ja 1930-luvun alussa valkofraakeiksi.<sup>36</sup>

Dallapé-orkesterin keskuudessa syntynyt haitarijazz on omaperäinen, sekä tyyli- että sosiaalihistoriallinen ilmiö. Kansanomaisen tyylin synnyttivät työläisnuorison musiikkiharrastukset tavoitteineen ja rajoituksineen, ja ajan suomalaisista jazzvirtauksista se oli ainoa, jossa voi selvästi havaita kulttuurifuusioon saakka ulottuvaa kehitystä, kansallista omaperäisyyttä. Orkesterikokoonpanoissa tapahtuneet muutokset kuvastavat kotimaisten ja ulkomaiden virtausten sulautumista. Viulu ja haitari ovat vanhinta, 1800-luvun perinnemusiikkiin liittyvää kerrosta. Banjo, rummut ja saksofoni ovat lainaa keskieuropalaisesta salonkijazzista, joka oli Dallapén syntyaikoina yleistynyt ravintolamusiikkina, ksylofonin käyttö on sekä sattumaa että keskieuropalaisen "tingel- tangelin" vaikutusta: sen sukulaista, symbaalia, käytettiin ahkerasti ajan helsinkiläisissä ravintolayhtyeissä. Sousafoni periytyy sotilassoittokunnilta, tätä pehmeä-äänistä tuubatyyppiä oli ryhdytty soittamaan Andanian orkesterivierailun jälkeen myös moderneissa ravintolaorkesteereissa Börsin Zambaa myöten. Kansanomaiset käyttöyhteydet ovat sen sijaan karsineet hienostoleimaa saaneet salonkisoittimet, mm. sellon ja pianon, jotka olivat vielä salonkijazzissa olennaisia osia, toisaalta torviseitsikkojen kornetit tuntuivat jazzkäyttöön auttamattoman vanhanaikaisilta. Samaan tapaan muuttui myös orkesterin ohjelmisto, intonaatio, sävellys- ja sovitustyyli (s. 313-

320), keskieuropalainen ja angloamerikkalainen vaikutus kasvoi, mutta perinnesävellystyylit säilyivät sitkeästi mukana. Alkuvaiheissaan Dallapé oli yksi monista amatööriyhtyeistä, mutta tavallista pitkäjänteisemmän toiminnan, oman sävellystuotannon ja äänilevytysten vaikutuksesta siitä tuli pian esikuva. 1930-luvun alussa tämä kömpelö, mutta omaperäinen musiikki oli valmis lähemmäs lauantai-iltojen tanssipaikoilta koko kansan huviksi.

## Dallapén kilpailijoita ja seuraajia

Haitarijazzorkesteri saavutti nopeasti suuren suosion. Työväenlehtien huvi-ilmoituksista käy ilmi, että uusi orkesterityyppi yleistyi räjähdysnomaisesti vuosina 1927-1928, syrjäytti torvisoittokunnat ja vakiintui harrastajamusiikin tärkeimmäksi muodoksi. "Jazz-Dallaben", ja muutaman muun "7-miehisen haitarijazz-orkesterin" saavuttamaa asemaa kuvaa Työväen Musiikkiliiton sihteerin, säveltäjä Emil Kaupin katkera vuodatus Suomen Sosiaalidemokraatissa vuonna 1927:

"Ja nyt, itse asiaan! Työväen piirissä toimivat nykyään (tai oikeammin sanottuna tois-  
taiseksi) paitsi kuoroja, torvisoittokunnat. Ja nyt tämä paha aika on saanut mukaan  
erään pahan, josta - jos otetaan ajasta vaarin - saadaan vielä hyvä syntymään. Tämä  
paha on n.s. Jazz.

Se on - kuten tiedetään - vallannut suuren ajan työväestönkin keskuudessa ja se  
on samalla hajottanut torvisoittokuntia moniksi pieniksi joukkueiksi ja - mikä pahin-  
ta - se on vienyt suuremmilta soittokunnilta - kuten sanotaan - leivän suusta.

Mutta! Ja vielä kerran mutta! tähän pahaan villieläimeen, tähän jazz-petoon on  
nyt musiikkia rakastavan työväestön käytävä sarviin kiinni ja kesytettävä se. En suin-  
kaan tarkoita sitä, että tämä synnissä siinnyt ja syntynyt jazz-lapsukainen olisi jonkun  
jalon vallan siemen, joka on vaan joutunut jätteille. En suinkaan! Tarkoitan vain sitä,  
että tämä - neekerinpentu on käännyttävä oikeiden ihmisten mukaan ja taltutettava,  
ennen kaikkea taltutettava."

Haitarijazzorkesteriden mukana musiikin harrastus nousi työläisnuoris-  
keskuudessa aivan erilaisiin mittoihin kuin torvisoittokuntien aikana. Vuosina  
1926-1930 syntyi ainakin viisikymmentä haitarijazzorkesteria, ja aktiivien  
soittajien määrä oli torvisoittokuntiin verrattuna ainakin nelikertainen. Päivä-  
lehtitietojen mukaan ainakin neljäkymmentä seuraavaa tanssiorkesteria saa-  
vutti yhtä kertaa pidemmän toiminta-ajan työväen tansseissa: Adonal, Aloma,  
Amarillo, Aroniz, Beha, Black Devils, Bolero, Bombay, Carneval, Corona,  
Cosmopolite, Dallapé, Fennia, Figaro, Figlio, Frisco, Green Boys, Hanoy,  
Havanna, Himala, Janeiro, Jazz-Play, Jazz-Jazz, Margoni-Jazz-Band, Maske-  
rad, Metropol, Milano, Pagod, Paraguay, Piny Buttes, Puijo, Rainbow, Ra-

pido, Savoy, Stambul, Suomi Jazz -orkesteri, Tokio, Tsing-Tu, Zanzibar.

Useimmilla uusilla suosikkiorkestereilla ei ollut juuri yhteyksiä työväenjärjestöihin, ne syntyivät spontaanisti Dallapén ja muutaman muun perässä. Oli kuitenkin Rajamäen poikien tapaan muutamia poliittisia aktiiveja, joiden mukana haitarijazz sai aatteellista sisältöä, ja hetkisen tyyli näytti muodostuvan jopa vedenjakajaksi työväenliikkeen eri suuntausten musiikkikäsitysten välillä:<sup>38</sup>

"Internationale jazzorkesterin soittamana! Mutta oli miten tahansa: villiä taistelumarssia, hurjaa hyökkäystä ei mikään orkesteri - suuria sekaorkestereita tietysti luukuunottamatta - voi kuvata sellaisella rajulla voimalla, tulisella kiihkolla kuin jazzband."

Ludvig Kososen muisteluilla, jotka liittyvät kommunistisen nuorisoliikkeen asenteihin, on ilmeinen kansainvälinen tausta: Neuvostoliitossa ja Saksassa maailmansodan jälkeen syntynyt kommunistinen propagandistiliike, sini- ja punapaitaiset "laulavat sanomalehdet", pitivät jazziksi kutsuttua musiikkia kunnia-asemassa (s. 18-19). Eräs luultavasti maanalainen, "futuristinen" laina tulkoon harvinaisuutena kirjatuksi pianisti Asser Fagerströmin muistamana:<sup>39</sup>

"Se oli ihan ihmeellistä. Työväentalon B-salissa, missä me oltiin soittamassa (1925-1926?), oli ohjelmanumero, joka oli *jazz*. Ihmiset olivat oikein noin, odottivat, koska se hetki tulisi, kun Työväen näyttämön esirippu aukeis. Siellä oli noin seitsemän nuorta poikaa ja tyttöä. Jollain oli tamburiini, jollain erilaisia triankeleita, yks löi pikkurumpua, ja ne vuorotellen kilkuttelivat. Niillä ei ollut mitään kappaletta, ei melodiasoittoa ollenkaan, noin seitsemän erilaista rumpua vaan. Ja se oli semmosta, että kaikki olivat ihan kuin haltioissaan."

Dallapé tapaan syntyi kisälliryhmien keskuudessa muutamia muitakin haitarijazzorkestereita. Pasilan Laulu-Jussien yhteydessä toimi vuosina 1927-1929 Pirandello-orkesteri, johon kuului kaksi viulua, kaksi banjoa ja haitari. Mandoliininisoittaja Georg Grossman oli yhtyeen ainoa ammattilainen, hänen kvartettinsa oli ollut aikaisemmin suosittu esiintyjä Kallion kahviloissa ja työväen iltamissa.<sup>40</sup> Rajamäen pojista syntyi toinenkin jazzorkesteri: suutarinoppilas Väinö Tähhä perusti parin muun ryhmäläisen kanssa vuonna 1928 Maskerad-orkesterin, johon kuuluivat viulu, alttosaksofoni, haitari, banjo ja rummut. Maskerad soitti mm. HTY:n luistinradalla, sekä Fennia-nimisenä Hesperian tivolissa kesällä 1930. Tällöin oli mukana myllykoskelainen trumpetinsoittaja Valto Tynnilä, josta kehittyi pian tuottelias iskelmäsväeltäjä Dallapén parissa. Rajamäen poikien tilalle perustetun Meijän pojat -ryhmän säestäjä, haitaristi Toimi Hämäläinen, oli puolestaan vuonna 1929 syntyneen Pagod-orkesterin keskushahmoja.<sup>41</sup>

1960-luvun alussa suosioon nousseen Humppa-Veikot -orkesterin johtajan, rumpali Kullervo Linnan, uran alku sivusi työläisnuorisotoimintaa. Isä oli vallilalainen rakennustyömies ja harrastajanäyttelijä, poika opetteli soittamaan mandoliinia omin päin Valistuksen laulukirjan avulla, ja esiintyi jo 12-vuotiaana "kahvi- ja pullapalkalla Vallilan trokareiden hiluissa". Vuonna 1927 toinen "Valkan jengiläinen" pianisti Arvo Koskimaa, joka kävi Kallion yhteiskoulua, pyysi Linnaa mukaan "skolebändiin", kokoonpanoon kuului lisäksi kaksi viulua ja rummut. Urheiluseura Ponnistuksen kautta Linna, joka harrasti nyrkkeilyä, tutustui Rajamäen poikiin ja otti itsekin osaa Kivinokan jazzpuuhiin. Helsingin Työväenopiston oppilaiden keskuudessa vuonna 1929 syntynyt Aroniz oli hänen ensimmäinen orkesterinsa, ja vuotta myöhemmin siitä kehittyi varsin nimekäs Puijo-orkesteri. Violisti Åke Backman ja saksofonisti Väinö Tähkä olivat entisiä Rajamäen poikien ja Maskeradin soittajia, laulusolistina ja banjonsoittajana toimi Arvo Pirttiluoma, Työväen musiikkiliiton kuoroaktiivi. Linna itse oli ottanut soittimekseen rummut, joita hän käsitteli aluksi Dallapén mallin mukaan soittaen yhtä aikaa mandoliinia ja bassorumpua. Orkesterin nimi keksittiin tulitikkuetiketistä, ja toiminta ammattimaistui, kun vakituisesti soittopaikaksi saatiin raittiusyhdistys Innon sali. Mukaan liittyi kontrabasisti Ivan Putilin, nuori emigrantti, jonka muusikonura oli Suomessa alkanut balalaikan ja domransoittajana kahvila- ja elokuvayhteisissä, ja josta tuli myöhemmin Radio-orkesterin pitkäaikainen kontrabasisti ja klassisen kitaransoiton uranuurtaja. 1930-luvulla orkesteri kohosi angloamerikkalaistyylisten tanssiorkesteriiden parhaimmiston, toiminta jatkui ravintolaorkesterina vuoteen 1936.<sup>42</sup>

Haitarijazzorkesterit esiintyivät etupäässä työväenyhdistysten, ammattiosastojen, työväen urheilu- ja raittiusseurojen tansseissa. Yhteyksiä varsinaiseen järjestötoimintaan ei juuri ollut, työläisnuorison keskuudessa syntynyt musiikin harrastus pysyi muutamia kisälliryhmiä lukuunottamatta sitoutumattomana. Kokoonpanot muodostuivat sukulaisten ja tuttavien kesken, vasta myöhemmin orkestereihin liittyi ammattimuusikkoja, jotka opettivat korva-kuulosoittajille nuotinlukua ja muuta perustietoa. Orkestereiden amatöörimäisyyttä kuvaa se, ettei niistä ole juuri jäänyt muita tietoja kuin huvi-ilmoitusten niukka nimitieto, parhaimmista tapauksissa "rumpu raikaa, viulu ja saksofooni kuuluttaa" -tyyppinen mainos.<sup>43</sup> Haastattelutiedotkin ovat monesti epämääräisiä: "Milano-orkesterissa taisi soittaa kolme Laihon veljestä" (Väinö Tähkä), tai "Carneval oli aika hyvä haiviurum-tyylinen orkesteri" (Kullervo Linna). Muusikkokunnan ydinryhmä, mukaan liittyneet ammattilaiset, muistavat kuitenkin pitkäjänteisimmin toimineiden haitarijazzorkesteriä alkuvaiheista tarpeeksi.

## Amarillo

Dallapé-orkesterin vakavin kilpailija oli Amarillo-Jazz -orkesteri, sotaa käyttiin soittopaikoista ja yleisön suosiosta, paremmuutta mitattiin jopa miesluvun perusteella.<sup>44</sup> Amarillo oli sukulaisyhtye. Sen perusti vuonna 1926 kolme Anderssonin veljestä, joiden musiikinharrastus oli alkanut jo ennen kansalais-sotaa Kellokosken tehtaan VPK:n soittokunnassaa. Åke Andersson toimi johtajana, sovitti ohjelmistoa ja soitti haitaria toisen veljensä kanssa, kolmas veli soitti sousafonia. Vuoden 1930 paikkeilla orkesteriin liittyi violisti Teijo Joutsela, josta tuli pian Amarillon "nokkamies", hän oli jo ehtinyt opiskella laulua ja viulunsoittoa Konservatoriossa ja soittanut myös kahvila- ja ravintolaorkestereissa. Kokoonpanoon kuului lisäksi alttosaksofoni, trumpetti, jota soitti entinen HTY:n soittokunnan kornetisti Tuominen, sekä banjo ja rummut. Laulusolistina toimi Aimo Andersson, myöhemmin suosittu iskelmälaulaja A. Aimo. Amarillon tärkeimmät esiintymispaikat olivat Työväentalon A-sali ja Mustikkamaan tanssilava, HYT:n soittokunnan entiset vakiopaikat. Ohjelmisto oli samantapaista kuin Dallapellä, jonka lauluvalssien, jenkköjen ja polkkien lisäksi soitettiin Dallapé-vihkojen kappaleita, jonkin verran omaa tuotantoa, jota oli kilpailijan mallin mukaan ryhdytty julkaisemaan omissa lauluvihkoissa, sekä 1930-luvun angloamerikkalaista tanssimusiikkia standardisovituksista. Amarillo esiintyi myös muutamilla äänilevyillä ja säesti mm. Georg Malmsténia tämän tunnetussa "Leila"-valssissa vuonna 1932.<sup>45</sup>

## Metropol

Metropol-orkesterin keskushenkilöt olivat kolme Wahlstenin veljestä, Veikko ja Toivo soittivat haitareita, Niilo rumpuja. Heistä yksi oli ammatiltaan autonkuljettaja, toinen bensiininmyyjä ja nuorin oli vielä kotona. Jonkin verran oli tuntumaa ammattimaisempaankin musiikinharrastukseen: Veikko Wahlsten ja orkesterin violisti Lauri Kanto olivat saaneet perusoppinsa Laivaston soittokunnassa ja Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnassa, jossa he suorittivat asevelvollisuutensa<sup>46</sup>, Kanto soitti vakituisesti Työväenyhdistyksen orkesterissa ja Vallilan kesäteatteriyhtyeissä, kiertelipä yhtenä kesänä Pahlmanin perheyhtyeen kanssa tanssinsoittajana. Metropolin mukana oli tilapäisesti ammatilaisia, mm. saksofonisti Reino Teräsvuori oli lähes vakiojäsen. Orkesteri esiintyi Työväen luistinradalla Töölönlahdella; urheiluseura Jyryn sali Vuorellassa oli sen vakituinen soittopaikka. 1930-luvulla orkesteri kasvoi seitsenmiehiseksi, ja mukana oli mm. trumpetti, jota soitti Eino Helminen, tunnettu soittokunta- ja tanssimuusikko, sekä pasuuna. Orkesteri toimi vuoden 1936 paikkeille. Wahlstenin veljekset soittivat myöhemmin mm. Yrjö Saarnion Pirteissä pelimanneissa, 1950-luvun suosituissa radio- ja äänilevy-yhtyeessä, ja

toimivat myös samoihin aikoihin perustetun Helsingin Taksihanurien paris-  
sa.<sup>47</sup>

## **Carneval**

Carneval-jazzorkesterin perusti vuonna 1926 lyhyttavarakauppias Viljo Hyyp-  
pä. Viulu-haitari-saksofoni-rummut -tyyppinen tanssiorkesteri kasvoi 1930-  
luvulla septetiksi, mukana olivat mm. trumpetit Armas Syrjänen ja Eino  
Helminen, joskus oli mukana Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan sousa-  
fonisti Jalmari Penttilä. Carneval soitti sekä työväen tanssipaikoilla että  
keskikaupungilla, Polylla, Natsalla ja Ostrobotnialla porvarillisten urheiluseu-  
rojen tansseissa.<sup>48</sup>

## **Pagod**

Pagod-orkesterin alkumuoto oli Kankkusen veljesten jazztrio, kaksi haitaria ja  
rummut. Se soitti ensimmäiset soittonsa vuodesta 1926 Markan kuppilassa  
Kalliossa, suositussa kansanruokalassa, jonka erikoisuus oli markan aterihin-  
ta ruokalajista riippumatta. Banjonsoitaja Kalle Virtanen liittyi mukaan ja  
sittemmin kokoonpano uusiutui monta kertaa. Pagodin keskushenkilö oli pia-  
nisti-haitaristi Arvo Koskimaa, SOK:n varastonhoitaja, joka loi 1930-luvulla  
iskelmäsäveltäjän uran tanssinsoiton ohella. Toimi Hämmäläinen, Meijän pojat  
-ryhmän entinen säestäjä, soitti haitaria, verhoilija Kalle Virtanen viulua ja  
banjoa, Lindqvist-niminen autonkuljettaja toista viulua, kauppatieteiden opis-  
kelija Olavi Verho klarinettia ja alttosaksofonia, sorvari Eino Vainio rumpuja,  
ja laulusolistina oli vahtimestari Sulo Pietikäinen, joka soitti myös viulufonia,  
salonkijazzin yhteydessä yleistynyttä erikoissoitinta. Toisinaan oli mukana  
Laivaston soittokunnan sousafonisti Lauri Muotinen. Dallapé-orkesterin tyyli  
ja ohjelmisto oli Pagodinkin esikuva, tärkeimmät esiintymispaikat olivat Työ-  
väentalo ja Mustikkamaa. 1930-luvun alkupuoli oli Pagodin varsinaista toi-  
minta-aikaa, ammattimaistumisen myötä sekin muuntui kulki haitarijazzor-  
kesterista moderniksi hot-orkesteriksi.<sup>49</sup>

## **Rainbow**

Rainbow-orkesterinkin alku oli vaatimaton: vuonna 1929 viisi "korvakuulo-  
soittajaa" Helsingin Maalarien Väri- ja Tapettiliikkeestä perusti keskenään  
jazzorkesterin. Vuonna 1929 liittyi mukaan sotilasmuusikko Harald Österberg  
(Taruvuori), rumpalin veli. Hän oli saanut koulutusta aluksi Keski-Suomen

Rykmentin soittokunnassa ja vuodesta 1926 Armeijan soitto-oppilaskoulun ensimmäisellä vuosikursilla, eronnut kuitenkin armeijasta kurssin päätyttyä ja toiminut kesällä 1929 mm. Postiljoonien soittokunnan rumpalina. Österberg, joka soitti klarinettia ja saksofonia, opetti muut lukemaan nuotteja. Esiintymisiä alkoi tulla Työväen pursiseuralle, urheiluseura Kullervon ja Maalarien ammattiosaston tansseihin ja kerran jopa Soitto-oppilaskoulun päättäjäisjuhliin, jossa tosi sattui kiusallinen erehdys: orkesterin avausnumero, marssi "Vapaa Venäjä", oli aiheuttaa skandaalin! Vuonna 1930 Rainbow sai kiinnityksen Hämeenkadun Häme-ravintolaan ja vuotta myöhemmin Tenhoon Helsinginkadulle. Orkesteriin liittyi muutamia ammattimuusikkoja. Kanttori-urkurioppilas Vilho Heimonen lauloi ja soitti pianoa, musiikinopiskelija Kauko Tekonen soitti viulua. Tenhossa käytettiin jo painettuja sovituksia, mm. Börsin Zamba-orkesterin vanhoja nuotteja, joita Österberg oli saanut ostettua, "Jääkärin morsianta" ja "Havajin kukkaa" soitettiin konserttimusiikkina. Arvostustakin kertyi: orkesterilaisia ilahdutti *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1933 julkaistu pikku kirjoitus, jossa mainittiin, että Kaivohuoneen Melody Boys oli pääkaupungin eteläisin tanssiorkesteri, Rainbow pohjoisin. 1930-luvulla Rainbow kasvoi chicago-tyyliseksi kokoonpanoksi, ja käsitti laajimmillaan täydet reeds-brass-rhythm -ryhmät. Laulusolistina toimi jonkin aikaa nuori "sweet"-laulaja Olavi Virta, josta sittemmin tuli legenda jo eläessään.<sup>50</sup>

## Suomi Jazz Orkesteri

Useimmat haitarijazzorkesterit olivat työväen keskuudessa spontaanisti syntyneitä harrastelijayhtyeitä, ammattimaiseen toimintaan ja äänilevytyksiin ylsivät vain muutamat. Äänilevyjen kautta kuuluisaksi tullut Suomi Jazz Orkesteri oli poikkeus. Se koottiin alun pitäen äänilevyorkesteriksi, kun kotimainen äänilevyteollisuus halusi kokeilla suosioon tulleen hanurijazzin markkinoita. Fazerin Musiikkikaupan edustaman HMV-yhtiön tuotantoa hoitanut Ernst Pingoud perustikin yhtyeen "kyökin puolelta"<sup>51</sup> ja otti siihen tuttujaan, mm. emigranttisoittajia Fazerin soitinkorjaamolta. Suomi Jazz Orkesterin keskuhenkilöt olivat kolme juutalaista haitarisoittajaa, veljekset Nils, Lars ja Olof Ekman. Nils Ekman oli heistä ammattilainen, ja johti myöhemmin suosittua äänilevyorkesteria, Nissen harmonikkaorkesteria. Toiset veljekset olivat pienyrittäjiä, hattu- ja hansikaskauppiaita Siltasaassa.

Ekmanit erosivat pian orkesterista ja perustivat italialaisten Busin veljesten kanssa Rapido-orkesterin. Suomi Jazz Orkesterin haitaristina toimi tämän jälkeen kahvila-, elokuva- ja tivolisoihtajana mainetta saanut Viljo Vesterinen, jonka soittajanura oli alkanut sellon- ja pianonsoiton alkeiden parissa Viipurin musiikkiopistossa. Suurimmillaan kokoonpanossa soitti kymmenen miestä. Haitaristeja oli kaksi kappaletta, musiikkiopintojaan viimeistelevä Martti

Parantainen soitti viulua, tsaarin soittokunnan mukana Suomeen tullut virolaissyntyinen Hannes Konno trumpettia, Antti Sundell soitti pasuunaa, Laivaston soittokunnassa oppinsa saanut Nils Petrelius alttosaksofonia, Sebelisniminen puhelinalaitoksen virkailija banjoa, muuan venäläinen emigrantti rumppuja ja Kaarlo Reinikainen, Valkoisen Kaartin soittokunnan entinen tuubisti, sousafonia.<sup>52</sup>

Suomi Jazz Orkesterin maine perustui vuosina 1928-1929 tehtyihin kansanomaisiin äänilevyihin, polkkiin, jenkkoihin, valsseihin ja fokstrotteihin. Niistä useimmat olivat Ernst Pingoudin sovituksia, joita hän teki Johnny Loken salanimen suojassa, laulusolistina "kertosaakeellä" oli Topi Aaltonen, eli nuori oopperatenori Ture Ara. Fazerin musiikkikauppa huomasikin tehneensä hyvä sijoituksen:<sup>53</sup>

"Suositujia myös meidän maassamme ovat englantilaiset tanssilevyt laulukertoineen. Päätimme sen vuoksi, kun viime kesänä tilaisuus tähän tarjoutui, antaa erään suomalaisen jazzorkesterin soittaa levyihin muutamia suosittuja kappaleita suomalaisin loppukerroin. Tulos onkin onnistunut. Etenkin rytmi on oivallinen."

Ensimmäisen levytyserän menestys ei ollut tosin kovin oivallinen. Äänitykset tehtiin Helsingissä HMV-yhtiön tekniikalla, sekä tekninen että taiteellinen toteutus vaikuttaa hätäiseltä ja amatöörimaiselta. Orkesteri soitti sisään jenkoja ja polkkia, J. Alfred Tannerin "Kulkurin valssin", Sylvainin fokstrotin "Anna, oi armas Anna", sekä Jaakko Pullin jazzkappaleet "Puusepät" ja "Kaarina". Sen sijaan seuraavana vuonna, jolloin syntyivät "Asfalttikukka"/"Hawaii" sekä "Emma"/"Villiruusu", kokoonpano oli uusiutunut ja ammattimais- tunut. Kumpaakin levyä myytiin lyhyessä ajassa peräti 30 000 kappaletta, joka oli "gramofonikuumeen" aikojen huippulukema. Suomi Jazz Orkesteri oli osoittautunut onnistuneeksi vastavedoksi spontaanisti syntyneelle haitarijaz- zille.<sup>54</sup>

Orkesteri toimi ahkerasti myös tanssiorkesterina. Vakituinen soittopaikka oli Poliisimaneesi Runeberginkadulla, jossa se esiintyi Poliisien ampumaseuran tansseissa kevätkaudella 1928.<sup>55</sup> Vuonna 1930 suurimman suosion aika alkoi jo olla ohi, orkesteri muuttui kiertäväksi soittajistoksi ja tilaukset rajoittuivat kertaan tai pariin viikossa. Levytyskappaleiden ohella soitettiin saksalaisia schlaagereita, kappalejärjestys määrätyn soitto-ohjelman mukaan. Maaseutupaikoilla järjestettiin jopa iltamia ennen varsinaista tanssin- soittoa: Vesterinen esitti haitarilla taiturimaisia konserttikappaleita, Parantainen veteli viulullaan Montin "Czardasta" ja Konno lauloi tunteellisia romansseja.<sup>55</sup> Talvella 1929 orkesteri soitti jonkin aikaa eräessä elokuvateatterissa Siltasaarella. Erästä kimmelluksesta kilpailevan Dallapén soittajat, jotka kävivät vakoilemassa teatterissa, saivat ilonaihetta pitkäksi aikaa - Ekman sattui kajauttamaan eräessä herkässä kohtauksessa kovalla äänellä käs-



kyn: "Konno, ta trumpeten fram!"<sup>56</sup>

Suomi Jazz Orkesteri hajosi vuonna 1931. Georg Malmstén muisteli, että Ernst Pingoud suunnitteli laajentavansa sen suureksi ajanvieteorkesteriksi, jota Malmsténin piti tulla johtamaan, hanke jäi kuitenkin sikseen.

Ensimmäisen levytyserän jälkeen Ekmanin veljekset olivat eronneet orkesterista ja siirtyneet Rapido-orkesteriin. Vuonna 1927 perustetun jazzorkesterin keskushenkilöt olivat kolme italialaista Busin haitaristiveljestä, Pietro, Angelo ja Tomaso. He olivat tulleet Suomeen 1910-luvulla alunperin katusoitajina, esiintyneet suurella menestyksellä, myös elokuvissa ja sirkuksissa, ja pitivät soittamisen ohella pientä kipsiliikettä.<sup>57</sup> Parhaimmillaan Rapido-orkesteriin kuului peräti viisi haitaria. Kesällä 1930, jolloin orkesteri esiintyi mm. Munkkiniemen VPK:n lavalla siinä soitti Ekmanien ja Busien lisäksi Nils Ekmanin lanko, saksofonisti Harald Mannerström, Radio-orkesterin entinen sooloklarinetisti, joka vuorotteli Suomi Jazz Orkesterin muusikon Nils Petreliuksen kanssa. Torviseitsikkoveteraani Eino Helminen soitti trumpettia, muuan Upseerikasinon vahtimestari pasuunaa, entinen Suomen Valkoisen Kaartin muusikko Sulo Warpukari tuubaa ja Edvard Hyyppä, tunnettu sirkuslainen ja pujottelija.<sup>58</sup>

## Haitarijazzista hot-jazziin

1930-luvun puolivälissä useimmat haitarijazzorkesterit vaihtoivat tyyliä. Taitoa oli kertynyt tarpeeksi amerikkalaistyypin tanssimusiikin omaksumiseen, angloamerikkalaiset uutuuskappaleet syrjäyttivät kansanomaisen perinnesäntimusiikin, haitarit, viulut ja mandoliinit jäivät syrjään. Kehitystä voi verrata kymmenkunta vuotta aikaisemmin tapahtuneeseen muutokseen salonkijazzista hot-jazziin ravintolamusiikin alueella, tyylihistoriallisesti se vastaa myös siirtymistä ragtimesta jazziin New Orleansissa ennen maailmansotaa. Modernisoitumiseen liittyi ammattimaistuminen, sekä tuttavuuksien että tyylin suosion houkuttelemista haitarijazzin pariin siirtyi runsaasti ammattimuusikoita. Etenkin armeijan puhaltajia näyttää liittyneen runsaasti, jonkin verran myös tuttuja konservatoriolaisia, violisteja, puupuhaltajia ja pianisteja. Ammattilaisten vaikutuksesta irtauduttiin vähitellen korvakuulosoitosta, nuotinlukutaito kehittyi ja painetut standardisovitukset muodostuivat tärkeimmäksi materiaaliksi. Muutos orkestereiden ulkoasussa kuvastaa kehitystä: kansanomaiset villapaidat vaihtuivat frakeiksi, smokeiksi ja kiiltoahkakengiksi, kirjaillut nuottitelinet ja julisteet lisäsivät ulkoista loistoa. Myös haitarijazzin yhteiskunnallinen luonne alkoi muuttua. Alkujaan työläisnuorison keskuudessa syntynyt tyyli tuli lähinnä Dallapé-orkesterin vaikutuksesta laajemmin tunnetuksi, kansanomaisen musiikin suosio äänilevyillä nopeutti kehitystä. Laitakaupungin amatööriyhtyeet alkoivat saada tilauksia keskikaupungin tansseihin ja

ravintoloihin, äänilevyjen ja lauluvihkojen avulla tyyli levisi pian Helsingin ulkopuolelle.

Askel ragtimesta jazziin oli haitarijazzin akkulturaation toinen vaihe. Ensimmäinen, 1920-luvun puolivälissä syntynyt reaktio, korosti kansanomaisia aineksia, jälkimmäinen yritti karsia ne mahdollisimman vähiin. Luonne muuttui kulttuurifuusiosta vain passiiviseksi jäljittelyksi, jota voi pitää myös kulttuurin viivästysilmiönä: työväen osakulttuurin luonne oli menetetty, edessä oli myöhästynyt mukautuminen ylempien yhteiskuntakerrosten omaksumaan kansainväliseen esikuvaan. Kansanomaisella tyyllillä oli tosin äänilevyteollisuuden parissa oma kulta-aikansa koko 1930-luvun. Dallapé näytti suuntaa ja pysyi laskelmoidusti kansanomaisilla linjoillaan, äänilevyteollisuuden vaatimuksesta joutuivat myös jazzambitioita osoittaneet Ramblers ja Rythmi-Pojat mukautumaan kehitykseen. Pulakausi ja konservatiivinen suuntaus ovat passiiviseen kansanomaisuuteen jähmettyneen tyylin henkistä ilmapiiriä. Samantapaista kehitystä näyttää syntyneen 1970-luvun laman myötä, jolloin kolmannen kerran tapahtunut humppamusiikin uusi tuleminen näyttää laskelmallisesti perustuneen ns. hiljaisen enemmistön apatian varaan.

### *Viitteet*

1) H.S. 17.4.1927: Pääsiäisnaamiaiset Helsingin Toverien kerholla, soittaa "Rapid Hanuri-jazz-orkesteri".

2) Åström 1962, s. 93-114.

3) Siipi 1962, s. 152-159.

4) Anna-Liisa Heinosen antamia tietoja "Fredikan torpan" eli Pasilan työväentalon piirin toiminnasta 1920-luvulla. "Kivinokkaan mentiin kilpaa kahdella kuusiairoisella kirkkoveneellä." Taisto Jermilä. Rajamäen pojat TMI.

5) Sharleston. Kirj. Jali. Laulu-Jussien lauluja v. 1925-1927. (käsinkirjoitettu lauluvihko). A-LHK.

6) Gronow 1976, s. 220-221.

7) Jalkanen 1967.

8) Rajamäen farssi. Rajamäen pojat. Helsinki. Columbus 5029 (Varsova [?] 1930) MJK; Proletaarit nouskaa. Eteenpäin ETLP 301.

9) Tietoja Rajamäen poikien toiminnasta: Mauno Jäppilä, Väinö Tähkä, Helge Pahlman, Kullervo Linna, Anna-Liisa Heinonen; Nygren mts. 171-172, Gronow mts. 220-221; "Gunnar Laine toi mukanaan Leningradin punaupseerikoulun lauluja." Taisto Jermilä. Rajamäen pojat TMI.

10) Anna-Liisa Heinonen.

11) Doris ja Mauno Jäppilä.

12) Helge Pahlman, Kullervo Linna; Käyhkö 1973, s. 8.

13) Anna-Liisa Heinonen.

14) Kunnallisverojen rekisterit 1920-1928. Rahatoimiston arkisto. Bi: 53-108. HKA.

15) "Jazz-Dallapé-orkesterin" valokuva 1925. MJK.

16) Toivo Alajärvi.

17) Eero Laresalo; S.S.:n, H.S.:n huvi-ilmoitukset 1926- 1930.

18) Helge Pahlman.

- 19) Helge Pahlman; Asser Fagerström, Martti Ounamo: Kuuba-kahvilan jazzkvartetti oli jazzin edelläkävijöitä työläisravintoloissa.
- 20) Eino Katajajuori.
- 21) Dallapé-orkesterin valokuva 1928. MJK.
- 22) Eero Lauresalo, Helge Pahlman.
- 23) Odeon PLD-EP 2001, takakansi; Martti Jäppilä: Pientä pakinaa Dallapésta, 1958.
- 24) Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. I-II vihko. Helsinki 1928-1929.
- 25) Helge Pahlman.
- 26) Vrt. salonkijazzin käytäntö s. 61.
- 27) Helge Pahlman, Eero Lauresalo, Asser Fagerström; Eero Lauresalon sovituksia v. 1935-1937 (käsikirj.) MJK.
- 28) Jalkanen mts. 30-31.
- 29) Haapanen mts. 126-128.
- 30) Levytyssopimus 11.10.1929. Levytukku Oy, näyttelijä Aarne Salonen, Urho Valkama, viulu, Pauli Impivaara, klarinetti ja saksofoni, Paavo Raivonen, haitari, Eino Katajajuori, ksylofoni ja kellopeli tms., Kaarlo Valkama, viulu. Levytyssopimus 50: laulu- ja soittoesityksiä Artifon-studioissa, Berliinissä 15.- 19.10.1929. KVK.
- 31) Haapanen mts. 88-89; Köyhälistön marssi. Aarne Salonen ja Kansan orkesteri, Helsinki. Columbus 10032 (1929), Rajamäen farssi. Rajamäen pojat, Helsinki. Columbus 50209 (21191) (1930).
- 32) Malmstén mts. 130-142.
- 33) Jalkanen mts. 19, 22-25.
- 34) Väinö Tähhä, Mauno Jäppilä, Käyhkö mts. 8, Rundradion 11.4.1928.
- 35) Saunio mts. 279-280.
- 36) Dallapé-orkesterin valokuvia 1926-1936. MJK.
- 37) S.S. 18.6.1927, 6.4.1927, 26.8.1927 (Emil Kauppi, Työväestö ja musiikki, s. 5).
- 38) Kosonen, Ludvig: Lippulaulu. Kuvaus Suomen kommunistisen nuorisoaktiivin elämästä vuonna 1929. Leningrad 1932. (Saunio mts. 285).
- 39) Asser Fagerström 2.7.1978.
- 40) Pirandello-orkesterin valokuva 1929. AHK: Anna-Liisa Heinonen.
- 41) Väinö Tähhä.
- 42) Väinö Tähhä, Kullervo Linna, Ivan Putilin.
- 43) S.S: 18.4.1927.
- 44) Eero Lauresalo.
- 45) Teijo Joutsela; Jazz Amarillo. Orkesteri Jazz Amarillo 2-6, Helsinki 1930, 1931; Haapanen mts. 157-158.
- 46) SVK:n Vaasan pataljoonan tili 27/1920, Rannikkolaivueen tili 54/1922. SA.
- 47) Eino Helminen, Kullervo Linna, Reino Teräsvuori.
- 48) Eino Helminen; Carneval-orkesterin valokuva 1933 EHK.
- 49) Eino Vaahtera.
- 50) Harald Taruvuori, Rainbow-orkesterin valokuvat 1929- 1929. HTK.
- 51) Martti Parantainen.
- 52) Martti Parantainen, Suomi Jazz Orkesterin valokuva 1930. MPK.
- 53) Suomalaisia levyjä 1928. Grammophon levyluettelo 1928. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab.
- 54) Haapanen mts. 100-102, 108; HMV AL 943, HMVX 2990.
- 55) Martti Parantainen.
- 56) Eero Lauresalo.
- 57) Katusoitto- ja anomukset 1896, 1906-1944. Poliisilaitos. Kansliaosasto. VA; Busi, Angelo, Pietro, Tomaso. Ulkomaalaisten työ- ja ololupakortisto. ULHA.
- 58) Eino Helminen.

## 7. Orkesterityyppi ja yhteiskunta

Afroamerikkalaisen musiikin murros oli monivaiheinen akkulturaatiotapahtuma. Jazz ja sen sukulaiset levisivät Suomeen sekä välittömien kontaktien, muusikko- ja orkesterivierailujen että mekanisoidun tuotannon, nuottien, äänilevyjen ja radion välityksellä. Osa 1920-luvun kansainvälisestä, "länsieurooppalaisesti vetovoimaisesta"<sup>1</sup> muotimusiikista osoittautui päiväperhoseksi, mutta osa sopeutui suomalaisen populaarimusiikin eri perinteisiin, joko syrjäytyne tai sulautui niihin ja suomalaistui. Akkulturaation taustatekijä oli erikoistunut musiikin tuotantojärjestelmä, jonka välityksellä syntyivät afroamerikkalaisen ja suomalaisen populaarimusiikin väliset kontaktit, ja joka ohjasi hyväksymisestä valikoivaan omaksuntaan tai torjuntaan vaihdellutta kehitystä. Musiikin tuotantojärjestelmä oli syntynyt teollistumisen ja kaupungistumisen mukana: 1900-luvun alkupuolen yhteiskunnallinen, taloudellinen ja kulttuurin kehitys loi perustan 1920-luvun pääkaupunkiseudun ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen murrokselle.

### Teollistumisaika

Populaarimusiikin tuotantojärjestelmät syntyivät 1800-luvun loppupuolella Helsingin ensimmäisellä kasvukaudella, liberalismien, teollisen irtautumisen ja taloudellisen kasvun ajanjaksolla. 1800-luvulla pääkaupunki alkoi uudistua nykyiselleen: keskustassa kansallisromanttiset ja jugend-kivitalot syrjäyttivät empire-puutalot, väkiluku kasvoi 1900-luvun vaihteeseen mennessä n. 150.000:een. Kaupungin sosiaalinen rakenne vakiintui: eteläiset kaupunginosat ja keskusta muodostuivat ylempien sosiaaliryhmien asuma-alueiksi, työväestö, suhteellisesti suurin väestöryhmä, sijoittui asumaan Pitkäsillan pohjoispuolelle tai "esikaupunkeihin", jotka vasta 1946 liitettiin kaupunkiin. Sosiaalirakenne säilyi lievää keskiluokkaistumista lukuunottamatta ennallaan kansalaissodan jälkeenkin.<sup>2</sup> 1920-luvun jälkipuolella vallitsi taloudellinen nousukausi, väkiluku kasvoi n. 200.000:een ja kaupunki laajeni pohjoiseen (Käpylä) ja länteen (Töölö). Suotuisa kehitys päättyi 1930-luvun alussa pulauteen ja poliittiseen konservatiiviseen suuntaukseen.<sup>3</sup>

Talous- ja hallintoelämän myötä kehittyivät taide- ja huvielämän organisaatiot ja liiketoiminnaksi muodostuneen julkisten, maksullisten huvien tuottamisen ohella yleistyi vapaa-ajan viettoon<sup>4</sup> liittynyt harrastustoiminta, jossa teollistumisajan erilaisten kansalaisjärjestöjen osuus oli merkittävä. 1800-luvun lopulla kehittyivät nykyiselleen mm. teatteri, taide- ja sotilasmusiikin organisaatiot, musiikkikauppa, ravintolalaitos, sirkus ja tivoli, ja uusina populaarikulttuurin muotoina yleistyivät urheilukilpailut, yleiset tanssit ja elokuva. Sekä taide- että populaarimusiikin tuotanto oli voimakkaasti sidok-

sisä keskieurooppalaiseen kulttuurialueeseen, populaarimusiikissa suhde tuntui etenkin ravintolamusiikin ja musiikkikaupan alueella. Autonomian ajan erityispiirre oli Pietarista tullut kulttuuri, jonka vaikutus jatkui vielä vallankumouksen jälkeen emigranttien välityksellä. Maailmansodan ja kansalaissodan jälkeen korostuivat kuitenkin keskieurooppalaiset, ennen kaikkea saksalaiset kulttuurisuhteet poliittisen lähihistorian seurauksena.

Teollistumis- ja kaupungistumisajalla musiikin tuotanto alkoi erikoistua. 1920-luvulle tultaessa populaarimusiikin tuotannosta oli kehittynyt järjestelmä, jossa oli näkyvissä tehtävänmukaisia, määrällisiä ja ideologisia eroja. Tehtävänmukainen erikoistuminen oli 1800-luvulta lähtien synnyttänyt erilaisia käytäntöjä: ravintoloihin ja elokuvateattereihin oli vakiintunut keskieurooppalaisperäinen salonkimusiikki, julkisten huvien ja tanssien musiikin hoitivat armeijan soittokunnat ja kansalaisjärjestöjen amatööriseitsikot, laitakaupungin tansseissa ja iltamissa soittivat vielä viulu- ja haitaripelimannit, ja keskieurooppalaisen kaupunkikulttuurin käytännöistä Suomeen oli omaksuttu mm. varietee, kupletti ja katusoitto. Tuotannon kerrostuneisuus näkyi ennen kaikkea ravintolamusiikin alueella, missä keskustan hienostoravintolat ja hotellit vastasivat tuotannon pääosasta ja erottautuivat varsin jyrkästi keskiluokan ja työväen asuma-alueiden vaatimattomammista tanssiravintoloista ja kuplettikahviloista. Tuotannon ideologiset erot näkyivät kansalaissodan jälkeen ennen kaikkea yleisten tanssien järjestämisessä, jolloin porvarillisten ja työväen järjestöjen tanssit erottautuivat jyrkästi toisistaan, eikä mm. keskikaupungin tanssisalien vuokrausvuorottelu, joka vielä 1910-luvulla oli yleistä<sup>5</sup>, enää tullut kysymykseen.

Maailmansodan jälkeen populaarimusiikin tuotannossa tapahtui joukko muutoksia ja uudistuksia, jotka vaikuttivat sekä välillisesti että välittömästi musiikkiin. osa niistä, mm. 1920-luvun loppupuolen taloudellinen nousukausi, joka loi edellytykset sekä tuotannon että kulutuksen kasvuille, liittyi vuosikymmenen yleiseen kehitykseen. Eräät murrokset koskivat välittömämmin musiikin tuotantoa. Kansalaissodan jälkeen ravintolalaitoksessa tapahtunut omistajiston uusiutuminen, kielto- ja leimaverolain voimaantulo ja Pietarin yhteyksien katkeaminen vaativat liiketoimelta uudistumista, myös musiikilta. Keskieurooppalaisen käytännön mukaisesti yleistynyt ravintolatanssi muutti ratkaisevasti suomalaista ravintolakulttuuria, ja edisti olennaisesti afroamerikalaisen musiikin leviämistä.

Hienostoravintoilloissa oli jo autonomian aikana järjestetty seurapiirin sisäisiä "allegri-iltamia" ja "picnic-tanssiaisia", joita tosin eräät ulkomaiset vieraat vähättelivät teennäisiksi jäljittely-yrityksiksi.<sup>6</sup> Maailmansodan jälkeinen uudistus oli taloudellinen innovaatio, joka tavoitti sekä määrältään että ikärakenteeltaan laajemman väestönosan. Päivällis- ja illallistanssiaisten järjestäminen lankesi otolliseen maaperään. Tanssikoulut kokivat korkeasuhtanteen, "tanssikuumeen", nuorentunut ravintolayleisö opetteli uusia tansseja

(shimmy, fokstrot, charleston, black bottom, boston-valssi) aluksi salonkiorkesterien säestyksellä, mutta koki ennen kaikkea uudet salonkiorkesterit tanssikulttuurin uudistajiksi, mannermaiseksi muoti-ilmioiksi, jonka avulla "torjuttiin sotaväsymys".<sup>7</sup> "Tätä emme olisi tehneet ennen", pohti Erkki Vala ilmiötä *Tulenkantajien Albumin* palstoilla, ja Mika Waltari kanonisoi käsityksen *Suuren illusionin* Caritaksen suulla:<sup>8</sup>

"Minun nuoruuteni sattui juuri tuohon villiin ja mielettömään aikaan, jolloin sota oli loppunut ja olot alkoivat vähitellen tasaantua - Jolloin kaikkein hermojen vuosia kestänyt jännitys purkautui nauruun ja tanssiin - sairaalloisen kiihkeään, hysteeriseen riemuun - Koko ilmapiirihän oli silloin aivan mielisairasta. Muistatko, kuinka ensimmäiset jazzsoittokunnat saapuivat Suomeen!"

Vala näki "jazzorkesterien huumaavan pauhun" ja "charlestonin idioottimaiset liikkeet" pyrkimyksinä irrottautua sotaväsymyksen ohella sisäänpääntäntyneestä kansallisromantiikasta.<sup>9</sup>

Vastaava muutos tapahtui vuosikymmenen puolivälissä yleisten tanssien järjestämisessä. Vuonna 1926 keskikaupungin tanssisaleja vuokranneet tanssien järjestäjät, pääkaupungin torvisoittokunnat menettivät yhtäkkiä vakiintuneen asemansa porvarillisille urheiluseuroille. Nämä alkoivat palkata tanssien soittajiksi jazzorkestereita, ja torvisoittokunnat joutuivat väistymään laitakaupungille ja Helsingin ulkopuolelle. Tarkkojen tietojen puuttuessa vuoden sisällä tapahtuneen täydellisen muutoksen taustatekijät jäävät olettamusten varaan. Torvisoittokuntien kannalta kysymyksessä oli keinotekoinen viivästyminen: 1910-luvulla tanssien järjestämismonopolin saanut soittokuntalaitos pystyi pitkittämään asemaansa jonkin aikaa pidemmälle kuin oli tarvetta, tuloksena oli tyhjiö, joka täyttyi tilaisuuden tullen räjähdysmäisesti. Urheilujärjestöt olivat 1920-luvun harrastustoiminnan uusi voimatekijä, Paavo Nurmen ja kansallishenkisen urheiluharrastuksen vuosikymmenellä ne nauttivat laajaa kansansuosiota, ja niistä oli tullut torvisoittokuntia kilpailukykyisempiä tanssien järjestäjiä. Murrosvaiheessa maku- ja kannattavuuskysymykset yhtyivät torvisoittokuntien tappioksi: salonki- ja hot-jazz -tyyppiset, keskimäärin viisimiehiset nuorisoyhtyeet vastasivat paremmin tanssiyleisön toivomuksia, ja olivat ilmeisesti tanssien pitäjille halvempia kuin laajimmillaan 14-miehiset torviseitsikot.

Mekanisoidussa tuotannossa tapahtuneet muutokset alkoivat vaikuttaa musiikin kehitykseen 1920-luvun lopulla. Pulakauden alussa tapahtunut äänilekuvan läpimurto oli kansainvälinen ilmiö ja se antoi kuolininskun salonkiorkesterilaitokselle, joka oli muutamaa vuotta aikaisemmin menettänyt asemansa ravintolaorkesterina. Radiolla ja äänilevyllä oli merkitystä lähinnä jazzmuusikoille, jotka saattoivat halutessaan hankkia niiden avulla henkilökohtaisia kontakteja korvaavia kansainvälisiä vaikutteita. Sen sijaan kotimai-

sen musiikin tuotannon alueella vaatimaton äänilevyteollisuus ja v. 1926 toimintansa aloittanut Suomen Yleisradio tyytyivät toistaiseksi mukautumaan passiivisina vakiintuneeseen kehitykseen.

## Akkulturaatio

Afroamerikkalaisen musiikin akkulturaation taustatekijä oli populaarimusiikin tuotantojärjestelmä ja siihen syntyneet osakulttuurit. Näistä oli avainasemassa Helsingin ravintola-, etenkin hienostoravintolamusiikki, johon jazz omaksuttiin maailmansodan jälkeen tanssimusiikiksi, ja jonka kansainväliset yhteydet, pääoma ja tarpeet hallitsivat jazzin kehitystä koko vuosikymmenen.

Ensimmäiset jazzkosketukset syntyivät hienostoravintoloiden välityksellä. Päivälehtien huvi-ilmoituksista ja niiden perusteella tehdystä laskelmasta (taulukko 2, liite) ilmenee, että ensimmäinen jazzorkesterityyppi, salonkijazzorkesteri sai syksystä 1921 jalansijaa hienostoravintoloiden, Opriksen, Fennian, Kaivohuoneen ja Seurahuoneen illallistanssiaisten tanssiorkesterina. Uudet "melujazzorkesterit" olivat keskieurooppalaista ja berliiniläistä tuontitavara, kabaree-orkestereita, joiden tyyli oli sängen etäällä afroamerikkalaisesta lähtökohdasta. Tyyli leviäminen Suomeen liittyi sekä hienostoravintoloiden, etenkin suurravintoloitsija K. E. Jonssonin saksalaisiin liikesuhteisiin, sekä keskieurooppalaisen muusikkokunnan vaikeaan työllisyystilanteeseen: kun työttömyys väheni Keski-Euroopassa, väheni myös keskieurooppalaisten jazzorkestereiden maahantuonti.

Saksalainen melujazz ei ehtinyt luoda Suomessa koulukuntaa. Saksalaisten ja suomalaisten muusikkojen välillä ei juuri ollut yhteyksiä mm. työpaikoista käydyn kilpailun vuoksi, ja muutamat maahan jääneet "jazzkuninkaat", lyömäsoittajat ja symbalistit, saivat osakseen kokea yleistä pilkkaa. Sen sijaan uusi keskieurooppalainen tanssimusiikki, "schlaagerit", osoittautui suosituksi ja tarpeelliseksi hienostoravintoloiden uuden käytännön, päivällis- ja illallistanssiaisten musiikkina. Salonkiorkesterilaitos joutui nyt uusien vaatimusten eteen ja mukautumaan kehitykseen. Parin vuoden kuluessa melujazzin tunnetuksi tulemisesta syntyi salonkiperinteen pohjalta kotimainen salonkijazzorkesteri. Akkulturaatiotyypiltään tätä keskieurooppalaista jazzorkesterityyppiä voi Laaden terminologian mukaan pitää additiona<sup>10</sup>, kahden eri perinteen epäkoherenttina, väkinäisenä yhdistelmänä. Suomessa siinä on kulttuurilainan luonne, kun suomalaiset ravintolamusiikot mukautuivat enemmän tai vähemmän kyynisin mielin uuteen mannermaiseen orkesterimuotiin. Salonkitriojen lisävarustuksiksi ja sivusoittimiksi omaksuttiin keskieurooppalaisen esikuvan mukaisesti uusia jazzinstrumentteja, saksofoni, banjo sekä ennen kaikkea "jazzarin" varustus, erilaisin lyömä- ja hälysoittimin täydennetty soittokuntarummusto. Materiaalina oli keskeisessä asemassa keskieuroop-

Taulukko 1.  
Ravintolaorkesterityypin yhteiskunnallinen sidonnaisuus

	Hienostoravintolat				Keskiluokan ravintolat				Työläisravintolat				Yhteensä			Yht.
	S	SJ	J	Yht.	S	SJ	J	Yht.	S	SJ	J	Yht.	S	SJ	J	
1920	15			15	9			9	1			1	25			25
%	100			100	100			100	100			100	100			100
1921	16	1		17	10			10	3			3	28	1		29
%	94,5	5,5		100	100			100	100			100	96,5	3,5		100
1922	8	4		12	7	1		8	2			2	17	5		22
%	66,7	33,3		100	87,5	12,5		100	100			100	77,6	22,4		100
1923	9	2		11	10	1		11	1			1	20	3		23
%	81,6	18,4		100	90,8	9,2		100	100			100	87,0	13,3		100
1924	6	5		11	7	2		9	1			1	14	7		21
%	54,5	45,5		100	77,9	22,1		100	100			100	66,7	33,3		100
1925	5	5		10	3	7		10	1	1		2	9	13		22
%	50,0	50,0		100	30,0	70,0		100	50,0	50,0		100	40,8	59,2		100
1926	2	6	1	9	3	8	3	14	1			1	6	14	4	24
%	22,3	66,6	11,1	100	21,4	57,2	21,4	100	100,0			100	25,0	58,4	16,6	100
1927	2	5	3	10	1	4	3	8	1			1	4	9	6	19
%	20,0	50,0	30,0	100	12,5	50,0	37,5	100	100			100	21,1	47,4	31,5	100
1928	2	5	2	9	1	3	4	8	1			1	4	8	6	18
%	22,2	55,4	22,2	100	12,5	37,5	50,0	100	100			100	22,2	44,5	33,3	100
1929	3	3	3	9	1	2	5	8	1	1		2	5	6	8	19
%	33,3	33,3	33,3	100	12,5	25,0	62,5	100	50,0	50,0		100	26,4	31,6	42,0	100
1																
Yht.	68	35	9	113	52	29	15	96	13	2		15	132	66	24	222
	60,7	31,3	8,0	100	51,7	30,6	15,7	100	93,0	7,0		100	60,0	29,4	10,6	100

S = salonkiorkesteri (myös mustalaisorkesteri), SJ = salonkijazzorkesteri, J = jazzorkesteri



palaisten ja ruotsalaisten kustantajien julkaisema, myös afroamerikkalaisia uutuuskappaleita sisältävä tanssimusiikki. Salonkimusiikkiin tyylin yhdisti nuottisidonnainen, perinteellisesti intonoiva esitystapa, ja myös ravintolamusiikin esityskäytäntö korosti tyylin salonkilähtöistä luonnetta: ravintolaorkestereiden oli 1930-luvulle saakka soitettava tanssimusiikin lisäksi päivällis- ja illalliskonserttien "konserttimusiikkina" perinteellistä salonkirepertuaaria perinteellisin soittimin. Salonkijazzin muusikkokunta, joka oli koulutuksensa välityksellä orientoitunut klassis-romanttisen taidemusiikin piiriin, oli pääasiassa kotimaista, sekä vanhoja ravintola- ja elokuvamusikkoja että nuoria musiikin opiskelijoita, ja vuosikymmenelle ominainen erityispiirre oli Pietarin emigranttien monikansallinen, usein folkloristinen osuus.

Salonkijazzin synty ja valta-asema ravintolaorkesterilaitoksessa perustui hienostoravintoloiden musiikkituotantoon. Tyyliäusta, saksalais-keskieurooppalainen esikuva, johtui sekä käytännön syistä että perinteellisistä käsityksistä: keskieurooppalaiset liikesuhteet valikoivat luonnostaan saksalaisen tyylin angloamerikkalaisen kustannuksella, saksalainen tyyli oli riittävän lähellä salonkimusiikkia, jotta sekä muusikot että yleisö saattoivat sen nopeasti omaksua. Hienostoravintoloiden ohjelmapolitiikka korosti koko 1920-luvun ajan salonkijazzin asemaa, ja pystyi viivyttämään angloamerikkalaisen hotjazzin läpimurtoa seuraavalle vuosikymmenelle.

Salonkijazzkauden aikana alkoi ilmetä uutuusilmiöille tyypillistä sosiaali-kiertoa: salonkijazz alkoi levitä hienostoravintoloista laajemmalle. Vuodesta 1924 tyyli levisi keskiluokan kuplettikahviloihin, jopa muutamaisiin työläisravintoloihin ja tanssiorkestereihin ravintoloiden ulkopuolelle: alueellisesti ja sosiaalisesti etäisimmät ilmiöt olivat Bahama-jazzorkesteri Hakaniemen kulmakahvilassa 1927, Työväentalon iltamissa esiintynyt Fagerströmin perheyhtye, ja Jazz-Fox ja Carama -tanssiorkesterit. Tanssimusiikin funktio ei enää ollut välttämättömyys: useissa kahviloissa, joilla ei ollut tanssien järjestämis-lupaa, jazzia soitettiin salonkimusiikin asemesta "ajanvietemusiikkina" mm. kuplettiesitysten väliaikoina.

Salonkimusiikki joutui väistymään jazzin tieltä joko siihen sulautuen tai sen torjuen. Vuosikymmenen puolivälissä, salonkijazzin murrosvaiheessa, osa ravintolamusikkokuntaa siirtyi elokuvateattereihin, joissa salonkikvintetit ja -sekstetit jatkoivat toimintaansa äänielokuvan läpimurtoon saakka vuoteen 1931. Ravintolamusiikissakin salonkiperinne säilyi vielä päivällis- ja illalliskonserttien käytännöissä, eivätkä jazzorkesterit saavuttaneet muutoinkaan täyttä ylivaltaa. Kaikkein arvovaltaisimmat hienostoravintolat torjuivat jazzin; vakiintuneen asiakaskunnan saavuttaneille konservatiivisille hienostoravintoloille jazzorkesterit olisivat olleet etikettivirhe ja huonon maun ilmaus. Niinpä Kämp-hotelli säilytti taiteilijatrionsa ja valiokvartetinsä 1930-luvun loppupuolelle, ja Seurahuonekin palasi kokeiluvuosien jälkeen salonkimusiikkiin 1920-luvun lopulla. Sosiaalidemokraattien edustuspaikan Työväentalon ravin-

tolan pitäytyminen salonkiperinteessä lienee ollut vastaavanlainen statuskysymys. Sen sijaan "salonkikolmioiden", mandoliiniyhtyeiden ja viulu-piano -duojen säilyminen Pitkäsillan pohjoispuolella työväenkahviloissa oli kulttuurin viivästyksinä, vaatimaton salonkiperinne eli siellä toistaiseksi jazzista mitään tietämättä.

Salonkijazzia nuoremman kerrostuman, angloamerikkalaisen hot-musiikin tunnetuksi tuleminen erosi monella tavalla jazzin varhaisvaiheista. Omaksumistavassa korostuivat kuulonvaraiset kontaktit, joiden avulla saatiin tuntu- ma toistaiseksi tuntemattomaksi jääneisiin esitystavan erityispiirteisiin, jazzin jazziksi tekeviin swing-, hot- ja improvisointikäsitteisiin. Äänilevy ja radio alkoivat täydentää Lontoosta tilattujen nuottien ja musiikkilehtien välityksellä tapahtunutta leviämistä ja S/S Andanian orkesteri ja Tommy Tuomikoski ohjasivat sitä edelleen autenttiseen suuntaan. Uuden musiikkikäsitteen omaksumus uusi muusikkopolvi rekrytoiti sekä helsinkiläisen oppikoulunuorison että nuorten sotilassoittajien piiristä, salonki- ja salonkijazzperinteen piirissä toimineille klassisen koulutuksen saaneille ammattimuusikoille hot-musiikki jäi vieraaksi. Myös musiikin tuotantojärjestelmä reagoi toisella tavalla hot-jazziin kuin muutamaa vuotta aikaisemmin salonkijazziin: hot-orkesterit pääsivät esiintymään nuorison tanssi- ja tanssipaikkoihin, konventteihin ja tanssisaaleihin, sen sijaan hienostoravintolat torjuivat hot-jazzin ja pyrkivät sulauttamaan sen taloudelliseksi innovaatioksi osoittautuneeseen salonkijazziin. S/S Andanian orkesterin kesäkiinnitys Oprikselle 1926 jäi yksittäiseksi ilmiöksi, ja nuoret avantgardistit, Flappers Dance Band ja Fred Pell's Original Bud-dians, saivat kokeilla hienostoravintoloissa siipiään tilapäis- ja kesäkiinnityksiä lukuunottamatta Helsingin ulkopuolella, Tampereella, Viipurissa ja Turussa. Helsinkiläisen ravintoloitsijakunnan penseys oli luettavissa osaksi hot-orkestereiden nuoruuden ja amatöörimaisuuden tiliin, mutta myös uusi musiikki aiheutti torjuntaa: hot oli hienostoravintoloille pitkään karkeaa, kovaäänistä, toisen luokan huonomaineista tanssimusiikkia, liian vaikeata-juista tanssimusiikkia seurapiireille. Hot-musiikin juurtumista hidasti lisäksi salonkimusiikkia ylläpitävä päivällis- ja illalliskonserttikäytäntö, joka säilytti rinnakkain sekä afroamerikkalaisen että keskieuropallaisen musiikkikäsitteen. Muusikkojen asenteissa oli kuitenkin tapahtumassa muutos: kun salonki-jazzmuusikot soittivat jazzia, "tingeltangelia", usein "piloillaan"<sup>11</sup>, ja suuntasivat musiikilliset ambitionsa vielä "konserttimusiikkiin", alkoi päivällis- ja illalliskonserttien soittaminen tuntua hotmuusikoista "pakolliselta" tehtävältä.<sup>12</sup>

Vuosikymmenen lopulla hienostoravintolat alkoivat jo hyväksyä hot-jazzin. Börsin Zamba-orkesteri kulki modernisoitumiskehityksen kärjessä, Fennian Melody Boys seurasi muutaman muun hot-orkesterin ohella. Oheisesta laskelmasta ilmenee että vuoden 1930 alussa hienostoravintoloiden soittopaikat olivat jakautuneet tasaisesti salonki-, salonkijazz- ja hot-orkes-

Taulukko 2.  
Tanssiorkesterityypin yhteiskunnallinen sidonnaisuus

	NS:n, SK:n, VPK:n huvitilaisuudet					Yleiset huvitilaisuudet (porv.järj.)					Työväen huvitilaisuudet (hyöv.järj.)					Yhteensä				
	TSK	P	HJ	J	Yht.	TSK	P	HJ	J	Yht.	TSK	P	HJ	J	Yht.	TSK	R	HJ	J	Yht.
1920	8	-	-	-	8	38	1	-	-	39	22	23	-	-	45	68	24	-	-	92
	100	-	-	-	100	97,4	2,6	-	-	100	48,9	51,1	-	-	100	73,9	26	-	-	100
1921	8	1	-	-	9	58	1	-	-	59	35	22	-	-	57	101	24	-	-	125
	88,9	11,1	-	-	100	98,3	1,7	-	-	100	61,4	38,6	-	-	100	80,8	19,2	-	-	100
1922	8	-	-	-	8	35	1	-	-	36	37	20	-	-	57	80	21	-	-	101
	100	-	-	-	100	97,2	2,8	-	-	100	64,9	35,1	-	-	100	79,2	20,7	-	-	100
1923	6	1	-	-	7	64	2	-	-	66	37	32	-	-	68	107	35	-	-	142
	85,7	14,3	-	-	100	96,7	3,3	-	-	100	53,6	46,4	-	-	100	75,3	24,7	-	-	100
1924	5	-	-	-	5	45	4	-	-	49	34	12	-	-	44	82	16	-	-	98
	100	-	-	-	100	91,8	8,2	-	-	100	75,7	27,3	-	-	100	83,7	16,3	-	-	100
1925	3	-	2	-	5	83	1	-	2	26	23	8	5	-	36	49	11	5	2	67
	60,0	-	40,0	-	100	88,5	3,8	-	7,7	100	63,9	22,1	19,9	-	100	71,1	16,4	7,8	2,6	100
1926	2	1	1	-	4	13	-	18	15	46	22	1	15	-	38	37	2	34	15	88
	50,0	25,0	25,0	-	100	28,2	-	39,1	32,6	100	57,9	2,6	39,5	-	100	42,0	2,3	38,6	17,0	100
1927	1	-	20	3	24	6	-	9	45	60	23	1	31	-	55	30	1	60	48	139
	4,2	-	83,3	12,5	100	10,0	-	15,0	75,0	100	41,8	1,8	56,4	-	100	21,6	0,7	43,2	34,5	100
1928	1	-	15	1	17	1	-	31	53	85	28	5	35	-	68	30	5	81	54	170
	5,9	-	88,2	5,9	100	1,2	-	36,4	62,4	100	41,2	7,4	51,4	-	100	17,6	2,9	46,7	31,7	100
1929	3	-	16	3	22	1	-	48	41	90	16	2	46	-	64	20	2	110	44	176
	13,6	-	72,7	13,6	100	1,1	-	53,3	45,6	100	25,0	3,1	71,9	-	100	11,4	1,1	62,5	25,0	100
Yht.	45	3	54	7	109	284	10	106	156	556	275	126	132	-	533	604	141	292	161	1198
	41,5	2,5	49,6	6,5	100	51,8	1,8	19,2	28,0	100	51,6	23,6	24,8	-	100	50,4	11,8	24,5	13,4	100

TSK = torvisoittokunta; P = pelimanniyhtye; HJ = haitarijazzork.; J = jazzork.

tereiden kesken, keskiluokan ravintoloissa hot-orkesteri oli vallitseva, mutta toistaiseksi tuntematon työväen ravintoloissa.<sup>13</sup> Kymmenessä vuodessa ravintolaorkesterilaitoksessa oli tapahtunut perusteellinen muutos.

Pääkaupungin tanssipaikkoihin jazz levisi eri tavalla kuin ravintoloihin. Tanssiorkesterilaitoksessa salonkijazz sivuutettiin, torvisoittokunnista ja iltamayhteistä siirryttiin lähes suoraan hot- ja haitarijazzorkestereihin. Vuosikymmenen alkupuolen keskieurooppalaiset virtaukset olivat vaikuttaneet torvisoittokuntien ohjelmistoon. Schlaagerimateriaali, shimmyt, stepit ja fokstrotit olivat jo vuosikymmenen puolivälissä seitsikkojen kantaohjelmistoa, suomalaiset kustantajat julkaisivat niistä sovituksia, ja pianonuteista tehtiin itse lisää. Sen sijaan orkesterityyppiin salonkijazzilla oli vain satunnainen tai välillinen vaikutus. Jazzorkesterin murros oli tanssiorkesterilaitoksessa tästä syystä jyrkempi kuin ravintolaorkesterilaitoksessa. Päivälehtien huvi-ilmoituksista ilmenee (Taulukko 2), että vuoden 1926 aikana tapahtui lyhyessä ajassa nopea muutos: jazzorkesterit syrjäyttivät keskikaupungin tanssisaleissa torviseitsikot, jotka väistyivät laitakaupungille ja myöhemmin maaseudulle. Aikaisemmin on viitattu muutoksen taustatekijään, urheiluseurojen esiinmarssiin tanssien järjestäjänä. SVUL:n seurojen pitämien tanssien soittajiksi Polylla, Uusmaalaisen Osakunnan talolla, Ostrobotnialla ja Valkoisessa Salissa tulivat aluksi salonkijazztyyppiset Mayoll, Carama, Jazz-Fox ja Arizona. Niitä seurasivat välittömästi modernit hot-orkesterit, Black Boys, Black Birds, Piccolo ja muut koululaisorkesterit, joiden muusikoista kasvoi parissa vuodessa uuden ravintolamuusikkokunnan kärki.

Työväen tansseihin vakiintunut haitarijazz oli vuosikymmenen omaperäisin kotimainen tanssiorkesterityyppi, ja akkulturaatiotyypeistä ainoa, missä voi nähdä harkittua kulttuurifuusiota suomalaisen perinnesäveltämisen ja jazzin välillä. Kun hienostoravintoloiden salonkijazz oli ollut käytännön sanelema, usein kyynistä keskieurooppalaisen esikuvan soveltamista kotimaiseen salonkiperinteeseen, ja oppikoululaisten hot-jazz idealistista angloamerikkalaista kulttuurilainaa, oli haitarijazz työväestön osakulttuurin sisältä lähtenyt innovaatio. Haitarijazzissa ilmeni sekä valikoivaa sulautumista että vasta-akkulturaatiota. Tyylin afroamerikkalaiset ainekset perustuivat lähinnä torvisoittokuntien välityksellä tunnetuiksi tulleisiin schlaagereihin, perinnesäveltämisen osuus oli ollut vanhastaan voimakas ja arvostettu työväen tanssi- ja iltamamusiikissa. Perinnesäveltäjä tuntui sekä soitinkokoonpanossa, ohjelmistossa että esitystavassa: viulu ja haitarit säilyivät saksofonin, banjon, rumpujen ja joidenkin vaskipuhaltimien rinnalla, jenkat, polkat, valssit, pistot ja fokstrotit soitettiin ja laulettiin "korpakuulolta" kansanomaisesti fraseeraten ja intonoiden. Haitarijazzia voikin pitää modernisoituneena kaupungin kansanmusiikkina, missä agraarimusiikki oli uudistunut kaupunkityöväestön käytössä uudeksi kansalliseksi tanssiorkesterityyliksi. Tyyliä oli nähtävissä alusta pitäen ajan muista jazzvirtauksista erottuvaa luovuutta, sävellyks- ja sanoit-

tustoimintaa, aluksi käännöslainojen ja myöhemmin omien valssi- ja fokstrot-sävelmien muodossa. Dallapé-orkesterin alullepanema tyyli yleistyi vuodesta 1927 työväen tanssipaidoilla ja ylitti pian luokkarajan: vuodesta 1929 haitarijazzorkesterit saivat pysyvän aseman myös keskikaupungin tanssipaidoilla (Taulukko 2). Tyylin leviämistä edistivät samoihin aikoihin tapahtunut kotimaisen äänilevyn korkeasuhdanne sekä Dallapé-orkesterin piiristä lähtenyt kustannustoiminta, joiden avulla tyyli tuli tunnetuksi myös Helsingin ulkopuolella.

1920-luvun lopulla tanssiorkesterilaitokseen oli syntynyt kaksi vastakaista akkulturaatiosuuntausta, kansallinen haitarijazz ja angloamerikkalainen hot-jazz. Tyylierojen taustatekijä oli musiikin tuotantojärjestelmä, joka ohjasi afroamerikkalaisen musiikin kehitystä eri suuntiin oppikoululais- ja työläisnuorison osakulttuurissa. Kansalaissodan jälkeen tyylieroilla oli luokkaeron luonnetta, jazz sai kummassakin osakulttuurissa eri merkityksen. Oppikoululaisille ja nuorille sotilassoittajille hot-jazz oli kansainvälistä modernismia, eurooppalaisuutta ja amerikkalaisuutta, musiikilliselta olemukseltaan haastava omaksumis- ja samaistumiskohde. Työläisnuorison asenne jazziin oli varauksellisempi. Musiikin harrastus suuntautui vielä perinnesiikkiin, jazzia varhaisempaan tanssimusiikkiin, torvisoittoon, kupletteihin ja työväenlauluun, perinnesiikissa nähtiin työväen osakulttuuria lujittavia arvoja. Konservatiivisuudesta huolimatta kansalaissodan jälkeen alkoi esiintyä uudistumistarvetta afroamerikkalaiseen suuntaan. Kisällilaulun yhteydessä yleistyneet käännöslainat, joiden välityksellä schlaagerit omaksuttiin ensimmäisen kerran työväenmusiikkiin, olivat ensimmäinen muutosoire, ja valmistivat maaperää haitarijazzin murrokselle. Angloamerikkalaisen hot-jazzin omaksumista ei työläisnuorison osakulttuurissa tavoiteltu, eikä se olisi ollut mahdollistakaan: perinnesiikkiin liittyneet, virallisen musiikkikoulutuksen ulkopuolelle jääneet musiikilliset valmiudet olisivat tuskin riittäneet modernin tyylin omaksumiseen, ja lisäksi hot-jazzin luokkaluonne, porvarijärjestöjen tanssien vieraskielinen oppikoululaismusiikki, lienee aiheuttanut torjuntaa. Sen sijaan perinteellisempi torvisoitto-kuntien ja salonkijazzorkesterien tunnetuksi tekemä schlaageri sisälsi aineksia, joiden huomattiin soveltuvan perinnesiikkiin. Uusi keksintö, haitarijazz, sai suurta suosiota ennen kaikkea työläisnuorison keskuudessa ja uudisti tuntuvalta tavalla sekä järjestäytyntä että spontaania vapaa-ajan toimintaa. Haitarijazzin suosio perustuikin todennäköisesti "sosiaalisiin käytäntöihin" nivellettyihin kansanomaisiin perinneaineksiin. Hot-jazzissa nämä piirteet oli pyritty karsimaan niin pitkälle kuin mahdollista, angloamerikkalainen materiaali ja uudet "musiikilliset tekniikat", swing, hot ja improvisointi olivat uusia ja kompleksisia tyylipiirteitä, ja niiden omaksumista alkoi johtaa "tyylillisten", jopa "teoskohtaisten" arvojen syntyyn.<sup>14</sup> Kun hot-jazzissa alettiin 1930-luvulla nähdä taiteellisia kvaliteetteja, pysyi haitarijazz aina kansanomaisena tanssimusiikkina.

Hot- ja haitarijazzin kehityksessä oli nähtävissä erojen ohella myös yhteisiä, murrokselle luonteenomaisia piirteitä. Kumpikin tyyli oli leimallisesti nuorisomusiikkia, ensimmäinen nuorisomusiikin ilmentymä Suomessa. Kummankin alueella tapahtui nopeaa kasautumista<sup>15</sup>, pioneerien alullepanema kehitys levisi nopeasti ja pysyvästi yli koko osakulttuurin. Kulttuuritietoisuuteen liittyvät manieristiset piirteet tuntuivat liikuttavalla tavalla kummankin tyylin alueella. Haitarijazzissa kansanomaisuutta korostettiin mm. pukeutumalla pohjalaisiin villapaitoihin ja jazzarisaappaisiin, ja orkesterit ratkoivat paremmuuttaan haitarien lukumäärällä.<sup>16</sup> Hot-muusikot pukeutuivat angloamerikkalaisittain raidallisiin pikkutakkeihin ja olkihattuihin, poseerasivat mainoskuvissaan kuin amerikkalaiset idolit, ja hankkivat suuren määrän todennäköisesti tarpeettomia lisäsoittimia.<sup>17</sup> Saattoipa black-johteisessa koululaisorkestereissa olla mukana musta rumpali - kenkävoiteen voimalla. Eräät murroksen erityispiirteet riippuivat satunnaisista ja yksilöllisistä tekijöistä. Vaikka jazzin murros oli sidoksissa musiikin tuotantojärjestelmään, oli avainhenkilöillä muita suurempi vaikutus kehitykseen. Ilman ravintoloitsija Jonssonin keskieurooppalaisia liikesuhteita ja salonkijazzambitioita, ravintoloitsija Enbergin hot-myönteisyyttä, muusikkojen Georg ja Eugen Malmsténin ja Klaus Salmen idealismia, Tommy Tuomikosken lukkarinrakkaudesta vanhaan kotimaahan, Masa Jäppilän neuvokkuutta tai Ernst Pingoudin oikeaan osunutta laskelmointia HMV-levy-yhtiön palveluksessa suomalaisen jazzin murros olisi ollut toisenlaista.

Jazzin murros kesti Helsingissä kymmenen vuotta. Tuona aikana tapahtui erilaisia osamurroksia, joiden vaikutuksesta oli muodostunut rinnakkaisia ja päällekkäisiä perinnekerroksia ja käytäntöjä teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen synnyttämän, erikoistuneen musiikin tuotantojärjestelmän tarpeisiin. Vuosikymmenen lopussa keskieurooppalainen salonkijazz oli vakiintunut hienostoravintoloiden tanssimusiikiksi, angloamerikkalainen hot uhkasi sitä vakavasti, mutta pysyi toistaiseksi muotitietoisen oppikoululaisnuorisomusiikkina. Haitarijazz, työläisnuorisomusiikin uusi kansallinen tanssimusiikki oli täyttä vauhtia ylittämässä sekä alueellisia että sosiaalisia rajoja. Vanha torvisoittokuntalaitos, jolla oli syntyvaiheissaan ollut merkittäviä aatehistoriallisia taustatekijöitä nuorisoseura- ja raittiusaatteesta wrightiläiseen työväenliikkeeseen, oli väistynyt, ja säätyläisperinteissä syntyneen salonkiorkesterilaitoksen asema oli vakavasti uhattuna. Uusi ja erikoistunut jazzorkesterilaitos oli tullut niiden tilalle, ja ilmensi erityispiirteillään uuden kulttuurin, yhteiskunnan ja aatehistorian kehitystä vasta itsenäistyneessä Suomessa.

## *Viitteet*

- 1) U.S. 15.2.1912.
- 2) Helsingin alueellinen, sosiaalinen ja poliittinen erikoistuminen oli kansalaissodan jälkeän varsin yhtenäinen: v. 1927 eduskuntavaalien tuloslaskennan perusteella vasemmisto oli enemmistö Pitkäsillan pohjoispuolisilla alueilla, kommunistit Kalliossa, Hermannissa ja Vallilassa ja sosiaalidemokraatit muualla, vasemmiston kannatus oli supistunut Punavuorella, keskustassa ja eteläisissä kaupunginosissa hallitsi ruotsalainen kansanpuolue, vastarakenne-tussa Töölössä kokoomus. Siipi 1962, s. 277-279.
- 3) Siipi, mts. 139-377.
- 4) Kahdeksan tunnin työaikalaki säädettiin 1917.
- 5) U.S.:n huvi-ilmoitukset 1910-luvulla.
- 6) Castrén, mts. 585.
- 7) Stearns, mts. 118; "Sotaväsymysteoria" on 1920-luvulla syntynyt kansainvälinen, populistinen selitys jazzin murrokselle.
- 8) Waltari 1928, s. 155.
- 9) Tulenkantajien Albumi IV. Porvoo 1927, s. 11.
- 10) Laade, mts. 425.
- 11) Martti Parantainen, Fritz Kilanto.
- 12) Klaus Salmi, Eugen Malmstén.
- 13) Asser Fagerströmin hot-tyyppinen Rhapsody Boys Tenhossa helmikuussa 1930 ei ilmennyt huvi-ilmoitusotoksesta.
- 14) Stefani, mts. 8.
- 15) Moisala, mts 158.
- 16) Eero Lauresalo.
- 17) Klades Orkesterbok.





## **V SOITTAMINEN AMMATTINA**

Edellisessä luvussa tarkasteltiin ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen murrosta musiikin tuotantoa vasten, eri suuntiin edenneen akkulturaation taustatekijöinä nähtiin tuotantojärjestelmän sisäiset erot ja muutokset. Tässä luvussa pyritään selvittämään, miten muusikon ammatin sosiaaliset, demografiset ja koulutustekijät vaikuttivat akkulturaatioon. Edellinen ja jälkimmäinen ongelma on osittain päällekkäinen: tuotannon työvoima, muusikot, valikoitui taitojensa ja katsomustensa perusteella tuotannon eri osa-alueille eri perinteiden ja virtausten pariin, ja oli siten riippuvainen musiikin tuotannon muista tekijöistä. Monet ammatin erityispiirteet eivät sen sijaan olleet suoranaisesti sidoksissa tuotantoon, vaan pikemminkin pääkaupunkiseudun yleiseen kehitykseen.

Akkulturaation avainkysymys on nyt *konsertti-* ja *jazzmuusikkojen* vastakkaisuus. Murroskaudella kärjistyivät vanhan, keskieurooppalais-kansallisen ja uuden afroamerikkalaisen perinteen kannattajien musiikkikäsitteet arvokriisiksi, jota syvensivät monet ammatilliset ja yhteiskunnalliset tekijät. Konsertti- ja jazzmuusikoilla oli erilainen ikärakenne, sosiaalitausta, koulutus, työ- ja palkkatilanne ja kansallisuusjakautuma; vuosikymmenen tyyliinmuutokseen liittyi muusikkokunnan sosiaalinen muutos. Akkulturaatioerojen taustalla nähdään siten joukko muusikon ammattiin liittyviä erityistekijöitä.

Konsertti- ja jazzmuusikko ovat eemisen arvoväritteisyytensä vuoksi havainnollisia käsitteitä. Konserttimuusikoilla tarkoitetaan lähinnä salonkimuusikoita, populaarimuusikkoja, jotka olivat hankkineet taidemusiikkikoulutuksen, päätyivät ravintola- ja elokuvasoittajiksi, ja saattoivat mukautua salonkijazzmuusikoiksi 1920-luvun puolivälissä. Jazzmuusikon kriteeri on toiminta hot- tai haitarijazzin parissa, jazzmuusikoksi katsotaan sekä salonkijazzista lähteneet ja myöhemmin modernisoituneet ammattimuusikot että suoraan hot- tai haitarijazzista aloittaneet amatöörit.

## 1. Ikärakenne

Konsertti- ja jazzmuusikkojen välinen vastakkaisuus johtui osaksi ryhmien välisestä ikäerosta, kumpikin kuului jazzin murroskaudella eri 'sukupolviin'. Muusikeriliiton kortistotietojen perusteella tehty laskelma osoittaa, että ero oli keskimäärin kymmenen vuotta.

### Taulukko 3.

Konsertti- ja jazzmuusikkojen ikärakenne 1920-luvulla<sup>1</sup>

Syntymävuosi	Suomalaiset			Ulkomaalaiset		
	kons.	jazz	yht.(%)	kons.	jazz	yht.(%)
e.v. 1880- (1863)	5	-	5	19	-	19
1880 -	5	-	5	26	2	28
1890 -	11	-	11	15	1	16
1895 -	28	4	32	14	6	20
1900 -	11	5	16	6	6	12
1905 -	5	15	20	1	4	5
1910 - (1912)	2	9	11	-	-	-
Yht.	67	33	100	81	19	100
	T=1895- 1900	T=1905- 1910	T=1895- 1900	T=1880- 1890	T=1900 1905	T=1890- 1895
	T(kons.)= 1890-1895			T(jazz)=1900-1905		

Jazzmuusikoiden valtaosa oli syntynyt vuoden 1905 jälkeen, konserttimuusikoiden sen sijaan keskimäärin viisi vuotta ennen vuosisadan vaihdetta. Jälkimmäisten ikäkeskiarvoa nosti tuntuvasti ulkomaalaisten muusikkojen, etenkin Pietarin emigranttien osuus. 1920-luvun alussa ulkomaisten muusikkojen ikä oli keskimäärin 30-40 vuotta, ja vuosikymmenen lopulla useimmilla oli edessä viisikymmenvuotispäivän vietto - mm. pianisti Mr. Francoisilla, joka vuonna 1927 lahjoitti merkkipäivänsä kunniaksi Muusikeriliiton sairaus- ja eläkekassaan sievoisen summan rahaa.<sup>2</sup> 1920-luvun iäkkäimmät ammattimuusikot olivat Fennian King of Jazz -orkesterin unkarilainen violisti Kristof Kardos sekä virolainen vapaaherra, ravintolaviuluniykkana toiminut Kaupunginorkesterin violisti Wladimir von Clewesal, jotka kumpikin olivat syntyneet vuonna 1863. Emigranttien korkea keski-ikä osoittaa, että muusikon ammattiin oli ryhdytty olosuhteiden pakosta, soittaminen ravintoloissa ja elokuvissa oli vallankumoksen jälkeen monille amatöörimuusikoille hukkuvan oljenkorsi.

Keski-ikäisten konserttimuusikkojen ja nuorten jazzmuusikkojen välinen ikäpolviero vaikutti afroamerikkalaisen musiikin akkulturaatioon. Jazzista tuli pääkaupunkiseudun nuorisokohortin kulttuuria, johon kymmenen vuotta vanhempi konserttimuusikkopolvi suhtautui torjuvasti. Ikäpolviero vaikutti tyylin kehitykseen esteettisten katsomusten, tottumusten ja koulustradition välityksellä: klassisen taidemusiikkikoulutuksen saaneet konserttimuusikot eivät jaksaneet ymmärtää alle 20-vuotiaiden "koulupoikien"<sup>3</sup> uusia ideoita ja arvopäämääriä. Paperilapulle kirjoitettu konserttimuusikkojen viesti nuorille jazzmuusikoille Turun Seurahuoneella 1928, "Tervetuloa, diletantit!"<sup>4</sup>, kuvastaa hyvin ikäpolvien välistä skismaa.

## *Viitteet*

1) Lähteet: SML:n jäsenkortisto, jota täydennetty ULHA:n työ- ja ololupakortiston ja UmPA:n ololupakortiston tiedoilla. Otos: 100 suomalaista ja 100 ulkolaista 1920- luvun aikana ravintola- ja elokuvamusikkona toiminutta, otosperuste aakkosjärjestyksessä joka toinen. N = 200. T = tunnusluku.

2) *Muusikerilehti* 10/1928, s. 6.

3) *Muusikerilehti* 1/1928, s. 4.

4) Klaus Salmi.

## 2. Yhteiskunnalliset lähtöasemat

Konsertti- ja jazzmuusikkojen välinen sosiaaliero on ikäpolvieron ohella tyyli-eron ja akkulturaation tärkeä taustatekijä. Lähdeaineiston perusteella on mahdollista vertailla konsertti-, hot- ja haitarijazzmuusikkojen yhteiskunnallisia ja alueellisia lähtöasemia, sen sijaan torvisoittokuntien muusikoiden tausta selvittämiseksi ei ole samassa määrin aineistoa.

1920-luvun populaarimuusikkojen yhteiskunnallisia lähtöasemia ja sosiaalista muutosta voi mitata isän (päähuoltajan) ammatin perusteella. Lähde-teinä on käytetty Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion oppilasmatrikke-  
lia, johon varsin monet oppilaat merkitsivät sisäänkirjoittautumisen yhtey-  
dessä isänsä ammatin. Lisätietoja on saatu kirkonkirjoista sekä haastattelun  
avulla: haastattelutiedoista on kelpuutettu mukaan vielä "toisen käden tiedot",  
luotettavaksi arvioitu haastattelutieto toisesta muusikosta. Perusjoukkona las-  
kelmassa on ollut Muusikeriliiton kortistotietoihin nojautuva elokuva-, ravin-  
tola- ja tanssimuusikkokunta, sekä haitarijazzmuusikoista haastattelutietojen  
perusteella saadut keskeisimpien orkestereiden muusikot. Näin tutkimus no-  
jautuu 259:stä muusikosta saatuihin tietoihin. Lähdesuhteista johtuvaa vali-  
diteetin ongelmaa käsitellään erikseen.

Käyttämäni sosiaaliryhmäluokitus eroaa nykyisestä Helsingin kaupungin  
tilastotoimiston virallisesta 4-ryhmäisestä luokituksesta<sup>1</sup> sikäli, että toimi-  
henkilöt ja toimistotyöntekijät on erotettu kahdeksi ryhmäksi (III-IV), sekä  
ammattityöntekijät työntekijöistä työnjohtajiin on luettu samaan ryhmään (V).  
Amatöörimuusikkojen päätoimia laskettaessa oppikoululaiset on erotettu  
omaksi ryhmäkseen (III). Uudelleenryhmitäytksen tarkoituksena on päästä  
läheemmäs 1920-luvun yhteiskuntaa, jossa vielä tuntuivat sääty-yhteiskunnan  
perinteet ja arvostukset. Siihen tarkoitukseen vuonna 1954 käyttöön otettu  
luokitus on liian moderni.

*Taulukko 4.*  
Lähtöasemat

	I	II	III	IV	V	VI	tunnettuja	tuntemattomia	
kons.	23	11	6	5	12	12	69	63	132
%	33,3	15,9	6,7	7,2	17,4	17,4	100	-	
% N:stä	17,4	8,3	4,5	3,8	9,1	9,1	52,3	47,7	100
jazz.	3	3	9	-	11	3	29	5	34
%	10,3	10,3	31,1	-	37,9	10,3	100	-	
% N:stä	8,8	8,8	26,4	-	32,4	8,8	85,3	14,7	100
				Yht.		Yht.			
h-jazz	5	-	1	- 25x)	35 25x)	29	70	23	93
%	7,1	-	1,2	- 35,7	50,0 35,7	41,4	100	-	
% N:stä	5,4	-	1,1	- 26,9	37,6 26,9	31,2	75,2	26,8	100
yht.	31	14	13	5	58	44	168	91	259
%	18,4	8,3	7,7	3,0	34,5	26,2	100		
% N:stä	11,9	5,4	5,0	2,9	22,4	16,9	64,7	53,3	100

Vertailulaskelma, taulukko 4. Lähtöasemat.

Lähde Helsingin evankelis-luterilaisten seurakuntien kirkonkirjat v. 1906-1930, Helsingin jakamattomien ev.-lut. seurakuntien kastekirjat v. 1880-1906. Helsingin ev.-lut. seurakuntien keskusrekisteri. Otos: Isän ammatti tuntematon Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion matrikkeleissa v. 1909-1930 yo. taulukon perusjoukossa. Konserttimuusikot, joista saatu tietoja.

	I	II	III	IV	V	VI	N
	4	2	2	5	15	4	32
%	12,5	6,3	6,3	14,2	46,9	12,5	100

Lyhenteet: kons. = konserttimuusikot, jazz. = jazzmuusikot, h-jazz. = haitarjazzmuusikot

x) = tuntematon työläinen

% = prosenttiluku ko. muusikkoryhmän tunnetuista

% N:stä = prosenttiluku ko. muusikkoryhmän kokonaisuudesta

Oheisessa taulukossa esitetyt muusikkotyyppien frekvenssit eri lähtöryhmissä osoittavat muusikkokunnan enemmistön lähtöryhmäksi työväestön. Muusikkotyyppien välillä on kuitenkin merkittäviä eroja: kun työväestön osuus lähtöryhmänä oli lähes sataprosenttinen (91,4 %) haitarijazzmuusikoilla, hotmuusikoilla se oli vajaa puolet (48,2 %) ja konserttimuusikoilla runsas kolmasosa (38,4 %). Keskiryhmien, pienyrityksien ja toimihenkilöiden osuus oli haitarijazzmuusikoilla olematon (1,1 %), mutta hotmuusikoilla lähes yhtä suuri kuin työväestön osuus (41,3 %) ja konserttimuusikoilla vajaa kolmannes (31,9 %). Konserttimuusikot erottuivat muista ylimmän sosiaalikerroksen voimakkaan osuuden perusteella: johtavissa asemissa olevien, akateemisesti sivistyneiden ja suurliikemiesten osuus oli peräti kolmannes (33,3 %). Kolmen eri muusikkotyyppin väliset lähtöasemaerot ovat selvät: konserttimuusikoilla oli muista erottautuva yläluokan, jazzmuusikoilla keskiluokan sekä haitarijazzmuusikoilla työväenluokan leima. Tulos on samankaltainen kuin edellisessä luvussa esitetty tuotantjärjestelmän rakenteesta johtuva orkesterityypin tyyllisidonnaisuus. Lähdesuhteiden vuoksi tulos ei kuitenkaan ole riittävän validi.

Ensimmäinen epäluotettavuutta aiheuttava tekijä on tuntemattomien suuri määrä: huolimatta tietojen yhdistämisestä kolmesta eri lähteestä katoprosentti muodostui konserttimuusikkojen kohdalla peräti 48 %:ksi, haitarijazzmuusikoilla 27 %:ksi ja jazzmuusikoilla 15 %:ksi. Suurimman virheen kato aiheuttanee konserttimuusikkojen kohdalla, missä I sosiaaliryhmän osuus on luultavasti paisunut liian suureksi. Tämä johtuu käytettävistä lähteistä: tiedoista vajaa puolet (30 kpl) on kerätty Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion oppilasmatrikelista, missä oppilaan itsensä tekemä ammatin kirjaaminen on luultavasti tapahtunut vain silloin, kun kyseessä on ollut arvostetun ammatin haltija, arkkitehti, tohtori, merikapteeni, kapellimestari, lehtori tms. Olettamusta tukeekin vertailu Helsingin seurakuntien kirkon- ja kastekirjoihin: konserttimuusikkojen ryhmässä 32:sta lisätiedosta jakautui 12,5 % I sosiaaliryhmään, 28,1 % II-IV ryhmään ja valtaosa, 59,4 % V-VI ryhmään. Kirkonkirjatiedotkaan eivät anna oikeaa kuvaa: ensinnäkin tietoja on liian vähän, toiseksi tiedot puuttuvat useimpien Helsinkiin muuttaneiden osalta, ja kolmanneksi tietoja on valikoitunut alempien ryhmien hyväksi, koska kirkonkirjatutkimus käsitti vain ne tapaukset, joita ei löytenyt Musiikkiopiston/Konservatorion matrikelista.

Tuntemattomien määrää konserttimuusikkojen keskuudessa lisäsi se, että tästä tyylihistoriallisesti vanhimmasta ryhmästä ei haastattelutietoja ollut saatavissa siinä määrin kuin muista ryhmistä. Suhteutettuna tiedot otoksen kokonaismäärään ja vertailtaessa toisiinsa matrikkeli- ja kirkonkirjatietoja lienee todennäköistä, että I sosiaaliryhmän osuus lähenee tutkittujen kokonaismäärästä laskettua prosenttilukua, ja on siis noin yksi viidesosa, II-IV ryhmien osuus lienee noin 30 % ja V-VI suunnilleen puolet.

Kiistatonta on kuitenkin, että konserttimuusikot erotti muista varsin voimakas yläluokkainen leima siitä huolimatta, että vielä vuosisadan vaihteessa ei muusikon uraa pidetty suinkaan minään ihanneammattina hienostoperheen perilliselle. Valtaosa tutkituista (23:sta 16) oli lähtöisin sivistyskodeista: parhaimmat lähtöasemat oli luultavasti Eero Koskimiehellä, filosofian tohtori Kaarlo Koskimiehen pojalla, tai Jussi Blomstedtilla, jyväsyläläisen arkkitehdin Aulis Blomstedtin pojalla. Sotilaskapellimestareiden poikia olivat kuusi tutkituista, heistä olivat nimekkäimmät itsekin kapellimestareina toimineet Erik Cronvall ja Martti Parantainen. Lisäksi joukkoon kuului monia lääkäreiden, insinöörien, upseerien, lehtoreiden tai merikapteenien poikia. Liikemiesten ja teollisuusomistajien kodeista oli lähtöisin vain viisi tutkituista - osoitus siitä, että akateemisesti sivistyneet kulttuurikodit olivat muusikonammattin suhteen vapaamielisempiä kuin pääomapiirejä edustavat porvariskodit - muusikon ammatti merkitsi näet sosiaalista laskua, mikäli sitä haluttiin mitata rahassa. Yhtään papin poikaa ei ravintola-, elokuva ja tanssimuusikoissa kuitenkaan ollut.

Paria puupuhaltajaa lukuunottamatta olivat otoksen kaikki I sosiaaliryhmästä lähteneet jousisoittajia tai pianisteja - sosiaaliero lieneekin eräs vieläkin ajankohtaisen jousi- ja puhallisoittajien välisen arvostuseron osatekijä.<sup>3</sup> Mainitut kaksi puupuhaltajaa olivat poikkeustapauksia: toinen oli mikkeliiläisen sotilaskapellimestarin poika Harald Mannerström, ja toinen Rautalammin apteekkarin poika Gunnar Jäderholm, jolla soittajatoverinsa Martti Parantaisen mukaan "olisi ollut mahdollisuudet vaikka mihin, mutta halusi väen vängällä olla boheemi ja kapakkasoittaja."<sup>4</sup>

Yläluokkaista, aristokraattista väriä toivat 1920-luvun konserttimuusikkokuntaan venäläiset emigrantit, muusikoiksi olosuhteiden pakosta joutuneet entiset maaylimykset, upseerit, juristit, insinöörit, arkkitehdit ja muut suomalaisissa oloissa erittäin arvostetun aseman haltijat, jotka olivat sitä usein jo lähtöasemiltaan. Koska tutkimus rajoittuu kuitenkin suomalaisiin muusikoihin, emigranttien osuus jää tilastojen ulkopuolelle.

I sosiaaliryhmästä lähteneiden hot- ja haitarijazzmuusikkojen pieni määrä ei kuulunut akateemisesti sivistyneihin kulttuurikoteihin, vaan liikemiesten, rakennusmestarien tai kiinteistönomistajien porvariskoteihin. Näihin kuuluivat esimerkiksi Jouko Tolonen, viipurilaisen rakennusmestarin poika, tai Suomi Jazz Orkesterin perustajat Ekmanin haitaristiveljekset, joiden isä omisti Siltsaassa kivitalokiinteistöjä. Pienyrittäjien, maanviljelijöiden tai pikkuvirkamiesten kodit, ryhmät II-IV, olivat varsin vähäinen lähtöryhmä muiden kuin hot-muusikkojen kohdalla. Suurin keskiluokkainen ammattiryhmä oli kolmannen sosiaaliryhmään sijoitettu muusikonammatti, joka oli tutkituista seitsemän lähtöryhmä. Näin oli esimerkiksi laita Erik ja Fritz Kihlillä, joiden isä oli Pieksämäellä syntynyt Kaupunginorkesterin oboisti Karl Kihl, "Kihlin Kalle". Konserttimuusikkojen vähäinen osuus keskiluokan lähtöryhmissä lie-



nee yhteydessä pikkuporvarilliseen asenteseen, joka oudoksui soittamista oikeana työnä.

Ammattityöntekijät, puusepät, peltisevät, suutarit, monttöörit, viilarit, sepät, rautatieläiset ja vastaavat teollisuustyöläiset olivat muusikkojen suurin lähtöryhmä. Työnjohtajaportaan osuus rajoittui muutamaan konemestariin ja varastonhoitajaan. Aputyöntekijöiden, "sekatyömiesten" ja "hanslankareiden" osuus on hieman avoin, sillä toisen käden haastattelutiedot, "tavallisia duunareita" tai "työläisten kakaroita", eivät ole yksiselitteisiä. Epäselvissä tapauksissa on tietoja jaettu tasan tilaston V ja VI ryhmän kesken (tuntematon työläinen). Haitarijazzmuusikot olivat tutkituista kaikkein leimallisimmin työväestöstä lähtöisin, eikä laskelman osoittama prosenttiluku 91,4 % ole ainakaan liian pieni.

Lähtöasemien perusteella tehty laskelma osoittaa johdonmukaisia eroja eri muusikkotyypin yhteiskunnallisessa taustassa. Muusikkojen enemmistölle ammatti merkitsi sosiaalista nousua, kohoamista työväestöstä keskiluokkaan. 1920-luvulla tapahtunut salonkiorkesterilaitoksen syrjäytyminen oli tyylinmuutoksen ohella myös sosiaalinen muutos: salonkiorkesterilaitoksen myötä katosi muusikkokunnan aristokratia keski- ja työväenluokasta rekrytoituneiden jazzmuusikkojen tieltä.

### **Amatöörimuusikkojen päätoimet**

Muusikkokunnan sosiaalisen taustan selvittämistä täydentää amatöörimuusikkojen päätoimien vertailu. Oheisessa taulukossa on laskettu kolmen amatöörimuusikkotyypin, torvisoittokuntamuusikkojen, haitarijazz- ja jazzmuusikkojen päätoimien sosiaaliryhmitysfrekvenssejä. Otokseen on valittu edellisestä hieman poiketen pääasiassa haastattelutietoihin perustuen amatööriorkestereista tärkeimmät, kolme torvisoittokuntaa (VPK:n, Postiljoonien ja HTY:n soittokunnat), 15 haitarijazzorkesteria sekä 13 pääasiassa oppikoululaisten keskuudessa muodostettua jazzorkesteria. Toisen käden haastattelutieto on edelleen kelpuutettu lähteeksi. Tutkimuksessa ei ole tällä kertaa huomioitu tuntemattomia ja koska on edelliseen verrattuna suppeampi (N=167), ei tuntemattomien määrällä ole sanottavaa merkitystä.

Oheinen laskelma tukee edellä esitettyä käsitystä muusikkokunnan yhteiskunnallisesta taustasta: torvensoittajien, haitarijazz- ja hotmuusikkojen päätoimien valtaosa, 50,9 % lukeutui ammattityöntekijäin, puuseppien, peltiseppien, sähkömiesten, sorvareiden, lasimestarien tai rautatieläisten muodostamiin työläisammatteihin. Haitarijazzmuusikoilla työläisammattien osuus oli 78,5 % ja torvisoittokuntien muusikoilla 65 %. Jälkimmäisistä oli kuitenkin runsas kolmannes, 35 %, keskiluokkaisten ammattien harjoittajia, postiljooneja, entisiä sotilassoittajia, pienyrittäjiä tai poliiseja.<sup>5</sup>

Hotmuusikot poikkesivat päätoimiensa suhteen varsin jyrkästi muista: heidän keskuudessaan ovat keskiluokkaiset ammatit vallitsevia, ja keskiluokkaista taustaa korosti etenkin oppikoulunuorison ja muutamien opiskelijoiden suuri osuus. Oppikoulunuoriso oli toisaalta potentiaalista ylä- tai ylempää keskiluokkaa, ja monet heistä valmistuivat sittemmin insinööreiksi (Klaus Salmi, Reino Teräsvuori), lehtimiehiksi (Pelle Lindholm) tai pankinjohtajiksi (Bimbo Gröndahl). Jazzorkestereista kaksi, Carama ja Royal, syntyivät Helsingin kaupungin toimihenkilöiden keskuudesta: Caraman perustaja Johan Nikiforoff oli kaupunginvoudin apulainen ja oli jo toisen polven kaupungin toimihenkilö: isä, "kenraaliksi" kutsuttu toimi uniformussaan kaupungintalon vahtimestarina. Royalin Harry Nyberg ja Cronje Vagello olivat samoin kaupungin palkkalistoilla, Nyberg toimistovirkailijana, Vagello vahtimestarina.

Pienyrittäjien ja liikemiesten osuus rajoittui vain 4,8 %:iin. Heihin sisältyi kuitenkin muutama mielenkiintoinen 1920-luvun muusikkokuntaa valaiseva piirre. Yksi omalaatuisimpia oli Gustaf Svenssonin, tunnetun jazzarin liikemiesura 1920-luvun alkuvuosina. Ratsumestarin poika aloitti musiikkiharrastuksensa 1910-luvulla VPK:n soittokunnan rumpalina. Soittaessaan vuoden 1920 paikkeilla Lyyra-teatterin salonkiorkesterissa Svensson innostui liikemiesurasta, lainasi teatterinomistaja Pohjanheimolta 5.000 markkaa ja avasi tupakkakaupan Lyyra-teatterin talossa Erottajalla. Sittemmin hän omisti eri aikoina kolmetoista tupakkakauppaa eri puolilla kaupunkia. Uusi tupakkavero heikensi kuitenkin afäärin kannattavuutta, liikevaihto laski ja lopulta siltasaarelainen kiinteistönomistaja Robert Ekman möi hänen liikkeensä. Svenssonin oli jälleen ryhdyttävä muusikoksi, ja niin hänestä tuli Zamba-orkesterin ja sittemmin Radio-orkesterin lyömäsoittaja. Epäonnistunutta tupakka-afääriään hän harmitteli kuitenkin lopun ikänsä, kertoi Svenssonin soittajatoveri Fritz Kihl.

Suomi Jazz Orkesterin perustajat, Ekmanin veljekset olivat siltasaarelaisen liikemiehen poikia. Kun Suomi Jazz Orkesterin sekä Rapidon toiminta loppui, kaksi veljeksistä ryhtyi pikkuliikemiehiksi, hansikas- ja laukkukauppiiksi.<sup>7</sup> Jokunen muukin pienyrittäjä toimi huvikseen amatöörimuusikkona, esimerkiksi huonekalukauppias Erkki Majander, Dallapé-orkesterin alkutoiminnan rahoittaja tai Carneval-orkesterin perustaja Viljo Hyyppä, joka oli varsinaiselta ammatiltaan lyhyttavarakauppias. Ainoa suurliikemieheksi katsottu amatöörimuusikko oli Tsing-Tu -orkesterin johtaja, joka kuulopuheiden mukaan omisti Sörnäisissä useita puutaloja ja kävi niillä kauppaa. Hänen nimensä on kuitenkin häipynyt muistista.<sup>8</sup>

## Lähtöalueet

### Taulukko 5.

Syntyperäiset helsinkiläiset ja Helsinkiin muuttaneet

Syntymäpaikka	kons.		jazz	
Helsinki	45		36	
%Nkons.	34,0	%Njazz	68,0	
Helsingin ulkopuolella	56		10	
%	42,5		18,9	
tuntematon	31		7	
%	23,5		13,1	
<hr/>				
Yht.	132		53	Nyht=185
%	100		100	

Lähteet: Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion matrikkeli v. 1909-1930; Helsingin Musiikkiyhdistys ja Musiikkiopisto, vuosikertomukset 1906-1916. Helsinki 1907-1916; haastattelut otos: Ravintola-, elokuva- ja jazzmuusikot Suomen Muusikeriliiton jäsenkortistossa v. 1920-1930, N=185.

Muusikkokunnan lähtöalueiden tarkastelu osoittaa, että tyylinmurros ja akkulturaatio olivat alkuvaiheissaan täysin Helsinki-keskeisiä tapahtumia. Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion matrikkeli- ja haastattelutietoihin perustuvasta laskelmasta näkyy, että konsertti- ja jazzmuusikoiden lähtöalueissa oli tuntuva ero: kun konserttimuusikoista oli syntyperäisiä helsinkiläisiä vain runsas kolmannes, oli jazzmuusikoista "stadin kundeja"<sup>9</sup> suhteessa kaksinkertainen määrä. Jos laskelmaan olisi otettu mukaan amatöörimuusikot, olisivat haitarijazzmuusikot nostaneet helsinkiläisten määrää vieläkin suuremmaksi. Konsertti- ja jazzmuusikkojen välinen lähtöalue-ero liittyy sekä tyylinmurrokseen että muusikkokunnan ikärakenteeseen: ensimmäiset jazzkosketukset rajoittuivat pääkaupunkiseudulle, missä siitä tuli nuorison uutta kaupunkikulttuuria. Konserttimuusikkojen valtaosa oli sen sijaan kotoisin Helsingin ulkopuolelta, enimmäkseen maaseutukaupungeista, ja oli siirtynyt Helsinkiin saamaan oppia joko Musiikkiopistossa tai armeijan soittokunnissa ja hankkinut sitten pääkaupungin ravintoloista ja elokuvateattereista vakituiset työpaikkansa. Jazzmuusikot olivat nuoria helsinkiläisiä sotilassoittajia, oppikoululaisia ja työväen amatöörimuusikkoja, Helsingissä heillä oli parhaat edellytykset hankkia moderneja kansainvälisiä vaikutteita ja tyyli-ihanteita.

Jazzin aseman vakiintumista ja leviämistä myös muualle maahan osoitti 1920-luvun loppuvuosina se, että helsinkiläiset jazzorkesterit saivat täydennykseen maaseudulta hyviä muusikkoja, esimerkiksi kuopiolaiset trumpettisti Alvar Kosunen, joka tuli Zamba-orkesteriin vuonna 1929, tai pianisti Eero Hyvärinen, joka toimi vuotta myöhemmin Melody Boys -orkesterissa, kuuluivat aikansa parhaimpiin instrumentalisteihin. Vuosikymmenen lopulla

Helsinki alkoi vetää puoleensa viipurilaisia, tamperelaisia, turkulaisia ja muita pääkaupungin ulkopuolisia nuoria jazzmuusikkoja, mutta samanaikaisesti tapahtui alueellista kiertoa myös toiseen suuntaan: äänielokuvan lakkautettua elokuvamuusikon ammatin alkuvuodesta 1930 monet elokuvamuusikot muuttivat maaseudulle ravintolasoittajiksi, sillä Helsingin ulkopuolella salonkimuusikoilla oli vielä pitkään työmaata ravintolamuusikkoina.<sup>10</sup> 1920-luvun lopulla muusikkojen maan sisäinen muuttoliike alkoi osoittaa modernin jazzmusiikin asemien vakiintumista.

1920-luvulla muusikkokunnan sosiaalitausta- ja tyylierojen välillä oli nähtävissä vastaavuutta: konserttimuusikoista oli muihin verrattuna eniten yläluokasta ja hot-muusikoista keskiluokasta lähteneitä, ja haitarijazzmuusikoilla oli työväenluokan lähtötausta lähes sataprosenttinen. 1920-luvun aikana muusikkokunnan sosiaalirakenteessa tapahtunut muutos, keskiluokan suhteellisen osuuden kasvu yläluokan kustannuksella, vastasi pääkaupunkiseudun yleistä kehitystä.<sup>11</sup> Ikärakenne- ja lähtöalue-erot liittyivät sosiaalitaustan eroa selvemmin jazzin murrokseen ja korostivat konsertti- ja jazzmusiikin vastakkaisuutta. Erot vaikuttivat omalta osaltaan akkulturaatioon: eri ryhmien ja osakulttuurien musiikilliset käsitykset ja valmiudet ohjasivat tyylin kehitystä eri suuntiin.

### *Viitteet*

- 1) Sosiaaliryhmitys. Helsingin kaupungin tilastotoimisto. Helsinki (1954), liite 4.
- 2) Liite 4.
- 3) Georg Malmsténin maininta arvostuseroista 1920-luvulla.
- 4) Martti Parantainen.
- 5) Tiedot torvisoittokuntien muusikoista perustuvat pääasiassa Eino Helmisen antamiin tietoihin.
- 6) Vanhat elinkeinot. Elinkeinolupakortisto v. 1910-1940, Helsingin kaupungin Maistraatin arkisto: merkintä kolmesta tupakkakaupasta v. 1919-1920, muut tiedot Fritz Kihlin haastattelusta.
- 7) Johan Norres.
- 8) Reino Teräsvoori.
- 9) Kullervo Linna.
- 10) Muusikeriliiton jäsenkortisto, vrt. s. 34.
- 11) Siipi, mts. 178.

### 3. Koulutus

Myös musiikkikoulutuksen kautta syntyneet tyylierot eri muusikkoryhmien välillä olivat monella tavoin sidoksissa yhteiskunnallisiin tekijöihin. Erot muodostuivat toisaalta erilaisten koulutustavoitteiden, toisaalta koulutuksen sosiaalisen valikoivuuden seuraksena. Taide- ja sotilasmusiikin yhteyteen organisoitu koulutus lujitti konserttimusiikin perinnettä ja antoi perusvalmiudet myös monille jazzmuusikoille, mutta oli usein käsityksiltään ristiriidassa jazzin kanssa. Koulutusjärjestelmän sosiaalinen valikoivuus näkyi sotilas- ja konserttimuusikkojen välisenä sosiaalierona. Ammattimuusikon uralle aikovan oli valittava joko Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion ja sotilassoittokuntien välillä, ja osaksi valintapäätökseen vaikutti hänen sosiaali- taustansa. Ylemmistä yhteiskuntaryhmistä lähteneet hakeutuivat ensisijaisesti musiikkiopisto/konservatoriokoulutukseen kustantaen itse opintonsa. Sinfonia- ja salonkiorkestereihin valmistuvien jousisoittajien, puupuhaltajien ja pianistien tausta olikin 1910- ja 1920-luvuilla keskimääräistä ylä- ja keski- luokkaisempi. Mikäli konservatoriokoulukseen ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia, saattoi pyrkiä sotilassoittokuntiin ja valmistua siellä konserttimuusikkoja alemmistatukseksi vaski- ja puupuhaltajaksi, 'torvensoittajaksi', ilmaiseksi: kaikki opintokustannukset elinkustannuksia myöten sisältyivät luontaisesti määräämääseen palveluun sitovaan kapitulanttisopimukseen. Vaikka sotilassoittajien taustan selvittäminen ei ole lähdesuhteiden vuoksi ollut mahdollista, tukevat haastattelutiedot käsitystä, että sotilassoittajan uralle antautuneet olivat lähtöisin heikommista asemista kuin sinfonia- ja salonkiorkestereiden muusikot. "Laivaston soittokunta oli meille ainoa mahdollisuus päästä kiinni musiikkiopintoihin", kertoivat Malmsténin veljekset, helsinkiläisen konstaapelin pojat Georg ja Eugen.

Musiikkiopisto ja armeijan soittokunnat kouluttivat ammattimuusikkoja sinfonia-, salonkiorkestereiden ja sotilassoittokuntien käyttöön. 1920-luvulla oppikoululaisten ja työväen keskuudessa syntyneiden amatööriorkestereiden muusikot eivät toistaiseksi olleet saaneet samassa määrin opistotason musiikkikoulutusta, vaan hankkivat ensi oppinsa kuka amatöörisoittokunnissa, kuka yksityistunneilla tai ottivat nuoteista selvää omin päin.

### Taulukko 6.

Konsertti- ja jazzmuusikot Helsingin Konservatoriossa/ musiikkiopistossa v. 1909-1930

	kons.	jazz
1. Opiskelu konservatoriossa, tai alkeiskouluissa; suor. vähemmän kuin kohdassa 2 määritelly	99	22
	%Nkons 75,0	%Njazz 40,7
2. Säveltapailu II		
musiikkianalyysi II	46	10
%	24,9	18,2
3. Kenraalibasso	15	5
%	11,2	9,3
4. Tutkinto pääsoittimessa	2	-
%	1,5	-
Yht. %	1,5	-
	Nkons. = 132	Njazz = 54
	Nyht. = 188	

Lähteet: Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion matrikkeli v. 1909-1930. Helsingin Musiikkijhdistys ja musiikkiopisto. Vuosikertomukset 1906-1916. Helsinki 1907-1916.

Otos: Ravintola- ja elokuvamuusikot Suomen Muusikeriliiton jäsenkortistossa v. 1920-1930.

## Helsingin Musiikkiopisto/Konservatorio

Maan korkeimmassa musiikkioppilaitoksessa, Helsingin Musiikkiopistossa (vuodesta 1927 Helsingin Konservatorio) opiskelleiden ammattimaisten konsertti- ja jazzmuusikkojen koulutuksessa ilmeni 1920-luvulla varsin suuria eroja. Konserttimuusikoista, ravintola- ja elokuvateattereiden salonkimuusikoista, oli Helsingin Musiikkiopistossa opiskellut kolme neljäsosaa (75 %), ja opiskeluprosentti kohoaisi vieläkin korkeammalle, jos Musiikkiopiston alkeiskoululaisista olisi saatavissa tarpeeksi tietoja.<sup>1</sup> Ammattimaisista jazzmuusikoista musiikkiopisto-opetusta oli saanut vajaa puolet (40,7 %). Ero ilmenee myös vertailtaessa opinnoissa menestymistä: konserttimuusikoista 34,9 % oli suorittanut teoria-aineiden ja säveltapailun pitemmän oppijakson, jazzmuusikoista 18,2 % ja kenraalibasson konserttimuusikoista 11,2 %, jazzmuusikoista 9,3 %. Pääsoittimessa suoritettu soitintutkinto oli yleensäkin varsin harvinaista 1920-luvulla. Konserttimuusikoista siihen ylsi kaksi muusikkoa (1,5 %), jazzmuusikoista ei kukaan.

Konservatorio-opiskelussa oli siis konsertti- ja jazzmuusikkojen välillä selviä määrä- ja laatueroja. Jonkin verran erot johtuvat muusikkoryhmien ikärakenteesta: nuorempaan polveen kuuluvista jazzmuusikoista muutamat, esi-

merkiksi rumpalit Ossi Aalto ja Kullervo Linna, opiskelivat Konservatoriossa vasta 1930-luvun puolella. Olennaisinta asiassa lienevätkin jazzin ja salonkimusiikin väliset koulutustavoite-erot: klassisen taidemusiikin traditioon pohjautuva koulutus valmisti päteviä salonkimuusikoita, mutta oli monessa suhteessa vierasta voimakkaita kansanmusiikillisia, ulkoeurooppalaisia elementtejä sisältävälle jazzille.

Konservatorio-opintojen välityksellä taidemusiikin traditio siirtyi 1920-luvun jazziin. Samaan suuntaan vaikuttivat myös ravintolamusiikin tyylitaivoitteet: koko 1920-luvun oli myös jazzorkestereiden soitettava "pakollinen" konserttimusiikki päivällä lounasaikaan sekä illalla tunti pari ennen tanssin alkua. Suurempi merkitys oli kuitenkin klassisen taidemusiikin tavoitteiden ja arvostusten periytyemisellä: konservatoriorutiini toi mukanaan sujuvan prima vista -taidon, mutta aiheutti samalla voimakkaan nuottisidonnaisuuden eikä hyväksynyt improvisoimista, "muuttamista". Niin ikään korvakuulolta soittaminen ei ollut arvostetun jazzmuusikonkaan ominaisuus - vain nuoteista soittaen saatiin paras mahdollinen tulos. Samoin taidemusiikin rytmi- ja intonaatiokäsitykset perityivät 1920-luvun jazziin: jazzille ominaisen "swing"-elementin vierastaminen, synkopoinnin outous ja kulmikkaus sekä taidemusiikin äänenmuodostus ilman "hot"-elementin mikrintervallisia blue-säveliä tai muita "epäpuhtailta" tai "epämusikaalisilta" tuntuvia jazzintonaation peruspiirteitä.

Tradition välittymisen ja mahdollisten koulukuntien muodostumisen kannalta on syytä tarkastella ainekohtaista opettajistoa Helsingin Musiikkiopistossa/Konservatoriossa 1920-luvulla.<sup>2</sup> Yksinomaan salonkitraditioon myöhemmin valikoituneita elokuva- ja ravintolaviolisteja opetti Leo Funtek, jonka oppilaita olivat mm. Väinö Lambert (Arjava), virolainen Arnold Mosin, Tyko Tammi ja Kauko Ahde. Carl Lindelöfin oppilaita olivat 1920-luvun ravintolaviolistien parhaimmiston kuuluneet Eero Koskimies ja Toivo Sund, joihin rinnastettavia taidoissaan olivat Eino Raition oppilas Edvard Valjus tai Antti Väänäsen oppilas John Bergman. Väänäsen oppilas Väinö Arppe tai Gösta Schatelowitzin oppilaat Viljo Kurikka, Sven Saarela ja Jalmari Lehtonen olivat keskitason elokuvamuusikkoja. Heikki Halonen kuului 1920-luvun arvostetuimpiin viulupedagogeihin, ja hänen oppilaitaan olivat haitarijazzin yhteydessä nimeä luoneet Dallapén ja Amarillon violistit Helge Pahlman ja Teijo Joutsela, nimekkäiden konserttimuusikkojen Fritz Kihlin, Toivo Oraksen, Martti Parantaisen tai Reino Kahran rinnalla. Sekä jazz- että konserttimuusikkoja opettanut viulunsoitonopettaja oli myös Heikki Kansanen, itsekin ravintolaviolista toiminut, joka opetti konserttimuusikoista mm. Eino Haipusta, jazzmuusikoista Kaarlo Valkamaa ja Yrjö Syrjälää. Muista tulevista jazzviolisteista Torsten Melander oli italialaisen Mariani-Ceratin, ja Kaarlo Reinikainen Sulo Hurstisen oppilas.

Viulunsoiton opetuksessa ei juuri ollut tasoeroja, jazzviolistien määrä oli

vain paljon pienempi kuin konserttiviolistien. Pianonsoitto oli Musiikkiopiston ainoa aine, missä voi puhua opetuksen tasoeroista vertailtavien muusikkoryhmien välillä. Konserttipianistien opettajina voimivat mm. urkutaiteilija Elis Mårtenson (Mikko Aunio, Niilo Vilenius) tai Ernst Linko (Arvi Ilmoniemi, Väinö Kuutti, Yrjö Kanerva). Herman Sjöblomin opettajana toimi venäläissyntyinen Anton Leontjeff - lieneekö opettaja yksi taustatekijä hyvin menestyneen oppilaan 1920-luvun alussa julkaistuille venäläistyylisille salonkivalseille? Konserttipianisteista poiketen tulevat jazzpianistit opiskelivat "piano-tädeillä", Harry Bergström Anna Mechelinin oppilaana, Asser Fagerström Vilma Patomäen tai Vitaly Ketterer Ingeborg Hymanderin oppilaana, poikkeuksena Börsin Zamba-orkesterin pianisti Robert von Essen, joka oli virolaisen Arthur Lemban oppilas.

Muiden soitinten opetuksessa ei ollut nähtävissä selviä tasoeroja. 1920-luvun ravintola- ja elokuvaseitit saivat oppinsa Ossian Fohrstömiltä, Niilo Kuposelta sekä Albin Öfverlundilta, joista viimeksimainittu opetti salonkisel- listien enemmistöä (Onni Halava, Eino Karjalainen, Eero Kosonen, Tauno Korhonen, Yrjö Pakarinen ja Urho Wiitasalo). Jazzmuusikoista ei kukaan sel- loa sivusoittimenaan soittanut opiskellut sitä Musiikkiopistossa, vaan kävi yksityistunneilla tai opetteli omin päin. Näin tekivät mm. Klaus Salmi, Ruben Liebkind tai Rafael Ljunglin, joille taidemusiikin opinnot koituivat myöhem- min hyödyksi, kun pakollisesta konserttirepertuaarista oli jazzorkesterienkin vielä 1920-luvulla selviydyttävä. Kontrabassonopettajia olivat Lauri Ikonen ja Lauri Nissinen, joista ensinmainittu opetti mm. Eero Lindroosia, Sulho Var- pukaria, Aleksanteri Suomelaa ja Väinö Malmia, 1920-luvun keskeisimpiin basisteihin kuuluneita jazz- ja konserttimuusikkoja.

Puupuhaltimissa klarinetistien pääkouluttaja oli Kusti Aerila, jonka oppi- laina olivat konserttiklarinetistien ohella myös monet jazzsaksofonistit - saksofoni kun ei ollut konservatoriokelpoinen soitin. Konserttimuusikoista Aerilan oppilaita olivat Harald Mannerström, Paul Huttunen tai Sulo Martti- nen, jazzmuusikoista kolme nimekästä saksofonistia Joosef Kaartinen, Fred Keskinen ja Reino Teräsvuori. Suomen ensimmäisiin saksofonisteihin kuulu- va Harald Mannerström, joka 1920-luvulla soitti klarinettia niin Kaupungin- kuin Radio-orkesterissa tai saksofonia useissa salonkijazz- ja jazzorkeste- reissa, opetti klarinetinsoittoa vuonna 1926 perustetussa Armeijan Soitto- oppilaskoulussa oppilainaan mm. Toivo Linnavirta, Leevi Tuomenoksa, Ha- rald Österberg ja Väinö Koutonen, lähinnä haitarijazztyylissä vaikuttaneet klarinetisti ja saksofonistit. Musiikkiopiston/Konservatorion käyneistä huilis- teista Gunnar Jäderholm oli Evert Kososen oppilas, Allan Teräsvuori Michele Orlandon, Kaupunginorkesterin pitkäaikaisen, italialaissyntyisen soolohuilis- tin, pedagogin ja säveltäjän oppilas.

Vaskipuhaltajista trumpettistit Arvo Airaksinen, Eugen Malmstén ja Einari Taimela olivat Eino Karttusen oppilaita, Eino Helminen Aleksi Wilkon oppi-



las. Vaskipuhaltajien koulutus musiikkiopistossa oli vähäistä, sillä soitinlajin pääkoulutus tapahtui armeijan soittokunnissa. Vaskipuhallinopiskeluakin harvinaisempaa oli laulun tai laajempaa teoreettista tuntemusta edellyttävien erikoisaineiden opiskelu, mutta niihinkin riitti muutamilla 1920-luvun populaarimuusikoilla tarmoa: Georg Malmstén ja Petter Sergin opiskelivat instrumentaatiota Aleksei Apostolin johdolla, Yrjö Gunaropulos pari lukukautta sävellystä Erkki Melartinin oppilaana ja Eino Katajavuori, Teijo Joutsela ja Witaly Ketterer opiskelivat pääsoitintensa ohella myös laulua. Monet 1920-luvun loppupuolella äänilevyn tunnetuiksi tekemät iskelmä- ja kuplettilaulajat olivat hankkineet klassisen laulukoulutuksen, näin esimerkiksi Georg Malmstén ja Ture Ara, joiden laulamista levyistä tuli vuonna 1929 jättiläismenestys.

### Armeijan soittokunnat<sup>3</sup>

Alussa viittasin konservatorio- ja sotilassoittokuntatraditioiden väliseen eroon koulutettavien yhteiskunnallisessa taustassa, mikä heijastui myös arvostuksista: jousisoittajille torvisoitto oli toisen luokan musiikkia. Jazziin sotilassoittokuntakoulutus vaikutti samalla tavalla kuin konservatoriokoulutus ja välitti siihen taidemusiikin käsityksiä. Konservatorio-opetukseen verrattuna soittokunnissa opittiin myös sotilasmusiikille ominaisia piirteitä, mm. marssi- maista intonaatiokulmikkautta ja ulkoilmamusiikille ominaista karkeutta, jotka sopivat torviseitsikoille tai haitarijazzorkestoreille, mutta olivat vieraita hot-jazzille. Sotilassoittokuntien tärkein panos jazzille oli musiikin perusteiden opettaminen.

Suomen Valkoisen Kaartin Rannikkolaivueen ("Laivaston") ja Rannikotykistörykmentti 1:n ("Rantapysyyn") soittokunnat kouluttivat muusikkoja kahdella tavalla. Asevelvollisuuden suorittamista soittokunnissa käyttivät hyväkseen monet musiikin opiskelijat ja vastavalmistuneet ammattimuusikot niin konsertti- kuin jazzmuusikoista. Vakinaisia armeijan soittajia koulutettiin soittokuntiin värvätyistä soitto-oppilaista, jotka usein jatkoivat palvelua joukko-osastojensa soittokunnissa kapitulanteina, määrävakanssille kiinnitettyinä ammattimaisina sotilassoittajina. Soitto-oppilaskoulutuksen yhteydessä oppilaat kirjoittautuivat myös Helsingin Musiikkiopistoon, missä opiskeltiin soitinmenetelmien lisäksi teoriaa. Vuonna 1926 toimintansa aloittanut Armeijan Soitto-oppilaskoulu perustettiin sotilassoittokuntien puupuhallinvajauksen täyttämiseksi, ja nelivuotisen kurssin aikana soitto-oppilaat opiskelivat niin ikään Helsingin Musiikkiopistossa.

Torvisoittokuntalaitosta käsiteltäessä on selvitetty yksityiskohtaisesti sotilassoittokuntakoulutuksen saaneiden muusikkojen osuutta ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksessa. Avainasemassa olivat Laivaston jazzbandin nuoret modernistit Eugen Malmsténin johdolla. Esplanaadin puistossa Laivaston soit-

tokunnan kanssa yleisön suosiosta kilpailleen Suomen Valkoisen Kaartin soitto­kunnan lukuisista kasvateista oli kuuluisin klarinetisti Matti Rajula, "teknilinen peto"<sup>4</sup>, jota pidettiin aikansa parhaana suomalaisena klarinetistina ja saksofonistina niin konsertti- kuin jazzmusiikin alueella. Suomen Valkoisen Kaartin soitto­kunta huolehti ainoana helsinkiläisenä soitto­kuntana myös puu­puhaltajien koulutuksesta vuoteen 1926 saakka, jolloin tätä tehtävää varten perustettu Armeijan Soitto-oppilaskoulu aloitti toimintansa.

Tanssiorkesterilaitos sai armeijan soitto­kunnista pääasiassa vaskipuhaltajia, joista muutamat siirtyivät oppilas- ja kapitulanttiajan jälkeen sekä jazz­että haitarijazzorkestereihin. Oli myös tavallista, että soitto­kuntien muusikot kävivät oman toimen ohella "keikoilla" tanssiorkestereissa: näin mm. Eugen Malmstén, joka kävi keväällä 1927 Suomenlinnasta käsin Franciskanerin Flapper's Dance Bandissa trumpelistina. Samoin tekivät monet tuubistit, joista vuosikymmenen lopulla alkoi olla kysyntää varsinkin haitarijazzorkestereissa: esimerkiksi Jalmari Penttilä SVK:n soitto­kunnasta ja Lauri Muotinen Laivas­ton soitto­kunnasta vierailivat tarvittaessa missä tahansa jazz- ja haitarijazzor­kesterissa sousafoneineen. Jazzorkestereiden tuubansoitajat olivat poikkeuk­setta armeijan soitto­kuntien kouluttamia, lähes kaikki soittivat myös kontra­bassoa ja kiersivät tanssiorkestereiden ohella myös ravintoloiden ja elokuva­teattereiden salonkiorkestereissa, jotkus jopa sinfoniaorkestereissa. Tuubatra­ditio olikin yksi selvimmistä yhteyksistä 1920-luvun torvisoitto­kuntien ja jazzorkestereiden välillä.

## Amatöörit

Torvisoitto­kuntien tilalle 1920-luvun puolivälissä tulleet amatööriorkesterit syntyivät pääasiassa kahdessa eri yhteiskuntaryhmässä: modernit angloame­rikkalaistyyliset jazzorkesterit saivat kannattajansa pääkaupungin oppikoulu­nuorisosta, haitarijazzorkesterit työväestöstä. Kummaltakin orkesterityypiltä puuttui klassisen taidemusiikin koulutus. Jazzorkestereiden kohdalla syynä ei ollut mahdollisuuksien puute, vaan pikemminkin se, etteivät perinteelliset koulutusinsituutiot opettaneet uutta musiikkia. Haitarijazzorkestereilla oli selvemmin kysymys siitä, ettei musiikkikoulutukseen ollut taloudellisia edel­lytyksiä.

Amatöörimuusikoista muutamat kouluttivat itseään yksityistuntien avulla tai ottivat asioista selkoa omin päin, ja suurin osa oppi musiikin alkeet itse harrastuksen parissa. Ensimmäisiä alkuinnostuksen antajia olivat amatööritor­visoitto­kunnat, jotka perehdyttivät suuren osan 1920-luvun jazz- ja haitari­jazzmuusikoista musiikin perusteisiin. Jazzmuusikoista esimerkiksi Klaus Sal­mi ja Harry Lågström aloittivat soitto­harrastuksensa Pelastusarmeijan soitto­kunnassa trumpetin ja venttiilipasuunan soittajina, Alvar Kosunen soitti trum-

pettia ja kopioi nuotteja isänsä johtamassa Kuopion Työväenyhdistyksen soitto-kunnassa, Eero Lindroos soitti alttotorvea Kellokosken VPK:n soitto-kunnassa, jossa olivat mukana myös Amarillo-orkesterin perustajat kolme Anderssonin veljestä, Malmsténin veljekset toimivat kornetisteina Postiljoonien soitto-kunnassa tai Gustav Svensson rumpalina VPK:n soitto-kunnassa. Haitarijazzmuusikoista Eino Helminen kävi läpi kaikki tärkeimmät helsinkiläiset amatöörisoitto-kunnat, Sulho Varpukari aloitti tuuban soiton Rautatieläisten soitto-kunnassa, Pagod-orkesterin trumpetisti Eino Vaahtera aloitti Riihimäen Työväenyhdistyksen soitto-kunnassa tai Valto Tynnälä, Dallapé-kappaleiden pääsäveltäjä Myllykosken Työväenyhdistyksen soitto-kunnassa.<sup>5</sup> Amatöörisoitto-kunnissa hankittu alkeiskoulutus oli siis hyvin monilla 1920-luvun amatööri- tai puoliammattilaisuusikoilla.

Konservatorio- ja sotilassoittokoulutus vaikutti välillisesti myös amatööriorkestereihin, kun 1920-luvun loppupuolella suosituksi tullut haitarijazzorkesterilaitos sai joukkoonsa muutamia klassisen koulutuksen saaneita ammattimuusikoita. Niinpä Helge Pahlman ja Eero Lindroos opettivat nuotit Dallapé-orkesterin muusikoille, Teijo Joutselasta tuli Amarillo-orkesterin "nokkamies", Fred Keskinen oli jonkin aikaa Jazz-Foxin saksofonistina, Harald Österberg alkoi iskeä nuottioppia Rainbow-orkesterin muusikkojen päähän, Harald Mannerström vieraili monessa haitarijazzorkesterissa saksofonistina, Martti Parantainen toimi vuoden päivät Suomi Jazz Orkesterin violistina, missä mukana olivat entinen tsaarin armeijan soittaja Hannes Konno sekä Viipurin Musiikkiopistossa sellonsoittoa yrittellyt haitaristi Viljo Vesterinen, Ivan Putilin tuli bassoineen Puijo-orkesteriin jne. Siitä seurasi musiikkitietouden kohoamista, nuotinlukutaidon lisääntymistä ja tyylin muuttamista angloamerikkalaisen esikuvan suuntaan. Koulupoikajazzorkesterit eivät tällaista vahvistusta kaivanneet, vaan hakeutuivat pikemminkin itse musiikkiopistoon lisäkoulutusta saamaan.

Modernin jazzin perusteet hankittiin virallisen musiikkikoulutuksen ohi. Keskushenkilöitä uusien tuulien omaksumisessa olivat pääkaupungin oppikoululaisuusikot sekä saman ikäpolven lähinnä sotilassoittokuntatraditiosta lähtenyt ammattimuusikkojen pieni ryhmä, jolla oli halua irrottautua taide- ja sotilasmusiikin traditioista. Uusista oppimisvälineistä oli radio tärkeimpiä. Jo ennenkuin vakinaiset radiolähetykset alkoivat Suomessa vuonna 1926, olivat radioamatöörit saaneet itse rakentamallaan kidekoneilla ja kovaäänisillä kuuluville ulkomaisia radioasemia. Kotimaisen radiotoiminnan alettuakin oli tavallista, että ulkomaisia asemia kuunneltiin varsin paljon, ja jopa *Rundradion*-lehti julkaisi viikottain lähes kolmenkymmenen ulkomaisen radioaseman ohjelmia. Suomalaisten jazzfanien suosikkeja olivat kolmen englantilaisen aseman suorat tanssimusiikkilähetykset Lontoon ravintoloista. Vuonna 1929 näitä tuli lähes joka yö noin kello 01.00-02.00 ja eniten kuunneltiin lauantai-illan lähetysä Lontoon Savoy-hotellista, missä soittivat englantil-

laisten tanssiorkestereiden parhaimmisto, Jack Hyltonin, Bernt Ambrosen ja Fred Elizaden suuret tanssiorkesterit.<sup>6</sup>

Englantilaiset musiikkilehdet olivat toinen väline oppia uutta tyyliä. 1920-luvun lopulla jokaiselle arvostaan kiinni pitävälle jazzfanille tulikin *Melody Maker* tai *Rhythm* -lehdet, joissa joka numerossa julkaistiin jokin uutuukskapale sovituksineen, kirjoituksia jazzin historiasta ja teoriasta, käsiteltiin jazzsoitinten tekniikkaan liittyviä erityiskysymyksiä ja pyrittiin kaikella tavalla pitämään tilaajakunta ajan tasalla. Englantilaisen tyylin opiskelussa meni luultavasti kaikkein pisimmälle Harry Bergström, joka tilasi englantilaisen jazzsovittajan Billy Mayerlin kirjekurssin ja opiskeli sen avulla modernin angloamerikkalaisen tyylin teoriaa, soinnutusta ja pianotekniikkaa.<sup>7</sup> Englantilaisten musiikkilehtien ohella hankittiin englantilaisten kustantajien standardisovituksia ja sovellettiin niitä aikaisemmin esitetyllä tavalla käytäntöön.

Äänilevyn merkitys oli toistaiseksi radiota, musiikkilehtiä ja nuotteja vähäisempi. Ulkomaisia äänilevyjä ei muutoinkaan tuotu maahan lähes ollenkaan, eikä ostava yleisö tuntenut moderneja jazzlevyjä kohtaan minkäänlaista kiinnostusta. Vuonna 1929 Parlophon-yhtiöön kiinnitetyt Georg Malmsténin ansiota oli, että vuosikymmenen vaihteessa maahan tilattiin joukko moderneja jazzlevyjä, Louis Armstrongin tai Tommy Dorsey'n lähinnä chicago- ja swing-tyylisiä levyjä. Taloudellisesti Malmsténin edistyksellinen musiikkipolitiikka oli täysin kannattamatonta, juuri kukaan ei levyjä ostanut, eivätkä vähittäismyymälät edes ottaneet niitä jakeluun. Helsinkiläisille jazzmodernisteille Parlophonin konttorista tuli kuitenkin aarreaitta: Eugen Malmstén ja hänen jazzystävänsä kävivät niitä kuuntelemassa, saivat levyjä lainaksi ja yrittivät parhaan kykynsä mukaan kopioida ja jäljitellä modernia tyyliä.<sup>8</sup>

Andanian orkesterin antama tyylishokki kesällä 1926 oli ratkaiseva lisä radion, musiikkilehtien, nuottien ja äänilevyjen kautta opitun modernin angloamerikkalaisen materiaalin työstämiselle. "Swing"- ja "hot"-käsitteiden näkyminen uudessa valossa ja improvisointitaidon alkeiden tutuksi tuleminen olivat Andanian orkesterin ja ennen kaikkea sen saksofonistin ja klarinetistin Tommy Tuomikosken ansiota. Saksofonikoulutusta ei aikaisemmin juuri ollut - kaikki rajoittui klassiseen klarinettikoulutukseen, jonka seurauksena saksofonille ominaiseksi käsitettiin kireä, sotilasmusiikille ominainen ansatsi, jota käytettiin mitä liioitellummin tunteellisissa "havajilais"-obligatoissa - hyviä esimerkkejä tästä glissando-rubato-romantiikasta ovat monet 1920-luvun loppupuolella tehdyt haitarijazztyyliset äänilevyt, tai saksofonin käyttötapa taidemusiikin yhteydessä. Tuomikoski opetti suomalaisille "löysän ansatsin"<sup>9</sup>, jazzvibraton, liioittelemattoman glissandotekniikan ja sen, mitä improvisointi todella tarkoitti.

Ensimmäisiä saksofoninsoiton opettajia Suomessa olivat italialainen Kaupunginorkesterin klarinetisti Cosimo Sgobba, joka soitti useana kesänä tanssimusiikkia eri orkestereiden mukana, sekä Harald Mannerström, joka oli c-

tenorisaksofoneineen tiettävästi ensimmäinen suomalainen saksofonisti.<sup>10</sup> Haastateltavista Pej Manulkin ja Harry Nyberg olivat olleet Sgobban klarinettioppilaina, Manulkin sai Tuomikoskelta lisää tietoutta myös saksofonissa, ja Nyberg otti jonkin aikaa saksofonitunteja Harald Mannerströmiltä. Tuomikoski ei itse antanut varsinaisesti tunteja, mutta neuvoi soittajatovereilleen uusia niksejä: hänen luonaan kävivät Pej Manulkinin lisäksi mm. Teräsvuoren veljekset ja Fred Keskinen. Tuomikosken suurin merkitys oli kuitenkin hänen asemansa tyyliesikuvana ja suurena ihanteena kaikille nuorille 1920-luvun saksofonisteille.

Arvostetuin suomalainen klarinetisti ja saksofonisti oli Matti Rajula, joka soitti Tuomikosken kanssa pitkään Börsin Zamba-orkesterissa - kun hänet vuonna 1931 kiinnitettiin Radio-orkesterin klarinetistiksi, hän sai tiukan määräyksen muuttaa vibratonsa "normaaliksi".<sup>11</sup> Äänellisesti Rajulan ei muistettu olleen Tuomikosken veroinen, eikä hänen improvisointityylinsä täyttänyt modernin jazzin kaikkia vaatimuksia, mutta puutteet hän korvasi huikealla tekniikalla. Hänen ilmiömäisen nopea kielistaccatonsa, kaksois- ja kolmoiskielitys, on jäänyt monen mieleen.<sup>12</sup> "Rajulan tekniikka ja Tuomikosken ääni"<sup>13</sup> olivat ne asiat, joilla 1920-luvun saksofonistit olisivat saavuttaneet autuuden.

Konservatoriokoulutuksen ulkopuolella saksofonin tavoin jääneiden jazzsoitinten opiskelu perustui Suomessa ulkomaisten esikuvien jäljittelyyn. Basisteilta, banjonsoittajilta tai rumpaleilta puuttui Tuomikosken kaltainen opettaja, joka olisi kädestä pitäen neuvonut oikean tyylin. Musiikkilehtien, radiokuuntelun ja äänilevyjen avulla angloamerikkalaisen tyylin uusista virtauksista saatiin perustiedot: niinpä bassotraditiossa tuuba korvautui 1920-luvun lopulla kontrabassopizzicatoilla, banjo väistyi kitaran tieltä ja rummutustyyli alkoi mukautua sulavaan swingiin.

Erilaiset koulustraditiot ja niiden luomat tyylierot heijastivat muusikkoryhmien välisiä yhteiskunnallisia eroja. Vuosikymmenen alkupuolen ammattimuusikot, musiikkiopistokoulutuksen saaneet konserttimuusikot, erottautuivat taustaltaan torviseitsikkojen amatöörimuusikoista, ja sama ero ilmeni vuosikymmenen lopulla jazz- ja haitarijazzmuusikkojen välillä. 1920-luvun jälkipuolella tapahtuneen tyylinmurroksen kärjessä kulki keskiluokkainen, potentiaalisesti yläluokkainen oppikoululaisnuorisosta lähtenyt uusi muusikkokunta, joka asettui muutamien sotilassoittokuntien kouluttamien nuorten ammattimuusikkojen kanssa modernin jazzin keulaan ja pysyi siellä seuraavan vuosikymmenen.

## *Viitteet*

1) Oppilasmatrikkeli sisältää tietoja vain Musiikkiopiston varsinaisista oppilaista, tiedot alkeiskoulun oppilaista löytyvät vuosikertomuksista, joista kuitenkin on osa jäänyt ilmestymättä 1920-luvulla.

2) Helsingin Musiikkiopiston/Konservatorion matrikkeli v. 1909-1930.

3) Lähteet: Suomen Valkoisen Kaartin Rykmentin soittokunnan tilit 1918-1920, Suomen Valkoisen Kaartin Vaasan Pataljoonan tilit 1921-1930, Rannikkolaivueen tilit 1920-1930, Rannikkotykistörykmentin tilit 1920-1930. Sota-arkisto.

4) Eugen Malmstén.

5) Klaus Salmi, Eero Lauresalo, Eugen ja Georg Malmstén, Eino Vaahtera, Väinö Tähtä, Eino Helminen.

6) *Rundradion*. Helsingfors 1927-1930.

7) Harry Bergström.

8) Georg ja Eugen Malmstén.

9) Jouko Tolonen.

10) Reino Teräsvoori.

11) Klaus Salmi.

12) Jouko Tolonen.

13) Reino Teräsvoori.

#### 4. Kapakkasoittajasta sinfoniamuusikoksi - sinfoniamuusikosta kapakkasoittajaksi

"Nuoruudessa ansaitsin toimeentuloni soittamalla elokuvateattereissa ja ravintoloissa, niin kuin niin moni muu oman ikäpolveni muusikko. Se olikin mitä parhainta muusikon rutiinikoulua. Ilman harjoitusta soitettiin kaikki, oikein tai väärin, mutta kappale ei saanut katketa."<sup>1</sup>

Muusikkokunnan koulutustaustaan liittyi ennen jazzin murrosta tiivis vuoro-vaikutus taide- ja populaarimusiikin välillä. Liberaali erikoistumattomuus ilmeni kiertona statukseltaan kahden erilaisen muusikkoryhmän, sinfoniaorkesterimuusikkojen ja ravintola- ja elokuvamuusikkojen välillä. Kierto salonkimuusikosta sinfoniaorkesterimuusikoksi oli tyypillistä uran alussa: musiikin opiskelijat soittivat ravintoloissa ja elokuvateattereissa hankkiakseen rahaa, rutiinia ja elämäkokemusta.<sup>2</sup> Päinvastainen kierto johtui taloudellisista seikoista: ravintolamuusikon tulot saattoivat olla parhaimmillaan moniker-  
taiset verrattuna Helsingin Kaupunginorkesterin palkkoihin ja ylittivät myös vuonna 1927 perustetun Radio-orkesterin palkat. Varsinkin 1920-luvun alussa, jolloin Helsingin Kaupunginorkesteri pysyi pitkään palkkakuopassa, monet muusikot siirtyivät siitä rahakkaampiin soittopaikkoihin.

Usein ajankohtainen musiikin populismi - elitismi -vastakkaisuus ei painanut kovin paljon salonkimusiikin kaudella orkesteripaikkoja valittaessa. Asetelma kärjistyi vasta jazzin murroksessa, mutta ei kuitenkaan ollut käytännössä ehdoton. Niinpä monet myöhemmin taidemusiikin alueella uransa luoneet muusikot, säveltäjät ja kapellimestarit aloittivat ammattinsa soittamalla ravintola-, elokuva- ja tanssiorkestereissa. Säveltäjistä Emil Kauppi, Uno Klami, Kalervo Tuukkanen, Ahti Karjalainen ja Jouko Tolonen ja kapellimestareista Jussi Jalas, Erkki Linko, Tauno Hannikainen, Hans Aufrichtig, Eino Raitio, Erik Cronvall, Eero Kosonen, Urho Johansson ja Arvo Airaksinen toimivat 1910- ja 1920-luvulla populaarimuusikkoina. Huipputaso orkesteri- ja kamarimuusikoista Hannikaisten ja Selinien veljesten triot soittivat vielä maailmansodan jälkeen jonkin aikaa elokuvissa. Sibelius-kvartetin muusikoista Erik Cronvall, Eero Koskimies, Hugo Huttunen ja Toivo Korhonen olivat entisiä ravintola- ja tanssimuusikkoja jne. Vuonna 1928 toimintansa aloittanut Radio-orkesteri antoi monelle lahjakkaalle ravintola- ja elokuvamuusikolle vakinaisen ja varsin hyväpalkkaisen työpaikan. Orkesteri koottiin pääasiassa Kämpin ja Konserttikahvilan soittajistosta: Kämpin taiteilijatriosta tulivat perustajat, kapellimestari-pianisti Erkki Linko ja violisti-alttoviolisti Eero Koskimies, Konserttikahvilan orkesterista sellisti Toivo Korhonen ja klari-

netisti Harald Mannerström, ja Punaisen Myllyn teatteriorkesterista violistit Hugo Huttunen, Konserttikahvilan jazzorkesterin entinen kapellimestari, sekä Erik Cronvall, joka teatterisoittojen ohella soitti jazzia Mayol-tanssiorkesterissa. Ainoastaan huilisti Väinö Littoselta ja kontrabasisti Grigori Jegoroffilta puuttui ravintola- ja elokuvamuusikon tausta. Vuoteen 1931 mennessä Radio-orkesteri laajeni 24-miehiseksi kamariorkesteriksi, ja eri vuosina siihen liittyi useita tunnettuja ravintola- ja elokuvamuusikkoja: alttoviolisti Hans Chr. Jensen, violisti Martti Mantsas, pianistit Alvar Andström ja Väinö Kuutti, klarinetisti Matti Rajula ja lyömäsoittaja Gustav Svensson. Radion vakituksena säestäjänä toimi Star-teatterin pianisti Gerda Veneskoski, ja radion tanssimusiikista huolehti Erik Cronvallin Mayol-jazzorkesteri: Erik Cronvall, viulu, Uuno Arpiainen, piano, Reino Kahra, sello, Boris Orloff, banjo sekä Gustaf Svensson jazzinstrumentit. Kun äänielokuva teki 1920-luvun lopulla työttömäksi koko elokuvamuusikkojen ammattikunnan, helpotti pari vuotta aiemmin perustettu Radio-orkesteri murheellista työllisyystilannetta. Vaikkei Radio-orkesteri pystynytäkään sijoittamaan riveihinsä kovinkaan monta elokuvamuusikkoa, se vähensi työttömyyspainetta pääkaupungin ravintolaorkesterien osalta, jotka säästyivät näin parinkymmenen muusikon töihinsijoittamiselta.

Ravintola- ja elokuvamuusikkoja siirtyi 1920-luvun loppupuolella myös Kaupunginorkesteriin, kun orkesterin palkkataso oli jonkin verran kohentunut: näin tekivät mm. Konserttikahvilan jazzbandin kapellimestari violisti Eino Grönroos, violistit Ahti Lyyjynen ja Toivo Oras, ja sellistit Carl Bachblom ja Georg Wikberg. Päinvastainen kierto, joka oli käynnistynyt jo edellisellä vuosikymmenellä, oli kuitenkin ollut huomattavasti laajempaa. Kierto voimistui Kajanuksen ja Schneevoigtin orkesteririidan jälkeen, kun Kaupunginorkesteri ei pystynyt sijoittamaan kaikkia kahden orkesterin muusikkoja riveihinsä.

1910-luvulla jättivät Kaupunginorkesterin mm. sellisti Peter Endras, sittemmin Kämpin taiteilijatrion keskushenkilö, saksalainen violisti Hans Valentowsky, joka jäi ravintolakapellimestariksi Turkuun, sekä italialainen huilisti Ettore Meloni. Suomalaisista violisti Ilmari Veneskoski jätti paikkansa ja siirtyi opiskelemaan ulkomaille, violisti Viljo Ahrenberg ja basistit Gustav Hoppendorff ja Viktor Miettinen siirtyivät elokuvamuusikoiksi. Aikaisemmin yleinen käytäntö pitää hallussaan useampaa soittopaikkaa alkoi herättää 1920-luvun alkupuolella pahaa verta, ja Muusikeriliitto suhtautui siihen jyrkän kielteisesti. Taloudellisista syistä monet sinfoniamuusikot jättivätkin tällöin paikkansa ja ryhtyivät ravintola- ja elokuvamuusikoiksi. Näin teki mm. Eero Koskimies, joka muutti Kämpin orkesteriin ja voitti palkassa viisinkertaisesti, tai Fritz Kihl, joka siirtyi ravintolamuusikoksi vuonna 1922, piti vuonna 1929 ensikonsertin ja palasi sinfoniaorkesterimuusikoksi vasta vuonna 1933 saatuaan konserttimestarin paikan Turun Kaupunginorkesterissa.

Palkan ja statuksen välinen ristiriita sai 1920-luvulla aikaan kiertoa salon-



ki- ja sinfoniaorkesterimuusikkojen välillä. Kierron teki mahdolliseksi yhteinen, taidemusiikkikoulutuksen välityksellä omaksuttu musiikkikäsitys, eikä kummankaan orkesterin perusohjelmisto eronnut ennen jazzin murrosta ratkaisevasti toisistaan. Musiikin opiskelijoille salonkiorkestereilla oli kiistaton koulutusmerkitys: alkusoittojen, sinfoniakatkelmien, oopperafantasioiden ja intermezzojen puurtaminen antoi rutiinia ja kehitti prima-vista -taitoa. Sinfoniaorkesterityötä vähäarvoisempiana, jopa arveluttavana pidetty ravintola- ja elokuvasoitto kieltolain ajan ilmapiirissä vaikutti varmaankin raadollisella tavallaan myös nuorten muusikkojen henkiseen kypsymiseen. Mitä kapakkarutiini vaikutti esimerkiksi Uuno Klamin varhaistuotantoon?

### *Viitteet*

- 1) Jalas 1981.
- 2) Lähteet: SML:n jäsenkortistotiedot ravintola- ja elokuvamusikoista 1920-luvulla, Ringbom, mts. 85-90, Suomi 1951, s. 109-113.

## 5. Palkkataso

Palkka oli muusikot sosiaalisen aseman tärkeimpiä määrittäjiä. Tiedot 1920-luvun ravintola-, elokuva- ja tanssimuusikkojen palkkatasosta, -kehityksestä ja -eroista eri muusikkoryhmien välillä selittävät tutkimuksen perusongelmaa, tyylierojen ja yhteiskunnallisten erojen suhdetta. Vertaamalla muusikkojen ja muiden ammattien harjoittajien palkkoja saa kuvan muusikon asemasta 1920-luvun yhteiskunnassa, ja vertaamalla palkkatasoa tärkeimpien lähtöryhmien palkkatasoon tietoa ammattikunnan kokemasta sosiaalisesta muutoksesta.

Päälähde, Suomen Muusikeriliiton jäsenkortisto, rajoittaa tutkimuksen vuosiin 1925-1930, jolloin Muusikeriliiton paikanvälitystoimistossa oli tapana kirjata liiton kautta hankitut soittopaikat. Tältä ajalta on elokuvamuusikkojen palkoista saatavissa lähes täydelliset tiedot. Ravintolamuusikkojen osalta lähde on puutteellisempi: palkkatietoja on kyllä Börsin, Kämpin, Fennian, Kaivuhuoneen, Opriksen, Seurahuoneen, Konserttikahvilan, Palladiumin, Trocaderon ja muutaman muun ravintolan ja kahvilan osalta, mutta ne puuttuvat usein hienostoravintoloita huonompitasoisista soittopaikoista, niistä, jotka ilmeisesti hankkivat orkesterinsa ilman Muusikeriliiton välitystä. Puutteellisuudet haittaavat ennen kaikkea suomalaisten jazzmuusikkojen palkkataso arviointia.

Vertailumateriaalina palkkakehityksen tutkimisessa ovat olleet yksittäisten haastattelutietojen ohella Muusikeriliiton minimitariffit. Niiden avulla on mahdollista myös arvioida vuosikymmenen alkupuolen palkkataso, sillä ensimmäinen tariffi on jo vuodelta 1920. Kaikki nämä lähteet antavat tietoja kuitenkin vain ammattimuusikkojen palkkatasosta. Amatööriorkesterien, torvisoittokuntien, koulupoika- tai haitarijazzorkesterien palkoista ei ole juuri muuta lähdeaineistoa kuin muusikkoveteraanien enemmän tai vähemmän epävarmat muistitiedot.

Taulukko 7  
Kuukausipalkkojen keskiarvot 1925-1930

Soittokausi		Elokuvat			Ravintolat kons.			jazz.			Ravintolat yht.		
		N	a	T	N	a	T	N	a	T	N	a	T
1925-	suom.	34	2.373	2.200	16	3.163	2.500	7	3.527	4.000	23	3.274	3.000
1926	ulk.	11	2.445	2.400	8	3.450	3.500	6	5.000	4.000	14	4.115	4.000
	yht.	45	2.382	2.200	24	3.260	3.000	13	4.207	4.000	37	3.592	3.500
1926-	suom.	42	2.693	2.500	19	3.221	2.600	7	2.871	2.800	26	3.128	2.600
1927	ulk.	12	2.717	2.500	8	3.700	3.500	-	-	-	8	3.700	3.500
	yht.	54	2.700	2.500	27	3.363	3.000	7	2.871	2.800	14	3.262	2.800
1927-	suom.	42	2.612	2.500	11	3.563	3.000	5	4.380	3.700	16	3.881	3.000
1928	ulk.	17	2.765	2.500	4	4.200	4.000	3	4.670	5.000	7	4.400	3.700
	yht.	59	2.652	2.500	15	3.800	4.000	8	4.485	3.700	22	4.131	3.600
1928-	suom.	60	2.723	2.700	5	3.760	3.500	6	3.833	3.000	11	3.800	3.000
1929	ulk.	14	3.215	3.000	5	4.720	5.000	8	4.600	6.000	13	4.650	4.500
	yht.	74	2.816	2.700	10	4.240	4.000	14	4.271	4.500	24	4.342	4.000
1929-	suom.	31	2.770	3.000	8	4.162	4.000	2	5.000	4.000	10	4.330	4.000
1930	ulk.	9	4.450	3.300	4	4.600	4.200	2	6.250	6.000	6	5.150	4.200
	yht.	40	3.100	3.000	12	4.310	4.000	4	5.625	6.000	16	4.800	4.000

a = aritmeettinen keskiarvo

T = tunnusluku

*Taulukko 7*  
 Kuukausipalkkojen keskiarvot 1925-1930

	suomalaiset			ulkomaalaiset			yhteensä			muutos
	a	T	N	a	T	N	a	T	N	
1925-1926	2.736	2.200	57	3.380	2.800	25	2.933	2.500	82	-
1926-1927	2.859	2.500	68	3.110	2.800	20	2.916	2.500	88	+/- 0,0
1927-1928	2.962	2.100	58	3.242	3.000	29	3.043	2.600	82	+ 3,8
1928-1929	2.890	2.700	71	3.906	3.500	27	3.170	2.800	98	+ 7,8
1929-1930	3.150	3.000	41	4.776	3.500	17	3.585	3.000	58	+ 7,2

Lähde: Ravintola- ja elokuvamuusikkojen kuukausipalkat Suomen Muusikeriliiton jäsenkortistossa 1925-1930.

a = aritmeettinen keskiarvo

T = tunnusluku

	A. Ruumiillisen työn tekijäin elinkustannusindeksi <sup>1</sup>		B. Valtion virkamiesten elinkustannusindeksi <sup>2</sup>		C. Valtion virkamiesten nimellispalkkaindeksi <sup>2</sup>	
	1908 - 1909 = 100		1914 = 100, 1927 = 100		1914 = 100, 1927 = 100	
		muutos %		muutos %		muutos %
1920	-	-	935	-	592	-
1921	1171	-	1770	+ 8,0	772	+ 32,0
1922	1139	- 2,7	1197	+ 7,2	813	+ 5,3
1923	1147	+ 0,7	1233	+ 3,0	896	+ 10,2
1924	1170	+ 2,0	1256	+ 1,8	981	+ 9,5
1925	1212	+ 3,9	1280	+ 1,9	981	+ 0,0
1926	1207	+ 1,1	1339 (=100)	+ 3,0	1043 (=100)	+ 6,2
1928	1233	+ 2,2	102,1	+ 2,1	101	+ 1,0
1929	1225	- 0,7	102,1	+ 0,0	102	+ 0,9
1930	1129	- 7,8	96,1	- 5,9	103	+ 0,8

1) Elinkustannusindeksi vuosina 1921-1930. Suomen tilastollinen vuosikirja 1930, taulu n:o 247. Helsinki 1932.

2) Vermer Lindgren, Valtion virkamiesten palkat. Kehitys vuosina 1914-1927. *Virkamiesten aikakauskirja* 5/1928. Helsinki 1928. Kehitys vuosina 1927-1938. Suomen Virkamiesyhdistyksen Keskusliiton julkaisu. Helsinki 1928.

## Ravintola- ja elokuvamuusikot

Ammattimuusikkojen palkkakehitys 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla näyttää käytettävissä olevien tietojen perusteella hyvältä: keskilukujen (m) avulla arvioitujen kuukausipalkat nousivat keskimäärin vuosina 1925-1930 2.500 markasta 3.000 markkaan.<sup>1</sup> Kahtena viimeisenä vuotena palkat kasvoivat voimakkaimmin, ja suurin kasvuprosentti (7,8 %) ylitti esimerkiksi valtion virkamiesten nimellispalkkojen nousun peräti 7,2 prosenttiyksiköllä. 1920-luvun loppupuolella, jolloin rahan arvo oli vakaa, ja erilaiset indeksit osoittivat useana vuonna elinkustannusten laskua tai reaali-palkkojen juuttumista paikoilleen<sup>2</sup> aikana, jolloin maitolitra maksoi korkeintaan 1,98 markkaa, työläisperheen keskivuokra huoneen ja keittiön asunnosta oli 590 markkaa tai mittatilaustyönä teetetyn miesten villapuvun hinta oli 950 markkaa<sup>3</sup>, elokuva- ja ravintolamuusikot saattoivat olla tyytyväisiä sekä palkkatasoonsa että palkkojensa kehitykseen. Vuosikymmenen alkupuolen palkoista ei ole saatavissa luotettavia tietoja. Valtion virkamiesten nimellispalkkaindeksiin suhteutettuna vuoden 1920 keskipalkka olisi ollut noin 1.700 markkaa, mikä vastaa vuoden 1920 minimitariffeja.<sup>4</sup> Kymmenessä vuodessa elokuva- ja ravintolamuusikkojen palkat lienevät nousseet kaksinkertaisiksi.

1920-luvun loppupuolella palkkaeroja muodostui lähinnä kolmen muusikoryhmän välillä: ravintolamuusikot saivat parempaa palkkaa kuin elokuvamuusikot, ulkomaiset parempaa kuin suomalaiset ja jazzmuusikot parempaa kuin konserttimuusikot. Ravintola- ja elokuvamuusikkojen välinen ero oli näistä merkittävin.

### *Taulukko 9.*

Ravintola (R)- ja elokuvamuusikkojen (E) kuukausipalkat 1925-1930 (tunnusluvut)

	R	E	erotus	E : R (%)
1925-1926	3.500	2.200	1.200	63
1928-1927	2.800	2.500	300	89
1927-1928	3.600	2.500	1.100	70
1928-1929	4.000	2.700	1.300	68
1929-1930	4.000	3.000	1.000	75

Palkkaero oli ravintolamuusikkojen eduksi runsas tuhat markkaa kuukaudesta. Parhaimmat palkat maksoivat ravintoloista Kämp ja Börs, joissa kuukausipalkka pysyi tavallisesti 6000 markkana, vain muutamat uudet tulokkaat tai lyömäsoitinten soittajat saattoivat saada vähemmän, mutta kenenkään palkka ei ollut alle 4000 markkaa. Börsin soittajisto on tässä tutkimuksessa keskei-

sessä asemassa, koska se oli yksi harvoista ravintolaorkestereista, josta on Muusikeriliiton kortistossa saatavissa lähes täydelliset tiedot - niinpä soittokaudella 1926-1927 ilmennyt elokuva- ja ravintolamuusikkojen välisen palkkaeron supistuminen johtui siitä, että Börs oli täksi kaudeksi julistettu haku- saartoon, ja Zamba-orkesterin korkeapalkkaiset muusikot olivat matkustaneet ulkomaille. Korkeapalkkaisin ravintolamuusikko oli Frans de Godzinsky, jonka salonkijazzorkesteri sai Opriksella soittokausina 1925-1926 kuussa palkkaa 18.600 markkaa. Tästä summasta meni Muusikeriliiton kortistotietojen perusteella kapellimestarille 6.500-7.100 markkaa, muut muusikot saivat 3.000 markkaa tai vähemmän, ja pienin palkka, 2.000 markkaa, oli bassobalalaikan soittajalla Vasili Andrejefillä. Suuri palkkaero kapellimestarin ja muusikkojen välillä lienee ollut yksi syy orkesterin sisäisiin erimielisyyksiin, ja kun Mr. Francoisin muusikot siirtyivät vuonna 1928 muihin orkestereihin, heidän palkkansa nousivat heti 4.000-5.000 markkaan. Vielä soittokaudella 1929-1930 Mr. Francoisin palkka oli Palladiumissa 6.900 markkaa, mikä oli korkein helsinkiläiselle elokuvamuusikolle maksettu nimellispalkka tänä aikana. Elokuvamuusikkojen parhaat palkat eivät pystyneet kilpailemaan ravintolamuusikkojen huippupalkkojen kanssa. Ainoastaan Capitol-teatterin kapellimestarin Hans von Baghin palkka oli niihin rinnastettavissa: vuosina 1927-1930 hän sai 5.000-7.500 suuruisen kuukausipalkan. Muut jäivät paljon alemmas: Viljo Ahrenburg sai Punaisessa Myllyssä samaan aikaan 3.600-3.800 markkaa, ja Igor Ivanoff ja Nils Forelius Astoriassa 3.000-4.500 markkaa. Palkkaerot eivät johtuneet työaikaeroista, keskimääräinen työaika oli sekä ravintola- että elokuvamuusikoilla viisi tuntia päivässä, vaan siitä, että elokuvateatterit tarvitsivat ravintoloita suuremmat orkesterit, eikä niiden maksukyky riittänyt yksityisen muusikon kannalta kilpailemaan ravintoloiden kanssa.

Ulkomaisten ja suomalaisten muusikkojen väliset palkkaerot ilmenevät seuraavasta taulukosta.

*Taulukko 10.*

Ulkomaisten ja suomalaisten muusikkojen kuukausipalkkaerot v. 1925-1930 keskiluvut)

	ulk.	suom.	ero	suom. : ulk. (%)
1925-1926	2.800	2.200	400	79
1926-1927	2.500	2.500	-	-
1927-1928	3.000	2.600	400	83
1928-1929	3.500	2.700	800	77
1929-1930	3.500	3.000	500	89

Yllättävältä tuntuva palkkaero ulkomaisten muusikkojen hyväksi ilmeni ennen kaikkea ravintolamuusikkojen ryhmässä. Ravintoloitsijoille ulkomaiset muusikot olivat kannattavampia, he toivat ostokykyiselle helsinkiläiselle hienostoravintolayleisölle kansainvälisiä tuulahduksia, jazzia, mustalais-musiikkia ja haikeaa venäläistä romantiikkaa, ja heille kannatti maksaa parhaiten. Ulkomaisten muusikkojen suosiminen aiheutti pitkän riidan Muusikeriliiton ja ravintoloitsijoiden välillä: Muusikeriliitto ei voinut hyväksyä sitä, että kaikenlaiset "Neekeri-, Panama-, Honolulu-, Tahiti- tai Pernambuco-orkesterit" "ihmissyöjäsoittajineen" veivät toisen luokan tingel-tangelinsa avulla suomalaisilta muusikoilta leivän suusta.<sup>5</sup>

"Mutta - 'kunnollista' - musiikkia ei yleisö, eivätkä sen vuoksi myöskään isännistö toivo. Yleisön on vallannut sairaaloinen hermostuneisuuden puuskaus, joka vaatii räikeää, repivää, korvia ja hermostoa huumaavaa meteliä ja runsaita liikkeitä, ennenkuin se tuntee tyydytystä. Täytyy olla alkuihmisten aikuisia sävelmiä ja soittimia (vihellyspillejä, puukapuloita, häränsarvia, rumpuja, sahanteriä y.m.) ja tanssia - ennen kaikkea tanssia. Tähän olemme tulleet, tässä olemme ja tätä meiltä nykyään vaaditaan!"<sup>6</sup>

Ravintoloitsijat ja ravintolayleisö olivat tyylikysymyksissä eri mieltä, ja vaikka Muusikeriliitto sai rajoitettua ulkomaisten muusikkojen maahantuontia, mustalaisyhteisöjä ja "neekeri-jazz-seurueita" pistäytyi vähän väliä Helsingin ravintoloissa.

Vaikka ulkomaiset orkesterit olivat 1920-luvun alussa saaneet haltuunsa parhaat soittopaikat, ei palkkasuhde heidän hyväkseen ollut vuosikymmenen alussa itsestään selvyys. Tärkeän lisätekijän vuosikymmenen alun muusikkokunnassa muodostivat venäläiset emigrantit, joille muusikon ammatista oli tullut tilapäinen elinkeino välittömästi Suomeen muuton jälkeen. *Muusikerilehti* kirjoittikin vuonna 1922, emigranttimuuton huippuvuonna, miten Viipurissa "sekalaiset amatöörit" saattoivat soittaa 300 markan kuukausipalkalla, mikä ei todellakaan ollut muuta kuin nälkäpalkka.<sup>7</sup> Vaikka vuosikymmenen alkupuolelta puuttuivatkin yksityiskohtaiset tiedot sekä soittajista että soittopalkoista, on todennäköistä, että "venäläistulva"<sup>7</sup> heijastui myös Helsinkiin.

Vuosikymmenen loppupuolen tiedoista puuttuvat suureksi osaksi Fennian ulkomaisten orkestereiden palkat, jotka luultavasti olisivat laskeneet ulkomaalaisten keskipalkan arvoa. Muusikeriliitto joutui tavan takaa puuttumaan Fennian K.E. Jonssonin aikeisiin tuottaa ravintoloihinsa ulkomaisia orkestereita, huomauttamaan palkkausepäkohdista ja työsopimusten laiminlyönneistä, ja julisti kerran Fennian lyhyeksi aikaa hakusaartoon.<sup>8</sup> Tiedot Marguttin Follies-orkesterista, Stanley Barnettin Follies-orkesterista, Egunda Sasslawskyn Embassy-bandista, Eric Borchardtin jazzorkesterista tai Bela Kissin 12-



miehisestä mustalaisorkesterista olisivat luultavasti laskeneet roimasti ulkomaalaisten keskipalkka-arviota.

Ulkomaalaisten ja suomalaisten väliseen palkkaeroon liittyi myös palkkaero jazz- ja konserttimuusikkojen välillä:

*Taulukko 11.*

Jazz- ja konserttimuusikkojen kuukausipalkat ravintoloissa v. 1925-1930 (keskiluvut)

	jazz	kons.	ero	kons. :jazz (%)
1925-1926	4.000	3.000	1.000	75
1926-1927	2.800	3.000	200	108
1927-1928	3.700	3.000	700	80
1928-1929	4.500	4.000	500	95
1929-1930	6.000	4.000	2.000	67

Jazz- ja konserttimuusikkojen palkkaero johtui samasta syystä kuin ulkomaalaisten ja suomalaisten välinen ero: mannermaisesta jazzmusiikista oli tullut tuottava uutuus helsinkiläisille hienostoravintoloitsijoille. Lähdesyiden takia tiedot jazzmuusikkojen palkoista ovat edellä tutkituista muusikkoryhmistä kaikkein puutteellisimmat, ja aineiston vähyyks selittääkin palkkaerojen suuret prosentuaaliset, täysin epäsäännölliset vaihtelut tai jopa suhteen kääntymisen päinvastaiseksi, kun Zamba-orkesterin ulkomaanmatka v. 1926-1927 vei mennessään tärkeimmät tiedot jazzmuusikkojen osalta. Mikäli tietoja olisi ollut saatavissa, olisi ollut hedelmällistä verrata jazzmuusikkojen palkkoja hienostoravintoloissa sekä muissa ravintoloissa. Haastattelutietojen perusteella voi olettaa, että keskiluokan ravintoloiden Trocaderon, Franciskanerin tai Opriksen palkat olivat paljon pienemmät: Asser Fagerströmin muistaman mukaan Franciskanerin muusikkojen palkka oli vuonna 1929 2.500 markkaa, Eero Lauresalon mukaan sama orkesteri sai kesällä 1929 Opriksella palkkaa 2.000 markasta ylöspäin. Eugen Malmstén muisti, että Opriksen palkka kaksi kesää aikaisemmin oli vain 1.200, ja Kaarlo Valkama, että kesällä 1928 Klippanin Tsigi-orkesterin muusikot saivat kukin noin 3.000 markkaa. Keskivertoa ravintolaorkesterin palkkatasoa lienee edustanut Bi-Ba-Bo -orkesterin tilanne, joka Trocaderossa, Klippanilla ja Palladiumissa soittaessaan v. 1927-1928 sai palkkaa kapellimestari Ferrarisin osalta 4.000 markkaa ja muiden tuhat markkaa vähemmän.

Ravintolamusikot saivat nimellispalkkojen lisäksi muitakin lisäetuja. Heidän palkkaansa kuului aina yksi päivittäinen ateria, mitä etua ei ollut elokuvamusikoilla. Monet kertoivat yleisestä "mustan rahan" käytännöstä - ravintoloitsija saattoi lisätä nimellispalkkoihin ylimääräistä "mustaa", joka oli verotonta tuloa muusikolle - niin myös luultavasti kieltolain ajan ravintoloit-

sijalle, joka hankki hyvin myymällä "kovaa teetä" tai "Pomril"-juomaa. Haastattelutietojen mukaan esimerkiksi Lundevallin veljekset hankkivat Börsissä todellisuudessa 8.000 markkaa kuussa (nimellispalkka oli 6.000).<sup>9</sup>

Ravintolamuusikkojen palkkoja lisäsi vielä edellisestä laskelmasta puuttuva ylityökorvaus, juomarahat ja kabinettisoittokorvaus, jolloin tilaaja-seurueiden kanssa aina tunniksi kerrallaan sovittu ylimääräinen soitto saattoi venyä aamutunteihin saakka:

"Seurahuoneen aika oli täynnä tapahtumia, varsinkin kun oli juhla viereisessä salissa, 'trettiofemmassa', joka oli yksityisjuhlien järjestäjien suosima paikka. Siellä saimme soittaa monien vuorineuvosten johdolla, he saivat jossain vaiheessa halun esiintyä kapellimestareina ja usein palkitsivat runsaskätisesti orkesterinsa. Parhaat heistä olivat Walter Ahlström ja Enok Westergren. Aina kun vuorineuvos Ville Sohlberg saapui ravintolaan, keskeytettiin soitto ja esitettiin Alte Kameraden. Se merkitsi grogitarjoilua orkesterille. Kun hotellin isäntä Wilhelm Noschis istui ravintolassa syömässä dagen-efter-mustikkasoppaansa, ei soittomme kelvannut lainkaan."<sup>10</sup>

Myös tavallisen konsertin yhteydessä soitetuista erikoistoivomuksista kuului saada korvaus: Eero Lauresalo muisteli, että mm. kesällä 1929 Opriksella uutuskappale, Malmsténin Leila-valssi oli hyvin tuottoisa: toivomuksen hinta oli 199 markkaa, ja vasta kun kappale oli soitettu kahdeksannen kerran samana iltana, hovimestarilla alkoi olla jotain huomautettavaa.<sup>11</sup>

Muusikeriliiton minimitariffit ravintola- ja elokuvamuusikoille valaisevat osaltaan 1920-luvun ammattimuusikkojen palkkatasoa. Minimitariffit on nähtävä kuitenkin Muusikeriliiton tavoitteina, sillä työnantajapuoli, ravintoloitsijat ja elokuvateatterinomistajat eivät niitä koskaan hyväksyneet virallisesti.<sup>12</sup> Toinen epävarmuustekijä minimitariffien edustavuudesta johtui siitä, että varsinkin vuosikymmenen alkupuolella Muusikeriliiton työnvälityksestä ja työsovimusten valvonnasta ei aina piitattu, muusikot hankkivat soittopaikkansa aivan omin päin ja laiminlöivät sopimusvälikirjojen tekemisen.<sup>13</sup> Tosin eräät Muusikeriliiton toimihenkilöt 1920-luvulta muistelevat, että käytännössä liiton tariffeja noudatettiin, ja vuosikymmenen loppupuolella jotkut ravintoloitsijat maksoivat enemmänkin.<sup>14</sup>

*Taulukko 12.*

Ravintola- ja elokuvamuusikkojen minimitariffit v. 1920

	rav.	elok.	
viulu	2.000	1.600	A-luokka: 2.000
piano	1.700	1.400	B-luokka: 1.500
sello	1.700	1.400	C-luokka: 1.000
obligato	1.500	1.200	
basso	1.500	1.200	
huilu, klarinetti	1.600	1.300	
muut	1.300	1.200	

1920-luvun aikana tariffeja korotettiin useaan otteeseen, palkkaperusteita uusittiin, ja vuonna 1930 minimitariffit olivat seuraavat:<sup>15</sup>

*Taulukko 12a.*

Ravintola- ja elokuvamuusikkojen minimitariffit v. 1930

yhtäjaksoinen päivittäinen työ				
työjakso	t	kons.mestari pianisti	I äänet	II äänet
	1	2.000	1.900	1.800
	2	2.200	2.000	1.900
	3	2.400	2.200	2.100
	4	2.600	2.400	2.200
	5	2.800	2.600	2.500
	6	3.000	2.800	2.700
	7	3.200	3.000	2.900
useampijaksoinen päivittäinen työ				
	2	2.200	2.100	2.000
	3	2.500	2.300	2.200
	4	2.700	2.500	2.400
	5(=T)	2.900	2.700	2.600
	6	3.100	2.900	2.800
	7	3.300	3.100	3.000
Elokuvatariffit:				
	A-luokka	kons.mestari, pianisti	2.800	
	B-luokka	I äänet	2.400	
	C-luokka	II äänet	2.400	
		väliaikapianisti, oppilas	1.200	

Kymmenessä vuodessa tariffit nousivat noin 50 %. Yllättävää on se, että varsinkin ravintolamuusikkojen osalta tariffit alittivat roimasti maksetun palkan. Hienostoravintoloista esimerkiksi Kämp ja Börs maksoivat minimitariffeihin verrattuna kaksinkertaisen palkan, ja elokuvateatteritkin keskimäärin neljänneksen enemmän. Numeroiden valossa Muusikeriliiton palkkapolitiikka 1920-luvulla näyttää hieman tavoitteettomalta - ainakin Ravinto-

loitsijain Liiton esittämä herjaus, että "Muusikeriliitto ajaa palkkapolitiikassaan bolshevismien asiaa"<sup>16</sup>, tuntuu osuneen väärään maaliin. Minimitariffi- ja sopimuspolitiikalla oli tosin merkitystä vain silloin, kun tariffeja pyrittiin alittamaan tai välttämään välikirjojen solmimista.

## Amatöörit

Puuttellinen lähdeaineisto aiheuttaa 1920-luvun ammattimaisten ravintola- ja elokuvamusikkojen palkkojen arvioinnissa epävarmuutta, mutta käytettävissä on ollut kuitenkin aikanaan syntynyttä kortistomateriaalia. Sen sijaan amatöörimuusikkojen palkkakehitystä ei voi seurata kirjallisista lähteistä, koska niitä ei ole saatavissa. Tanssien järjestäjien tilit olisivat olleet hyviä apuvälineitä, mutta mikään tutkimistani 1920-luvulla tansseja pitäneistä aatteellisista yhdistyksistä, urheiluseuroista tai ammattiyhdistyksistä ei joko ole säilyttänyt arkistoaan tai, paria poikkeusta lukuunottamatta, sisällyttänyt kirjanpitoonsa tarpeeksi eriteltyä aineistoa orkestereille maksetuista korvauksista. Palkkatietoja tärkeämmäksi lähteeksi jäivät näin haastattelutiedot, joiden suhteen epävarmuustekijät ovat suuret - tuntuu siltä, että juuri palkkatiedot ovat olleet kaikkein vaikeimmin muistettavia. Yhdistelemällä ja vertailemalla eri haastattelutietoja on mahdollista arvioida summittaisesti palkkeroja eri amatöörimuusikkoryhmien välillä.

Torviseitsikoista on säilynyt luotettava kirjallinen lähde, Helsingin Työväenyhdistyksen toimintakertomusten soittokunnan tili.<sup>17</sup> HTY:n soittokunta esiintyi eri tilaisuuksissa tuntipalkalla, seitsikolla oli tietty hinta, joka kaksinkertaistui, jos käytettiin kahta seitsikköä. Osa tuloista maksettiin tuntipalkkana soittajille, osa pantiin säästöön kalusto- ja kulunkitilille nuottien ja soitinten hankkimiseksi, soitinten korjaamiseksi ja muita menoja varten. Vuosikertomuksista ilmenee, että yhden seitsikon tuntimaksu nousi vuosina 1920-1930 60 markasta 125 markkaan ja mieskohtainen tuntipalkka 4,7 markasta 12,5 markkaan. Seitsikon johtajalle maksettiin erityiskorvaus, josta vuoden 1927 kertomuksessa oli maininta palkan kohoamisesta 100 markasta 110 markkaan. Kun soittokunta esiintyi vakituisesti talvella Työväentalolla ja kesällä Mustikkamaalla neljästi viikossa, ja tanssit kestivät kahdeksasta kahdeentoista<sup>18</sup>, saattoi vuoden 1930 taksojen perusteella tavallisen soittajan kuukausipalkka olla noin 800 markkaa, johtajan sata markkaa enemmän. Palkka oli siis erittäin pieni, vain kolmasosa esimerkiksi ravintola- ja elokuvamusikkojen palkasta. Oli selvää, ettei torvisoitto voinut olla muuta kuin sivuharrastus ja pieni lisäansio vakituisen päivätyön ohella siitä huolimatta, että HTY:n soittokunnalla oli vuosittain keskimäärin 290 tilausta.<sup>19</sup> HTY:n soittokunnassa melkein kaikki muusikot olivatkin amatöörejä.

Muiden amatöörisoittokuntien palkoista ei ole kirjallista lähdeaineistoa.

On luultavaa, että 1920-luvun alkupuolen suosituimmat soittokunnat, Postiljoonien ja VPK:n soittokunnat, saivat parempaa palkkaa kuin HTY:n soittokunta. Ne ensinnäkin esiintyivät Työväentaloa arvostetummissa ja kallimmissa porvarillisten järjestöjen omistamissa tanssipaikoissa - vuonna 1922 Nat-san, Polyn ja Ostrobotnian tanssit maksoivat viikonloppuisin 10 markkaa ja arkisin 7 markkaa, kun Työväentalon lippujen hinnat olivat kahta markkaa halvemmat<sup>20</sup>, ja toiseksi VPK:n ja Postiljoonien soittokunnat järjestivät itse tanssinsa, jolloin huvitilaisuuksista saatu voitto jäi suoraan niille itselleen. Seuraava "kustannusrekonstruktio" Uusmaalaisen Osakunnan tanssien järjestäjien maksimikuukausitulosta osoittaa, että suotuisissa olosuhteissa Postiljoonien ja VPK:n soittokuntien soittajat saattoivat ansaita kuukaudessa HTY:n muusikkoihin verrattuna ainakin kaksinkertaisen määrän.

### Taulukko 13.

Rekonstruktio Uusmaalaisen osakunnan tanssienjärjestäjänä toimineen soittokunnankuukausitulosta vuonna 1922

Bruttotulo/ilta:	maksimiyleisö <sup>21</sup> x pääsyilpun keskihinta 8.50 <sup>22</sup>	= 3.600 mk
Kulut:	huvivero 40 % <sup>23</sup> vuokra ja käyttökustannukset (arvionvaraisesti)	= 1.440 mk 800 mk
	Kulut yht.	2.240 mk
Soittokunnan tuotto/ilta	1.360 mk	
vähennys soitin- ja nuottikassaan <sup>24</sup>	230 mk	
palkkatulot/ilta yht.	1.130 mk	
Soittajakohtainen palkka/ilta	1.130 mk/kaksinkertaisen seitsikon vahvuus 15 <sup>25</sup>	= 69 mk
Soittajakohtainen palkka/kuukausi	16 x 69 mk	= 1.100 mk

Ylläoleva laskelma osoittaa, että Postiljoonien ja VPK:n soittokunnan soittajat saattoivat suotuisissa olosuhteissa päästä paljon paremmille palkoille kuin HTY:n taksaa noudattavat soittajat. Jos soittajien määrä oli pienempi kuin 15, mieskohtainen palkka oli vastaavasti suurempi. Jos sama soittaja jaksoi soittaa kummankin vuoron, nousi hänen tulonsa parhaassa tapauksessa jo 2.200 markkaan. Se ylitti vuoden 1920 minimitariffeissa määrätyn ravintolamuusiikon korkeimman palkan ja verrattuna HTY:n soittokunnan palkkoihin oli yli kolminkertainen. HTY:n soittajan kuukausipalkaksi olisi vuonna 1922 tullut vain 608 markkaa.<sup>26</sup>

Edellä mainittu tulo oli mahdollista vain silloin, kun kaikki laskelmassa

huomioon otetut tekijät olivat soittokunnan kannalta parhaat mahdolliset: salit olivat jatkuvasti loppunmyytyjä, vuokrat ja käyttökustannukset pysyivät arvoitulla tasolla, tukiyhdistykset eivät perineet soittokunnaltaan maksua, ja samat soittajat pysyivät vakituisesti mukana. Postiljoonien soittokunnassa näihin aikoihin mukana ollut Eugen Malmstén muisti palkkiot huomattavasti pienemmiksi: 15-vuotiaana es-kornetistin nuotinkääntäjänä ja sijaisena hän sai korkeintaan viisi markkaa illassa, ja soittokunnan iltapalkka oli korkeintaan 150 markkaa! Käytännössä mainitunlaiseen maksimituottoon harvoin päästiin. Eino Helmisen muistikuvat tukevat toisaalta käsitystä amatöörisoittokuntien varsin hyvästä palkkatasosta: 1920-luku oli torviseitsikkojen kulta-aikaa, kilpailu oli vähäistä ja soittokunnat hankkivat hyvin. Niinpä VPK:n soittokunta saattoi kesällä 1918 maksaa soittajilleen osinkoa; Eino Helminen sai 2.000 markkaa ja isäukko vähän vähemmän.

Amatöörisoittokuntien palkkatasoa on kiintoisaa verrata armeijan soittokuntien palkkatasoon. Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan ja pääpiirteisään myös Rannikkolaivueen soittokuntien keskipalkat - alikersantin vakanssiin sisältyvät korvaukset - olivat 1920-luvulla seuraavanlaiset: 1921 275 mk, 1922 371 mk, 1923 371 mk, 1924 400 mk, 1925 1.050 mk, 1926 1.050 mk, 1927 1.125 mk, 1928 1.125 mk, 1929 1.200 mk, 1930 1.200 mk.<sup>27</sup> Yli kaksinkertainen palkkojen korotus vuonna 1925 johtui luontaisetujen uudelleenmäärittämisestä, sitä ennen asunnosta, ruoasta, ja vaatteista ei erikseen veloitettu, vaan nimellispalkka mitoitettiin vastaavasti pienemmäksi. Parhaita palkkoja sai mm. Georg Malmstén, jonka palkka erikoismestarin ja pursimiehen vakanssilla oli tutkittuna aikana 1.750-1.875 mk. Armeijan soittajien keskipalkka oli kuitenkin paljon alhaisempi kuin ravintola- ja elokuvamuusikkojen, vuonna 1930 esimerkiksi siitä vain 40 %. HTY:n amatöörisoittokuntaankaan verrattuna sotilasmuusikon keskipalkka ei ollut kuin viidenneksen suurempi. Mikäli edellä esitetty palkka-arvio muista amatöörisoittokunnista pitää suurin piirtein paikkansa, sotilassoittajat hävisivät palkoissa parhaille amatöörisoittajille. Liekö se ollut syy muutamien Apostolin soittajaveteraanien siirtymiselle 1920-luvun alussa Kaartin soittokunnasta Postiljoonien soittokuntaan.

Torvisoittokuntien syrjäytyminen jazzorkestereiden tieltä johtui tyyliksymysten lisäksi siitä, että ne joutuivat palkkakilpailussa huonompaan asemaan: miesvahvuudeltaan usein yli kymmenmiehiset soittokunnat olivat tilaajalle paljon kalliimpia kuin puolta pienemmät jazzorkesterit. Ratkaiseva muutos tapahtui vuonna 1926, kun torvisoittokunnat menettivät valta-asemansa tanssien järjestäjinä porvarillisille urheiluseuroille.<sup>28</sup> Nämä käyttivät osan tanssien tuottamasta voitosta oman toimintansa rahoittamiseen, orkestereille maksettavan palkan osuus pieneni, eikä torvisoittokunnilla ollut enää mahdollisuuksia kilpailla palkoista jazzorkesterien kanssa. Tyyli muutosten rinnalla kulki siis muutos tuotannon taloudellisissa perusteissa. Kilpailuase-

man heikentyminen näkyi soittokuntien miesvahvuuden supistumisena: HTY:n soittokunta oli 1920-luvun lopussa supistunut kolmesta seitsikosta kahdeksi<sup>29</sup>, ja Postiljooneista saatiin kesällä 1929 kokoon vain yksi seitsikkö.<sup>30</sup> Jotkut torvisoittokuntien aktivistit tekivät johtopäätöksensä ja siirtyivät tanssiorkestereihin, mutta suurin osa jatkoi vanhaa harrastustaan ja soitti enemmän hovin kuin hyödyn vuoksi.

Torvisoittokuntien seuraajat, haitarijazzorkesterit, olivat palkoissaan rinnastettavissa edeltäjiinsä. Pioneeri, Dallapé-orkesteri, oli haitarijazzorkestereista paraspalkkaisin. Vuonna 1929 orkesteriin tullut Eero Lauresalo muisti, että vakituisella kiinnityspaikalla Helsingin Toverien kerholla muusikon palkka oli lauantai- ja sunnuntai-iltaisain 100 mk arki-iltoina 75 markkaa. Tämän lisäksi tulivat palkkiot osakunta-, yksityistilaisuus-, radio- ja äänilevysoitosta, joten Dallapén muusikon keskipalkka oli ainakin 1500 markkaa kuukaudessa. Se oli tosin vain puolet ravintola- ja elokuvamuusikkojen keskipalkasta, mutta työaika oli vastaavasti yli puolet lyhyempi.

Dallapén kilpailija Suomi Jazz Orkesteri oli tullut tunnetuksi äänilevy-orkesterina, mutta vuosikymmenen loppupuolella sen maine oli laskenut. Vakinaista esiintymispaikkaa orkesterilla ei enää ollut, esiintymiset vähentyivät ja toiminta alkoi lamaantua. Violisti Martti Parantainen muisteli, että orkesterilla oli jonkinlainen pohjapalkka, ja tanssisoitoista kukin muusikko sai noin sata markkaa. Esiintymisiä oli keskimäärin vain kerran viikossa, ja usein saattoi mennä pitempäänkin, ennenkuin tilauksia tuli. Suomi Jazz Orkesterin palkkataso oli siis 1920-luvun lopulla paljon alhaisempi kuin Dallapén.

Haitarijazzorkestereista Dallapé, Suomi Jazz Orkesteri ja Amarillo olivat kaikkein ammattimaisimmat. Niiden keskimääräinen soittajakohtainen kuukausipalkka luultavasti ylitti torvisoittokuntamuusikon palkan. Palkkahajonta haitarijazzorkestereiden kirjavuudesta ja amatöörimaisuudesta johtuen oli luultavasti hyvin suuri. Suurin osa niistä todennäköisesti hävisi palkoissa vakituisilla kiinnityksillä soittaville torvisoittokunnille. Dallapén tyyllisen Puijo-orkesterin palkka oli Kullervo Linnan muistaman mukaan aluksi 50 markkaa illassa, ja kun tilauksia kertyi viikottain 3-4 kappaletta, kuukausipalkka nousi 400-600 markkaan, mikä oli vielä alle esimerkiksi HTY:n soittokunnan palkan. Palkkahajontaa tehosti haitarijazztyyppisten orkestereiden suuri määrä, mikä lisäsi kilpailua ja vähensi yksityisten orkestereiden ansiomahdollisuuksia.

Haitarijazzorkestereissa eräät puoliammatillaiset, joilla oli tarpeeksi taitoa soittaa tarvittaessa missä yhtyeessä tahansa, saattoivat päästä varsin hyvälle palkoille. Samoin kuin torvisoittokunnissa, muutamat keskeiset muusikot soittivat orkestereissa kuin orkestereissa: saksofonisteista Teräsvuoren veljekset, Harald Mannerström ja Nils Petrelius, trumpeteista Eino Helminen ja Väinö Kalso soittivat 1920-luvulla hyvin monissa haitarijazzorkestereissa. Kullervo Linna oli kysytty mandoliinisoittaja, ja muutamat armeijan sousafonistit kuu-

luivat vierailevina taiteilijoina monen haitarijazzorkesterin vakiokokoonpanoon.<sup>31</sup> Reino Teräsvuoren mukaan parhaimmillaan keikkasoitoilla hankki enemmän kuin ravintoloissa ja sen vuoksi monet ammattilaiset eivät ottaneet vakituista ravintolapaikkaa.

Haitarijazzorkestereista ammattimaisemmat modernit jazzorkesterit sekä vuosikymmenen puolenvälin muutamat salonkijazzorkesterit olivat tanssiorkestereista korkeapalkkaisimpia. Jazz-Fox, Carama tai Royal, koulupoikaorkestereista Pajazzo tai Piccolo, saattoivat saada osakunta- ja urheiluseuraesiintymisistään vakitusesti muusikkoa kohden 100-150 markkaa illassa.<sup>32</sup> Tanssi-ilmoituksista päätellen jazzorkestereilla oli tilauksia runsaasti ja kilpailu oli pienempää kuin haitarijazzorkestereilla. Haastateltavieni muistaman mukaan esiintymisiä oli 3-4 kertaa viikossa, jolloin kuukausipalkaksi olisi tullut noin 1.500-2.500 markkaa. Kaikkein suurimmat palkat ilmoitti salonkijazztyylisen Mayol-orkesterin violisti Erik Cronvall, joka muisti, että osakunnista kvartetin kukin muusikko saattoi saada illassa jopa 500 markkaa. "Hyviä olivat palkat, mutta hyviä olivat miehetkin", Erik Cronvall totesi.

1920-luvun jälkipuoliskolla tanssiorkesterit saivat palkkansa erilaisilta yhdistyksiltä ja järjestöiltä. Torvisoittokuntien aikainen käytäntö, jolloin orkesterit itse toimivat tanssien järjestäjinä, oli loppunut. Oli tosin muutamia orkestereita, joilla oli mahdollisuuksia ja kekseliäisyyttä pitää kiinni orkesterin kannalta rahakkaammasta palkanhankintatavasta. Eräs yksityisyrittäjä oli Olavi Ruohomäen Keskiyön Pojat -orkesteri, salonkijazztyyppinen kokoonpano, joka piti vuosina 1926-1927 omiin nimiinsä tansseja vuokraamallaan Tapanilan VPK:n talolla. "Orkesterimme oli hyvin suosittu, väki alkoi viereiseltä työväentalolta pakkautua meidän tansseihimme niin, että päivälehdissäkin alettiin jo kirjoittaa, minkä takia tansseja järjestetään päällekkäin. Palkat olivat tosi hyviä, ja kun siihen aikaan sai autolla ajaa mistä halusi, niin minäkin hankin 18-vuotiaana Fiat-merkkisen avoauton, mikä siihen aikaan ei ollut vielä kovin yleistä", kertoi Olavi Ruohomäki, joka toimi noina vuosina liikeapulaisena lihakaupoissa. Keskiyön Poikien tansseissa oli tärkeintä "reipas ja hauska meininki, taiteellisuudesta ei ollut niin paljon väliä", tunnelma oli kotoista ja sitä piristi muotiin tullut postikorttien kirjoittelu. Pojat lähettivät terveisiä "ihanalle, punahameiselle tytölle", kortit kerättiin säkkiin ja jaettiin väliajalla huutamalla yleisön suureksi riemuksi. Vähiten ei riemuinnut tapanilalainen koulupoika Pekka Tiilikainen, joka oli tuolloin innokas mies tekemään korttiafääriä.<sup>34</sup> Keskiyön Poikien pitämä musiikkibisnes oli 1920-luvulla harvinainen poikkeus, ja vasta 1930 alkoi joidenkin orkestereiden keskuudessa ilmetä hyvin organisoidun liiketoiminnan piirteitä: tanssien järjestämistä omakustannusperiaatteella, markkinointia, mainontaa ja orkesterivälitystä.<sup>35</sup>

1920-luvulla populaarimusiikon palkkataso riippui toiminnan ammattimaisuudesta. Paras palkkataso oli ammattimaisilla ravintola- ja elokuvamusiikoilla, joilla oli kuukausipalkka turvattu aina yhden kiinnityskauden ajaksi.



Joidenkin amatöörien palkat saattoivat tilapäisesti olla yhtä hyvät, mutta tavallisimmin palkkataso oli vain reilu puolet ammattilaisten palkoista, eikä soittaminen ollut muuta kuin lisäharrastus ja pieni sivutulo vakinaisen päivätyön ohella.

Sekä ammattilais- että amatöörimuusikkokunnan sisälle oli muodostunut tuntuvia palkkaeroja: ravintolamuusikoista saivat ulkomaiset jazzmuusikot ja muutamat huipputason konserttimuusikot parasta palkkaa, tanssimuusikoista ansaitsivat eniten jazzorkestereiden puoliammattilaiset. Palkkaerot osoittivat jazzin aseman vakiintuneen: moderni jazz osoittautui 1920-luvun puolivälistä lähtien kaikkein tuottavimmaksi tyyliksi sekä ravintoloille että yleisten tanssien järjestäjille. Tämä tyyli takasi myös muusikoille parhaat palkat.

### Sosiaalinen muutos

Edellä on esitetty pääasiassa nimellispalkkavertailujen avulla eroja 1920-luvun populaarimuusikkokunna sisällä. Muusikon sosiaalisen aseman selvittämiseksi verrataan seuraavassa muusikkojen palkkoja eräiden muiden ammattiryhmien palkkoihin, ja toisaalta pyritään selvittämään ammattiryhmien sosiaalista muutosta vertaamalla muusikon palkkoja tärkeimpien lähtöryhmien palkkoihin.

#### *Taulukko 14.*

Helsingin Kaupunginorkesterin muusikkojen palkat v. 1920-1929

	mk/kk		mk/kk
1920	2.040	1925	2.800
1921	2.280	1926	2.860
1922	2.500(lisäav.)	1927	2.940
1923	2.300	1928	3.050
1924	2.700	1929	2.910

Lähde: Musiikkilautakunta. Kassabok 1920-1925, 1926-1929. Ga 4, 5. Helsingin kaupunginarkisto.  
Otos: Marraskuun palkat.

Vertailtaessa ravintola-, elokuva- ja tanssimuusikkojen palkkoja sinfoniauusikkojen palkkoihin kävi ilmi, että 1920-luvun ammattimaiset populaarimuusikot saivat keskimäärin saman palkan kuin Helsingin Kaupunginorkesterin soittajat. Toisaalta ravintolaorkestereiden huippupalkat ylittivät sinfoniaorkesterimuusikkojen keskipalkan moninkertaisesti: esimerkiksi Kaupunginorkesterin konserttimestarin palkka oli vuonna 1927 tehdyn korotuksen jälkeen vain 4.000 markkaa kuukaudessa. Vuosikymmenen alkupuolen muusikkokierto sinfoniaorkestereista ravintoloihin johtui osittain Helsingin

Kaupunginorkesterin matalasta palkkatasosta, joka ei aina vastannut pitkää koulutusta vaativaan erikoisammattiin uhrattuja kustannuksia.

Hyvä vertailukohdan muusikkojen sosiaaliselle asemalle muodostaa Helsingin kaupungin virkamieskunta. Vuoden 1926 palkkatason perusteella<sup>36</sup> ravintola- ja elokuvamuusikot olivat valtaosaltaan rinnastettavissa kansakoulunopettajiin: elokuvamuusikkojen keskipalkka (2.500 mk) vastasi naispuolisen yläkoulunopettajan palkkaa (8. palkkaluokka, 2.600 mk) ja ravintolamuusikkojen keskipalkka (3.600 mk) oli vähän enemmän kuin kansakoulun jatkuoluokkien miesopettajan palkka (10. palkkaluokka, 3.300 mk). Hyväpalkkaiset ulkomaiset jazzmuusikot (5.000 mk) saivat kuukaudessa keskimäärin saman palkan kuin kaupungin rakennuskonttorin avustava insinööri ja arkkitehti tai kaupungin asuntotarkastaja (14. palkkaluokka, 4.800 mk). Kaikkein korkeapalkkaisimmat, Kämpin tai Börsin muusikot, saattoivat saada kuukaudessa yhtä paljon palkkaa kuin kansakouluntarkastaja, kaupungin eläinlääkäri tai avustava kaupunginarkkitehti (16. palkkaluokka, 5.800 mk). Korkeapalkkaiset muusikot muodostivat kuitenkin vähemmistön, ja kansakoulunopettajan kuukausipalkan ohjearvo vuodelta 1927 onkin varsin havainnollinen vertailukohta ravintola- ja elokuvamuusikon yhteiskunnalliselle asemalle.\*

Useimmiten muusikon ammatti johti sosiaalisen aseman nousuun. Tilastollisen päätoimiston elinkustannustutkimus vuodelta 1928 osoittaa, että kuukausipalkan nimelliseskiarvon perusteella mitattuna muusikoista suurin osa oli lähtöisin alemmasta sosiaalisesta asemasta ja heikommista palkkaloista kuin mitä muusikon ammatti tarjosi.

#### *Taulukko 15.*

	palkka/kk
työläisperheet	2.100 mk
toimihenkilöt	2.700
virkamiehet	4.800

lähde: Työläis-, toimenhaltija- ja virkamiesperheiden keskitulo v. 1928. SVT XXXII. Sosiaalisia erikoistutkimuksia. 14. Elinkustannustutkimus vuodelta 1928. A. Kaupunkien ja muiden asutuskeskusten tilinpitoperheet. Helsinki 1932, s. 11.

\* Jonkin verran epävarmuutta aiheuttaa se, että vertailun perusteina on käytetty nimelliskuukausipalkkojen keskiarvoja. Kesätyöttömyys, joka oli varsinkin elokuvamuusikkojen vit-sauksena, laski kokonaisvuosiansiota ja asetti muusikot opettajia huonompaan asemaan. Ruo-kaetu oli sekä ravintolamuusikoilla että opettajilla, mutta ei elokuvamuusikoilla. Opettajilla oli myös eräitä muita virkaetuja sekä kehittynyt eläke- ja ikälisäjäjärjestelmä, jotka kaikki puut-tuivat muusikoilta. Ravintolamuusikkojen reaalipalkkoja lisäsivät ylityökorvaukset ja juoma-rahast, jotka joskus saattoivat olla runsaat ja käytännössä verotonta tuloa.

Lähtöryhmistä tärkeimmän, työväestön, keskitulo oli vuonna 1928 viidenneksen alempi kuin muusikon keskipalkka (2.600 mk). Todellisuudessa ero oli vieläkin suurempi, sillä elinkustannustutkimusten keskitulo on perhekohtainen ja käsitti muunkin tulon kuin rahapalkan. Toimihenkilöiden keskipalkka vastasi suurin piirtein muusikkojen keskipalkkaa - tämä lähtökohta oli keskeinen varsinkin jazzmuusikoilla, joiden keskipalkka ravintoloissa oli soittokaudella 1928-1929 3.000 markkaa. Vain konserttimuusikkojen ryhmässä - lähtöasetelmiltaan kaikkein yläluokkaisimmassa - muusikon ammatti lienee merkinnyt sosiaalista laskua, mikäli asiaa haluttiin mitata rahapalkan avulla.

Toisin kuin ammattimuusikot, näyttävät vain modernit jazzmuusikot saatavissa olevien tietojen perusteella yltäneen keskiluokkaisen lähtöasemansa (toimihenkilöt) edellyttämään palkkatasoon. Kaikki muut ansaitsivat luultavasti vähemmän kuin heidän työläisisänsä samaan aikaan, tai he itse varsinaisessa päivätyössään. Näin oli laita esimerkiksi Dallapé-orkesterissa: orkesterin johtaja Martti Jäppilän kuukausipalkka oli vuonna 1929 noin 1.500 markkaa, minkä summan hän ansaitsi tilastojen mukaan varastomiehenä neljä vuotta aikaisemmin.<sup>37</sup> Muutamalle kärkipään amatöörimuusikolle siirtyminen ammatillaiseksi merkitsi sosiaalista nousua: Eero Lindroos (Lauresalo) kertoi, että siirtyminen veturimiesoppilaasta ammattimuusikoksi nosti kesällä 1929 palkan 1.000 markasta 2.000 markkaan ja Kaarlo Valkama muisti, että edellisenä kesänä Klippanin Tsigi-orkesterin jäsenten palkka, 3.000 markkaa, oli "hirveen paljon enemmän kuin mitä kaverit saivat rakennuksella". Keskimäärin amatöörimuusikot eivät saaneet näin paljon palkkaa. Palkkavertailu osoittaa, ettei soittaminen voinut olla amatöörimuusikolle muuta kuin pieni sivuansio.

## *Viitteet*

1) Vrt. Muusikeriliiton sihteerin Eero Koskimiehen palkkalaskelma vuodelta 1925: 130 muusikon palkka 39 helsinkiläisessä ensemblessä oli keskimäärin 2.995 mk - arvo vastaa runsaan 50 mk:n tarkkuudella oman laskelmani kuukausipalkan aritmeettista keskiarvoa soittokaudelta 1925-1926 - käytännössä merkityksetön ero johtunee Koskimiehen suuremmasta otoksesta, sekä siitä, että Koskimiehen tutkimuksessa tutkittava aika on kalenterivuosi 1925, tässä tutkimuksessa soittokausi 1925-1926. Muusikerilehti 5/1926, s. 2.

2) Taulukko 8, Indeksivertailuja.

3) Elintarvikkeiden keskihintoja vuosina 1913-1930. Suomen tilastollinen vuosikirja 1930, taulu n:o 248, Helsinki 1932.

4) Vrt. s. 156-157.

5) *Muusikerilehti* 6/1922, s. 7.

6) *Muusikerilehti* 9/1925 (Lepo Laurila), s. 1.

7) *Muusikerilehti* 1/1922, s. 1.

8) SML:n Lh:n ptk. 4.10.1929, 7.11.1929, 14.11.1929, 11.1.1930.

9) Eugen Malmstén, Klaus Salmi.

10) Jalas 1981, s. 79.

11) Eero Lauresalo.

12) Väinö Arppe.

- 13) *Muusikerilehti* 1/1922, s. 4.
- 14) Väinö Arppe, Fritz Kihl.
- 15) *Muusikerilehti* 4/1930, s. 3.
- 16) Väinö Arppe.
- 17) Soittokunta. Helsingin Työväenyhdistyksen toimintakertomukset v. 1920-1930.
- 18) S.S.:n huvi-ilmoitukset v. 1920-1930.
- 19) 290 on HTY:n vuosikertomuksessa mainittu tilausten keskiluku vuosina 1920-1930, johon on laskettu kaikki 2-3 seitsikon tilaukset. Palkkalaskelman perusteeksi onkin tarkoituksenmukaisempaa valita lehti-ilmoituksissa mainitut viikottaiset tilaukset.
- 20) H.S.:n ja S.S.:n tanssi-ilmoitukset v. 1922.
- 21) Huvilupaluettelo/1916. Helsingin Poliisilaitoksen keskusarkisto.
- 22) H.S.:n huvi-ilmoitukset v. 1922: Pääsylipun hinta Uusmaalaisen Osakunnan tansseihin oli la, su 10 mk, to 7 mk.
- 23) Leimaverolaki 19.12.1921.
- 24) Eugen Malmstén.
- 25) Yleisen käytännön mukaan tansseissa vuorotteli kaksi seitsikköä, joilla oli lisäksi yhteinen rumpali. Eino Helminen, Eugen Malmstén.
- 26) Soittokunnan tili. HTY:n vuosikertomukset 1921. Tuntipalkan keskiarvo v. 1922 = 9.50 mk.
- 27) Suomen Valkoisen Kaartin Lapuan Pataljoonan tilit v. 1921-1930, Rannikkolaiivueen/Laivaston koulutuskunnan tilit v. 1921-1930. Sota-arkisto.
- 28) H.S.:n, Hbl:n ja S.S.:n huvi-ilmoitukset 1920-luvulla.
- 29) Soittokunta. Helsingin Työväenyhdistyksen toimintakertomus vuodelta 1930.
- 30) Harald Taruvuori, Postiljoonien soittokunnan rumpali kesällä 1929.
- 31) Kullervo Linna, Reino Teräsvuori, Eino Helminen.
- 32) Reino Vatanen, Johan Norres, Harry Nyberg, Klaus Salmi.
- 33) Eero Lindroos.
- 34) Olavi Ruohomäki.
- 35) Vrt. Jalkanen, mt.: Dallapé-orkesteri järjesti vuodesta 1932 lähtien itse tanssinsa, kiertueensa, liitti toimintaansa pienen musiikkikustannuksen, ylläpiti musiikkiopistoa ja välitti orkestereita.
- 36) Lindgren, Werner, Valtion virkamiesten palkat. Kehitys vuosina 1914-1927, s. 224-225.
- 37) Eero Laresalo; SVT XXXII. Sosiaalisia erikoistutkimuksia. 1. tutkimus liikeapulaisten työ-, palkka- ym. oloista v. 1925. Helsinki 1929, s. 52.

## 6. Työolot

Palkan ohella muusikon sosiaaliseen asemaan vaikuttivat monet muut työhön liittyvät aineelliset ja henkiset kysymykset. Työn hankinta, työaika, työllisyys, työskentelyolot, suhteet työnantajiin ja järjestäytymiskysymykset olivat muusikon arkipäivän ongelmia. Seuraavassa vertaillaan Muusikeriliiton arkistotietoihin nojautuen ammattimaisten ravintola- ja elokuvamuusikkojen sosiaalisia oloja, amatöörimuusikot jäävät lähdesyistä tarkastelun ulkopuolelle.

### Työn hankinta

Työpaikan etsiminen oli 1920-luvun ammattimuusikoille edessä kahdesti vuodessa, syksyllä ja keväällä, jolloin ravintolat ja elokuvateatterit valitsivat orkesterinsa seuraavaksi soittokaudeksi. Soittopaikkojen täyttämässä ei muusikolla ollut paljon sananvaltaa. Ravintoloitsijat ja teatterinomistajat pestasivat itse soittokaudeksi kerrallaan haluamansa soittajiston. Oikeaksi katsottu orkesteri kutsuttiin koesoittoon, jonka jälkeen isännistö päätti kausikiinnityksestä. Muutamilla ravintoloilla oli jo erillinen työhönotto: esimerkiksi Fennian, Kaivohuoneen ja Opriksen omistaja, K.E. Jonsson, piti tätä tarkoitusta varten palveluksessaan ruotsalaista Arthur Rehniä, jonka tehtäviin kuului soittajien valinta, koesoittojen järjestäminen ja työsopimusten tekeminen.<sup>1</sup> Muusikoille tämäläinen työnantajan itsensä organisoima työhönotto oli epäedullista ja aiheutti keskinäisiä juonitteluja, kateutta ja kaunaa: "Itsekritiikin puute... voi tässä suhteessa johtaa mitä anteeksiantamattomimpiin tekoihin"<sup>2</sup>, kirjoitti Muusikeriliiton Turun osaston sihteeri Allan Salomaa *Muusikerilehdessä* vuonna 1924 käsitellessään soittopaikkojen hankintaan liittyviä kysymyksiä.

"Katsottakoon esim. sitä kummallista salaperäisyyttä, jolla tahdotaan toisilta peittää tietoisuus jonkun paikan mahdollisesta saannista, niin useinkin saatetaan huomata hämmästyksellä, että juuri ne muusikerit, jotka teeskentelivät suurinta tyytymättömyyttä olivat kulloinkin kysymyksessä olevan paikan vastaanottamisesta sopineet jo aikoja sitten. He olivat tahtoneet sen muilta salata ja saaneet isännistönkin vedettyä nuottaan."<sup>3</sup>

Omanvoitonpyyteisen käyttäytymisen toinen puoli oli se, että paikanvälitys oli joutunut täysin työnantajien armoille. Hyvänä apuna ravintoloitsijoille ja elokuvateatterinomistajille olivat muutamat "soittogulashit"<sup>4</sup>, epäviralliset välittäjät, tavallisimmin kapellimestarit, jotka tekivät työnantajansa kanssa omin päin sopimuksia ja toimivat kokoamaansa soittajistoon nähden alityönantajina. "Likakilpailu" yleistyi Suomessa maailmansodan aikana, jolloin

muutamat ulkomaalaiset toivat kansainvälisen tavan Suomeen. Muusikeriliiton jäsenkortistotiedot osoittavat vielä soittokaudella 1925-1926 monta sellaista palkkatapausta, missä kapellimestarille maksettiin koko orkesterin palkka, ja josta tämä alityönantajana otti päältä pois leijonanaosan.<sup>5</sup> "Gulasheeraukseen" liittyi epäsuhtaisan palkanmaksun ohella kilpailua polkuhintaan sekä useamman paikan hallussapitoa, jolloin päähaltijana toiminut "gulashi" pidätti osan sijaisen palkasta itsellään. Muusikeriliiton aloitettua tarmokkaan toiminnan tällaisia "lypsäjiä" kohtaan, ja kun ulkomaisten muusikkojen maa-hantulo väheni ratkaisevasti vuosikymmenen parin ensimmäisen vuoden jälkeen, alityönantaja- ja välityskäytäntö näyttivät vähentyneen, eikä niitä 1920-luvun lopulla enää virallisesti ollut olemassa.<sup>5</sup>

Suomen Muusikeriliitto koetti alun alkaen saada muusikkojen työnvälityksen valvontaansa, ja perusti sitä varten oman paikanvälitystoimistonsa, minne palkattiin toimihenkilöiksi aktiiveita ravintola- ja elokuvamusikoita. Mutta paikanvälitystoimisto ei pystynyt toimimaan tarpeeksi tehokkaasti, työntekijät eivät olleet tottuneet ammattiyhdistystoimintaan ja liiton toimintakertomuksessa oli vuonna 1922 pettynä todettava:

"Paikanvälitys välitti viime vuonna 20 paikkaa Helsinkiin ja 6 muihin seutuihin. Tänä vuonna sen välittämien paikkojen lukumäärä on ollut aivan mitätön. Tähän ovat osaltaan olleet syyt musiikerit itse, he kun mieluummin juoksentelevat isäntien luona tarjoutumassa palvelukseen kuin ilmoittautumassa paikanvälitystoimistoon."<sup>6</sup>

Seuraavina vuosina etenkin Kaupunginorkesterin klarinetistin Klaes Gyllenströmin tultua Paikanvälitystoimiston johtoon näytti sen toiminta vilkastuvan<sup>7</sup> ja liiton toimihenkilöt valtasi optimismi:

"Merkit viittaavat siihen, että lienee vain ajan kysymys, milloin säännöllisesti kaikki muusikerien työ sopimukset tullaan tekemään oman toimiston kautta."<sup>8</sup>

Merkit eivät kuitenkaan pitäneet täysin paikkaansa. Parhaiten Paikanvälitystoimisto onnistui elokuvamusikkojen suhteen, ja elokuvateattereiden soitto-paikkojen täyttäminen tapahtuikin pääosin Muusikeriliiton kontrollin alla. Sen sijaan ravintolapaikkojen välitys pysyi enimmäkseen työnantajien käsissä. Muusikeriliiton voimattomuutta osoitti mm. Opriksen muodostuminen muusikkojen epäviralliseksi "konttoriksi": työpaikat, sijaiset, sopimuksen ja kaikki tärkeät asiat sovittiin vuosikymmenen loppupuolella nuoren jazzmuusikkopolven suosimassa ravintolassa, minne päivittäin kokoontuttiin päivätanssien ajaksi kuuntelemaan musiikkia, pitämään neuvoa ja kommunikoidaan paikka-asioissa pikemminkin Opriksen vahtimestarin kuin Muusikeriliiton Paikanvälitystoimiston kanssa.<sup>9</sup>

## Työaika

### Taulukko 16.

Ravintola (R)- ja elokuvamuusikkojen (E) päivittäinen työaika v. 1925-1930

työaika t	E	%	R	%
2-3	4	4,3	7	8,9
4, 4,5	16	17,4	32	40,5
5, 5 (6)	72	78,3	32	40,5
6	-	-	8	10,1
Yht.	92	100	79	100

SML:n jäsenkortisto 1925-1930.

Otos: aakkosjärjestyksessä joka toinen ravintola- ja elokuvamuusikko, N = 70.

Ravintola- ja elokuvamuusikkojen päivittäinen työaika oli keskimäärin viisi tuntia. Elokuvamuusikoilla se oli säännöllisempi ja yhtenäisempi, kaksi näytöstä illassa väliaikoineen. Ravintolamuusikkojen päivittäinen työaika oli vaihtelevampi. Tavallisesti siihen kuului tunnin tai parin päivällissoitot ilta-päivällä yksinomaan konserttimusiikkia. Soitto jatkui illalla, kesti nelisen tuntia ja loppui virallisesti puolen yön maissa. Sunnuntaisin oli lisäksi tunnilla pidennetty päivällissoitovelvollisuus. Keskiluokan ravintoloissa ja kahviloissa päivittäinen työaika oli neljä tuntia, niissä ei pidetty päivälliskonsertteja. Pisin virallinen soittoaika oli kuusi tuntia, Kämpissä ja Börsissä, joissa palkat olivat vastaavasti korkeammat. Käytännössä ravintolamuusikkojen työajat saattoivat olla vieläkin pitemmät, sillä soittaminen jatkui usein sulke-  
misajan jälkeen eri korvausta vastaan kabinetin puolella.

Kun muusikko oli saanut paikan ravintolasta tai elokuvateatterista, oli hänen työllisyytensä turvattu seuraavaksi soittokaudeksi. 1920-luvulla talvi-  
kausi alkoi syyskuussa ja päättyi touko- tai kesäkuussa, ja kesäkausi kesti  
vastaavasti 3-4 kuukautta. Vain aloittelevien jazzorkesteriiden kiinnitykset  
saattoivat olla lyhyempiä, joku "Hot Jumping Jacks" tai "Follies Saxophon  
Band" sai tyytyä kuukauden tilapäiskiinnitykseen.<sup>10</sup> Mutta kun työpaikka oli  
saatu, oli soittamisvelvollisuus työtä vuorotta. Vapaapäiviä muusikot saivat  
hyvin niukasti, eikä ollut lainkaan harvinaista, että koko soittokauteen ei  
sisältynyt yhtään palkallista vapaapäivää pakollista pitkäperjantaita ja  
joulupäivää lukuunottamatta.<sup>11</sup>

Muusikeriliiton vaatimus oli kaksi palkallista vapaapäivää kuukaudessa,  
mutta käytännössä tavoitetta ei 1920-luvulla saavutettu:

"Liiton vaatimukset kahden kuukautisen vapaapäivän saamisesta ilman palkanvähen-  
nystä... on useissa paikoissa, etenkin elävien kuvien teatterissa, saatu ajetuksi lävitse,  
vaikka näistä vaatimuksista ei hyvien välien säilyttämiseksi isännistöjen ja muusi-

kerien kesken ole tahdottu ehdottoman jyrkästi pitää kiinni."<sup>12</sup>

Vapaapäiväkysymyksestä tulikin yksi visaisimpia ongelmia Muusikeriliitolle, ja neuvottelut työnantajapuolen kanssa menivät soutamiseksi ja huopaamiseksi. Vuonna 1926 Muusikeriliitto ja Biografiliitto Oy pääsivät kysymyksessä yhteisymmärrykseen, ja hyväksytyssä välikirjaluonnoksessa muusikoille turvattiin kaksi palkallista lomapäivää kuukaudessa, lomalainen veloitettiin hankkimaan itselleen pätevä sijainen sekä hyväksyttiin joulupäivä ja pitkäperjantai vakituksiksi palkallisiksi lomapäiviksi. Hiukan myöhemmin Biografiliitto perui allekirjoituksensa, sanoi vastavalmistuneen välikirjaluonnoksen irti, eikä vapaapäiväkysymykseen saatu selvyyttä koko 1920-luvulla.<sup>13</sup> Näin työnantajapuoli pystyi rajoittamaan muusikkojen vaatimukset käytännössä yhteen palkalliseen vapaapäivään kuukaudessa - neljäsosaan normaaliin työsopimus-käytäntöön verrattuna.

## Työllisyys

Ammattimuusikkojen ei tarvinnut 1920-luvulla kärsiä työttömyydestä: elokuvat ja ravintolat tarjosivat Helsingissä runsaat 150 soittopaikkaa<sup>14</sup>, eikä niiden määrässä tapahtunut vuosikymmenen aikana mitään ratkaisevaa muutosta. Hyvä työllisyystilanne koski kuitenkin vain talvikautta, sillä kesäpaikkoja muusikoilla oli paljon vähemmän. Elokuvatetterit sulki ovensa kesäisin, ja muutamilla ravintoloilla oli tapana pitää kuukauden, parin kesäloma. Kun muusikon etuihin ei kuulunut mitään palkallista vuosilomaa tai lomakorvausta, kesäaika tiesi usein monen kuukauden työttömyyttä.

"Kesäpaikat olivat yleensä pian haetut, ja jos kylpypaikkoihin esim. musiikkia järjestetään, ovat niihin hankittavat orkesterit tavallisesti pieniä, käsittäen välttämättömät soittimet, pääasiallisesti trion tai kvartetin. Maaseutujen kesäravintoloissa saattaa tosin saada paikan, mutta niihin ei ainakaan useimmille perheellisille muusikereille ole mahdollisuutta lähteä. Mitä tehdä, säästämistä kesän varalle ei ole voitu ajatella, ja kuitenkin on kesäaikaakin eletävä."<sup>15</sup>

Kesätyöttömyys sai elokuvamuusikot ravintolamuusikkoja vaikeampaan asemaan. Kumpikin työ vaati jonkin verran erikoistumista, mikä korostui vuosikymmenen jälkipuoliskolla jazzin tultua käyttöön ravintoloissa. Ravintolamuusikoilla oli näin kesäpaikkoihin nähden paremmat kilpailuasemat.



### Taulukko 17.

Ravintola (R)- ja elokuvamuusikkojen (E) kesätyöllisyys v. 1925-1930

	E	%	R	%
kesätyöllisyys	22	24,4	25	37,6
kesätyöttömyys	68	76,6	41	62,4
yht.	90	100	66	100

Lähde: Elokuva- ja ravintolamuusikot Suomen Muusikeriliiton jäsenkortistossa 1925-1930. Otos: aakkosjärjestyksessä joka toinen.

Oheinen Muusikeriliiton valvomien kesäpaikkojen perusteella tehty laskelma osoittaa, että elokuvamuusikot joutuivat ravintolamuusikkoja useammin työtömäksi kesällä. Lähdesyistä laskelman luvut osoittavat tosin liian suurta työttömyyttä, mutta suhde ravintola- ja elokuvamuusikkojen välillä lienee paikansa pitävä.

Kesäpaikkoja tarjosivat muusikoille kylpyläkaupunkien kasinot, kaivo- huoneet ja seurahuoneet Hangossa, Naantalissa, Loviisassa, Kotkassa, Maa- rianhaminassa, Heinolassa tai Terijoella, mutta hyvin usein helsinkiläiset muusikot siirtyivät kesäksi muiden kaupunkien ravintoloihin, Tampereelle, Turkuun tai Viipuriin. Helsingin tarjosi muusikoille muutamia kesäpaik- koja, Kulosaaren kasinon, Klippanin, Korkeasaaren ravintolan, pursiseurat tai FÅA:n höyrylaiva Ariadnen. Jotkut niistä saattoivat vakiintua tiettyjen muu- sikkojen kesäpaikoiksi: niinpä esimerkiksi Ilmari Veneskoski muutti Gerda- rouvansa kanssa Arena- ja Tähti-teattereista kesäksi Terijoen Kasinolle tai Heinolan kylpylään, Theodor von Klosse Capitolista Korkeasaaren ravinto- laan, ja Mr. Francois salonkijazzorkestereineen Oprikselta ja Palladiumilta Kulosaaren kasinolle.<sup>16</sup> Kaikki eivät kuitenkaan voineet saadan kesäksi töitä, ja kilpailu muusikkojen kesken oli kova:

"Tilanne näyttää synkältä ja kesän toivotusta virkistysajasta tulee näin ollen raskaiden huolien aika useille sellaisillekin muusikereille, jotka kykeneväisyytensä puolesta oli- sivat oikeutettuja saamaan paikan moninkertaisesti ennen joitakin nurkkasoittajia, jotka ainoastaan kerskailevilla puheillaan ovat itselleen tällaisen edun hankki- neet."<sup>17</sup>

Allan Salomaan kirjoitukset heijastavat poleemisuudesta huolimatta kesä- työttömyyden aineellisia ja henkisiä vaikutuksia. Vuosikymmenen loppupuole- lla tilanne kärjistyi entisestään ristiriitana konsertti- ja jazzmuusikkojen välillä: vanhempaan ikäpolveen kuuluvat elokuvamuusikot saivat usein katke- rasti pettyä, kun monet kesäpaikat menivät sivu suun aloitteleville jazzsoitta- jille, dilentanteille, jotka nuotinlukutaidottomina korvakuulosoittajina eivät

olisi muusikerin nimeä ansainneet.<sup>18</sup>

Kroonista kesätyöttömyyttä lukuunottamatta muusikerien työllisyystilanne vaikutti 1920-luvulla hyvältä. Suurin uhka nähtiin maailmansodan jälkeen Suomeen muuttaneissa ulkomaisissa muusikoissa, jotka vuoden 1922 paikkeilla olivat saaneet haltuunsa pääkaupungin parhaat soittopaikat. Ulkomalaispelko väheni kuitenkin parissa vuodessa: Muusikeriliitto sai jyrkän kantansa tueksi valtiovallan säännöstelytoimenpiteet ulkomaisten muusikkojen maahanpäästämisessä, työllisyystilanne Keski-Euroopassa ja Saksassa parani, ja Pietarista tulleiden emigranttien olot alkoivat vähitellen vakiintua.<sup>19</sup> Tilapäistä työttömyyttä aiheuttivat silloin tällöin sattuneet ravintoloiden sulkemiset kieltolakirikkomusten johdosta: Palladium ja Majakka joutuivat vuonna 1926 vaihtamaan omistajaa ja Fenix-ravintolan suosittu Hot Five -orkesteri joutui samasta syystä siirtymään Tampereelle helmikuussa 1931.<sup>20</sup> Harvinaisempi työttömyystekijä oli Muusikeriliiton työtaistelukeinoista pisimmälle menevä, työsulku, jota jouduttiin 1920-luvulla muutaman kerran käyttämään.<sup>21</sup> Tällaisista syistä johtuva tilapäinen työttömyys koski kuitenkin välittömästi vain muutamia muusikkoja, eikä niiden osuus vuosikymmenen kokonaistyöllisyyden kannalta ollut merkittävä.

1920- ja 1930-luvun vaihteessa muusikkojen vakaa työllisyystilanne kääntyi pääläelleen. Sen sai aikaan äänifilmi, joka runsaan vuoden sisällä lopetti elokuvamuusikkojen ammattikunnan.

## Äänifilmi

Ensimmäinen kokoillan äänifilmin ensi-ilta oli Suomessa syyskuussa 1929, jolloin Capitolissa esitettiin amerikkalainen "Sonny Boy". Myös muutamat muut teatterit ottivat äänifilmejä ohjelmistoihinsa, mutta kukaan ei oikein uskonut, että äänifilmistä olisi ollut muuksi kuin lyhytaikainen muotihullutus. Epäilevillä tuomailla oli vankat perusteet: ennen maailmasotaa tehdyt äänifilmikokeilut olivat epäonnistuneet, ja nyt käytetty äänentoistomenetelmä ei ollut edes tyydyttävä: gramofonilevyiltä soitettu ääni rahisi, tuli kuvaan nähdessä väärään aikaan ja vaikutti lähinnä huvittavalta.<sup>22</sup> Niinpä Muusikeriliitossa oltiin vielä syksyllä huolettomia: teknisesti korvike ei tule kestäämään vertailua alkuperäisen kanssa.<sup>23</sup> Huolimatta muutamien teattereiden levyäänilaitteiden asennuksista luotettiin siihen, ettei teknisesti ala-arvoinen äänentoisto tule olemaan pitkäikäinen ilmiö, pikemminkin oltiin huolestuneita siitä, että äänifilmien tuoma musiikki pilaisi lopullisesti kansan musiikkimaun, ja syrjäyttäisi konserttimuusikot jazzmuusikkojen tieltä nyt elokuvissakin:

"Itsetietoiset nousukkaat saattavat viedä leivän vanhemman ammattilaisen suusta, - olletikin, jos tämä on niin kuivettunut, ettei jaksa soittaa riittävästi 'Asfalttikukkaa'

tai 'Sonny Boyta'.<sup>24</sup>

Kaupunginorkesterin intendentti Nils-Eric Ringbomkin luotti yleisön arvostelukykyyn ja katsoi, ettei sellaisella musiikilla, joka *jäljittelee* filmiä, eikä *säestä* sitä, ole mitään mahdollisuuksia kilpailla oikean elokuvamusiikin kanssa.<sup>25</sup>

Toisin kuitenkin kävi. Levyäänimenetelmästä ei tosin ollut suurta vaaraa elokuvateatteriorkestoreille. Vuoden 1930 alusta otettiin käyttöön uusi ja parempi äänentoistotekniikka. "Movietone"-menetelmällä esitetty äänifilmi saksalainen "Sydämen sävel", joka esitettiin Gloriassa tammikuussa 1930, sai elokuva-muusikkojen sydämet pamppailemaan - Capitol ja Kino-Palatsi seurasivat helmikuussa perässä, ja vuoden kuluttua uusi tekniikka oli syrjäyttänyt sekä edeltäjänsä levyäänimenetelmän että elävän filmimusiikin. Samalla filminvuokraajat aloittivat levitysverkoston rationalisoinnin: pienet teatterit kuolivat, ja näytökset keskitettiin suurempiin teattereihin. Elokuvamuusikkojen ammattikunnan syrjäytyminen Helsingissä ja pian koko maassa oli kylmä tosiasia.<sup>26</sup>

Muusikeriliitolle uusi tilanne tuli yllätyksenä, vaaraan ei osattu varautua, eikä liitolla ollut mitään keinoja puuttua kehitykseen. Maaliskuussa 1930 Valtioneuvostolle jätetty anomus, missä elokuvamuusikereiden ammatin suojelemiseksi ehdotettiin filmien tuontikiellon korotusta ja mahdollisimman korkean leimaveron soveltamista niiden kohdalla, jäi tuloksettomaksi.<sup>27</sup> Vähävaraisella ammattiliitolla ei ollut varaa maksaa kuin mitättömiä työttömyysavustuksia ja elokuvamuusikkojen edessä oli surkea tulevaisuus. Tilanetta synkisti lisäksi se, että elokuvamuusikot olivat ammattimuusikoista muutenkin huonommissa asemissa: palkkataso oli alhaisempi kuin ravintolamuusikoilla, kesätyöttömyydestä he kärsivät enemmän, ja jo fyysiset työolosuhteet olivat epäedullisemmat kuin ravintolamuusikoilla. Elokuvamuusikoilla itselläänkään ei ollut keinoja turvata jatkossa ammattinsa harjoittamista.

Miten hätätilasta selvittiin? Osa muusikoista hakeutui ravintoloihin, osa ryhtyi tanssimuusikoiksi soittamaan inhoamaansa jazzia, osa muutti Helsingin ulkopuolelle, ja osa haki itselleen uuden ammatin. Työttömyyspaine keveni hiukan, kun Muusikeriliiton myötävaikutuksella perustettiin Helsingin teatteriorkesteri, joka pystyi maksamaan palkan 21 entiselle elokuvamuusikolle.<sup>29</sup> Muutamaa vuotta aikaisemmin perustettu Radio-orkesteri pystyi sijoittamaan muutaman soittajan. Osa työttömistä siirtyi soittamaan ravintoloihin, missä pula-ajan vaikeuksien seurauksena palkkataso oli muutenkin laskenut: Fritz Kihl muisti, että vuonna 1931 ravintolamuusikon palkkataso putosi 3.000 markasta puoleen, ja lisäksi monet elokuvamuusikot joutuivat soittamaan aluksi melkein nälkäpalkalla. Fritz Kihliltä ja Väinö Arppelta saamien tietojen perusteella olen laskenut, että helsinkiläisistä elokuvamuusikoista 60 % jatkoi muusikon ammatissa äänielokuvatn vakiintumisen ja pula-

kauden jälkeen, ja 40 % joutui etsimään itselleen uuden toimen.<sup>30</sup> Varsin puutteellisen lähdeaineiston valossa näyttää siltä, että ammatin muutos merkitsi samalla sosiaalisen aseman laskua: työttömät elokuvamuusikot hakeutuivat etupäässä konttoristeiksi tai alempien toimihenkilöiden, vahtimestarien, varastomiesten tai asemamiesten ammatteihin, ja vain muutama saattoi saada opettajan toimen, tai panna pystyyn pienen liikeyrityksen. Pallas-teatterin kapellimestari Niilo Wilenius oli eräs poikkeus: hän jatkoi lukkariurkurina, ammatissa, mihin varsinaisesti oli valmistunutkin.<sup>31</sup> Kaikkein vaikein oli tilanne venäläisillä emigranteilla, jotka vuosikymmenen sisällä joutuivat jo toisen kerran vaihtamaan ammattiaan: 1920-luvun aktiiveista elokuvissa soittaneista emigranteista ilmoitti vuoden 1936 osoite- ja ammattikalenteissa vain 34,6 % ammatikseen muusikon.

Äänielokuva oli lopettanut Helsingissä runsaassa vuodessa yli sadan muusikon ammatin. Samalla populaarimuusikkokunnan rakenne muuttui täydellisesti, elokuvamuusikon ammatin loppuminen nopeutti ratkaisevasti salonkiperinteen väistymistä. Pulakauden oloissa ilmiö ei ollut kovin näkyvä, mutta muusikkokunnalle itselleen se oli lohduton asia.

## Viitteet

- 1) Eugen Malmstén, Fritz Kilanto.
- 2) *Muusikerilehti* 5/1924, s. 1.
- 3) *Muusikerilehti* 5/1924, s. 1.
- 4) *Muusikerilehti* 1/1920, s. 4, 3/1924, s. 2-4; Väinö Arppe.
- 5) SML:n jäsenkortisto: Borteanou, Basil, de Godzinsky, Frans, Ahrenberg, Viljo.
- 6) *Muusikerilehti* 1/1922, s. 4.
- 7) Vuodesta 1925 Muusikeriliiton jäsenkortistossa alkaa olla systemaattisesti tietoja muusikoiden paikoista, sitä ennen ne puuttuivat.
- 8) *Muusikerilehti* 3/1924, s. 2.
- 9) Häme, mts. 138, Eero Lauresalo.
- 10) H.S.:n huvi-ilmoitukset kesällä 1926, 1927.
- 11) Eugen Malmstén, Asser Fagerström, Klaus Salmi.
- 12) *Muusikerilehti* 1/1925, s. 1.
- 13) *Muusikerilehti* 4/1926, s. 1-2, 2/1927, s. 1-2, 5/1929, s. 2.
- 14) *Muusikerilehti* 5/1926, s. 2.
- 15) *Muusikerilehti* 5/1924, s. 1.
- 16) SML:n jäsenkortisto: Veneskoski, Ilmari ja Gerda, von Klosse, Theodor, de Godzinsky, Frans.
- 17) *Muusikerilehti* 5/1924, s. 1.
- 18) *Muusikerilehti* 4/1929, s. 2, Väinö Arppe, Klaus Salmi.
- 19) *Muusikerilehti* 12/1923, s. 4, 5/1929, s. 2; Lange mts. 19.
- 20) Finlands Restauratörföreningen, s. 132.
- 21) *Muusikerilehti* 1/1926, s. 3: saarto Konserttikahvilaan, Unioniin, SML:n Lh:n ptk. 14.1.1930: Fennia hakusaartoon.
- 22) Uusitalo, mts. 97.

- 23) *Muusikerilehti* 6/1929, s. 3.
- 24) *Muusikerilehti* 2/1930, s. 7.
- 25) *Muusikerilehti* 2/1930, s. 6.
- 26) Uusitalo, mts. 98.
- 27) *Muusikerilehti* 4/1930, s. 1-2, 2/1931, s. 2.
- 28) *Muusikerilehti* 9/1927, s. 1.
- 29) *Muusikerilehti* 2/1931, s. 2.
- 30) Fritz Kilanto, Väinö Arppe.
- 31) Helsingin ja ympäristön osoite- ja ammattikalenteri 1936.

## 7. Järjestäytyminen

Suomen Muusikeriliitto, sinfonia-, elokuva-, ravintola- ja tanssimuusikkojen etujärjestö, yritti ammattiyhdistystoiminnan keinoin vaikuttaa muusikon elin- ehtojen parantamiseen. Ensimmäinen järjestäytymisyrittäminen vuonna 1917 Sak- san Muusikeriyhdistyksen alaosastona oli tyrehtynyt maailmansotaan, mutta henkiinherättäminen vuonna 1922 onnistui, ja nyt puhtaasti kansallisen am- mattiliiton toiminta alkoi vakiintua. Liiton keskushenkilö oli Kaupungin- orkesterin violisti Lepo Laurila, joka toimi kymmenen ensimmäistä vuotta lii- ton puheenjohtajana. Hänen johdollaan luotiin organisaatio, liiton keskushal- linto sekä Helsingin, Turun, Viipurin, Tampereen ja Vaasan alaosastot, joiden yhteinen jäsenmäärä oli tuhatkunta muusikkoa. Liitto piti yhteyttä myös kan- sainvälisiin muusikeriorganisaatioihin ja oli Pohjoismaisen Muusikeriunionin, Pohjoismais-Keskieurooppalaisen Muusikeriliiton sekä Kansainvälisen Mu- siikkiunionin jäsen. Liiton äänenkannattaja ilmestyi vakituisesti vuodesta 1922, ja sen päätoimittajia olivat Lepo Laurila, sekä vuodesta 1930 liiton pitkäaikainen sihteeri Eero Koskimies.

Ammattiyhdistystoiminnan tärkeimmät tehtävät olivat työehtosopimus- ja työllisyyspolitiikka eri muodoissaan. Työehtosopimukset ja niissä määritellyt erilaiset työsuhteet, palkka- ja sosiaaliedut, työsopimusvälikirjat, minimipal- kat, enimmäistyöaika, erilaiset eläkkeet sairauden, työkyvyttömyyden, työttö- myyden ja vanhuuden varalle, hautausapu tai työturvallisuuskysymykset oli- vat toiminnan päätavoitteet, joita pyrittiin ajamaan neuvottelujen, painostuk- sen, joskus jopa saarron avulla. Työnvälityksen haltuun ottamisella haluttiin kontrolloida työsuhteita, ja sitä varten perustettiin liiton Paikanvälitystoimisto. Työllisyyspoliittisista tavoitteista nähtiin tärkeimpänä kotimaisen työvoiman työllisyyden turvaaminen ulkomaiselta kilpailulta - tämä kysymys olikin yksi liiton perustamisen alkusyistä.

Tavoitteitaan Muusikeriliitto ei kuitenkaan pystynyt saavuttamaan. Työ- ehtosopimuksissa oli tuloksekkainta, että liiton laatimia minimitariffeja käytännössä noudatettiin, usein jopa ylitettiin, vaikka työnantajapuoli, ravin- toloitsija- ja teatterinomistajayhdistykset, ei niitä virallisesti hyväksyntykään. Sen sijaan liiton pyrkimykset eläkejärjestelmän luomiseksi jäivät tulokseltaan laihoiksi: virallisen työehtosopimuksen puuttuessa puuttuivat ravintola- ja elokuvamuusikoilta toistaiseksi kaikki eläke-edut, eikä sen rinnalla tilapäisillä sairaus-, työttömyys- tai hautausavustuksilla ollut juuri merkitystä. Vapaa- päiväkysymyksissä vähimmästä mahdollisesta tarpeesta lähtenyt vaatimus kahdesta palkallisesta vapaapäivästä kuukaudessa ei myöskään johtanut tulok- siin, äänielokuvan aiheuttamalle joukkotyöttömyydelle ei ollut mitään tehtä- vissä, eikä muodollisella kansainvälisellä yhteistoiminnalla ollut juuri merki- tystä tavoitteiden ajamisessa. Vähävarainen ja yksinäinen ammattiliitto oli työnantajajärjestöjen edessä voimaton. Muusikerien ammattiyhdistystietoisuus-

denkin laita oli usein niin ja näin, mitä kuvastaa paikallisosastojen toiminnan epävakaisuus tai suhtauminen jäsenmaksuihin: vuoteen 1940 mennessä lähes kaikki jäsenet oli vähintään kerran erotettu liitosta rästiin jääneiden jäsenmaksujen takia.<sup>2</sup>

Toimintamahdollisuuksien rajallisuus johtui osaksi liiton luonteesta. Muusikeriliiton jäsenkunta oli hyvin heterogeeninen. Johdon ja organisaation ydinryhmän muodostivat Kaupunginorkesterin muusikot, joiden näkemykset ja ongelmat olivat usein erilaisia kuin ravintola- ja elokuvamuusikkojen, tanssiorkesterimuusikoista puhumattakaan. Niinpä katsottiin entisen ammattikuntalaitoksen hengessä, että toiminnan on tähdättävä "muusikerin yleisen arvostuksen nostamiseen"<sup>3</sup>, mikä käytännössä tarkoitti pätevyysvaatimusten ja koesoittokontrollin ohella konserttimuusikon aseman ja arvostuksen lujittamispyrkimyksiä. Muusikeriliitto vältti olemasta poliittinen painostusjärjestö, vasemmistolainen ammattiyhdistystoiminta olisi ollut sille kauhustus, eikä tullut kysymykseenkään, että olisi liitytty esimerkiksi Suomen Ammattijärjestöön. Liitto katsoi tosin olevansa puoluepoliittisesti sitoutumaton<sup>4</sup>, työnantajapuoli halusi nähdä sen toiminnan pahimman luokan bolshevismina<sup>5</sup>, mutta liiton konservatiivinen asenne käy ilmi seuraavantapaisista kannanotoista:

Pöytäkirja Suomen Muusikeriliiton kokouksesta 17., 20., 22.5.1918:

"4 pyk. Päätettiin erottaa liitosta ne jäsenet, jotka olivat osallistuneet punakapinaan."

Suomen Muusikeriliiton toimintakertomus kongressikaudelta 1922-1924:<sup>6</sup>

"Mainittakoon, että myös Venäjältä tuli viime talvena kutsumus yhteistyöhön sikäläisen taiteilijaliiton kanssa, mikä hyvin ymmärrettävistä syistä ei kuitenkaan liittomme puolesta antanut aihetta toimenpiteisiin."

Suomen Muusikeriliiton Hallituksen pöytäkirja 24.9.1935:

"4 pyk. Hylättiin Vasili Andrejeffin jäsenanomus "sen perusteella että hänen soitintaan (balalaika) ei voida katsoa todelliseksi muusikerinsoittimeksi."

Kansalaissodan kärjistämiä asenteiden voi katsoa heikentäneen liiton toimintamahdollisuuksia kahdella tavalla. Keskusjärjestötuen puuttuessa jäätin konfliktitilanteessa yksin, eikä muiden taiteilijajärjestöjen, Suomen Säveltaiteilijaliiton tai Suomen Näyttelijäliiton tuella ollut riitatilanteessa kuin symbolinen merkitys.<sup>7</sup> Asenteellisten seikkojen vuoksi liiton ulkopuolelle jäi 1920-luvulla huomatta jäsenreservi, ennen kaikkea työväestön keskuudessa toiminut torvisoittokuntien ja häitarijazzorkesterien muusikkokunta.<sup>8</sup> Muusikkokunnan etuja ajettiin pääasiassa neuvotteluteitse siinä missä voitiin, usein epäolennaisiin asioihin keskittyen. Niinpä varsin vähäpätöisestä ongelmasta, muusikkojen kaksipaikkaisuudesta, riitti riitelemistä kokouksesta toiseen.

Toinen sangen paljon huomiota saanut kysymys oli suhtautuminen ulkomaalaisiin, joissa nähtiin ammatin pahin vaaratekijä. Ulkomaalaiskysymys olikin seikka, missä työllisyyspoliittiseen ajatteluun yhtyneet asenteet ja makukysymykset vaikuttivat konkreettisella tavalla tyylin kehitykseen.

Ulkomaalaisten muusikkojen mukanaan tuoma jazz pysyi koko 1920-luvun Muusikeriliiton silmätikkuna. Saksalaisen melujazzin läpimurtoaikoina Muusikerilehti julkaisi voimaperäisiä kirjoituksia "ihmissyöjäorkestereita" ja muita mannermaisia muotihullutuksia vastaan, jotka voivat versoa vain "nykyajan epäterveessä hengessä":

"Maailma elää sodanjälkeistä dekadenssikautta, vaaditaan nautintoja ja kiihoituksia, joiden välineet esiintyvät mitä kummallisimmissa muodoissa. Nykyajan turmeltunut suku pukeutuu Tutankhamonin muumiopaitaan, hengittää kokainipölyä ja vaipuu nirvanaan kuunnellessaan neekerin - vaikkapa värjätynkin - esittävän banjon säestyksellä simpanssien lemmenkurahteluja, kun ne tropiikin yössä riippuvat kookospalmujen oksilla... Tähän, toivottavasti kuitenkin ohimenevään ilmiöön nähden me olemme jotenkin voimattomat, ellemme tahdo myydä taitoamme ja taidettamme niin sanoakseni musikaalisen prostituution välikappaleiksi."<sup>9</sup>

Seuraava vitsi nauratti Muusikeriliiton herroja vuonna 1923 niin paljon, että se oli pantava *Muusikerilehteen*:

"Konservatorion käynyt oivallinen viuluniekka hakee paikkaa erääseen soittokuntaan. Syntyy seuraavanlainen keskustelu:

*Kapellim.:* No, nuori mies, Te soitatte viulua?

*Muusikeri:* Soitan kyllä.

*Kapellim.:* Viulu on sangen kunnioitettava soitin, mutta hieman vanhanaikainen. Jos olisitte soittanut banjoa, kappaa tai autontorvea, niin...

*Muusikeri:* Jos niin vaaditaan luulen kyllä niistäkin suoriutuvani.

*Kapellim.:* Ei, se ei ole vielä kylliksi. Mutta tulkaa jälleen, sitten kun Teistä on tullut nekeri!"<sup>10</sup>

Rasistinen asenne osoitti ulkomaalaiskysymyksen avainasiat: toisaalta pelättiin ulkomaalaisten heikentävän työllisyyttä, toisaalta valkoisen miehen ylemmydentunnolla halveksittiin uutta ajattelutapaa populaarimusiikissa. "Tingeltangel"-kauden jälkeenkin, kun moderni angloamerikkalainen jazz oli syrjäyttänyt saksalaisperäisen salonkijazzin, Muusikeriliiton konserttimusiikkiin konservoituneet asenteet säilyivät vahvoina: helmikuussa 1927 torjuttiin K.E. Jonssonin anomus "engageerata" ravintolaansa kahdeksi viikoksi 5-miehinen neekerisoittokunta ulkomailta - nim. *neekerimusiikkia ei millään tavoin voi pitää kulttuuria kehittäväenä*.<sup>11</sup> Tasapuolisuuden vuoksi Muusikeriliitossa ei oltu suopeampia "Puusepät"-fokstrotin säveltäjän Jaakko Pullin aikeille tehdä



10-miehisten jazzorkesterin kanssa matka Espanjaan, missä olisi ollut tarkoitus "2-3 kuukauden ajan tutustua sikäläiseen musiikkiin ja samalla tehdä propagandaa suomalaisen säveltaiteen hyväksi"<sup>12</sup>, ja suositus evättiin.

Muusikeriliiton ase ulkomaalaiskysymyksessä oli lausunto-oikeus työ- ja oleskeluluvan myöntämisessä, ja valtiolta vakiinnutti liiton kannan käytännössä ratkaisevaksi vuodesta 1930.<sup>13</sup> Tämän jälkeen kysymys oli kahdeksikymmeneksi vuodeksi poissa päiväjärjestyksestä, ja ulkomaisten muusikkojen maahantulo rajoittui vain muutamaan tarkkaan harkittuun erikoistapaukseen. Tyyllillisesti rajoittamistoimenpiteet merkitsivät salonkitradition säilymistä jazzin viivästymisen kustannuksella.

### *Viitteet*

1) *Muusikerilehti* 1920, 1922-1931. Helsinki 1920, 1922-1931, Suomen Muusikeriliiton hallituksen ja Helsingin osaston pöytäkirjat 1917-1919, 1920-1930. Suomen Muusikeriliiton arkisto.

2) SML:n jäsenluettelo 1917-1947, *Muusikerilehti* 10/1927, s. 1-2.

3) *Muusikerilehti* 11/1924, s. 1-3, 11/1924, s. 1-2, 1/1929, s. 1-2, 5, 3/1929, s. 1; Väinö Arppe, Jouko Tolonen.

4) *Muusikerilehti* 1/1925, s. 3.

5) *Muusikerilehti* 3/1923, s. 4.

6) *Muusikerilehti* 1/1925, s. 3.

7) *Muusikerilehti* 1/1922, s. 2.

8) SML:n jäsenluettelot 1917-1941, *Muusikerilehti* 1/1929, s. 1-2.

9) *Muusikerilehti* 7/1924, s. 1.

10) *Muusikerilehti* 8/1923, s.3.

11) SML:n Lh:n ptk. 10.7.1927, kursiovointi tekijän.

12) SML:n Lh:n ptk. 22.2.1929.

13) *Muusikerilehti* 1/1925, s.2.

## 8. Ulkomaalaiset

Muusikeriliiton silmätikut, Suomessa työskennelleet ulkomaiset muusikot, olivat kansainvälisen tyylin juurruttajia ja oppimestareita. Vaikka henkilökohtaisen ja kuulonvaraisen kontaktin kautta tapahtuvalla musiikin leviämällä ei teollistumisajalla enää ollut samaa merkitystä kuin perinteellisen kansanmusiikin yhteyksissä, ei kansainvälisen tyylin levitys jäänyt kuitenkaan yksinomaan mekanisoidun tuotannon, nuottien ja äänilevyjen osalle. Ulkomaisten muusikkojen vaikutus tuntui 1920-luvulla kahdella alueella: ulkomaalaiset toivat mukanaan uutta kansainvälistä materiaalia, mutta ennen kaikkea tutustuttivat suomalaisia uusiin esitystraditioihin, erilaisiin kansallisiin soitto- ja tulkintatapoihin. Ulkomaalaisten tärkein toiminta-alue oli salonki- ja salonkijazztraditio ja niitä lähellä olevat erilaiset kaupunkifolkloretyylit. Myös modernin jazzin kehitykselle muutamat ulkomaiset muusikkokontaktit olivat käännteentekeviä.

Ulkomaisten muusikkojen maahantuonti liittyi lähinnä ravintolamusiikin tuotantoon. Keskieurooppalaiseen kabareekäytäntöön perehtyneet muusikot olivat suosittuja esiintyjä ja osasivat usein suomalaisia paremmin viihdyttää kansainvälisyyttä ja eksoottisuutta kaipaavaa ravintolayleisöä.<sup>1</sup> Maahantuloon vaikuttivat lisäksi 1920-luvun yleismaailmalliset muutokset, ennen kaikkea Venäjän vallankumousta seurannut emigranttiliike ja Keski-Euroopan, varsinkin Saksan taloudellinen lama ja muusikkojen joukkotyöttömyys.<sup>2</sup> Ulkomaiselle työvoimalle vallitsivat siten suotuisat kysyntä- ja tarjontasuhteet.

Maailmansodan jälkeiset viisi vuotta olivat vilkasta maahanmuuttoaikaa: vuonna 1923, jolloin ulkomaalaisten määrä saavutti huippunsa, Suomen ravintola-, elokuva- ja sinfoniaorkestereiden ammattimuusikoista oli vähintään joka toinen ulkomaalainen.<sup>3</sup> Sen jälkeen ulkolaisten maahantulo alkoi vähentyä: Muusikeriliitto sai valtiovallan vakuutetuksi ulkomaalaisten haitallisesta vaikutuksesta, ja maahantulo- ja työluparajoitukset tehostuivat. Toisaalta ulkomaisen työvoiman tarjonta vähentyi, kun työllisyystilanne alkoi näyttää valoisammalta Keski-Euroopassa<sup>4</sup>, ja ulkomaalaisten määrä vakiintui vuosikymmenen loppupuolella viidesosaksi koko maan muusikkokunnasta.<sup>3</sup> Tämä merkitsi ennen kaikkea Saksasta tulleiden muusikkojen määrän vähentymistä - vuosina 1922-1924 kukoistanut melujazz menetti oppi-isänsä eikä sen jälkeen saanut suurempaa kannatusta. Vuosikymmenen loppupuolella saksalaisvierailut rajoittuivatkin muutamiin tilapäisiin kesäkiinnityksiin. Samoin Saksan kautta tulleiden unkarilaismuusikkojen ylläpitämä "mustalaistraditio" tai kansanomaisen wiener-schrammel, joista vuosikymmenen alkupuolella oli tullut Muusikeriliitolle hyviä hammastelun kohteita, kärsivät verenvähyyttä esittäjiensä poistuessa maasta.

Saksalaiselta alueelta muuttaneita muusikkoja merkittävämmäksi tuli kuitenkin Venäjän emigranttien osuus. Kun saksalaisten maassaolo jäi tilapäi-

seksi, Venäjän pakolaiset jäivät pysyvästi Suomeen. Vuonna 1922 käyttöön otettu Nansenin passi takasi heille muita helpomman maahanpääsyn ja vähensi Muusikeriliiton kontrollia muusikonammatin harjoittamisen osalta. Venäjän muusikkoemigranteista valtaosa oli syntyperäisiä venäläisiä, mutta mukana oli monia muita kansallisuuksia, puolalaisia, ukrainalaisia, romanialaisia, italialaisia, virolaisia, saksalaisia tai itävaltalaisia muusikkoja. Venäjän emigrantit liittyivät tyyliltään salonkitraditioon tai sitä värittävään kaupungistuneen kansanmusiikin balalaikka- tai mustalaisperinteeseen. Vaikka emigranttimuusikoista suuri osa oli amatöörejä, joille kapakka- ja elokuvasoitosta oli tullut elinkeino paremman puutteessa, on kuitenkin luultavaa, että heidän mukanaan romantiikan ajan musiikin vaikutus vahvistui vuosikymmenen populaarimusiikissa: venäläiskansallinen materiaali sekä tulkintatraditio koettiin usein vastapainona "kulmikkaalle" keskieuropalaiselle sävelmistölle ja soitotavalle.<sup>5</sup> Emigranttien elokuvateatteriorkesterista olivat huomattavimpia Astoria- ja Capitol-teattereiden orkesterit ja poikkeuksenaan miesvaltaisesta muusikkokunnasta olivat venäläiset "daami-pianistit", "paussipianistit", joiden tuli huolehtia näytösten väliajalla elokuvateattereiden musiikista.<sup>6</sup>

*Taulukko 18.*  
 Ulkomaiset (=ulkomaan kansalaiset) ravintola-, tanssi- ja elokuvamuusikot  
 Helsingissä 1921-1930.

	ruots.	norj.	tansk.	saks. itäv.	unkar.	romaniaal.	tsekk.	puolal.	viirol.	venäl. ukrainal.	ital.	amer. engl.	muuta	yht.
1921	3	2	1	23	-	3	2	4	8	27	17	-	1	91
%	3,3	2,2	1,1	25,3	-	3,3	2,2	4,4	8,8	29,6	18,7	-	1,1	100
1922	4	2	2	23	4	3	2	4	7	25	16	-	1	91
%	4,4	1,8	1,8	25,3	4,4	3,3	2,2	4,4	7,7	27,5	17,6	-	1,1	100
1923	66	2	2	27	6	3	2	6	8	30	16	-	-	109
%	5,5	1,8	1,8	25,7	5,5	2,8	1,8	5,5	7,3	27,5	14,7	-	-	100
1924	10	2	1	23	4	3	2	6	8	33	16	-	-	108
%	9,2	1,8	0,9	21,3	3,7	2,8	1,8	5,6	7,4	30,6	14,8	-	-	100
1925	8	2	1	13	1	2	2	6	7	40	18	-	1	110
%	7,3	1,8	0,9	18,2	1,8	2,7	1,8	5,5	6,4	30,4	16,1	-	0,9	100
1926	11	2	1	13	1	2	2	6	7	43	16	6	1	111
%	9,8	1,8	0,9	11,7	0,9	1,8	1,8	5,4	6,3	38,7	14,4	5,4	0,9	100
1927	6	2	1	11	1	2	3	5	6	40	10	9	1	96
%	6,2	2,1	1,0	11,4	1,0	2,1	2,1	5,2	6,3	41,7	10,4	9,4	1,0	100
1928	6	1	1	11	2	1	1	7	7	45	9	1	1	93
%	6,5	1,1	1,1	11,8	2,2	1,1	1,1	7,5	7,5	48,4	9,7	1,1	1,1	100
1929	6	1	1	16	9	1	1	7	7	47	9	5	1	111
%	5,4	0,9	0,9	14,4	8,1	0,9	0,9	6,3	6,3	42,3	8,1	4,5	0,9	100
Yht.	60	16	10	168	28	21	16	51	65	319	127	21	7	920
%	6,5	1,7	1,1	18,3	3,2	2,3	1,7	5,5	6,7	37,8	13,8	2,3	0,8	100

Lähteet: Työ- ja ololupakortisto 1921-1930. ULHA, Ololupakortisto 1921-1930. UmPA, Ulkomaalaisten työlupakirja 1927-1930. Helsingin Poliisilaitoksen keskusarkisto, Passitoimisto, SML:n jäsenkortisto.

*Taulukko 19.*  
Suomen Muusikeriliittoon v. 1917-1931 liittyneet eri maiden kansalaiset

	suomal.		ruots. tansk.		venäl. virol.		puol.rom. unk.		saks. itäv.holl.		amer. engl.		ransk.ital. esp.		yht.
		%		%		%		%		%		%		%	
1917	81	84,0	4	4,2	5	5,2	1	1,1	2	2,1	-	-	3	3,1	96
1918	13	86,6	-	-	2	13,4	-	-	-	-	-	-	-	-	15
1919	38	79,2	1	2,1	4	8,3	1	2,1	4	8,3	-	-	-	-	48
1920	125	78,2	3	1,9	11	6,9	2	1,2	17	10,6	-	-	2	1,2	110
1921	80	68,5	2	1,7	10	8,5	4	3,4	15	12,8	-	-	6	5,1	117
1922	35	56,5	-	-	7	11,3	1	1,6	19	30,6	-	-	-	-	62
1923	55	45,6	5	4,7	18	14,9	6	5,0	35	29,0	-	-	1	0,8	120
1924	61	82,5	-	-	4	5,4	-	-	9	12,1	-	-	-	-	74
1925	65	65,0	1	1,0	12	12,0	5	5,0	11	11,0	-	-	6	6,0	100
1926	46	82,1	1	1,8	8	14,3	-	-	1	1,8	-	-	-	-	56
1927	32	77,2	-	-	3	7,1	-	-	5	11,9	1	2,4	1	2,4	42
1928	63	80,0	-	-	6	8,3	3	4,2	-	-	-	-	-	-	72
1929	46	80,0	1	1,8	4	7,0	-	-	6	11,2	-	-	-	-	57
1930	34	85,0	-	-	2	5,0	3	7,5	1	2,5	-	-	-	-	40
1931	25	70,0	-	-	8	22,0	-	-	2	5,5	1	2,5	-	-	36
yht.	799		18		104		26		127		2		19		109

Lähde: SML:n jäsenmatrikkeli

Ravintoloiden emigranttiorkestereista oli kuuluisin Mr. Francoisin Salonki-Jazz-orkesteri, jossa puolalaissyntyisen kapellimestarin kanssa soittivat monet syntyperäiset venäläiset, samoin kuin kreikkalaissyntyisten Gunaropulosin veljesten Melody Boys -orkesterissa. Muihin kansallisuuksiin kuuluneista Venäjän emigranteista olivat tunnetuimpia mm. itävaltalaisyyntyiset Harpfit, virolainen pianisti Arthur Martin ja violisti Arnold Mosin, italialainen kabareepianisti Edvinge Ferraris sekä neljä kuulua romanialaista viuluniekkaa, Gheorgie Costia, Nikolai Marin, Basil Borteanou ja Costa Spiresco. Näistä viimeksi mainittu oli paennut Neuvostoliitosta vuonna 1926, soitti suurella menestyksellä eri ravintolaorkestereissa samana kesänä, joutui sitten pidätetyksi, yritti paeta vankijunasta ja ammuttiin kuoliaaksi Berliinin asemalla. Spirescon kohtalo, olipa se totta tai ei, lienee kaikkein äärimmäisimpiä emigranttikohtaloita 1920-luvun muusikkokunnassa.<sup>7</sup>

Emigrantit eivät suinkaan tuoneet slaavilaista populaarimusiikkia Suomeen, vaan vahvistivat ja elvyttivät jo aikaisemmin omaksuttua perinnettä: haikaa torvisoittokuntavalssi Mandshurian kukkuloiden tyyliin tai mustalaisromanssin sentimento oli jo juurtunut vuosisadan vaihteessa venäläisten sotilassoittokuntien ja tsaarin virkamiehien musiikkiharrastusten mukana. Eräs perinteen ylläpitäjä oli vuonna 1910 perustettu Helsingin balalaikkaorkesteri, joka 1920-luvulla esiintyi tilapäisesti ravintolaorkesterina, ja tekipä muutamaa äänilevyäkin.<sup>8</sup> Maailmansotaa edeltäneen venäläisesti värityneen mandoliiniyhteytradition ylläpitäjiä oli 1920-luvulla mm. Putilinin veljesten balalaikkakvartetti, joka soitti kahviloissa ja elokuvissa silloin, kun tarvittiin aidontuntuista venäläistä musiikkifolklorea. Yhtyeen kokoonpano ja ohjelmito olivat tietoisesti perinteelliset: kolmella domralla ja pianolla soittivat kymmenvuotiaat koulupoikaemigrantit Ivan ja Mikael Putilin, Antti Sundell, Valdemar Kuutio ja George de Godzinsky romanseja, valsseja ja venäläisiä sotilasmarsseja tavanomaisten kappaleiden ohella.<sup>9</sup>

"Mustalaismusiikki", itämaisperäisen virtuoosisen esitystavan ja länsimaisen salonkimateriaalin yleisön odotuksiin mukautettu risteytymä oli yksi 1920-luvun kaupungistuneen kansanmusiikin suosikkityyleistä. Mustalaisten ylläpitämänä siitä oli muotoutunut kolme linjaa, romanialainen, venäläinen ja unkarilainen, jotka Venäjän vallankumouksen jälkeisen emigranttivirran mukana sekoittuivat usein toisiinsa. Venäjällä kehittyneet mustalaisperinne jäi Suomessa tuntemattomaksi - ainoaksi jääneet Sokolsky-Sorinan yhdeksänmiehisen kuoron eritykset sabotoitiin A.K.-S:n taholta "ryssänkuorona" kesällä 1923 Kulosaaren kasinolla.<sup>10</sup> Sen sijaan unkarilainen ja romanialainen primas-traditio oli Suomessa hyvinkin tunnettua. Sen ylläpitäjistä tunnetuimpia olivat aikaisemmin mainitut romanialaiset viuluniekat. Heistä Basil Borteanoun toiminta jäi pysyvimmäksi. Hän pysyi Suomessa ravintolamusikikona 1930-luvulle (k. 1951), tunsikin myös lukkarinrakkautta muita heimoveljiään kohtaan ja järjesti kahviloissaan esiintymistilaisuuksia muutamille nimeä saaneille Suo-

men mustalaisille, Ferdinand Gaalolle (Nikkinen), Deivali Zehaille (Mimmi Borg) tai venäläiselle emigrantille Nina Filimanskajalle.<sup>11</sup> Unkarilaisiin, pysyvämpää vaikutusta saaneihin mustalaistaitureihin, kuuluivat mm. zymbalisti Stefan Horwath, joka soitti 1920-luvulla monissa salonki- ja salonkijazz-yhtyeissä, sekä Fennian Embassy-Bandin "kontinentaali jazziolisti" Egundan Sasslawsky (Saris), joka jäi Hitlerin vainojen jälkeen lopulta pysyvästi Suomeen.<sup>12</sup>

Vuosikymmenen alussa ulkomaiset muusikot edustivat modernia mannermaista musiikinäkemyä, mutta vuosikymmenen lopulla, jolloin ulkomaa-laisten maahantulo oli tyrehtynyt, Suomeen jääneiden vaikutus oli salonki-tradition voimakkaiden siteiden vuoksi pikemminkin kansainvälistymistä hidastavaa. Ulkolaisvaikutteiden avainkysymys oli kansainvälinen työllisyystilanne. Vuosikymmenen alussa ja myöhemminkin Keski-Euroopan työttömyys ajoi Suomeen saksalaisia, unkarilaisia, italialaisia ja muita Saksassa toimineita ulkomaalaisia. Sen sijaan hyvien työllisyysalueiden muusikot, ranskalaiset, englantilaiset tai skandinaavit tulivat Suomeen vain poikkeustapauksissa. Etenkin englantilaisten mukanaolo olisi ollut modernin jazzin kehityksen kannalta hedelmällistä. Muusikkokontakti eivät kuitenkaan olleet kansainvälisen tyylin ainoa leviämiskanava: mekaanisen välityksen merkitys näkyi siinä, että muutama moderni Suomeen asettunut ulkolaismuusikko, ruotsalaiset Lundewallin veljekset tai amerikansuomalainen Tommy Tuomikoski, riitti nostamaan kehityksen lähes kansainväliselle tasolle.<sup>13</sup> Ulkolaiskontakti oli siis mekaanista välitystä täydentävä: ulkolaiset opettivat kädestä pitäen, miten kulloinkin muodissa ollutta mannermaista materiaalia oli käsiteltävä, ja mitä sellaista soittoon oli lisättävä, mitä nuottikirjoitus ei pystynyt ilmaisemaan.

## *Viitteet*

- 1) *Muusikerilehti* 10/1923, s. 1-2, 7/1924, s. 1.
- 2) *Muusikerilehti* 12/1923.
- 3) Taulukko 20, SML:n jäsenluettelo v. 1917-1931.
- 4) Lange, mts. 19.
- 5) Jouko Tolonen: 1920-luvulla oli Helsingin ja Viipurin välillä merkittävä ero tulkintavassa niin taide- kuin populaarimusiikissa. Viipurin venäläinen "sulava melodisuus", missä "nuotit eivät saaneet näkyä, tai tahtiviivat tuntua", erosi jyrkästi Helsingin saksalaisperäisestä kulkikkaasta tulkintavasta.
- 6) SML:n jäsenkortisto 1920-1930, ULHA:n työ- ja ololupakortisto: 1920-luvulla pääasiassa elokuvissa soittaneiden naispuolisten emigranttipianistien määrä oli 25.
- 7) Fritz Kilanto, Anatol Gunaropulos.
- 8) Putilin, Ivan mt; mm. levytykset sävelmistä "Kuu kirkas", "Asfalttikukka", "Heinäniityllä" ja Borodinin "Prinz Igorin" kuorosta. His Master's Voice 3117-3119. Helsinki (?)

1929. Haapanen, mts. 109.

9) Ivan Putilin.

10) Haavio 1972, s. 567, *Ylioppilaslehti* 14/1923, s. 262.

11) H.S.:n huvi-ilmoitukset v. 1922-1924.

12) Ivan Putilin, George de Godzinsky, Yrjö Juustinen, SML:n ptk. 10.9.1927.

13) Häme, mts. 141.



Kuva 1. Salonkiorkestereiden kokoonpano vaihteli 1910- ja 1920-luvuilla pianotriosta 20-mieheiseen kamariorkesteriin. Ohjelmistoon kuuluivat taidemusiikin suosikkikappaleet, kansanlaulusovitukset ja tanssisävelmät. Musiikki-Fazer julkaisi vuodesta 1916 nuottisarjaa Salonki-Orkesterin Kirjasto. Kuvassa on kansilehti numero 13 vuodelta 1926. (Helsingin yliopiston kirjasto).

Kuva 2. Suositut mustalais-, balalaikka- ja mandoliini-orkesterit soittivat folklorismin sävyttämää salonkimusiikkia. Kuvassa on postin mandoliini-orkesteri vuosien 1911-25 välillä. Johtaja Axel Granqvist on etualalla. (Posti- ja telemuseo).

# EDITION FAZER · FINLAND



Salonki-Orkesterin Kirjasto | Salong Orkester Bibliotek

N <sup>o</sup>	Artisti	Teos	Smk.	Fmk.	Rmk.
N <sup>o</sup> 1	Merikanto, O.,	Valse lente	12	—	1.50
.. 2	Kothen, A. v.,	Sankari kuningas Vår hövding	12	—	1.50
.. 8	Maasalo, A.,	op. 7 N <sup>o</sup> 1 Valsette N <sup>o</sup> 2 Polka	12	—	1.50
.. 4	Kauppi, E.,	Pasin lauluista, Potpurri	12	—	1.50
.. 5	Sohlström, E.,	Elegie	12	—	1.50
.. 6	Järnefelt, A.,	Berceuse	12	—	1.50
.. 7	Herrmann, A.,	Suomalaisia sävellyksiä. Potpourri över finska melodier	20	—	2.50
.. 8	Järnefelt, A.,	Praeludium	12	—	1.50
.. 9	Sibelius, Jean,	Orchestersuite aus op. 99	20	—	2.50
.. 10	Björneborgarnes Marsch, arr. Porilaisten Marssi . . . sov.	R. Fassunge	12	—	1.50
.. 11	Sibelius, Jean,	op. 40 N <sup>o</sup> 5 Berceuse	12	—	1.50
.. 12	Pearcy, M.,	Viens, Shimmy-Fox	12	—	1.50
.. 18	Mr. François,	Valse Orientale	12	—	1.50
.. 14	Hjelt, H.,	Sing-Song, Shimmy	12	—	1.50
.. 15	Ekman, Karl,	Linjaalirattaat. Finnisches Volkslied	12	—	1.50
.. 16	Kuula, T.,	Lampaanpolska	12	—	1.50
.. 17	Loke, Jonny,	Rigolo. Shimmy-Foxtrot	16	—	1.80
.. 18	Loke, Jonny,	Essy. Valse Boston	16	—	1.80

ORIGINALVERLEGER

o/y. FAZERIN MUSIIKKIKAUPPA, HELSINKI  
A/b. FAZER'S MUSIKHANDEL, HELSINGFORS

Alleinverretung für alle Länder außer Finnland, Skandinavien und Rußland:  
ANTON J. BENJAMIN, LEIPZIG

1.

Printed in Germany — Imprint of Allmusic



2.

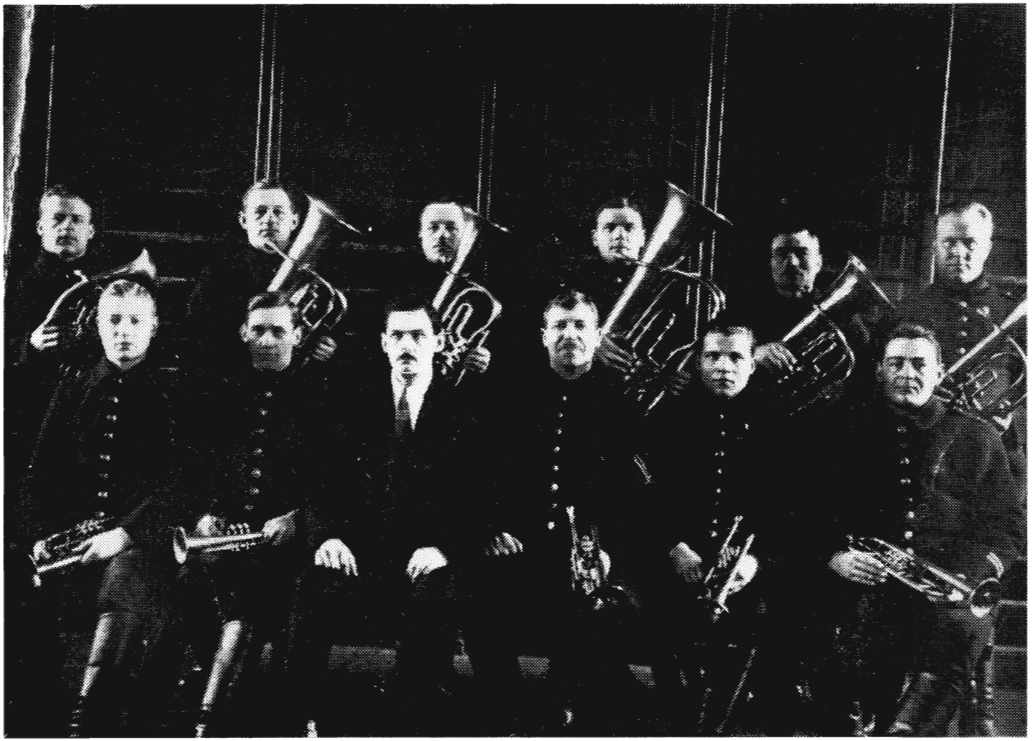
*Sotilassoittokunnat antoivat monille tanssimuusikoille peruskoulutuksen. Armeijan soittokuntien tehtäviin kuuluivat lukuisat paraatit ja puistokonsertit. Ohjelmisto oli samaa kuin salonkimusiikissa: alkusoittoja, marsseja, kansanlauluketjuja. Amatööri-soittokunnista tärkeimmät olivat Postiljoonien, Vapaaehtoisen Palonsammutuskunnan ja Helsingin Työväenyhdistyksen puhallinorkesterit, jotka vuoteen 1926 saakka soittivat keskikaupungin tanssisaleissa.*

*Kuva 3. Päävartioparaatin lähtö Kaartinkasarmilta vuonna 1918. Suomen Valkoisen Kaartin soittokuntaa johtaa Aleksei Apostol. (Sotamuseo).*

*Kuva 4. Vapaaehtoisen Palonsammutuskunnan soittokunta vuosien 1914-22 välillä. Soittokuntaa johti Eino Helminen, kuvassa edessä kolmas vasemmalta. (Esko Helmisen kuvakokoelma).*

*Kuva 5. Helsingin Työväenyhdistyksen soittokunta vuonna 1925. Kuvassa keskellä edessä on soittokunnan johtaja A. Leino. Eino Helminen edessä toinen oikealta. (Esko Helmisen kuvakokoelma).*





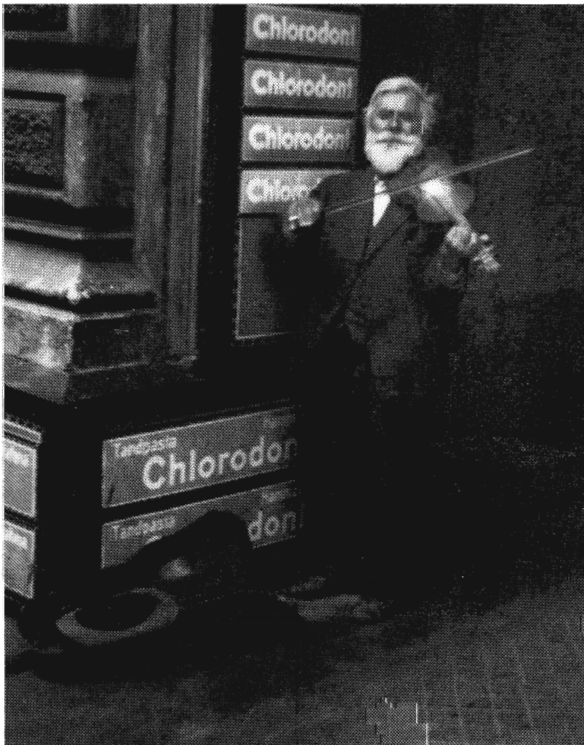
4.



5.



*Kuva 6. Kansanomainen pelimannisoitto säilyi uusiutuneena 1920-luvun Helsingissä työväestön tansseissa ja iltamissa. Ohjelmistoon kuuluivat niin valssit, jenkat, polkat, marssit, työväenlaulut, schlaagerit kuin konserttimusiikki. Kuvassa Fagerströmin perhe-yhtye soittaa 1920-luvun alkupuolella Helsingin Työväenyhdistyksen pikkusalissa. Isä Johan Fagerström soittaa viulua, tytär Aune pianoa, poika Asser banjoa. Rummuissa on Orvo Kilpinen. (Asser Fagerströmin kuvakokoelma).*



*Kuva 7. Katu- ja pihasoitto oli eräs kaupungistuneen kansanmusiikin instituutio, toiseen maailmansotaan saakka laillisena pidetty ammatti. Kuvassa katusoittaja Helsingissä vuonna 1931. (Museovirasto, historian kuva-arkisto).*

**KING  
of  
Jazz**

**Ravintola KONSERTTI-KAHVILA**

12218

KAHVIKONSERTTI joka sunnuntai klo 2-4  
ILTAKONSERTTI klo 7:stä Lp.

Huttusen orkesteri alkuperäisine King of Jazz'eineen

Kuva 8. Ensimmäiset jazzorkesterit Helsingissä olivat kabaree- ja tanssimusiikkia soittavia saksalaisia melujazz orkestereita. King of Jazz -orkesterin rummunsoittaja "jazzkuningas" Otto Reifenstein jäi Suomeen vielä pariaksi vuodeksi ja soitti Hugo Huttusen "alkuperäisessä King of Jazz -orkesterissa". (Helsingin Sanomien ilmoitus 15.4.1923).



Kuva 9. "Hyvä tanssimusiikki on nykyaikaisen tanssin perusehto. Ja parasta tanssimusiikkia esittää nykyään Jaz-orkesteri.", kirjoitti tanssinopettaja Robert Suomen Kuvalehdessä vuonna 1923 (5,149). Kuvassa on Englannin lähetystön tanssiaiskutsut vuonna 1925 Helsingissä. (Helsingin kaupungin museo).



Kuva 10. Vuonna 1924 perustettu Jazz-Fox oli keskikaupungin tanssipaikkojen ensimmäinen kotimainen jazzorkesteri. Ohjelmisto oli saksalaista, ruotsalaista ja angloamerikkalaista tanssimusiikkia, salonkijazzia. Kuvassa on Jazz-Fox vuosien 1924-27 välillä. Oikealta yhtyeen perustaja kirjaltaja Reino Watanen (viulu), Salomon Manulkin (piano), Eino "Fled" Keskinen (alttosaksofoni), Kalle Miettinen (rummut), Anton Saikin (banjo) ja Gunnar Järvinen (sello). (Museovirasto, historian kuva-arkisto).



Kuva 11. Vuonna 1927 perustettu Radio-orkesteri soitti ajanvietemusiikkina myös salonkijazzia. Kuvassa vasemmalla on kapellimestari Erkki Linko, sitten Hugo Huttunen, Harald Mannerström, Tauno Korhonen, takana Paavo Pättiniemi. (Radion tiedotusosasto).



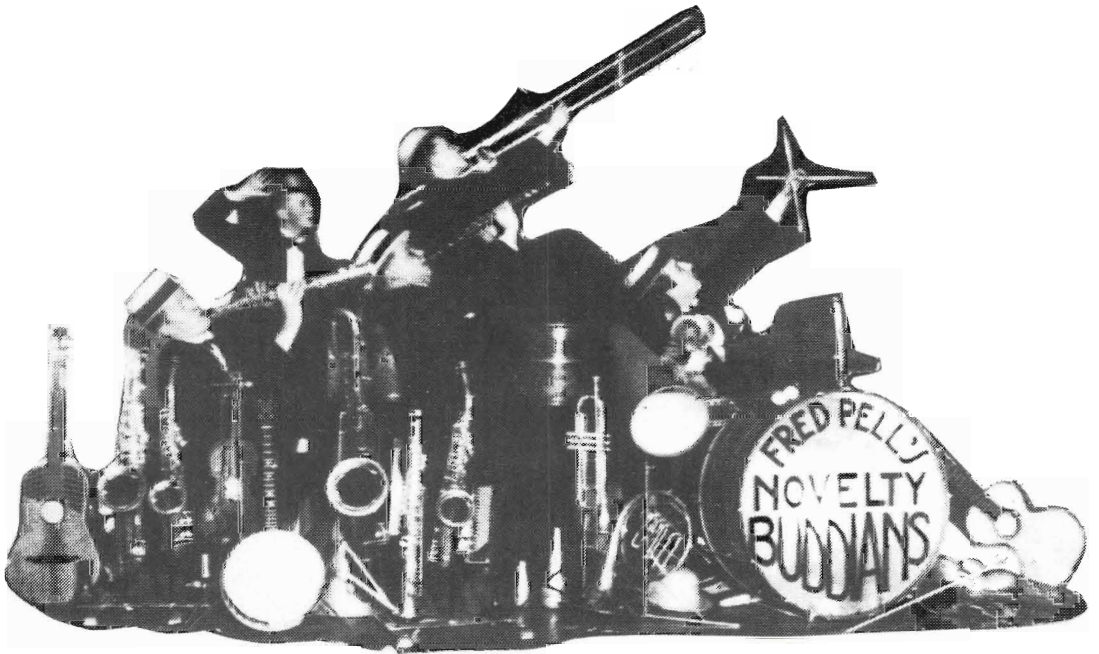
*Kuva 12. Italialaissyntyinen pianisti Edvinge Ferraris kokosi vuosikymmenen puolivälissä useita ravintolakokoonpanoja. Saxophon Jazzband Jambo soitti pari vuotta ravintola Palladiumissa, Bulevardi 2. Kuvassa vuodelta 1927 oikealta Joosef Kaartinen (alttosaksofoni), Boris Wasiljeff (sello ja jazz eli rummut), Atso Fagerström (viulu), takana Edvinge Ferraris (piano). (Helsingin Kaupunginmuseo).*



*Kuva 13. Fred Pell's Novelty Buddians oli vuonna 1926 perustettu Svenska Normallyceumin koululaisorkesteri (Original Buddians), joka ammattimaistui nopeasti. Yhtye soitti chicogovaihteista 'hot' jazzia. Johtajana, rumpalina ja laulusolistina toimi Per-Fredrik "Pelle" Lindholm. Kuva vuodelta 1928 ravintola Fregatissa, Aleksanterinkatu 16-18. Vasemmalta Pelle Lindholm, Georg Afanasiew, Klaus Salmi, Birger "Bimbo" Gröndahl ja Harry Bergström. (Helsingin kaupunginmuseo).*

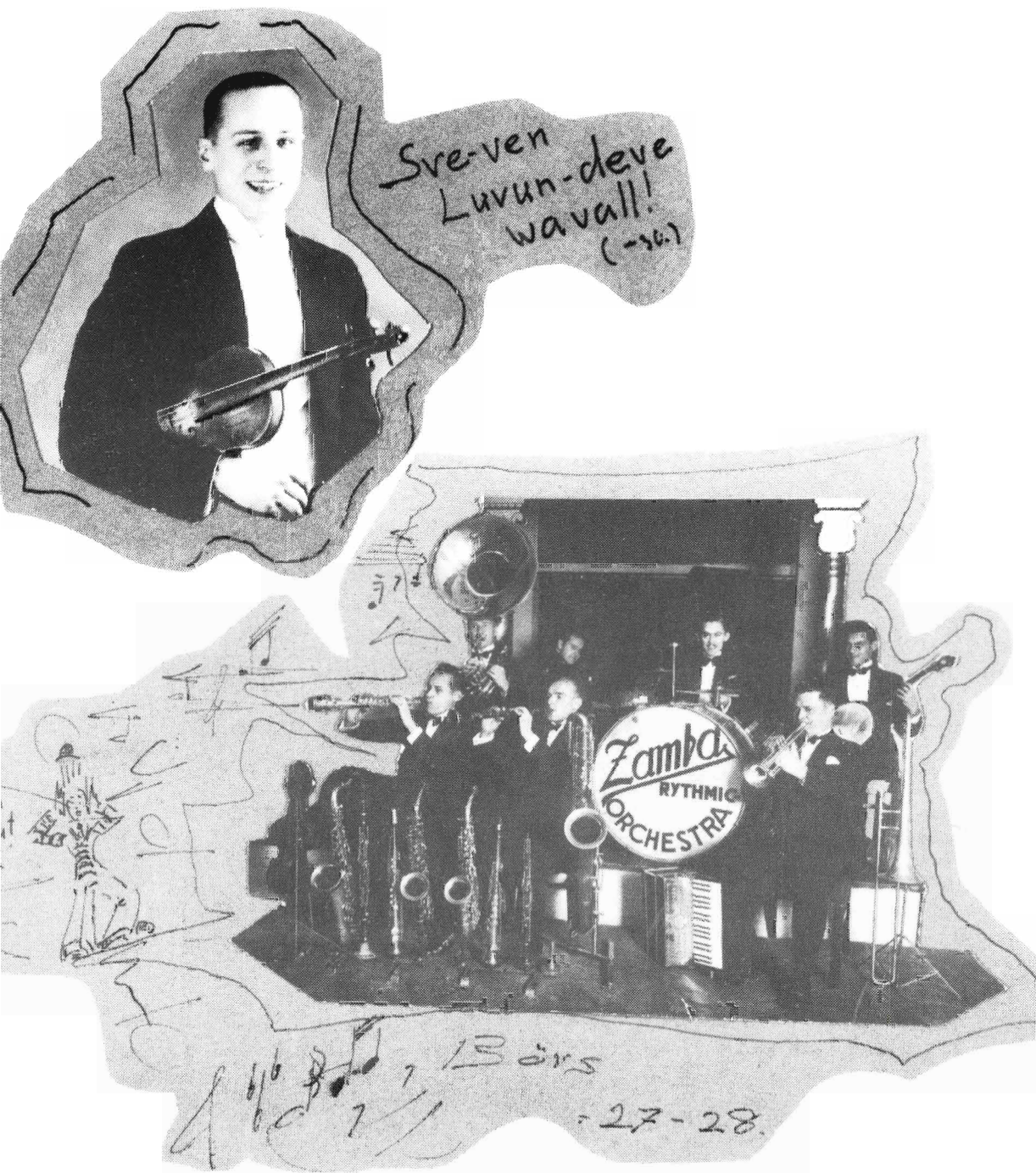


*Kuvat 14-15. Novelty Buddiansin esiintyminen ja vaatetus viittaavat englantilaiseen novelty-tyyliin, ragtime-perinteeseen, jossa peلهditään soitinten, olkihattujen ja rumpupalikoiden kanssa. (Klaus Salmen kuva-albumi).*



Helsingin kuuluisin jazzorkesteri 1920-luvun puolivälissä oli Börs-ravintolassa (nykyinen Adlon) soittanut Zamba, jonka perustivat ruotsalaissyntyiset veljekset Sven ja Bengt Lundevall. Orkesteri soitti aluksi salonkijazzia, mutta vuonna 1927 tyyli ja soitinkokoonpano muuttuivat chicago-tyyppiseksi 'hot' musiikiksi.

Kuvat 16-17. Klaus Salmen valokuva-albumin kuvia ja piirroksia Zamba-orkesterista. Sven Lundevall vuonna 1930 ja Zamba-orkesteri Börs-ravintolassa vuosina 1927-28.





Kuvat 18-19. Yläkuvassa Zamba vuosina 1930-31 Börs-ravintolassa, oikealta Sven Lundevall (viulu), Tommy Tuomikoski (klarineti), Boris Orloff (banjo), Matti Rajula (klarineti), Bengt Lundevall (rummut), Alvar Kosunen (trumpetti), Robert von Essen (piano) ja Klaus Salmi (pasuuna). Alakuvassa Zamba-orkesteri soittaa 1920-luvun lopulla. (Klaus Salmen kuva-albumi).



*Kuva 20. Vuodesta 1928 ravintola Fenniassa soitti kotimaisista salonkimuusikoista koottu Embassy Band. Yhtyeessä soitti mm. saksofonisti Tommy Tuomikoski, kuvassa neljäs vasemmalta. (Helsingin kaupunginmuseo).*

*Kuva 21. Koululaiset ja opiskelijat ottivat innokkaimmin uuden 'hot' musiikin vastaan. Suomalaisen Yhteiskoulun Jazzband Black Birds perustettiin vuonna 1927 ja se soitti kouluilla ja osakunnissa, kesällä 1928 myös Kulosaaren kasinolla. Vasemmalta Ossi Aalto (rummut), Klaus Salmi, Harry Bergström, Viljo Kuhlberg (viulu) ja Urho Johansson. (Klaus Salmen kuva-albumi).*

*Kuva 22. Pajazzo oli tekniikan opiskelijoiden ja harrastajamuusikoiden puoliammattimainen orkesteri, joka soitti kesällä 1927 Tampereen Teatteriravintolassa. Vasemmalta Klaus Salmi (pasuuna), Reino Teräsvuori (saksofoni), Kauko Kuula (piano), Kalervo Tuukkanen (viulu) ja Väinö Kalso (banjo). (Klaus Salmen kuva-albumi).*



21.



22.



Kuva 23. Fred Kiiasin (Klimscheffskyn) yhtye Turun Seurahuoneella vuonna 1928. Vasemmalta Reino Leppänen, Fred Kiias, Tauno Kopola, Sven Grönholm, Eugen Malmstén. (Eugen Malmsténin kuvakokoelma).



Kuva 24. Freddy's Orchestra vuonna 1929 Turun Hamburger Börsissä. Vasemmalta Harry Bergström (haitari), Fred Kiias (viulu), Ruben Liebkind (sello), Tauno Kopola (viulu), Eugen Malmstén (haitari). (Eugen Malmsténin kuvakokoelma).



Kuvat 25-26. Charles' Chaps oli Klaus Salmen kokoama yhtye, joka soitti Turun Seura-  
huoneella kesällä 1929. Yhtyeeseen liittyi keväällä hajonneen Novelty Buddiansin muusi-  
koita: Klaus Salmi (pasuuna), Allan Teräsvuori (saksofoni), Harry Bergström (piano) ja  
Rainer Bergström (rummut). (Klaus Salmen kuva-albumi).



*Kuva 27. Asser Fagerström kokosi vuonna 1929 Rhapsody Boys -orkesterin, joka soitti jonkin aikaa ravintola Tenhossa. Vasemmalta Orvo Kilpinen, Asser Fagerström, Jussi Tiainen ja Reino Toivonen. (Asser Fagerströmin kuvakokoelma).*



*Kuva 28. Atso Fagerströmin Cheerio-orkesteri soitti vuonna 1930 Viipurin Pyöreässä Tornissa. Vasemmalta Asser Fagerström, Arvo Kirkkala, Atso Fagerström ja Väinö Tiili. (Asser Fagerströmin kuvakokoelma).*





*Kuva 29. Ravintola Särkän orkesteri vuonna 1928. (Helsingin kaupunginmuseo).*

*Dallapé-orkesterin perusti kisälliryhmä Rajamäen pojat vuoden 1925 paikkeilla. 1930-luvun alussa Dallapé oli jo muuttunut ammatilaisyhtyeeksi, joka ulotti toimintansa monelle taholle - tanssisoitto, nuottikustannus ja levytystoiminta tukivat toisiaan. Dallapén esiintymisasujen vaihtumien villapaidoista valkofrakeiksi kuvastaa haitarijazzin yhteiskunnallisen luonteen muutosta.*

*Kuva 30. Dallapé-orkesteri vuosien 1928-29 kokoonpanossa, esiintymisasuna villapaidat. Vasemmalta Hannes Nurminen (viulu), Martti Jäppilä (haitari), Pauli Impivaara (saksofoni), Mauno Johnsson (rummut), Santeri Kallio (haitari) ja Eino Katajavuori (ksylofoni). (Leena Jäppilän kuvakokoelma).*

*Kuva 31. Dallapé 1930-luvun alussa Heimolan talossa Hallituskadulla. Vasemmalta Ville Alanko, Martti Jäppilä, Helge Pahlman, Pauli Impivaara, Eero Lindroos (Lauresalo), Paavo Raivonen ja Eino Katajavuori. (Raija Salosen kuvakokoelma).*

*Kuva 32. Dallapé vuosina 1935-36 Heimolan talossa. Vasemmalta Asser Fagerstöm (piano), Alvar Kosunen (trumpetti), Martti Ounamo (pasuuna), Helge Pahlman (viulu), Eino Katajavuori (ksylofoni), Georg Malmstén (johtaja), Viljo Vesterinen (haitari), Pauli Impivaara (klarineti), Eero Lindroos (basso), Paavo Raivonen (klarineti). Kuvasta puuttuu Osmo Aalto (rummut). (Leena Jäppilän kuvakokoelma).*





31.



32.

Haitarijazzorkesteri tuli nopeasti suosituksi. Vuosina 1927-28 uusi orkesterityyppi syrjäytti torvisoittokunnat ja vakiintui harrastajamusiikin tärkeimmäksi muodoksi. Ainakin 40 eri tanssiorkesteria soitti työväen tanssisaleissa 1920-luvun lopulla päivälehtien ilmoitusten mukaan. Amatööriyhteistä ei ole jäänyt paljon muita tietoja kuin nimi.

*Kuva 33. Milano-orkesteri. (Leena Jäppilän kuva-kokoelma).*

*Kuva 34. Apollo-orkesteri. (Leena Jäppilän kuvakokoelma).*

*Kuva 35. Vuonna 1927 perustetun Rapido-orkesterin keskushenkilöt olivat kolme italialaista haitaristiveljestä: Pietro, Angelo ja Tomaso Busi. (Leena Jäppilän kuvakokoelma).*





34.



35.

*Kuva 36. Dallapén pahin kilpailija oli Amarillo Jazz-orkesteri. Sen perustivat vuonna 1926 kolme Anderssonin veljestä. Kuvassa Amarillo vuonna 1932 Esplanadin soittolavalla. (Museovirasto, historian kuva-arkisto).*

*Kuva 37. Carneval-jazzyhtyeen perusti kauppias Viljo Hyyppä vuonna 1926. Yhtye soitti sekä keskikaupungin tanssipaikeissa kuten Polylla, Natsalla ja Ostrobotnialla että työväen tansseissa. Carneval-yhtye Esplanadin soittolavalla vuonna 1934. Trumpetisti Eino Helminen on eturivissä oikealla. (Esko Helmisen kuvakokoelma).*

*Kuva 38. Rainbow-yhtye kasvoi vuoden 1929 vaatimattomasta alusta, korvakuulolta soittavasta harrastajaorkesterista amerikkalaistyylliseksi suurkokoontaanoksi. Ravintola Tenhossa orkesteri soitti vuodesta 1931 lähtien. Kuvassa Rainbow ravintola Tenhossa vuonna 1932. Yhtyeessä soittivat Alpo Salminen (banjo), Martti Vuorio (haitari), Edward Österberg (rummut), Kauko Pelkonen (viulu), Oiva Reinola (haitari), Harald Österberg (saksofoni). Vilho Heimonen (piano ja laulu) puuttuu kuvasta. (Otavan arkisto).*





37.



38.

# Asfalttikukka



Originalverleger

o/y. Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki  
A/B. Fazer's Musikhandel, Helsingfors

Alleinvertretung für alle Länder ausser Finnland, Grossbritannien,  
Skandinavien und Russland:

ANTON J. BENJAMIN, LEIPZIG

Printed in Germany—Imprimé en Allemagne

Smk. 12:—

ON Nuotti ja Kirja A/S  
P. Makkalankatu 7 - N. Mäkelininkatu 1  
puh. 30086 tel.



Kuva 39. Ernst Pingoud sävelsi valssin Asfalttikukka salanimellä Johnny Loke. "Minä olen tuonut Suomeen modernin sinfonian, minä osaan säveltää, mutta ainoa mikä kap-paleista on muka jonkin arvoinen on Asfalttikukka - eikä sekään ole alkuperältään minun säveltämäni." (lainaus teoksessa Gronow - Bruun 1968, 34). Kuvassa nuotin kansi vuodelta 1931. (Helsingin yliopiston kirjasto).



## 9. Muusikko ja yhteiskunta

Muusikon sosiaalinen asema vaikutti akkulturaatioon kahdella tavalla. Musiikin tuotannossa muusikot ja orkesterit olivat työvoimaa, ravintoloitsijoiden, elokuvateatterinomistajien ja tanssien järjestäjien palkkaamia työntekijöitä, jolloin heidän asemaansa vaikuttivat työnantajien, tuotannon pääomanomistajien liiketaloudelliset resurssit ja käsitykset. Orkesterityyppianalyysin yhteydessä esitettiinkin, että akkulturaatio oli sidoksissa musiikin tuotantojärjestelmän sisäisiin eroihin ja muutoksiin, joiden synnyttämien osakulttuurien ja käytäntöjen välityksellä jazzin kehitys kulki moniin eri suuntiin. Tämän luvun muusikkotyypianalyysissä tuli näkyviin, että yhteiskunnalliset tekijät vaikuttivat akkulturaatioon myös muusikkokunnan rakenteellisten erojen kautta: erilaisten yhteiskunnallisten tekijöiden vaikutuksesta oli muodostunut tavoitteiltaan ja käsityksiltään erilaisia muusikkoryhmiä musiikin tuotannosta riippumatta.

Jazzin murroskaudella syntyi jyrkkä vastakkaisuus kahden muusikkoryhmän, konsertti- ja jazzmuusikkojen välille. Tyyli- ja katsomuseroja syvensivät monet ulkomusiikilliset tekijät, ikärakenne, sosiaalinen tausta, koulutus, työ- ja palkkaolot ja kansallisuus. Ryhmien väliset sosiaalitaustaerot vaikuttivat akkulturaatioon monella tasolla. Konserttimuusikkojen lähtöasemat olivat paremmat kuin jazzmuusikkojen, ja jazzin murroksessa muuttui myös muusikkokunnan sosiaalirakenne, kun keski- ja työväenluokkaisen taustan osuus alkoi kasvaa yläluokkaisen kustannuksella. Yhteiskunnalliset erot synnyttivät tyylieroja musiikin koulutusjärjestelmän välityksellä. Ylemmät yhteiskuntaryhmät suosivat konserttimusiikkiin integroivaa konservatoriokoulutusta, alemmista lähtöasemista joutui varmimmin sotilasmuusikoksi. Konservatorio- ja sotilassoittokuntakoulutus siirsi konserttimusiikin perinteen myös populaarimusiikkiin jazzin murrokseen saakka. Sen jälkeen näiden merkitys väheni: jazzmuusikot kokivat konserttimusiikin käsitykset jazzille vieraaksi vastaakkulturaatioksi, ja hankkivat sen takia oppinsa virallisen järjestelmän ulkopuolelta. Uuden amatöörimuusikkokunnan kahden ryhmän, hot- ja haitarijazzmuusikkojen jyrkkä tyyliero oli myös vahvasti sosiaalisesti sidonnainen ja analoginen salonki- ja sotilasmuusikkojen eroon: amatöörimuusikkokunnan keskuudessa koulutus- ja oppimisjärjestelmä siirsi yhteiskunnalliset erot tyylieroiksi. Hot-muusikkojen, "koulupoikajazzorkestereiden" keskiluokkatausta, koulusivistys, kielitaito ja eurooppalaisuuden etsimistä korostava maailmankuva suosi modernin jazzin omaksumista, ja heistä tuli ammattilaisittuaan angloamerikkalaisen modernismin kärkijoukko.

Työläisnuorison sosiaaliset ja koulutukselliset valmiudet ja tavoitteet olivat erilaiset, niinpä ryhmän keskuudessa syntyneessä haitarijazzissa perinemuusiikin aineksille annettiin tietoisesti omaa yhteiskunta-asemaa korostava vastaakkulturaatio -sisältö. Tämä erotti haitarijazzin kaikista muista ajan

populaarityyleistä, ja oli tulevan, luokkarajat ylittävän suosion perusta.

Yhteiskunnalliset ja koulutuserot eivät kuitenkaan olleet ylittämättömät ja alkoivat vähitellen tasoittua. Osa jazzmuusikoista opiskeli konservatoriossa tai armeijan soittokunnissa perusvalmiudet ja siirtyi vasta sitten jazzin ammatillaiseksi, tai täydensi myöhemmin niissä taitojaan. Monet hot-muusikot vierailivat haitarijazzorkestereissa "keikoilla", ja jonkin verran jatkui myös jazzin murrosta edeltäneellä ajalla yleinen muusikkokierto taide- ja populaarimusiikin välillä.

Ikä- ja lähtöalue-erot korostivat konsertti- ja jazzmuusikkojen vastakkaisuutta. Ryhmien välinen kymmenen vuoden keskimääräinen ikäero, ikäpolvi-ero, oli merkittävä akkulturaatiotekijä: murroskaudella pääkaupunkiseudun nuorisoo otti yhteiskuntaluokasta riippumatta jazzin omakseen, sen sijaan keski-ikäinen ammattimuusikkopolvi torjui sen. Muusikkoryhmien välinen lähtöalue-ero oli ikäpolvieron lailla murroksen alkuvaiheiden ilmiötä, ja todennäköisesti tasoittui myöhemmin: aluksi jazz oli vain helsinkiläissyntyisen nuorison musiikkia.

Muusikkoryhmien erot korostuivat, kun eri tyylialueiden piiriin päätyneet muusikot valikoituivat kykyjensä ja katsomustensa mukaisesti työntekijöiksi musiikin tuotantoon. Osoittautui, että jazz oli useilla osa-alueilla, etenkin ravintolaliiketoimessa, taloudellinen innovaatio, ja takasi samalla jazzmuusikoille paremmat olot kuin muille. Ammattimuusikkojen sosiaalisessa asemassa havaitaankin vastaava kehitys kuin orkesterilaitoksessa: jazz omaksuttiin ensiksi pääkaupungin hienostoravintoloiden käyttöön, mistä se levisi vuosikymmenen puolivälissä laajemmalle. 1920-luvun loppupuolella jazzmuusikoilla oli muita paremmat palkka-, työ- ja työllisyysolot, suositut ulkomaiset muusikot muodostivat jazzmuusikkojen ylimmän kastin. Hienostoravintoloiden jazzmyönteisyydellä oli akkulturaation kannalta kuitenkin varjopuolensa: ravintoloitsijat suosivat keskieuropalaista salonkijazzia vielä modernismin murroksen jälkeenkin, tyyliä, joka puhutteli laajempaa asiakaskuntaa kuin hot-jazz, ja saivat sopeutettua maksukykyisyytensä ansiosta modernin jazzmuusikkokunnan kaupallisiin tavoitteisiinsa. Palkka- ja työoloissa kotimainen salonkimuusikkokunta oli joutunut puolustuskannalle ja sai tyytyä oloiltaan vaatimattomampaan elokuvasoittoon. Poikkeuksena oli hienostoravintoloiden eliitin, Kämpin ja Seurahuoneen ohjelmapolitiikka, mikä säilytti statussyistä salonkimusiikin ja korkeapalkkaiset taiteilijatriot ja valiokvartetit 1930-luvulle.

Musiikon asemaan vaikuttivat myös musiikin tuotantojärjestelmän kansainväliset muutokset, ennen kaikkea maahan suuntautunut muusikkoemigraatio ja äänielokuva, jotka kummatkin muodostivat uhkan konserttimuusikkojen työllisyydelle. Suomalaiset muusikot yrittivät vaikuttaa oloihinsa ammattiyhdistyksensä, Suomen Muusikeriliiton avulla. Kohentamispyrkimykset koskivat 1920-luvulla tosin pääasiassa konserttimuusikkoja: Kaupunginorkesterin

muusikkojen perustaman ammattiliiton konservatiivisesta luonteesta johtui, että jazzin aseman parantaminen jäi usein toisarvoiseksi.

Miten ammattimuusikko koki asemansa jazzin murroskaudella? Suurin osa ravintola- ja elokuvamuusikoista oli luultavasti tyytyväisiä, palkat olivat hyvät, työllisyys turvattu, ja ammatti sekä suosittu että arvostettu. Varsinkin nuori jazzmuusikkopolvi iloitsi taiteensa tekemisestä: kuumeisella innolla kuunneltiin yökaudet ulkomaisia radiolähetysiä, tilattiin vieraskielisiä musiikkilehtiä, ahmittiin moderneja, eurooppalaisia kulttuurivaikutteita - jazz antoi elämyksiä, taiteellista tyydytystä, vapaudentunnetta. Vanhemman polven konserttimuusikot eivät olleet yhtä vakuuttuneita, heille jazz oli joukko riskitekijöitä, jotka tuntuivat asettavan koko ammatin vaakalaudalle. Muusikeriliiton piirissä esitetyt kyyniset, menetettyä arvovaltaa korostavat konservatiiviset ilmaisut - "Neekerimusiikkia ei voi millään tavoin pitää kulttuuria kehittäväenä" - puhuivat karua kieltään.<sup>1</sup> Ei huomattu, että murros loi monipuolistumista: vaikka tilanne oli muuttunut, tilaa oli vielä joka lajin ammatilliselle.

Ravintola- ja elokuva-soitossa olivat omat varjopuolensa. Vaikka työllisyystilanne oli ennen äänielokuvaa hyvä, työsuhteet olivat tilapäisiä, korkeintaan vuoden pituisia sopimuskausia, ja parhaista soittopaikoista käytiin kovaa kilpailua. Kuluttava ilta- ja yötyö sekä vapaapäivien niukkuus lisäsivät rasitusta - muusikerilla oli pahimmillaan lupa levätä vain jouluaattona ja pitkäperjantaina! Epävarmuus, kilpailu toimeentulosta ja statuksesta kävi hermoille ja purkautui ammattikateutena, kaunana ja epäreiluna kilpailuna.<sup>2</sup> Stressiä yritettiin usein purkaa juopottelun avulla, ja liiallinen alkoholinkäyttö oli varsinkin vanhemman muusikkopolven riesana.<sup>3</sup> Joskus hermot pettivät ja seurauksena sattoi olla häpeällinen tappelunnuj akka yleisön silmien edessä.<sup>4</sup>

1920-luvun muusikkokunta näytti usein kovin eriseuraiselta: konserttimuusikot halveksivat jazzmuusikkoja, jazzmuusikot ylenkatsoivat salonkijazzin "titareita", ammatillaiset pitivät amatöörien puuhailua diletanttien touhuiluna, jousisoittajat olivat mielestään musikaalisempia kuin torvensoittajat ja venäläisiä emigrantteja halveksivat kaikki.<sup>5</sup> Se oli jazzin murroksen hinta.

## *Viitteet*

1) SML:n Lh:n ptk. 10.7.1927.

2) *Muusikerilehti* 1/1920, s. 4, 5/1924, s. 1, 7/1924, s. 1.

3) *Muusikerilehti* 7/1924, s. 1, 5/1925, s. 3, 6/1926, s. 3, SML:n ptk. 26.5.1924.

4) SML:n Helsingin osaston ptk. 3.12.1925, SML:n Lh:n ptk. 5.12.1929.

5) *Muusikerilehti* 1/1922, s. 1, Klaus Salmi, Eugen Malmstén, Martti Parantainen.



## **VI TYYLINMUUTOS**

Afroamerikkalaisen musiikin murrosta on edellä tarkasteltu sekä orkesterilaitoksen että muusikkokunnan kannalta. Tässä luvussa akkulturaatiota selvitetään tyylianalyysin keinoin. Tutkimuskohteena on nyt 1920-luvulla esitetty musiikki\*, sen ohjelmisto-, melodia-, rytm-, harmonia- ja tekstuurirakenteet ja esitystavan erityispiirteet. Klassis-romanttiseen taidemusiikkiin ja kansallisiin perinnesävelmuusikkeihin pohjautuvat populaarimusiikin väistyminen ja sulautumista afroamerikkalaiseen musiikkiin tutkitaan perinnelajeittain: salonkimusiikin, torvisoiton, venäläisen valssiromanssin ja kotimaisen perinnesävelmuusiikin sävyttämät eurooppalais-kansalliset kerrostumat vaihtuvat ja sulautuvat vuosikymmenen aikana ragtimeen, jazziin ja niiden eurooppalaisiin muunnoksiin. Vaikka näkökulma - musiikillisten käsitysten vaikutus toisiinsa - onkin 'autonominen', sen on sitä vain osittain: akkulturaatiota ei haluta erottaa kulttuuriympäristöstään, musiikin tuotantojärjestelmästä ja ajan yleisestä kehityksestä.

## 1. Salonkimusiikki

Salonkimusiikin käsite on laaja ja sillä on joukko historiallisia erityismerkityksiä. Salonkimusiikki on tyypillistä teollistumisajan välikulttuuria: taidemusiikin ainekset ovat siinä popularisoituneet, yksinkertaistuneet ja sentimentalisoituneet kaupunkien huvielämän tarpeisiin, ja ottaneet käyttöönsä myös folkloristisesti ja nostalgisoidusti tulkitut kansanmusiikkiaineokset. Alkumuodot, 1700-luvun loppuvuosien pariisilaissalonkien pienimuotoinen, tunteellinen kamarimusiikki ja wieniläisporvariston harmiton katu- ja kahvilamusiikki, schrammel, voidaan nähdä tyylin esikuvina myöhemminkin. Salonkimusiikin onkin nähty kaavoittuneen kahteen vastakkaiseen esteettiseen luokkaan, "sentimentaaliseen" (Massenet, "Elegie") ja "hilpeään" (Schrammel, "Wien bleibt Wien"), joko eri sävellysten karaktereina tai kaavamaisena vuorotteluna saman sävellyksen eri osien välillä. Kolmantena esteellisenä luokkana voidaan nähdä virtuoosisuus, pinnallinen, usein folkloristisesti väritynyt taituraines (Monti, "Czardas").<sup>1</sup> Uusi populaarimusiikki sai käyttöä oopperi- ja revyyteattereissa, tanssi-, ravintola- ja kotimusiikkina, ja 1900-luvun vaihteessa mykän filmin elokuvamusikina. Salonkimusiikkia levitti tehokkaasti keskieuropalainen nuottikustannus, jonka keskuudessa syntyi "sch-

---

\* Lähdemateriaali perustuu 1920-luvun aktiivimusiikoilta kerättyihin nuotteihin (ulkomainen osuus), joita on täydennetty maahantuojiin kustannus- ja myyntilueteloiden avulla, kotimainen nuottimateriaali perustuu Helsingin Yliopiston kirjaston kokoelmiin. Esitystavan lähteenä on käytetty 1920-luvun niukkaa kotimaista äänilevytuotantoa, ja vertailumateriaalina ajan englantilaista, amerikkalaista, saksalaista ja ruotsalaista äänilevytuotantoa.

laagerin", tehokkaasti myyvän kustannustuotteen käsite. 1900-luvulla, jolloin ravintola- ja elokuvalaitos oli salonkimusiikin tärkein tuottaja, ei juuri voinut puhua itsenäisestä sävellystyylisestä: salonkimusiikki tarkoitti pikemminkin salonkiyhtyeille ja -orkestereille tehtyjä sovituksia, "konsertti-", "ajanviete-" ja "tanssimusiikkia" wieniläisklassisen sinfonian katkelmasta amerikkalaiseen ragtimesävelmään.

## Ohjelmisto

Salonkimateriaalin tyylialue on mittava. Alkupää ulottui wieniläisklassismin homofoniseen musiikkiin, sen painopiste oli 1800-luvun oopperamusiikissa, ja myös 1900-luvun populaarimusiikin uudet suuntauksset olivat jättäneet siihen jälkensä. Runsa materiaali on ehtymätön aarreaitta romantiikan ajan kitschistä kiinnostuneille, eikä tässä yhteydessä ole mahdollista kuin sen yleinen kartoitus.

1920-luvun salonkirepertuaarista saa tietoja kustantajien nuottiluetteloista, joita painettiin yksityisten nuottien selkämyksiin tai julkaistiin erillisinä myyntiluetteloina. Käyttökelpoinen lähdeharvinaisuus on viulutaiteilija Fritz Kilannon hallussa oleva Hotelli Kämpin painettu soitto-ohjelmisto vuodelta 1934.<sup>2</sup> Pöytiin jaettavaksi tarkoitettun, ilmoitustuloin kustannettun luettelon kansallishenkiset mainokset antavat viitteitä Kämpin asiakaskunnasta ja yleisestä ilmapiiristä. Tärkeintä on tyyli-lajeittain luokiteltu peräti 3557 kappaletta käsittävä nuotistoluettelo. Lähde antaa ensisijaisesti kuvan Kämpin nuotistohankinnoista vuoteen 1934 saakka, mutta koska salonkimusiikin kehitys päättyi varsinaisesti äänielokuvan tuloon, koska konservatiivinen hienostoravintola seurasi ohjelmapolitiikassaan vastahakoisesti rahvaanomaisen populaarimusiikin uusia tuulia, ja kun luettelo on tavattoman laaja, kelpaa se tietyn täydennyksin lähteeksi 1920-luvun salonkityylin vakio-ohjelmistosta.

Kämpin soitto-ohjelmisto noudatti vakiintunutta ohjelmajärjestystä. Illaliskonsertti aloitettiin arvokkaasti marssilla, joita oli vara valita: luettelo piti sisällään peräti 360 marssikappaletta. Seuraava numero, alkusoitto jostain tutusta oopperasta, kuului "konserttimusiikin" ryhmään. Uvertyyristä siirryttiin "ajanvietemusiikkiin" hieman kevyemmille linjoille valssien, fantasioiden, rapsodioiden tai czardassovitelmiä pariin. Konsertti- ja ajanvietemusiikin rajamailla liikkuvat lukuisat "konserttikappaleet", pienimuotoiset salonki-orkesterisävellykset tai -sovitukset, joita täydensivät populaareimmista ooppera-aarioista ja laulukappaleista tehdyt mukaelmat. Operetti- ja laulelma-musiikkiin pohjautuvat potpurrit alkoivat kuulua jo myöhäisillan ohjelmistoon, kuten salonkityylissä sovelias hillitty tanssimusiikki, salonkitanssit, tangot ja saksalaiset shimmyt ja fokstrotit.

Ohjelmarunko osoittaa kiinteän yhteyden salonkimusiikin ja taide-

musiikin välillä. Laaja repertuaari asetti muusikoille melkoiset pätevyysvaatimukset ja edellytti sujuvaa prima vista -taitoa. Vaativinta ohjelmistoa olivat salonkimukaelmina esitetyt tunnetuimmat ooppera-alkusoitot mm. Beethovenin "Egmont"-, "Coriolanus"-, "Leonora"- ja "Fidelio" -alkusoitot, Mendelssohnin "Hebridit" ja "Kesäyön unelma" alkusoitto, Mozartin "Cosi fan tutte"-, "Taikahuilu"-, "Don Juan"- tai "Figaron häät"-alkusoitot, Rossinin "Sevillan parturin" ja "Wilhelm Tellin" alkusoitot, Flotowin "Martahan", Weberin "Taika-ampujan", Bizet'n "Carmenin" sekä tyyllisesti modernimpina Wagnerin "Lentävän hollantilaisen", "Tannhäuserin" ja "Tristanin" alkusoitot. Tämäntapaisten klassikkojen lisäksi mukaan kuului suuri joukko kevyempiä buffa-tyylin alkusoittoja kuten Auerin "Fra Diavolon", Donizettin "Rykmentin tyttären", Nicolain "Windsorin iloisten rouvien" alkusoitot sekä suosituimpina avausnumeroina Boieldieun "Bagdadin kalifin" ja von Suppén "Kevyen Ratsuväen" alkusoitot. Lähes kaikki romantiikan ajan saksalaisen tyylialueen alkusoitot sisältävä kokonaisuus sai keventävää täydennystä wieniläisopereteista, mm. Johan Straussin "Lepakko"- ja Paul Lincken "Frau Luna"-alkusoitoista.

Oopperamusiikkia täydensi laaja oopperafantasiarepertuaari. Kaikista mahdollisista romantiikan oopperoista useina versioina julkaistujen sovitusten lisäksi käsite kattoi koko joukon operetti- ja balettimusiikkia, jopa sinfoniamusiikkiakin.<sup>3</sup> Fantasian käsite on muototerminä tässä toinen kuin barokkimusiikissa, barokin fantasiamuodon kanssa sillä on tuskin mitään tekemistä. Oikeampi nimitys olisi potpurri tai parafraasi, mukailtu ja koristeltu uusintalaitos. Oopperafantasia sisälsi sopivaksi katsotussa järjestyksessä alkuperäisteoksen "parhaat palat" lyhenneltynä ja yksinkertaistettuina; suosikkiaarioita, alkusoittokatkelmia ja intermezzoja salonkikokoonpanoille sovitettuina. Niinpä esimerkiksi englantilaisen sotilaskapellimestarin Charles Godfrey'n tekmässä Tannhäuser-fantasiassa<sup>4</sup> oli päädytty seitsensikermäiseen jaksomuotoon: teos alkoi katkelmalla toisen näytöksen alkusoitosta, sitä seurasi Wolframien aaria "O kehre' zurück, du kühner Sänger" ensimmäisestä näytöksestä, seuraavana oli vuorossa Tannhäuserin laulu Venukselle ensimmäisestä näytöksestä, neljäntenä taitteena Wolframien aaria "Lied an den Abendstern", itsenäisenä konserttikappaleena kaikkein suosituimpia salonkinumeroita, viidentenä Tannhäuserin ja Elisabethin duetto toisesta näytöksestä, ylitytteenä muistuma ensimmäisestä taitteesta, ja lopulla finaali toisen näytöksen alkusoiton aiheista. Hämmästyttävää kyllä, Tannhäuserin ehkä suosituin irtonumero, "Pyhiinvaltajien laulu", oli jäänyt valikoiman ulkopuolelle. Hieman kehittyneempiä fantasiasovituksia olivat ranskalaisen Emile Tavanin ja saksalaisen Leopold Weningerin sekä ranskalaisen Ernst Alderin triot, joissa yleensä oli päädytty pienempään materiaalimäärään, lisätty varioivia ja hitusen kehitteleviä johdantoja, ylimenoja ja välitaitteita ja muuntelemalla tekstuuria muuttamalla säestystä.<sup>5</sup> Tavan, Weninger ja Alder olivatkin kaikkein tuotteli-



aiimpia salonkisovittajia, kaksi edellistä sovittivat kaiken mahdollisen suurille salonkikokoonpanoille, Alder sovitti taas trioiksi lyyrisen ranskalaisen oopperan tuotteita.<sup>6</sup>

Fantasia oli tyyppillinen alkuperäissävellyksen popularisaatio. Sama yksinkertaistava suhde toistui salonkityylin lukumääräisesti suurimmassa ryhmässä, konserttikappaleissa ja laulusovitelmissa. Materiaalin tyylialue liikkui wieniläisklassismin kamarimusiikista romantiikan oopperaan, suosittuihin laulemiin ja romansseihin. Fantasiaan verrattuna nämä "musiikin helmet" olivat pienimuotoisempia Lied-muotoja trioineen, erilaisia sikermä- ja lauserakenteita. Konserttikappaleista keskeisimpiä lienevät olleet mm. Massenetin "Elegie", Wagnerin "Laulu iltatähdelle", Emanuel Bachin romanssi "Kevään herääminen", Tshaikovskin Romanssi f-molli op. 5, Rimsky-Korsakovin "Hindulaulu", Wieniawskyn "Legendat" tai Tostin ja Tosellin "Serenaadit". Mukaan mahtuivat klassikkojen pienet pianosävellykset, Beethovenin "Für Elise", Chopinin a-, h- ja cis-mollivalssit, Brahmsin "Unkarilaiset tanssit" (1, 5, 6 ja 7), Dvorakin "Slaavilaiset tanssit", katkelmat Mozartin "Eine kleine Nachtmusikista", jne. Suomalaisilta säveltäjiltä konserttikappaleiden ryhmään mahtuivat mm. Sibeliuksen "Berceuse", "Musette" ja "Elegia", Kuulan "Pirunpolska", "Lampaanpolska" ja "Syystunnelma", Oskar Merikannon "Romanssi", "Merellä", "Kesäillan idylli" sekä "Ukko Nooa -variaatiot" jne. - konserttikappaleiden varasto oli pohjaton. 1800-luvun lopulla tämäntyyppisen käyttömusiikin tuotanto lisääntyi runsaasti, ja nuottilueteloiden nimistöistä suurin osa oli nykyisin unohdettujen säveltäjien tuotantoa. Kukapa tuntisi enää yhtään Espesin, M.P. Hellerin, Jesselin, Fetrasin, Sieden, Bergen, Beccen yms. säveltäjien kappaletta?<sup>7</sup>

Salonkiperinteen piiriin kuuluva mykän filmin ajan elokuvamusiikin suhde taidemusiikkiin on mielenkiintoinen. Materiaali oli samaa salonkimusiikkia kuin ravintoloissakin, taidemusiikin osuus oli siinä vain korostuneempi. Elokuvamusiikki käsitettiin täysin ohjelmalliseksi, musiikin karakteriin tuli olla ennalta tiedossa ja keston oli määrädyttävä sekunnilleen kohtausten pituuden perusteella. Tuloksena oli mitä kirjavin keitos mieltävaltaisesti toisiinsa yhdistettyjä taidesävelmien salonkisovituksia. Musiikin valinnan helpottamiseksi julkaisi Fazerin Musiikkikauppa vuonna 1927 ohjelmallisilla sisältöviitteillä varustetun kinomusiikkiluettelon,<sup>7</sup> jonka selailu on nykypäivän näkökulmasta hupaisaa. Niinpä Schumannin "Träumerei" soi soittaa "unelmoivassa", "valittavassa" tai "näynomaisessa" kohtauksessa, Schubertin "Ave Maria" silloin, kun tunnelma valkokankaalla oli "suruvoitoinen" tai "haaveileva". Martinin "Plaisin d'Amoure" soi "herttaiseen" kohtaukseen, Sibeliuksen "Valse Triste" "salaperäiseen" tai "kaipaukselliseen" tunnelmointiin, Mendelssohnin "Hebridit" soitettiin silloin, kun filminauhalla vilisi "vilkasta" tai "dramaattista" toimintaa, ja Beethovenin "Egmont"-alkusoiitto silloin, kun oli tapahtumassa jotain "melskeistä". Oi niitä aikoja!

Salonkimusiikin muuttuessa "konserttimusiikista" "ajanvietemusiikiksi" tyylin hankinta-alue muuttui. Tärkeimmäksi lähteeksi tuli vuosisadan vaihteessa täyteen kukoistukseensa noussut wieniläisoperetti. Oopperafantasiat saivat jatkokseen operettipotpurreja, ja salonkimarsseista sekä valsseista suurin osa oli Johann Straussin, Franz Leharin, Emmerich Kalmanin, Paul Lincen tai Paul Abrahamin kynästä lähtöisin. Operettien välityksellä omaksuttiin salonkityylin shimmyt ja fokstrotit, joita täydensivät saksalaisten kustantajien kabaree- ja revyy Schlaagerit, Walter Kollon, Jean Gilbertin, Rudolf Nelsonin, Emmerich Kalmanin ja Fred Raymondin sekä muutamat amerikkalaiset Irving Berlinin, Harry Warrenin, Horatio Nichollsin tai Zes Confreyn menestyskappaleet Kerry Millsin cakewalk "At a Georgia Campmeeting" mukaanluettuina. Afroamerikkalaista ohjelmistoa omaksuttiin vain valikoivasti: lähteenä käytetty vuonna 1934 painettu Kämpin nuottiluettelo olisi uudenaikaisen tanssimusiikin osalta ollut ajankohtainen 1920-luvun alussa ja esimerkiksi haitarijazzin piirissä kehittynyt kotimainen fokstrottituotanto oli siitä sopimattomana karsittu.

Kämpin soitto-ohjelmistossa ja Fazerin Musiikkikaupan nuottiluetteloissa tuntuu myös kautta 1920-luvun aatehistoriallinen ilmapiiri. Luettelomainokset olivat kansallis-, suojeluskunta- ja isänmaallishenkisiä: esimerkiksi marssi-osaston laajuus Suomen armeijan kunniamarssista Palmgrenin "Mannerheimmarssiin" ja Sihvon "Jääkärin morsiamen" potpurriin kuvastaa valkoisen Suomen mielialoja. Konservatiivisessa ohjelmistossa näkyvät myös vuosikymmenen saksalaisympätyt ja kauppasuhteet: valtaosa nuoteista oli hankittu saksalaisilta kustantajilta, materiaali oli pääasiassa saksalaisten säveltäjien kynästä lähtöisin, nimistöissä suosittiin saksankieltä ja materiaalin julkistamisperiaatteet pohjautuivat saksalaisiin malleihin.

Ohjelmistoanalyysi osoittaa salonkityylin läheisen yhteyden klassismin ja romantiikan salonkimusiikkiin, salonkimusiikki oli yksinkertaistettua, popularisoitua taidemusiikkia. Tämä käsitys on materiaalin tyylianalyttisen tarkastelun lähtökohtana, ja samalla pyritään selvittämään ne ainekset, jotka olivat yhteisiä myös muussa 1920-luvun populaarimusiikissa.

## Muoto\*

Runsaan salonkimateriaalin muototyytit olivat kirjavat. Kehittyneimpiä muototyyppijä, sonaatti- ja rondomuotoja, esiintyi illan aloituskappaleissa, alkusoitoissa, tyylin painopiste oli kuitenkin yksinkertaisemmissä jaksomuodoissa. Oopperafantasia, kirjava potpurrimainen sepitelmä, missä muutama keskeinen

---

\* Seuraavassa käytetään Ilmari Krohnin muotoanalyysikäsitteitä; vanhahtavuudestaan huolimatta ne soveltuvat hyvin sinänsä kaavamaisen ja vanhahtavan populaarimusiikin analyysiin.

aaria ja alkusoittoteema sidottiin toisiinsa hitusen varioivilla tai kehrittelevillä välilausekkeilla, -sikermillä tai kadensseilla, oli salonkityylin tyypillisimpiä jaksomuotoisia suurmuotoja. Opereteista ja kansanlauluista kootut ketjut pitivät sisällään vieläkin suuremman aihevalikoiman. Niinpä potpurri Emmerich Kalmanin "Czardasruhtinattaresta" käsitti peräti 14 eri aihetta johdannoin, välikkein tai yleistaittein toisiinsa nidottuina, mm. suosittu "Sylva-valssin" ("Ollaan niinkuin pääskysel"), fokstrotit "Nuo naiset, nuo naiset, nuo naiset varieteen" sekä useita czardashenkisiä tanssikappaleita.<sup>8</sup> Vielä mittavampi oli Alexander Schirmannin "Dubinuschka", potpurri venäläisistä mustalais(?)lauluista, joka käsitti peräti 23 eri sikermää, mm. laulut "Dubinuschka" (eräs Petrushkan aihe), "Volgan lautturit", "Ole armollinen", "Mustat silmät", "Kasbek", "Stenka Rasin", "Chrysanthenum", "Raspachol", tanssit "Kasatshok" ja "Kamarinskaja".<sup>9</sup> Kotimaiset kansanlaulut ja laulelmat saivat myös sijansa salonkipotpurreissa ja suosittua ohjelmistoa olivat mm. Emil Pahlmanin "Suomalainen potpourri", Emil Kaupin "Potpourri Pasin (Jääskeläinen) lauluista", Hugo Jägerin "Hei stop, jo nyt tuli liikaakin", potpurri Sam Sihvon "Jääkärien morsiamesta" sekä luonnollisesti Oskar Merikannon "Albumit 1-2". Valtaosa potpurreista kuului wieniläisen ja saksalaisen operetin piiriin - kaikki mahdollinen operettimateriaali oli esitettävissä salonkiorkesteripotpurreina.<sup>10</sup>

Potpurrin muotoa, vaihtuvaa jaksoa, noudatti myös wienervalssiperinteestä syntynyt salonkiorkesterille sovitettu tanssimusiikki. Muoto käsitti johdantotaitteen (lauseke, sikermä t. jakso), useita sikermiä, "valsseja", eri aihemateriaalista välitaitteita ja ylimenoin varustettuna, sekä codan, joka johdannon tavoin otti aiheensa teoksen keskeisistä teemoista. Tällaisia vaihtuvia jaksoja olivat mm. Julius Fucikin konserttivalssi "Winterstürme", Bottarin "Gaida troika" tai Leharin "Luxemburg-valssi"<sup>11</sup>. Vaihtuvien jaksojen ohella kolmikehys, klassismin "suuri laulumuoto trioineen" oli salonkimusiikin ehkä keskeisin muototyyppi. Siirryttäessä fantasiaista ja potpurreista konserttikappaleisiin, laulusovitelmiin, marsseihin tai tanssimusiikkiin, kolmikehys tuli yleisimmäksi suurmuodoksi. Salonkityylin puitteissa se onkin kehittyneimpiä muototyyppisiä, yksilöllisempi ja kiinteämpi kuin esimerkiksi fantasia- tai potpurrisekamelka.

Klassisen kolmikehysten perusmuoto on kehysmuotoinen pääsikermä, kehysmuotoinen sivusikermä sekä pääsikermän kertaus. Muoto on hyvin vaihteleva, koska kehysikermät voidaan korvata parisikermillä ja toisaalta erilaisin lausekekertauksin tai supistuksin päätyä perusmuodosta suuresti poikkeaviin ratkaisuihin. Yleisin kolmikehystyyppi salonkimusiikissa näyttää koostuvan kehysmuotoisesta pääsikermästä ja parillisesta sivusikermästä.<sup>12</sup> Pääsikermän lauserakenne on usein päälausekkeen kertauksella laajennettu AABA-tyyppi, sivusikermä AA- tai AB-muotoinen parisikermä. Tästä kolmikehystyyppistä ovat hyviä esimerkkejä monet Chopinin valssit, konserttikappaleina salonkityylinkin puitteissa esitetyt sävellykset.<sup>13</sup> Vieläkin laajempi

kehysikermätyyppi syntyy silloin, kun päälauseke kertautuu kummallakin puolen sivulauseketta (AABAA).<sup>14</sup> Tällöin pääsikermä liikkuu jo sikermän ja jakson rajamailla, kertauslaajentumana se on kuitenkin syytä lukea sikermäksi. Salonkisovituksina esitetyt marssit, valssit ja tanssikappaleet kuuluvat tähän pääsikermätyyppiseen kolmikehykseen, näin esimerkiksi Schartrowin valssi "Mandschurian kukkuloilla"<sup>15</sup>, Herman Sjöblomin valssi "Yksin"<sup>16</sup>, tai Julius Fucikin marssi "Gladiaattorien sisääntulo"<sup>17</sup>. Kertauksin laajennettu kehysikermä voi korvautua myös parillisella.

Kun kolmisikermässä pääsikermän eri taitteiden kertaukset pidentävät sävellyksen kokonaisuutta, on sillä taipumus lyhentyä muilta osin. Yksinkertaisin keino on tinkiä pääsikermän kertauksesta, kerrata esimerkiksi vain sen jälkiosa (Sjöblom, "Yksin"). Pääsikermän kertauksesta saatetaan luopua myös kokonaan (Schartrow, "Mandschurian kukkuloilla", Fucik, "Gladiaattorien sisääntulo"), tällöin sävellys alkaa hahmottua kolmisikermäiseksi vaihtuvaksi jaksoksi.<sup>18</sup> Pääsikermän kertaukset saattavat supistaa myös trio-osaa, joka voi kuivua lausekkeeksi (Schartrow, "Mandschurian kukkuloilla").

Sivusikermän supistuminen lausekkeeksi on tavallista silloin, kun pääsikermä säilyy normaalimuotoisena.<sup>19</sup> Kolmikehyksen ja kehysikermän rajoilla kulkevat sävellykset, joiden kokonaisuus muuttuu mahdollisten kertausten seurauksena. Niinpä Merikannon "Valse Lente" voi olla kumpi tahansa mainituista muototyypeistä kertauksista riippuen.<sup>20</sup> Tshaikovskin laulu "Ken kaihon tuntee" on kehysikermästä kolmikehyksiseksi laajentunut muoto ja on päälausekkeen muunnetun kertauksen vaikutuksesta laajentunut sikermämuodosta jaksoksi.<sup>21</sup> Kolmikehykseksi hahmottuu myös salonkisovitus Jules Massenetin "Elegiestä", missä sikermäyksikkö on "piilevä" kehysikermä kertausten seurauksena:<sup>22</sup> j AAB AAB' AAB. Kehysikermä voi esiintyä myös itsenäisenä muotona. Sellokappaleena suosituksi tullut Wagnerin "Laulu iltatähdelle" Tannhäuserin 3. näytöksestä on kehysikermä, missä abab-muotoiseen päälausekkeeseen liittyy ylitaitte cb', välilauseke on muoto add'b', ja päätaitteen kertaus on normaali abab.<sup>23</sup>

Kehysikermiä yleisempiä ovat parijaksot sekä kertauksin laajennetut säkeistöikermät, salonkityylin yksinkertaisimmat kokonaisuudet. Ernesto di Capuan "O sole mion" tai "Muistoja Sorrentosta" -sävelmien kaltaisissa laulukappaleissa "verse-refrain" -tyyppinen parijakso on yleistynyt suurmuoto ja esimerkiksi irrallisissa operettikappaleissa ainoa mahdollinen. Tästä sanaisältöä voimakkaasti korostavasta "kuplettimuodosta" on hyvä erimerkki Eugen Partosin venäläispastishi "Sonja" vuodelta 1921, missä juonenkehittelyn kannalta keskeinen verse on kehysikermä, kertosäe, refrain, parisikermä ja kokonaisuus säkeistöikertausten tuottama jonomainen kolmijakso.<sup>24</sup> Vieläkin suppeampi muototyyppi on Bakaleinikowin suosikkiromanssissa "Ole armollinen", jossa verse-refrain -rakenne on rajoittunut parisikermäksi.<sup>25</sup>

Salonkimusiikin pienmuodot, sikermä- ja lausekemuodot, pohjautuvat

suurmuotojen tapaan taidemusiikin yksinkertaisimpiin ratkaisuihin. Kehyssikermä on yleisimpiä pienmuotoja, ja edellä on esitetty tämän muototyypin erilaisiin lausekekertauksiin perustuva moninaisuus. Huomattavaa on, ettei amerikkalaisen ragtime- ja jazzsävelmän standardi, "32-tahtinen AABA-rakenne", kehysikermä, jossa kerrataan vain päätaitteen jälkiosa, ja jossa sivutaite ja kertaustaite ovat yhteensä vain lausekkeen laajuisia, näytä salonkityylissä yleiseltä. Kehyssikermän rinnalla parisikermä on tavanomaisimpia muotoja, ja näin esimerkiksi operettikappaleiden refrain-taitteissa, jotka tavallisimmin ovat yksinkertaisia AA'-rakenteita. Salonkityylin lausekerakenteet ovat yksinkertaisia, nelikulmaisia prototyyppejä (aaaa', aaab tai abab), harvemmin esiintyy myös poikkeusrakenteisia ratkaisuja, kahdenpuoleisia lausekkeitä, ponsilausekkeitä johto- ja ylisäkein jne. Säerakenteiden lähtökohtana oli 'normaali', neli-iskuinen säe, joka usein jakautui kahteen kaksi-iskuiseen säkeeseen. Näistä poikkeavia säemuotoja käytettiin lähinnä johtosäkeissä tai ylimenoissa.<sup>26</sup> Nelikulmainen säerakenne oli salonkityylissä ihanne mitä yksinkertaisemmaksi, populaarimmaksi tyyli tuli. Yksinkertaiset rakenteet olivat myös ne muotoelementit, jotka periytyivät salonkimusiikista 1920-luvun muuhun populaarimusiikkiin.

## Melodia

Romantiikan aika taidemusiikissa merkitsi melodiassa hajasävelten ja kromaattikan voimistumista. Kun wieniläisklassisessa tyyliässä hajasävelten ja kromaattikan avulla syntyvä dissonanssi pyrki sulautumaan mahdollisimman luontevasti diatoniseen perustaan, se romantiikan aikana alkoi saada korostuneen ekspressiivistä luonnetta. Salonkimusiikki pysyi tapansa mukaan konservatiivisena, dissonanttinen ajattelu oli siinä kesyä.

Oopperaparafrasien kautta salonkimusiikki joutui omaksumaan uusia taidemusiikin tyyliyrkimyksiä, joista rohkeimpia oli Wagnerin kromaattinen hajasävelmelodiikka. Tristanmainen ekspressio pysyi kuitenkin suurimmalle osalle salonkimusiikkia täysin vieraana. Salonkimusiikille kromaattisuus ja hajasävelmelodiikka merkitsi "romanttisuutta" sanan pinnallisimmassa merkityksessä, liioiteltua sentimentaalisuutta. Kaksi samantapaista teemaesimerkkiä, Wagnerin "Laulu iltatähdelle" ja Jules Massenetin "Elegie" valaisevat kromaattisen motiivin päätarkoituksen salonkityylin puitteissa:

*Nuottiesimerkki 1. Wagner: O Star of Eve<sup>13</sup>*



*Nuottiesimerkki 2. Massenet: Elegie<sup>22</sup>*



Kromaattinen, laskeva melodia luo salonkimusiikkiin lyyrisyyttä, kuutamunnelmaa ja lemменkaihoa. Samantapainen kromaattinen teema esiintyy Rimski-Korsakovin "Hindulaulussa" oopperasta "Sadko":

*Nuottiesimerkki 3. Rimski-Korsakov: L'Indou. Nikolai Rimsky-Korsakow, Grundlagen der Orchestration mit Notenbeispielen aus eigenen Werken. N:o 122 Berlin 1922.*



Laskeva kromatiikka ja duuri-molliterssin vuorottelu edustaa tällä kertaa itämaista eksotismia. Hindulaulun kromatiikalla on kitsch-vastine 1920-luvun tanssimusiikin eksoottisissa pyrkimyksissä, sentimentaalisisessa havaijilaisvillityksessä:

*Nuottiesimerkki 4. Sylva-Brown Henderson: Pagan Love Song. Copyright 1929 by Metro-Goldwyn-Mayer Corp. New York, KSK.*



Tavanomaisen salonkimusiikin tematiikka ei yleensä sisältänyt näin laajoja kromaattisia motiiveja. Laskeva kromaattinen lomasävel jäi kuitenkin klisee-

mäisenä sävelmään kuin sävelmään, ja periytyi lähes kaikkeen 1920-luvun populaarimusiikkiin venäläisestä romanssista saksalaiseen schlaageriin tai huippumuodikkaaseen hot-sävelmään.

Appogiatura on romantiikan tärkein ekspressiivinen hajasävel. Kromaattinen alajohtosävelappogiatura, jo wieniläisklassismin lähes kliseemäisesti viljelemä tehokeino, ja joka huipentui kuuluisaan Tristan-sointuun, oli silmiinpistävä esimerkiksi A. Boieldieun "Bagdadin kalifin" johdannon harmitoman murtosointumelodiikan joukossa:

*Nuottiesimerkki 5.* Boieldieu: Overture zur Oper "Der Kalif von Bagdad. Arr. von L. Weninger. Copyright 1921 A.J. Benjamin. Leipzig. YLE/Nuotisto.



Alajohtosävelappogiaturaa tärkeämmäksi tuli romantiikan tyylissä laskeva diatoninen appogiaturamotiivi. Mm. Chopin käytti tätä keinoa salonkimateriaalinakin suosituissa a-molli-valssissa:

*Nuottiesimerkki 6.* Chopin: Valssi a-molli. Op. 32. n:o 2.



Tshaikovskin populaarikappaleiden sentimentaalinen nostalgia tarjoaa laskevasta appogiaturasta monta hyvää esimerkkiä, mm. lauluista "Ken kaihon tuntee", missä motiiviappogiatura luo sointutaustaa vasten noonisoinnun tai lisätyn sekstisoinnun vaikutelman.

*Nuottiesimerkki 7.* Tshaikovski: Nur, wer die Sehnsucht kennt. Op. 6 n:o 6.



Esimerkissä ilmenee myös sekstin korostunut motiivinen merkitys. Kaihoisan sekstin ilmestyminen motiiviin on mitä tyypillisintä romantiikan musiikille, etenkin venäläisille romansseille populaaria mustalaismusiikkia myöten.<sup>26</sup> (vrt. Asafjev, mts. 216). Laskeva appogiaturamotiivi periytyi sinnikkäästi ope-rettimusiikkiin ja sitä kautta 1920-luvun tanssimusiikkiin. Hyvänä esimerkkinä on vaikkapa Kalmanin suosituksen laulun "Oi Bajadeerin" refrainin päämo- tiivi:

*Nuottiesimerkki 8.* Kalman: E. Oh Bajadere! Lied und Foxtrot aus der Operette "Die Bajadere". Copyright 1921 by Drei Masken-Verlag. AFK.



Hajasävelten ja kromatiikan asema voimistui salonkimusiikissa romantiikan taidemusiikin vaikutuksesta. Taidemusiikin pyrkiessä ekspressiivisyyteen salonkimusiikki vajosi kuitenkin äitälään sentimentalisuuteen. Harmonian laajentumina hajasäveltekstuuri ja kromatiikka olivat oireita yleisestä tyylinkehityksestä. Näin salonkimelodiikan erikoispiirteet korostavat taidemusiikin popularisoitumista, jopa banalisoitumista.

## Harmonia

Salonkimusiikin ja romantiikan taidemusiikin suhde ilmeni muoto- ja motiivirakenteiden ohella harmoniassa: enin osa salonkityyliä perustui taidemusiikin tavanomaisimpiin, turvallisiin ratkaisuihin. Salonkiharmonian runkona olivat yksinkertaiset, yhden sävellajin sisälle pitäytyvät kadenssit, ja modulaatiot rajoittuivat kaikkein tavanomaisimpiin poikkeamiin pääsävellajista. Harmitoman salonkiharmonian standardimainen malli on esimerkiksi Massenetin "Elegien" ratkaisuissa. Pääsikermän päätaite kadensoi e: I IV<sup>5+6</sup> V<sup>7</sup> I, ja kadenssi toistui sivutaiteessa. Sivusikermän päätaiteessa moduloitiin tilapäisesti rinnakkaisduuriin E: III V<sup>7</sup>/III V<sup>9</sup><sub>1</sub>/III, mistä palattiin dominanttiseptimisoinnun kautta takaisin pääsävellajiin. Samantapainen harmiton kadenssi oli Partosin Sonja-romanssin ensisikermässä:

e: I V<sup>4-3</sup> I<sup>6</sup> V<sup>7</sup>/IV V<sup>7</sup>/V V/III IV<sup>5+6</sup> I VI V<sup>7</sup>/V

Kadenssit saatettiin laajentaa väldominantein, ja dominanttiseptimisoinnun korvasi usein vähennetty septimisointu V<sup>9</sup><sub>1</sub>. Salonkityylille tyypillistä oli harhapurkaus VI asteen sointuun: tämä dramaattinen huipennus tuntuu tahattoman koomiselta mm. Herman Sjöblomin sovittamassa "Emma"-valsissa,



kotimaisen äänilevytuotannon huippuiskelmässä vuodelta 1928:(27) f: I VI I VI IV<sup>5+6</sup> V<sup>7</sup> I. IV asteen lisäsektisointu (IV<sup>5+6</sup>) oli salonkityylissä kliseemäinen ratkaisu, sointu olikin ensimmäinen ja lähes ainoa ei-dominanttitehoinen nelisointu tyylin puitteissa.

Pyrkimys vastamelodiaan ja asteittaiskulkuihin bassossa lisäsi sekstikään-  
nosten määrää, ja asteittaiskulkujen seurauksena yleistyivät myös klassisessa  
tyylissä kielletyt kvinttikäännökset. Kvinttikäännöksiä lisäsi tanssimusiikin  
yleistynyt toonika-dominanttibassotus, missä mm. dominanttisointu joutui  
säännönmukaisesti kvinttikäännösmuotoon.

Modulaatiot karsittiin salonkimusiikissa pienimpään mahdolliseen. Yksin-  
kertaisin modulointitapa oli tehdä tilapäinen poikkeama rinnakkaissävellajiin,  
näin tapahtui tavallisesti kehysikermän sivutaitteessa (Partos, "Sonja", Mas-  
senet, "Elegie"). Tätä laajempia modulaatioita eivät salonkimusiikin sikermät  
juuri sisältäneet. Laajempien muotojen modulointi oli yhtä kesyä: parijaksossa  
esi- ja jälkisikermät olivat joko samassa sävellajissa (Partos, "Sonja") tai  
muunnossävellajissa (Bakaleinikow, "Ole armollinen"). Kolmikehyksen trio-  
osa moduloi yleensä kvinttisukuisen sävellajin, ja mediantti- tai sekuntisuhtei-  
set vaihdokset pysyivät harvinaisuuksina. Potpurrien ja oopperafantasioiden  
sikermien väliset sävellajivaihdokset rajoittuivat samoin kvinttisukuisten tai  
muunnossävellajien piiriin (Godfrey; "Tannhäuser"; Alder; "Coppelia";  
Tavan, Martha; "Les Pecheurs des perles"; W.H. Myddleton, "Des Negers  
Traum", Op. 21). Tämäntapainen normaaliharmonia sai tilapäistä täydennystä  
rohkeammasta tyylistä. Salonkityylin rohkein harmonia oli eräissä Wagnerin  
ja Tshaikovskin populaarikappaleiksi iskostuneissa sävellyksissä.

Tshaikovski: Nur, wer die Sehnsucht kennt. Op. 6. n:o 6. Arr. L. Weninger.<sup>21</sup>  
Lausekerakenne A' (=johdanto) A B A' A'

A'C:	$V_{(1)}^9$	$I^{5+6}$	$V_3^6$	$V_{5+6}^{6b}$	$V^7/II$	$I_4^6$	$IV_{3b}^{5+6}$	$V^7$	I
A C:	$II_{5+6}^6$	$VI_4^6$	II	$II^2$	$V_5^6 \begin{matrix} 6b \\ 5+6 \end{matrix}$				
B d:	$I_4^6$	$V_{(1)}^9 / V^7$			d: $IV_{5+6}^6$	$V^7$	$I^6$	$IV^{5+6}$	$V^7$
					C: $I_4^{6\#5+6}$	$V^7$	$I_{5b}^6$	$VI^6/II_{5+6}^6$	
			e: $V^2$	$I^6$	$V_3^4$	$N^{5+6}$			(A-taite)

Harmonialle on tunnusomaista lisäsektisoinnun käyttö (IV<sup>5+6</sup>, II<sup>5+6</sup>). Joh-  
dannon lopukkeessa mollimuunteinen subdominanttitehoinen lisäsektisointu  
on hyvin tyypillinen romantiikan harmonian huipennuskeino. Säveltäjälle tyy-  
pillistä on toisaalta mieltymys nooni- tai lisäsektisoinnun vaikutelmaa luo-  
vien appogiaturien käyttöön, toisaalta salonkityylissä epätavallisen rohkea  
modulointi. Jo päätaitteessa moduloidaan rinnakkaissävellajin subdominant-  
tiin (C - d:), kehittelevässä sivutaitteessa moduloidaan sekunti-suhteisiin

sävellajeihin (d- e - c:), ja tavanomaista salonkityyliä pidemmälle ulottuvat myös kromaattiset muunnesoinnut  $N^{5+6}$  ja  $VI^{a6}$ .

Wagnerin "Laulu iltatähdelle", sellosoolona suosittu Tannhäuserin aaria-sovitelma, laajentaa perinnäistä harmoniakäsitystä lausekkeiden sisäisten medianttisuhteisten modulaatioiden ohella kromaattisten ja modaalisten lainamuunnesointujen piiriin:

Wagner: O Star of Eve. Tannhäuser, Act. III. Arr. by Charles Godfrey.<sup>23</sup>

Lausekerakenne: ABCA.

A-taite: G:	II	I	II	$III^{6b}_{5b}$	$bVI^{5b}$	$\#II^{\flat 5\#}$	$I^{\flat}$	$V^7$	VI		
B-taite: G:	IV	$\left[ \begin{array}{l} VI^4_3 \\ \# \\ V^4_3 \end{array} \right]$	I	$V^7$	$VI^{4-3}$	III	I	II $\#$	$\left[ \begin{array}{l} G: II^{4-3} I^6_4 \\ I^{4-3} \end{array} \right]$	$V^{7}_{6-5}$	I
C-taite: G:	IV	$\left[ \begin{array}{l} III^{\#} \\ E: V \end{array} \right]$	$V^7 / VI^{4-3}$	IV	$^{5+6}$	$\#II^{\flat 5\#}$	$\left[ \begin{array}{l} G: III^{\flat}_4 \#II^{\flat}_5 \\ I^{\flat} \end{array} \right]$	$I^{\flat}_4$	$V^{7}_{6-5}$	I	

Teoksen alkutaitteessa esiintyy Wagnerille tyypillinen medianttisuhteinen modulaatio G-B, mikä on myös tulkittavissa modaaliseksi muunnesoinnuiksi. Asteittain, jopa kromaattisesti nouseva bassovastaliike tuo mukanaan sekuntisuhteisia sointuyhdistelmiä, ja lainaa wieniläisklassismista tyypillisen lopuke-ratkaisun (IV)  $\#II^{\flat 5\#}$   $I^{\flat}_4$  I, missä vähennetyn septimisoinnun muotoinen kromaattinen muunnesointu luo tyypillisen dramaattisen huipennuksen. Sivutaitteen (C) kromaattiset muunnesoinnut, medianttimodulaatio ja melodian appogiaturat ovat tavanomaista salonkiharmoniaa huomattavasti kehittyneempiä ratkaisuja.

Tshaikovski- ja wagnermaiset ratkaisut olivat yleensä liian rohkeita teho-keinoja. Tavanomainen soinnutus perustui normaaleihin täyskadensseihin, joita laajennettiin välidominantein. Nämä saattoivat esiintyä kaikilla modaalisisilla ja tonaalisilla sointuasteilla, ja olivat muodoltaan joko dominanttiseptimi- tai vähennettyjä septimisointuja ( $V^{\flat}_I$ ).

Vähennetty muunneseptimisointu karakterisoi myös salonkityylistä ragtimeen ja jazziin periytynyttä "Swanee River" -lopukkeeksi nimittämäni alkujaan wieniläisklassista sointukadenssia.<sup>28</sup> Välidominanttien lisäksi kromaattisina muunnesointuina esiintyy yleisesti alennetun kuudennen asteen lisäsekstisointu ( $VI^{a6}$ ) eikä napolilainen sekstisointukaan ( $N^6$ ) aivan tuntematon ole. Romantiikan aikana yleistynyt hajasäveltendenssi melodiassa laajentaa harmoniaa nelisointujen piiriin. Normaali salonkisointu pysyy kuitenkin lujasti kolmisointuna, ja ei-dominanttitehoisena nelisointuna yleistyi vain subdominanttitehoinen lisäsekstisointu ( $IV^{\flat 5\#}$ ). Kehittyneimmillään salonkiharmonia saattoi lähentyä romantiikan ajan taidemusiikin moderneja pyrki-myksiä, mutta vain poikkeustapauksissa. Suurin osa salonkiharmoniaa pysyy järkähtämättä salonkikelpoisena.

## Tekstuuri ja sovitus

Salonkityylin tekstuuriesikuva oli romantiikan taidemusiikin "sekatyylin", homofonisen ja polyfonisen tyylin yhdistelmä. Siitä oli erotettavissa kolme peruselementtiä: 1) melodia, 2) säestys ja 3) obligato. Salonkityylin sovitus perustui näiden kolmen elementin keskinäiseen suhteiden järjestämiseen, variointiin ja eri tavalla painottamiseen. Karkein jako salonkitekstuurityypeissä muodostui konsertti- ja tanssimusiikin välille.

### a) Konserttimusiikki

Edellä on käsitelty salonkimusiikin melodiaa, sen muotoa ja erikoispiirteitä. Homofonisen tyylin perinteitä noudattaen melodia, "teema", oli tyylin tärkein tekijä. Säestyksen funktio oli salonkimusiikissa rajoittunut tavallisesti teoksen harmoniarungon luomiseen. Käytettävissä olivat kaikki romantiikan taidemusiikin tavanomaiset keinot: säestystyypit varioivat homofonisen liedin harvatahtisista säestyssoinnuista murtosointujen ja arpeggiokuvioiden monilukuisen valikoimaan, Albertin bassosta Tshaikovskin harppuvirtuositeettiin, koraalimaisista soinnuista sointukerroksiin tai synkooppiostinaatioiden avulla katkottuun sulavaan sointutaustaan. Perusolemukseltaan säestys oli pianistinen - käytännöllisistä syistä siksi, että pianon osuus oli salonkityylissä ensisijaisesti säestävä, traditionaalisista syistä siksi, että salonkimusiikin sovittajat noudattivat taidemusiikista periytynyttä käytäntöä ja sovittivat musiikin suoraan alkuperäissävellyksen pianopartituurista. Konsertti- ja tanssimusiikin välinen tekstuuriero perustui säestyksen erilaiseen funktioon: kun se tanssimusiikissa oli yhtä paljon rytmisen kuin soinnullinen, rajoittui se konserttimusiikissa vain harmoniapohjan luomiseen.

Tekstuurielementeistä obligato ansaitsee lähemmin huomiota. Obligato loi vastakohtaisuutta ja kompleksisuutta homofoniseen tekstuuriin. Salonkisoovitusten jännitteet ja vastakohtaisuudet voidaankin nähdä toisaalta teksturaalisin, toisaalta instrumentoinnin keinoin aikaansaaduiksi tehoiksi. Näistä edellistä nimitettäköön homofonia-obligato-kontrastiksi. Yksinkertaisiin vastaääniä syntyi säestyksestä. Jo tavallinen murtosointukuvio säestyksessä sai usein itsenäistä melodista luonnetta, etenkin kun siihen liittyi basson vastaliike suhteessa melodiaan.

*Nuottiesimerkki 9. Bizet: Nadirin romanssi oopperasta Helmenkalastajat. Arr. E. Tavan.<sup>5</sup>*

melodia:  
g: obligato:  
I  
IV

Painokkaampi vastaääni oli itsenäinen vastamelodia, joka liikkui silloin, kun teema lepäsi. Tuloksena oli yksinkertainen polyfoninen asetus, "säesolmu":

*Nuottiesimerkki 10. Partos: Sonja. Arr. Martin Uhl.<sup>24</sup>*

melodia: obligato:  
e: I IV<sup>3</sup> I IV V<sup>7</sup> / III

Kehittynein obligato salonkityylin puitteissa oli teeman vapaa imitaatio, jääne barokin polyfonisesta tyylistä:

*Nuottiesimerkki 11. Massenet: Elegie.<sup>22</sup>*

melodia  
e: IV<sup>3</sup> V<sup>7</sup> I  
imitoiva obligato:

Monimutkaisin salonkitekstuuri saattoi sisältää myös useampia vastääniä. Tavallisimmin rajoituttiin kuitenkin kolmeen erilliseen ääneen: melodiaan, basson vastaliikkeeseen ja obligatoon. Kehittyneimpiin tekstuuryypppeihin kuuluu mm. Weningerin sovittama jo muutaman kerran siteerattu sovitus Tshaikovskin romanssista "Ken kaihon tuntee". Pääsikermä on homofoninen sellon ja viulun vuorotellessa lausekkeittain melodiassa jousten, puu- ja vaskipuhallinten soittaessa säestyssointusynkooppiä. Sivusikermässä sello ja puupuhaltimet tuovat mukaan vastäänen, nousevan sekstiaiheen, joka on käänös päätaiteen päämotiivista. Sekstiobligato jatkuu päätaiteen kertauksessa, häviää ylisäkeen tutissa, oktaavein kaksinnetun, vaskipuhaltimin täydennetyin teeman ja sille vastaliikkeisen nousevan sointukadenssin muodostamassa ylimenossa, joka huipentuu ff-nyanssiseen oktaavein kaksinnettuun neljääniseen sointuun. Päätaiteen kertaus on polyfonista tekstuuria lähenevä rakennelma, missä sello käyrätorvien tukemana soittaa teeman ja 1. viulu puupuhaltimien tukemana sivusikermän materiaaliin perustuvan vasta-aiheen laajimmillaan kaksi oktaavia teeman yläpuolella. Kolmen tahdin mittaisen codan tekstuuri pelkistyy koraalimaisiin tuttisointuihin, jotka häipyvät pianoarpeggion etäännyttämänä pianissimoon.

Homofonia-obligato -kontrastin ohella instrumentaation keinot loivat sävellyksiin jännitteitä. Instrumentointi perustui taidemusiikin tapaan eri soitinyhdistelmin aikaansaatuihin rekisteri- ja väri vaihteluihin, toisaalta tekstuuriin tiheyden ja dynamiikan vaihteluihin. Vertailtaessa täydet jouset, vähintään viisi puu- ja vaskipuhallinta sekä lyömäsoittimiston käsittäviä salonkisoituksia käytettävissä oleviin soitinkokoonpanoihin vastakohta oli huutava: vain suurimmilla elokuvaorkestereilla tai Suomen Yleisradiolla oli varaa pitää palkkalistoillaan trioja tai kvartetteja suurempia orkestereita. Tämän seikan olivat salonkimusiikkia ammatikseen sovittavat kokeneet asiantuntijat ottaneet huomioon ja pyrkineet tekemään sovituksista sellaisia, että ne kelpaisivat kaikkiin mahdollisiin soitinkokoonpanoihin. Niinpä pianostemmoihin oli säännöllisesti lisätty pikkunuotein pianotekstuuriin kuulumattomat lisät, teemat ja vastäänet, ja lisäksi siten että ne oli mahdollista soittaa myös normaalin säestystehtävän ohella. Samoin violisti sai soittaa pikkunuoteista puhaltimien ääniä, sellisti käyrätorven jne. Weningerin, Tavanin, Artokin tai Alderin standardisovitukset olivat siis käyttökelpoisia myös suomalaisille ravintola- ja elokuvayhtyeille. Eri asia oli tietenkin, että tuloksena oli joukko alkuperäis-sävellystä huonontavia kompromisseja: pianon oli pakko pysytellä vain säestystehtävissä, sovitustapa johti tarpeettomiin unisono- ja oktaavikaksinnoksiin ja sai aikaan kontrastitonta, tasapaksua tekstuuria, "joka soi jotenkin kaikilla kokoonpanoilla, muttei millään hyvin".

Taloudellisten seikkojen sanelema käytäntö johti tasapaksuuteen, värittömyyteen. Perustyypiksi jäi muutaman jousen ja pianon yhdistelmä. Homogeeninen, mutta toistaalta yksitoikkoinen sointi varioi sen mitä rutinoitunut

kapakkasoittaja viitsi. Triokokoonpanoissa viulu soitti teeman, sello säesti murtosointokuvioin tai soitti vastääntä, ja välillä jouset vaihtoivat tehtäviä. Piano säesti paksuin soinnuin yrittäen poimia puuttuvien soitinten ääniä mukaan. Kvartettikokoonpanoissa toinen viulu tuli mukaan soittamaan vastääntä tai melodian terssiä, joka joskus jäi huilun tai klarinetin huoleksi. Alttoviulua, perinteellisesti vain säestysinstrumenttina käytettyä soitinta, tuskin kukaan soitti suomalaisissa salonkikokoonpanoissa. Suursovitususten puhallinosuuksia, huilun säestyskuvioita, ornamientoivia vastääniä, trillejä tai skaalakulkuja ei ollut mahdollista kuulla, eikä ulkomaisten sovittajien rakastamia käyrätorvisooloja tai vaskikuoroja sävellysten huippukohdissa.

Tiheys- ja dynamiikkavarasto kärsi soitinkokoonpanojen suppeudesta. Pienten yhtyeiden oli vaikea tavoittaa tehoa, jota sovittaja oli ajatellut esimerkiksi puhallinkadenssin ja tutin vastakkaisasettelussa normaalista orkestraatiodynamiikasta puhumattakaan. Sen sijaan tekstuurivaihteluihin perustuva tiheyskontrasti oli hyvinkin toteutettavissa, koska pianon avulla oli mahdollista rakentaa tilapäisesti varsin kompaktaa tekstuuria. Normaali ratkaisu kvartetti- ja trio-kokoonpanoissa oli josten kaksintama pianotekstuuri, missä oikealla kädellä soitettuihin teeman oktaavikaksinnoksiin liittyi toinen ääni rinnakkaisliikkeessä, ja vasen käsi sellon tukemana hoiti säestyksen sointuineen, basso-vastaliikkeineen ja säestyskuviovariaatioineen. Tuloksena oli äänilevyiltä kuultava "salonkisointi": oktaavein räsitetty kudos johti kapakkapianon lievän epävireisyyden saattamana epätäsmälliseen, rubatomaiseen kosketukseen, johon romantiikan ajan ylitulkinnan leimaama jousien glissando-rubato antoi oman lisänsä.

*Analyytiesimerkki:* P. Tschaiikowsky: Romance F-moll. Op. 5. Arr. L. Weninger. Copyright 1927 by D. Rachter, Leipzig. YLE/Nuotisto.

## 1. Muoto

Sävellyksen suurmuoto on salonkimusiikille tyypillinen kolmikehys, missä pääsikermä, Andante cantabile, on kehys- ja parisikermän rajoilla, mutta jonka päätaitteen ylisäe sulkee kuitenkin kehysikermäksi. Sivusikermä, triomainen Allegro-energico -osa, osa parisikermä. Pää- ja sivusikermän erottavat toisistaan toisaalta välitaite, jonka materiaalina on sivutaitteen obligato-ostinato, toisaalta pääsikermän ylisäkeeseen pohjautuva kadenssoiva ylitaite. Sävellyks päättyy Codaan, sivusikermän lyhennettyyn muunnokseen. (Säesymbolit ks. viite 29)

I 2j    A: 4a 4a<sup>s</sup> 2y 5b 3v' 5b 3b'' 4a 4a<sup>s</sup>  
 B: 4b''' 4d 4b'''s 4d's  
 A': 2y 4b''''  
 välitaite: 4obl/C

II        C: 2e 2e<sup>s</sup> 2e 2e<sup>s</sup>  
 D: 2f 2f' 2f' 2f'' 4f''  
 ylitaite: 4y'' 8y''''

I        ABA'

Coda    2obl/C 2e 2e<sup>s</sup> 2f'''' 2f'''''' ylisäe(a')

## 2. Melodian erityispiirteet, motiivit

A-säe rakentuu toonikan, dominantin ja subdominantin ympärille kietoutuvasta sivusävelin ja kromaattisin appogiaturoin varustetusta laskevasta motiivista:

*Nuottiesimerkki 12.*

Harmonisen mollin ylempi tetrakordi tasoitettuna subdominanttiappogiaturalla varustettuna on tyypillinen salonkimusiikin sentimentaalisuutta luova tehokeino, joka assosioituu ns. "mustalaiskajaan", B-säkeen jälkimotiivi, koko päätaitteen tärkein motiivi rakentuu nousevista sekstihypyistä laskevassa sekvenssissä.

*Nuottiesimerkki 13.*

Seksti, slaavilaisen romanssimelodian tyypillinen intervalli, on keskeisessä asemassa sivutaitteissa, missä se esiintyy myös käänteisenä, terssinä.

Nuottiesimerkki 14.

Trio-osa on vastakkainen sentimentaaliselle pääsikermälle, tanssillinen, submedianttiduurissa liikkuva. Melodiset ainekset ovat niukkoja, enimmäkseen murtosointuhyppyjä I- ja V-asteen sointusävelin. Osaa hallitsee toisaalta fryygissävyinen obligato-ostinato, toisaalta harmonian primäärisyys - sikermän jälkilauseke muodostuukin tiheään vaihtuvista sointukadensseista. Trio seuraavan välitaitteen, sellokadenssin aiheet perustuvat pääsikermän yllsäkeeseen, ja niitä leimaa a-säkeen motiivin tavoin mieltymys mustalaimollin käyttöön. Tyyppillisenä slaavilaisena kliseenä teoksessa on codan loppusäkeessä laskeva sekuntiappogiatura, slaavilaisen nostalgian tärkeä tehokeino.

3. Harmonia

Sävellyksen harmonia on varsin tavanomaista. Kliseemäisinä ratkaisuin huomattakoon IV<sup>5+6</sup>-soinnun valta-asema subdominanttitehona, harhapurkaus VI-asteen sointuun, sekä tilapäiset modulaatiot rinnakkaisduuriin

Kadenssit

I A f: I I<sup>6</sup> V<sup>5</sup> /IV IV<sup>5+6</sup> V<sup>7</sup> I ---  
 As: V<sup>6</sup><sub>5</sub> I --- V<sup>9-8</sup> I -- I  
 f: f: [III V<sup>4</sup><sub>3</sub> I  
 B f: I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I<sup>6</sup> IV<sup>5+6</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup> VI [I<sup>6#</sup><sub>4</sub> V<sup>6</sup><sub>4</sub> I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>3</sup><sub>3</sub>  
 f: IV<sup>3</sup> I<sup>6</sup><sub>4</sub> I<sup>6</sup> V<sup>4</sup><sub>3</sub> I IV<sup>3</sup> IV<sup>7</sup> I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I<sup>6</sup><sub>4</sub> f: [I<sup>3</sup><sub>3</sub> IV<sup>3</sup>  
 b:  
 välitaitte: I IV I V<sup>4</sup><sub>3</sub> I [VI  
 f: [Des: I  
 II C Des: I<sup>6</sup><sub>3+6</sub> V<sup>7</sup>  
 D Des: V<sup>7</sup>/VI V<sup>7</sup>/ V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> I --- V<sup>4+6</sup> III<sup>6</sup> V<sup>7</sup>/III<sup>6</sup> [I  
 f: [VI IV<sup>5+6</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup>  
 Coda (ylisäe): f: I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup><sub>6,5</sub> I<sup>9-8</sup>



#### 4. Tekstuuri ja sovitus

Sävellyksen tekstuuri on pääasiassa homofoninen. 1-2 -äänistä melodiaa säestää basson murtosointukuluin varustettu kolmisointu. Ylisäkeiden funktio on obligatomainen. Päätaitteen alkusäeparin kanssa ylisäe muodostaa säesolmun, siirtyy sivutaitteen lopussa imitaationa melodiaan, saa seurakseen pääaiheen variantin ja muuntuu välitaitteen ostinato-aiheeksi. Sama aihe siirtyy obligatoksi kontrastoivaan sivusikermään.

Instrumentointi perustuu viulun ja sellon vuorotteluun, jota tukevat puupuhallinvaihdokset. Sävellys alkaa teeman sellosolon (vaihtoehtoina huilu, klarinetti tai harmoni), jota piano, alttoviulu, käyrätorvet ja bassopizzicato säestävät. B-säkeessä melodia siirtyy 1. viululle, joihin yhtyy seksteissä klarinetti. Taite kasvaa vähitellen tutti-soitoksi ja päättyy soolospelon soittamaan laskevaan obligatokulkuun. Välitaitteessa vuorottelevat puupuhaltimet, jotka aloittavat myös sivusikermän. Sivusikermä on pääsikermien kontrastoiva tutti-taite. Se muodostuu neljäänisistä, koraalimuotoisista soinnuista, jotka purkautuvat vastaliikkeessä välitaitteen soolospelokadenssiin. Pääsikermän kertauksessa tulee uutena elementtinä imitoiva obligato, jonka soittavat huilu ja klarinetti jousten melodiaa vasten. Sivutaitteessa instrumentointi huipentuu melodian oktaavikaksinnuksiin, obligato siirtyy sellolle, klarinetille ja fagotille. Teos loppuu puupuhaltimien ja käyrätorvien sointukuuroon ja häipyäkspressiivisesti klarinetti-morendoon. Suomalaista ravintolaorkesterilaitosta ajatellen Weningerin sovitus soveltui kvarteteille ja niitä suuremmille kokoonpanoille: viulu ja sello hoitivat tärkeimmät temaattiset tehtävät, obligatoviulu tai puhallin soitti vasta-aihetta ja piano säesti soinnuin.

#### b) Tanssimusiikki

Salonkiorkesterille sovitettu tanssimusiikki oli konserttimusiikin tavoin homofonisen ja obligato-tekstuurityypin yhdistelmä. Tanssimusiikin ratkaisut olivat kuitenkin konserttimusiikkiin nähden yksinkertaisempia ja kaavamaisempia. Homofonisen tekstuurin osuus oli tanssimusiikissa entistä korostuneempi. Pääsy siihen oli säestyselementin funktion perusero tanssi- ja konserttimusiikin välillä: tanssimusiikissa säestyksen oli vastattava harmonian ohella myös rytmistä. Niinpä säestyselementti kiteytyikin tyypillisiksi kaksi- ja kolmijakoisiksi rytmioinaatoiksi, valssin, masurkan, polkan, sottiisin, one- ja twostepin, tangon, shimmyin tai fokstrotin tutuiksi rytmikuvioksi. Sovituksen lähtökohta oli vankasti pianistinen. Säestyssoitinten, basson, 2. viulun, joskus myös alttoviulun, fagotin, käyrätorvien tai pasuunan tehtäväksi tuli lyömäsoitinten tukemana kaksintaa pianon "vasemman käden" tehtävät, bassoiskut pääiskuilla ja säestyssoinnut sivuiskuilla tai iskuttomilla tahtiosilla. Pianistinen esikuva ja korostunut rytmifunktio rajoittivat toisaalta melodia- ja obligatoelementtejä: oktaavein kaksinnettu teema sai tavallisesti seurakseen vain yhden rinnakkaisäänen, eikä itsenäinen vastaääni aina mahtunut mukaan. Salonkiorkesterille sovitettu tanssimusiikki sisälsi koko joukon erilaisia

ratkaisuja, missä jännitteitä ja kontrasteja pyrittiin luomaan konserttimusiikista perityin keinovaroin, homofonisen ja obligato-tekstuurin vuorottelulla ja soitinnuksen keinoin rekisteri-väri- ja tiheyskontrastin avulla. Erilaisista sovitustavoista esitetään muutamia esimerkkejä kotimaisilta salonkisoittajilta Aleksei Apostolilta, Anton Sittiltä ja Herman Sjöblomilta, sekä kaksi esimerkkiä suositusta 1910-luvun saksalaisesta sovituskokouksesta "Elite Tanzalbum für Streichmusik".<sup>30</sup>

Apostolin julkaisema jousiorkesterisovitus Jean Caponsacchin valssista "Una Carezza" on mahdollisimman yksinkertainen homofoninen tekstuurityyppi. 1-2 -ääninen melodia kulkee läpi viisivalssisen jonojakson pelkästään 1. viuluilla (divisi). 2. viulut ja alttoviulut soittavat 3-4 -äänisen säestyssoinnun 2. ja 3. tahtiosilla usein sellon tukemana. Sello kaksintaa toisaalta taidemusiikista perittyyn tapaan oktaavein 1. tahtiosan bassopizzicatot. Mitään muuta laajamittaisen konserttivalssin instrumentaatioissa ei tapahdukaan: toinen viulu saattaa tilapäisesti siirtyä soittamaan säestyssointua 2. tahtiosalta pääiskulle, jokin välitaite väritetään pizzicatoilla, ja pari ylimenoa soitetaan tremoloiden unisonossa. Samantapainen ratkaisu on Anton Sittin sovittamassa valssissa "Mandschurian kukkuloilla". Sovittajan lisää ovat päätaiteen murto-ointukuvioinen sello-obligato tai klarinetin kohoiskuobligatot.

Herman Sjöblomin sovitus omasta menestyskappaleestaan "Yksin"-valssista on edellisiä kehittyneempi. Sovituksen perustana on pianonuotti, joka soitetaan solistisesti läpi koko kappaleen. Ensimmäinen viulu kaksintaa 1-2 -äänisen melodian (non divisi) ja sen alääni siirtyy tilapäisesti myös toiselle viululle. Sello kaksintaa melodian oktaavein. Toisen viulun pääasiallisin tehtävä on soittaa säestysintervallia (seksti) 1. ja 3. tahtiosilla, ja bassopizzicato kaksintaa vasemman käden bassolyönnit. Klarinetti rajoittuu melodian kaksintamiseen, huilulle on sen sijaan kirjoitettu runsaasti obligatokulkuja, pääasiassa ornamentoivia murtosointukuvioita. Sävellyksen päätaite on sovitettu tiheästi, heterofonisesti, sivutaite sekä sivusikermä kontrastoivasti, ohuesti ja homofonisesti.

Jean Gilbertin "omenasaksalainen" marssifokstrot "Puppchen, du bist mein Augenstern" ("Nukke sä oot mun armaan" t. "Sakilaisten laulu") on tekstuuriltaan samantapainen. Sen yksiääninen melodia saa tuekseen vilkkaasti ornamentoivan, 16-osakuvioin liikkuvan murtosointunoususta ja skaalamaisesta laskusta koostuvan obligaton. Verse-refrain -tyyppisessä parijaksossa esitaitteet on sovitettu ohuesti, homofonisesti, jälkitaiteet tiheämmin, obligatolisin. Jouset ja piano ovat saaneet tuekseen puu- ja vaskipuhaltimia oboesta, fagottia ja kahta trumpettia myöten. Säestyssoittimina tulevat mukaan lyömäsoittimet, ja bassorumpu, pikkurumpu ja lautaset hakkaavat marssimaista säestystä: iso rumpu hoitaa pääiskut, pikkurumpu lautasten tukemana säestys-synkoopit.

Anton Sittin sovittamassa polkkatwostepissä, Berniauxin "Jeannessa"

esiintyy yksinkertaisesta lähtökohdasta huolimatta tanssimusiikiksi monimutkainen tekstuuri. Ensimmäinen viulu soittaa melodian, toinen viulu murto-sointukohoiskuille rakentuvan obligaton ja sello toisen vastaäänen, murto-sointumelodian harvennetuin nuottiarvoin. Säestyssointu on jätetty alttoviululle, jonka sekstiotteita 3. viulu (ad. lib.) kaksintaa. Basso soittaa tavanomaisia toonika-dominantti kulkuja iskullisilla tahtiosilla.

*Nuottiesimerkki 15.* Berniaux: Jeannette vihreässä metsässä. Polkka-twostep. Sov. Anton Sitt.<sup>30</sup>

melodia: 1. vl, B-cl (in C)

1. obligato: 2. vl

2. obligato: vc

vla, 3. vl

säestys: cb

F: I V<sup>7</sup> I

Suurelle salonkiorkesterille sovitettu Walter Kollon fokstrot "Das kleine Niggergirl" on esimerkkisävellyksistä tekstuuuriltaan kehittynein. Ragtimemaisesti pentatoninen melodia saa seurakseen voimakkaasti synkopoivan sello-obligaton, ja päätaitteen kertauksessa toisen vastaäänen, viuhuvat, skaalamaisesti aaltoilevat kohoiskut 32-osasekstolein, jotka assosioituvat marssimusiikin ohella vuosisadanvaihteen ragtimen tyyliin. Samoin kuin Gilbertin "Pupphenissa", taitteiden välinen kontrasti tehostuu väri- ja tiheysvaihteluiin. Salonkimusiikin kolme tekstuuriinvariointitapaa, homofonia-obligato -kontrasti, väri- ja rekisterikontrasti sekä tiheyskontrasti on asetettu toisiaan tukevaan, jännitteiseen ratkaisuun.

Nuottiesimerkki 16. Kollo: Das kleine Niggergirl.<sup>30</sup>

melodia: 1. vl, fl, ob  
8:va

1. obligato: vc, fg

2. obligato: cl

Es: v<sup>7</sup>

1<sup>5+6</sup>

Tyylianalyysi osoittaa salonkimusiikin ja klassis-romanttisen taidemusiikin lujan sukulaisuuden: salonkimusiikki oli yksinkertaistettua, popularisoitua taidemusiikkia, harmitonta taustakullisia ravintoloiden ja elokuvateattereiden käytössä. Siteet taidemusiikkiin höltyivät sitä mukaa kun tyylin tehtävä erosi taidemusiikin perinteisistä käytännöistä. Alkuillasta ravintolassa esitetty triosovitus klassisen sonaatin osasta saattoi hyvinkin olla tasokasta taidemusiikkia, loppuillaan kevytmielinen valssimusiikki oli keinumassa jo kauas yksinkertaistumisen ja kaavoittumisen sentimentaalisella tiellä. Salonkimusiikilla oli romantiikan taidemusiikin perinteen välittäjän asema muuhun 1920-luvun populaarimusiikkiin, myös tanssimusiikkiin. Välittymiskanavia oli monia. Populaarimusiikin tuotanto ravintoloissa ja elokuvateattereissa perustui salonkimusiikkiin, ja käytäntö säilyi jazzin murroksen jälkeenkin päivällis- ja illalliskonserteissa. Eräät musiikin lajit, mm. operettimusiikki, olivat osaksi yhteisiä ravintola- ja tanssimusiikissa, tämä taidemusiikin popularisoitunut perillinen soveltui toisinaan myös jazzin materiaaliksi. Populaarimusiikin sekä luova että esittävä puoli oli orientoitunut musiikkikoulutuksen vuoksi voimakkaasti taidemusiikkiin: salonkimuusikot olivat järjestään opiskelleet Musiikkiopistossa/Konservatoriossa ja sotilassoittokunnissa, samoin myös monet jazzmuusikot. Säveltäjille ja sovittajille klassinen koulutus oli välttämättömyys, ja sovittaminen olikin se osa-alue, jossa taidemusiikin vaikutus ulottui syvimmälle: jopa "Emma"-valssin kaltainen rekilaulu saatettiin sovittaa suureleisesti salonkiorkesterille, ja liittää siihen tavallista monimutkaisempia sointuyhdistelmiä, modulaatioita, erikseen sävellettyjä välikkeitä ja sievistelevää jousisointia - ja saavuttaa myyntimenestys!<sup>31</sup> Myös ulkomaisissa sovituksissa tuntui taidemusiikin vaikutus, mitä osoittaa mm. josten, jazzmusiikille kaikkein vieraimpien instrumenttien säilyminen standardisovituksissa

koko 1920-luvun ajan.

Taidemusiikkiainesten säilyminen populaarimusiikissa myös jazzin murroksen jälkeen osoittaa, että akkulturaatio oli erilaista syvä- ja pintarakenteissa: itse musiikillisissa käsityksissä muutos tapahtui huomattavasti hitaammin kuin ohjelmistossa tai soitinkokoonpanoissa. Taidemusiikin siirtyminen populaarimusiikkiin ei toisaalta ollut pelkkä taidemusiikin yksinkertaistumisjatkumo. Se oli kulttuurifuusio, missä vain tietyt taidemusiikkiaineet valikoituivat ja sulautuivat populaarimusiikin eri osakulttuureihin ja käytäntöihin. Tämän kehityksen selvittäminen on seuraavien lukujen päätavoitteita.

### *Viitteet*

- 1) Czerny-Hofman, mts. 124-126; Fellingner, mts. 131-141.
- 2) Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto. Helsinki 1934. FKK.
- 3) Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto: yht. 186 fantasiaa oopperoista (104), sarjoista (25), baleteista (29), czardaseista, rapsodioista ja sinfoniaista (50).
- 4) Wagner, Richard: Tannhäuser. Selection. Selected and Arr. by Charles Godfrey Hawkee et Sohn Ltd., London. i.v. YLE/Nuotisto.
- 5) Tavan, E.: Fantasia sur Martha. Opera de F. de Flotow. Chandens Fil's Editos, Paris. i.v. YLE/Nuotisto. Suurmuoto: johtotaite - allegro non troppo - Overture - Romance de la rose - Air de Larmes - kadenssi - Marche - Trio - Finale - Coda.
- 6) Sama (sov.), Les Pecheurs de perles. Opera de Georges Bizet. Chandens Fil's Editos, Paris. i.v. YLE/Nuotisto. Suurmuoto: AB C=johdanto ja aaria (Nadirin romanssi), väliaine (C') D EE' FF' G (soolotaite, kadenssi) B' H (finale);  
Coppelia. Balle't de Leo Delibes por Ernst Alder. Trio. Al Menstrel, Paris. i.v. YLE/Nuotisto. Suurmuoto: A A' (ylimeno) johdanto B(Mazurka) C D EE' (Theme Slave variation: 1. variation, 2. variation).
- 7) Em. oopperoiden lisäksi keskeisimpää fantasiarepertuaaria olivat mm. Leoncavallon "Pajazzo", Massenetin "Herodiade", Puccinin "La Boheme", Smetanan "Myyty morsian", Tshaikovskin "Eugen Onegin", Verdin "Otello", "Traviata", "Aida", "Trubaduuri", "Naamiohuvit", jopa Weillin "Kerjäläisoppera"; sarjoista Albenizin "Suite Espagnole", Bizetin "Arleesittaret" (1-2), Ippolitov-Ivanovin "Kaukaasialainen sarja", Sibeliuksen "Suite Mignonne" ja "Pelleas-Melisande"; baleteista Delibesin "Sylvia", Tshaikovskin "Joutsenlampi" ja "Pähkinänsärkijä"; Listzin "Unkarilaiset rapsodiat" (1, 2, 11, 12, 13), sinfoniaista Alfenin "Midsommarvaka-rapsodia", Järnefeltin "Korsholma", Tshaikovskin "Andante Cantabile" 5. sinfoniasta. Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto.
- 8) Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto. Salonkikappaleita; Joululuettelo 1921. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Oy Fazerin nuottiluettelo 1922, 1923. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1921-1923, Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1927.
- 9) Kalman, E.: Czardasfurstinnan. Copyright 1916 by Josef Weinberger, Leipzig. Abr. Hirschs förlag, Stockholm. RTK.
- 10) Schirmann, Alexander: Dubinuschka. Potpourri über russische Zigeuner-Romanzen. Arr. Paul Wagerer. Verlin. Verlag von Bosworth & Co., Leipzig. Copyright 1922 by C.M. Roehr. YJK.

10) Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto.

11) Fucik, Julius: Winterstürme. Walzer, Op. 184. Copyright 1906 Eduard Klökner, Budapest. YJK. Suurmuoto (johdanto), kolmikehys. 1. valssi kehyskermä (=k.s.), y(lisäe). 2. valssi, parisikermä (=p.s.). 3. valssi p.s., välitaite p.s., 4. valssi k.s., Coda = j, kolmikehys.; Bottari, G.: Gaida troika. Vals. Sov. Anton Sitt. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto n:o 9. Helsinki i.v. Suurmuoto: j, Valse 1. k.s., välisäe, Valse 2. p.s., välisäe, Valse 3. k.s., välilauseke, Finale (=Valse 1. +y). Lehar, Franz: Luxemburgin valssi. Sov. Anton Sitt. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto n:o 10. Helsinki i.v. Suurmuoto: j p.s. + y, Valse 1. k.s., Valse 2. p.s. Valse 3. p.s. ylitaite, Valse 4. p.s.

12) Chopin, Fr.: Surumarssi. Sov. Anton Sitt. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto N:o 5. Helsinki i.v.: A /B A/ Trio /:C/ C' A- :/BA:/

13) Esim. Chopin: Valssi h-molli. Op 69, n:o 2: AABA Trio: CC'C''AABA.

14) Delibes, Leo: Pizzicato. Heugel & Co., Paris i.v. RTK.

15) Schartrow, A.: Mandschurian kukkuloilla. Valssi. Sov Anton Sitt. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto n:o 14. Helsinki i.v. Muoto: Introduction (A') I/:A::B:A II/:C: Coda.

16) Sjöblom, Herman: Yksin. Valse a la rise. Westerlunds salongorkesterbibliotek. Helsingfors i.v. (1920). Muoto: Introduction (a') I/:A:B:A II/:C: A Coda (a'')

17) Fucik, Julius: Entry of the Gladiators. March of Triumph. Copyright 1903 Boosey & Hawkes Ltd., London. New York. YLE/Nuotisto: j I:A::B: II(Trio) CDC, D.C. al Fine puuttuu!

18) Vrt. klassisen ragtimen muotoprototyyppi s. 240.

19) Beethoven: Für Elise. Albumblatt; Ph.E. Bach, Frühlingswachsen. Romanze. Verlag von Anton J. Benjamin, Leipzig. YLE/Nuotisto.

20) Merikanto, Oskar: Valse Lente. Sov J. Rautenbacher. Salonkiorkesterikirjasto n:o 1. Oy Fazerin Musiikkikauppa. Helsinki i.v. (1920).

21) Tshaikowsky, P.: Nur, wer die Sehnsucht kennt. Lied Op. 6 n:o 6. Arr L. Weninger. Copyright 1928 by O. Rachter. Leipzig. YLE/Nuotisto.

22) Massenet, Jules: Elegie. Melodie avec accomp. de violoncelle. H. et C., Paris i.v. YJK.

23) Wagner: "O Star of Eve". Tannhäuser Selection. Arr. Charles Godfrey. Act. III.

24) Partos, Eugen: Sonja. Russische Ballade. Arr. von Martin Uhl. Copyright 1921 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, Leipzig. YLE/Nuotisto.

25) Bakaleinikow, N.R.: Ole armollinen. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki i.v.

26) Ks. analyysiesimerkki, Tshaikovski, Romanssi f-molli.

27) Sjöblom, Herman (sov.): Emma. Valssi. Ab R.E. Westerlund Oy. Helsingfors i.v. (1928), 1. säe.

28) Stephen C. Fosterin Swanee River -laulelman lopukeratkaisu, jonka yhteyttä ragtimeen ja jazzin kliseemäisiin lopukkeisiin korostaa mm. sävelmän sitaatti Irving Berlinin ragtimeklassikossa "Alexander's Ragtime Band".

29) Symbolit: roomalainen numero = sikermä; iso kirjain = lauseke; pieni kirjain = säe; arabialainen numero = iskualojen lukumäärä; j = johtosäe, y = ylisäe; s = sekvenssi; ' = variaatio.

30) Caponsacchi, Jean: Una Carezza. Vals. A. Apostolin partituurikirjasto. Helsinki i.v.; Berniaux: Jeanette vihreässä metsässä. Polkka Twostep. Sov. Anton Sitt. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto n:o 7. Helsinki i.v.; Schartrow: Mandschurian kukkuloilla. Valssi Em. julkaisusarja n:o 14; Sjöblom, Herman: Yksin. Valse a la Russe. Op. 1. Westerlunds Salongorkesterbibliotek. Helsingfors i.v.; Kollo, Walter: Das kleine Niggergirl. Marsch. Elite Tanzalbum für Streichmusik n:o 131. Berlin i.v. (1910). YLE/Nuotisto; Gilbert, Jean: Puppchen, du bist mein Augenster. Marsch. Em. sarja n:o 198. Copyright 1912 by Thalia Theater-Verlag, Berlin.

31) Sjöblom, Herman (sov.): Emma Valssi. Topi Aaltonen ja Suomi tanssiorkesteri. HMVX 2990 (1928).

## 2. Venäläinen valssiromanssi

Venäläinen romanssi, 1800-luvun loppupuolella Venäjän suurkaupungeissa suosituksi tullut salonkimusiikin kansallinen muunnos, vaikutti autonomian ajan läheisten kulttuurisuhteiden vuoksi tuntuvasti suomalaiseen populaarimusiikkiin. Boris Asafjev pitää romanssia romantiikan ajan liedin venäläiskansallisena lajina, joka syntyi lähinnä Schubert - Schumann -perinteisen liedin sopeutumisesta venäläisen kansanmusiikin ja ortodoksisen kirkkolaulun modaalis-melismaattisiin, venäjän kielen intonaatioita noudattavaan muotoon. 1800-luvun puolivälistä romanssi uudisti sekä taide- että populaarimusiikkia. Ensimmäisen tunnetun romanssisäveltäjän, Alexander Warlamovin lyyris-eleginen perinne jatkui taidesäveltäjien tuotannossa Glinkasta Tsaikovskiin, ja populaarimusiikkiin, koti-, varietee-, kupletti- ja tanssimusiikkiin syntyy uusi laji, sentimentaalinen valssiromanssi, joka vuosisadan loppupuolella sai vaikutteita myös Venäjän mustalaismusiikista.<sup>1</sup> Valkovenäläisen ja ukrainalaisen kansanlaulun arkaaiset piirteet, modaaliset kulut, kvintti- ja kvarttirakenteiset motiivit, jonomaaiset säerakenteet ja tanssilliset rytmiostinatot, ovat tunnistettavissa myös Suomeen levinneissä venäläisissä sävelmissä:

*Nuottiesimerkki 17a.* Wolgaklänge, Schirman, Dubinuschka (potp.) n:o 2.



*Nuottiesimerkki 17b.* Kamarinskaja, Schirman mt. n:o 32.



Suurin osa Suomessa tutuiksi tulleista venäläisistä sävelmistä kuului uudempaan, tonaaliseen kerrostumaan, jossa harmonia, seitsenkielisen kitaran, pianon tai haitarin säestyssoinnut, alkoi dominoida melodista ajattelua. Kadensseille rakentuvat usein ambitukseltaan laajat murtosointukulut olivat tyypillisiä:

*Nuottiesimerkki 18a.* Tanz. Schirman, mt. n:o 6(2)



*Nuottiesimerkki 18b.* Volga, Volga (Stenka Rasin). Venäläinen kansanlaulu. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki i.v.



Silti oli vielä nähtävissä vanhan kansanlaulun piirteitä: tonaalisen harmonian mukana yleistyneiden sekstimotiivien rinnalla säilyivät vielä arkaaiset kvintti- ja kvarttimotiivit<sup>2</sup>, ja tonaalisuus saattoi sekoittua rinnakkaissävellajimodaalisuudeksi ortodoksisen kirkkolaulun tapaan.<sup>3</sup> Kansanmusiikkiin viittasivat myös tyypilliset rytmimotiivit, daktyylit, anapestit (Shostakovits!) tai mustalaismusiikin synkoopit.<sup>4</sup> Tähän, jo suulliseksi perinteeksi muodostuneeseen, tuntemattomien tekijöiden laulusävelmiin kuuluvat nykyisinkin tunnetut suosikkisävelmät "Stenka Rasinista" "Kaksi kitaraa" -mustalaisromanssiin. Perinteen voimaa osoittaa se, että sävelmiä on omaksuttu mitä moninaisimpaan käyttöön. Niinpä "Raspachol" tunnetaan ylioppilaslauluna "Elomme päivät", "Laulu Dneprille" on tullut hengelliseksi lauluksi Helluntaiherätyksen piirissä ("Kristallivirta"), ja eräät tsaarin ajan sotilasmarssit ovat lainanneet sävelmänsä suomalaisille työväenlauluille (mm. Isänmaan kaiho - Barrikadimarssi, tuntematon sotilaslaulu - "Vapaa Venäjä").<sup>5</sup> Tonaalinen venäläinen kansalaulu on todennäköisesti vaikuttanut vuosisadan vaihteen suomalaisten arkkiveisujen ja lauluviikkojen sentimentaaliin sävelmiin ja "Iitin Tiltun" tai "Säkkijärven polkan" tyylisiin tanssikappaleisiin.

Venäläinen populaarimusiikki huipentui 1800-luvun loppuvuosina kaihoisan valssiromanssin kukoistukseen. Tyylin levittämisestä alkoi vastata kustannustoimi, ja sille oli ilmaantunut uutta käyttöä Venäjän suurkaupungeissa kotimuisoinnista tanssi- ja varieteemusiikkiin. Vuosisadan lopussa muotiin tulivat "mustalaisromanssit", joista näytti tulleen kustantajien vetonaula. Menestyksekkäimpiä lienee ollut pietarilainen säveltäjä-liikemies Nikolai Davidoff, jolla oli kustannusliikkeitä Pietarissa, Moskovassa ja Kieviissä, ja lisäksi hyvät ulkomaiset kauppasuhteet. Saksalainen Zimmermann oli Davidoffin pääedustaja jo ennen maailmansotaa, ja jopa Suomen K.G. Fazer hankki tieltävästi Zimmermannin välityksellä kustannusoikeudet 100-numeroiseksi





Valssiromanssin tyypillisin tunnusmerkki oli sekstin dominoima motiivirakenne, kansanmusiikkiin assosioituvat kvintti-, kvartti- ja murtoisointumotiivit olivat siitä väistyneet. "Kaihoisa", nouseva pieni seksti (so - mi) oli nyt sekä yleisin aloitus- että lopetusmotiivi että piilevä motiivirunko, sekstin ekspressiivisyys pantiin tehostamaan myös sävelmien huippukohtia. Asafjev pitääkin 1800-luvun loppupuolta "sekstin aikakautena".<sup>8</sup>

*Nuottiesimerkki 20a.* A. Davydoff: Warum. Moskva 1901. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.



*Nuottiesimerkki 20b.* M. Steinberg: Kukki nyt tuomen taas valkoiset kukkasat (Valkokaasiat). Mustalaisromansseja n:o 33. Oy Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki i.v.



Romantiikan taidemusiikin mallin mukaan romanssin melodia imi itseensä hajasäveliä ja kromatiikkaa. Tehokeinoista tärkeimmäksi tuli laskeva diatoninen sekuntiappogiatura, jota ilman ei yksikään tyyli puhdas romanssimotiivi olisi syntynyt. Diatonisen sekuntiappogiaturan ja siihen yhdistyneen kromaattisen johtosävelappogiaturan klassisin esimerkki on tunnettu venäläinen mustalaisromanssi "Mustat silmät":

Nuottiesimerkki 21. Otshi tsornaja. Tsiganski romans. Moskva 1887. Vera ja Armas Södermanin nuottikirja.

a seksti as  
 d: + as' V<sup>7</sup> I a'' V<sup>7</sup>  
 + a'' a''''  
 a I<sup>6</sup> a'''' IV<sup>5+6</sup> I<sup>6</sup>  
 V<sup>7</sup> I

Samantapainen hajasävelrakenne on Frigozovan "Otshi"-romanssissa, sävelmässä, jota Suomen mustalaiset laulavat nykyisin omana laulunaan nimellä "Lemmestänsä laulaa leivonen", ja jonka takaa kuultaa tuttu Brahmsin "Unkarilainen tanssi n:o 1".

Nuottiesimerkki 22. J.F. Frigozova (sov.): Otshi.

a seksti a  
 c: V<sup>7</sup> I V IV  
 a seksti  
 V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup> IV  
 7-6

Venäläisen valssiromanssin yleisin sävellaji oli "eleginen" molli, mutta duurisävelmiäkin esiintyi. Hajasävelin varustettu "pastoraalinen" sekstimotiivi<sup>9</sup> karakterisoi niitäkin, hyvä esimerkki tästä on A.A. Ritterin romanssi "Shutlity", missä sekstimotiivi täyttyy chopinmaisesti appogiaturin ja kromaattisin vaihtosävelin:

Nuottiesimerkki 23. A.A. von Ritter: Shutila ty. Moskva 1892. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.

Valssiromanssin tyypilliset rytmimotiivit selviävät edellisistä esimerkeistä. Kolmijakoinen valssirythmi saattoi muuntua alku- tai loppumuunteiseksi isku- alaksi ja melodian huipennuksissa oli yleistä sisätauollisen, aksentoidun iskualan käyttö. Kumpikin rytmimuunnos perustui romantiikan ajan liioittelevaan tulkintatraditioon, mihin venäläiskansallinen populaari- ja kansanmusiikki jättivät omat lisänsä, dramaattiset temponvaihdokset, jyrkät dynaamiset erot, sentimentaaliset rubatot, fermaatit jne.

Harmonia pysyi valssiromanssissa äärimmäisen yksinkertaisena. Melodian hajasävelet olivat riittävä lisä dissonanttisen ekspressiivisyyden tavoittelussa, sointurunko tyytyi yksinkertaisiin kolmisointurakenteisiin. Tyypillinen romanssin harmonia on esimerkiksi Lokki-valssi kadenssirakenne:<sup>10</sup>

g: I V<sup>7</sup>I V<sup>7</sup>/III V<sup>7</sup> VI IV V<sup>7</sup> I

Romantiikan taidemusiikista perityt yksinkertaiset kadenssit, I IV ja V sointurunko, harhapurkaus VI asteen sointuun, ja lyhyet poikkeamat rinnakkaisvävellajiin, olivat valssiromanssin harmonian perusta. Steinbergin "Valko-akaasiat"-romanssin ratkaisut, väldominantit, romantiikalle tyypillinen IV<sup>5+6</sup>-sointu ja tilapäinen modulaatio rinnakkaisduuriin, edustavat hitusen monimutkaisempaa harmoniaa:<sup>11</sup>

e: I IV<sup>5+6</sup> V<sub>3</sub><sup>6</sup> I IV V<sup>7</sup>/ V<sup>7</sup> I  
V<sup>7</sup>/III V<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV<sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup>/ V<sup>7</sup> I

Modulaatio rinnakkaissävellajiin sävelmän sivutaitteessa oli yksi romanssin tyypillisimpiä kliseitä. Sen kehittyneempiä sointuyhdistelmiä ei tarvittu - esimerkiksi barokkimusiikin paljon käyttämä kvinttisekvenssi yksinkertaistui romanssissa tuntuvasti:

e: V<sup>7</sup>/IV V<sup>7</sup>/III I I<sup>6</sup> IV ---<sup>12</sup>

"Mandschurian kukkuloilla" -sävelmä assosioituu valssiromanssin ehkä tehokkaimpaan levittäjään, torvisoittokuntalaitokseen. Lukematon määrä haitkeita soittokuntavalsseja tarjosi kansallisen kilpailijan saksalaiselle wienervalssille. Valssiromanssin tyypillisimmät kliseet sisältäviä tanssikappaleita olivat mm. valssit "Tosca", "Murtunut elämä", "Elämää juoksuhaudoissa", "Amurin aallot", "Taikayö", unohtamatta Oginskyn "Jäähyväiset Isänmaalle" -poloneesia tai Ivanovicin "Tonavan aaltoja" ja "Carmen Sylvaa". Tässä yhteydessä on syytä mainita englantilaisen Archibald Joycen valssit, jotka olivat usein venäläisempiä kuin venäläiset romanssit itse, ja suosittuja soittokuntakappaleita jo tsaarinajan sotilassoittokunnilla. "Syysunelman", "Muisto"- tai "Koivu" -valssien kaltaiset sävelmät ovat vieläkin suomalaisten maaseutu-tanssipaikkojen haitarinsoittajien mielikappaleita.

Torvisoittokuntien ohella ylläpitivät tanssimusiikiksi sovitettua valssiromanssia viime vuosisadan loppupuolella ruhtinashoveissa muotiin tulleet balalaikkaorkesterit. Teksturaalisesti ja sovitusteknisesti eivät torvisoittokunnat ja balalaikkaorkesterit tuoneet mitään uutta romantiikan salonkitradition luomaan käytäntöön - sointi värittyi kansallisesti, mutta tekstuuri oli perinteellistä salonkimusiikin tyyliä. Niinpä koko balalaikkaorkesterityyppi oli varta vasten kehittynyt jousiorkesterin kansalliseksi vastineeksi.

Valssiromanssin kolme leviämismuotoa, pianonuotit, soittokuntalaitos ja balalaikkaorkesteri olivat Suomessa tunnettuja jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Viaporin venäläisen varuskunnan soittokunta soitteli valssejaan helsinkiläisille kansanjuhliissa ja sosieteetin tilaisuuksissa, venäläisen väestön keskuudessa perustettiin vuonna 1910 vieläkin toimiva Helsingin balalaikkaorkesteri, ja valssiromansseja myytiin sekä venäläisinä että suomalaisina versioina Helsingin musiikkikaupoissa. Suomessa syntyi jonkin verran venäläistä tyyliä jäljittelevää sävelmistöä, ja salonkimusiikin ohjelmistoon jäi pysyvästi Herman Sjöblomin useita painoksia myynyt "valse a la russe", valssi "Yksin", op. 1. vuodelta 1919. Sävellyksessä on yhdistetty kaikki valssiromanssin keskeisimmät kliseet: kolmikehys-muoto, mollisävellaji, joka sivutaitteessa moduloi rinnakkaisduuriin, sekstimotiivi ja kromaattiset ja diatoniset appogiaturat ja vaihtosävelet yksinkertaista harmoniaa vasten:

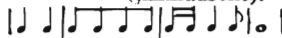
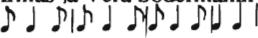
Nuottiesimerkki 24. Herman Sjöblom: Yksin. Valse a la russe. Op. 1.

Sjöblom sävelsi kaikkiaan kymmenkunta venäläistyylistä valssia, joiden romanttiset nimet liittyvät venäläiseen nostalgiaan: "Yksin", "Kaipuu", "Syysruusuja", "Kuihtuneet lehdet", "Kuutamomuisto", jne. Sydämeenkäyvän sentimentaalisuuden lisäksi valssien julkaisemiseen lienee vaikuttanut se, että Sjöblomilla, 1920-luvun suosituilla ravintolapianistilla, oli varsinainen leipäpuu Westerlundin liikkeessä kustannusvirkailijana. Eräs suosituimmista kotimaisista salonkikappaleista oli kilpailevan firman toimihenkilön kynästä lähtöisin: Fazerin Tampereen liikkeen johtajan Vilho Korpelan säveltämä "Muisto"-valssi oli 1920-luvun alkupuolen tyypillisiä venäläistyylisiä sävelmiä.<sup>13</sup>

Lokakuun vallankumous aiheutti Euroopassa tilapäisen venäläisen kansanmusiikin korkeasuhdanteen. Venäläistä musiikkia levytettiin ja julkaistiin nuotteina, käytettiin elokuvamusiikkina, ja jäljiteltiin. Suomeen virtasi venäläistä romantiikkaa Saksasta (Partos, "Sonja"; Erwin, "Im Ural"), Ranskasta (Vertinskyn ja Letshenkon mustalaisfokstrotit), Ruotsista (Peter Lebed-jeffin ja Stefan Kamenskyn sävelmät). Muodin huipensi filmitähti Pola Negri, jonka "Mustista silmistä" tuli maailmanmenestys 1930-luvun alussa.<sup>14</sup>

Suomessa oikeistoradikaalit piirit suhtautuivat "ryssänvihassaan" suosittuun venäläiseen tyyliin hieman nurjamielisesti<sup>15</sup>, mutta näyttää siltä, ettei asenteilla ollut juuri vaikutusta. Myöhemmissä luvuissa esitetään, miten suomalainen äänilevyteollisuus osasi 1920-luvun lopulla hyötyä kansan rakastamasta slaavilaisesta melankoliasta, ja miten venäläinen valssiromanssi pysyi pysyvästi jättämään jälkensä suomalaisen populaarimusiikkiin vielä äänilevyn ja jazzorkesterin aikakaudella.

## Viitteet

- 1) Assafjew (i.v.), s. 19-56, 147.
- 2) Oi täynnä, täynnä reppuni. Mustalaisromansseja n:o 37. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki i.v.
- 3) Der Kasbek. Grunisches Lied. Beliebte Russische Zigeunerlieder und Volkslieder. J.H. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin. (Mit Bewilligung der Firma N. Dawinghoff in Petrograd. Nuotti ja Kirja Oy.  
Kadenssi: I<sup>6</sup> v<sup>7</sup> VI VI III IV<sup>5+6</sup> I<sup>6</sup> V<sup>7</sup> (jälkilauseke).
- 4) Kasbek, rytmimotiivi: 2/4.   
Bulahov: Romans. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.  
Rytmimotiivi: 2/4: 
- 5) Gronow 1971, s. 39, 57.
- 6) Romanssijulkaisuja: Tsiganskaja zsign. N.H. Davidoff 1890-1900; Lieder von A.D. Dawydoff. P. Jurgeson, Moskva, Leipzig, nv. 1901; Ljubimija pisni moskovski tsigan. A Gutheil, Moskva, S. Petersburg, Kiev, nv. 1885-1900; Beliebte Russische Romanzen, Zigeunerlieder und Volkslieder. J.H. Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin, "Mit Bewilligung der Firma N. Dawinghoff in Petrograd". Armas ja Vera Södermannin nuottikirja, koottu Moskovassa nv. 1902-1914. Nuotti ja Kirja Oy. Tekijän hallussa; Mustalaisromansseja. Oy Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki 1920-1930.
- 7) Vrt. Assafjew, mts .19: "Die Sprache singt".
- 8) Assafjew, mts. 47.
- 9) Assafjew, mts. 19, 47.
- 10) Surakov: Tsaika. Moskva i.v. RTK.
- 11) Steinberg: Kukkii nyt tuomen taas valkoiset kukkasat.
- 12) Schartrow: Mandschurian kukkuloilla. K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto n:o 14.
- 13) Korpela, Viljo: Muisto. Valssi Copyright 1928 by V. Korpela. Tampere. Copyright 1967 by Oy Musiikki Fazer, Helsinki.
- 14) Gronow-Saunio, mts. 78.
- 15) *Ylioppilaslehti* 14.8.1922. (Särrä = Sulho Ranta, Musiikkimaailmasta).

### 3. Torvisoitto

Salonkimusiikin ja venäläisen valssiromanssin tavoin torvisoitto oli tyypillistä välikulttuuria: toisaalta se nojautui kansanvalistuksen, sotaväen ja erilaisten aatteellisten yhdistysten käyttömusiikkina taidemusiikin perinteeseen, toisaalta yritti mukautua 1920-luvun puoliväliin saakka tanssimusiikin uusimpiin virtauksiin. Taide- ja populaarimusiikin rinnakkaisuus kävi ilmi seitsikkojen vakio-ohjelmistoista, josta hyviä lähteitä ovat suomalaisten kustantajien 1910- ja 1920-lukujen nuottijulkaisut.<sup>1</sup>

#### Ohjelmisto

Suomalaisten kustantajien, Apostolin, Fazerin ja Westerlundin torviseitsikkojulkaisut olivat enimmäkseen ulkomaisten suosikkikappaleiden kotimaisia sovituksia. Suomalaisen tuotannon osuus oli vähäistä, "Jääkärin morsiamen" potpurria tai "Kesäillan valssia" lukuunottamatta ohjelmisto oli samantapaista kuin salonkimusiikkirepertuaari, romantiikan taidemusiikin kliseille perustuvaa kansainvälistä monikäyttömusiikkia. Torviseitsikkojen kulta-ajalla, 1900-luvun alkukymmeninä, ohjelmisto oli laaja: vakavia tilaisuuksia varten oli käytettävissä taidemusiikkisovitelmia, ooppera- ja sinfoniaparafraseja jopa Mozartin "Taikahuilun" alkusoittoon saakka, ja sen lisäksi kirjava valikoima salonkimusiikista tutuksi tullutta konsertti- ja ajanvietemusiikkia ja juhlamusiikkia marsseista "Titanicin hymniin" tai "Valtiopäivävirteen".

Torviseitsikkojen tanssiohjelmistossa näkyivät sopeutumispyrkimykset muotivirtauksiin. Perinteellisestä polkka-, jenkka- ja valssityyppisestä musiikista säilyivät 1920-luvulle sitkeimmin haikeat venäläiset valssit, "Mandschurian kukkuloilla" sekä Ivanovicin ja Joycen suosikkikappaleet näistä tunnetuimpina. Vuosisadan vaihteesta periytyvää ohjelmistoa olivat myös Peterson-Bergenin "Shottis", Oginskyn poloneesi "Jäähyväiset isänmaalle", ja wieniläisoperettien tunnetuimmat valssit. 1910-luvulla tuli afroamerikkalainen musiikki suomalaiseen torvisoittokuntalaitokseen. Ensimmäisiä olivat ragtime-tyyliset tanssikappaleet, Kerry Millsin kuuluisa cakewalk "A a Georgia Campmeeting" sekä Neil Moret'n "Hiawatha"-rag, jotka kumpikin julkaistiin vuonna 1907 Apostolin partituurisarjassa. Uusi tyyli vahvasti asemiaan molemmin puolin ensimmäistä maailmansotaa: onestep, twostep, tango ja boston-valssi tulivat tunnetuiksi vähän sitä ennen, shimmy ja fokstrot, "jazz", heti sen jälkeen. 1920-luvun puolivälissä angloamerikkalainen ragtime-tyyli, "Rolf-schlaagerit" yhdessä saksalaisen muunnoksensa kanssa oli tullut tärkeimmäksi tanssityyliksi. "Indianola", "Mon Homme", "Kokaiini", "Nukke Liisa", "Jazzi-poika" tai "Satakieli Hotellissa" olivat nyt ajankohtaisia nimiä.



## Tekstuuri ja sovitus

Torviseitsikkosovituksen lähtökohta oli pianonuotti: kun uutuuskappale oli saapunut pianosovituksena musiikkikauppoihin, seitsikkomiehet tekivät siitä "pikasovituksen" soittokunnalleen, käytännössä pianonuottitranskription. Seitsikkoveteraanit Georg ja Eugen Malmstén ja Eino Helminen muistelevatkin, että tämä oli vakiokäytäntö vielä 1920-luvun alkupuolella, seitsikkosovituksista oli pulaa ja uutuuskappaleilla kova kysyntä. Niinpä Espiksen soittolavalta kesäisin kuullut Malmsténin veljesten sovittamat uutuuskappaleet oli saatettu esityskuntoon juuri tällä tavalla.<sup>2</sup>

Pianistinen sovitustyyli johti siihen, että sovitustyyli pysyi yksinkertaisena, tekstuuriltaan pelimannimusiikin ja yksinkertaisimpien salonkisoovitusten välimailla. Tekstuuri käsitti normaalin pianontekstuurin peruselementit, 1) melodian, 2) säestyksen ja 3) obligaton. Melodia-elementin, "pianon oikean käden", soittivat perinteellisesti es-kornetit, 2. b-kornetti ja b-barytoni. Säestys, "vasen käsi", sisälsi sekä säestysharmonian että rytmin: es-bassotuuba soitti marssin tyyliin vahvojen tahtiosien bassoiskut, ja 2. b-kornetti, es-altto ja b-tenori hoitivat säestysynkoopit, "takapotkut" sointusävelin ahtaassa asemassa.<sup>3</sup>

Homofoninen melodia - säestys -tekstuuri, tanssimusiikiksi sovitetun pianotekstuurin perusmuoto, oli kutakuinkin sama mihin viisirivisen haitarin soittaja normaalisti pystyi. Kolmen elementin obligato-tekstuuri oli askel jo taidemusiikin suuntaan: melodiaan ja säestykseen sopivan vastamelodian laatiminen alkoi olla ammattimiehen työtä.

Torviseitsikkotyylissä obligaton lähtökohtana oli säestys. Yksinkertaisin obligato syntyi silloin, kun jokin rytmiaihe sai tavallista ponnekkaamman korostuksen. Tyypillinen rytmiobligato oli marssista lainattu fanfaariaihe, tihennetty daktyyli-spondees dominanttisävelrepetitiona. Sen paikka oli tavallisesti "säesiltana" eriaiheisten lausekkeiden välillä, ja se sai usein tuekseen lyömäsoittimet, tavallisimmin pikkurummun napakat iskut.<sup>3</sup> Säestysharmonia oli toinen obligaton lähtökohta. 1920-luvun tanssikappaleiden seitsikkosovituksissa oli tavallisinta, että joku säestyssoitin, tenori tai barytoni soitti takapotkujen sijaan nelisävelinä sointuintervallirepetitiona, ja saattoi sitten kehittyä murtosointukulkujen kautta itsenäiseksi vastamelodiaksi:

Nuottiesimerkki 25. Stephen Weiss: Satakieli hotellissa. Onestep, sov. Walle Strandman. Westerlundin Partituurikokoelma torviseitsikolle n:o 26.

melodia: 1. B-cl, 1. B-cor, 1. B-ten ad.lib 4. daktyyli-säesilta

F: I obligato: B-barytoni V<sup>7</sup>/ > > V<sup>7</sup>/ V<sup>7</sup>

1. murtosointu 2. lomasävelin täydennetty murtosointu 3. itsenäinen vastaääni

Typillinen säästyksen ja obligaton rajamailla kulkeva vasta-aihe oli nousevalla murtosointukohoisella alkava ja pitkään säästysvastaääneen päättyvä kuvio, etenkin saksalaisessa tanssimusiikissa tavanomainen ratkaisu:

Nuottiesimerkki 26. Weiss, mt.

melodia: 1. b-cor, 1., 2. cl, 1. ten

obligato: B-barytoni

5. kohotahtiobligato

Seitsikkotyylin kehittynein obligatomuoto oli itsenäinen vastamelodia, joka tavallisesti jäi barytonitorven huoleksi. "Sellomainen" barytoniobligato olikin selvimpiä yhtymäkohtia torvisoiton ja taidemusiikin välillä:



Pyrkimys homofonisesta tekstuurista obligato-tekstuuriin rikasti yksitoikkoi- sesti soivaa pianomaista satsia. Kehittyneemmässä sovitustyyllissä jännitteitä ja kontrasteja luotiin kolmen variointitavan avulla. Ensimmäinen niistä oli edellä käsitelty homofonia - obligato -vastakohtaisuus. Toinen oli tiheyskon- trasti, joka voimakkaimmillaan saattoi ulottua soolosoittimen ja tuttiaksenttien vuorottelulle.<sup>4</sup> Tiheyskontrasti sisältyi jo homofonisen tyylin puitteissa tapah- tuvaan variointiin. Tavallisinta oli vuorottelu yksiaänisen melodian ja oktaa- vein kaksinnetun rinnakkaisliikkeen välillä, tämä ratkaisu sisältyi usein sovi- tuksen pohjana olevaan pianotekstuuriin (oikea käsi). Haluttaessa homofonia - heterofonia -kontrasti ja tiheyskontrasti yhdistettiin, tavallisimmin siten, että verse - refrain -tyyppisessä parijaksossa esilausekkeet sovitetiin ohuesti, obli- gatolisin ja jälkilausekkeet tutissa oktaavein ja rinnakkaisliikkein kaksintaen.<sup>5</sup>

Kolmas tapa varioida tekstuuria oli rekisteri- ja värikontrastin käyttö. Seitsikkokappaleiden tyypillisiä tehoja olivat ratkaisut, joissa esimerkiksi basso ja barytoni soittivat teemaa säeparin verran, jonka jälkeen melodia siir- tyi korkean rekisterin soittimille. Tämä marssimusiikille tyypillinen tehokeino tuntuu istuvan hyvin mm. Johan Willgrenin sovittamassa Joycen "Syysunel- ma" -valssissa, mutta vaikutta koomiselta Irving Berlinin fokstrotissa "Say it with Music" - marssimainen ratkaisu jäykin klarinettiobligatoin täydennettynä ei ollut erikoisemmin jazzmainen.<sup>6</sup>

Tekstuuri-, tiheys- ja rekisterikontrasti saivat lisävahvistusta soitinvalikoi- man laajennoksesta. Suomalaisten kustantajien julkaisut eivät yleensä tyyty- neet pelkkään seitsikkoon, vaan mukaan otettiin muutama "ad. lib." -soitin, 1- 2 klarinetti (b-cl), 2. es-alto ja 1. b-tenori. Es-basso sai usein seurakseen b- basson (oktaavikaksinnos), ja säestystä täydensi lyömäsoittimisto, bassorum- pu, pikkurumpu ja lautaset, joskus myös triangeli ja kellopeleli. Lisäsoittimista 1. klarinetti soitti aina melodiaa, 2. klarinetti tavallisimmin säestysääniä ja obligatoja, ja alto ja tenori vuorottelivat tarvittaessa melodiassa, obligatossa tai säestyksessä. Suomalaisen seitsikkotyylin kannalta ei näillä lisillä rumpuja lukuunottamatta ollut juuri merkitystä, sillä seitsikko oli torvivyhtyeiden vakiokokoonpano. Tämän seikan olivat ottaneet huomioon myös sovittajat, lisäsoitinten osuudet olivat täydentäviä, toimeen tultiin ilman niitäkin.

Tähän tapaan torviseitsikkosovittajat pyrkivät luomaan mekaanisen piano- nuottitranskription ohittavia jännitteitä. Kontrastein ja pienin muunnoksin aikaansaadut tekstuurivaihtelut olivat kokonaistehoiltaan useimmiten varsin laimeita. Käytännössä sovitukset johtivat jännitteettömään tutti-soittoon läpi koko kappaleen. Tämä käy ilmi Apostolin kouluttamien sovittajien keskinäi- sessä vertailussa.

1910-luvun torviseitsikkomaestron Aleksei Apostolin kustantamat ja so- vittamat seitsikkopartituurit olivat tekstuurityypiltään muita yksinkertaisem- pia. Melodia esitettiin useimmiten yksiaänisenä korkeintaan oktaavikaksin- noxin, ja jopa rinnakkaisliikkeen käyttö oli harvinaista:

*Nuottiesimerkki 29. Villoldo: El Choclo. Original tango. Argentiensk. A. Apostolin Orkesterikirjasto. Vihko XLII.*

The image shows a musical score for the tango 'El Choclo' by Villoldo. It consists of four staves. The top staff is for 'Es-cor' (E-flat cornet) and features a melodic line with triplets. The second staff is for '1., 2. b-cor' (1st and 2nd B-flat cornets) and contains a similar melodic line. The third staff is for 'Es-alt' (E-flat alto) and '1., 2. B-ten' (1st and 2nd B-flat tenors), showing a more complex rhythmic accompaniment. The bottom staff is for 'Es-basso' (E-flat bass) and 'B-basso' (B-flat bass), providing a steady bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplet markings.

Apostolin käyttämä tehokeino oli rekisterikontrasti, melodian vuorottelu 1. b-kornetin tai b-barytonin sekä tutti-jakson kesken. Es-kornetin käyttö aksentoivana, värittävänsä lisänä oli Apostolin vakioratkaisu. Hänen oppilaittensa sovitukset olivat hiukan pitemmälle vietyjä. Obligatoa käytettiin usein elävöittäjänä (esim. Clapson, "Pelican", sov. Carlsson; Joyce, "Syysunelma", sov. Willgren; Heimbürg - Holmes, "Electric Girl", sov. Wasama). K.G. Fazerin Partituurikirjastossa julkaistuista suosikkikappaleista oli tyypillisimpiä Johan Willgrenin sovitus Archibald Joycen valssista "Syysunelma". Rekisterikontrasti saatiin aikaan basso-barytonimelodian ja klarinetti-kornettimelodian vastakkaisuudella, ja siihen yhdistyi yksiäänisyys - rinnakkaisliike -kontrasti. Duurisävellajissa kulkevaa trio-osaa karakterisoivat kornetin ja klarinetin rinnakkaisseksit ja barytoni esiintyi solistisesti sekä esisikermän soolotaitteissa että sivusikermän obligatoissa.<sup>7</sup>

Westerlundin sovittaja Walle Strandman, Konserttikahvilan "King of Jazz"-rumpalina tunnettu "Rantapyssyn" soittokunnan kapellimestari teki pääosan 1920-luvun alussa julkaistuista Westerlundin seitsikkosovituksista. Strandman ei muiden tavoin tyytynyt pelkkään yksiääniseen melodiaan, vaan lisäsi pianotekstuuriin stemmaan säännöllisesti rinnakkaisäänen tersseissä tai seksteissä, ja kirjoitti mukaan itsenäisen obligaton. Tekstuurivaihteluja Strandman ei harrastanut, ja tästä syystä kokonaisuus jää jännitteettömäksi. Hänen sovituksensa ranskalaisesta muotisävelmästä "Mon Homme" (säv. Maurice Yvain) oli kuitenkin yksi 1920-luvun vaihtelevimpia seitsikkoso-

vituksia. A-sikermän esilauseketta karakterisoivat alarekisterimelodian ja rinnakkaisterssein varustetun tutti-imitaation vuorottelu, jälkilauseke soi kontrastoiden tutissa rinnakkaisessekein, itsenäisellä barytoniobligatolla tuettuna. Sovituksessa tukevat tekstuuri- ja rekisteri- ja tiheyskontrasti toisiaan, ja vaihtelu ja vuorottelu on uskallettu ulottaa jopa lausekkeen sisälle.<sup>8</sup>

*Analyysiesimerkki:* Kerry Mills: Cakewalk "At a Georgia Campmeeting". A. Apostolin Orkesterikirjasto. Partituureja 7-10-ääniselle torvisoitolle. IX vihko. Helsinki i.v. (1907). Edison Concert Band. Edison 122 (1897). Cylinder Jazz. Early Jazz and Ragtime recordings from Phograoh Cylinders 1897- 1928. Saydisc - 122.

## 1. Muoto

Kerry Millsin Cakewalk, tunnetuin suomalaiseseen torviseitsikko-ohjelmistoon omaksuttu vuosisadan vaihteen amerikkalainen ragtimekappale on suurmuodoltaan kolmikehyks:

Johto	4
I	:A: 4a 4a' 4a 4b :B: 4c 2d 2d' 4c 4e A
II (Trio)	:C: 4f 4g 4f 4g'
ylisäe	4
I	:B:

Kolmikehyksen pääsikermän kertaukset ovat supistuneet trion kertauksin laajennetuksi lausekkeeksi, toisaalta lyhentäneet pääsikermän kertauksen vain sivutaiteen kertaukseksi. Lausekerakenteet ovat "normaalit", lauseke muodostuu neljästä neli-iskuisesta säkeestä (A, C). Sivutaite on epäsäännöllisempi - neli-iskuinen säe korvataan kerran kahdella kaksi-iskuisella säkeellä.

## 2. Melodia

Motiivirakenne perustuu afroamerikkalaisen ragtime-melodiikan tyypillisiin kliseihin, jotka ovat vieraita perinteelliselle eurooppalaiselle populaarimusiikille,

a) rytmimotiivit: leimallinen rytmimotiivi on keskipitkä iskuala normaalimuotoisena ja harvennoksena:

a/A: 2/4	
b/A	

Jäykäntuntuinen "ti-taat-ta-taa"-rytmi oli ensimmäinen afroamerikkalaisen polyrytmiikan tuulahdus eurooppalaisessa populaarimusiikissa.

b) melodian motiivit: A-taitteen motiivirakenne on *pentatoninen* - pianon mustien koskettimien pentatoniikasta periytyvä ragtimeklisee on tässä erittäin korostunut. Harmoniaa vasten pentatoninen motiivi tuottaa I<sup>5+6</sup> -soinnun, mikä ei vielä ollut yleinen eurooppalaisessa populaarimusiikissa. B-taitteessa pentatoninen karakteri säilyy (V<sup>2</sup>-sointu!), motiivi on kuitenkin laajentunut diatoniseksi. A-taitteen kornettiobligato, säesolmu, noudattaa samoin teeman pentatonista lähtökohtaa. Trio motiivi on edellisiin verrattuna kontrastoiva, suppein intervallein etenevä "koska meitä käsketään"-tyyppinen yksinkertainen ei-synkopoiva aihe.

### 3. Harmonia

Kadenssit	A	I IV I V <sup>7</sup> /V <sup>2</sup> <sub>(1)</sub> I IV <sup>6</sup> I V I V I
	B	V <sup>7</sup> I V <sup>7</sup> #II <sup>5#</sup> I <sup>6</sup> V I IV I IV V I
	C	F: I IV I V <sup>7</sup> I V <sup>7</sup> /V
		I IV III# II V <sup>7</sup> I

Kadenssit ovat rakenteeltaan mahdollisimman yksinkertaiset, täyskadenssit laajenevat muutamain välidominantein, jotka saattavat olla muodoltaan vähennettyjä muunneseptimisointuja (ragtimetyypillisuus #II<sup>5#</sup> I<sup>6</sup>, wieniläis-klassismista periytyvä kromaattisesti nousevan bassolinjan tyypillinen soinnutus!). Trio-osa moduloi subdominantin ja siinä tapahtuu tilapäinen modulaatio rinnakkaismolliin, mikä kuitenkin purkautuu pääsävellajiin II V<sup>7</sup> I -kadenssin kautta.

### 4. Tekstuuri ja sovitus

Tekstuuri on tyypillinen homofonisen ja obligato-tekstuurin välimuoto. Obligatoa käytetään säästeliäästi, johdannon ja A-taitteen viimeisen säkeen unisonokulku antaa vauhtia muuten vähän jännitteitä sisältävälle tekstuurille. Ragtimeille tyypillinen "säesilta", fanfaarimainen daktyyli - spondee -repetitio dominanttisävelellä, johtaa melodian A-taitteesta B-taitteeseen.

Tekstuurinvariointikeinoina käytetään pääasiassa rekisteri- ja tiheyskontrastia. A-taitteessa kaksiaäninen kornettimelodia kaksinnetaan oktaavein b-tenorilla, 2. b-tenori soittaa daktyyli-rytmistä ja laskevasta pentatonisesta aiheesta koostuvan obligaton. B-säkeen tutti-unisonokulku purkautuu kolmiäänisiin loppusointuihin. B-taitteessa yksiaäninen melodia siirtyy altolle ja es-kornetille (oktaavikaksinnus), b-kornetit soittavat sille kromaattisen sivusävelen sisältävän nelisävelobligaton rinnakkaisterssein. Trio-osassa ei ole erillistä obligatoa, melodia siirtyy jälleen b-kornetille, ja palaa tuttirinnakkaisliikkeen kautta (g<sup>7</sup>) takaisin B-taitteen tekstuuriin. Kontrastit syntyvät siis toisaalta yksiaänisen ja kaksiaänisen tekstuurin, toisaalta es- ja b-kornettien vuorottelulla melodiassa.

Säestys pohjautuu marssimaiseen "isku - takapotku" -tyyppiin, missä iso- ja pikkurumpu kaksintavat basson (tuuba) ja säestysinstrumenttien rytmikuviot. Säestysvariaationa mainittakoon A-taitteen takapotkujen muuntuminen "hakkaaviksi" nelisäveliksi - tarkoituksena lienee tavoitella rytmikästä, jazzmaista intensiteettiä. Säestysharmonia lepää tyypillisesti ahtaassa asetelussa, neljä ääntä oktaavin alueelle mahduttuna.

*Nuottiesimerkki 30.* Kerry, Mills: "Cake Walk" At a Georgia Campmeeting.  
A. Apostolin Orkesterikirjasto. IX vihko. Helsinki, i.v. (1907)

Es-cor, 1. b-cor obligato-tekstuuri = 

1. b-ten  
ad lib

2. b-cor  
1., 2. Es-alto

2. b-ten  
b-barytoni

Es-basso

F: I IV I

iso ja pienirumpu





unisono --

I IV I

homofonia

Es-cor, 1. Es-alto

1., 2. b-cor  
2. Es-alto

2. b-ten

Es-basso

V<sup>7</sup> I

Musical score for a piece in D minor, 3/4 time. The score consists of four staves. The top staff is the vocal line, featuring two long notes circled. The second staff is the guitar accompaniment, showing chords I and V7. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff marked '1.' and the fourth staff showing bass notes.

motiivirakenne

pentatoniikka

I 5+6

Marssin, wienervalssin, polkan, sottiisin, masurkan tai mignonin, Pas d'Espagnen ja wengerkan tyyllisen tanssimusiikin esittämiseen erikoistunut torviseitsikkotyö joutui 1900-luvun alkukymmeninä mukautumaan afroamerikkalaisen musiikin rytmeihin. Uusi tyyli muutti aluksi vain säestyselementtiä. Marssista lainattu takapotkutekstuuri pysyi säestyksen perusrakenteena pienin variaatioin. Shimmyn mukana yleistyivät säestysdaktyylit, ja ragtime ja tango olivat jo aikaisemmin tuoneet keskipitkän synkoopin korostuneesti esiin. Lyömäsoitinten asema muuttui: kun ne aikaisemmin olivat klassisen musiikin tapaan tyytyneet vain aksentoivaan, värittävään rooliin, saivat ne nyt harteilleen tahdinpidon alusta loppuun. Shimmyn daktyylit saivat seurakseen pikkurummun puiskut, ragtimen keskipitkä tehostui tremoloidulla pikkurummulla. Joskus saatettiin käyttää jopa "melujazzin" huvittavia erikoistehoja, santapaperiaksentteja<sup>9</sup> ja sireeninvongutusta (King of Jazz -rumpali Strandmanin erikoispatentti!).<sup>10</sup>

Jazzin ja schlaagerikappaleiden myötä tanssimusiikin suurmuoto yksinkertaistui. Vuosisadan vaihteen tanssikappaleet olivat monisikermäisiä jonojaksoja wienervalssin tapaan, ja tanssikappaleen minimimuoto oli kolmikehys. 1920-luvun jazzkappaleista oli kolmikehysten trio-osa kulunut tarpeettomana pois, ja vakiomuodoksi tuli verse - refrain -tyyppinen parijakso, missä refrain oli muotoutunut 32 tahdin (iskualan) parisikermäksi (AA'). Lausekemuotoina dominoivat perinteiset aaab- ja abab- rakenteet, eikä amerikkalainen jazzstandardi, 32-tahdin aaba-tyyppinen kehysikermäkaava ollut vielä tehnyt läpimurtoa.

## *Viitteet*

1) Lähteet: A. Apostolin Orkesterikirjasto. Partituureja 7-10-ääniselle torvisoitolle 1-34. Helsinki i.v. (1907- 1912). Partituurikirjasto torviseitsikolle 1-145. K.G. Fazer, (O.Y. Fazerin Musiikkikauppa A.B.), Helsinki i.v. (1906-1926). Westerlundin Partituurikokoelma torviseitsikolle. Helsinki i.v. (1920-1924).

2) Georg ja Eugen Malmstén, Eino Helminen.

3) Ks. analyysiesimerkki: Mills: Cakewalk, s. 252-256.

4) Ks. esimerkkikappale: Mills: Cakewalk, unisono - rinnakkaisliike-kontrasti.

5) Esim. Heimbürg-Homes: Electric Girl. Arr. K. Wasama. Copyright 1922 Befa-Verlag, Berlin. Westerlundin Partituurikokoelma torviseitsikolle n:o 146.

6) Berlin, Irving: Say it with Music. Melodien-fokstrot. Arr. K. Wasama. Partituurikirjasto torviseitsikolle n:o 146. Oy Fazerin Musiikkikauppa.

7) Joyce, Archibald: Song d'autumne. Valse. Arr. J. Willgren. Partituurikirjasto torviseitsikolle n:o 140. K.G. Fazer.

8) Yvain, Maurice: Mon Homme. Schottish espagnole. Arr. Walle Strandman. Westerlundin partituurikokoelma torviseitsikolle n:o 6.

9) Gilbert, Jean: In der Nacht. A. Apostolin Orkesterikirjasto. XLII vihko.


10) Weiss, mt., arr. Walle Strandman.


## 4. Ragtime

Viime vuosisadan loppupuolella Yhdysvalloissa afroamerikkalaisista aineista syntynyt ragtime ei itsenäisenä musiikkina ehtinyt saada Suomessa suurtakaan huomiota. Torvisoittokunnat ja salonkiorkesterit tosin olivat 1910-luvulla ottaneet tanssikappaleikseen pari ragtimeklassikkoa, Kerry Millsin "Cakewalkin" ja Neil Moretin "Hiawathan" ("intiaani-intermezzo"), ja nuottikaupan mukana tuli maahan Saksasta joitakin "synkopoivia tekniikkakappaleita"<sup>1</sup>, cakewalkeja, steppejä ja wackeltanz-sävelmiä piano- ja viulusovituksina. Nämä käsitettiin kuitenkin pikemmin uusien muotitanssien rekvisiitaksi kuin itsenäiseksi musiikkityyliksi. Ennen äänilevyn aikakautta syntynyt synkopoivasta kapakkapianosta, taiturimaisesta banjotekniikasta tai saksofonisoinnin täydentämästä, marsseista ja polkista erottuvasta soittokuntatyylisestä tunnettu musiikki vaikutti 1910-1920-lukujen suomalaiseen populaarimusiikkiin kuitenkin välillisesti: ragtimen tyylikliseet jäivät äänilevy- ja nuottituotannon standardeiksi. Angloamerikkalaisen "Novelty-Hit-Tune'n" ja saksalaisen "Schlaagerin" taustatekijöinä ragtimen keskeisimmät tyylipiirteet on syytä koota yhteen.<sup>2</sup>

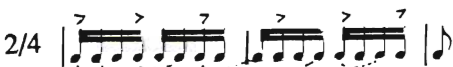
1) Rythmi. Uusi tyylikäsitys ilmeni selvimmin ragtimen rytmissä. Afrikkalaisen kansanmusiikin polyrytmikka oli siinä yksinkertaistunut synkopoinniksi ja länsieurooppalaiselle populaariperinteelle vieraiksi rytmimuunnoksiksi: 1/8-nuotin verran jäljessä "roikkuva" synkooppi sai seurakseen cakewalkin keskipitkän iskualan, tyypillisiä olivat myös triolein täydennetyt alkupitkäostinatot sekä puupuhallinobligatoissa tai säestyksettömissä ylimenoissa, "breikeissä", luonteenomainen 6/8- ja 4/8-rytmien päällekkäisasettelu:

Confrey, "Poor Buttermilk": 

Mills, "At a Georgia Campmeeting": 2/4 

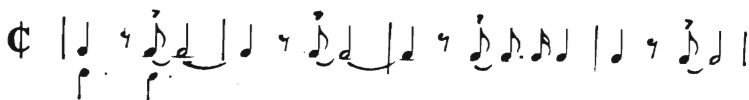
Arndt, "Nola": 

Lenzberg, "Hungarian Rag":

Cylinder Jazz, ca. 1914-15: 2/4 

Schutt, "The Ghost of Piano": 

Mack - Johnson, "Charleston":



2) Muoto. Kun ragtimen rytmi oli voimakkaasti inspiroitunut afrikkalaisen kansanmusiikin rytmikasta, muoto pysyi tiukasti länsieurooppalaisessa populaariperinteessä. Ragtimen suurmuoto oli jakso, missä johto-, väli- ja ylitaitteet yhdistivät kokonaisuudeksi vähintään kolme eriaiheista taitetta. Tavallisin muototyyppi oli suuri laulumuoto trioineen, marssista peritty kaavio.

Kolmikkehys oli ragtimessä tavallisesti tyypistynyt, pääsikermän kertausta tingittiin joko niin, että se kerrattiin vain osittain, tai jätettiin kokonaan kertaamatta.<sup>3</sup> 1920-luvulla steppien shimmyjen ja fokstrottien mukana suurmuoto yksinkertaistui, trio-osasta luovuttiin ja verse - refrain -tyyppinen parijakso tuli vakiomuodoksi. Ragtimen pienmuodot noudattivat niin ikään perinteellistä länsimaista nelikulmaista rakennetta. Sikermät olivat parisikermiä, usein vain kerrattuja lausekkeitä, lausekkeet taas nelisäkeisiä aaab- ja abab-rakenteita ja säkeet neli-iskuisia prototyyppejä.<sup>4</sup> Kolmisäkeinen "12-tahdin blues" oli saanut jonkin verran jalansijaa amerikkalaisessa ragtimetuotannossa,<sup>5</sup> mutta Suomessa käytetyssä ohjelmistossa se oli tuntematon. 1920-luvun aikana alkoi yleistyä amerikkalaisen jazzitien standardikuvio, 32-tahtinen AABA-kehyskermä, mikä ei ragtimen yhteydessä ollut kuitenkaan vielä kovin yleinen.<sup>6</sup>

3) Melodia. Ragtimen melodia oli eurooppalaisen populaariperinteen mukaisista, tavallisimmin duurissa kulkevaa kromaattisin ja diatonisin hajasävelin maustettua tonaalista melodiaa. Pentatoniset motiivit olivat erityispiirre, joka erotti ragtimen eurooppalaisten valssien, polkkien, ländlerien ja katrillien sävelmistöistä. Mustien koskettimien pentatoniikka juontanee juurensa ragtimen pianotraditioon - jokainen jazzin historia tietää kertoa tarinan jostain tunnetusta ragtimepianistista, joka nuotinlukutaidottomana osasi soittaa vain kahdessa sävellajissa, fis- ja cis-duurissa.<sup>7</sup> Pentatoninen motiivirakenne oli luonteenomainen Millsin "Cakewalkissa" (s. 256) ja Moretin "Hiawathassa" ja tyylipiirre tarttui 1910-luvun saksalaisiin ragtimepastisheihin.<sup>8</sup> Obligatokulut olivat usein pentatoniikkaan nojautuvia, ja kliseemäisiksi tulivat etenkin dominantin ja toonikan sekstin ympärille kiertyvät daktyyli - anapesti -kuviot:<sup>9</sup>

*Nuottiesimerkki 31. La Rocca: Tiger Rag. B-taite:*

8:va  
cl:

trb:

B<sup>b</sup>:

V

gliss.

V7

V

Ragtimelle tyypilliset loppuakordit, "gimmikit", syntyivät samoin pentatonisesta lähtökohdasta, dominantin, toonikan ja toonikan sekstin yhdistämisestä:

*Nuottiesimerkki 32.*<sup>10</sup>

Handy, Aunt Hagers' blues      Sylvain, Purppurainen päivä

F: I 5+6      D: I #13<sup>9</sup> I

Pentatoniikka johti I5+6-soinnut yleistymiseen ragtimen harmoniassa. Sointu erottautui salonkimusiikissa orastavasta nelisointutendenssistä, missä IV5+6-sointu oli ensimmäinen ei-dominanttitehoinen nelisointu.

Ragtimeä edeltänyt afroamerikkalainen perinne, sisällissodan jälkeen virinnyt minstrel-, gospel- ja spiritual-sävelmineen oli jo osoittanut taipumusta pentatoniseen melodiamuodostukseen. Pianistisen lähtökohdan ohella ragtimen pentatoniikka pohjautuneekin minstreliin. Klassinen country-blues, etelävaltioiden neekeriväestön kehittämä balladi, ja aineksiltaan kaikkein afrikkalaisin, oli pentatoninen ns. blues-modaliteetin puitteissa. Blues-skaalan erikoisuus, säveltasoltaan vaihtelevat toonikan terssi ja septimi, jotka kumpikin olivat neljäsosa-askelen vastaavan duuriskaalan intervaleja alempia, ja jotka pianolla soitettiin pieninä tersseinä ja septimeinä, eivät ragtime-melodiikassa saaneet suurtakaan merkitystä. Ragtime tosin käytti blue-nuotteja, es- ja b-säveliä c-duuriskaalassa mutta ne käsiteltiin tonaalisesti wieniläisklassisessa hengessä, ja purettiin johtosävelappogiaturina tai kromaattisina sivusävelinä ylöspäin.<sup>11</sup>

*Nuottiesimerkki 33.* Berlin: Alexander's Ragtime Band.

app.

F: s.s. I V<sup>7</sup>

I

4) Harmonia. Rytmien ohella harmonia näyttää ragtimen keskeisimmältä elementiltä. Pianistisen ja banjistisen lähtökohtansa takia ragtime vaikuttaa usein synkopoidulta etydisoitolta, missä kiteytyneiden harmoniakaavioiden puitteisissa tapahtui rytmistä ja melodista variointia. Harmonian keskeinen asema viittaakin ragtimen tiukkoihin siteisiin wieniläisklassismlähtöiseen eurooppalaiseen populaariperinteeseen.

Ragtimekadenssin yksinkertaisin muoto oli normaali täyskadenssi, ratkaisu, jonka mm. 12-tahdin blues omaksui:<sup>12</sup>

a: I a: IV I b: V<sup>7</sup> I

Täyskadenssit olivat yleisiä normaalimuotoisissa nelisäkeisissä lausekkeissa:<sup>13</sup>

a: I IV I b: IV V<sup>7</sup> I

Ragtimesävellyksen sivutaite alkoi usein päätaitteen dominanttisoinnilla, näin saatiin aikaan tilapäinen modulaatiovaikutelma:<sup>14</sup>

a: V<sup>7</sup> I a: V<sup>7</sup> I

Pelkästään tonaalisten perussointujen ympärille rakentuva harmonia oli poikkeuksellista. Ragtime oli erityisen mieltynyt väli-dominantin käyttöön. Väli-dominantit saivat klassisesta taidemusiikin tyylistä poiketen ekspressiivistä sisältöä - etenkin kun ne kestollisesti venytettiin yhtä pitkiksi kuin tonaaliset perussoinnut. Tavallinen ratkaisu oli "Meadow Lark" -ragin päätaitteen kadenssi:<sup>15</sup>

a: I V<sup>7</sup> / b: V<sup>7</sup> I A  
 a: I V<sup>7</sup> / b: V<sup>7</sup> I A  
 c: I IV c': V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> B  
 a: I V<sup>7</sup> / b: V<sup>7</sup> I A

Vähennetyin muunneseptimisoinnut muotoisen lomasoinnun sisältämä wieniläisklassistinen "Swanee River" -kadenssi oli myös yleinen ragtimesikermä-lopuke:<sup>16</sup>

I I<sup>7</sup> IV #II<sub>5</sub><sup>6</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

"Swanee River" -kadenssin laajennus on Roccan "Tiger Ragin" väli-dominanttiketju, tavanomainen lopuke sekä ragtime- että jazzsävelmissä:<sup>17</sup>

I I<sup>7</sup> IV #II<sub>5</sub><sup>#</sup> V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> I

Kehittyneintä harmoniaa ragtimen puitteissa edustivat modaaliset muunnosoinnut. Niiden esiintyminen saattaa olla yhteydessä blue-modaliteettiin, ja ongelmallinen alennettu terssi saatettiin soinnuttaa  $bVI^{a6}$ -soinnulla. Scott Joplinin klassiset ragtimesävellykset tarjoavat modaalisisista muunnosoinnuista monta hyvää esimerkkiä, mm. "Maple Leafin" päätaitteen kadenssi:<sup>14</sup>

As: I V<sup>7</sup> I V<sup>7</sup>  $bVI^{5b}$  V  $bVI^{5b}$  V I<sup>b</sup>  $bVI^{a6}$  I  $bVI^{a6}$  I V<sup>7</sup> I

Harmonia häilyi muunnosduurin ja mollin rajamailla ja modaaliset muunnosoinnut loivat sävellykselle Wagner-harmonian luonnetta (s. 224).

Modulaatiot olivat ragtimen puitteissa yksinkertaisia. Säännönmukainen ratkaisu oli, että trio-osa moduloi subdominanttiin, ja palasi pääsikermän kertauksessa alkuperäissävellajiin. Modulaatio muunnossävellajiin oli tarpeen silloin, kun sävellyksen jokin taite kulki mollissa, näin mm. tunnetussa "International Cakewalk"-sävelmässä.<sup>18</sup> Tilapäiset modulaatiot rinnakkaissävellajiin olivat yleisiä, ja joskus moduloitiin myös medianttiin:<sup>19</sup>

C: I --- V<sup>7</sup>--- I V<sup>7</sup> / VI V<sup>7</sup> / III IV I<sup>7</sup> V I

Ragtimen harmoniaan liittyvät myös tyypilliset säestysobligatot, jotka laajensivat harmoniaa kromaattisten lomasävelkulkujen piiriin. Blues-kitaristien ja banjistien keksintöä oli kohoiskumainen lopetussäe, missä septimisointumuotoinen toonika laskee kromaattisesti usein  $VI^{a6}$ -soinnun välityksellä  $V^7$ -soinnulle:

*Nuottiesimerkki 34.* Reichenthal: Piano Puzzle.<sup>20</sup>

The image shows a musical score for Piano Puzzle. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff has a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass line starts on the first space (F) and descends chromatically through the first line (C), first space (G), and second line (D) to the second space (A). The notes are: F, E-flat, D, C, B-flat, A. The treble clef staff has a key signature of one flat and a common time signature. The melody consists of quarter notes: F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Below the bass clef staff, there are harmonic markings: 'F: I krom. - - - I'. The 'I' is positioned under the first space (F) and the final 'I' is positioned under the second space (A).

Kromaattisin lomasävelin varustetut rinnakkaisterssikuluista koostuvat kohoiskuobligatot toonikan, dominantin tai välidominanttien puitteissa olivat mitä tyypillisimpiä sekä ragtimen että ragtimevaikutteisen hit-sävelmän



tyylikliseitä:<sup>21</sup>

*Nuottiesimerkki 35. Lenzberg: Hungarian Rag.*<sup>21</sup>

sopr.s.      obl:      brass: I

Kromatiikan huipentuman muodostivat johdannoissa ja ylimenoissa esiintyneet sointukulut kromaattisessa rinnakkaisliikkeessä:

*Nuottiesimerkki 36. Confrey: Coaxing the Piano.*<sup>22</sup>

D<sup>♭</sup>:  
krom. rinnakkaisliike

bVI<sup>°6</sup>      V<sup>7</sup>

Motiivista luonnetta saaneet kromaattiset rinnakkaisointukulut saattoivat laajimmillaan olla säeparin mittaisia (8 tahtia). Ratkaisut olivat myöhäisromanttisen harmonian kaavamaisia sovellutuksia, ja useimmiten oikopolkuja modulaatioihin. Nopeatempoiset rinnakkaiskulut tarjosivat esittäjille teknisiä haasteita, ja niiden avulla valmisteltiin päätaitteisiin kasautuvia jännitteitä:

*Nuottiesimerkki 37. Anton Profes: Was macht der Maier am Himalaya?*<sup>23</sup>

D: I krom. rinnakkaisliike - - -

V/ Es: I

Nuottiesimerkki 38. Walter Donaldson: My Ohio Home.<sup>24</sup>

kromaattinen rinnakkaisliike välidominantein

Es: I - - - D<sup>9</sup> V<sup>5#</sup> / - C<sup>9</sup> V<sup>5#</sup> / - A<sup>9</sup> V<sup>5#</sup> / - G<sup>9</sup> V<sup>5#</sup> /

F: (II) V<sup>5+6</sup> I

Erityisen leimallista kromaattinen rinnakkaisharmonia oli Whitemanin 'sinfonisessa' jazzissa, sekä elokuvamusiikissa myös mykän filmin jälkeen, kun musiikin avulla haluttiin tavoitella kiihkoa ja ratkaisuja ennakoivia pelon ja jännityksen tunteita. Ragtimen välityksellä nykyisin koomiselta tuntuva tyylikeino periytyi New Orleans -tyylistä schlaagereihin ja hit-sovituksiin, ja muodosti ensimmäintä tyyliä silmiinpistävä vastakohtaan muutoin diatoniselle blue-modaalisuudelle.

### 5) Tekstuuri, sovitus ja esitystapa

Ragtimen esityskokoonpanot vaihtelivat piano- ja banjosooloista sekä pienistä tanssiyhtyeistä suuriin salonkiorkestereihin ja sotilassoittokuntiin. Ragtimen tekstuuri ei juuri koskaan ollut homofoninen - ensivaikutelma vanhoista alkuperäisäänityksistä onkin keskeytymätön yhden tai useamman äänen obligatokudos tavanomaisen salonki- tai soittokuntahomofonian lisänä. Huomiota herättävin oli taiturimaisesti kuvioiva puupuhallinobligato (klarineti, huilu tai sopraanosaksofoni) kornettien ja pasuunan rauhallisemman melodialinjan yllä. Ornamentoivan obligaton ohella ragtimesovittajat olivat mieltäneet imitoi-

van vastaäänen kirjoittamiseen - klassisen New Orleans -jazzin polyfonisia aineksia sisältävä tekstuuri oli jo ragtimessä löytänyt periaatteessa ratkaisunsa.<sup>25</sup> Marssimusiikin hengessä ragtimesovittajat omaksuivat klassisen sotilasmusiikin instrumentointikeinot: rekisteri- ja värikontrastin keinoin saatiin aikaan värikästä ja vaihtelevaa tekstuuria. Uutta ilmettä antoivat muotiin tulleet soittimet saksofoni, banjo, sekä synkopoiva, tiheäkuviainen rummunsoittotapa.<sup>26</sup>

Ragtimen synkopoiva rytmiikka edellytti eurooppalaisesta populaariperinteestä poikkeavaa tulkintatapaa, mikäli mieli suoriutua valmiiksi sovitettun tyylin teknisesti vaativista ratkaisuista. 1910- ja 1920-luvuilla tehdyistä äänityksistä onkin usein mahdotonta sanoa, missä määrin joku obligato on valmiiksi sovitettu ja missä määrin esittäjänsä päästä lähtöisin. Improvisatorisista iduista huolimatta ragtime pysyi perustaltaan vielä kiinni länsimaisen populaarimusiikin traditiossa. Intonaatio oli mieltynyt jatkuvan staccaton käyttöön, keino koettiin klassisen taidemusiikin perinteiden mukaisesti huipentavaksi ja jännitettä lisääväksi. Tuloksena oli hämmästyttäviä taidonnäytteitä: esimerkiksi Hungarian Ragin ja Dardanellan sopraanosaksofoniobligatot staccatossa kolmoiskielityksin ovat nykyistenkin mittapuiden mukaan taitavia suorituksia.<sup>27</sup> Toisaalta klassisen sotilasmusiikin intonaatioesikuvat saattoivat tehdä jäykähkön, kompuroivan vaikutuksen, mille jazz myöhemmin löysi parannuskeinot. Esitystapa osoittikin, että ragtime oli tullut puolitiehen eurooppalaisen populaariperinteen ja angloamerikkalaisen jazzmusiikin välillä.

Suomalaisen populaarimusiikin osalta ragtimen ongelma on kaksitahoinen. Jos käsitteellä tarkoitetaan edellä kuvattua klassista ragtimeä ulkoamerikkalaisine jäljitelmineen, ragtimen vaikutus oli Suomessa vähäinen. Etäisyydet USA:sta olivat liian pitkät, ennen maailmansotaa tehtyjä levytyksiä tänne tuskin saatiin, ja useimmat saksalaiset "Grashopper"-fokstrotin tai "Made in Germany" -cakewalkin tapaiset ragtimepastishit assosioituvat pikemminkin wienerschrammeltyyliseen marssiin kuin amerikkalaiseen ragtimeen.<sup>28</sup> Vasta 1920-luvun loppupuolella musiikkikaupat alkoivat myydä amerikkalaisen Zez Confreyn tyylipuhdasta ragtime-tuotantoa nuorten jazzmusikkojen suureksi riemuksi, mutta tällöin ragtime oli mannermaalla jo eilisen päivän tyyliä. Mikäli ragtimella toisaalta tarkoitetaan tulkintatraditiota, jossa klassisen taidemusiikin hengessä soitettiin tarkkaavaisesti synkopoivaa angloamerikkalaista tanssimusiikkia valmiiksi kirjoitetuista sovituksista, suurimman osan 1920-luvun Suomessa esitetystä uudenaikaisesta tanssimusiikista voi luokitella ragtimeksi. Näin on ilmiselvästi tilanne "melujazziksi" tai "salonki-jazziksi" määritellyissä tyyleissä, ja 1920-luvun loppupuolen kotimaiset äänilevyt viittaavat siihen, että suurin osa näistä moderneimmista tyylipyrkimyksistä pysyi ragtimen puitteissa. Yleismaailmallinen muutos ragtimesta jazziin tapahtui Suomessa kuitenkin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa - kymmenkunta vuotta amerikkalaisesta esikuvasta myöhässä.

## Viitteet

1) Eugen Malmsténin maininta ragtimen roolista Postiljoonien soittokunnan ohjelmistossa.

2) Lähteet: Mills, mt.

Tanssi-Albumi. Uudenaikaisia tansseja viululla eli mandoliinilla helposti soitettaviksi sovittanut Anton Sitt. Vihkot 9, 11, 14, 23, 24, K.G. Fazer, Helsinki i.v. (1910-1924?); Pavillon Mascotte. Ball-Album von 20 Modernen Tanzen. Otto Junne, Leipzig i.v. (1913). Nuotti ja Kirja Oy; Musik für Alle. Monatshefte zur Pflege volkstümlicher Musik. Verlag Ullstein & Co., Berlin, Wien i.v. (1908). Nuotti ja Kirja Oy; Tanzteufel. 22 ausgewählte mondäne Tanzschlager. Neufeld & Henius Verlag, Berlin i.v. (1920). Nuotti ja Kirja Oy; Zu Tee und Tanz. Band 2. Drei Masken-Verlag. Berlin i.v. (1920). Nuotti ja Kirja Oy; Berlin, Irving: Alexander's Ragtime Band. Copyright 1911 by Ted Suger & Co., New York. Nuotti ja Kirja Oy; Schutt, Arthur: The Ghost of Piano. Copyright 1926 by Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto; Confrey, Zez: Greenwich Witch, Poor Buttermilk, You tell 'em, Ivories, Coaxing the Piano. Copyright 1926 by Jack Mills, New York, Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto; Mack, Cecil - Johnson, Jimmy: Charleston. Copyright 1923 by Harms Inc., New York.

Äänilevyjä:

Cylinder Jazz. Early Jazz and Ragtime Recordings from Phonograph Cylinders. 1897-1927. Saydisc SLD-112; Pianola Jazz. Early Piano jazz and Ragtime played on Pianola Rolls. Saydisc SLD-117.

3) Mills, mt.

4) Morse, T.F.: Affenliebe, Zuzu. En kärleksballad; Wenrich, Percy: Rainbow; Michael, Fr. American Girls. Tanssi-Albumi, sov. Anton Sitt, n:o 9, 14.

5) Carrol, W.T.: Skip Along. Pianola jazz.

6) Meadow: Lark. Duke Yellman and His Orchestra n.v. 1928. Cylinder Jazz.

7) Lange, mts. 18.

8) Moret, Neil: Hiawatha. Ollie Oakley, banjo. ca. 1904. Cylinder jazz; Rost, Ernst Made in Germany. Musik für alle, Berlin 1908; Kollo, Das kleine Niggergirl, s. 282.

9) La Rocca, Tiger Rag. The Original Capitol Orchestra, London 21.1.1924. Jazz in Britain - the 20's. Parlophone PMC 7075.

10) Handy: Aunt Hagar's Blues. Pianola Jazz; Sylvain, Jules: Purppurainen päivä. Slowfox. Yrjö Tarvos ja Kaivohuoneen orkesteri Melody Boys. 1931. Silloin. Iskelmävuosikerta 1931. Finlandia PSOP 84.

11) Näin tapahtui mm. tyypillisissä ragtimekuvioissa, kromaattisilla tai diatonisilla johtosävelappogiatiuroilla varustetuissa sointuintervallirepetitioissa (vrt. Hungarian Rag, s. 244).

12) Carrol: Skip Along. Cylinder Jazz.

13) Mills: Cakewalk, jälkisäepari/A-taite; pieni kirjain on tässä säkeen eikä sävellajin symboli.

14) Joplin, Scott: Maple leaf. Pianola Jazz.

15) Meadow: Lark. Cylinder jazz.

16) Joplin, mt. B-taite, Berlin mt.

17) La Rocca, mt.

18) Reinard: International Cakewalk. Fred van Epps ca. 1904. Cylinder jazz.

19) Scharf: Make that Trombone laugh. Harry Raderman's Jazz Orchestra. London ca. 1922. Cylinder Jazz.

20) Reichenthal, Ralph: Piano Puzzle. Copyright 1928 by Jack Mills Inc., New York.

21) Lenzberg, mt.

22) Confrey, Zez: Coaxing the Piano. Copyright 1922 Jack Mills Inc., New York. YLE/Nuotisto.

23) Profes, Anton (Spezialarrangement von Fred Ralph): Was macht der Maier am

Himalaya. Copyright 1927 Drei Masken-Verlag, Berlin. RWK.

24) Donaldson, Walter: My Ohio Home. Copyright 1928 Francis, Day & Hunter, Berlin. KSK.

25) Scharf, mt. vrt. Kollo, mt.

26) The Ragtime Drummer. James Lent 1907. Phono-Cylinders vol. 1. Folkways Record FS 3886.

27) Lenzberg, mt., Bernard & Black: Dardanella. Harry Raderman's Jazz Orchestra. London ca. 1922. Cylinder Jazz. Botsford. The Grizzly Bear Rag. Gottlieb's Orchestra. London ca. 1911. After the Ball. A History of Popular Music. EMI Starline MRS 5132.

28) Rost Ernst, mt.; Barner Grasshopper Fox-Trot. Copyright 1919 by C.M. Roehner, Berlin. Tanzteufel. Nuotti ja Kirja Oy.

## 5. Angloamerikkalainen ragtime-sävelmä

Ragtime oli syntyjään instrumentaalimusiikkia, ja oli sellaisena saanut vuosisadan alkukymmeninä jalansijaa myös Euroopassa. Ragtimen tärkein vaikutus eurooppalaiseen populaarimusiikkiin tapahtui kuitenkin laulumusiikin kautta: tonaalinen, kaupungistunut kansanlaulu alkoi imeä itseensä ragtimen piirteitä. Niinpä ensimmäiseen maailmansotaan mennessä englantilainen Music Hall-perinne oli alkanut käyttää materiaalinaan amerikkalaisten säveltäjien minstrel- ja vaudeville-kappaleita, kansansävelmiä alettiin sovittaa ragtimen malliin ja kansalliset "Tipperaryn" tyyppiset uudet suosikkisävelmät alkoivat yhä enemmän muistuttaa amerikkalaista tyyliä.<sup>1</sup> Samantapaisen kehityksen koki saksalainen populaarimusiikki kabaree- ja operettiperinteen rintamalla, ja ennen maailmansotaa lauleli jopa J. Alfred Tanner rakastettuja kuplettejaan amerikkalaisten ragtimesävelmien nuotilla.<sup>2</sup> Tärkeimmäksi tekijäksi ragtimevaikutteisen laulun levittäjänä oli äänilevy, joka maailmansodan jälkeen alkoi yhä enemmän perustaa tuotantoaan vaudevillen, Music Hallin tai kabareen suosikkisävelmien onestep-, twostep-, shimmy- ja fokstrotsovitelmille.

Leightons-veljesten ragtime-sävelmä "Honolulu" vuodelta 1917, joka tuli uudelleen suosioon "Röhön rantaan" -nimisenä korsulauluna jatkosodan aikana, oli tyypillisimpiä angloamerikkalaisia muotisävelmiä. Sen suurmuoto on verse - refrain -tyyppinen parijakso, sikermärakenne on sekä esi- että jälkisirmissä parillinen AA'-muoto, ja lauserakenne on tavanomainen aaab-muoto. Kertosäkeen rytmirakenne on tyypillinen: harvennettu keskipitkä täydennetään kolmen neljäosan alkupitkämuunteisella kohoiskulla:



Harmonia perustuu toonikan, dominantin ja subdominantin vuorotteluun, ja refrain IV I V I -kadenssi on yksi ragtime-sävelmän tavanomaisimpia rakennustarpeita. Kromaattiset sivusävelet ja lomasävelkulut laajentavat harmoniaa hitusen välidominanttiharmonian suuntaan, kromaattiset hajasävel-obligatot sekä obligatossa käytetty toonikan lisäseksi yhdessä lausekkeiden välisen kromaattisen "blues-lopukkeen" kanssa liittävät sävelmän juuret klassiseen ragtimeen. Leightonsin Honolulun sukulaisia ovat monet 1910- ja 1920-lukujen angloamerikkalaiset muotikappaleet:<sup>3</sup> mm. Irving Berlinin "Alexander's Ragtime Band" (1911), Nat Ayerin "Oh, You Beautiful" (1912), Jerome Kernin "They didn't believe me" (1914), Abe Ohlmanin "Oh Dolly, oh Dolly" (1918), Silver - Cahnin "Yes, we have no Bananas", Richard Whitingin "Ukulele-Lady" (1925), Harry Warrenin "In my Gondola" (1926) tai Walter Donaldsonin "Yes, Sir that's my Baby" (1925). Yksinkertaisimmat ragtimekappaleet täydentyivät tavallisesti välidominantein, ja ragtimen klassinen "Swanee River" -lopuke oli sävelmän lopetuksessa yleinen ratkaisu. Ragtimen perua olivat pentatoniikasta periytyvä I<sup>5</sup>+6-sointu hajasävelkulkujen tuloksena, pentatiivisiksi tulkittavat motiivirakenteet (mm. "Alexander's

Ragtime Bandin" b-säe, "Yes Sir, that's my Baby", "Ukulele-Lady", "In my Gondola" jne.), kromaattisia lomasävelkulkuja sisältävien rinnakkaistersikohoiskujen käyttö obligatoissa, sekä lisäseksin käyttö obligaton rakennustarpeina.

Honolulun tyylinen yksinkertainen ragtime-iskelmä oli myös saksalaisen 1920-luvun "schlaagerin" lähtökohta, niinpä erimerkiksi torvisoittokunta-perinteen yhteydessä esitetty Stephan Weussin "Im Hotel zur Nachtigall" oli säveltäjänsä kansallisuudesta huolimatta tyylipuhdas ragtimekappale. Samoin perustein voi angloamerikkalaisen ragtime-sävelmän tyylialueeseen lukea Suomessa suosituiksi tulleet "Rolf-schlaagerit", John Redlandin kupletin "Gula Paviljongen" ja Edvard Brinkin fokstrotin "Jazz-Gossen", kumpikin suosittuja tanssikappaleita jo torviseitsikkojen aikana.<sup>4</sup>

Edellistä tyyppiä kehittyneempi ragtime-sävelmä oli saanut vaikutteita New Orleans -tyylin jazzista, jolle olivat ominaisia mm. pitkät dominanttiketjut. Jo yksinkertainen ragtime-kappale käytti V/V-ratkaisua, mikä oli kuitenkin vaatimaton "Sheik of Araby", "Charlestonin" tai "Whisperingin" dominanttiketjuihin verrattuna:

Sheik of Araby (refrain): I<sup>5+6</sup> V<sup>7</sup> / V<sup>9</sup> / V<sup>9</sup> I  
 Whispering (refrain): I #II<sup>8-7</sup> I<sup>6</sup> V<sup>9</sup> / V<sup>9</sup> / V<sup>7</sup> I  
 Charleston (refrain): I V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> / V<sup>7</sup> / I<sup>5+6</sup>

Lisäseksisointu- ja nooniharmonia perustui ragtimen pentatoniseen lähtökohtaan. Melodia alkoi rakentua appogiaturien varaan, ja sai aikaan nelisointumaista vaikutelmaa. Monimutkaisimmillaan ragtime-kappaleen harmonia saattoikin tavoitella romantiikan kromaattisen muunnosointuharmonian tyyliä.

"Whisperingin" tai Wood - Weatherlyn "Roses of Picardyn" ohella Vincent Youmansin fokstrot "Tea for Two" oli harmonialtaan kehittyneimpiä ragtime-kappaleita. Säveltäjälleen tyyppillisesti kompleksinen harmonia nelisointuineen ja kromaattisine lausekkeen sisäisine medianttimodulaatioineen oli toteutettu melodian ja rytmin kustannuksella:<sup>5</sup>

Tea for two (refrain): As: V<sup>7</sup><sub>4-3</sub> I<sup>7-6</sup> V<sup>7</sup><sub>4-3</sub> I VI I<sup>7</sup>VI  
 C: IV<sup>b</sup> V<sup>7</sup><sub>4-3</sub> I<sup>7-6</sup> C: IV<sup>b</sup> V<sup>7</sup><sub>4-3</sub> ---  
 As: II<sup>6</sup> As: IV<sup>7-6</sup> I V<sup>7#</sup><sub>5#</sub> / V<sup>7</sup><sub>4-3</sub> ---  
 b: I<sup>6</sup> IV<sup>3</sup> V<sup>7</sup><sub>6-5</sub> I(V) I ---

Angloamerikkalaisen ragtimesävelmän myötä tapahtui eräs keskeinen muutos 1920-luvun populaarimusiikissa: sikermämuotona yleistyi "32-tahdin AABA-tyyppinen" kehysikermä. Yksi läpimurron syy oli tyyppin yhteys jazzmusiikkiin: improvisointiin perustuvassa tyyliässä oli turvallista, että muototyyppi ja



kadenssit olivat kiteytyneet standardeiksi - kun osasi yhden, arvasi loputkin. Vincent Rosen fokstrot "Linger awhile" vuodelta 1925 on tyypillinen AABA-standardi:<sup>6</sup>

Linger awhile:	a	$I^{5+6}$			
	a <sup>s</sup>	$V_{(9)}^7$			
	b	$I^{5+6}$	$V^7 /$	b <sup>s</sup>	$V^7 / V^7$
	a	$I^{5+6}$	$V_{(9)}^7$	$I^{5+6}$	

Angloamerikkalaisen ragtime-tradition, steppien, shimmyjen ja fokstrottien rinnalla on muistettava boston-valssi, romanttisen salonkivalssin ja ragtimen sentimentaalinen yhdistelmä. Salonkiperinteen mukaisesti boston-valssin suurmuoto oli kolmikehys, näin esimerkiksi englantilaisen Sydney Baynesin 1910-luvun valsseissa "Mystery", "Harmony" ja "Destiny". Ragtimen kannalta oli erikoista, että modulointi rohjettiin ulottaa lausekkeen sisällä jopa alennettuun ylämedianttiin saakka, tyypillisiä olivat myös melodian appogia-  
turat, jotka laajensivat harmoniaa lisäsektisointujen, noonisointujen ja ylinousevien dominanttiseptimisointujen ( $V_{5\#}^7$ ) piiriin. Baynesin hempeyksien kanssa kilpailivat 1920-luvun eräät muut "valsсионelmat", Irving Berlinin "What 'll do", Brooks - Ahlertin "In the Shadowland", Davies - Burken "Carolina Moon", Sylva - Brown - Hendersonin "Pagan Love Song", Whitemanin "Wonderful One" ja ennen kaikkea filmisävelmänä maailmanmenestyksen saavuttanut Mabel Waynen "Ramona". Boston-valssi onkin analoginen "jazzkuningas" Paul Whitemanin tavoitteille yhdistää jazz ja salonkiperinne "sinfoniseksi jazziksi".<sup>7</sup>

### Tekstuuri, sovitus ja esitystapa

Ensimmäisen maailmansodan aikoihin Lontoon Music Halleissa suosituksi tullut ragtime-laulu sai säestyksekseen monenmoisia kokoonpanoja piano -viulu -duosta suuriin salonki- ja sotilasorkestereihin. Näistä pub-lauluina vieläkin elävistä sävelmistä ovat värikkäimpiä vuoden 1919 paikkeilla levytetty Savoy Quartetten "Over There", missä amatöörimäinen laulusolisti on saanut tuekseen vauhdikkaasti synkopoivan taustan pianolla, banjolla ja rummuilla, tai American Octetten neliääninen mieskvartettilaulu pianon säestyksellä Nat Ayerin suosikkikappaleesta "Oh, what a Beautiful Doll" vuodelta 1912.<sup>8</sup> Suomalaisen tanssiorkesteriperinteen kannalta olivat tärkeimmät ruotsalaisten ja englantilaisten kustantajien julkaisemat sovitukset uusista amerikkalaisista tanssikappaleista.

Nämä uutuuskappaleet, "Novelty-Hit-Tunes", olivat tyyliltään lähellä ragtimea. Niinpä Ernst Rolfin julkaisema sovitus Leightons-veljesten Honolulu-

fokstrotista, keskeisestä "Rolf-schlaagerista" mm. Laivaston jazzorkesterin ohjelmistossa, oli synkopoiva ragtimesovitus salonkiperinteen hengessä. Pianon tukema kaksiaäninen melodia viuluilla ja trumpeteilla sai seurakseen läpikäsitellyn, synkopoivan obligaton huilulla ja klarinetilla, sello soitti pasuunan kaksintamana barytonimaista murtosointuobligatoa, ja basso ja rummut antoivat fokstrotille tahtia. Mieltymys obligatoihin erottikin sovituksen tavanomaisesta torviseitsikkotyylisestä.<sup>9</sup>

Obligato-vaatimus johti 1920-luvun uutuussävelmissä nokkelaa sovitusratkaisuun: keksittiin ns. "kahden rivin sovitus", pikaratkaisu, missä 2-3-ääninen melodia ja obligato vaihtuivat soitinryhmältä toiselle refrainin (chorus) kertauksessa. Tavallisimmin asetettiin vastakkain puu- ja vaskipuhalltimet, "reeds" ja "brass", mutta vuorottelu saattoi ulottua myös eri rekisteristen soitinten välille saman soitinperheen sisällä. Standardisovituksissa oli lisäksi tavallista, että puhalltimet tuettiin salonkiperinteen hengessä täydellä jousistolla pianon, banjon (joskus ukulelen!) ja rumpujen hoitaessa säestyksen. Tällainen kahden rivin ratkaisu oli mm. Harry Warrenin suosikkikappaleessa "In my Gondola" vuodelta 1926, "Novelty-fokstrotissa", joka kuului mm. Harry Bergströmin Black Birds -yhtyeen radio-ohjelmaan vuonna 1926. Lontoolaisen Savoy Orphans -orkesterin versiossa verse ja vokaalirefrain (Vocal Chorus) on varustettu kevyellä homofonisella säestystaustalla, ensimmäisen instrumentaalichoruksen soittaa pianon tukema synkopoiva banjo, mille saksofonit soittavat koristukseksi O sole mio -sitaatin obligatona. Subdominanttiin moduloivan "Special-Choruksen" melodia siirtyy saksofoneille, ja trumpetit ja pasuuna soittavat imitoivan, anapestimuunteisen obligaton. Osat vaihdetaan kertauksessa, missä melodia siirtyy trumpeteille saksofonien hoitaessa imitoivan obligaton.<sup>10</sup>

Kahden rivin tekstuuri omaksuttiin niin ragtimekappaleisiin kuin 1920-luvun jazzvaikutteiseen tanssimusiikkiin.<sup>11</sup> Tekniikka periytyi niin saksalaisiin schlaagerisovituksiin kuin Sylvainin ja Rolfin ruotsalaisiin iskelmiin, ja sen omaksui 1930-luvun alussa jopa Dallapé-orkesteri, kun oli koittanut aika irroittautua kansanomaisesta haitarijazzhomofoniasta. Kahden rivin sovitus oli nopea ja helppo ratkaisu, ja sovittajasta riippuen sen avulla voitiin saada aikaan hyvinkin vaihtelevaa tekstiä. Ratkaisu oli sovellettavissa 1920-luvun loppupuolen suomalaisen tanssiorkesterilaitokseen - vaikka sovitukset oli alunperin tehty suurille kokoonpanoille, voitiin kolmen elementin tekstuuri säilyttää soitinten vähentämisestä huolimatta pienilläkin kokoonpanoilla.

Vakioratkaisuksi standardisoituessaan kahden rivin sovitus alkoi tuottaa yksivakaita tuloksia. Vaihtelevimpia keinoja käytti "jazzkuningas" Paul Whiteman, jonka sovitukset 1920-luvun alkupuolen suosikkikappaleista kuuluvat ragtimevaikutteisen tanssimusiikin parhaimmista. Brass- ja reeds -sektioiden rinnalle Whiteman palautti salonkimusiikin "sinfonisen" elementin, jousiston, ja rakensi "Whisperingin", "Japanese Sandmanin", "Mon Hommen" ja


"Wang-Wang-Bluesin" tapaiset suosikkikappaleet tavanomaista vaihtelevammin: homofonisen ja obligato-tekstuurin vuorottelu varustettuna taiturimaisilla saksofoni-, kornetti- ja jousiobligatoilla, jopa 40-miehinen orkesterikoonpano, erikoissoittimet celestaa, bassosaksofonia tai vihellyspillää myöten herättivät maailmansodan jälkeen suurta ihastusta Euroopan ja Amerikan tanssivassa ja äänilevyjä ostavassa yleisössä.<sup>12</sup> Jazzkuninkaan arvonimestä huolimatta Whitemanin "svengaamaton" tyyli oli 1920-luvun alkuvuosina pikeminkin ragtimeä kuin jazzia.

Angloamerikkalaisen novelty-sävelmän esitystapa yhdisti tyylin entistä lujemmin 1910-luvun ragtimeen. Jazzille ominainen improvisointi pysyi vierana, ja muusikot pitäytyivät tiukasti valmiiksi kirjoitetuissa standardisovituksissa. Varsinkin suomalaisen tradition kannalta oli huomionarvoista sidonnaisuus taide- ja sotilasmusiikin esitystapaan: swing- ja hot-käsitteet<sup>13</sup> olivat tyyllille tuntemattomia, ekspressiivisyys ja huipennus jäykän staccato-tekniikan avulla, mille synkopoiva banjo, nasaali saksofoni ja trioli - alkupitkä - nelisävelrakenteiset rumpusynkoopit antoivat klassisesta 1910-luvun ragtimesta tutuksi tullutta väriä. Nykyisin huvittavan tuntuista "titaamista" kuunneltaessa on kuitenkin muistettava, ettei tällä jazziksi kutsutulla tyyllillä ollut 1920-luvulla vielä samaa estetisoivaa osakulttuuriluonnetta mitä nykyää. Ragtime oli jokamiehen hilpeää tanssimusiikkia.

## Viitteet

1) Esim. Tramp, Tramp, Tramp. Byron G. Harlan, Frank C. Stanley & Chorus 1910. Phono-Cylinders. Vol 1. Folkways Record. FS 3886;

(trad.) Laughing Song. Burt Shephard. London (?). After the Ball. Emi Starline.

Judge, Jack - Williams, Harry: It's a long, long Way to Tipperary. K.G. Fazer, Helsingfors 1916: Choruksen kadenssi on sama kuin mm. Millsin Cakewalkissa, harvennettu keskipitkä-synkooppi 2/4  osoittaa samoin yhtymäkohtia cakewalk-tyyppiseen ragtimeen.

2) Tannerin "Pilanlaskija" ja "Kalle Aaltonen" pohjautuivat Millsin Cakewalkiin, "Jeevelin ja Tuuvelin" sävelmä on Berlinin "Alexander's Ragtime Band" "Minä, joka viheltelen vaan" on laina "Luxemburgin polkan" nimellä tunnetusta marssilaulusta "Dream of the Rarebit Friend" jne. Vrt. Hirviseppä 1969, s. 83.

3) The Leightons (Burt and Frank): Honolulu. One-Step. (Foxtrot). Copyright 1917 by M. Witmark u. Sons. Verlag Anton J. Benjamin, Hamburg, Leipzig. KLK.; Berlin: Alexander's Ragtime Band.; Ayer, Nat: You Beautiful Doll. The Ragtime Octette, London 1912. After the Ball.; Kern, Jerome: They didn't believe. Oh, what a lovely War. World SH. London 1914.; Richards, Henry: Forget-Me-Not. Foxtrot. Copyright 1920 by C.M. Roehr, Berlin. KLK.; Whiting, Richard: Ukulele-Lady. Copyright 1915 by Irving Berlin Inc. New York. KSK.; Warren, Harry: In my Gondola. Novelty-Foxtrot. An Arthur Lange arrangement. Copyright 1926 by Shapiro Bernstein & Co., New York. Keith Prowse & Co Ltd. London. YLE/Nuotisto.; Donaldson, Walter: Yes, Sir, That's my Baby. Copyright 1925 by Irving Berlin Inc. New York. KBK.; Ohlman, Abe: Oh, Dolly, Oh! Copyright 1928 by Forster Music Publ. Inc. Ernst

Rolf Musikförlag, Stockholm. KBK.; Silver - Cahn: Yes, we have no Bananas. The two Gilberts USA 1922. After the Ball.

4) Redland, John: Den gula paviljongen. Bröderna Lagerströms Notskickeri & Ltd., Stockholm i.v. (1923). KLK.; Brink, Edvard: Jazz-Gossen. Wilhelm Hansen, Köpenhamn & Leipzig i.v. (1923).

5) Sheik of Araby. Fox-trot. Copyright 1921? by C.M. Roehr, Berlin. KBK.; Schonberger, John: Whispering. Fox-trot. Copyright 1920 by Sherman Clay & Co., San Francisco. C.M. Roehr, Berlin. KBK.; Mack - Johnson, Charleston.; Youmans, Vincent: Tea for Two. Fox-trot. Copyright 1923 by Harms Inc., KBK.; Youmans: I want to be happy. Copyright 1925 by Harms Inc., New York.; Wood - Weatherly: Roses of Picardy. After the Ball. London, 1917.

6) Rose, Vincent: Linger awhile. Copyright 1923 by Leo Feist Inc. New York.

7) Baynes, Sydney: Destiny, Harmony, Mystery. Valse Boston. Copyright 1912, 1918, 1920 by Swan & Co., London. C.M. Roehr, Berlin. YLE/Nuotisto.; Berlin, Irving: What 'll I do. Boston-Foxtrot. Copyright 1924 by Irving Berlin Inc., New York. Roehr A.G. Berlin. KBK.; Brooks - Ahlert: In Shadowland. Copyright 1924 by Henry Waterson Inc., New York. KBK.; Whiteman - Grofé: Wonderful One. Valse Boston. Copyright 1922 by Leo Feist Inc., New York. KBK.; Davies - Burke. Carolina Moon. KSK.; Sylva - Brown - Henderson. Pagan Love Song. KSK.; Wayne, Mabel: Ramona. Saint-Granier, G. van Parys. Paris 1928. Retrospective 1900-1930. Path] 054-15299.

8) After the Ball. Oh What a Lovely War.

9) The Leightons: Honolulu. Copyright 1917 by M. Witmark & Sons. Rolfs orkesterbibliotek Salong-Orkester. Ernst Rolf Musikförlag, Stockholm, YLE/Nuotisto.

10) Warren: In my Gondola. YLE/Nuotisto.

11) Youmans: Tea for Two; Davies - Burke: Carolina Moon. KSK.

12) Paul Whiteman Vol. 1-2. RCA Victor Vintage Series. LPM- 555, 570; Lange. mts.

42.

13) Schuller, mts. 8, 54-56.

## 6. Saksalainen schlaageri

Saksalainen "Schlager"<sup>1</sup>, iskusävelmä, iskelmä oli eräs eurooppalaisen ja afro-amerikkalaisen populaarimusiikin sulautuma. Tämän 1920-luvun uuden suosikkityylin tärkeimpiä juuria oli 1800-luvun puolivälissä syntynyt wieniläinen ja berliiniläinen operetti-, revyy- ja kabareemusiikki.

Wieniläisoperetin säveltäjäklassikot, Johann Strauss ja Franz Lehar, tai hiukan nuoremmat Emmerich Kalman ja Paul Abraham, olivat salonkiperinteen ansiosta suosittuja nimiä 1920-luvun helsinkiläisessäkin ravintolamusikissa. Tuttujen marssien, valssien, czardasjäljitelmiä ja ländlerien rinnalle tulivat 1910- ja 1920-luvuilla angloamerikkalaiset muotitanssit, shimmyt, stepit ja fokstrotit. Etenkin unkarilaissyntyinen Emmerich Kalman osasi mukautua uusiin tyyliin, ja esimerkiksi "Bajadeerin" tunnetut numerot, fokstrot "Oh Bajadere" tai shimmy "Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen" vuodelta 1922 tulivat heti paikalla jazzia tanssivan yleisön suosikkikapaleiksi.<sup>2</sup> Operetin toinen haara kehittyi 1800-luvun lopulla Berliinissä. Siellä sävelsivät Paul Lincke, Jean Gilbert, Leo Fall, Sigmund Ehrlich ja Ralph Benatzky operettejaan ja revyy-numeroitaan tuloksena koko joukko uusia suosikkikapaleita: Lincken "Kiiltomatoidylli" (1902), Gilbertin "Sakilaisten laulua" 1920-luvulla tunnetuksi tullut marssifokstrot "Puppchen, du bist mein Augenstern" (1912) tai Benatzkyn "Abends in dem kleinen Städtchen", "Millainen on Viipuri" -kuplettina tunnettu tanssikappale. 1920-luvulla Weimarin tasavallan pääkaupunki alkoi jo olla Wieniä tärkeämpi huvielämän keskus, kabaree- ja tanssisalilaitos nousi dekadenttiin kukoistukseen ja tarjosi runsaasti töitä sekä muusikoille että säveltäjille. 1920-luvun suosituimpia revyy- ja tanssisäveltäjiä olivat wieniläissyntyinen kapellimestari Robert Stolz ("Salome" 1920, "Halloh, du süsse Klingelfee" 1919, "Komm in den Park von Sansouci" 1925), Kleinkünstlerbühnen tuottelias pianisti Rudolf Nelson (Susi 1921) ja Friedrich Holländer, Weintraub Syncopators -orkesterin kapellimestaripianisti, joka tuli kuuluisaksi filmitähti Marlene Dietrichin säestäjänä ja menestysfilmien musiikin säveltäjänä (mm. "Ich bin die feste Lola" elokuvasta "Die blaue Engel" 1932).<sup>3</sup>

Vuoden 1924 jälkeen, kun pahin lamakausi oli ohitettu, näytti schlaagerituotanto kasvavan huippuunsa. Uusiksi aluevaltauksiksi tulivat äänilevy ja nuottikustannus, joiden avulla uutta muotityyliä saatettiin levittää myös ulkomaille. Klassisen taidemusiikkikoulutuksen läpikäyneiden operetti- ja revyy-säveltäjien rinnalle tuli joukko amatöörisäveltäjiä, tuotteliaita suosikkimelodian tekotaidon osaavia liikemiehiä. Näistä kuuluisimpia lienee balttilaissyntyinen Fred Raymond, jonka kaksi 1920-luvun schlaageria ovat jääneet tyylin klassikoiksi: "Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n" (1925) ja "In einer kleinen Konditorei" (1929). Samoihin aikoihin syntyi tohtori Robert Katscherin "Madonna" (1925), tsekkiläissyntyisen parivaljakon Haslerin - Be-

nesin "Gra-Gra-Grammophon" (1925), heidän maanmiehensä Anton Profesin "Ursula" (1926) ja "Was macht der Maier am Himalaya" (1926), Hermann Leopoldin tschitararara-Radio-fokstrot "Die Schöne Adrienne hat eine Hochantenne" (1925), Richard Fallin pasodoble "Was macht du mit dem Knie, Lieber Hans" (1926) ja fokstrot "O Katarina" (1925) jne... suunnaton määrä tanssivan yleisön Suomessakin rakastamaa, mutta jazzmodernistien halveksimaa "omenasaksalaista tingel-tangelia". Schlaagerityyliin kuuluivat lisäksi eräiden englantilaisten salanimien suojissa syntyneet sävelmät, mm. Frank Staffordin, Karl Mayn, Jim Cowlerin, Fred Markuschin ja Ralph Erwinin, "Im Ural"-fokstrotin ja "Ich küsse Ihre Hand, Madame"-tangon säveltäjän suosikkiskelmät.

Saksalaiseen tyyliin yhdistettiin 1920-luvun Suomessa lisäksi eräät vierasmaalaiset schlaagerit, mm. ranskalaiset Vincent Scotton "La petite Tonkinese" (1906) ja "Alaska" (1925), Charles Borel-Clerc'n "Marocko" (1923) tai Chaplinin *Nyky aika*-filmistä tutuksi tullut Leo Daniderffin "Titine" (1923). Näihin kuului myös vuoden 1926 myyntimenestys, espanjalaisen José Padillan one-step "Valencia", joka ehti samana vuonna jopa elämäänsä ontoutteen vajonneen jazzytön huulille eräässä Arvi Kivimaan novellissa.<sup>3</sup>

## Tyyli

Saksalaisen schlaagerin kansalliset ainekset ovat tonaalisessa pseudokansanlaulussa sekä 1800-luvun keskieuropalaisen kaupunkikulttuurin erilaisissa populaariperinteissä. Niihin sulautunut afroamerikkalainen aines perustui lähinnä ragtimen ja angloamerikkalaisen hit-sävelmän vaikutukseen. Kulttuurifuusiossa kansalliset ainekset osoittautuivat vahvoiksi ja kiinteiden kulttuurisuhteiden vuoksi niillä tuntui olevan vaikutus myös suomalaisen populaarimusiikin osa-alueisiin.

Asafjevin koulukuntaan lukeutuva DDR:läinen musiikkipsykologi Fritz Bachmann on ensimmäisiä tutkijoita, jotka ovat laatineet konkreettisia malleja populaarimusiikin analysoimiseksi. Hänen pragmaattinen metodinsa - "musiikillisen kitschin paljastaminen" - pyrkii löytämään saksalaiskansallisen populaarimelodiikan tyyliklisheet, 'intonaatiot'. Ne ovat hänen mielestään yhteydessä musiikin käyttöön, etenkin sen kaupalliseen funktioon, missä tuttuuden ja turvallisuuden tunteen avulla pyritään tietoisesti luomaan läpäisykykyisiä tuotteita. Kitschin hyväksi havaittuja aineksia ovatkin olleet 'vanhojen hyvien aikojen' nostalgia, tunteellinen alppiromantiikka, valssien, polkkien ja ländlerien patriotismi, schrammelin ja Gassenhauerin hilpeä harmittomuus. Bachmannin esittämistä intonaatiotyypeistä näyttävät seuravat kuusi olevan 1920-luvun schlaagerin keskeisimpiä klisheitä.<sup>4</sup> Bachmannin ajatuksia tukevat Hermann Rauben huomiot 1800-luvun saksalaisen kansanomaisen laulun

ominaispiirteistä.<sup>5</sup>

1) Duurisävellaji: Duuri on lähes poikkeuksetta schlaagerin sävellaji, kuten se oli saksalaisen tonaalisen kansanlaulun, wienervalssin tai schrammelsävelmän sävellaji

2) Murtosointumotiivit: Etenkin I - ja V<sup>7</sup> -asteen soinnuille rakentuvat murtosointumotiivit olivat tyypillisiä sekä saksalaisessa pseudokansanlaulussa että wieniläisklassismissa, ja erittäin yleisiä operettimelodiikasta erottuvassa schlaageriperinteessä:

*Nuottiesimerkki 39a.*<sup>3</sup> Richard Fall: Oh Katharina. Lied und Onestep (1924).

Musical notation for Richard Fall's "Oh Katharina". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with a first ending marked 'a' and a second ending marked 'as'. The chord progression is D: I, aiheentoisto, V<sup>7</sup>. A separate bass line is shown below the main staff.

Hermann Leopoldi: Die Schöne Adrienne hat eine Hochantenne. Foxtrot (1925).

Musical notation for Hermann Leopoldi's "Die Schöne Adrienne". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a melody with first ending 'a' and second ending 'b'. The chord progression is G: I, aiheentoisto (5+6), V<sup>7</sup>, bs, I. A bass line is shown below the main staff.

Fredy Raymond: Ich hab' das Fräul'n Helen bad'n seh'n... Foxtrot (1925).

Musical notation for Fredy Raymond's "Ich hab' das Fräul'n Helen". The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The chord progression is D: I, V<sup>7</sup>, I.

3) Aihe ja säveltoisto: Schlaagerin 'iskevyys' -ominaisuus luotiin tiheään aiheentoiston avulla, joko toistamalla lyhyttä motiivia tai käyttämällä saman sävelen toistoon rakentuvia motiiveita.

*Nuottiesimerkki 39b.*<sup>3</sup> Karel Hasler - Jara Benes: Ich hab' zu Haus ein Grammophon. Foxtrot (1925).

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melodic line with notes and rests. Above the staff, the letter 'a' is written above the first measure and 'as' above the last measure. Below the staff, chord symbols are written: 'C:' under the first measure, 'I' under the second, '#V I<sup>6</sup>' under the fifth, and 'V<sup>7</sup>' under the sixth. The word 'aiheentoisto' is written below the staff between the fifth and sixth measures, and 'säveltoisto' is written below the staff between the sixth and seventh measures. The second staff continues the melodic line with notes and rests, and the chord symbol '#II<sup>5#</sup> I<sup>6</sup>' is written below it.

4) Sekvenssitekniikka: Säe- ja motiivitasolle ulotettu mekaaninen, sekuntisuhteinen sekvenssi, yksinkertaisin mahdollinen variointitapa jonomaisten aiheentoiston jälkeen, oli schlaagerissa korostuneen säännömukainen ratkaisu. Sekvenssi näyttääkin siinä huomattavasti yleisemmältä kuin angloamerikkalaisessa ragtime-sävelmässä. Sekvenssien vaikutuksesta melodiarunko, painollisten tahtiosien "ydinmelodia"<sup>6</sup>, pysyy sekuntisuhteisena (nuottiesimerkit 39a, b, c).<sup>7</sup>

5) Purkamaton johtosävel: Asteittain laskeva ti - mi -rakenne V - I -kadenssin yhteydessä, jossa korostetusti vältetään johtosävelen purkamista toonikaan ja korvataan se purkauksella toonikan ylätterssiin, on erittäin yleinen kulku saksalaisessa pseudokansanlaulussa ("alppiromantiikka"). Schlaagerissa se ei näytä yhtä yleiseltä, mutta on esiintyessään erittäin karakteristinen. Samantapainen on 6. asteen, "lisäsekstin" asema, tämä tyylipiirre katsotaan tässä tutkimuksessa lähinnä angloamerikkalaiseen, pentatonislähtöiseen melodianmuodostukseen kuuluvaksi.<sup>8</sup>



Nuottiesimerkki 39c. Emmerich Kalman: Grüss mir mein Wien. Lied aus der Operette "Gräfin Mariza". Copyright 1924.

ti

E: I<sup>6</sup> V<sup>0</sup><sub>(1)</sub>/V mi II

V<sup>0</sup><sub>(1)</sub>/II V<sup>0</sup><sub>(1)</sub> I

Dr. Robert Katscher: Madonna, du bist schöner als der Sonnenschein. Lied und Blues aus der Revue "Küsse um Mitternacht" (1924).

ti

mi

A: V I

6) Hajasävelkromatiikka: Harmittoman diatonisen murtosointumelodiikan vastapainona esiintyi runsaasti kromaattisia hajasäveliä, jotka loivat schlaageriin tahattoman ekspressiivisyyttä. Diatonisesta, tavallisesti vain laskevan appogiaturan sävyttämästä ragtimemelodiikasta erottuen schlaageri lainasi salonki- ja schrammelmusiikin välityksellä wieniläisklassisen ja romanttisen tyylin melodianmuodostusta. Jopa Massenetin Elegien tai Wagnerin Abendstern -aarian tapaisia laskevia kromaattisia kulkuja saattoi esiintyä,<sup>9</sup> yleisimpiä olivat kuitenkin mm. Bernhard Fliesin kehtolaulusta tutut kromaattiset loma- ja sivusävelet:

*Nuottiesimerkki 39d.*<sup>3</sup> Fred Raymond: Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n. Foxtrot. (1925).

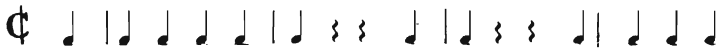
Kromaattiset alajohtosävelappogiaturat, "keinotekoiset johtosävelet" (Bachmann), huipensivat schlaagerin sentimentaalisuuden. Sekvenssien yhteydessä hajasävelkromatiikka ketjuuntui - Paul Lincken kuuluisan "Kiiltomatoidyllin" appogiaturaketju loi schlaageriin perisaksalaisen tingeltangelin tunnut.

*Nuottiesimerkki 40.*<sup>3</sup> Paul Lincke: Glühwürmen - Idyll.

Hajasävelkromatiikka sitoi schlaagerin salonkimusiikin välityksellä wieniläis-klassismin ja romantiikan taidemusiikkiin. Tätä tyylikeinoa käyttivät tietoiseen banaalisuuteen saakka hyväkseen mm. poliittisen laulun säveltäjät Hanns Eisler ja Kurt Weill, ja vastaavaa ajattelua on nähtävissä runsaasti myös Gustav Mahlerin usein naivistisissa melodioissa. Schlaagereiden yhteydessä yletön hajasävelkromatiikka vaikuttaa kuitenkin hybridiltä muutoin yli-yksinkertaisten melodioiden lisänä, mutta on siitä huolimatta sentimentaalisessa ekspressiivisyydessään mielenkiintoinen ajankuva, ehkäpä myös myöhäisromantiikan taidemusiikin heijastuma.

7) Rytmimotiivimonotonia: Schlaagerin rytmimotiivit olivat korostetun yksinkertaiset ja tukivat hakkaavalla toistollaan melodisten aiheentoistojen ja sekvenssien 'iskevyys' -luonnetta. 'Nelikulmaisten' spondeiden, daktyyliin, anapestien ja nelisävelten yhdistelmät olivat harvinaisia, cakewalkin ja tangon keskipitkä jäi lähes ainoaksi afroamerikkalaislainaksi.<sup>3</sup>

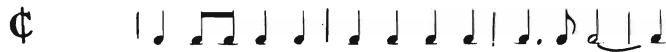
Karel Hasler - Jara Benes: Ich hab' zu Haus ein Grammophon (1925)



Fred Raymond: Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n (1925)



Hermann Leopoldi: Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne (1925)



Fred Raymond: In einer kleinen Konditorei (1929)



Bachmannin melodia-analyysistä voi jäljittää schlaagerin juuri saksalaiskansalliseen populaariperinteeseen, pseudokansanmusiikkiin ja salonkityyliin. Angloamerikkalainen ragtime oli schlaagerityylin toinen tekijä.

1) Muoto. Schlaagerin suurmuoto oli angloamerikkalaiselle ragtime-sävelmälle tyypillinen verse - refrain -tyyppinen parijakso. 1920-luvulla refrain-taitteen merkitys alkoi korostua, ja sävellysten pääpaino siirtyi refrainiin tai chorusen kertauksiin. Laulettuun kertosäkeen jälkeen seurasi instrumentaalinen "Spezial-Chorus", joka tavallisesti oli moduloitu subdominanttisävellajiin - salonki- ja sotilastyylin trio-taitteen funktio täydentyi näin instrumentaali-choruksen avulla. Samalla verse-taitteen merkitys supistui ja se rajoittui vähitellen vain johdannon funktioon. Verseä ja refrainia rajoittivat lyhyet ylitaitteet ja välikkeet, joiden tehtävä oli tavallisesti suorittaa tarvittava sävellajivaihdos.<sup>10</sup>

Refrainin sikermärakenne pysyi schlaagerissakin univeraalisena A A' -parisikermänä tai angloamerikkalaisittain tyypillisenä AABA-kehysikermänä ja lausekerakenne nelikulmaisina aab-, abab- tai aaba- kaavioina. Ragtimesta schlaageri lainasi myös säerakenteen perusmallin: "Honolulu"-tyyppinen ratkaisu, 4/4-tahtilajissa tavallisesti kolmen neljäsosan kohotahti, spondeemuotoinen päämotiivi ja tiheämpikuvioinen sivumotiivi alkoi vakioitua.<sup>11</sup> Angloamerikkalaiseen sukulaiseensa verrattuna saksalainen schlaageri oli huomattavasti yksinkertaisempi ja monotonisempi, mikä johtui mekaanisesta toistosta ja varioinnin puutteesta niin säe- kuin motiivitasolla.

2) Harmonia. Schlaageriharmonian juuret olivat lujasti salonkiperinteessä.

Toisaalta äärimmäinen primitiivisyys verse- ja refraintaitteiden harmoniassa, rajoittuminen vain I- ja V<sup>7</sup>-sointujen vuorotteluun väldominanttinen vähennetty septimisointu äärimmäisenä ekspressiotehona, IV -asteen soinnun säästyminen vain loppusäepariin, tai Swanee River -lopukkeen käyttö, viittasivat ragtime-mallin yksinkertaistettuun sovellutukseen. Toisaalta yleinen modaalisten muunnosointujen käyttö - mm. koomisen tuntuinen lopukeklishee, IV<sup>3b</sup>-sointu Schubertin Ständchenin hengessä - viittasi romantiikan ja salonkityylin harmoniaan. Primitiivisten ratkaisujen vastapainoksi schlaagerisovitukset saattoivat sisältää yllättäviä harmoniakäännteitä, modulaatioita, kromatiikkaa ja nelisointuharmoniaa johdannoissa, väliskeissä ja ylitaitteissa. Nämä nykyisin huvittavalta tuntuvat "ylätyylin" sovitukset yksinkertaista yksinkertaisempien teemojen yhteydessä olivat salonkiperinteen lainaa, ja kontrastoivat voimakkaasti verse- ja refrain-taitteisiin. Kysymys lienee kabareen vaatimuksesta tavoitellusta ekspressiivisyydestä, yllättävien ääritehojen hakemisesta. Joskus tämän laatuinen ekspressio saatettiin ulottaa teemataitteiden sisälle. Näin tapahtui Profesin "Ursula"-fokstrotissa, missä sikermän sisällä on yhteensä kolme modulaatiota medianttisesti tai kromaattisesti:<sup>3</sup>

Profes: Ursula. Verse a	d-doorinen	a <sup>s</sup> fis-doorinen
	b "	a <sup>s'</sup> f-doorinen
	a "	a' d-doorinen
	b "	a'' "

Vuosikymmenen loppupuolella schlaageri alkoi lainata englantilaisen bostonvalssin tai amerikkalaisen jazzsävelmän nelisointuharmoniaa, ja I<sup>5+6</sup> - ja V<sup>9</sup><sub>5#</sub> -soinnut hajasävelmelodian yhteydessä alkoivat saada jalansijaa saksalaisessa tyyliässä.<sup>12</sup> Orastava blue-tonaliteetti ratkaistiin vielä salonkiperinteen hengessä: sointu toonikan alennetussa blue-terssissä oli tavallisesti ylinouseva dominanttiseptimisointu tai ylennetyin toisen asteen vähennetty septimisointu.<sup>13</sup> Obligatoratkaisut olivat myös lainaa ragtimesta. Kromaattinen blues-lopuke oli jo vakioratkaisu, samoin kromaattisin lomasävelin varustetut rinnakaisterssiobligatot kohotahtina toonika- ja dominanttitehojen yhteydessä, tai pentatoniikkaan pohjautuvat lisäsekstiobligatot säestyksessä. Harmonialähtöinen, tyypillisesti saksalainen obligato oli nouseva murtosointukohotahtiobligato, ja yleisiä olivat myös lopukkeiden tai taiterajojen kromaattiset nousevat kahdeksasosakulut dominantin ja toonikan välillä.

3) Tekstuuri, sovitukset ja esitystapa. Schlaagerisovitus oli angloamerikkalaisen ragtimetyylin kaavamainen sovellutus. Tyypillinen "kahden rivin tekniikka" vakiintui, ja usein käytettiin vanhemmalle ragtimelle ominaista läpisävellettyä synkopoivaa puupuhallinobligatoa.<sup>14</sup> Jazzsoittimisto banjoa, saksofonia ja rumpuja myöten otettiin käyttöön välittömästi maailmansodan jälkeen - aluksi

tosin lehmänkellojen, autontorvien ja leikkipistoolien täydentämänä. Salonki-perinteen vaikutus tuntui pitkään voimakkaana, ja esimerkiksi kahden suosituimman tanssiorkesterin, Dajos Belan ja Marek Weberin tyyli oli vielä lähellä salonkimaista tanssimusiikkia.<sup>15</sup>

Salonki-perinteen vastapainona saksalaista schlaageria, ragtimea ja jazzia leimasi äärimmäinen karkeus, toisaalta marssimaisesti jäykkä rytmi, toisaalta räikeiden instrumentaalitehojen liioitteleva käyttö. Uusi mannermainen muotityyli ei vielä pystynyt läpäisemään kansallisten populaarityylien tai tulkintatottumusten seulaa, ja tyylin funktio kabareen ja revyyyn käyttömusiikkina korosti karkeiden, liioittelevien erikoisefektien merkitystä. Suomeenkin saakka ehtinyt saksalainen "melujazz" oli saksalaiskansallisen jazzreaktion tyypillisin esimerkki. Tyylin perusteet käyvät ilmi mm. Original Piccadilly Four -yhtyeen, "ensimmäisen saksalaisen Jazzbandin" harvinaisesta levytyksestä vuodelta 1921: karkeaan ragtimetyyliin jäykästi synkopoiva viulu - banjo - piano - rummut -kokoonpano assosioituu voimakkaasti marssimusiikkiin, eikä vähiten ensimmäistä tahtiosaa korostavan äänekkään rummutustyylin takia. Verrattuna englantilaiseen kollegaansa Savoy Quartettiin yhtye jäi kömpelömpänä toiseksi. Saksalainen vulgaariragtime oli se tyyli, mitä Suomessa maailmansodan jälkeisten saksalaisorkesterivierailujen seurauksena alettiin kutsua jazziksi - tyylin parhaimmiston kuuluneen Original Piccadilly Fourin esitys osoittaa, miten kaukana alkulähteestä tuolloin vielä liikuttiin.<sup>16</sup> Samantapainen tuomio lankeaa myös Saksan jazzpioneerin, amerikansaksalaisen Erich Borchartin levytyksille v. 1922-1924. Jazzambitiosta huolimatta tämän Suomessakin vierailleen saksofonistin johtaman jazzbandin dixieland-tyyliä takaa-ajavat esitykset jäivät kankeudessaan vielä paljon jälkeen englantilaisten jazzorkesterien samanaikaisista levytyksistä. Liioittelevat lisäefektit, saksofonin "naurattaminen", Original Dixieland Jazz Bandista orkesteriin liittyneen pasunistin Emil Christianin "crowl" (= Flatterzunge)-temppeilit viittaavat saksalaisen kabareejazzin New Orleans -tyylistä poikkeavaan perusluonteeseen.<sup>17</sup> Karkea intonointi, kömpelöntuntuinen rytmi, ja taidemusiikin tulkintatottumukset leimasivat myös saksalaisten tanssiorkesterien levytyksiä 1920-luvun loppupuolella, niin Julian Fuchsin Follies Bandin, Wenskat-Orkesterin, Friedrich Holländerin Weintraub Syncopatorsin, Bernard Ettén kokoonpanojen tai whitemanmaisittain "sinfonisesti" suuntautuneen Efim Schachmeisterin Jazz Symphonie Orkesterin jazzambitioita kuin Suomessakin tunnettujen äänilevyorkesterien Dajos Belan, Marek Weberin tai Otto Dobbrintin orkesterien rutiinimaista tanssisoittoa.<sup>18</sup>

Karkean intonoinnin koomisuus saattaa olla yhteydessä schlaagerin kabaree-henkiseen tekstisisältöön: yli-yksinkertaisten riimien tahallinen primitiivisyys, tai arkipäiväisiin kielikuviin liittyvä eroottinen vihjailu "Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'nin", "was machst du mit dem Knie, Lieber Hansin", "Was macht der Maier am Himalayan" tai "Ich hab' zu Haus ein Gra-Gra-

Grammophonin" kaltaisissa schlaagereissa vivahtavat dadaismiin, uuteen asiallisuuteen tai dekadenssihakuisuuteen; ajan muoti-ilmioillä väritettyinä:

"Die Schöne Adrienne, tschintaratata tatataradio,  
hat eine Hochantenne, tschintaratata tatataradio.  
Aus aller Herren Länder, tschintaratata tatataradio,  
empfängt sie von den Sendern, tschintaratata tatataradio."<sup>19</sup>

Schlaagerin tyyli- ja tulkintatottumusten tarkastelu osoittaa tyylin kaksijakoisuuden: angloamerikkalainen ragtime ja kansalliset populaariperinteet sulautuivat uudeksi kansalliseksi suosikkityyliksi. Suomessa tyylistä oltiin hyvin perillä. Saksalaisten muusikkojen maahanmuutto 1920-luvun alussa ja musiikkikaupan kiinteät suhteet Saksaan vuosikymmenen perinteisesti saksalaismyönteisessä taloudellisessa, poliittisessa ja kulttuuri-ilmapiirissä tekivät saksalaisesta schlaagerista Suomessa tuotetun populaarimusiikin tärkeimmän ulkomaisen vaikuttajan.

### *Viitteet*

1) Schlaagerin etymologia, Czerny - Hofman mts. 124-126: Schlager = 1800-luvun nuottikustannuskäsite ja tarkoitti tietoisesti suunniteltua myyntimenestystä.

2) Kalman: Oh Bajadere!

Sama: Fräulein, bitte woll'n Sie Shimmy tanzen? Shimmy s.d. Operette "Die bajadere". Copyright 1922 by Drei Masken-Verlag, Berlin. Zu Tee und Tanz Band 4, Nuotti ja Kirja Oy.

3) Gilbert, Jean: Puppchen, du bist mein Augensterne.; Lincke, Paul: Glühwürmer-Idyll. Tempo di Gavotte. Copyright 1902 by Apollo-Verlag, Berlin. YLE/Nuotisto.; Benatzky, Ralph: Ilta Viipurissa (Abends in den kleinen Städtchen). Valter Eloranta. Sävel Sälp. 699.; Stolz, Robert: Salome. Orientalischer Fox-trot. Op. 355. Copyright 1920 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. Zu Tee und Tanz, Band 2. Nuotti ja Kirja Oy.; Sama: Hallo! Du sse Klingelfee! Teleph-one-step, Op. 341. Copyright 1919 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. Zu Tee und Tanz Band 2. Nuotti ja Kirja Oy.; Sama: Komm, in der Park von sansouci. Lied und Blues. Op. 464. Copyright 1925 by Drei Masken-Verlag, Berlin. Zu Tee und Tanz band 8. Nuotti ja Kirja Oy.; s

Holländer, Friedrich: Ich bi die feste Lola aus der Film Die Blaue Engel. Marlene Dietrich mit Orch. von Friedrich Holländer. Berlin 1930. Top Classic Historia H 607.; Raymond Fred(y): Ich hab' das Fräul'n Helen baden Se'n. Foxtrot. Op. 128. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. KBK.; Sama: In einer kleinen Konditorei. Lied und Tango. Copyright 1929 by Edition Scala, Wien, Berlin, Frankfurt am Main. YLE/Nuotisto.; Katscher, Robert: Madonna, du bist schöner als der Sonnenschein! Lied und Blues. Copyright 1926 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. Zum 5 Uhr Tee, Band V. Nuotti ja Kirja Oy.; Hasler, Karel - Benes, Jara: Ich hab' zu Haus ein Grammophon. Foxtrot. Copyright 1926 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. KBK.; Profes, Anton: Ursula. Foxtrot. Copyright 1926 by Richard Birnbach, Berlin. KKK.; Sama: Was macht Maier am Himalaya. Onestep-Charleston. Copyright 1926 by Drei Masken-Verlag, Berlin. RWK.; Leopoldi, Hermann: Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne. Foxtrot. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York.

Zum 5 Uhr tee, Band V. Nuotti ja Kirja Oy.; Fall, Richard: Was macht du mit dem Knie, Lieber Hans? Pasodoble. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. Zum 5 Uhr Tee, Band V. Nuotti ja Kirja Oy.; Sama: Oh Katharina! Lied und Onestep. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. YLE/Nuotisto.; Erwin, Ralph: Im Ural. Russischer Foxtrot. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. RWK.; Sama: Ich küsse Ihre Hand, Madame. Tango Copyright 1928 by Ed. Karl Bull, Zu Tee und Tanz, Band XIII, Nuotti ja Kirja Oy.; Scotto & Christine: La Petite Tonkinese. Rheinländer. Copyright 1906 by Christine, Paris. Pavillon-Mascotte. Nuotti ja Kirja Oy.; Scotto, Vincent. Alaska. Foxtrot. Copyright 1926 by Enoch & Cie. RWK.; Borel-Clerc, Charles: Marocko. Foxtrot. Copyright 1923 by Ch. Borel-Clerc, Paris. KLK.; Daniderff, Leo: Je cherche après Titine. Copyright 1923 by Leo Daniderff, Paris. KBK.; Padilla, José: Valencia. Onestep. Copyright 1926 by Francis Salabert, Paris. KBK.; Kivimaa 1926, s. 14.; Worbs, mts. 56-59.

4) Bachmann 1960.

5) Raube 1967, s. 159-191.

6) Raube, mts. 190.

7) Sekvenssiesimerkkejä: Ralph Erwin: Im Ural (Refrain): a b a<sup>s</sup> b<sup>s</sup> c c<sup>s</sup> s' b' (= 32-tahdin AABA-sikermä); Fred Raymond: Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n (Refrain): a a<sup>s</sup> b b<sup>s</sup> a a<sup>s</sup> b' a' (= 32-tahdin A A' -sikermä).

8) 7. asteen "eristäminen", nousevan sekstimotiivin ja laaja-ambituksisten murtosointukulkujen "taustattomine runkomelodioineen" vähäisyys schlaagereissa pseudokansanlauluun verrattuna johtunee siitä, että edellinen on tyylihistoriallisesti nuorempi. Schlaagerissa rytmi-funktion korostuminen sekä supisti ambitusta että karsi murtosointukulkuja. Sen sijaan jälkimmäiset ovat tyypillisiä sekä pseudokansanlauluissa että operettisävelmissä, ja tätä romantiikan ajan heijastumaa voi havaita myös venäläisten valssiromanssien yhteydessä (sekstimotiivi). Schlaagerille oli ominaista parodisuuteen saakka tapahtunut kaavoittuminen, jossa vain hajasävelkromatiikka säilytti taidemusiikkilähtöistä "tingeltangelia". Vrt. myös Raube, mts. 178-191.

9) Ötvös, Adorjan: Heut' muss ich mein Mäderln haben. One Step. Copyright 1916 by Franz Bard & Bruder, Wien, Leipzig. KBK.

10) Kalman: Komm mit nach Varasdin! Shimmy a.d. Operette "Gräfin Mariza". Arr. von Adolf Ischpold. Copyright 1924 by W. Karczag, Leipzig, Wien. RWK.; Erwin: Im Ural. Arr. von Martin Uhl. RWK.; Profes: Was macht der Maier am Himalaya. Arr. von Fred Ralph. RWK.; Fall, Richard: Meine Liebe Lola. Arr. von Walther Borchert. Copyright 1929 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin. KLK.

11) Esim. Kalman: Oh Bajadere!.

12) Stolz: Komm mit mir zu Sansouci.

13) Benatzky: Sag' mir's beim Tanz, dass du mich liebst. Lied und Blues. Copyright 1924 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. Zum 5 Uhr Tee. Nuotti ja Kirja Oy.; Katscher: Madonna, du bist schöner als der Sonnenschein.

14) Ks. lähde 1. s. 6.

15) Kollo: Wann und Wo. Foxtrot. Marek Weber und sein Orchester. HMV X 2670, Berlin 1928. PJK.

16) Tierney: My Baby's Arms. Jazzband The Original Piccadilly Four. Berlin 1921. Jazz in Deutschland I. Top Classic Historia H 630, vrt. Cohan: Over There. Savoy Quartette 1919?. Oh, What a Lovely War.

17) Russel - Robinson: Aggravatin' papa. Erich Borchard's Jazzband. Berlin 1924. Jazz in Deutschland I, vrt. Scharf: Make that Trombone laugh. Harry Raderman's Jazz Orchestra. London 1922. Cylinder Jazz; Müller - Johnson - Russel: Wang-Wang-Blues. Jack Hylton's Jazzband. London 1922?. After the Ball.

18) Jazz in Deutschland I - III. Top Classic Historia H 630-632.

19) Leopoldi: Die schöne Adrienne hat eine Hochantenne 1925; Worbs, mts. 131-163.

## 7. Ragtimesta jazziin

Ragtime muuttui jazziksi Yhdysvalloissa ennen ensimmäistä maailmansotaa, Englannissa heti sodan jälkeen, Saksassa vuoden 1925 paikkeilla ja Suomessa vihdoinkin kesällä 1926, kun amerikansuomalainen S/S Andanian orkesteri ja sen saksofonisti Tommy Tuomikoski hämmästyttivät suomalaisia muusikkoja soittamalla jazzia niinkuin sitä piti soittaa. Vuosisadan vaihteen New Orleansista liikkeelle lähtenyt tyyli oli ehtinyt kokea neljännesvuosisadan kehityksen, ennenkuin se toden teolla tuli Suomessa tunnetuksi.

Jazzin kehitys 1920-luvulla ei ensisijaisesti perustunut ohjelmistomateriaalin uusiutumiseen. Ragtimesta tunnetut amerikkalaiset ja englantilaiset säveltäjät, Jerome Kern, Irving Berlin, Nat Ayer, Milton Ager, Walter Donaldson, Harry Axt, David Burke, Harry Brooks jne. tekivät Tin Pan Alleen tai Charing Cross Roadin varrella hit-sävelmiään, jotka kelpasivat myös jazzsoittajien ohjelmistoon. Olennaisinta oli uusi suhtautuminen materiaaliin: ekspressiivinen intonointi ja virtuoosinen improvisointi tekivät ainutkertaisesta esityksestä tärkeimmän tyylitekijän ja jättivät säveltäjän osuuden taka-alalle. Tätä kuvasi mm. se, että kaikki jazzin suuret nimet Louis Armstrongista ja Jelly Roll Mortonista Duke Ellingtoniin soittivat etupäässä omia sävellyksiään, tai sitten vanhoja ragtimeklassikoita, blueseja, stompeja ja rageja mm. Scott Joplinin laajasta tuotannosta. Teemamateriaalin ohella esityksen kokonaisuus jäi vaalimaan ragtimen perintöä: verse - refrain -tyyppinen parjakso jäi yleisimmäksi suurmuodoksi, ja improvisointiperiaate vaikutti vähitellen siten, että refrain-kertaukset, AA'- tai AABA-tyyppiset 32-tahdin chorukset, vakiintuivat tärkeimmiksi tukipylväiksi. Klassiseen ragtimetyyliin verrattuna jazzin suurmuoto oli siis yksinkertaistunut kolmikehyksestä varioivien chorusten muodostamaksi jonojaksoksi. Tuntuvin muutos 1920-luvun aikana tapahtui jazzin tekstuuriin ja sovitustyyliin, muutoksessa New Orleans -tyylistä Chicago-jazziin.

### Tekstuuri ja sovitus

Tyylinmuutoksen heijasteet Englannissa olivat S/S Andanian orkesterin lyhytaikaisen impulssin ohella suomalaisen jazzin tärkeimmät vaikuttajat (s. 257). Englannissa 1920-luvulla levytetyt amerikkalaisten ja englantilaisten jazzorkesterien esitykset ovatkin hyviä esimerkkejä suomalaisen jazzin tyyliestikuvista.<sup>1</sup> Original Dixieland Jazzbandin vuonna 1919 Lontooseen tuoma New Orleans -tyyli, klarinetin, kornetin ja pasuunan "kollektiivisesti improvisoitu" kolmiääninen, joskus jopa imitoivaan polyfoniaan ulottuva tekstuuri pianon, banjon ja rumpujen rytmitaustan yllä lienee jäänyt 1920-luvulla Suomessa tuntemattomaksi<sup>2</sup> - sitä soittivat tuskin muut kuin amerikansaksalaisen



Erich Borchardt'n orkesteri Fenniassa kevätkautena 1929, eikä sekään saanut suomalaisten muusikkojen piirissä minkäänlaista huomiota osakseen (s. 159). Saksalaisen ragtimen lumoissa olleelle suomalaiselle salonkijazzille Andanian orkesterin piristysruiske kuului jo New Orleans -tyyliä modernimpaan Chicago-jazziin.

New Orleans -jazzin kollektiivinen improvisointi oli soitinkokoonpanojen suurentuessa johtanut vaikeuksiin: kolmea useamman melodiasoitin yhtäaikainen improvisointi johti helposti turruttavaan kakofoniaan. Kontrolli nähtiin välttämättömäksi, improvisoinnin vapaudesta oli tingittävä ja päädyttävä joko suullisesti sovittuihin tai nuoteille kirjoitettuihin sovituksiin. Louis Armstrongin ansioksi on luettu tyylin painopisteen siirtyminen solistisuoritukseen: improvisoidut soolochorukset pelkän rytmisektion säestyksellä pantiin vuorottelemaan sovittujen tai improvisoitujen tutti-taitteiden kanssa.<sup>3</sup> Saksofonien yleistyessä klarinettien rinnalla kontrolli oli ulotettava yhä edemmäs: improvisoitu tutti sai antaa tilaa sovitetulle tutille, joka rakentui nyt brass-sektion (1. ja 2. trumpetti t. kornetti) ja reeds-sektion (1. alttosaksofoni, 2. tenorisaksofoni, 3. alttosaksofoni, klarinetti; sivusoittimena myös sopraano-, barytoni- ja bassosaksofoni) kolmi-neliäänisestä homofonisesta tai obligatoasettelusta.<sup>4</sup> Sovitusratkaisuun vaikutti afroamerikkalainen perinne: neekeriväestön joukkolaulun antifonaalista "kysymys-vastaus"-muotoa sovellettiin Chicago-sovituksissa reeds- ja brass-sektioiden yhtämittaisessa vuoropuhelussa. Reeds - brass -vastakkaisuus oli omaksuttu jo ragtimen yhteydessä esitetyn kahden rivin tekstuurin pikaratkaisuksi. Jazzsovitajille se oli liian mekaaninen keino: Chicago-tyylin sovittajat Fletcher Henderson, Don Redman, Benny Moten, Duke Ellington jne. keskittyivätkin reedsin ja brassin entistä kompleksisempaan vuoropuheluun. Kysymys-vastaus -vuorottelu alkoi tulla läpisävellettyä obligatotekstuuria tärkeämmäksi, ja kehitys huipentui 1930-luvun alkupuolen swing-tyyliin, missä tyypillisiksi olivat tulleet pysyvät sektio-ostinatot, riffit, soolojen ja tutti-teemojen yllä. Sovittujen tutti-taitteiden vastapainona Chicago-tyyli säilytti improvisoidut chorussoolot, joissa trumpetistit, pasunistit, saksofonistit, klarinetistit, pianistit, joskus jopa banjistit, tuubistit tai rumpalit saivat esittää solistin taitojaan. Obligatoelementteinä soolojen taustalla säilyivät kommentoivat tutti-obligatot, ja tavallinen ratkaisu oli säestävä homofoninen sointutausta. New Orleans -tyylin kollektiivisesta improvisoinnista säilyi vielä usein käytetty kahden soolosoittajan improvisoitu vuoropuhelu.<sup>5</sup> Chicago-sovitusten vauhdittajina yleistyivät lisäksi improvisoidut "breikit", muutaman tahdin mittaiset solistiset, säestyksettömät downbeatit, yllättävät "hengenvedot" massiivisen tutti-soiton vastapainona.<sup>6</sup>

Tavanomaisten tutti - soolo - breikki -ratkaisujen lisäksi Chicago-tyyli turvautui eräisiin erikoistehoihin: epätavallisiin soitinyhdistelmiin ja erikoissoittimiin (mm. bassosaksofoni, oboe!, marimba). Sitkeästi mukana pysynyttä

viulua käytettiin solistisesti ja erikoista väritystä loivat pizzicato-soolot tai unisono äärimmäisessä ylärekisterissä kulkevan reeds-sektion kanssa - näin esimerkiksi Jack Hyltonin, Suomessakin paljon kuunnellun lontoolaisen orkesterinjohtajan Red Nicholls-henkisissä sovituksissa.<sup>7</sup>

Tyylinmuutos 1920-luvun jazzsovituksissa merkitsi soitinkokoonpanojen suurentuessa siirtymistä kollektiivisesta improvisoinnista sovituksen kontrolloimaan homofoniaan. Iskevän teemahomofonian tehostumisesta ovat esimerkkejä mm. Paul Whitemanin suosittu orkesterin tyylinvaihdos "Wang-Wang-Bluesin", "Whisperingin" tai "Japanese Sandmanin" ragtimemaisesta obligato-tekstuurista "Whiteman-Stompin" sektiovuorotteluihin, sooloihin tai breikkeihin tai Duke Ellingtonin "jungle"-efektejä käyttävän "Moochin" homofonia kompleksisin nelisoinnuin ratkaistuina.<sup>8</sup> Näin pitkälle ei suomalainen jazzorkesterilaitos 1920-luvulla vielä yltänyt, vaan esikuvaksi otettiin aikaisemmin englantilaisten jazzorkestereiden huomattavasti sovinnaisempi tanssirutiini. Jack Hyltonin, Fred Elizaden tai Bernt Ambrosen bravuurikappaleista on hyvä esimerkki viimeksimainitun johtaman Mayfair-hotellin orkesterin tekemän levytys "Dance Little Lady" vuodelta 1927.<sup>9</sup>

Rutiinimaisesti Chicago-tyyliin sovitetulle esitykselle on leimallista toisaalta reeds - brass -sektioiden vastakkaisuus, toisaalta tutin ja yksityisen sektion vastakkaisuus (värikontrasti). Patenttiratkaisuna käytetään kolmiäänistä homofonista tekstuuria (rinnakkaisliike ahtaassa asemassa), obligatoja viljellään varsin niukasti. New Orleansin polyfonian efektiivisyys on nyt korvattu Chicagon energisen, voimakkaasti synkopoivan tuttihomofonian avulla. Standardimaisesta tanssirutiinista kielii improvisoinnin puuttuminen, muutamia breikkejä lukuunottamatta ei kappaleessa tätä tehokeinoa käytetä.

Coward: Dance Little Lady. Ambrose & His Orchestra at the Mayfair Hotel, London 1927.

johdanto: reeds - brass -vuorottelu säkeittäin (j, j')  
(8 tahtia)

1. chorus: A a: tutti, homofonia b: reeds, homofonia; brass  
(32 tahtia) obligato, upbeatina  
A a: tutti, homofonia b: reeds, homofonia  
B c, s': brass (trumpetit) teema, reeds sointutausta,  
homofonia  
A a: reeds, brass-imitointi b: reeds  
ylimeno: tutti, homofonia (y, y')

Verse: synkopoiva tutti-taite, tenorisaksofoniobligatot staccatossa aksentoi-  
van tutin taustalla, brass-aksentit reeds-teemalle, homofonia  
(32 tahtia)

2. chorus: A trb-soolo, reeds-obligato, obligato-polyfonia  
A " " "  
B reeds + vn, kollektiivisen improvisaation jäljitelmä  
A trb-soolo, reeds + vn-obligato, obligato-polyfonia

3. chorus: A trb-soolo, tutti-riff, obligato-polyfonia  
A " " "  
B tutti, reeds-trillit (Nicholls-sound), obligato-polyfonia  
A tutti, obligato-polyfonia

ylitaite: tutti- ja trb-vuorottelu säkeittäin. Breikki  
sammutetuin symbaalisynkoopein lopetuksena (y, y', y'')

Ambrosemaisittain rutinoitu englantilainen orkesterityyli oli todennäköisesti moderneinta tyyliä, mitä BBC:n radiolähetysten kautta saatettiin Suomessa kuulla. Lontoon tanssiravintoloista lauantai-iltaisain radioitujen lähetysten ohella suomalaisten jazzin oppimateriaalia olivat englantilaisten kustantajien, The Lawrence Wright Music Co.:n, Francis Day & Hunter'sin tai Chappel & Co.:n julkaisemat standardisovitukset päivänkohtaisista amerikkalaisista ja englantilaisista jazzkappaleista. Ragtimesta tuttu kahden rivin sovitus pysyi niissä vakioratkaisuna, eivätkä suomalaisten pikkukokoonpanot yleensä riittäneet sovitusten kolmiäänisten, jousin tuettujen brass- ja reeds-sektioiden täyttämiseen.(10) 1920-luvun loppupuolella suomalaisen jazzin kehitys on rinnakkaista jollekin Paul Whitemanin suurorkesterin kaltaiselle tyylille:

jousten täydentämän puhallintutin rinnalle tulivat "special-chorukset", parhaassa tapauksessa improvisoidut soolo-osuudet, jotka toteutettiin usein englantilaisessa Melody Maker -lehdessä julkaistujen sektio- tai soitinkohtaisten chorusvariaatioiden avulla.<sup>11</sup>

Mainittakoon lopuksi "jazzkuningas" Paul Whitemanin 1920-luvun alkupuolella myrskyisään suosioon nostattama, myös Suomessa hiukan vaikuttanut "sinfonisen jazzin" käsite. Välillisesti se vaikutti englantilaisten ja saksalaisten sinfonista tartuntaa saaneiden Jack Hyltonin, Bernt Ambrosen, Dajos Belan, Marek Weberin tai Bernard Etten suurten tanssiorkesterioiden kautta: välittömästi eräiden sinfonisten jazzkappaleiden ilmestyessä suomalaisten tanssiorkesterioiden ohjelmistoon. Näihin kuuluivat mm. amerikkalaisen Arthur Langen jazzmukaelmat salonkityylistä tunnetuista populaariklassikoista, Verdin "Trubaduurista", Delibesin "Nailasta", Gounodin "Faustista" tai Wagnerin "Tannhäuserista". Viimemainittu "rytmitetty parafraasi" sisälsi katkelmat "Laulu iltatähdelle" -aariasta ja "Pyhiinvaeltajien kuorosta". Jousten tukema saksofonisektio esitti "verse"-osan, tasajakaiseksi sovitetun "Iltatähti"-aarian trumpettien nelisävel- ja daktyylistacatojen antaessa tahtia, "refrain", "Pyhiinvaeltajien kuoro" koostui lievästi synkopoivasta pasuunasoolosta tuttiobligaton tukemana.<sup>12</sup> Radio tanssiorkesterin ohjelmistoon kuulunut esimerkkikappale kertoi olennaisimman whiteman-tyylisen ratkaisun "sinfonisuudesta": käsite rajoittui vain muutaman melodiakatkelman sovittamiseen suu- relle salonkiorkesteria muistuttavalle tanssiorkesterille.

## Harmonia

Chicago-tyylisen jazzin harmonia merkitsi ragtimen harmoniaan nähden huomattavaa edistysaskelta. Ragtimen harmittomasta perinnöstä se kehittyi 1920-luvun aikana tyyliksi, jota voitaisiin verrata toisaalta romantiikan taidemusiikin hajasävelekspressiivisyyteen, toisaalta impressionismin sentimentaalisuuteen.

Äänenkuljetusongelmat eivät homofonishakuista Chicago-tyyliä huolestuttaneet: patenttiratkaisuksi oli niin tutissa kuin erikseen sovitetuissa special-chorus-sektioissa tullut kolmiääninen rinnakkaisliike ahtaassa asetelussa. Salonkityyliinkin vielä kuuluvaa rinnakkaiskvinttien tai -oktaavien pelkoa eivät Chicago-jazzin eräät sovittajat tunteneet. Äänenkuljetuksen primitiivisyys onkin yhteydessä tyylin iskevään tutti- ja sektio-soittoon: rytmisesti usein kompleksisen teeman esilletulo edellytti yksinkertaista rinnakkaisliikettä.

Nuottiesimerkki 41. Waller: Ain't Misbehaving. Melody Maker.<sup>13</sup>

teema

special chorus

F: I  
1. Es-as  
2. B-ten  
3. Es-as

II V<sup>11</sup> 5# I (II) I

IV<sup>5+6</sup> 7%

Rinnakkaisliikkeiden tuottama hajasävelistö oli oire kehityksestä, joka oli alkanut jo ragtimessa. Kromaattiset ja diatoniset appogiaturat, pidätykset, loma-, sivu-, vaihto- ja etusävelet, kromaattiset ja modaaliset muunnosoinnut ja joskus jopa subdominanttia pidemmälle menneet modulaatiot liittivät tyylin salonkimusiikin romanttiseen perinteeseen. Ragtimen ja New Orleans -jazzin yksinkertaiset, etupäässä dominanttiketjuihin miellytyneet kadenssit<sup>14</sup> alkoivat laajentua modulaatioin ja muunnosoinnuin romantiikan esimerkkien suuntaan:<sup>10</sup>

Akst: Dinah  
(Vocal Chorus)

A	As:	a:	I <sup>(5)+6</sup>	a':	V <sub>3</sub> <sup>6-5</sup> I <sup>(5)+6</sup> V <sup>7</sup>
A'	a:	I <sup>(5)+6</sup>	a'':	I V <sup>7b</sup> V <sup>7</sup> /V <sup>7</sup> /V <sup>7</sup> I <sup>(5)+6</sup> V <sup>7</sup> /V <sup>7</sup> I V <sup>7</sup> /	
B	b:	VI V <sup>7</sup> /VI VI <sup>7</sup> VI <sup>7b</sup> V <sup>7</sup> /V <sup>7</sup>	b':	V <sup>7</sup> /VI VI <sup>7</sup> VI <sup>7b</sup> V <sup>7</sup> /V <sub>9,8</sub> <sup>7</sup>	
A	a:	I <sup>(5)+6</sup>	a':	V <sub>3</sub> <sup>6</sup> I V <sup>7</sup> (VI) ylisäet: I <sup>7b</sup> VII <sub>3#</sub> <sup>5#</sup> V <sup>7</sup> I	

Hajasävelistön lisääntyminen vaikutti nelisointuharmonian yleistymiseen: lisäseksti-, nooni- ja suuret septimisoinnut muunnosointujen ohella alkoivat luoda impressionismin vaikutelmaa. Tyypillisimpiä esimerkkejä debussymaisesta harmoniasta ja melodianmuodostuksesta lienee "ikivihreä" jazzklassikko, Hoagy Carmichaelin "Stardust" vuodelta 1929. Pianistiseen terssikonstruktion perustuva nelisointusentimentalisuus ei ole kovinkaan kaukana esimerkiksi "Clair de Lunen" utuisista tunnelmista:

*Nuottiesimerkki 42.* Carmichael, Hoagy: Star Dust. Arr. by James Matte, Copyright 1929 by Mills Music, New York, Nuotti ja Kirja Oy.

Lisäsekstisoinnut, noonisoinnut ja suuret septimisoinnut usein sekuntisuhteisten sointuvaihdosten yhteydessä edustivat tässä Chicago-jazzin impressionismia parhaimmillaan. Toisaalta impressionismiin viittasi etenkin pianotyylille ominainen mieltymys "paljaiden", terssittömien sointujen käyttöön: oikean käden kliseemäiset kvintti - kvartti - asetelmat special-chorusvariaationa loivat tyyliin "Uponneen katedraalin" sointikuvaa.

Yhteys impressionismin harmoniaan lienee jazzissa kuitenkin sattumanvarainen. Kysymyksessä lienee samantapainen kompleksisuuteen tähtäävä kehitys kuin aikaisemmin käsitelty tekstuuriinmuutos obligatosta homofoniaan - viimeainitussa on usein nähty vastaavuutta barokin ja wieniläisklassismin välisessä tyylinvaihdoksessa. Improvisointi lienee eräs kompleksisuutta lisäävä osatekijä, koska se lisäsi hajasävelten määrää. Jazzin ja taidemusiikin

vastaavuudet ovat hyviä esimerkkejä siitä, miten yhteiset akustiset ja musiikkipsykologiset tekijät saattavat ohjata tyylien kehitystä samaan suuntaan, yhdenmukainen kehitys ei välttämättä edellytä vuorovaikutusta.

Lopuksi viitattakoon Günther Schullerin perusteellisesti käsittelemään Ellington-tyylin harmoniaan, nelisointuekspressionismiin, mistä impressionismin sentimentaalisuus oli tyystin karsittu blue-tonaliteetin bitonaalisuuden ja riitasointujen keinoin.<sup>15</sup> Suomalainen jazz ei siitä tosin 1920-luvulla paljon tiennyt - parhaimmillaan oltiin perehdytty Dinah-tyyliseen Chicago-soinnutukseen, nelisointuharmonialla laajennettuun ragtimen perilliseen.<sup>16</sup>

## Uusi soittotyyli

Soittotekniikalta jazz vaati perusteellista uudelleenasetoitumista. Taidemusiikkitradition vaihtuminen afroamerikkalaiseen "hot"-soittoon vaati muutosta sekä tulkinnessa että puhtaasti soitinteknisissä ratkaisuisa. Pianotyylin muutos ragtimesta ja ragtimevaikutteisesta tanssimusiikista Chicago-jazziin on hyvä esimerkki uusista ajatuksista.

Afroamerikkalaisen pianotyylin prototyyppi oli homofoninen tekstuuri, melodian, rytmin ja harmonian kombinaatio siten, että oikea käsi hoiti 1-4-äänisen melodian, ja vasen käsi sekä bassokulut vahvoilla tahtiosilla että 3-4-äänisen säestysharmonian heikoilla tahtiosilla, "takapotkuilla". Tämä pedaalin keksimisen jälkeen taidemusiikissa yleistynyt tekstuurityyppi (esim. Chopinin valssit, eräät Schubertin lied-säestykset, gavotit, marssit, valssit jne.) soveltui afroamerikkalaiseen tyyliin, jossa iskevän rytmin esilletulo oli ensiarvoista. Jazzin vaikutuspiirissä tapahtunut pianotekstuurin kehitys merkitsi rytmifunktion jatkuvaa tehostumista, ja samalla teknisen vaikeusasteen kasvua. Kaikkein yksinkertaisimmat ratkaisut olivat saksalaisen schlaagerin pianosovituksissa, joissa vasen käsi saattoi tyytyä vain oktaavein kaksinnettujen bassokulkujen, toonika - dominantti -ostinaation poimimiseen. Melodia soitettiin oikealla kädellä oktaavein tai sekstein täydennettynä, ja heikkojen tahtiosien säestyssointu jäi vain oikean käden kahden väliäänen varaan:

*Nuottiesimerkki 43.* Stolz, Robert: Salome. Orientalischer Fox-Trot, Op. 355.



Schlaagerin instrumentaalitaite, "Spezial-Chorus", vaati jo vaikeampaa ratkaisua: angloamerikkalainen ragtimetekstuuri esikuvanaan melodia siirtyi oktaavein kaksinnettuna oktaavin ylöspäin, jolloin vasemmalle kädelle jäi tilaa hypätä basson iskullisilta tahtiosilta iskuttomien tahtiosien kolmisointuun oikean käden väliäänten täydentäessä rytmiä:

*Nuottiesimerkki 43a.* Stolz, mt.



Ragtimessa ja jazzissa vasemman käden "hyppäävä" tekstuuri oli kasvavan rytmifunktion vaatimuksesta vakioitunut perusratkaisuksi. Poikkeuksena olivat ainoastaan standardisovitutusten pianostemmat, missä piano sai pysytellä taka-alalla pelkästään rytmi- ja harmoniasoittimena. Mutta heti kun pianon osuus kasvoi solistiseksi, pianistin oli palattava normaaliin homofoniseen tekstuurityyppiin. Chicago-tyylin puitteissa kehittyi kaksi uutta ratkaisumallia. Vasemman käden bassotus luopui oktaavikaksinnuksesta ja laajensi sen desimiksi. Tämä leveää kättä vaativa ratkaisu esitettiinkin tavallisesti murrettuna soinnun dominanttisävelen saattelemana. Vahvojen tahtiosien bassosointua seurasi normaalisti hyppy heikon tahtiosan kolmisointuun. Toiseksi



oikean käden synkooppimuunteinen melodia oli luopunut salonkityylin tai varhaisen ragtimen tavasta käyttää neliaänistä kolmisointua, ja alkoi käyttää "paljaita", terssittömiä kvarti- ja kvinttisointuja:

*Nuottiesimerkki 44. Waller - Brooks: I can't give you anything but love.<sup>17</sup>*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first system is labeled 'teema' and begins with a repeat sign. The melody in the right hand is syncopated, starting on a quarter rest followed by a dotted quarter note. The bass line consists of quarter notes and rests. The second system continues the melody and bass line. The third system features a more complex rhythmic pattern with accents and slurs. The fourth system concludes the piece with a final chord.

Impressionismin avosointuharmoniaan viittava ratkaisu perustui pianon orkestraaliseen tehtävään: solistisena ratkaisuna se oli neliiänistä sointua notkeampi, ja tuli iskevää brass-sektiota jäljittelevänä ja pelkistyneempänä selvemmin esille.<sup>18</sup> *Melody Makerin* hot-chorus -esimerkeistä ja tyylianalyyseistä päätellen oikean käden mikstuuriomainen kvinttiharmonia oli kaikkein yleisin solistinen ratkaisu Chicago-tyylisessä angloamerikkalaisessa jazzissa.

Vasemman käden osuuden prototyyppi, lennokas desimibassotuksen ja säästyskolmisoinnun vuorottelu, sai rinnalleen useita täydennys- ja variaatio-ratkaisuja. Obligato- ja vastaliike-elementtien esiintuominen jäi tavallisesti vasemman käden tehtäväksi. Yksinkertaisin tapa oli luopua toonika - dominantti -bassotuksesta ja kuljettaa bassoa chopinmaisesti asteittaisessa vastaliikkeessä (ks. nuottiesimerkki 44). Edelleen saatettiin luopua heikon tahtiosan hypystä ja korvata se asteittaisella bassokululla (ks. *Harlem Madness*, Esim. 4, 5. tahti). Murrettuna soitettu desimibassotus tarjosi lisäksi mahdollisuuksia piilottaa vastaääni tenoriäänialaan. Tärkeimpiä obligatotyyppejä olivat itsenäiset säesolmumaiset vastaäännet tenori- ja alttorekistereissä (*Harlem Madness*, Esim. 2, tahdit 3, 4, Esim. 3, tahdit 6, 7).

Improvisoitu hot-solistisuus saattoi parhaimmillaan tuottaa kompleksisia-kin ratkaisuja. Englantilaisen pianisti-sovittajan Geo. Scott-Woodin muunnelmatyypit Yellenin - Agerin sävelmästä "Harlem Madness" tarjoavat kiintoisia esimerkkejä rutiinimaista hot-tyyliä kehittyneemmistä ratkaisuista.<sup>19</sup> Standardisovituksen kaavamaisesta säästyksestä irtautuvista variaatioista gerschwinmainen ratkaisu, pianistinen murto-sointuvariaatio kromaattisine ja hajasävelisine lisineen oli näistä tyylikkään ja soveltui rauhallisena ja niukkailmeisenä hitaisiin balladimaisiin kappaleisiin (Esim. 3.). Teknisesti vaikeimpaan variaatioon (Esim. 5) verrattuna siinä oli jouduttu tinkimään rytmifunktiosta. Variaatio enteilee 1930-luvun lopun ja 1940-luvun alun tyylyä, joissa piano oli luopunut "rullaavasta" vasemman käden heittämisestä ja keskittynyt melodian ohella vain aksentoivan, synkkoille sijoittuvan block - chords -harmonian käyttöön. Eräs pianistin tulkinnallisesti tärkeä tehtävä oli jäljitellä tärkeintä jazzsoitinta, trumpettia: "Crowl" (kitapurjeflatterzunge) johti sointutremoloon, ja blue-nuotti -glissandot etuheleiden tai "snaps"-efektin käyttöön - tämä 1920-luvun tyyliä jo hieman vanhanaikaiselta tuntuva efekti tarkoitti teemasäveleen liitettyä pientä alasekuntia (Esim. 4, tahdit 3, 4).

Suomalainen pianotyyli tuskin pystyi 1920-luvulla esimerkkitapausten kompleksisimpiin ratkaisuihin. Tavallisinta oli, että pianisti tyytyi standardisovitusten yksinkertaiseen sointusäästykseen, ja selvitti soolo-osuuksissa oikealla kädellä pikkunuotein kirjoitetun melodian, ehkä lisäsi siihen sointusäveliä tai englantilaisen mallin mukaan rinnakkaisia kvartteja ja oktaaveja, ja poimi vasemmalla kädellä koko standardisovituksen säästysjärjestelmän.

Nuottiesimerkki 45. Wallen - Ager: Harlem Madness. The Melody Maker July 1930.

Esimerkki 1.

teema

The musical score for Example 1 is presented in two systems. The first system is a piano introduction consisting of two staves (treble and bass clef) with a repeat sign. The second system is the main theme, also in two staves, starting with a double bar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef consists of quarter and eighth notes, while the bass clef provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Esimerkki 2.

The musical score for Example 2 is presented in two systems. The first system is a piano introduction consisting of two staves (treble and bass clef) with a repeat sign. The second system is the main theme, also in two staves, starting with a double bar line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble clef is more complex, featuring slurs, accents, and dynamic markings like '>' and '^'. The bass clef provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Esimerkki 3.

Musical score for Esimerkki 3. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a series of chords and a melodic line in the right hand. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Esimerkki 4.

Musical score for Esimerkki 4. The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, featuring a series of chords and a melodic line in the right hand. The violin part is in the upper register, featuring a melodic line with slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Performance markings include "8va" (8va) above the first measure of the violin part, "loco" above the second measure of the violin part, and "8" below the eighth measure of the piano part.

## Esimerkki 5.



Leveää kättä vaativa desimibassotus lienee ollut monille ongelmallinen tehtävä. Harry Bergström kertoi perehtyneensä siihen Billy Mayerlin kirjukurssin kautta, Jouko Tolonen väsäsi koulupoika-aikanaan ragtimetyylisiä hot-sooloja desimibassotusta käyttäen, ja etevimpinä hot-pianisteina monet pitivät Aarre Koskelaa ja Asser Fagerströmiä, jotka kumpikin osasivat soveltaa käytäntöön *Melody Makerista* tai Confrey-sooloista oppimansa uudet niksit. Harlem Madnessin neljännen variaation kaltainen tekninen kompleksisuus oli tuskin kuitenkaan keskitasoisien suomalaisen jazzpianistin hallinnassa 1920-luvulla.

Puhaltimet, saksofoni ja trumpetti, olivat Chicago-jazzin tärkeimmät soittimet. Siirtyminen ragtimesta jazziin vaati näiden soittotekniikassa ennen kaikkea äänenmuodostuksen, "ansatsin" muutosta. Jo New Orleans -jazz oli ryhtynyt käyttämään "löysää puhallusta" ("slow t. non pressure"), kevyttä suukappaleasentoa, mikä sai aikaan sotilasmusiikin staccatomaista tyyliä täyteläisemmän, notkeamman soinnin ja ennen kaikkea mahdollisti blue-tonaliteetin mikrointervallitekniikan glissandoineen ja vibrato-laajennuksineen.<sup>20</sup> Uutta väriä antoi myös sordino-teknikka: sordinoa kädellään ohjaten taitava soittaja tehosti mikrointervallitekniikkaa saaden aikaan taide- ja sotilasmusiikille täysin vieraita ekspressiivisiä tehoja. Samoin puupuhallinten, saksofonien ja klarinettien soitossa löysä intonointi lisäsi uusia mahdollisuuksia: ragtimen kireän ansatsin tilalle tulivat saksofonien blue-sävelglissandot ja klarinettien äärimmillään pingotetut glissandonousut ylärekisterissä. Ragtimen usein koo-

misuutta tavoitteleva perinne vaikutti kuitenkin vielä Chicago-jazzinkin yhteydessä: niinpä trumpettien tai pasuunoiden "crowl", kitapurjeflatterzunge, käsitettiin koomiseksi karjumistehoksi ja saksofonisteilla oli liuta huvittavia ääntelytemppeja itkusta nauruun, koiran haukuttamiseen ja vinguttamiseen tai kädenravistuksen avulla toteutettuun vibratoon.<sup>21</sup> Uusi intonointitapa tuli tunnetuksi Suomeen Andanian vierailu yhteydessä: Eugen Malmstén muisti käyttäneensä non pressure -ansatsia jo vuonna 1927 Flapper's Dance Bandin mukana Louis Armstrongin tyyliä jäljitellessään, Novelty Buddians käytti samana vuonna Turussa "wah-wah"- ja "doo-vacka-doo"-sordinointia ja Joosef Kaartinen oli mestari naurattamaan saksofoniaan Rudy Wiedoftin tyyliin jo ennen maailmanympärimatkaansa. Toisaalta se vähäinen informaatio, jonka 1920-luvun kaupalliset tanssimusiikkilevytykset antavat suomalaisten muusikkojen taidoista, viittaa vielä ragtimen ja taidemusiikin vaikutukseen: jazzorkesterien eturiviin kuuluvan Melody Boys -orkesterin tyyli oli vielä 1930-luvun alkuvuosinakin lujasti ragtimen pauloissa:<sup>22</sup> näin oli mm. vuonna 1931 levytetty Jules Sylvainin swingin rytmiä tapaileva slow fox "Purppurainen päivä", missä ragtimemaisesti synkopoiva rytmisektio säesti Yrjö Syrjälän (?) pikemminkin torvisoittokuntajenkan kuin slow-pressure -swingin tyyliin intonoitua trumpettisooloa. Vasta Ramblers-orkesterin (entinen Zamba) levytyksessä vuodelta 1932 Alvar Kosusen kappaleesta "Sua muistan Elaine" kuului ratkaisevasti erilainen äänenmuodostustyyli: chicagomaisesti sovitetussa slowfoxissa huomio kiinnittyy ennen kaikkea Alvar Kosusen non pressure -tekniikalla soitettua lyyriseen trumpettiansatsiin, sekä saksofonisti Tommy Tuomikosken ja pasunisti Klaus Salmen improvisoidun tuntuisiin soolo-choruksiin.<sup>23</sup>

Jazzoittimista mainittakoon vielä viulun säilyminen jopa solistisena hoitoittimena (Joe Venutin levytyksiä jäljittelivät Suomessa mm. Mauno Tammi ja Viljo Kuhlberg) tai banjon pysyminen säestys- ja tilapäisissä soolotehtävissä, kunnes mikrofoniäänityksen yleistyttyä kitara sen vähitellen syrjäytti (Eddie Lang, Suomessa amerikansuomalainen Leo Adamson, joka soitti mm. Ramblersin mukana). Torviseitsikkoperinteestä säilynyt tuuba väistyi 1920-luvun lopulla kontrabassopizzicatojen tieltä, ja erikoistehona osattiin Suomessakin käyttää "slapping"- tyyliä, kämmenlyöntejä kielen päälle otelautaan.<sup>24</sup> Rytmiryhmän tukipylväs, rummusto, oli laajentunut torvisoittokuntien basso- ja pikkurummuista tom-tomin ja symbaaleiden avulla laajaksi soittimistoksi: 1920-luvun loppuvuosina tulivat käyttöön pedaalisympaalit, "high-hatit", ja symbaalien käyttö vaihtui vuosikymmenen aikana tilapäisesti värittävän ja hätkähdyttävän tehon funktiosta pikkurumputekniikkaan rinnastettavaksi rytmiseksi perustyyliksi. Whiteman-tyylinen suurkokoonten saattoi sisältää jopa patarumpuja muunneltavine pedaalivirityksineen tai symbaaliryhmiä aina kiinalaiseen cassa-gongiin saakka. Suomalaisessa orkesteriperinteessä oli sen sijaan merkittäväntä ragtimen erikoistehojen, mm. fleksotonin ja

penaalirepetitioiden väistyminen symbaalinkäytön tieltä, ja 1920-luvun erikoisuus, sammutettu, usein synkopoiva symbaali-isku löysi tiensä jopa haitarijazzin piiriin. Koko 1920-luvun rummutustekniikan perusrakenne säilyi marsista perityllä isku-takapotku -periaatteella, mitä taidokas, synkopoiva pikkurumpu, tom-tom ja symbaalit varioivat monimutkaisemmaksi.

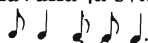
"Humppamainen" tyyli väistyi vasta 1930-luvun alkuvuosina, kun swing-tyyli alkoi vaatia vahvojen tahtiosien bassoiskujen sijaan neljä portamentotyyppistä iskua tahdissa.<sup>25</sup>


## Swing ja hot


Termit swing ja hot ovat esityksen lopullinen jazzkriteeri. Näistä sangen hankalasti määriteltävistä lähinnä musiikkipsykologisista termeistä jälkimmäistä on sivuttu instrumentaalista kehitystä edellä esiteltäessä. Hot-käsite merkitsi uutta esteettistä kategoriaa ja siihen liittyvää uudenlaista soittotekniikkaa, minkä avulla luotiin länsimaiselle musiikille vieras, "kuuma" ilme. On myös todettu, kuinka jazzin varhaishistoria Euroopassa oli hot-käsitteen täydellisen väärinymmärtämisen historiaa: siitä räikein esimerkki oli luultavasti saksalainen melujazz. Uuteen tulkintatyyliin liittyi olennaisesti blue-modaliteetin vakiintuminen, ja mikrointervalliglassandoja vaativat ekspressiiviset blue-sävelet toteutettiin parhaiten puhaltimilla. Myös viulu kelpasi niihin mainiosti, ja pianolla luotiin vaikutelmaa suuren ja pienen terssin samanaikaisella "bitonalismilla". Pohjimmiltaan hot-käsite tarkoitti dynaamista, ekspressiivistä esitystapaa, jotakin "affettuoso con fuoco" tai "agitato molto espressivo" kaltaista kiihkoa länsimaisen musiikin termein ilmaistuna.

Hot-käsitteen ilmaisullinen sisältö oli yhtäläinen jazzin rytmitekniikan yleistermin, swingin kanssa. Swing tarkoitti ensiksikin ragtimesta alkanutta synkopointi- ja polyrytmisyysperiaatetta, mikä Chicago-jazziin tullessa oli kehittynyt marssitaustastaan täysin irrottautuen kompleksisiksi mikro- ja makrorakenteiksi. Toiseksi swing soitintekniikana ratkaisuna liittyi hot-käsitteen tavoin äänenmuodostukseen: Günther Schullerin esittämä "painotuksen demokratisoimisen" ajatus<sup>26</sup> ("democratisation of rhythmic values") vastaa suurin piirtein taidemusiikin portamento-käsitettä - ragtimen marssiperinteeseen liittyvät iskualojen heikot ja vahvat iskut tasoittuivat jazzissa sähköistäväksi portamentoksi. Kolmanneksi swing tarkoitti mikrotason polyrytmisyyttä, tasaisen perusrytmin yläpuolella hiuksenhienosti synkoipovaa, tai sille kontrastoivaa vastarytmiä, minkä mahdollisti etenkin New Orleans -tyylin mukanaan tuoma improvisointikäytäntö. Pohjimmiltaan myös swing-käsite on elämyksellinen - nuotein se on lähes mahdoton ilmaista, mutta sitäkin helpompi tajuta kuulonvaraisesti. Niinpä jazz käyttikin tavallista länsimaista notaatiota, mutta tulkitsi sen eri tavalla kuin taidemusiikissa oli tapana, ja

edellytyksenä länsimaisen koulutuksen saaneen muusikon oppimisille jazzin soittajaksi oli swingin ja hotin vaistonvarainen kuuntelun avulla tapahtuva omaksuminen.

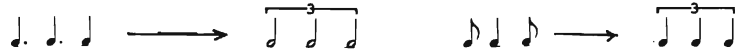
Suomen jazzissa kesää 1926 on pidetty juuri hot- ja swing -käsitteiden omaksumisen kannalta ratkaisevana: kaikkien muusikkoveteraanien muisteluun liittyi hätkähdyttävä havainto S/S Andanian orkesterin soittotyylistä korostaa sulavasti iskuttomia tahtiosia. Äänidokumenttien puuttuessa on mahdoton tietää tarkasti, missä määrin 1920-luvun loppupuolen jazziksi kutsuttu tyyli vastasi käsitteen nykyistä sisältöä. Haastateltavistani Klaus Salmi oli sitä mieltä, ettei 1920-luvulla jazzista oikeastaan kannattanut puhua, hot ja swing tulivat musiikkiin mukaan vasta 1930-luvulla ja synkopointikin oli vielä kiinni ragtimemaisessa "titaamisessa": 

-synkooppikuvio soitettiin 1920-luvulla staccatomaisesti, sisätauoin varustettuna: 

Seuraavalla vuosikymmenellä se oli muuttunut jo huomattavasti autenttisemmaksi: 

Samantapainen havainto oli Jouko Tolosella:

"Vasta myöhemmin (1930-luvulla) huomattiin, että jazzsynkooppi oli luonteeltaan *laiska trioli*"<sup>27</sup>



Valitettavasti 1920-luvun kotimainen äänilevytuotanto ei suo mahdollisuutta todentaa tällaisia havaintoja - kaupallinen schlaagerituotanto edusti silloin muusikkojen jazzambitioita yhtä vähän kuin nykyisin "lista"-tyyppinen viihdemusiikki turhautuneiden studiomuusikkojen taiteellista kunnianhimoa. Ramblers-orkesterin Chicago-henkinen levytys "Muistan sua Elaine" vuodelta 1932 jää valitettavasti ainoaksi viitteeksi siitä, mitä suomalainen jazz 1920-luvun loppupuolella olisi saattanut olla. Levyharvinaisuudesta näkyy kuitenkin, että huipputaso edusti tuolloin varsin nimekkäidenkin amerikkalaisten orkestereiden rutiinimaista tanssityyliä muutamaa vuosikymmentä aikaisemmin, englantilainen jazz oli sille vielä tavoittamattomissa, mutta saksalainen tyyli 1920-luvun loppuvuosien osalta jo vertailukelpoista.<sup>28</sup> Ennen kaikkea esitystapaansa suhteen levytys on oireellinen uuden angloamerikkalaisen tyylin vähittäisestä läpimurrosta Suomeen - etnomusikologit ovatkin todenneet intonointiperinteen usein sitkeimmin akkulturaatiota vastustavaksi tyylielementiksi.<sup>29</sup>

## Viitteet

1) Jazz in Britain - the 20's. Parlophone PMC 7075, Cylinder Jazz. Saydisc SLD-112, After the Ball.



- 2) Tierney: My Baby's Arms. The Original Dixieland Jaazband. London 1920. Jazz in Britain - the 20's, Louis Armstrong/V.S.O.P. Vol. 1 (Hot Five), Columbia CBS 62470.
- 3) Kaufman: Stop It. Billy Arnold's Novelty Band. Jazz in Britain.
- 4) Müller - Johnson - Busse: Wang-Wang-Blues. Jack Hylton's Jazz Band. London ca. 1922. After the Ball.
- 5) Ahlert: There's A Cradle in Carolina. The Rhythmic Eight. London 1928. Jazz in Britain.
- 6) Shield - Ragas: Clarinet Marmalade. Fred Elizade and His Cambridge Undergraduates. London 1927. Mt.  
 Oliver - Melrose - Armstrong: Sugar Foot Stomp. The Devonshire Restaurant Dance Band. London 1927. Mt.  
 Arluck: Buffalo Bill. Piccadilly Revels Band. London 1927. Mt.  
 Schuller, mts. 89-134, 2454-279.
- 7) Gibson - Ribaud - Gold: Grieving for You. Jack Hylton's Rhythmmagicians. London 1927. Mt.
- 8) Paul Whiteman - Volume 1, 2.  
 Ellington, Cuke: Moochi. Duke Ellington & His Cotton Club Band. New York 1928. RCA Victor LPM 523-1927-1929. Vintage Series.
- 9) Coward: Dance Little Lady. Ambrose & His Orchestra at the Mayfair Hotel, London. London 1927. After the Ball.
- 10) Esim. Akst, Harry: Dinah. Orchestration by Artur Lange. Copyright 1925 by Henry Waterson Inc., New York. Feldman & Co., YLE/Nuotisto.
- 11) The Melody Makerin numeroita sovitusesimerkkeineen v. 1928-1931. HBK.
- 12) Tannhäuser. Intermezzo-Fox Trot by R. Wagner. Arr by Arthur Lange. Copyright 1925 by Arthur Lange Inc., New York. The Lawrence Music Co., London. YLE/Nuotisto.
- 13) Melody Maker, December 1929.
- 14) Hyviä esimerkkejä ragtimeen pohjautuvasta harmoniasta ovat mm. Jelly Roll Mortonin sävellykset Hot Jazz, Pop Jazz, Hokum and Hilarity. Jelly Roll Morton. RCA Victor LPM 524. 1927-29.
- 15) Schuller, mts. 337-339.
- 16) Klaus Salmi.
- 17) Noble, Ray: Building up a "Hot" Solo. The Melody Maker, February, 1929. HBK.
- 18) Esim. Shield - Ragas: Clarinet Marmalade. Fred Elizade and His Cambridge Undergraduates. London 1927. Jazz in Britain.
- 19) Choosing a style. Various modern methods of Piano, Transcription by Geo. Scott-Wood. *The Melody Maker* July 1930. HBK.
- 20) Esim. Louis Armstrongin vibratolaajennus, "rip". Schuller, mts. 97.
- 21) How to make Vibrato, Flutter Tongue, Slap Tongue, Moan, Cry, Yelp, Laugh on the Saxophone. Winn's How To Rag and Jazz on the Saxophone. Published by A.J. Stansy Music Co., Ltd. London 1928. RTK.
- 22) Sylvain, Jules: Purppurainen päivä. Slowfox. Yrjö Tarvos ja Kaivohuoneen orkesteri "Melody Boys", ym. ko. orkesterin levytykset v. 1931 kokoomalevyllä Silloin. Iskelmävuosikerta 1931. Finlandia PSOP 84.
- 23) Kosunen, Alvar: Muistan sua, Elaine. Ramblers-orkesteri 1932. Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet. Sävel Sälp 665.
- 24) Slapping Bass -tekniikkaa muisteli käyttäneensä mm. Eero Lindroos Opriksen orkesterissa kesällä 1929.
- 25) Broadway Rhythm. Eugen Malmstén ja Rytmi-Pojat. 1936. Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet; rumputekniikasta mm. artikkeleita Rhythm, March 1939, The Melody Maker 1 June, December 1930. HBK.
- 26) Schuller, mts. 8.
- 27) Vrt. Schuller, mts. 2.

28) Ko. levytykselle vaikuttaa esikuvalliselta Dorsey-veljesten orkesterityyli levytyksessä kappaleessa "The Spell of Blues" vuodelta 1929. (Dreyer - Ruby - Johnston: The Spell on the Blues. Bing Crosby with the Dorsey Brothers and their Orchestra. USA 1929. Voices of the Singing Twenties. Parlophone PMC 7006.

29) Vrt. Nettl 1964, s. 232.

## 8. Ragtime ja jazz suomalaisessa nuotti- ja äänilevytuotannossa

Edellä on käsitelty suomalaisen populaariorkesteriperinteen käyttömateriaalia, sen muutosta ja keskeisimpiä piirteitä tyyllilajeittain salonkimusiikista, venäläisestä valssiromanssista ja torvisoitosta saksalaiseen ja angloamerikkalaiseen ragtimesävelmään ja jazziin. Akkulturaation kannalta on kyse kulttuurilainasta, lähinnä venäläisen, keskieurooppalaisen ja angloamerikkalaisen musiikin leviämisestä nuottien ja äänilevyjen välityksellä suomalaisen orkesteriperinteen käyttöön, missä se saavutti kotimaiseen musiikkiin verrattuna lähes täydellisen ylivallan. Ulkomainen musiikki oli samalla 1920-luvulla Suomessa syntyneen populaarimusiikin tyyliesikuva. Murroskaudella oli ominaista tasapainoilu uuden ja vanhan, kansainvälisen ja kansallisen perinteen välillä. Kotimaisten säveltäjien, sovittajien ja musiikinkustantajien reagoinnissa olikin nähtävissä sekä kulttuurilainan että -fuusion piirteitä, ulkomaisten muotivirtausten jäljittelyn ohella syntyi runsaasti erilaisia kotimaisen ja ulkomaisen perinteen yhdistelmiä, ja eräillä alueilla nämä pystyivät takaamaan jopa kansallisen omavaraisuuden.

### Nuottikustannus

Kansainvälisen tyylin juurruttajista olivat avainasemassa musiikin liikemiehet, musiikkikauppiaat, maahantuojat sekä nuotti- ja äänilevykustantajat, joiden toiminnan tuloksena musiikin kansainväliset kauppaverkostot ulotettiin Suomeen saakka. Ennen äänilevyn valtakautta näistä tärkein oli nuottikauppa.

Suomalaisella nuottikustannuksella ja maahantuonnilla oli lujat siteet saksalaiseen musiikkikauppaan. Jo ennen maailmansotaa maassamme oli valta-aseman saavuttanut Fazerin Musiikkikauppa Oy yhdessä liikekumppaninsa, sittemmin kilpailijansa R.E. Westerlundin musiikkikaupan kanssa juurruttanut saksalaisella asiantuntemuksella uudenaikaisen musiikkiliiketoiminnan saksalaisen musiikkiteollisuuden vaikutuspiirissä. Siitä oli seurauksena saksalaisten kustannustuotteiden maahantuontia, saksalaisten nuottien, soitinten ja soitinkoulujen välittämää tyyliajattelua ja koulukuntaisuutta, mutta myös saksalaista vaikutusta suomalaisessa kustannustoiminnassa. Suomalaiset nuotit painettiin pääasiassa Breikopf & Härtelillä Berliinissä, niiden ulkomaanedustus oli populaarimusiikin osalta leipzigilaisella Anton J. Benjaminin musiikki-liikkeellä ja saksalaiset kustannus- ja makutottumukset määräisivät jopa suomalaisen populaarituotannon saksalaisten sovittajien kontrolliin.<sup>1</sup>

Saksalaisen musiikkikaupan täydellinen valta-asema ulkomaisen materiaalin maahantuonnissa käy ilmi vuoteen 1924 ulottuvasta Helsingin kaupun-

gin ulkomaankauppatilastosta. Soitinkauppaa hallitsivat saksalaiset pianot, torvisoittokuntavälineet, jousisoittimet tai sitrat, ja niiden ulkopuolelle jäivät vain muutamat italialaisten Mariano & Dallapen haitarien, Tenerellien mandoliinien tai espanjalaisten Ibanez-kitaroiden kaltaiset erikoissoittimet. Nuottituontiluvut, mihin sisältyvät myös ulkomailla painettu kotimainen materiaali, kertovat murskaavasta saksalaisylivoimasta.

*Taulukko 20.*

Nuottituonti Helsingissä v. 1920-1924. Helsingin kaupungin tilasto. II. Ulkomaankauppa 1920-1924. Tuonti. Taulu 1, nimikkeet XXI, XXX. Helsinki 1922-1925.

Musiikkinuotteja (mk)	Saksa	Tanska	Ruotsi	Ranska
1920	200.000	40.000	-	-
1921	300.000	-	10.000	-
1922	600.000	20.000	20.000	20.000
1923	600.000	20.000	20.000	20.000
1924	500.000	20.000	30.000	20.000

Virallinen tilasto kattaa myös taidemusiikin tuonnin, mutta valaisee myös populaarimusiikin tilannetta. Kustannusoikeuksista päätellen lähes kaikki ulkomainen salonkimateriaali oli saksalaiskustantamoiden tuotantoa, ja maailmansodan jälkeinen ragtime- ja schlaagerikappaleiden tuonti keskittyi Wiener Boheme -Verlagin, Drei Masken -Verlagin, Roehr AG:n ym. saksalaisten kustannusyhtiöiden nuotteihin ja julkaisusarjoihin, jotka saattoivat sisältää englantilaisia muotikappaleita saksalaissovituksina. Vuonna 1925 tapahtunut saksalaisen schlaagerin läpimurto tuntui selvästi myös Suomessa. Fazerin Musiikkikaupan luettelot alkoivat täyttyä saksalaisista shimmyistä, stepeistä ja fokstroteista ja saksalaisittain tyylytellyistä eksoottisista nuottimainoksista "a la Opiumrausch".<sup>2</sup> Tärkeä vaikuttaja oli saksalainen kustannusvirkaalija Herman Falkner, jonka Fazerin Musiikkikauppa pestasi vuonna 1925 nuottituotantaan hoitamaan.<sup>3</sup> Tanskalainen tuonti rajoittui Wilhelm Hansenin kustantamaan taidemusiikkiin, mutta vähitellen kasvava ruotsalainen tuonti piti sisällään "Rolf-schlaagerit", ruotsalaiset, englantilaiset ja amerikkalaiset ragtimekappaleet pianonuotteina ja sovituksina. Saksalaisen tuonnin rinnalla ne olivat vain murto-osa.

Saksalaisen romantiikan vaikutuspiirissä syntyneestä suomalaisesta taidemusiikista oli salonkiperinteeseen jäänyt muutamia populaarikappaleita, ja Linsenin "Kesäpäivä Kangasalla" tai Ehrströmin "Lähteellä"-idyllisissä tunnelmissa liikkui paljolti Oskar Merikannon suuren suosion saavuttanut tuotanto. Muu kotimainen salonkituotanto pysyi vähäisenä ja oli tyrehtynyt 1920-

luvulla kokonaan. Pienen poikkeuksen muodostivat jo aikaisemmin käsitellyt Westerlundin kustannusvirkaileijan Herman Sjöblomin kymmenkunta venäläisen valssiromanssin tyyliin tehtyä salonkikappaleita: nämä varsin kaavamaisesti rakennellut hempeydet, valssit "Yksin", "Kaipuu", "Kuihtuneet lehdet", "Syysruusuja" jne. jäivät viimeisiksi kukkasiksi lakastuvan salonkityylin tarpeisiin syntyneessä kotimaisessa tuotannossa juuri ennen äänilevyn läpimurtoa. Ragtimen tultua muotiin kotimaisen ja ulkomaisen musiikin suhde säilyi täysin tuontivoittoisena. Oman tuotannon niukkuus osoittaakin, miten ragtimen ja schlaagerin aikakaudella Suomessa oltiin täysin riippuvaisia ulkomaisesta materiaalista. Muutamista harvoista kotimaisista schlaageripastisheista vastasi lähinnä Fazerin konserttitoimiston johtaja, säveltäjä Ernst Pingoud, ja vuosikymmenen puolivälin paikkeilla syntyikin Jonny Loken ja Lauri Ilarin salanimien suojassa muutamia ragtimekappaleita. Yksi näistä oli shimmy-fokstrot "Rigolo" vuodelta 1925: schlaagerille tyypillinen verse - refrain -muoto, kaavamainen sekvenssitekniikka, kolmisointumotiivit muutamin kromaattisin sivu- ja lomasävelin tai diatonisin appogiaturoin varustettuna tavoittelivat saksalaisen kabareen paheellista tunnelmaa:

"Ich heiss Rigolo, ich lieb' zu scherzen,  
 Ich leb' beim Sekt und Tanz, beim Jazz und Fox und Blues.  
 Im Tanz sich wiegen, Sie kosend schmiegen,  
 an eine süsse Maus mir Chick, welch' ein Glück!"<sup>4</sup>

"Foxtrot Oriental", "Rarahu", sisälsi samoja kliseitä. Primitiivinen harmonia sai täydennystä schlaagerin välittämästä romantiikan taidemusiikin perinnöstä, yliekspressiivisistä modaalisisista muunnosoinnuista (VI<sup>a6</sup> sekä IV<sup>b</sup>). Banaali fryygisyys verse-taitteessa tai säestyksen mustalaissekaarian korusavelet toivat kuvaan 1920-luvulle ominaisen pinnallisen eksotismin ja sävelmän tahallinen banaalisuus saattoikin olla piikki Sulho Rannan samannimisen menestysliedin kylkeen.<sup>5</sup> Loken "Essy"-valssi osoittaa tekijänsä perehtyneisyyden aikansa populaarityyleihin: teennäinen nelisointuharmonia muunnosointuineen liitti sävelmän Sydney Baynesin boston-valssien teennäiseen hienosteluun:<sup>6</sup>

a: I I<sup>maj7</sup> I<sup>9</sup> I<sup>5+6</sup> b: I<sup>6</sup> V<sup>a6</sup> V<sup>9</sup>  
 a<sup>s</sup>: V<sup>9</sup> V<sup>7</sup> / VI VI<sup>3#</sup> b<sup>s</sup>: I<sup>6</sup> V<sup>7#</sup> I

Angloamerikkalaisen tyylin paras jäljitelmä oli pseudonimi (?) Heikki Hjeltin onestep "Sing-Song" vuodelta 1926, mikä tietävästi oli otettu kohteliaisuus-syistä mukaan jopa S/S Andanian soittokunnan ohjelmistoon. Saksalaisten ja eräiden angloamerikkalaisten tyylikliseiden leimaama hieman epäsovinnainen ragtimekappale ansaitsee tästä syystä seikkaperäistä tarkastelua.

Alunperin pianonuottina julkaistu sävellys<sup>7</sup> on verse - refrain -muotoinen

parijakso, sen lauseke- ja säerakenne on kuitenkin schlaagerin puitteissa virkistävän epäsymmetrinen:

Verse: 2a 2a 4b 2a 2a 2b' 2b's 4y

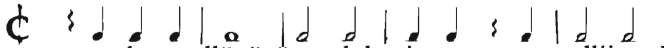
Refrain (Trio):

A: 4c 4cs 4cs' 4d

B: 4e 4es

C: 4f 4f 6g (1. G.P.) 4h

Sangen useista aiheista kokoonpannun refrainin yhdistävät saksalaiseen schlaageriin ankara sekvenssikierto ensimmäisessä ja toisessa taitteessa, sekä kromaattiset sivu- ja lomasävellet yksinkertaisten diatonisten asteittaiskulkujen rinnalla. Kromaattinen alasisivusävel c-motiivissa saa sävellyksessä jopa temaattista merkitystä: se kertautuu tihennyksinä, harvennoksina ja sekvensseinä. B-taitteen rytmiaihe tuo mukaan ragtimemaista rytmikkaa, 3/4- ja 4/4-rytmien päällekkäisyyden ja piilevän keskipitkän synkoopin; ragtimemäinen tyypillisuus on myös kolmen neljäsosan kohotahtimotiivi.



C-taitteessa tapahtuu yllättävä modulaatio muunnosmollisiin - lausekkeen laajuinen sävellajivaihdos lienee tulkittavissa lähinnä ragtimeschlaagerille tyypillisen modaalisen lainamuunnosintuperiaatteen äärimmäisenä laajentumana. Lopputaite sisältää vielä yhden erikoisuuden, kenraalipaussilla(!) laajennetun viisi-iskuisen säkeen ennen venäläisen valssiromanssin loppukulkuihin liittyvää dominantti - toonika -rakenteista päätössäettä.

Sing-Songin harmonia perustuu saksalaiseen tyyliin. Parin väldominantin laajentama soinnutus perustuu pääasiassa toonika- ja dominanttisoitujen vuorotteluun, blue-henkinen toonikan terssin kromaattinen alasisivusävel on saksalaiseen tapaan soinnutettu ylinousevalla dominanttiseptimisoinnalla ( $V_7^{\#}$ ), jota seuraa sekvenssissä vähennetyt septimisoinnun muotoinen kromaattinen sivusävelsointu ( $\#VI_5^{\#}$ ). Saksalaisen suosikkisovittajan Martin Uhlin salonki-orkesteri-instrumentaatio tuo kuvaan tuttuja ragtimemaisia lisiä; läpisävelletyn obligaton (huilu, oboe) pitkin äänin liikkuva melodian vastapainoksi. Vanhan ragtimen pentatoniikkakin vivahtaa kuvassa. Sekä ornamentoiva puupuhallinobligaton että sellon säestävän kokotahtiobligaton rakennusaineet ovat toonika, dominantti ja lisäseksi Kerry Millsin "Cakewalkin" tai Neil Moretin "Hiawathan" tapaan:

Nuottiesimerkki 46.<sup>7</sup> Hjelt: Sing-Song. Arr. Martin Uhl.

D: I V<sup>7</sup> I<sup>(5+6)</sup> V<sub>3</sub> #VI<sub>3</sub> V<sub>3</sub> V<sup>7</sup> I<sup>(5+6)</sup> V<sub>3</sub>

Shimmy-Fokstrot Sing-Songin ainekset viittasivat saksalaiseen schlaageriin, jota täydensivät eräät angloamerikkalaisen ragtimen yksinkertaiset tyylikliiseet. Säveltäjän persoonallinen panos ilmeni epäsovinnaisessa muotoratkaisussa - valitettavasti salanimen taakse kätkeytyvä tekijä on jäänyt tuntemattomaksi.

### Äänilevyteollisuus

Nuottikaupan yhteydessä syntynyt kotimainen tuotanto jäi määrältään vain muutamaan kymmeneen kappaleeseen, ja akkulturaation kannalta sen merkitys oli vain oireellinen: muutamat pastishimaiset sävellykset osoittivat 1920-luvun puolivälissä saksalaisen schlaagerin ylivoimaa. Nuotteja tärkeämmäksi

angloamerikkalaista tartuntaa saaneen tyylin levittäjäksi tuli vuosikymmenen lopulla äänilevy.

Ensimmäiset suomalaiset äänilevyt tehtiin 1899 englantilaisen Grammophon Co:n ("His Master's Voice") toimesta, mutta vasta 1910-luvulla alkoi ilmetä määrätietoista tuotantoa. Esiintyjiksi kelpuutettiin kansainvälisen mallin mukaan aluksi oopperalaulajia suosikkiaarioineen, torvisoittokuntia vahalevyille hyvin tarttuvine soittokappaleineen, ja ennen kaikkea kuplettilaulajat, J. Alfred Tanner, Pasi Jääskeläinen, Olli Suolahti, Iivari Kainulainen, Aapo Similä, Tatu Pekkarinen jne. humoristisine esityksineen. Tanssimusiikille ei suomalaisessa tuotannossa ollut toistaiseksi tilaa: joitakin Apostolin soittokunnan valsseja, polkkia ja jenkkvoja tai haitarinsoitajien esityksiä lukuun ottamatta ei suomalaista tanssimusiikkia äänentoistotekniikan alkeellisuuden vuoksi vielä levytetty.

Nuottikaupan tavoin kotimainen äänilevyteollisuus oli sidoksissa kansainväliseen kauppaverkostoon. Tuotannon ja maahantuonnin monopoli säilyi englantilaisella Grammophon Co:lla, jonka edustusta hoitivat Suomessa yhteisesti Fazer ja Westerlund. Maailmansodan jälkeen alkoi saksalaisten levy-yhtiöiden vaikutus kasvaa. Näistä tärkein oli Homochord, jota edusti Pohjoismainen Sähkö Oy johtajanaan saksalainen Heinrich Streubel. Samoissa käsisssä pysyi myös Homochordin seuraaja Odeon, saksalaisen suuryhtiön Suomen osasto. Parlophon hoiti edustustaan oman toimistonsa kautta, ja useiden piennempien saksalaisten ja amerikkalaisten Columbia-yhtiön edustus oli Niilo Saarikon johtaman Levytukku Oy:n hallinnassa, kuten myös ensimmäinen puhtaasti kotimainen äänilevy-yritys, vuonna 1929 perustettu Columbus-yhtiö.<sup>8</sup>

Ulkomaisten yhtiöiden myötävaikutuksella suomalaiset levytuottajat aloittivat 1920-luvun loppuvuosina uudentyyppisen populaarimusiikin, iskelmien ja tanssikappaleiden tuotannon. Sysäyksen oli todennäköisesti antanut tanssiorkesterilaitoksessa tapahtunut murros, joka osoitti, että haitarijazzityyppisellä kansanomaisella musiikilla oli yllättävän laaja kannatus. Aikaisempaa kokemusta afroamerikkalais-kansallisesta tyylistä levy-yhtiöillä ei ollut; tuottajien reagoinnissa olikin nähtävissä kaupallisen laskelmallisuuden ohella improvisoitua riskinottoa. Äänilevy-yhtiöiden toimesta haitarijazziin lisättiin sangen näkyvästi taidemusiikkiaines. Kansanomaiseen ja amatöörimaiseen haitarijazziin ei ilmeisesti uskallettu täysin luottaa, vaan palkattiin sekä esittäjiksi, "iskelmälaulajiksi", että tuotannon asiantuntijoiksi, säveltäjiksi, sanoittajiksi ja tuotannon ideoijiksi taidemusiikin ammattilaisia. Fazerilla HMV-yhtiön kotimaisesta tuotannosta vastasi Ernst Pingoud, joka organisointitoimen ohella osallistui itse myös musiikin tekemiseen. "Johnny Loke" ja "Lauri Ilari" saivat tekstiapua Veijo Salalta alias Väinö Siikaniemeltä, lehtimieheltä ja runoilijalta. Westerlundin Musiikkikaupan tuotantoa johti Herman Sjöblom, ja Pohjoismainen Sähkö Oy palkkasi Homochordin ja



Odeonin palvelukseen mm. säveltäjät Simon Parmet-Pergamentin (A. Pamilo) ja Väinö Hannikaisen (Väinö Pekkanen, Aatos Väinölä), ja sanoittajiksi amatöörirunoilija Roine Richard Ryynäsen ja Reino Hirvisepän (Palle). Laulusolisteiksi, 'iskelmälaulajiksi', keksittiin kiinnittää nuoria oopperalaulajia - levy-yhtiöiden taholta tullut tuotantoidea, johon saattoi vaikuttaa 1910-luvun turvallinen käytäntö, osoitti selvästi, että haitarijazzin amatöörimaisuutta haluttiin karsia ja korvata sitä taidemusiikin turvallisella rutiinilla. Haitarijazzorkesterit sekä muutamat näitä modernimmat tanssiorkesterit kelpuutettiin vain säestäjiksi. Niinpä Fazerin Musiikkikauppa hankki solistikseen Ture Aran (Topi Aaltonen), jota säästi Suomi Jazz Orkesteri, Fazerin toimesta perustettu amatöörikokoonpano, ja PSO varasi itselleen Dallapé- ja Melody Boys -orkesterit ja joukon laulusolisteja kuplettilaulajista oopperalaulajiin. Heistä tuli kuuluisimmaksi 1930-luvun vaihteessa Georg Malmstén, joka oli sotilaskapellimestariopintojensa ohella opiskellut Helsingin Musiikkiopistossa yksinlaulua, tehnyt hyvällä menestyksellä muutaman oopperaroolin, mutta siirtynyt kuitenkin vuonna 1929 Parlophon-yhtiön myyntipäälliköksi, "tuulenhaistajaksi". Odeon-yhtiön palveluksessa hänestä tuli suosituin kotimainen laulusolisti ja tuottoisa iskelmäsäveltäjä.<sup>9</sup>

Iskelmätuotannon ideointi ja rahoitus tapahtui kotimaisten tuottajien toimesta, sen sijaan äänitystekniikassa oli turvauduttava emäyhtiöiden apuun. Lähes kaikki äänitykset tehtiinkin ulkomailla, pääasiassa Berliinissä, saksalaisella tekniikalla ja asiantuntemuksella, joskus jopa isäntämaan tyylin-tottumusten ehdoilla.<sup>10</sup> HMV-yhtiö teki tosin joitakin äänityksiä Suomessa, Vanhankaupungin Nuorisoseuran talolla, ja joissakin tilapäisstudioissa yrittäen soveltaa Suomen oloihin muualla Euroopassa omaksumaansa käytäntöä. Levy-yhtiöiden laskelmat osoittautuivat onnistuneiksi: 1920-luvun loppuvuosina syntyi teknillisten, liiketaloudellisten ja tyylillisten uudistusten tuloksena yllättävä nousukausi, jolloin kotimainen tuotanto kasvoi yhtäkkiä yli kymmenkertaiseksi.

"Gramofonikuumeeksi" kutsuttu nousukausi vuonna 1929 oli kotimaisen äänilevytuotannon etsikkoaikaa. Tanssimusiikille se merkitsi lähtöä nollatilasta, uudenaikaistamisen, kansainvälistämisen, kokeilujen ja tuotannon tehostamisen vaatimuksia. Tuon ajan äänilevymusiikissa on erotettavissa kolme lähekkäistä akkulturaatiokerrostumaa, kolme erilaista yritystä löytää hyvin kaupaksi menevä ratkaisu kansallisista ja kansainvälisistä aineksista kokoonpanulle tuotteelle. Suomalaisiin oloihin sovellettu kansainvälisen tyylin jäljittely oli sen ensimmäinen yritys, mutta se vaihtui pian kansallisen perin-nemusiikin tutumpiin puitteisiin. Aluksi yritettiin täydentää perin-nemusiikin, salonkimusiikista rekilauluihin ulottuvan tyylin ulkopuolelle jäävä tyhjiö ulkomaisen suosikkikappaleen käänöslainan avulla: materiaali lainattiin useimmiten saksalaisesta schlaagerituotannosta, sanoitettiin suomeksi, esit-täjäksi pantiin tavallisesti jo kuplettitaiteilijana itsensä tunnetuksi tehnyt

laulaja, ja tulos levytettiin saksalaisen studio-orkesterin säestyksellä. Tällä tavoin toteutettiin Berliinissä vuonna 1929 mm. "Ursula" (Profes) sekä "Siinäkö kaikki" (Silberman - Grock), Theodor "Tettu" Weisman ja "Me kahvilassa istuttiin" (Raymond) sekä "Tuo tuoksu joka aina seuraa naista" (May) Hannes Kettusen esittäminä. Matti Jurva sai laulettavakseen Sylva - Brown - Hendersonin sentimentaalisen "Sonny Boyn", Heikki Tuominen Waynen "Ramonan" ja Georg Malmstén Sylvainin "Vintergatanin". Tämä jo kuplettiperinteessä käytetty materiaalinhankitapa oli yksinkertaisin keino ulkomaisen ja kotimaisen tyylin yhdistämisyrittämissä. Hiukan pidemmälle uskaltauduttiin vain Dallapé-orkesterin levytyksissä ja turvauduttiin omaan soittotaitoon ulkomaisissakin kappaleissa.<sup>11</sup>

Ragtimevaikutteisen lainasävelmän suomenkielistä versiota tehokkaamaksi myyntiartikkeliksi tuli kotimaiseen perinnumusiikkiin liittyvä sävelmätyyppi, vuoden 1929 gramofonikuumeen nostattanut kotimainen schlaageri, iskusävelmä, iskelmä. Saksalaisen lainasävelmän sijaan levy-yhtiöt keksivät kokeilla kansanomaista rekilaulua, jenkkoja, polkkia, valsseja sekä muuta tutuksi tullutta perinteistä sävelmistöä, ja panivat tarkoituksella kotimaisten solistien säestäjiksi saksalaisten studio-orkestereiden rinnalle kotimaisia haitarijazzorkestereita, jo aikaisemmin Suomessa suosituiksi tulleet kansanomaisia soitinkokoonpanoja. Matti Jurva lauloi "Tanssit tallin vintillä" salonkiorkesterin säestyksellä, Dallapé-orkesteri levytti omin voimin jenkkan "Älä sure pappa, älä sure mamma", ja Jaakko Pullin säveltämä suurmenestys, "Puu-seppä"-fokstrot Suomi Jazz Orkesterin säestyksellä oli sekin perinnelaina torvisoittokuntien tutuksi tekemän Maillartin "Hermit's Bell" -alkusoiton mukaelma.<sup>12</sup>

Ennen näkemättömiin 30 000 kappaaleen myyntilukemiin kohosivat Topi Aaltosen (Ture Ara), Suomi Tanssiorkesterin ja Suomi Jazz Orkesterin levytykset kappaleista "Emma"/"Villiruusu" ja "Asfalttikukka"/"Havaij".<sup>13</sup> "Emma" ja "Villiruusu" olivat tuttuja kansansävelmiä, "Asfalttikukka" on sen sijaan venäläinen "Kirpitz"-valsseja<sup>14</sup>, jonka Ernst Pingoud keksi Väinö Siikanien riimittämänä sijoittaa 1920-luvun suurkaupungin kaduille:

"Laulu kaupungin, yllä asfaltin  
kesäiltahan huumaten soi.  
Neito armahin, sulo parmahin  
sinut kohtalo tielleni toi."

Haikean venäläisen valssiromanssin sävelmä oli antanut esikuvia myös Georg Malmsténin läpimurtolevylle, "Särkyneelle onnelle". Levyä myytiin peräti 18 000 kappaletta tuottajien epäilystä huolimatta "Ei se mene, se on liian surumielinen, hilpeämpää pitää olla",<sup>15</sup> ja Malmsténin havainnot yleisön haikeaan mollimelodiikkaan mieltyneestä musikkimausta olivat osoittautuneet oikeiksi:

Särkyneen onnen tunnusmerkkejä olivat mollisävellaji, murto-sointu- ja sekstimotiivit, laskevat sekuntiappogiaturat, tempon ja volyymin äkilliset, draamatiset vaihtelut - kaikki venäläisen valssiromanssin tyyppillisiä tehokeinoja.<sup>16</sup> Särkyneen onnen menestyksen jälkeen ne tulivat olemaan "Molli-Jorin" vastaisen tuotannon tyylillisiä kulmakiviä.

Vuonna 1929 syntynyt kotimainen iskelmä oli akkulturaatioasteeltaan lähempänä kansallista perinnesävelmusiikkia kuin afroamerikkalaista tyyliä. Perinnesävelmusiikista poimittu melodia esitettiin taidemusikikoulutuksen saaneen oopperalaulajan ammattitaidolla, ja säestävänä orkesterina käytettiin joko saksalaista studiokokoonpanoa tai kotimaista haitarijazzorkesteria, jonka amatöörimaisuutta tuottajat tosin mainoksissaan hieman anteeksipyytävästi perustelivat. "Tulos onkin onnistunut. Etenkin rytmi on oivallinen."<sup>17</sup> Aineiden kirjavuus ja ristiriitaisuus oli kuitenkin näennäistä. Rekilaulun, romanssin, oopperalaulun ja lievää afroamerikkalaista tartuntaa saaneen kansanomaisen tanssiorkesteriperinteen yhdistäminen onnistui, suomalaiseseen populaarimusiikkiin syntyi uusi, kansallinen tyyli. Kehityksen viimeisteli lopulta Dallapé-orkesteri, jonka piirissä löydettiin lopullinen tasapaino kotimaisen perinnesävelmusiikin ja ragtime-iskelmän välillä.

### **Dallapé ja kansallinen ragtime-iskelmä**

Vuoden 1929 gramofonikuumeen vanavedessä syntynyt kotimainen ragtime-iskelmä oli perinnesävelmusiikin ja lähinnä saksalaisen schlaagerin kulttuurifuusio. Jo Georg Malmsténin omassa sävellystuotannossa oli tästä oireita: saksalaista tai ruotsalaista tyyliä tapailevat fokstrotit<sup>18</sup> vaihtuivat kuitenkin Särkyneen onnen menestyksen innoittamana perinnesävelmusiikkiin nojautuvaan laulelmatyyliin. Malmsténin myöhemmässä tuotannossa onkin nähtävissä kaksi päälinjaa: toisaalta suomalaisen perinnesävelmusiikin haikea mollivalssi-melodiikkaa väritettynä venäläisellä sentimentaalisuudella "Hyljätyn äidin", "Eilan" tai "Kyllikki-valssin" kaltaisissa kappaleissa, toisaalta keskieuropalaisperäinen "merimiesvalssi"-melodiikka "Leila-valssin", "Meidän Maijan", "Metsäpirtin" tai "Terveiset ulapalta"-valssin tapaan. Afroamerikkalainen musiikki ei näytä Malmsténia juuri koskettaneen.

Perinnesävelmusiikin ja ragtimeschlaagerin kulttuurifuusio on ennen kaikkea Dallapé-orkesterin innokkaiden puuhamiesten, kotimaisen kisällilaulun ja haitarijazzorkesterin uranuurtajina aikaisemmin tunnetuiksi tulleiden amatöörimuusikkojen ansiota. 1920-luvun lopussa alkanut levytystoiminta Homochord-yhtiölle sekä samaan aikaan virinnyt kustannus- ja julkaisutoiminta Dallapé-vihkojen ja pianonuottien muodossa tekivät myös Dallapén omaa tuotantoa tunnetuksi. Samoin kuin orkesterityylissä, tapahtui Dallapén piirin omassa sävellystoiminnassa kansallisten ja kansainvälisten aineiden luovaa

yhdistelyä. Kulttuurifuusioon päätyneessä kehityksessä on nähtävissä kolme astetta, missä muutoksen alaiset tyyliintekijät, materiaali ja esitystapa, pyrkivät sopeutumaan uusiin vaatimuksiin.

Ensimmäinen askel afroamerikkalaisen tyylin suuntaan oli otettu jo soitin-kokoonpanossa tapahtuneiden muutosten yhteydessä: Rajamäen poikien yksinäinen haitarin tukema kisällilaulu<sup>19</sup> oli vuonna 1925 vaihtunut Sörkän Vennun haitarijazzorkesteriksi, missä viulu ja haitari olivat saaneet seurakseen banjon ja rummut. Hiukan myöhemmin tuli mukaan uusi jazzsoitin, saksofoni, kuriositeettina ksylofoni, ja vuosikymmenen lopulla tuuba (sousafoni). Sekä materiaali että esitystapa pysyivät toistaiseksi tiukasti perinнемusiikissa, mistä hyviä esimerkkejä ovat muutamat jenkat, polkat ja valssit Dallapén ensimmäisen levytysmatkan tuloksena Berliinissä 1929: mm. jenka "Taas on pojat yksin", valssi "Muistoja Karpaateilta" tai Ville Alangon kouluttamattomalla työläispojan äänellä vetelemä rekilaulu potpurri "Älä sure pappa - Kun minä kotoani läksin".<sup>20</sup>

Seuraava vaihe, käänöslaina, oli vielä kulttuurilainaa, ulkomaisen tyylin kansanomaisen jäljittely-yritys. Materiaaliksi oli nyt otettu omin neuvoin suomennettuja ulkomaisia suosikkikappaleita, saksalaisia, ruotsalaisia ja amerikkalaisia schlaagereita, esityskokoonpano, sovitus ja esitystapa nojasivat vakiintuneeseen kansanomaiseen tyyliin. Dallapé-vihkojen<sup>21</sup> ensimmäisestä numerosta näkyy tämän tyylivaiheen runsaus orkesterin ohjelmistossa: vuosina 1928-1929 painetuissa vihkoissa julkaistiin suomenkielisiä laulutekstejä mm. kappaleista "Kulkurien kuningas", "Kaddsich", "Hallelujah", "Amalie geht mit Gummikavalier" ("Käy karkeloon"), "A Siren Dream" ("Sireenin unelma"), "Ich fahr' mit meiner Klara die Sahara" ("Sahara"), "Mary Brown", "Lentäjän valssi", "Ramona", "Boubliitshki", "Rotzi", "Black Bottom" ("Hot-tentottien luona") jne. Akkulturaation ongelman kannalta ovat kiintoisia ensimmäiset amatöörimaisen kömpelöt suomennosyritykset, jotka tahattomassa koomisuudessaan muistuttavat saksalaisen schlaagerin dadamaisuutta.<sup>22</sup>

*Hello-Alloha (Fox-trot)*

Hello-alloa sä kuule,  
tää juhlist' kaikist' ol parahain.  
Hello-alloa vai luulet,  
lystimme loppui näin varahain.  
Voitko tietää mihkä joutui,  
sakki, sakki, sakki se!  
Voitko tietää mistä löytyy,  
takki, takki, takki heh!  
Hello-alloa sä kuule,  
tää juhlist' kaikist' ol parahain.

Kielitaidottomuus ei tekstintekijöitä paljoa haitannut: levytysmatkoilla Berliinissä saatettiin "napata ilmasta" päivän muotikappale, ja laatia siihen alkuperäisestä sisällöstä riippumattomat sävelmään sopivat sanat.<sup>23</sup> Rajamäen poikien toiminnan aikana opittu riimittelytapa tehdä tuttuihin sävelmiin uusia tekstejä, osoittautui nyt taloudellisesti kannattavaksi.

Dallapé-orkesterin ensimmäisissä levytyksissä afroamerikkalainen aines oli vielä vähäinen: yksiääninen homofoninen tekstuuri, jossa viulu ja saksofoni vuorottelivat, alkoi täydentyä ragtimevaikutteisella obligatopolyfonialla saksofonin alkaessa soittaa satunnaisia lisä-ääniä "kahden rivin sovituksen" malliin.<sup>24</sup> Eino Katajavuoren improvisoimat ksylofoniobligatot tähtäsivät samaan, ja joskus saatiin levytyksissä lisäapua saksalaisilta studiomuusikoilta ja sovittajilta.<sup>25</sup> Tekstuurin modernisoitumisoireista välttämättä soitinkäsittely säilyi kansanomaisen pelimannityylin yksinkertaisella perustalla.

Siirtyminen kulttuurifuusioon, omaan tuotantoon perustuvaan perinnemuusiikkiin ja ragtimevaikutteisen tanssimusiikin yhdistämiseen tapahtui vuoden 1930 paikkeilla. Vuoden 1929 gramofonikuumeen innoittamana ryhdyttiin kokeilemaan omien kappaleiden menestymistä. Tuotteliaaksi sävelmänikkariksi Dallapé sai myllykoskelaisen trumpetin- ja mandoliinisoittajan Valto Tynnilän, joka ennen toista maailmansotaa ehti tehdä useita satoja suosikkikappaleita aluksi Dallapé Kustannus Oy:n, sittemmin myös oman yrityksensä yhteydessä. Tynnilän melodioihin teki sanoitukset yhtä tuottelias Jäppilä, Dallapén perustaja ja keskushahmo. 1930-luvun alkuvuosina syntyivätkin nykyisin kaikkien tuntemat humpat "Valamo", "Petsamo", "Kivikauden mies", "Yö Aitilla", "Aropaimen", "Tammerkoski" ja moni muu.<sup>26</sup> Dallapén kustannustoiminnan piiriin tulivat myös muutamat innokkaat yrittäjät: Helge Pahlmanin ja Eino Katajavuoren sävellysten rinnalla näkyivät mm. Asser Fagerströmin, Lennart Dahlin, Claes Lindströmin fokstrotit ja valssit. Kuuluisimpia 1920-luvun alkuvuosien ei-dallapélaisten kappaleita lienevät olleet Matti Jurvan "Sulamit" Pekkarisen - Jurvan huvinäytelmästä "Vihtori ja Klaara", sekä Usko Hurmerinnan fokstrot "Tulipunaruusu", tuon ajan ehkä tunnetuin kotimainen iskelmä.<sup>27</sup>

## Melodia

Kulttuurifuusion ongelman kannalta uusien kotimaisten iskelmien kiintoisin kohde on melodia. Sävelmien motiivit olivat pääasiassa diatonisin lomasävelin täydennettyjä yksinkertaisia kolmisointukulkuja rekilaulusävelmistön hengessä. Huomattava osa alkuvaiheen tuotannosta olikin "Emman" tai "Inarinjärven" kaltaisia hempeitä valssisävelmiä, joissa saattaa nähdä joitakin venäläisen romanssin piirteitä, seksti- ja sekuntiappogiaturamotiiveja täys-

kadenssin puitteissa kulkevan murtosointumelodian koristuksena:

*Nuottiesimerkki 47.* Valto Tynnälä: Onnea etsimässä. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuus V. Helsinki 1930.



Appogiaturan yleisyys viitannee venäläisen valssiromanssin vaikutukseen, murtosointumelodiikkaan mieltynyt suomalainen rekilaulu ei uskaltanut tätä salonkityylistä omaksuttua tehokeinoa viljellä. Valssimelodiikka siirtyi vaivattomasti fokstrotteihin. Lukuisista venäläistyyllisistä sävelmistä oli tyypillisimpiä Tynnälän - Jäppilän fokstrot *Yö Altailla* vuodelta 1930, jonka motiivit assosioituvat työväenliikkeen käyttöönottimiin, tsaarinajan vanhoihin marssisävelmiin:<sup>28</sup>

*Nuottiesimerkki 48.*

1. Valto Tynnälä: *Yö Altailla*. Harmonikkaorkesteri Dallapé. 5-vuotis juhlanumero. 10. Helsinki 1932.
2. *Barrikaadimarssi* (venäl. *Kaupaus isänmaahan*).
3. *Vapaa Venäjä* (venäl. *marssi*).



Venäläistä tyyliä tavoitteleva sävelmätyyppi saattoi olla yhteydessä Dallapé'n varhaisiin yhteyksiin poliittiseen työväenliikkeeseen, olihan Rajamäen pojat ensimmäinen kommunististen nuorisoliittolaisten keskuudessa toiminut suomalainen kisälliryhmä.

Mieltymys rekilaulun yksinkertaisiin murtosointumotiiveihin sai luultavasti lisäpontta saksalaisen schlaagerin samansisältöisestä tyylistä. Saksalaisen schlaagerin vaikutus lievine ragtimemaisuuksiineen näyttää ilmeiseltä

etenkin muutamissa duurisävellajissa kulkevissa "Petsamon", "Lapin", "Kivikauden miehen" tai "Paavo Nurmen" kaltaisissa melodioissa. Yksinkertaisia aiheentoisto- ja murtoisointumotiiveja täydentävä lomasävelkromatiikka oli kaukainen muistuma wieniläisklassismin sävelkuluista:

*Nuottiesimerkki 49a.* Valto Tynnilä: Petsamo. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuus. 7. Helsinki 1930.

*Nuottiesimerkki 49b.* Valto Tynnilä: Kivikauden mies. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuus. 10. Helsinki 1932.

*Nuottiesimerkki 49c.*

1. Valto Tynnälä: Paavo Nurmi (1930)

2. Richard Fall: Was macht du mit der Knie, lieber Hans (1925)

3. Fred Raymond: In einer kleinen Konditorei (1929).

The musical score consists of three systems, each with three staves. The first system (measures 1-4) has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff is the melody, with a 'seksti' marking above the first measure. The second and third staves are guitar accompaniment, with chord symbols G: (first measure), I (second measure), and V<sup>7</sup> (fourth measure). The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment, with 'seksti' markings above the second and fourth measures. The third system (measures 9-12) concludes the piece, with 'seksti' markings above the second and fourth measures. Chord symbols include IV, IV<sup>b</sup>, and I in the first system, and VI, V<sup>7</sup>/, and V<sup>7</sup> in the third system.



Nuottiesimerkki 49d. Valto Tynnilä. Keltaiset banaanit. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksin. 10.

Mollimelodiikan ote oli vielä luja: niinpä melkein jokainen lauseketta laajempi duuritaite sisälsi muutaman säkeen laajuisen modulaation rinnakkaismoliin. Tynnilän ensimmäisiin luomuksiin kuuluva "Lappi"-fokstrot vuodelta 1929 on kiintoisa yhdistelmä perinnettä ja uusia tuulia: ragtimemaiselle lisäsektisointumotiiville rakentunut verse vaihtui refrainissa "Inarinjärvi"-laulelman fokstrot-muunnelmaksi.<sup>30</sup> Selvimpiä saksalaislajinoja olivat jäykät rytmimotiivit: cakewalk-synkooppi (239) usein anapestimuunteisena oli muistuma saksalaisen schlaagerin kankeasta ragtimeäylyistä:

Lappi:

Petsamo:

Ragtimesta periytyi tyypillinen aloitusmotiivi, kolmen neljäsosan kohotahtikuvio, joka kotiutui myös instrumentaalitaitteisiin ja myöhemmin obligaton patenttiratkaisuksi:

Paavo Nurmi:

Petsamo:

Muistuma ragtimen polyrytmiikasta oli joskus vilahtava 3/4- ja 4/4-rytmien päällekkäisasettelu:

Yö Altailla:

Paavo Nurmi:

Saksalaisen schlaagerin vaikutuksessa omaksutut afroamerikkalaisen tyylin rippeet rajoittuivat Dallapén omassa sävellystuotannossa minimiin. 1920-luvun alkuvuosien swing-vaikutteinen slow-fokstrot-sävelmistö oli Dallapén tyyliä moderneimmillaan, silloinkin vain kankeasti synkopoivan haitarirag-timen yksinkertaiseen tyyliin.<sup>31</sup>

## Muoto

Saksalainen vaikutus Dallapé-sävelmissä ilmeni selvimmin kaavamaisissa muotoratkaisuissa. Saksalaisen schlaagerin tyypillisimpiä ratkaisuja oli mekaaninen säesekvenssitekniikka, jonka omaksuminen ei tuottanut Dallapén piirin amatöörisäveltäjille suurempia pulmia:

Kivikauden mies

verse: a b a c refrain: d d<sup>s</sup> e e<sup>s</sup> d d<sup>s</sup> e f (AA)

Petsamo

verse: a a<sup>s</sup> a' b c c<sup>s</sup> c<sup>s</sup>' d (AB) trio: e e<sup>s</sup> e<sup>s</sup>' f (AA)  
e e<sup>s</sup> e<sup>s</sup>' f'

Yö Altailla

verse: a b a' c refrain: d e d<sup>s</sup> e' f f<sup>s</sup> g h (AABA)

Lappi

verse: a b c d e f e' g (AB) refrain: (Inarinjärvi): a b c d  
a e' a' d' (ABA)

Pyrkimys äärimmäiseen sekvenssitekniikkaan saksalaisen schlaagerin hengessä onkin ensimmäinen vaikutelma Dallapén suosikkisävelmien säe- ja lausekerakenteista. Yksinkertaisen, "kolmen soinnun" puiteissa liikkuvan melodian variointi rajoittui mekaanisiin sekuntisuhteisiin sekvenssikulkuihin. Sekvenssin yksinkertaistavan vaikutelman vastapainoksi Tynninän ja kumppaneiden kappaleissa oli kirjava ja sangen epäyhtenäinen aihemateriaali, ja etenkin sikermien loppusäkeet poikkesivat täysin pääaiheista. Näin tapahtui esimerkiksi "Lappi"-fokstrotissa, missä kaikki säkeet yhtä sekvenssikulkua lukuun ottamatta oli amatöörimaisesti pantu kokoon täysin eri aiheista.

Suosikkikappaleiden suurmuoto oli sekin ulkomaista lainaa, yleismaailmallista verse - refrain -tyyppiä. Sikermärakenteissa esiintyi AB-muotoinen parisikermä sitkeästi saksalaistyyppisen AA'-rakenteen rinnalla arvatenkin runsaan aihemateriaalin seurausilmiönä. Samasta syystä kokonaisuusmuoto muistutti joskus tyypistettyä kolmikehystä, missä instrumentaalinen "special-cho-

rus" korvautui erillisellä trio-taitteella (Petsamo). Myös angloamerikkalainen jazzstandardi, 32-tahtinen AABA- kehyskermä, oli hyvää vauhtia kotiutuksessa Dallapén kappaleisiin. (Yö Altailla, Paavo Nurmi).

Melodianmuodostuksen pohjana oleva harmonia oli äärimmäisen yksinkertaista haitarin sointupuolen inspiroimaa rekilaulun harmoniaa. Soinnut rajoittuivat vain tonaalisiin tehoihin, ja septimi- tai vähennetty septimisointu välidominanttina oli niistä rohkein poikkeama. Vain johdannoissa ja välikkeissä saattoi havaita "ylätyylin" kehittyneempiä salonkimusiikista lainattuja ratkaisuja.<sup>32</sup> Modulaatiot pysyivät pienimmässä mahdollisessa, ja ulottuivat sikermän sisällä korkeintaan rinnakkaissävellajiin. Saksalaiselle schlaagerille tyypillinen modulaatio muunnosmooliin saattoi esiintyä harvinaisuutena (Paavo Nurmi), ja yleistyi jonkin verran 1930-luvun alkuvuosien hiukan huvittavan tuntuisissa slowfokseissa (Omenatyttö), sen sijaan sama modulaatio sikermien välillä ei enää ollut Dallapén sovittajien mielestä sopimaton ratkaisu.

### **Tekstuuri ja sovitus**

1930-luvun vaihteessa Dallapén sovitustyyli alkoi vähitellen irtautua kansanmusiikin yksiäänisestä homofoniasta ja kehittyä korvakuulosoittoa kontrolloidumpaan "kahden rivin sovituksen" tekstuuriin. Perustamisaikojen yksinkertaisesta tyylistä, missä "kaikki soittivat samaa ääntä kauan ja kovaa" (Helge Pahlman), on erinomainen esimerkki vuonna 1929 Polyphon-merkille levytetty "Lappi"-fokstrot, missä haitari ja viulu soittivat yksiäänistä melodiaa Ville Alangon (?) laulun takana, banjo hakkasi jyskyttävää neljäsosarytmia, ja rumpali seurasi marssimaisesti mukana milloin seurasi.<sup>33</sup> Saksofonin tultua mukaan tekstuuri säilyi enimmäkseen homofonisena, uusi muotisoitin vuorotteli viulun ja haitarin kanssa melodiassa, ja uskaltautui joskus soittamaan yksinkertaisia obligatokuksia.<sup>34</sup> Tällainen kahden rivin sovitusta takaa-ajava ratkaisu oli mm. Helge Pahlmanin ja Eero Lindroosin sovitus "Petsamo"-fokstrota vuodelta 1930:

*Nuottiesimerkki 50.* Tynnälä: Petsamo. Ork. sov. H. Pahlman - E. Lindroos.  
Kustantaja: Dallapé orkesteri. Helsinki. Suomi (1930). KLK.

Vuosikymmenen vaihteessa sovitusta ryhdyttiin kontrolloimaan tarkemmin. Siitä alkoi vastata vuonna 1929 orkesteriin liittynyt Eero Lindroos, joka kirjoitteli aluksi bassokulkuja sousafonilleen, mutta myöhemmin soittajatoverien kehoituksesta rinnakkaisääniä ja obligatoja myös muille soittimille.<sup>35</sup> Yhteistyö Helge Pahlmanin, Dallapén ensimmäisen "nuottimiehen"<sup>36</sup> ja sittemmin Asser Fagerströmin kanssa tuotti 1930-luvun puolivälissä standardimaisen kahden rivin sovituksen Dallapén materiaaliin sovellettuna.<sup>37</sup> Homofonisesta tyylistä irrottautuminen oli 1930-luvun alkuvuosina vielä alussa ja Dallapén tyyli muistutti toistaiseksi kansanomaisen pelimanniperinteen yksinkertaista tekstuuria.

Perinnesäilytyksistä Dallapén tyyliin säilyivät sitkeimmin esitystavan erityistekijät, soitinkäsittelytekniikka ja äänenmuodostus. Orkesterin levytykset vuosilta 1929-1932 osoittavatkin, ettei esitystapa ollut muuttunut juuri miksiäkään teknisesti rajoittuneesta, karkeasta pelimannityylistä. Rekilauluperinteestä syntyneet valssikappaleet olivat tästä hyviä esimerkkejä: niiden rytmi oli laiskanpuoleinen, raskas, hidasteleva ja rubatomaisen epätasallinen, ja soitinosuudet toteutettiin sattumanvaraisten haitariarpeggioiden sekä saksofonin ja viulun glissandojen paikkailemina. Äänenväri oli karhea: viulu ei pahemmin vibratoista piitannut, haitari soi kansansoittimen tapaan ja saksofonin ihanteena tuntui olevan kireällä ansatsilla aikaansaatu epätasallinen glissando. Saksalaisen orkesterityylin vaikutuksesta syntyneitä fokstrotteja leimasi toisaalta äärimmäinen staccato niin jyskyttävien säestyssoitinten kuin

solistisen haitarin, viulun ja saksofonin osalta. Kansanomainen karkeus ei kiinnittänyt nyansseihin huomiota kuin äärimmäistapauksissa, jolloin forte-ehot paisutettiin huippuunsa.<sup>38</sup> Marssityyli kuului soitosta läpi, ja etenkin rumpalin työskentelytapa liitti Dallapén soittokuntaperinteeseen, jota täydensivät vain saksalaisesta schlaagerista omaksutut ragtimemaiset synkoopit sammutetuina lautasin.<sup>39</sup> Siteet perinnesävelmusiikkiin olivat siis vahvat, ja ne olivat myös yksi suosion perustekijöistä.

Dallapén itsenäisesti kehittämä tyyli oli tulos kansallisen ja kansainvälisen populaarimusiikkiperinteen valikoivasta yhdistelystä. Kansallinen ragtimetyyli oli syntynyt työläisnuorison keskuudessa innokkaiden amatöörimusiikkijoiden puuhaamisen tuloksena. Kömpelyydet ja puutteellisuudet kääntyivät edukseen, kansanomaisessa naivistisuudessaan Dallapén musiikista tuli mitä rakastettavinta kansallisomaisuutta.

### **Äänilevyteollisuus ja Yleisradio kotimaisen musiikin tuottajina**

Kansanomaisen perinnesävelmusiikin läpimurto äänilevytyylinä kasvatti haitarijazzorkesterien statusta: Suomi Jazz Orkesteri ja Dallapé olivat tulleet suosikkiorkestereiksi ostavan yleisön silmissä, ja samalla tyylin asema äänilevytuotannossa voimistui. Muutkin kotimaiset haitarijazzorkesterit alkoivat saada töitä äänilevyorkestereina: Dallapén ohella levyttivät Suomi Jazz Orkesterin perustajan Nils Ekmanin studiokokoonpano Nissen Harmonikkaorkesteri polkkiaan ja jenkkojaan, Dallapén kilpailija Amarillo sai säestettäväkseen muutamia kotimaisia solisteja, ja haitarijazz tuli ensimmäisen kotimaisen levy-yhtiön, Niilo Saarikon perustaman Columbuksen käyttötyyliksi "Tulipunaruusujen" ja "Kasakan kehtolaulun" kaltaisissa fokstroiteissa.<sup>40</sup> Äänilevyorkesterina säestäjät jäivät solistiensa varjoon. Parlophonin ja Odeonin palkkalistoilla toiminut Georg Malmstén säilytti "Särkyneen onnen" merkeissä alkaneen suosikkiasemansa koko 1930-luvun, Dallapén solisteista tulivat tunnetuiksi 1930-luvun alkuvuosina Rajamäen poikien Ville Alanko, oopperakoulutusta hankkinut musiikinopiskelija Hannes Kettunen sekä Veli Lehdon nimissä esiintynyt teologian opiskelija Viljo Lehtinen. Kuppiläisperinteessä ensimmäiset äänilevynsä tehneitä suosittuja solisteja niin ikään Homochord- ja Odeon-merkeillä olivat mm. Matti Jurva ja Theodor Weisman, ja PSO:n edustamien suosittujen levymerkkien solisteja olivat 1930-luvun alkuvuosina operetin alueella kykyjään kokeilleet Heikki Tuominen ja Mauno Tamminen Gunaropulosin veljesten Melody Boys -orkesterin solisteina. Kotimaisista tuottajista painopiste siirtyi onnistuneen tyylihallinnan takia 1930-luvun alussa Fazerin Musiikkikaupan edustamalta HMV-yhtiöltä PSO:n saksalaisten suuryhtiöiden hyväksi, ja vuoden 1929 yllättävän menestyksen jälkeen englantilaisen suuryhtiön toiminta ei enää saanut Suomessa

entistä asemaansa.<sup>41</sup>

1930-luvulla alkoivat näkyä murroksen kielteiset puolet. Kansanomaisen haitarijazzin menestys rajoitti tuotannon monipuolisuutta: hyvin kauppansa tekevä tyyli syrjäytti vähitellen tieltään muut yrittäjät. Kotimaisen tyylin kasvu työnsi sivuun täydellisesti modernin jazzin, ja 1930-luvulla kotimaisilla jazzorkestereilla olikin asiaa studioon vain silloin, kun ne olivat sopeutuneet tuottajansa toivomuksesta vihaamaansa kansanomaisen soitinkokoonpanon vaatimuksiin (esim. Ramblers-orkesterin ja Rytmi-Poikien jenkka- ja polkka-levytykset 1930-luvulla). 1930-luvun alussa suurimmat jazzambitiot ilmenivät Kaivohuoneen orkesteri Melody Boysin levytyksissä, joissa oli rajoitettava kuitenkin Rolf- ja Sylvain-kappaleiden jäykkään ragtimemaiseen esitystapaan.<sup>42</sup> Haitarijazz työnsi syrjään myös ragtimea varhaisemman perinnemuusiikin. Kuplettiesitykset loppuivat tyystin ja niiden funktio siirtyi kotimaisten fokstrottien huumoriin. Torvisoittokunnilla ei enää ollut asiaa studioihin. Kuriositeetiksi jäivät muutamat Helsingin Balalaikkaorkesterin levytytykset vuodelta 1929<sup>43</sup> ja orkesterityyppinä jo asemansa menettänyt salonkiorkesteri ei enää innostanut levyttuottajia. Äänilevytuotannossa olikin havaittavissa rationalisointi- ja standardisointipyrkimyksiä, joiden vaikutus tyyliin oli yksipuolistava: vaihtelua vähentänyt tyyli kangistui lopulta mielenkiinnostomaksi.<sup>44</sup>

Kansanomaisen tyylin suuresta suosiosta olivat oireita 1920-luvun lopulla Suomessakin markkinoitu amerikansuomalaisen työväenliikkeen keskuudessa virinnyt runsas levytuotanto: Hiski Salomaan, Leo Kaupin, Hannes Saaren ja monen muun "lännen lokarin" humoristiset esitykset olivat hyvä esimerkki suomalaisen kansanperinteen elinvoimaisuudesta siirtosuomalaisten keskuudessa. Suomalaisen populaariperinteen kannalta nämä esitykset olivat merkittäviä ennen kaikkea siksi, että ne säilyttivät perinteellisistä yhteyksistään eristäytynyttä suomalaista pelimanni- ja rekilaulutyyiä, musiikkia, jota Suomessa ei ollut lainkaan levytetty, ja kehittivät sitä edelleen lievin hillybilly-vaikuttein rehevän kansankomiikan ja työväenliikkeen ajatusten hengessä:

"Mutta punapuun kantoon kun torppansa laittaa  
niin sitten se ilonpäivä koittaa.  
Ja vaikka maailman mysyt meitä tuodittaa,  
niin vapaus se varmasti voittaa."<sup>45</sup>

Suomen Yleisradion osuus populaarimusiikin kehittäjänä on kiintoisa, sillä vuonna 1926 aloitetulla radiotoiminnalla oli laajan kuulijakunnan ansiosta vuosikymmenen muihin tuotanto- ja levitysjärjestelmiin verrattuna parhaat toimintaedellytykset. Yleisradion vaikutus oli odotettua pienempi. Omaa tuotantoa leimasi jo olemassa olevien, muiden kehittämien ratkaisujen myötäily: radion oman salonkijazztyylisen, Mayol-orkesterin lisäksi saivat lauantai-illan

puoli yhdeksän tanssiaisissa tilaa Dallapé, Suomi Jazz Orkesteri, Amarillo, Rapido, Bolero, Metropol ja monet muut haitarijazzorkesterit. Populaarisuudesta oli laajimmin esillä salonkimusiikki, mistä vastasivat aluksi tuntemattomaksi jäänyt "Herra Nymanin orkesteri"<sup>46</sup> ja vuodesta 1927 Erkki Lingon johtama Radio-orkesteri. Perinnesuorituksia esittivät useasti Alexander Gobertin johtama Helsingin Balalaikkaorkesteri, Ivan Putilin soitteli monet kerrat domra- ja balalaikkasooloja, ja William Saarisen soitinyhtye mandoliinikvartetteja. Haitarisoittoa radiosta kuultiin useasti etenkin Jussi Homanin tai duo Viljo Vesterisen - Paavo Raivosen esittämänä, ja kesäiltojen vakio-ohjelmistoon kuuluivat Suomen Valkoisen Kaartin soittokunnan esitykset Esplanaadin puistosta. Myös jazzorkestereille Yleisradio tarjosi kiitettävästi töitä: salonkijazztyyliset Jazz Fox ja Royal kuuluivat ensimmäisiin radioituuihin tanssiorkestereihin ja modernin jazzin parissa puuhailleet Black Birds ja Black Boys koululaisorkesterit saivat usein esittää taitojaan. Saksofonitaiturit Matti Rajula ja Tommy Tuomikoski olivat vakiovierailijoita studiossa, ja vuonna 1929 radio antoi suomalaisista jazzorkestereista moderneimmalle, Börsin Zamba-orkesterille koko syyskauden kestävän viikottaisen vakioajan. Yleisradion musiikkipolitiikka näytti 1920-luvulla tähänneen monipuoliseen tarjontaan. Siinä suhteessa se erosi kaupallisista levy-yhtiöistä, jotka hyvin menevän tyylin keksittyään supistivat tuotantoaan muilta osin. Tarjonnan monipuolisuudesta huolimatta tavallisen kansanmiehen mielimusiikin kehittämistä ei Yleisradiossa katsottu kovinkaan tarpeelliseksi, ja taidemusiikin tai korkeatasoisen salonkimusiikin propagoimiseen keskittyneestä kulttuurilaitoksesta ei tullut populaarimusiikin tyylinuudistajaa.<sup>47</sup> Konservoiivan musiikkipolitiikan seuraukset alkoivat näkyä jo 1920-luvun loppuvuosina: radion omat populaarimusiikki-ohjelmat mukautuivat äänilevyteollisuuden malleihin<sup>48</sup>, ja äänilevyohjelmien yleistyttyä 1930-luvun alkupuolella riippuvuus kasvoi yhä suuremmaksi.

### *Viitteet*

1) Marvia, mts. 45-47; Salonkiorkesterikirjasto 1-34, Copyright 1921-1929 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki. Sovittajia mm. Kurt Goldmark, Martin Uhl, Hartwig von Platen (pseudonimi?).

2) Joululuettelo 1921, Oy Fazerin Musiikkikauppa; Oy Fazerin nuottiluettelo 1922, 1923, 1925. Schlager pianolle. Oy Fazerin Musiikkikauppa. Helsinki 1921- 1923, 1925.

3) Marvia, mts. 106.

4) Loke, Jonny: Rigolo. Shimmy-Foxtrot. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab.

5) Sama: Rarahu. Fox oriental. Copyright by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab.

6) Sama: Essy. Valse Boston. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab.

7) Hjelt, Heikki: Sing-Song. Shimmy-One step. Arr. M. Uhl. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa, Helsinki.

Vrt. Häme, mts. 139: säveltäjäksi mainittu Pingoud.

8) Gronow, Suomen äänilevyteollisuus ennen v. 1945. Haapanen, mts. III-IX

9) Hirviseppä, mts. 52-55.

10) Vrt. suomalais-saksalaiset sekakokoonpanot useissa kotimaisissa levytyksissä - mm. Columbus-yhtiön ensimmäisellä levytysmatkalla Berliinissä v. 1929 orkesterilta puuttuivat piano ja tuuba, joihin saatiin apua saksalaisilta muusikoilta. Kaarlo Valkaman muistaman mukaan tuuban käytön idea haitarijazzorkestereissa tuli juuri tätä kautta, ja mm. Dallapé-orkesteri turvautui siihen seuraavana syksynä. (Kaarlo Valkama).

11) Lauluja ja laulajia 1920-luvulta. Hannes Kettunen/T. H. Weissman. Finlandia PSOP 46.

Silloin. Iskelmävuosikerta 1929. Finlandia PSOP 78.

Haapanen, mts. 122-124.

12) Matti Jurva 1. Finlandia PSOP 53.; Silloin, Iskelmävuosikerta 1929. Finlandia PSOP 78.; Pulli, J. Pekkarinen, T.: Puuseppä. Suomi Jazz Orkesteri. (1928). Muistatkos, Emma. Suosittuja iskelmiä vuosilta 1928-35. Sävel Sälp. 648. Vrt. Maillart: Hermit's Bell Overture (1910). Phono-Cylinders vol. 1, sävelmälainaan kiinnitti huomiota Jouko Tolonen.

13) Gronow, mts. III, Muistatkos, Emma, Suosittuja iskelmiä vuosilta 1928-1935.

14) Kirpitz-vals. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. II vihko. 2. painos. Helsinki 1930.

15) Malmstén, mts. 56.

16) Malmstén, Georg - Rynänen, R.R.: Särkynyt onni. Georg Malmstén orkesterin säestyksellä. Parlophon B 36051. (1929). Silloin. Iskelmävuosikerta 1930. Finlandia PSOP 83.

17) Gramophon. Pääluettelo 1929. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1929.

18) Esim. Malmstén, Georg - Stfen, Hertta: Meriväen vahtiparaati (1929), Nykyajan nainen (1929). Silloin. Iskelmävuosikerta 1929.

19) Rajamäen farssi. Rajamäen pojat. Helsinki. Columbus 50209, 1930. MJK.

20) Haapanen, mts. 124; Älä sure mamma. Ville Alanko ja Dallapé-harmonikkaorkesteri. (1929). Silloin. Iskelmävuosikerta 1929. Finlandia PSOP 78.

21) Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. Vihkot I-IV. Helsinki 1928-1929.

22) Hello-Alloha. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. II vihko. Toinen painos. Helsinki 1930.

23) Helge Pahlman.

24) Sylvain, Jules: Isabella. Ville Alanko ja Dallapé-orkesteri (1930). Silloin. Iskelmävuosikerta 1930. PSOP 83.

25) Esim. Axt, William: Villi orkidea. Ville Alanko ja Dallapé-harmonikkaorkesteri (1929). Silloin. Iskelmävuosikerta 1929. Finlandia PSOP 78.; Markusch, Fred: Ali Baba. Ville Alanko (1930). Alkuperäisiä iskelmiä 1930-luvulta. Finlandia PSOP 43.

26) Haapanen, mts. 196-199.

27) Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. 1-10. Helsinki 1928-1932.

28) Gronow, Pekka (toim.) Laulukirja, s. 38, 57.; Barrikaadimarssi (venäl. "Kaipaus isänmaahan"), Vapaa Venäjä (venäl. marssi).

29) Esim. Konno, Hannes: Marjusha. Veli Lehto ja Homochord- orkesteri (1930), Peter Lebedjeff: Pustan tuulet. Mauno Tamminen orkesterin säestyksellä (1930), Sandberg S.-O. - Sylvain, J.: Balalaikka laulaa. Silloin. Iskelmävuosikerta 1930. Finlandia PSOP 83.

30) Tynnilä: Lappi. Harmonikkaorkesteri Dallapé. Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin. IV. Toinen painos. Helsinki 1929.

31) Jurva, Matti: Omenatyttö. Veli Lehto ja Dallapé-harmonikkaorkesteri (1931). Silloin.



Iskelmävuosikerta 1931. Finlandia PSOP 84.

32) Esim. V. Tynnilä - M. Jäppilä (ork. sov. H. Pahlman - E. Lindroos): Petsamo. Fox-trot. Kustantaja. Dallapé-orkesteri. Helsinki. Suomi. KLK; Johdanto:  $I \quad VI^2 \quad V\frac{3}{4} / VI \quad V\frac{3}{4} / V \quad I \quad IV\frac{3}{4}^6 I$ .

33) Tynnilä: Lappi. (1929). Muistatkos, Emma. Sävel. Sälp 648.

34) Sylvain: Isabella. Ville Alanko ja Dallapé-orkesteri (1930). Silloin. Iskelmävuosikerta 1930. Finlandia PSOP 83.

35) Ero Lauresalo.

36) Helge Pahlman.

37) Dallapé-orkesterin sovituskirjoituksia v. 1935-1937. MJK.

38) Esim. Pahlman: Talviyössä. Dallapé-harmonikkaorkesteri 1931: venäläisen soittokuntavalssin tyyliä takaa-ajava, sisätauoin katkaistu huvittava paisutus instrumentaalitaitteessa. Silloin. Iskelmävuosikerta 1931. Finlandia PSOP 84.

39) Tynnilä: Yö Altailla. Veli Lehto ja Dallapé-orkesteri. Aitoa humppaa 1920- ja 1930-luvuilta. Finlandia PSOP 11.

40) Haapanen, mts. His Master's Voice AL- ja X-, Homochord-, Odeon-, Parlophon-, Columbia- ja Columbus merkeille tehdyt kotimaiset levytykset v. 1929-1932.

41) Haapanen, mts. 108-119 (HMV-yhtiön kotimainen tuotanto 1929-1939).

42) Esim. Sylvain: Purppurainen päivä, Gideon, Ei sitä koskaan voi tietää. Yrjö Tarvos, Matti Jurva ja Kurt Londen sekä Kaivohuoneen orkesteri "Melody Boys" (1931). Silloin. Iskelmävuosikerta 1931. Finlandia PSOP 84.

43) Heinäniityllä, Asfalttikukka, Kuoro "Prinz Igorista" (Borodin) 1929. Historiallisia levytyksiä. Osa 2 Emi- Odeon 5EO48-34269M.

44) Haapanen, mt. Kotimainen äänilevytuotanto 1930-luvulla.

45) Salomaa, Hiski: Lännen lokari. Hiski Salomaa, Lännen lokarin kootut teokset. Love Records LRLP 17. Muita kokoomalevyjä: Oi niitä aikoja 3-4. Sävel Sälp 662- 663., Proletaarit nousee. ETLP 301, Haapanen, mt. American Columbia Finnish-language Series.

46) Suomi, mts. 110.

47) Viikko-ohjelmat 1927-1931, Rundradion. Helsingfors 1927-1931. Suomi, mts. 110; Kiertokysely. Kertomus O.Y. Suomen Yleisradio A.B. Finlands Rundradion toiminnasta v. 1929. Helsinki 1930.

48) Viikko-ohjelmat 1930-1931, Rundradion. Yleisradion populaarituotannon riippuvuus äänilevy-yhtiöistä heijastui mm. äänilevyillä menestyneiden iskelmäsolistien ja tanssiorkestereiden valta-asemana myös Yleisradion populaarimusiikkiohjelmistossa. Vrt. myös Suomi, mts. 105: Markus-sedän lastenohjelmien musiikin riippuvuus Malmsténin "Mikkihiiri-levyistä".

## 9. Tyyli­murroksen ulottuvuuksia

Afroamerikkalaisen musiikin akkulturaatiossa voi erottaa useita eri puolia. Alkuluvuissa akkulturaatiota ja sen sosiaalista ja kulttuurisidonnaisuutta on tarkasteltu musiikin tuotantojärjestelmän ja muusikkokunnan rakenteen näkökulmasta. Tämän luvun tyyli­analyysissa on keskitytty käytettyyn materiaaliin, sen tulkintaan ja niissä tapahtuneisiin muutoksiin. 'Syvärakenteiden', melodia-, harmonia-, muoto- ja tekstuurirakenteiden tarkastelussa on korostunut eurooppalaisen perinteen jatkuvuus, toisin kuin orkesterityyppianalyysissa, missä eurooppalaisen ja afroamerikkalaisen perinteen välillä nähtiin jyrkkä murros. Akkulturaation eri ulottuvuudet perustuvat erilaisiin taustatekijöihin kummankin osa-alueen välillä. Eroja tarkastellaan seuraavassa Boris Asafjevin intonaatioteorian ja Gino Stefanin musiikillisen kompetenssin teorian valossa.

Intonaatioteorian näkökulmasta orkesteri- ja muusikkotyypianalyysi tuotantojärjestelmineen käsittelee lähinnä intonaatioiden, kollektiivisen musiikkitaajunnan muotoutumisen edellytyksiä, 'musiikin tuotanto-olosuhteita',<sup>1</sup> niitä prosesseja ja mekanismeja, joiden välityksellä afroamerikkalaisen musiikin intonaatiot alkoivat akkulturoitua varhaisempaan eurooppalais-kansalliseen intonaatiovarastoon. Huomiota on kiinnitetty 'intonaatiokriisiin' taustaan, 1920-luvun erityistekijöihin, joiden vaikutuksesta tuotantojärjestelmän ulkopuoliset, yhteiskunnalliset, poliittiset ja kulttuurin tekijät alkoivat muuttaa perinteisiä käsityksiä. Musiikin tuotantojärjestelmän ja muusikkokunnan sisäisistä eroista johtui, että akkulturaatio ei edennyt tasaisesti, vaan vaihteli eri osakulttuureissa ja käytännöissä, ja sai useita eri tavalla yhteiskunnan ja kulttuurin kehitykseen sidonnaisia muotoja. Eri perinnekerrostumien intonaatiot, tyylikliseet, on pyritty määrittelemään operationaalisesti melodia-, harmonia-, muoto-, rytm-, teksturi- ja esitystapa-analyysin avulla. Tällöin on huomattu, että intonaatiot sekä kilpailivat keskenään että sulautuivat toisiinsa tai elivät rinnakkain jopa saman osakulttuurin sisällä. 1920-luvun lounaalla syntyneet kotimainen iskelmä ja kansallinen tanssiorkesterityyli, haitarijazz, ovat hyviä esimerkkejä tällaisesta 'synkronistisesta' tilasta: kulttuurifuusion osa-aineksia olivat toisaalta pelimannimusiikin, venäläisen valssiromanssin ja sotilasmarssin perinnesiikk-intonaatiot, sovituksissa oli nähtävissä salonkimusiikin välityksellä siirtyneitä wieniläisklassismin ja romantiikan intonaatioita. Intonaatioteoria selittää sekä haitarijazzin että kansallisen iskelmän myöhemmän ylivoiman populaarimusiikin muihin lajeihin verrattuna: tyyli­ssä runsaasti edustetut perinnesiikki-intonaatiot vastasivat osuvasti musiikin kuluttajien konservatiivista makua myös helsinkiläisen työläisosa­kulttuurin ulkopuolella.

Intonaatiokriisi oli sekä tiedostettua että tiedostamatonta. Niinpä säveltäjä Ernst Pingoud saattoi Fazerin Musiikkikaupassa harjoittaa kyynisesti schlaa-

geripastishien tekemistä, tai kokeilla erilaisia kaupaksi käyviä kansanomaisia ratkaisuja äänilevytuotannossa (Suomi Jazz Orkesteri). Sen sijaan Dallapén amatöörimuusikot toimivat vaistonvaraisemmin, ja romanssien, sotilasmarssien schlaagerien ja ragtimerytmien yhteensovittaminen oli vilpittömpää tuttujen intonaatioiden yhdistelyä, sen sijaan soitinkokoonpanoissa ja ohjelmistossa kansanomaiset piirteet tuotiin esille hyvin tietoisesti.

Stefanin musiikillisen kompetenssiteorian avulla akkulturaation osa-alueita voi tulkita yksityiskohtaisemmin. Pinta- ja syvätason akkulturaatioeron voi katsoa johtuneen siitä, että kummallakin osa-alueella oli erilaiset funktiot, 'koodit'. Soitinkokoonpano ja uutuusohjelmisto liitti materiaalin ominaispiirteet selvemmin 'sosiaalisiin käytäntöihin', musiikin tuotantojärjestelmän erityispiirteisiin, joista avainasemassa oli populaarimusiikin liiketaloudellinen, kaupallinen funktio niin ravintola-, tanssi- ja elokuvamusiikissa kuin nuotti- ja äänilevytuotannossa. 1910-luvun afroamerikkalaiset uutuuskappaleet (cakewalk, onestep, tango jne.) olivat akkulturaation ensimmäinen vaihe, ja sitä seurasi uutuussoittimien, banjon, saksofonin ja lyömäsoittimien tunnetuksi tuleminen. Ulkomaisten kulttuuri-impulssien ja -kontaktien välityksellä musiikin tuotantojärjestelmään syntyi maailmansodan jälkeen nopeasti erilaisia osakulttuureita, joissa afroamerikkalaiseen musiikkiin reagoitiin eri tavoin. Uusiutuvan tuotantojärjestelmän luomissa 'sosiaalisissa käytännöissä' oli 1920-luvulla havaittavissa voimakas uusiutumisen ja kansainvälistymisen tarve, niinpä 'murros' oli juuri näillä osa-alueilla kiistaton prosessi. Musiikin 'syvärakenteissa', 'musiikillisissa tekniikoissa' ja 'tyylikoodeissa' kehitys oli sen sijaan hitaampaa, ja murros oli niiden alueella vain osittainen.

Eurooppalaisen musiikin melodia-, harmonia- ja tekstuuri-intonaatiot olivat konservatiivisempia kuin ohjelmisto- ja orkestesterityyppi-intonaatiot, ja voidaankin havaita, että klassis-romanttiset ainekset säilyivät sävellyksen ja sovituksen alueella sitkeästi jopa hot- ja haitarijazziin saakka. Syynä oli todennäköisesti se, että syvärakenteissa musiikin kehitys oli autonomisempaa kuin pintatasolla, eivätkä tuotantojärjestelmän sosiaaliset käytännöt pystyneet vaikuttamaan yhtä voimakkaasti luovaan kuin esittävään alueeseen. Säveltäjillä ja sovittajilla oli tosin sopeuttava pintatasonsa, nuottikustannuksen ja äänilevyteollisuuden kaupalliset vaatimukset tiukkoine tyylikaavoineen. Sen sijaan eurooppalaisen musiikin peruskäsitteitä, 'musiikillisia tekniikkoja', ei asetettu kyseenalaiseksi, populaarimusiikin säveltäjille ja sovittajille oli itsestään selvää pysyä tonaalisen, kadenssilähtöisen musiikin piirissä murroksen jälkeenkin. Niinpä eräät klassis-romanttiset melodia-, harmonia- ja tekstuuriainekset saattoivat säilyä luonnostaan myös afroamerikkalaisen perinteen yhteydessä.<sup>2</sup>

Vaikka populaarimusiikin sosiaaliset käytännöt jättivätkin syvärakenteet koskematta, vaikuttivat ne akkulturaatioon luovan alueen pintatasolla.<sup>3</sup> Niinpä populaarimusiikkia ei voi pelkästään pitää taidemusiikin yksinkertaistumista-

pahtumana, vaan valikoitumis- ja sulautumisprosessina, missä musiikin funktio vaikutti tietoisesti tyylin kehitykseen. Tanssimusiikin funktioon omaksutussa jazzissa rytmin ja esitystavan erityispiirteiden merkitys korostui muiden aineiden kustannuksella, jolloin salonkimusiikin jakso- ja potpurrimuodot yksinkertaistuivat jazzissa verse-refrain -tyyppisiksi parijaksoiksi, harmonia muuttui iskeviksi, rinnakkaiskvinttejä ja -kvartteja pelkäämättömiksi, usein avosointuisiksi rinnakkaiskuluiksi tai välidominanttisten ja vähennettyjen septimisointujen värittämiksi kadenssikaavoiksi, ja tekstuuri mukautui monikäyttöisiksi 'kahden rivin' standardiratkaisuiksi. 'Ajanvietemusiikki' oli aikaisemmin vaikuttanut salonkimusiikin kehitykseen: taidemusiikiaineeksi yksinkertaistaen ja karsien. Niinpä salonkimusiikin tyyppillinen suurmuoto, fantasia (= potpurri), kuvastaa 1910- ja 1920-lukujen ravintolailmapiiriä: viihdytyyden takeeksi riitti vain häivähdys tutuista oopperasävelmistä, syvällisempi luotaus alkuperäismateriaaliin olisi häirinnyt tunnelmaa. Tällä tavoin populaarimusiikin sosiaaliset käytännöt kehittivät uusia tyyliä, joille vakiintuivat omat kirjoittamattomat lakinsa ja sääntönsä.

Akkulturaation lopullinen kriteeri oli esitystavan murros. Useimmiten tiedostamattomasti intonaatioita hyödyntävä sävellys- ja sovitustyö, joka viimeistään esitystilanteessa mukautettiin erilaisten sosiaalisten käytäntöjen määräämiin muotoihin, muuttui soivaksi materiaaliksi vasta esitystapahtuman yhteydessä. Afroamerikkalaisessa musiikissa juuri esitystapa oli ratkaiseva: improvisointi- ja swing-hot -lähtöinen tulkintaekspressiivisyys korostivat esitystavan luovaa puolta toisin kuin eurooppalaisessa perinteessä, missä säveltäjän osuutta pidettiin olennaisimpana. Esitystavan kehitys näyttää Suomesakin noudattaneen yleistä etnomusikologista havaintoa: vanha perinne säilyi kaikkein sitkeimmin juuri esitystavan alueella. Nämä piirteet ovatkin muita voimakkaammin sidoksissa kulttuuritaustaansa, mahdollisesti jopa kunkin kulttuurin 'antropologisiin koodeihin', ja säilyvät vielä silloinkin, kun materiaali ja soitinkokoonpano on alkanut muuttua. Kotimaisista äänilevyistä voidaan päätellä, että esitystavan murros oli tapahtumassa aikaisintaan 1930-luvun alussa, mutta toteutui lopullisesti vasta 1940-luvulla, uuden muusikkopolven ansiosta.

Akkulturaatiossa oli siten nähtävissä useita eri puolia. Murrosvaiheessa keskityttiin aluksi ohjelmiston ja soitinkokoonpanojen uusimiseen, ja akkulturaatio oli luonteeltaan kulttuurilainaa, ulkomaisen tyylin jäljittelyä. Uusiutumiskehitystä suosivat musiikin 'sosiaaliset käytännöt', lähinnä musiikin tuotantojärjestelmän erityistekijät. Luovalla alueella, säveltämisessä ja soittamisessa muutos oli hitaampaa, ja mukautuminen uusiin vaatimuksiin oli vain osittaista. Eräillä alueilla esiintyi tietoista vasta-akkulturaatiota: äänilevytuotannon ja kansallisen tanssiorkesterityylin, haitarijazzin piirissä perin nemusiikin aineksia, kotimaisen iskelmän alueella myös taidemusiikin aineksia, pyrittiin säilyttämään tietoisesti, Sen sijaan afroamerikkalainen moder-

nismi torjuttiin ja valikoitiin vain afroamerikkalaisen tyylin varhaisempia aineksia. Tuloksena oli kulttuurifuusio, kansallinen populaarimusiikkityyli, joka osoittautui jatkossa hedelmälliseksi.

### *Viitteet*

1) Ling 1982, s. 92.

2) Tämä koski sekä ulkomaista että kotimaista sävellys- ja sovitustuotantoa: valtaosa populaarimusiikista oli alkuperältään ulkomaista, salonkimusiikin osalta keskieuropalaista, afroamerikkalaisen materiaalin osalta myös englantilaista ja amerikkalaista nuottituotantoa, kulttuurilainaa, jonka rinnalla kotimaisen tuotannon osuus oli haitarijazzia ja kotimaista iskelmään lukuunottamatta vähäinen.

3) Jopa soitintekniset rajoitukset saattoivat vaikuttaa musiikkikäsityksiin: haitarijazzin yksinkertaisten kadenssien taustatekijä oli luultavasti haitarin sointujärjestelmä; vastaavasti kaksirivinen haitari oli luonut pelimannimusiikin yksinkertaisen, diatonisen, jopa modaaliväritteisen tyylin.



## **VII TYYLI JA KULTTUURI**

Afroamerikkalaisen musiikin murroksen lopullinen kriteeri on muutos, joka tapahtui populaarimusiikin vastaanottajien, kuluttajien mielissä, 'musiikillisessa maailmankuvassa', kun jazz eri muunnoksineen oli alkanut vaikuttaa pysyvästi muusikkokuntaa laajempien kuulijapiirien musiikillisiin käsityksiin. Akkulturaatio-reseption tutkimiseksi on kulttuurielämän piirissä syntynyt varsin runsaasti sekä kiistakirjoitusluontoista että dokumentoivaa aineistoa aikakaus- ja sanomalehdistöstä kaunokirjallisuuteen ja taidemusiikin jazz-adaptaatioihin. Eräillä alueilla murros näyttääkin kouraisseen tavallista lujemmin suomalaisten tuntoja. Jazzista taitettiin peistä puolesta ja vastaan, ja usein tulikivenkatkaisia mielipiteitä perusteltiin aikakaudelle ominaisin ajatuksin ja asentein. Akkulturaatiotutkimuksen kannalta onkin hedelmällistä tutkia reseptiä juuri kulttuurielämän alueella. Lähdeaineiston avulla on mahdollista tehdä päätelmiä siitä, mitä arvoja jazzissa nähtiin murroskaudella, mikä oli sen esteettinen, moraalinen, sosiaalinen, jopa poliittinen sisältö oman aikansa taustaa vasten. Sen sijaan tavallisen kadun miehen mielikuvista on mahdollista saada vain välillistä tietoa, ja tyydyttävä hyväksymään lähteeksi sekä orkesterilaitoksessa tapahtunut nopea ja syvä murros, että itse musiikki, muita suosittumiksi vakiintuneet musiikilliset ilmaukset.

## 1. Jazz vedenjakajana

Voimakkaimmat kannanotot afroamerikkalaisen musiikin murroksesta ilmenivät suomalaisten taideorganisaatioiden piirissä. Etenkin taidemusiikin järjestöille uusi muotimusiikki näytti aiheuttaneen päänvaivaa. Kärjekkäät, usein jyrkän torjuvat kannanotot osoittivat, että afroamerikkalaisen musiikin murros oli saanut aikaan eurooppalais-kansallisessa perinteessä voimakkaan arvokriisin. Yhtäkkiä leimahtanutta, lähes sovittamatonta vastakkaisuutta syvensi lisäksi taide- ja populaarimusiikin välinen uusi ja pysyväksi osoittautuva ristiriita.

### Musiikkialan järjestöt

Musiikkialan järjestöjen kannanotoissa yhdistyivät esteettiset ja käytännön syyt. Jyrkimmin torjuvan kannan lyhytikäisenä muotivillityksenä pidetty ilmiö sai taidemusiikin perinteessä pitäytyviltä musiikin ammattilaisilta. Niinpä sinfoniaorkesteri- ja salonkimuusikkojen etujen vaalimiseen keskittynyt Suomen Muusikeriliitto pysyi kannassaan järkähtämättömänä koko vuosikymmenen: "neekerimusiikkia ei millään tavoin voi pitää kulttuuria kehittäväenä".<sup>1</sup> Konservatiivisen estetiikan yhtyminen samansisältöiseen työvoimapolitiittiseen ajatteluun näytti tehneen jazzista muusikkojen ammattijärjestön pahimman



vihollisen. Tuskin tätä lempeämmän kannan otti myös työväestön musiikkikasvatuksen puolesta wrightiläisessä hengessä taistellut Työväen Musiikki-liitto, jonka harmiksi työväestön maun turmelijoiksi ja aikaisemmin elinvoimaisten torvisoiton ja kuorolaulun hävittäjiksi olivat yhtäkkiä ilmaantuneet renkuttavat kisällilaulut ja haitarijazzin harrastus, "synnissä siinnyt ja syntynyt Jazz-lapsukainen, paha villieläin, neekeripentu, joka olisi taltutettava, ennen kaikkea taltutettava ja käännettävä oikeiden ihmisten mukaan".<sup>2</sup> (Emil Kauppi). Musiikkialan ammattijärjestöt näyttivät kokeneen uuden, entistä laajapohjaisemman musiikkiharrastuksen toiminnalleen lähes katastrofaaliseksi.

Muusikeriliiton torjuviin asenteisiin yhtyi 1920-luvulla Suomen Säveltäjäliiton Liiton äänenkannattaja *Suomen Musiikkilehti*. Vuonna 1931, jolloin jazz oli saavuttanut populaarimusiikissa vakiintuneet aseman ja jolloin sen yhdistämiskokeilut taidemusiikkiin eivät enää ketään hätkähdyttäneet, pani lehti pystyyn suomalaisille säveltäjille kohdistetun mielipidetiedustelun. Siinä kysyttiin, onko jazzilla taiteellista arvoa, ja onko toisaalta jazzilla pysyvää vaikutusta musiikissa.<sup>3</sup>

Arvovaltaisina musiikkialan ryhmä otti tiedustelun vastaan kuitenkin välinpitämättömästi, ja näyttää siltä, ettei ongelmanasettelu ollut enää vuonna 1931 kovin kiintoisa. Yleinen asenne jazziin oli viileän torjuva: "tavallinen ordinaari jazz ei ole mitään taidemusiikkia" (Ernst Linko). Kysymyksestä ei muodostunut edes kiistaa ikäpolvien välille, sillä kielteisiä tai hieman myönnönteleviä kannanottoja oli sekä nuoremman että vanhemman säveltäjäkunnan keskuudessa, ja mikä yllättävintä, kaikkein kitkerin torjunta tuli kahden nuoren polven säveltäjän, Väinö Raition sekä Aarre Merikannon taholta:

"Arv. kortinne johdosta saan täten ilmoittaa, että kysymykseenne on minun miltei mahdotonta vastata, koska en ota jazzia oikein vakavalta kannalta." (Raitio)

"En tunne, ei ole aikaa, ei haluakaan tutustua tuohon 'kaiken musikaalisen luomiskyvyn irvikuvaan'". (Merikanto)

Jazzin vaikutus koettiin säveltäjäkunnan keskuudessa suurimmaksi osaksi negatiivisena, jazz 'turmeli kansan maun' ja sen vaikutus oli kyseenalaista niin tavallisessa tanssijazzissa, populaariklassikkojen whitemantyyllisissä väännelmissä kuin jazzin ja taidemusiikin yhdistämiskokeiluissa. Jotkut katsovat "ohimenevän kulkutaudin" vastalauseeksi "ruton tavoin liikkuneelle atonaaliselle haihattelulle", "atonaaliselle luonnottomuudelle" (Otto Kotilainen, Ernst Linko) - samantapaista ongelmanasettelua on esiintynyt myöhemminkin keskusteltaessa popmusiikin ja sarjallisuuden hallitseman taidemusiikin suhteista. Pahimmillaan jazz koettiin musiikiksi, "josta suorastaan tiukkuu limainen aistillisuus" (Väinö Pesola), ja jolla ei ole "eetillistä vaikutusta" (Ernst Linko). Sen moraalisesti arveluttavaa sisältöä perusteli yksityiskohtai-

sesti professori Ilmari Krohn, joka samalla tuli esittäneeksi jazzista ensimmäisen suomalaisen rytmianalyysin:

"Jazzimusiikki on kauttaaltaan tasajakoista ja jo sen vuoksi latteudelle ylen altis. Sen erikoisuutena esiintyy lisäksi rummuttava *iskutus*, joka marssin tapaan, mutta tätä nopeammin, tasottaa säkeeseen sisältyvien eritehoisten iskujen (pää-, sivu-, väli-iskujen) vastakohtaisuudet ja hävittää niistä johtuvan vivahderikkauden. Jopa useimmiten ilmiö ulottuu *iskutomille* tahtiosille, joten näidenkin suhde iskuosiin muuttuu koneelliseksi, epäselkeäksi ja ilmeettömäksi. Jazzmusiikin kokonaisvaikutus jää täten vaille kaikkea henkeväytymisen mahdollisuutta ja sen yleinen luonne käy ikäänkuin eläimelliseksi. Taiteellista arvoa jazzilla ei siis ole eikä voi olla... Elämme suurten ja yhä enemmän kärjistyvien henkisten vastakohtien aikakautta taiteessa ja jokaisella muullakin alalla... Jazzilla on epäilemättä oma osuutensa pimentopuolen mätähetteisiin, mutta koittavan päivän valossa se on tuhottu tuomittavaksi... Sääliksi käy etenkin nuorisoa, joka heittäytyy jazzin huumaan kuvitellen siitä löytävänsä elämän-ilon todellisuutta. Tarvitaankohan tervehenkisen taiteen puolesta jonkinmoista "Lapuan liikkeen" tapaista myrskyn suhahdusta lakaisemaan syrjään jo röyhkeäksi paisunutta rämesävelten rähinää."

Länsimaiselle taidemusiikille vieras rytmikäisyys, tuo 'vivahdeköyhä, koneellinen ja ilmeetön' swing-elementti, näyttää jääneen Krohnille vieraaksi. Tasa-jakoisen rytmikan primitiivisyys kolmijakoisen rinnalla oli ehkä perustelua taidemusiikissa, mutta jazzin alueella se oli epäolennaista.

Jazzin rytmisistä ansioista olivat useimmat säveltäjät kuitenkin toista mieltä. "Omalaatuisten rytmileikin" (Kosti S. Könni) lisäksi kiinnitettiin huomiota soitinnukseen tai eksoottisiin melodiankäännteisiin, jotka hyvinkin olisivat saattaneet olla 'jalostettavissa taidemusiikin aineksiksi'. (Leevi Madetoja, Erkki Melartin, Ernst Linko, Eino Linnala, Väinö Haapalainen). Sen sijaan mielenkiinto muutamia vuosia aikaisemmin huomiota herättäneisiin jazzin ja taidemusiikin yhdistämiskokeiluihin näytti laantuneen, eikä esimerkiksi Ernst Krenekin "Johnnyn" suomalaisen esityksen yhteydessä esitettyjä innostuneita kannanottoja enää liiemmin viljelty.<sup>4</sup> Jopa Uuno Klami, joka konsertossaan "Yö Montmartrella" oli aistikkaasti soveltanut jazzmaista orkestrointia, ragtimen rytmikkaa ja melodiasitaatteja, totesi pessimistisesti: "Tulevaisuus ei näytä tuovan mitään hyvää jazzille tulevaisuudessa." Tuleva akateemikko oli oikeassa, sillä vasta 1960-luvulla käyttöön otettu kollaashitekniikka saattoi antaa jazzille omaehtoisia toimintamahdollisuuksia taidemusiikin puitteissa. 1920-luvun säveltäjistä vain Sulho Ranta, Särrä-nimimerkkinä tunnettu kipakka musiikkiarvostelija, oli vakuuttunut jazzin pysyvistä taiteellisista merkityksestä. *Tulenkantajat*-lehdessä aikaisemmin julkaistuun kirjoitukseensa "Sarabande et Jazz"<sup>5</sup> viitaten hän korosti taide- ja tanssimusiikin varhaisia historiallisia yhteyksiä ja piti mahdollisena mm. sarjamuodon uudistamista

jazzin hengessä (esim. Jean Wienerin pianokonsertto, jonka osat olivat Jazz - Java - Tango Argentino - Finale [Pasodoble!]), näki jazzin antaneen jo tarpeeksi näyttöä itsestään taidemusiikin rakennusaineena, ja päätyi nykyisiä musiikin päävirtauksia määriteltessään jazzin kannalta imartelevaan tulokseen:

"Mielestäni voin melkein kaiken todella nykyhetkisen sävellystuotannon... sisällyttää kolmeen päävirtaukseen, jotka olisivat *saksalainen uusiasiallisuus, kansallinen modernismi ja konsertoiva jazz.*"

Suomalaisten säveltäjien sekä kielteisten että myönteisten mielipiteiden perusta oli poikkeuksetta länsimaisen taidemusiikin kriteereissä, jazzia arvioitiin yksinomaan siitä, miten se saattaisi hyödyttää perinteellistä taidemusiikkia.

Joissakin kannanotoissa vilahti etnomusikologian myöhemmin vakiinnuttama ajatus jazzista omalakisena, etnisenä ja sosiaalisena osakulttuurina. Useimmat jazziin penseästi suhtautuneet säveltäjät korostivatkin yleensä, ettei heillä ollut mitään jazzia vastaan 'tanssimusiikkina'. Heikki Klemetti viittasi jazzin harrastuksen yhteiskunnallisiin taustatekijöihin ja näki tyylin syntyneen "sosiaalisen välttämättömyyden pakosta silloin kun barbaari, mutta samalla väärentämätön ihminen pääsee vaikuttamaan kehitykseen."<sup>6</sup> Olavi Ingman piti *Suomen Musiikkilehden* mielipidetiedustelun yhteydessä luultavasti Krenekin Johnnyyn nojautuen jazzia oikeutettuna näyttämömusiikissa ja oopperassa realistisessa, dokumentoivassa käyttöyhteydessä, ja näki mahdolliseksi myös usklassismille tyypillisen allusio-ratkaisun:

"Absoluuttisen musiikin kannalta katsottuna merkitsisi jazztyyli uutta, ennen musiikissa ilmentymätöntä esteettistä kategoriaa, jonka tulkitsisimme sanalla *irvokas.*"

Ingmanin tavoin jättäytyi poleemisen ongelmanasettelun ulkopuolelle professori Erkki Melartin, joka heitti ilmaan avarakatseisen ajatuksen: "Jazz ei ole vain musiikkilaatu, jazz on maailmankatsomus."

Jazzin negroidi alkuperä, "värillisen rodun julma, epäluotettava, itsekäs ja aistillinen luonne",<sup>7</sup> näytti aiheuttaneen myös joillekin suomalaisille säveltäjille päänvaivaa, ja asia yritettiin selittää parhain päin, jazz voi olla hyvää villi-ihmismäisestä alkuperästään huolimatta. Taneli Kuusisto epäili vuonna 1931, että yhteys neekerikulttuureihin oli vain sattumaa, ja Martti Turunen korosti, että eurooppalaisen taidemusiikin sivistävä vaikutus oli jazzin melodiassa, harmoniassa ja tekstuurissa varsin todennäköistä.<sup>8</sup>

"Meidän on aluksi todettava, että melodiassa on hyvin vähän neekerimäisiä piirteitä. Se liikkuu useimmiten pitkissä aika-arvoissa, sallien sangen paljon rytmillistä täytettä ja sangen vapaasti sepiytyvää vastaääntä. Lähimpänä vertauskohteena voisi ajatella

cantus-firmusta ja tätä kuvioivaa vastaääntä... Tässä yhteydessä olisi kiinnitettävä huomiota siihen vaikutukseen mikä protestanttisella koraalilla on ollut neekerien sävelmien muodostumiseen."<sup>9</sup>

Murhaavimman tuomion "rengasnenäisten zulujen valkoihoisilta varastetuilla autontorvilla töräyttämästä ulvonnasta"<sup>10</sup> esitti *Suomen Musiikkilehdessä* vuonna 1925 Väinö Joensuu:

"Alkuasukkaat ja lähetyssaarnaajat kiroavat meitä valkoihoisia varsinkin kahdesta syystä: siitä että olemme antaneet värillisille heimoille alkohoolin ja sukupuolitaudit. Mutta jos musiikin ala riittää, niin meidän rikoksemme on sovitettu sillä salonkeihimme tuodulla aikakaudella, jolloin valtikka on neekereillä."

Puhdasverisessä arjalaisessa hengessä esitetty mauttomuus saattoi 1920-luvulla saada tukea jopa Muusikeriliiton tiimoilta, ja seuraavalla vuosikymmenellä se sai kansallissosialistisessa Saksassa täyttymyksensä Adolf Hitlerin kielteisessä jazzin esittämisen epäarjalaisena rappiotaideilmiönä.<sup>11</sup> 1920-luvun suomalainen säveltäjäkunta ei onneksi ottanut ongelmaa näin kuolemanvakavasti.

## Tulenkantajat

Muutamat vuosikymmenen merkittävimmät säveltäjät jättäytyivät *Suomen Musiikkilehden* kyselyn ulkopuolelle. Jean Sibeliusista kysymys tuskin kiinnosti, ja toisarvoiseksi sen koki myös 'Ultran' ja 'Quosegon' piirin säveltäjä, kirjailija ja kriitikko Elmer Diktonius. Suomalaisen ekspressionismin keskuksen Ernst Pingoudin kanta jää myös arvailujen varaan. Vaikka Pingoud antoi usein itsestään kuvan maailmoja syleilevänä mystikkona, joka halusi Mahlerin tavoin imeä sävellyksiinsä musiikin koko moninaisuuden, vaikuttaa hänen toimintansa populaarimusiikin alueella puhtaasti bisnekseltä.<sup>12</sup> Ehkäpä salanimi Johnny Loke - amerikkalainen muunnos Ringin Logesta - on avain hänen ajatuksiinsa. Schlaageripastishit ja iskelmäsovitukset kuuluivat Logen maailmaan, pahuuden pariin, joka lopulta tuhosi orjansa.

"Minä olen tuonut Suomeen modernin sinfonian, minä osaan säveltää, mutta ainoa mikä kappaleistani on muka jonkin arvoinen on Asfalttikukka - eikä sekään ole alkuperältään minun säveltämäni".<sup>13</sup>

Pingoudin balettisarja "Suurkaupungin kasvot" (1937) on kuitenkin harvoja dokumentteja jazzadaptaatioista suomalaisen taidemusiikin alueella, ja osoittaa että jazz askarrutti säveltäjää monella tasolla. Ragtime on balettipanto-

miimissa yhdistetty myöhäisromanttiseen, suurkaupunkimiljöön ja lama-ajan tuntoja tavoittelevaan ekspressiivisyyteen hiukan Shostakovitsin Pultin tavoin.

Nuoresta säveltäjäpolvesta lähinnä Uno Klami ja Sulho Ranta tunsivat vetoa vuosikymmenen kirjallisiin kulttuuriliberaaleihin, eurooppalaisuutta etsiviin tulenkantajiin. 1920-luvulla nämä ottivat jazzin avosylin vastaan. Vanhemman kulttuuripolven rappiotaiteeksi tuomitsema rihkama tuli tulenkantajille kaiken mahdollisen modernin, edistyksellisen kulttuurin symboliksi ja sen elimelliseksi osaksi, niinkuin se oli hieman aikaisemmin tullut ryhmän ulkomaisille esikuville Euroopassa ja Amerikassa. Jazz oli paheksuttua, erootista ja kiihottavaa kulttuuria, siihen liittyi "länsimaisen metropolin ekspressiivinen rappio, äärimmäinen kurjuus, itsemurhan sielukas traagisuus, kokaiini ja seksti, irstailu, perverssiys ja sadismi" - dekadenssin etäinen ja romantisoitu kuva tuntui kerrassaan viehättävältä.<sup>14</sup> Jazz edusti kansainvälistymistä, eurooppalaistumista ja amerikkalaistumista, sen rytmissä kuultiin suurkaupungin terässinfonioiden kaikuja, "Hispano-Suizan" energiaa, eksoottisen neekerin ekspressiivistä hurmiota. Jazz soi tulenkantajille kapakoiden pikkutunneilla "teefritsareiden" makeuttajana, Minna Craucher -"hämähäkkien" "syntisten salonkien" freudilaisen tunnelman tihentäjänä, yöllisten valvojaisten sulokkaisuissa tangoaskelissa His Masters Voice -gramfonin neulan hiljaisen rahinan saattamana.<sup>15</sup> Nuoret muotitietoiset kulttuuriradikaalit tekivät kaikesta snobismistaan ja liioittelustaan huolimatta paljon hyvää työtä jazzin puolesta: he näkivät jazzin yhtenä sen taiteen osana, joka "oli oleva pyhä kuin itse elämä"<sup>16</sup>, ja mikä parasta, he kokivat ja käsittelivät uutta muotityyliä pikemminkin sosiaalisena kuin puhtaasti esteettisenä ilmiönä.

Vuonna 1929 toimintansa aloittanut *Tulenkantajat*-lehti alleviivasi ahkerasti jazzin ansioita: lehti julkaisi artikkeleita neekerikulttuureista sekä esteettiseltä että sosiaaliselta kannalta, jazzaiheisia runoja ja novelleja. Sulho Ranta kiitteli jazzin ja taidemusiikin yhdistämiskokeiluja etenkin Ernst Krenekin jazzopperan "Johnny spielt auf" innostamana ja Martti Turunen selvitteli, mitä jazz todella oli.<sup>17</sup> Tulenkantajain muussa tuotannossa Olavi Paavolainen oli merkinimi jazzkulttuuria analysoitaessa, mutta siitä kaunokirjalliseksi materiaaliksi sisäistetyt ainekset tulivat parhaiten esille Mika Waltarin ja Arvi Kivimaan nuoruudentuotannossa.

Paavolaisen kuuluisa *Nykyaikaa etsimässä* -teos vuodelta 1929 sisälsi luvuissa "Musta vaara", "Musta hulluus", "Cancanista Tangoon" tai "Post bel-lum...jazz" viljalti tietoja jazzista ja sen edustamasta kulttuurista. Paavolaisen näkemys neekerikulttuurin merkityksestä, primitiivisen villi-ihmisen länsimaista kulttuuria hedelmöittävästä vaikutuksesta oli lennokas. "The New Negro", joka Paavolaiselle täydellistyi Josephine Bakerin kaltaisessa länsimais-tuneessa showtähdessä, viehätti väsähtänyttä eurooppalaista kulttuuria verrydydellään jopa niin, että varhaisemman "keltaisen vaaran" sijaan jotkut olivat alkaneet puhua "mustasta vaarasta". "The New Negro" oli myös mitä sopivin

symboli maailmansodan jälkeiselle ilmapiirille: neekeri oli kiinni toisaalta afrikkalaiseen hämääseen ulottuvassa villi-ihmisen perinteessä, mutta toisaalta omaksunut luontevasti länsimaisen suurkaupungin asukkaana kansainvälisen roolin - hän oli siis mitä "ekspressiivisin" olio. Musiikkeineen neekeri edusti parasta, mitä nykyajassa vaikutti, koneen aikakauden mekaanista rytmiä, täräsinfonian hurmiota. "Neekerit ovat opettaneet meidät näkemään, että jokapäiväinen amerikasoitunut elämämme voi olla täynnä rytmiä, väriä ja iloa."<sup>18</sup> Alkukantaisen villi-ihmisen, epäsiiveellisen ja julman kannibaalin, värillisen pakana kuvaa romutti *Tulenkantajat*-lehdessä myös Raoul af Hällström, joka samalla asetti oleellisen kysymyksen: "Tarvitsevatko neekerit todella meitä? Emmekö me pikemminkin tarvitse heitä."<sup>19</sup> Sillä eivät edes tulenkantajat, 1920-luvun puhdasmielisimmät kulttuuriradikaalit, olleet irroittautuneita kolonialistisävyisestä kulttuurikäsitteestä. Paavolaisen loistelas ekspressiivisyysasetelma neekeristä kahden kulttuurin heijastumana oli sängen yksivakaa ja mm. unohti taustalla olleet sosiaalisen muutoksen, entisen orjäväestön akkulturaation siirtomaayhteiskunnan ehdoilla. Hyvää tarkoittava, mutta naiivi näkemys mustan väestön kulttuurista - "neekerin älykkyys on suhteellisesti varsin korkealla tasolla"<sup>20</sup> - johti kritiikkittömyydessään myös jazzia harhaan. Tulenkantajainkin käsitykset jazzista "neekerimusiikkina" olivat tuon ajan suomalaisissa oloissa varsin pintapuoliset, kaupallinen musiikkituotanto ei 1920-luvulla tehnyt mahdolliseksi ainuttakaan New Orleans -tyylisen "alkuperäisen" neekerijazzorkesterin vierailua maahamme, ja esimerkiksi Paavolaisen mainitsema "kontinentaali jazzband" Opriksen illallistanssiaissa vuonna 1921<sup>21</sup> ei ollut muuta kuin surkea saksalainen melu-jazzkoonpano. Scott Fitzgeraldin, Paul Morandin ja heidän suomalaisten hengenheimolaistensa käsitykset lienevät olleet kaukana toisistaan. Neekerin ja neekerimusiikin kritiikiton, mutta vilpiton ja hyvää tarkoittava propagointi oli kuitenkin tärkeää suomalaiselle jazzille. 1920-luvun jälkeen ei mikään musiikin laji ole Suomessa saanut vastaavan laajuista kaunokirjallista sivustatukea.

Tango, afroamerikkalaisen musiikin ensimmäinen suuri hyökyaalto vuodelta 1913, viehätti joitakin tulenkantajia, suomalaisia kun olivat, vieläkin enemmän kuin jazz. Paavolainen siteerasi huvittuneena Maila Talvion *Niniven lasten* tangokuumeokuvausta: muotivillitys ulotettiin kekseliäitten liikemiesten toimesta tango-karamelleihin, tango-paperosseihin, tango-kenkiin, tango-hameisiin, jokapäiväisiin kulutustavaroihin ja oli paavolainen katsoi tangokuumeen ennakoineen maailmansodan jälkeistä "Tanssikulttuurin merkeissä kulkevaa elämää". Uusi, eroottinen tanssitapa oli oire naisen sosiaalisesta vapautumisesta: "Tangotyyppi oli vuosisadan lopun 'puolineitse' ja nykyajan 'poikamiestyön' väliaste", viktoriaanisen aikakauden perhetyttö muuttui tangon välityksellä 1920-luvun "Carconne"- tai "Girls"-tyypeiksi, leikkotukkaiseksi, charleston-

hameiseksi, tupakoivaksi ja huuliaan maalaavaksi jazztytöksi. Tangon suosion takana Paavolainen näki saksalaisen alastomuuskulttuurin vaikutusta ja katsoi tangon raikastaneen entistä kaksinaismoraalista, plyyshiverhojen ja pitsiliinojen ummehtunutta ilmapiiriä.<sup>22</sup>

"Tangosta alkaa uuden, tanssin ja urheilun merkeissä elävän, eroottisilta vaistoiltaan ehkä kiihkeän, mutta terveemmän ihmispolven kehitys."

Tulenkantajain esteetikon, Arvi Kivimaan, suhtautuminen tangoon oli ryhmän keulakuvaa vähäeleisempi, mutta syvällisempi: tango teki todeksi pienen ihmisen päiväunelmat, lohdutti vaatimattoman myymäläapulaisen elämäntunnetta.<sup>23</sup>

"Gramofoni. Yöneula. Hidas, viipyvä poljento. Laulu kaukaisesta merestä. Aurinko sumussa. Miesääni lauloi hartaan surullisesti. Nainen raskaan iloisesti. Heihin yhtyi sellon humina. Ja huilu, joka huokaili omaa säveltään etäällä muista. Se oli tango."

Mika Waltarin tango esikoisromaanissa *Suuri illusione* huokui kadonneitten aikojen kaipuuta, kristallin loistetta ja jäädytettyjä juomia, pähkinöiden ja madeiralasin eleganssia.<sup>24</sup>

"Tango on ehdottomasti kaunein tansseista - siinä on meidän elämämme eksotiikka symbolisoituna, sen hitaissa, keinoissa askelissa on musiikkia ja intohimoa. Siinä ei ole muiden jazztanssien raakaa, hillitöntä aistillisuutta. Se on verhottua, pehmeää - tanssia tanssin itsensä takia. Se on kestänyt jo toista vuosikymmentä ja tulee kestäämään siellä, missä on jäällä jäädytettyjä juomia, parkettilatia ja mustapukuinen orkesteri."

Jazziin Illusionin kertojamina suhtautui sen sijaan varauksellisesti. Todellisuudessa nekeri ja hänen musiikkinsa oli nuorelle Pariisinkävijälle yhtä pelottavaa pohjamutaa kuin - syfilis:

"Hänellä oli villainen, kihertävä tukka ja violetinväriset huulet. Ulostyöntyvistä apinansuusta välkyivät eläimellisen suuret, valkeat hampaat.

...Neekerit ovat maailmakaikkeuden nuoruus...

Yli olemukseni vuosi tulvahyökynä meidän aikamme mieleton, alitajuinen itsehävitysvietti."<sup>25</sup>

Tulenkantajain pienilukuinen yhteiskunnallisesti kapea-alainen, mutta sitäkin innostuneempi kulttuuripiiri teki jazzista ja sen sukulaisista 1920-luvun symbolin. Innostunut, joskin pinnallinen ja liioitteleva esitystapa kieli tarpeesta hurmioitua pohjaan saakka silloin kun siihen oli hitusenkin aihetta. Impressio-

mainen jazzkuva, *Ylioppilaslehdessä* vuonna 1929 julkaistu Yrjö Jylhän runo "Saxophon" kokoaan yhteen vuosikymmenen kulttuuriradikaalien käsityksen jazzista ja sen edustamasta kulttuurista: jazzschlaagereiden eksoottiset nimet, banjo ja saksofoni, itämainen, arktinen tai Tyynenmeren eksotiikka, kiskojen jyskeen koneromantiikka ja aistillinen elämännälkä kulmikkaan, jazzmaisesti iskevän riimin avulla yhteen nidottuina olivat niitä ansioita, jotka tulenkantajain välityksellä ovat olleet muovaamassa kuvaa 1920-luvusta:<sup>26</sup>

"Muistako vielä Valenciaa?  
Tänään et sitä kuulla saa,  
mutta kauniimmin vielä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy.

Aavikolla karavaanitie  
kohden kaukaista Mekkaa vie  
illoin shakaalit kuulla voi  
kuinka teltoista huilut soi.

Sumusta Jäämeren myrskysään  
laiva päässyt on etelään,  
taivaanrannas' on aamunkoi  
merimiesten riemukas laulu soi

Kansa saaren merellisen  
paisteessa nuotionloimujen  
hillittömästi karkeloi  
yössä rummut ja banjot soi.

Kautta viiden mantereen  
lävitse vuorten, alitse veen  
veturin silmät ne salamoi  
alati kiskojen jyske soi

Kaulaltas pölyä puuterin  
hengitän suin ja sieraimin,  
kuuletko kuinka tän' yönä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy!"



## Moraalisia, sosiaalisia ja poliittisia kannanottoja

Säveltäjien ja kirjailijoiden asenteet jazzmusiikkiin perustuivat kulttuurin työntekijäin ammatillisiin lähtökohtiin, mutta kuvastivat yhteiskunnallisesti arvostetun vaikuttajaryhmän elitististä, yläluokkaista ajattelutapaa. Jyrkkä vastakohta säveltäjien ja kirjailijoiden asenteissa johtui jazzin erilaisista käyttöarvoista: kun perinteellisen taidemusiikin konservatiivinen säveltäjä ei katsonut kustavansa mitään tilapäisenä muotivillityksenä koetusta epätaiteesta, piti tulenkantajain piirin nuori kulttuuriliberaali ilmiötä pikemmin sosiaalisena kuin taiteellisena, ja näki jazzin ilmentävän myönteisellä tavalla kaikkea sitä, minkä koki modernissa kulttuurissa arvokkaaksi. Maailmoja sy-leilevästä asenteestaan huolimatta tulenkantajain 1920-luvulla ohjelmoima kulttuuriliberalismi osoittautui pintapuoliseksi liioitteluksi, ja kun ryhmä 1930-luvulla jätti suuren hurmion sikseen, ei sitä enää jazzin tapainen kulttuuri-ilmiö kiinnostanut.

Kulttuuripiirejä laajempien yhteiskuntaryhmien mielipiteistä on vaikeampi saada tietoja. Esimerkiksi musiikin eri lajien kulutusta valaisevia myyntilukuja ei ole juuri saatavissa, uutta kertakulutushyödykettä ei katsottu aiheelliseksi tallentaa ja tilastoida, ja tiedot joistakin "gramofonikuumeen" yksittäismenestyksistä perustuvat satunnaisiin muistitietoihin. Vuonna 1928 perustettu Säveltäjäin tekijänoikeustoimisto Teosto ei myöskään ehtinyt 1920-luvulla kartoittaa musiikin käyttöä. Asennearvioissa onkin pitädyttävä satunnaisiin huomioihin ja tietojen etsimiseen todennäköisimmistä viitekehysistä.

Erikseen tallennetut tai uudelleen julkaistut päivälehtien musiikkiarvostelupalstat olivat yleensä vaiti jazzin tapaisesta epäkulttuurista, ja päivälehtien systemaattinen haravointi vuosikymmenen ajalta olisi toivoton yritys. Päivälehtiä parempaa materiaalia ovat 1920-luvun viikko- ja aikakauslehdet. Ylemmän ja keskiluokan lukema *Suomen Kuvalehti* sekä nykyisten perhe- ja naistenlehtien edeltäjä, Yrjö Soinin vuonna 1927 perustama *Aitta*, olivat näistä antoisimmat: jazzkulttuuria käsiteltiin niissä tavallisesti uuden muotivillityksen sosiaalisten seuraamusten valissa, ja asenteissa onkin havaittavissa tuttu kaksijako: toisaalta 'kiltit tädit' kantoivat huolta aikakauden nuorisosta, joka oli tuhoamaisillaan itsensä jazzin paheissa, toisaalta seurapiiri arvosti jazzkulttuuria kansainvälisen tapakulttuurin uutena muotona, joka oli ehdottomasti opittava tuntemaan Suomessa.

Yksi huolestuneimmista tapaintuomareista oli *Suomen Kuvalehden* Bagheera, kirjailija, teatteriarvostelija ja käytösoppaiden kirjoittaja Erkki Kivijärvi, joka "Pääkaupunkilaisen päiväkirjan" palstoilla usein pahoitti mielensä nykynuorten tupakanpoltosta, polven kohdalta avonaisista hameista tai tippakonventeista. Bagheeran mielestä tällaiset hulttiot olivat "väsähtäneen sukupolven väsähtäneitä vesoja, sen sairaanloisia ilmiöitä, joita terve nuoriso halveksii ja joita kohtaan vanhempien ihmisten täytyy tuntea sääliä".<sup>27</sup> Jazz-

musiikki oli Kivijärvelle siinä pahaa, missä se oli tulenkantajille hyvää: "jazzin rämpytys" ja "neekeritanssien rytmit" liittyivät nykynuorison periyntiin, kaiken "kiltin halveksimiseen, särkyneiden hermojen kiihottamiseen äärimmilleen, ja jopa alastomuuskuvauksiin" eri taiteiden piirissä.<sup>28</sup> Gramofonikulttuurin taantumista jazzin myötä lehti pahoitteli ja muisteli, miten lyseolaisen "Weltschmerz" laantuikaan, kun ennen valikoidussa seurassa vetäytyttiin salongin perälle kuuntelemaan äänilevytä "Solveigin laulua", ja kun nyt joka ainoa ikkuna syytää gramofonista ulos kadulle "Emmaa, Kallea ja Hilmaa, Budjennyn marssia ja jazzia, jazzia..."<sup>29</sup>

Moraalisesti arveluttavana pidettiin myös naisihanteen muutosta jazzin seurauksena: kiltti perhetyttö oli muuttunut huuliaan maalaavaksi ja poskiaan puuteroivaksi, tupakoivaksi ja jopa alkoholia ja erotiikan sulokkuutta mais-televaksi kyyniseksi jazztytöksi. "Jazztytöt eivät pääse naimisiin", huolehti eräskin vuosikymmenen kotitalousopas.<sup>30</sup> Tulenkantajien Arvi Kivimaa näki useista ryhmäläisistään poiketen jazztytön vieraantuneisuuden, pinnallisuuden ja syvemmän ihanteellisuuden puuttumisen symbolina.<sup>31</sup> Vuosikymmenen pikkuporvarillisimmat kasvatusnäkömät esitti perhelehti *Aitta*, joka jaarittelemaan tapaansa tuomitsi "jazzrytmin hallitsevan elämän", mihin järkevä tyttö oli jo "hiljaisessa sisimmässään kyllästynyt":<sup>32</sup>

"Olen koettanut pettää muita ja pettänyt omaa itseäni, uskottelemalla, että olen tyytyväinen, saadessani olla täydellinen jazztyttö! Tuollainen, joka ei omista ajatustakaan muulle, huvitteleva, iloinen, vallaton! Tietysti nautin kaikesta, kavaljeereista, jazzista, huveista, savukkeista. Sehän on tottumuksen voimaa, mutta kyllä liika tottumus vie kyllästymiseen. Ja viime aikoina olen yllättänyt usein itseni haaveilemasta jostakin paremmasta, korkeammasta kuin tästä, johon olen tottunut. Ehkä se on juuri sitä, jota sinä luulit minulta - puuttuvan."

Myös kirkon piirissä oltiin huolissaan nuorison moraalista: "Tanssien se meni tuomiolle, sairas sukupolvi."<sup>33</sup> Yliopiston lehtori Eino Sormunen käsitteli puhekokoelmassaan "Selvyyttä kohti" ruotsalaisen kollegansa Sten Selanderin esimerkkeihin vedoten jazzkulttuuria massojen primitiivistisenä kulttuurivihamielisyytenä, epäesteettisenä liikkeenä, jonka ainoa tavoite oli "ruumiin ikävän" häivyttäminen. Nuoruuden palvonta jopa taiteisiin asti ulotetun aistillisuuden, urheilun ja jazzkulttuurin avulla oli pohjimmiltaan "elämän korkeimpiin päämääriin" tähtäävää kulttuuria tuhoavaa:<sup>34</sup>

"Vuoroin kiihkeä, vuoroin laahaava rytmi kiihottaa sukupuolisuutta kuin kiehtova kiusaus, ja tanssin sanat, äitelän tunteelliset ja typerän aistilliset, soveltuvat hyvin liikkeisiin, jotka matkivat liejuisesta suosta jalkojaan nostelevien neekerien liikkeitä. Jazz-tytöllä on avartava mahdollisuus vapautua pienten, kehittymättömien aivojensa rajoituksista ja elää elämäänsä hermoillaan, vaistoillaan ja ruumiillaan."

Primitivismiin nojautuva kulttuurinäkemys oli täysin päinvastainen kuin tulenkantajilla edellisellä vuosikymmenellä. Se, minkä 1920-luvun kulttuuriradikaalit näkivät uutta luovana kulttuuritekijänä, "pyhänä kuin elämä itse", oli tunnetulle kirkonmiehelle tuhoavien voimien uutta pakanallisuutta.

Yläluokan ja ylemmän keskiluokan jazzkulttuuria moraalisiin perustein torjuva asenne sai vastapainokseen maailmanmiehen suurpiirteisen vapaamielisyyden. Jazzkulttuuri koettiin uudeksi kansalliseksi seuraelämämuodoksi, *Suomen Kuvalehden* ja *Aitan* seurapiiritoimittajat Aino Ackté-Jalander ja Anna Levertin seurailivat Pariisissa ja Berliinissä uusia muotivirtauksia ja raportoivat niistä opiksi kotimaahan:<sup>35</sup>

"Charlestonin jälkeen on kaikkialla maailmassa ruvettu kaipaamaan tanssia, joka ei olisi niin nopea vaan rauhallinen, ehkä hieman tangon tapainen. Tämä kaipuun synnyttämä Black Bottom, joka on tangon, bluesin ja fokstroin sekoitus ja joka kuuluu antavan tanssille entistä siroutta ja nautittavuutta."

Börs-ravintolan pitkäaikainen tangotaiteilija Roberts kertoi *Suomen Kuvalehdessä* tangosta, cameltröt-shimmystä ja Valse Bostonista, ja Raoul af Hällström pohti samassa lehdessä apashi-tangon taustaa. Ravintoloitsijoille myöte-mielinen *Aitta*-lehti teki reklaamia pääkaupungin tunnetuimmista tanssiravintoloista, Börsistä, Fenniasta ja Palladiumista, missä charlestonin tahdissa sai tanssia "kansainvälisyyden suurta nykytystä" (Valentin):<sup>36</sup>

"Näettekö, kuinka tuo frakkiin, valkoisiin liiveihin, brokadi-iltapukuun, jalokiviin ja silkkiin pukeutunut yleisö liikkuu parketilla tahdissa, tuolla parketilla, jolla on aika liian ahdasta. Silloin tällöin pamahtaa korkki, ja samppanja poreilee alituisesti maljassa (?) Serpentiini suihkaa kuin raketti yli tanssivien.

Se on jazzia. Se on eräs oleellinen tekijä nykyaikaisessa elämässä."

Agapetuksen toimittamasta perhelehdessä voikin nähdä erään puolen 1920-luvun suomalaisen jazzkulttuurin akkulturaatiosta: jazz otettiin suopeimmin vastaan pääkaupungin suurissa tanssiravintoloissa, joissa se oli osoittautunut taloudellisesti tuottavaksi, ja vain eksklusiivisimmat valioluokan paikat, Kämp tai König, pitivät sitä toistaiseksi sopimattomana. Ylä- ja keskiluokan asennoituminen jazzkulttuuriin heijasti siis selväpiirteisesti 1920-luvun ravintolaorkesterityylissä tapahtunutta murrosta.

Poliittisen kannanoton 1920-luvun populaarimusiikkiin toi vuosikymmenen poliittinen kuriositeetti, A.K.-S. -henkinen ylioppilasnuoriso. Jazzin kanssa sillä ei virallisesti ollut mitään tekemistä: arvokkaista ylioppilasperinteistä kiinnipitävänä se ei juhlatilaisuuksissaan jazzia suvainnut. Ylioppi-

laskunnan vuosijuhlissa tai Lotta Svärd -järjestöjen tilaisuuksissa Vanhalla Ylioppilastalolla soittivat vain perinteelliset torvisoittokunnat tai jouhi-orkesterit, ja *Ylioppilaslehdessä* varoitettiinkin "Vanhaa" "häpeällä ja surulla" joutumasta Uusmaalaisen Osakunnan tai Polyteknikkojen talon kaltaiseksi yleiseksi tanssipaikaksi:<sup>37</sup> Akateemisen Karjala-Seuran -hengen päähuomion saivat venäläiset emigrantit, joita oli alkanut siunaantua joka puolelle suomalaista musiikkielämää. Ylioppilaslehden musiikkiarvostelija Sulho Ranta suomi aidossa "r.v."-hengessä venäläistymisilmiötä, "slaavilaista sentimentaalisuutta, joka pohjimmiltaan oli bolschevismia"<sup>38</sup> ja antoi kyytiä mm. Herman Sjöblomin suosiota saaneille valsseille, "Valse a la russe -nimikkeillä kulkeville siirappikappaleille".<sup>39</sup> Muutamat menivät sanoista tekoihin ja saivat aikaan pari sabotointitempausta emigranttiyhtyeiden esityksiä vastaan. Heinäkuussa 1923 ylioppilaat käyttäytyivät "terveen barbaarisesti" ja häiritsivät vihellyspillein ja sumusirenein Kulosaaren kasinolla esiintynyttä Sokolsky-Sorinan mustalaiskuoroa saaden Ylioppilaslehden tulkinnan mukaan ajettua "mustalaispukuihin kätkeytyneen tsaarin ryssälauman maan rajojen ulkopuolelle".\* Tapaus toistui seuraavana vuonna Vanhalla Ylioppilastalolla, missä kukkopillein ja vihellyksin häirittiin "Seynin kätyrin" Ilja Stratoffin johtaman emigranttikuoron konserttia, tapella nahisteltiin järjestysmiesten kanssa ja saatiin hyvä syy esittää marttyyreja: "Neljä ryssä löi suomalaista ylioppilasta!"<sup>41</sup> Useimpien mielestä orpokodin ylläpitämiseksi järjestetyn hyväntekeväisyyskonsertin häirintä meni liian pitkälle, mm. Sulho Ranta piti tapausta päättömänä ja silmittömänä, *Nya Tidningen* paheksui sitä niin, että sai vastaan *Ylioppilaslehden* haukut "raivoisasta suomalaisvihasta", *Helsingin Sanomat* piti tempausta lapsellisena ja vain *Ilkka* ja *Iltalehti* näkivät "kukkopillipoikien" tempauksessa jotain myönteistä.<sup>40</sup> Tällaiset äärimmäiset ilmaukset jäivät kuitenkin yksittäistapauksiksi, ja kyseisen vihellyskonsertin jälkeen *Ylioppilaslehdellä* oli vain kerran tilaisuus paheksua Vanhan Ylioppilastalon vuokraamista balalaikkaorkesterin konserttikäyttöön: "Kuinka on mahdollista, että meidän talomme vielä kerran tahdotaan saastuttaa?"<sup>41</sup>

Miltä jazzkulttuuri tuntui tavallisesta kadun miehestä? Siitä kertoo välillisesti populaarimusiikin täydellinen muuttuminen vuosikymmenen kuluessa. Jazzin nopea läpimurto maailmansodan jälkeen, ja sen heijastuminen jopa lehdistön ja kirjallisuuden piiriin oli oire hyvin voimakkaasti koetusta kulttuuri-ilmiöstä. Uskonnollinen ahdasmielisyys oli kaupunkiyhteiskunnassa menettänyt otettaan, ja mm. Suomen lähetysseuran herätysshuuto "Tansseista ja ryyp-

---

\* *Ylioppilaslehti* 14/1923, s. 38, vrt. Haavio, mts.; Yrityksen johdossa olleen Aaro Pakaslahden muistaman mukaan tempaus tyrehtyi siihen, että Kasinon vahtimestarit olivat aikansa tasalla ja pitivät vihellyskonserttilaiset visusti ovien ulkopuolella; Ylioppilaslehden päinvas-taista kantaa tukee mm. Ferdinand Nikkisen, suomalaisen mustalaiskulttuurin aktivistin maininta siitä, että provokaatio sai kuoron keskeyttämään esityksensä ja muuttamaan maasta.

pyseurasta suoraan Tuonelaan" kaikui enimmäkseen kuuroille korville.<sup>42</sup> Jazzin suosio oli varauksetonta tanssi-ikäisen nuorison keskuudessa niin muotitietoisien oppikoulunuorison kuin perinteellisemmän työläisnuorison tanssittaisuuksissa, ja 1920-luvulla jazz saikin nuorisokulttuurin luonnetta. Kansainvälisen muotivirtauksen vastapainona perinnesiikin voimakas suosio gramofonikuumeen yhteydessä korosti koko vuosikymmenen ajan kytenyttä tarvetta löytää yleismaailmalliselle käyttäytymismallille kansallinen sisältö. Kansanomaisen tyylin suosio "Emman", "Villinruusun", Malmstén-iskelmän tai Dallapé-jatsin muodossa tuli vuosikymmenen lopulla tuottajilleen kannattavaksi, ja hyvän kaikupohjan löytyminen ostavan yleisön keskuudessa oli vastedes ohjaava kotimaisen populaarimusiikin tuotantoa.

### *Viitteet*

- 1) SML:n Lh.:n ptk. 10.9.1927.
- 2) S.S. 26.8.1927, *Työn Sävel* 5/1926, s. 73-74.
- 3) *Suomen Musiikkilehti* 1-3/1931. Helsinki 1931.
- 4) *Suomen Musiikkilehti* 2/1929, s. 22.
- 5) *Tulenkantajat* 22-24/1929, s. 381-382.
- 6) *Suomen Musiikkilehti* 3/1930, s. 31-33.
- 7) *Tulenkantajat* 1-2/1929, s. 17.
- 8) *Suomen Musiikkilehti* 3/1930, s. 31-33.
- 9) *Tulenkantajat* 1-2/1929, s. 16-17.
- 10) *Suomen Musiikkilehti* 5/1925, s. 75.
- 11) Lange, mts. 64-65.
- 12) Martti Parantainen: Pingoud teki iskelmänsä "vain rahasta".
- 13) Gronow - Bruun 1968.
- 14) Paavolainen, mts. 350.
- 15) Saarenheimo, Kerttu 1966, s. 161; Waltari 1928, s. 9; Kivimaa 1931, s. 54.
- 16) *Tulenkantajat*. Helsinki 1928
- 17) Hällström, Raoul: Kiki de Montparnasse. *Tulenkantajat* 10-11/1929.; Sama: Uudet neekerit. *Tulenkantajat* 12/1929.; Heise, Kurt: Jazzband tähtien alla. *Tulenkantajat* 3/1930.; Domange, Rene (suom. Lauri Viljanen): Jazzia yössä. *Tulenkantajat* 3/1930, s. 45.; Turunen, Martti: Jazz... Mitä se on. Mistä se on tullut. *Tulenkantajat* 12/1930.; Ranta, Sulho: Sarabande et Jazz. *Tulenkantajat* 22- 24/1930.
- 18) Paavolainen, mts. 175.
- 19) *Tulenkantajat* 12/1930, s. .
- 20) Paavolainen, mts. 155.
- 21) Mts. 164.
- 22) Mts. 338, 345.
- 23) Kivimaa 1931, s. 54.
- 24) Waltari 1928, s. 212.
- 25) Mts. 179.
- 26) Jylhä, Yrjö: Saxophon. *Ylioppilaslehti* 2/1929.
- 27) *Suomen Kuvalehti* 9/1923, s. 272-173.
- 28) *Suomen Kuvalehti* 2/1928, s. 48.

- 29) *Suomen Kuvalehti* 33/1929, s. 1458,
- 30) *Suomen Kuvalehti* 51-52/1926.
- 31) Esim. Kivimaa 1926.
- 32) Jensen, Tyne: Nykypäivän nainen. *Aitta* 2/1927, s. 64, 65.
- 33) Eronen 1927, s. 271.
- 34) Sormunen 1936, s. 47-54.
- 35) *Suomen Kuvalehti* 3/1927, s. 11.
- 36) *Aitta* 7/1928, s. 65, 4/1929, s. 29.
- 37) *Ylioppilaslehti* 5.2.1921, s. 29, 1/1927, s. 15, 3/1927, s. 43.
- 38) *Ylioppilaslehti* 16/1923, s. 289.
- 39) *Ylioppilaslehti* 19(?)1922, s. 231.
- 40) *Ylioppilaslehti* 3/1924, s. 38-41.
- 41) *Ylioppilaslehti* 21/1924, s. 232.
- 42) Tansseista ja ryyppyseurasta suoraan Tuonelaan. Suomen lähetyksen herätyslehtinen n:o 4. Helsinki 1934.

## 2. Jazz ajankuvana

"Kultaisen kaksikymmenluvun" "hullujen vuosien" kuvastajana jazzkulttuuria voi lähestyä suurieleisesti tulenkantajien tavoin ja nähdä sen heijastavan kaikkia tärkeimpiä kansainvälisiä kulttuurivirtauksia maailmansodan jälkeen. Jazzin vitaalinen yleisluonne, hot, oli primitiivististä ekspressionismia, jazzrytmin energia ja liike tekivät siitä futuristisen ilmiön, ja suoraa futuristista lainaa olivat saksalaisen melujazzin erikoistehot, vihellyspillit, sumusireenit, pistoolit, räikät ja muut mahdollisimman kovääniset hälyefektit. Tasajakoi- sen perusrytmin, nelikulmaisten muotorakenteiden ja staccatomaisen äänenmuodostuksen kulmikkaus ja säännönmukaisuus tekivät jazzista kubistisen, ja järjettömyyksiin saakka ulotettu banaalisuus tai teennäinen koomisuus viittasivat dadaismin ironiaan. Voimakkaimmin vuosikymmenen "ismeistä" kosketti jazzia eksotismi: jazzkulttuurissa sekoittuivat afrikkalainen, havaijilainen tai idän eksotiikka, ja lisäväriä se sai venäläisestä ja unkarilaisesta mustalaisromantiikasta. Länsimaisittain romantisoitu kaukomaiden kuva näkyi suosikkikappaleiden nimistöissä ja tekstinsisällöissä: "King of Zulusin", "Arabyin", "Sheikin", "Dardanellan", "Japanese Sandmanin" tai "Petite Tonkinesen" innoittamana suomalainen tuotanto synnytti "Valse Orientalen", "Rarahun", "Himalajan", "Sulamithin", "Hawajin" tai "Rakkaudenyö Barcelonassa" -fokstrotin kaltaisia eteläisiä tunnelmia hehkuvia kyhäelmiä, ja eksoottiset kap-paleet inspiroivat myös kotimaisten tanssiorkesterien nimiä (Zamba, Pagod, Carneval, Arizona, Havanna jne.). Kaukaiset asiat sekoittuivat usein koreasti keskenään:

"Muistatko, kun tummass' yössä banjot soi, banjot soi,  
Pikku Lola kaunihisti karkeloi, karkeloi" (Hawaji)

Nimi- ja sanasekamelnskaan jazzkappaleiden eksotismi yleensä pysähtyi. Joskus viljeltiin tyypillisimpiä näennäiseksoottisia, salonkimusiikista omak-suttuja banaliteetteja: itämaisyyden symboleja olivat naiivi pentatoniikka sekä symbaali- ja gongivärytys (mm. Jurva: "Himalaja"), ja turkkilaista ja arabia-laista eksotiikkaa loi joskus mustalaisasteikon ylinouseva sekunti (Markusch: "Ali Baba"). Havaijilaisilmeen tärkeimmät ainekset olivat äitelä, glissando-mainen kromatiikka ("Pagan Love Song") sekä ukulelen sulosoinnut. Banaa-lit, Gilbert-Sullivan -perinteiset tyylikeinot, jotka olivat lainaa myöhäisromantiikan taidemusiikin eksotismista (Rimski-Korsakov, Richard Strauss, Gilbert-Sullivan), osoittivatkin, miten vähän populaarimusiikin kaupallisella koristeellisuudella oli tekemistä todellisuuden kanssa.

Suomalaisen iskelmän tekstianalyysi antaisi luultavasti konkreettisia ku-via jazzkulttuurista jokamiehen kannalta: vain 1920-luvun tienoilla saattoivat syntyä pilkkalaulut Kerenskistä, renkipoika Jussi Jutikaisen "sarlestonki-

hameisesta" heilasta, joka vain "huulia maalaa ja jatsia tanssii", tai kieltolain ajan "varpusista" ja "Napanderin tanssi-illallisista".<sup>1</sup> Jazzkulttuurin välittämän ajankuvan suurin merkitys perustui kuitenkin tyylin ja vuosikymmenen taloudellisen ja yhteiskunnallisen kehityksen läheiseen yhteyteen.

Jazzkulttuurin juurtumisen perusedellytys oli tietyn asteen saavuttanut teollistuminen ja kaupungistuminen. Jazz saattoi soida vain siellä, missä sen tuottaminen oli taloudellisesti kannattavaa, missä oli riittävästi erikoistunutta tuottajakuntaa ja ostavaa yleisöä. Jo Olavi Paavolainen näki jazzin suomalaisen teollistumis- ja kaupungistumisasteen mittarina: "Helsinkiimme ei myöskään ole nykyaikaisessa mielessä suurkaupunki, koska siellä ei ole ainoatakaan neekerijazz-bandia!"<sup>2</sup> Kotimainen jazz pysyikin vielä pitkään "Inarinjärven" takaisissa maaseutumaisemissa, mutta joskus siinäkin kajahti asfaltin maku, muistuma "Siltasaaren Liisan", "Sörkän ruusun", "Tiilitytön" tai "Tehtaantytön" urbaanista teollisuusyhteisön ilmapiiristä. Jazzin läpimurto merkitsi kansainvälistymistä kouriintuntuvalla tavalla, "ikkunoiden avautumista Eurooppaan" myös tavalliselle kadun miehelle. Suomen syrjäistä asemaa kuvasti kuitenkin jazzkulttuurin riippuvuus englantilaisesta, ja ennen kaikkea saksalaisesta esikuvasta.

Voimistuvan amerikkalaisen kulttuurin ja jokapäiväisen elämän amerikkalaistumisen osana jazz ennakoி tulevaa kehitystä. Amerikkalainen "säilykepurkki- ja dollarikulttuuri"<sup>3</sup> tuli Eurooppaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen, ja nykyisin ovat Yhdysvalloista johdetun ylikansallisen standardisoidun viihdeteollisuuden tuotannon vaikutukset havaittavissa koska tahansa. 1920-luvulla amerikkalainen jazz oli kuitenkin piristysruiske perinnesäilytykselle jähmettämälle populaarikulttuurille, ja mannermainen muotityyli otettiin kulttuurin rikastuttajana riemumielin vastaan:<sup>4</sup>

"Jazz soitti yhdenvertaisuutta valkoihoisen ja mustaihoisen, kauppa-apulaisen ja autotehtailijan, koulupojan ja vivöörin, perhetytön ja kokotin välille. Maalaiskylissä polkevat rasvanahkasaappaat kohti jazzia. Hikisten öljylamppujen valaisemissa seurataloissa hyräilevät karjakot: 'Älä sure jazzityttö, vaikkei sull' oo heilaa, laita nokkas puuteriin ja polkkatukkas reilaan': ja hanureista soivat kiihottavat rytmit loihitivat renkipoikien päihin mielikuviaan kaupungeista, 'joissa miehen maine hukkuu jazzin pyörteisiin'... jazz soitti modernille nuorisolle suurta kysymystä: jaksatko kokea minut ja asettua herrakseni? Jaksatko?... - Ja ihme tapahtui: Jazz soitti voittofanfaaria!"

Populaarimusiikissa vuosikymmenen aikana tapahtunut muutos osoitti myös tyylin lujan yhteiskunnallisen sidonnaisuuden: jazzin tyylierot johtuivat ennen kaikkea musiikin tuotantjärjestelmän heijastamista yhteiskunnallisista eroista. Modernin, kansainvälisen tyylin voittofanfaari seurasi innovaation yleistä reittiä: jazz tuli tunnetuksi ensiksi yläluokan ja ylemmän keskiluokan piirissä



ravintolakulttuurina, levisi sitten viivästyneenä ja akkulturoituneena keski- ja työväenluokan keskuuteen, missä lopulta sulautui kansalliseen perinnumusiikkiin ja loi uuden kansallisväritteisen jazztyylin, haitarijazzin, äänilevyteollisuuden tilapäisen noususuhdanteen tukemana. Populaarimusiikin sisäinen sosiaaliero "eliitti- ja populaarikulttuurina" muutti vuosikymmenen aikana täysin muotoaan: yläluokan salonkiorkestereiden ja tavallisen kansan torvisoitokuntien vastakkaisuus muuttui vuosikymmenen lopulla oppikoulunuorison harrastaman jazzin ja työväenluokan haitarijazzin vastakkaisuudeksi. Musiikin geneettisten tekijöiden ohella ympäristöllä oli siis merkittävä osuus tyylin kehityksessä: yhteiskunnalliset erot loivat eroja orkesterityyppiin, muusikkokuntaan, materiaaliin ja esitystapaan, kotimaiseen tuotantoon sekä musiikin kulutukseen, asenteisiin ja arvostuksiin.

### *Viitteet*

- 1) Pekkarinen, Tatu: Jussi laulaa heilastaan. Kuplettimestarit II. Sävel Sälp 649.; Palmroth, Toivo: Sörkän ruusu. Silloin. Iskelmävuosikerta 1932. Finlandia PSOP 99.; Malmstén, Georg: Napanderin tanssi-illalliset. Mt.
- 2) Paavolainen, mts. 150.
- 3) Paavolainen, mts. 28.
- 4) Paavolainen, mts. 332-333

### 3. Tiivistelmä: Teollistumisaika ja jazzkulttuurin murros

1920-luvulla pääkaupunkiseudulla alkanut jazzkulttuurin murros oli tulos kahden eri musiikkikulttuurin, eurooppalais-kansallisen ja afroamerikkalaisen populaarimusiikin ja niiden 'musiikkikäsitysten', 'maailmankuvien' tai 'intonaatiovarastojen' kosketuksista ja keskinäisistä reagoinneista. Murroksesta syntynyt uusi musiikki on kehitysilmio, jota tässä tutkimuksessa on käsitelty *akkulturaatiotapahtumana*. Huomiota on kiinnitetty samanaikaisesti ilmiön kahteen puoleen. Toisaalta on kyse musiikillisesta tapahtumasta, missä afroamerikkalaisesta kulttuuripiiristä lähteneet ragtime ja jazz eri muunnoksineen levisivät suomalaisen populaarimusiikin varhaisempiin perinnekerrostumiin, salonkimusiikkiin, torvisoittoon, iltama- ja katusoittoon osaksi syrjäyttäen, osaksi niihin sulautuen ja suomalaistuen. Toisaalta on tähdenetty ilmiön sidonnaisuutta aikakautensa kulttuuriympäristöön, 1920-luvun yhteiskunnallisiin, taloudellisiin, poliittisiin ja kulttuurin tekijöihin, joiden on nähty monella tapaa ohjanneen musiikin kehitystä. Näin populaarimusiikin murrosta voi pitää myös ajankuvana, lähteenä, johon on imeytynyt runsaasti 1920-luvun kaupunkilaisen ajattelu-, tuntemis- ja elämäntapaa.

#### Tuotantojärjestelmä

Johdannossa esitettyssä hypoteesissa, 'institutionalistisessa taideteoriassa', määriteltiin tarkemmin jazzin ulkomusiikillinen kulttuuriympäristö ja erotettiin toisistaan sen lähi- ja kaukotekijät (s. 17). Lähiympäristö kiteytyi musiikin *tuotannon* käsitteeseen. Ravintola-, elokuva- ja tanssimusiikkia, sekä muutamia marginaalisempia lajeja tuottanut järjestelmä nähtiin teollistumiskaudelle ominaisena kaupunkikulttuuri-ilmionä, jonka tärkein tehtävä oli kaupunkilaisten vapaa-ajan viettoon perustuva liiketoimi. Tuotannosta oli 1800-luvun loppupuolelta lähtien kehittynyt järjestelmä, jossa oli nähtävissä teollistumiskaudelle tyypillistä erikoistumista, määrällisiä, funktionaalisia ja ideologisia eroja. Lähitekijöinä on lisäksi huomioitu elävän musiikin tuotantoa täydentänyt mekanisoitu tuotanto ja välitys, musiikkikauppa ja 1920-luvulla hiljalleen aktivoitunut äänilevyteollisuus, radiotoiminta ja äänilempokuva.

Lähiympäristö oli kiinteässä suhteessa kaukoympäristöön, usein oli kysymys vain näkökulmaeroista. Yhteiskunnan rakenteesta johtuneet sosiaali- ja luokkaerot olivat tekijöitä, joilla oli omat lähi- ja etäistonsa. Niinpä populaarimusiikin keskeisimmällä lähiympäristöllä, tuotantojärjestelmällä, jossa 1920-luvulla oli nähtävissä suur-, keski- ja pientuotantoa, ravintola-, tanssi-, elokuva-, kupletti-, kabaree-, katu-, iltama-, kesäjuhla- yms. musiikkia, oli kaukoympäristönään teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen 1800-

luvun puoliväliin ulottuvat perinteet, joille oli ominaista sekä kasvu että erikoistuminen ja kansainvälistyminen. Samoin tuotannon ideologinen erikoistuminen, joka näkyi selvimmin luokkaerona porvarillisten ja työväenjärjestöjen huvien välillä, oli ymmärrettävissä sekä kansalaissodan kärjistämää tilannetta vastaan että teollistumiskehitykseen luonnostaan kuuluvana ilmiönä. Yhteiskunnalliset erot ilmenivät akkulturaatiota säätelevinä tekijöinä selvästi myös analysoitaessa muusikkokunnan rakennetta: hot- ja haitarijazzmuusikoiden välillä vallitsi keski- ja työväenluokan välinen ero, joka suuntasi musiikin harrastuksen lähinnä musiikkikoulutuksen välityksellä vastakkaisille alueille - samantapainen asetelma oli havaittavissa jo varhaisemmassa, eurooppalais-kansallisessa vaiheessa salonkimuusikkojen ja torvisoittajien välisessä sosiaalierossa.

1920-luvun yhteiskunnalliset muutokset olivat akkulturaation katalysaattoreita. Yhteiskunnan muuttuessa populaarikulttuurilta alettiin vaatia uusiutumista, samalla syntyi uusia populaarimusiikin tuotantotapoja. Maailmansodan jälkeinen nousukausi oli verratonta kasvualustaa sekä musiikin tuotannolle että kulutukselle: väkiluku kasvoi, rakennus- ja yritystoiminta vilkastui ja vuosisadan vaihteen keskimääräistä suurempi syntyvyys tuotti tavallista suuremman tanssi-ikäisen ikäluokan juuri 1920-luvulle. Demografiset, sosiaaliset ja taloudelliset tekijät olivat siten suotuisat kulttuurin murrokselle, oli tarpeita ja valmiuksia omaksua uutta, kansainvälistä kulttuuria. Tuntuva vaikutus oli myös muutamilla maailmansodan jälkeisillä käytäntöuudistuksilla: mm. yleisten ravintolatanssiaisten alkaminen, kielto- ja leimaverolaki sekä ravintolatoimen kansainvälisten suhteiden suuntautuminen Pietarin yhteyksien katkettua entistä lujemmin Keski-Eurooppaan, muovasivat omalla tavallaan populaarimusiikin kehitystä

Akkulturaation kaukoympäristössä oli taloudellisten ja yhteiskunnallisten tekijöiden rinnalla erotettavissa henkisen elämän virtauksia poliittisista aatteista kulttuurielämän erityispiirteisiin. Ensinmainituilla oli kiinteä yhteys tuotannon ideologiseen erikoistumiseen, jälkimmäiset ajankohtaistuivat, kun murrosvaiheessa otettiin eri asentein ja arvostuksin kantaa uuteen ilmiöön. Vasta itsenäistyneen Suomen ulkopoliittinen tilanne perinteisine kauppa- ja kulttuurisuhteineen asetti myös musiikin tuotannolle omat kansalliset erityisvaatimuksensa. Huomattavaa olivat voimakkaat Keski-Eurooppaan, etenkin Saksaan suuntautuneet kulttuuri- ja taloussuhteet, joita poliittinen lähihistoria entisestään lujitti. Niinpä saksalainen populaarimusiikki oli maailmansodan jälkeen tärkein ulkoinen vaikuttaja suomalaisessa populaarimusiikissa, ja täällä sen vaikutus tuntui huomattavasti voimakkaampana kuin muualla Skandinaviassa. Kanavina toimivat sekä musiikkikauppa että ravintolatoimi, joka rekrytoi maailmansodan jälkeen mannermaiset uutuutensa pääasiassa Berliinistä. Mutta myös valkoisen Suomen saksalaismyönteisyydellä oli oma vaikutuksensa - tuskin oli sattumaa, että kun Suomeen puuhattiin saksalaista ku-

ningasta, kuultiin ensimmäiset 'kontinentaalit jazzbandsävelet' saksalaisten King of Jazz -mestareiden toimesta. Sortovuosista alkanut venäläissuhteiden kärjistymisen ei näyttänyt ulottuneen musiikin alueelle. Muutamia merkityksellisiä ääri-radikalisia mielenilmauksia lukuunottamatta venäläinen romanssiperinteinen populaarimusiikki nautti 1920-luvullakin Suomessa suurta suosiota, ja jo edellisellä vuosisadalla alkanutta venäläisen intonaatiovaraston juurtumista osoittaa mm. tyylin osittainen adaptaatio haitarijazzissa saksalaisen schlaagerin ja kotimaisen perinnesävelmusiikin rinnalla. Vuosikymmenen erityisilmiöinä mainittakoon Pietarin emigranttien tilapäisesti voimakas osuus ravintola- ja elokuvamusikkokunnassa.

Antavana osapuolena ei Suomessa siten ollut autenttinen, vaan jo akkulturoitunut keski-eurooppalainen jazz. Korostuneet saksalaissuhteet hidastivat angloamerikkalaisen jazzin leviämistä, ja jazzkäsitteiden esikuvana oli pitkään berliiniläinen kabaree-musiikki schlaagereineen, tyyli, joka oli jo varsin etäällä New Orleans -jazzista. Angloamerikkalaisen musiikin vastaanottajana Suomi oli muita Skandinavian maita huonommassa asemassa: täällä jäätin syrjään mm. englantilaisten jazzorkestereiden vierailuista ja levytysmatkoista, ja kun amerikkalaiset 'jazzin lähettäjät' ulottivat Euroopankiertueensa Kööpenhaminaan ja Tukholmaan, sivuuttivat nekin Suomen. Angloamerikkalaisen populaarimusiikin viivästyminen johtui myös vastaanottajien asenteista: vuosisadan alun Suomessa vielä vierastettiin 'utilitaristista' angloamerikkalaisesta kulttuurista, jonka katsottiin olevan ristiriidassa saksalaisen 'idealismikäsitteiden' kanssa.<sup>1</sup> Maailmansodan jälkeen tilanne muuttui jyrkästi. Samalla kun uusi kulttuuriliberalistinen polvi pyrki kansainvälistymään ja havaitsi saksalaisuuden ohella ranskalaisuuden, englantilaisuuden ja amerikkalaisuuden, mikä näkyi mm. käännekirjallisuuden ja elokuvan alueella, alkoi myös angloamerikkalainen jazz saada jalansijaa. Jazzin lopullisen murroksen kansainvälinen taustatekijä oli Yhdysvaltojen taloudellisen ja poliittisen vaikutusvallan kasvu, ja lähitekijä ennen kaikkea kasvava amerikkalainen äänilevyteollisuus nuottikustannus- ja radioliitännäisineen. Jazz oli sen tois-taiseksi merkittävin kulttuuri-innovaatio, mikä tuntui pian myös Suomessa.

## Osakulttuurit

Suomalaisen jazzkulttuurin muotoutuminen riippui sekä antavan, afroamerikkalaisen että omaksuvan, eurooppalais-kansallisen populaarimusiikin ominaispiirteistä. Edellistä hallitsi maailmansodan jälkeen jazzin saksalainen akkulturaatio, jälkimmäistä sääteli populaarimusiikin tuotantojärjestelmän kulttuuri-konteksti. Olennaista oli, että tuotantojärjestelmä oli hyvin heterogeeninen, eri *osakulttuureissa* vallitsivat erilaiset tarpeet, tavoitteet ja omaksumismahdollisuudet, ja reagointi uusiin impulsseihin oli siten erilaista eri osakulttuureissa.

Afroamerikkalaisen musiikin leviämisen ensimmäisessä vaiheessa 1910-luvulla ei vielä esiintynyt ongelmia, ragtime-vaikutteiset muotitanssit, kuten cakewalk, one- ja two-step, tango, sekä uutuussoittimina saksofoni ja banjo, omaksuttiin luonnostaan salonkiorkesterien, torvisoittokuntien ja kupletistien ohjelmistoon täydennykseksi. Sen sijaan maailmansodan jälkeen tapahtunut afroamerikkalaisen musiikin yleismaailmallinen murros aiheutti myös Suomessa nopeita muutoksia. 1920-luvulla jazzin suomalaisessa akkulturaatiossa on erotettavissa kolme erilaista osakulttuuria, keskieuropalainen salonkijazz, angloamerikkalainen hot-jazz ja kansallinen haitarijazz. Näistä ensimmäinen, salonkijazz, levisi vuodesta 1920 hienostoravintoloiden uutena tanssimusiikkina. Berliiniläisten "melu"- ja "salonkijazzorkesterien" maa-hantuontiin perustunut ilmiö sai Suomessa jonkin verran aikaan sekä jäljitelyä että fuusioitumista, suurin osa suomalaisista salonkimuusikoista piti 'jazzvillitystä' kuitenkin kyynisesti 'tingeltangelina', jota sopi soittaa vain 'piloillaan' rahan vuoksi. Salonkijazzin kausi kesti hienostoravintoloiden ohjelmapolitiikan tukemana häiriöttä 1920-luvun puoliväliin, jonka jälkeen se alkoi vähitellen fuusioitua uudempaan, angloamerikkalaiseen hot-jazziin.

Hot-jazzin murros tapahtui salonkijazzista riippumatta. Uusi muusikkopolvi, oppikoululaisten piirissä musiikin harratuksensa suoraan jazzista aloittaneet amatöörimuusikot, olivat radionkuuntelun, nuottien, äänilevyjen ja musiikkilehtien välityksellä alkaneet saada tuntumaa saksalaista tyyliä autenttisempaan angloamerikkalaiseen jazziin, New Orleans- ja Chicago-tyyliin, ja he saivat sivustatukea nuorilta sotilassoittajilta, jotka näkivät vaskipuhaltimilleen ja saksofoneilleen uusia käyttötapoja. Kehityksen viimeisteli 'ensikäden kontakti', amerikansuomalaisen S/S Andanian orkesterin ja sen saksofonistin Tommy Tuomikosken muutaman vuoden vierailu kesästä 1926 - oli kuitenkin selvää, että materiaalin ja tekniikan tuntemusta oli jo viljalti jo ennen myytisiä piirteitä saanutta kontaktia. Salonki- ja hot-jazzin vaikutuksesta pääkaupungin ravintolamusiikissa tapahtui vuosikymmenellä täydellinen murros. Salonkiorkesterit olivat jo vuosikymmenen alussa alkaneet väistyä jazzorkesterien tieltä ja siirtyneet elokuvaorkestereiksi, kunnes äänielokuva antoi niille 1931 lähes lopullisen kuoliniskun. Salonkiperinne säilytti tosin asemansa 'ajanvietemusiikkina' vielä hot-jazzin aikakaudellakin, ja jazzmuusikot joutuivatkin huolehtimaan päivällis- ja illalliskonserttien 'obligatorisen' salonkimusiikin perinteellisin soittimin vielä 1930-luvulla. Ravintolamusiikissa oli siten sopeuduttu fuusioihin, usein kipeisiin kompromisseihin. Fanaattisimman kuulijakuntansa angloamerikkalainen hot sai oppikoululaisten parista. Uusien 'kouluipoikaorkesterien' elämäntehtäväksi tulikin pyrkiä tavoittamaan autenttinen englantilainen ja amerikkalainen jazz niin tarkkaan kuin mahdollista. Akkulturaatiotyyppinä hot, ylä- ja keskiluokan nuorisomusiikiksi leimautunut tyyli, oli siten imitoivaa kulttuurilainaa.

Hot-jazzin rinnalle kehittyi vuosikymmenen puolivälissä kansallinen hai-

tarijazz, pääkaupungin työläisnuorison uusi osakulttuuri. Haitarijazzissa oli hyvin tietoisesti kysymys kulttuurifuusiosta, jossa afroamerikkalaisen musiikin keskieurooppalaisia, schlaageri-aineksia, yhdistettiin tanssi- ja iltamasoitosta tutuiksi tulleisiin perinnesävelmisiin intonaatioihin pelimannimusiikista venäläiseen romanssisävelmistöön.

Vuosikymmenen loppupuolella jazz oli vakiinnuttanut asemansa sekä ravintola- että tanssiorkesterilaitoksessa ja syrjäyttänyt varhaisemman eurooppalais-kansallisen perinteen. Torvisoittokuntien aika oli keskikaupungilla ohi viimeistään vuonna 1927, ja ne joutuivat aluksi siirtymään laitakaupungille ja sitten maaseudulle, missä ne toistaiseksi säilyttivät suosionsa. Salonkiorkesterilaitoksen tappion viimeisteli äänielokuva juuri pulakauden kynnyksellä, ja eräät marginaalilajit, kuten kupletti ja katusoitto, joko sulautuivat jazziin tai katosivat vähin äänin katukuvasta. Eurooppalais-kansallinen aines säilyikin vain osittain, sulautuneena afroamerikkalaisen musiikin kolmeen kansalliseen päähaaraan, salonki-, hot- ja haitarijazziin.

## **Pinta- ja syvätaaso**

Eurooppalais-kansallisen perinteen katoaminen ei kuitenkaan tapahtunut musiikin kaikilla tasoilla. Analysoitaessa akkulturaatiota tyylianalyysin keinoin onkin musiikin 'pinta'- ja 'syvätaason' välillä nähtävissä kiintoisa ero. Murros käsitti ensisijaisesti pintataason, uutuussoittimiston ja soitinkokoonpanot sekä muotitansseihin liittyvän uutuusohjelmiston ja rytmiikan. Sen sijaan syvätaasolla, kansainvälisen ja kotimaisen materiaalin melodiassa, harmoniassa, muodossa ja tekstuurissa tonaalisen musiikin soinnnaiset ominaispiirteet säilyivät lähes koskematta. Syvätaaso korosti siten eurooppalais-kansallisen perinteen jatkuvuutta vastapainona pintataason jyrkälle murrokselle. Gino Stefanin 'musiikillisen kompetenssin teoriaa' soveltaen eron voi katsoa johtuneen siitä, että pintataaso oli muita lujemmin yhteydessä 'sosiaalisten käytäntöjen', ts. musiikin tuotannon kaupalliseen alueeseen, mikä edellytti musiikilta nopeaa muutumista muodinomaisiin muutoksiin. Sen sijaan syvätaasolla kehitys oli 'autonomisempaa', ja jatkoi luonnostaan eurooppalais-kansallisen musiikin tuttuja 'musiikillisia tekniikkoja' ja 'tyylikoodeja'. Onkin kiintoisaa, että jopa eräät wieniläisklassismin melodiaintonaatiot tai venäläisen romanssin intonaatiot saattoivat säilyä tiedostamattomina lainoina mm. kotimaisissa haitarijazzsävelmissä, tai että klassis-romanttinen harmonia ja tekstuuri saattoivat periytyä hot-jazziin siitä huolimatta, että tyylien välillä vallitsi pintataasolla lähes sotatila. Kaikkein viimeisimpänä muuttuivat esitystavan ominaispiirteet, ja klassis-romanttiset, salonki-, sotilas- ja pelimannimusiikin esitystapa-, äänenmuodostus- ja tulkintatottumukset karsiutuivat jazzista vasta 1940-luvulla, uuden muusikkopolven toimesta.

## Vastaanotto

Afroamerikkalaisen musiikin murros oli alkanut spesiaaliryhmän, muusikkojen keskuudessa, mutta ulottui pian laajemmalle. Murroskauden musiikillinen maailmankuva olikin sangen pluralistinen, eurooppalais-kansalliset ja afroamerikkalaiset musiikkikäsitykset sekä törmäsivät toisiinsa että sopeutuivat elämään rinnakkain tai sulautuivat toisiinsa. Jazzin murroksesta alkoi uusi ja pysyväksi osoittautuva vastakkainasettelu, populaari- ja taidemusiikin vastakkaisuus. Se oli olennaisesti erilainen kuin varhaisempi kansanmusiikki - taidemusiikki-, tai salonkimusiikki - taidemusiikki -asetelma, joissa pikemminkin oli kysymys taidemusiikin geneettisistä tai sosiaalisista variaatioista kuin eri musiikkikulttuurien välisistä eroista. Uuden ja vanhan musiikkikäsityksen yhteentörmäys näkyi ennen muuta murroksen saamassa vastaanotossa. Vaikka afroamerikkalainen musiikki olikin akkulturoitunut alkuperäisestään ja esimerkiksi olennaiset swing-, hot- ja improvisointikäsitykset olivat useimmissa osakulttuureissa vasta idullaan, se erottautui silti aikansa taustaa vasten täysin omaksi lajikseen. Jazzin reseptioanalyysissa näkyvät esteettisten katsomusten rinnalla monet muut asenteet ja arvoasetelmat. Vaikka reseptioaineisto rajoituikin lähinnä musiikin ammattijärjestöjen kannanottoihin ja kiistakirjoitukseen sekä ajan kaunokirjallisiin lähteisiin, voi niistä silti nähdä jotain jazzin arvoista ja sisällöstä aikalaistensa silmin.

Jazzin vastaanotossa musiikkikäsitykset näyttävät yhtyneen tyylin kulttuuriympäristöön, jazzin 'sosiaalisiin käytäntöihin' (Stefani), ja asenteisiin ja arvostelmiin vaikutti suuresti se, mitä käytännön seurauksia jazzilla oletettiin olevan kullekin vastaanottajaryhmälle. Taidemusiikkia lähellä olevat musiikkialan järjestöt, etenkin Suomen Muusikeriliitto ja Työväen Musiikkiliitto, reagoivat alusta alkaen torjuvasti. Niille jazz merkitsi musiikillisten käsityserojen ohella myös työllisyysuhkaa, ja mm. puolustustuskannalle joutuneessa Muusikeriliitossa asenteet olivat jyrkät: "Jazzia ei voi millään tavoin pitää kulttuuria edistävänä tekijänä". Huomionarvoista oli, että musiikin ammattilaispiireissä käsitys jazzista omana musiikin lajinaan näytti jääneen vieraaksi, ja torjuvat kriteerit olivatkin useimmiten taidemusiikin 'musiikillisia tekniikkoja' ja 'tyylikoodeja' (Stefani), joita sovellettiin väkisin jazzin toisenlaiseen estetiikkaan. Taidemusiikin ammattilaisten vähäistä kiinnostusta osoittaa myös se, ettei Pariisiin keskittynyt, taidemusiikin yhteydessä esiintynyt jazzadaptaatiokiinnostus edennyt Suomessa juuri periaatteellisuutta pidemmälle, ja ainoat pysyvän aseman saavuttaneet tämänytyypiset teokset olivat Uuno Klamin pianokonsertto "Yö Montmartrella" (1925), kamarimusiikkiteos "Ragtime ja blues" (1931), ja Ernst Pingoudin balettipantommi "Suurkaupungin kasvot" (1937).<sup>2</sup>

Mielenkiintoinen, aikakaudelle ominainen reseptio oli 'tulenkantajien' kirjallistaiteellisen piirin voimakas sivustatuki jazzille. Tulenkantajat edus-

tivat nuorta kulttuuriliberalismia, joka tietoisesti pyrki irroittautumaan 'sisäänpäinkääntyneestä' kansallisromantiikasta. Jazzin he näkivät edistävän ja symboloivan pyrkimyksiään, tosin amerikkalaisia ja ranskalaisia esikuviaan mukaillen. Huomion kohteena ei niinkään ollut jazz musiikkina, vaan karnevalistisena elämänilmiönä<sup>3</sup>, 'pyhänä kuin elämä itse'. Jazzin negroidi alkuperä yhdistettiin eksotismiin, itse tyyli koettiin eurooppalaisuuden ja kansainvälisyyden ilmentymänä, ja siinä nähtiin kaikki olennaisimmat uudet elämänarvot ekspressionismista uusasiallisuuteen ja koneromantiikkaan. Tulenkantajien kautta yleistyi myös käsitys, että jazzin huuma oli luettavissa maailmasodan ahdistuksista vapautumiseen, eikä nuori kulttuuriliberalismi vierastanut sen dekadentteja käyttöyhteyksiä pirtukanistereineen ja 'puolineitseineen', vaan pikemminkin puhui niiden puolesta konservatiiveja ärsyttäen.

Tulenkantajien kulttuuriliberalismin vastapainona esiintyi lähinnä ylä- ja keskiluokan piiristä lähtenyt voimakas torjunta. Konservatiivisten piirien kannanotoissa yhtyivät taiteelliset, moraaliset, uskonnolliset ja poliittiset asenteet, ennakkoluulot ja pelot. Silmätikkuna olivat ennen kaikkea pelottavat 'sosiaaliset käytännöt', kieltolain ajan kaksinaismoraalinen ravintolailmapiiri monine viettelyksineen, joskus jopa jazzin negroidi, 'pakanallinen' alkuperä. Toivoipa Ilmari Krohn jopa Lapuan liikkeen kaltaista luutaa musiikkielämän puhdistamiseksi jazzin kynsistä. Ainoat myönteiset kannanotot ylä- ja keskiluokan piirissä esittivät ravintolatointa myötäilleet *Suomen Kuvalehden* ja *Aitan* muotitoimittajat ja pakinoitsijat, joiden mielestä jazzin 'kansainvälinen nytkytys' alkoi olla 'oleellinen tekijä nykyaikaisessa ravintolaelämässä'.

Niukan lähdeaineiston vuoksi on vaikea päätellä, millä tavoin julkisen sanan piiriin ulottunut reseptio vaikutti jazzin akkulturaatioon. On todennäköistä, että tulenkantajain kulttuuriliberalismi nosti jazzin arvostusta ja edisti sen leviämistä ryhmän vakiinnutettua kirjallis-taiteellisen asemansa, ja aluksi saksalaiseen salonkijazziin suuntautunut ihailu kääntyi vuosikymmenen lopussa propagoimaan modernimpaa angloamerikkalaista hot-musiikkia. Voimakkaat kannanotot olivat kuitenkin pikemmin oire voimakkaasti koetusta ilmiöstä kuin itse kehitykseen vaikuttamiseen pyrkivästä asenteesta. Ainoastaan Muusikeriliiton kielteisillä kannanotoilla voi nähdä olleen musiikkipoliittisia seurauksia, ja kun liitto pystyi vuosikymmenen puolivälistä vaikuttamaan ulkomaisten muusikkojen maahantuontiin, se saattoi rajoittaa lähinnä keskieu-rooppalaisen jazzin leviämistä salonkimusiikin eduksi.

Tavallisen kadun miehen kannanotoista ei valitettavasti ole käytettävissä kuin satunnaisia lähteitä, ja päätelmiä voi tehdä ainoastaan orkesterityyppi- ja musiikkianalyysiakkulturaation välityksellä. Nopea ja totaalinen murros ja sen selväpiirteisesti erottuvat osakulttuurit osoittavat, että jazzin akkulturaatiolla oli eri tahoilla merkittävästi koettuja arvoja ja vivahteita. Myöhempi kehitys osoittaa, että kansallinen haitarijazz vastasi kaikkein parhaiten kadun miehen tanssimusiikkikäsitteitä, työväen osakulttuurista lähtenyt kansanomaisen



tanssimusiikki levisi 1930-luvulla äänilevyteollisuuden voimakkaan tuen avulla koko kansan omaisuudeksi. Vuosikymmenen henkisistä virtauksista urheiluinnotus näyttää liittyneen tavallisen kaupunkilaisen mielessä jazz-kulttuuriin vähintään yhtä voimakkaasti kuin koneromantiikkaan ulottunut kulttuuriliberalismi nuorten kirjailijoiden ja taiteilijoiden keskuudessa: sekä SVUL:n että TUL:n seurat olivat vuosikymmenen puolivälistä tärkeimpiä yleisten tanssien pitäjiä pääkaupungin tanssisaleissa ja lavoilla, ja urheiluseurojen suhteellisen väljässä henkisessä ilmapiirissä oli tilaa myös muille aatteille poliittiseen 'peitejärjestötoimintaan' saakka - tosin luokkarajan määräämin ehdoin.

### **Jazz kulttuurihistoriassa**

Mikä oli jazzin kulttuurihistoriallinen funktio 1920-luvulla? Populaarimusiikin päätehtävät liittyivät sekä huviteollisen liiketoiminnan harjoittamiseen että yhdistys- ja järjestötoimintaan kanavoituneeseen vapaa-ajan viettoon ja harastustoimintaan. Jazzin eri osakulttuureilla voidaan siten nähdä omissa suppeissa puitteissaan sekä taloudellisia että sosiaalisia ja poliittisia funktioita. Ravintolalaitokselle oli ominaista sekä liiketoimensa jatkuvuuden turvaaminen että sopivan statuksen säilyttäminen myös musiikkituotannon avulla. Edellinen periaate edellytti joustavaa sopeutumista ja kansainvälisten virtausten seuraamista, jälkimmäinen korosti riskien välttämistä. Nämä kaksi vastakkaista tekijää näyttivät säädelleen myös jazzin akkulturoitumista ravintolamusiikissa. Yleisten tanssien yleistyminen ravintoloissa maailmansodan jälkeen oli tyypillistä kansainväliseen muotiin mukautumista, sen sijaan keskieuropalaisen hankita-alueen valta-asema ja salonkiperinteen sitkeä säilyminen hienostoravintoloissa oli tulos vastakkaisesta suuntauksesta. Ravintolamuotien saksalaissuuntaus oli varmaankin yhteydessä ajan yleisiin kulttuuris-poliittisiin virtauksiin, jotka omalta osaltaan vaikuttivat pääkaupungin suurravintoloitsijoiden päätöksiin. Kaikkein eksklusiiveimmassa hienostoravintolassa, Kansallis-Osake-Pankin omistamassa Kämp-hotellissa poliittisen konservatismiin vaikutus näyttää hyvin ilmeiseltä - jazz ei tuohon 'ministerien ja maaherrojen' paikkaan sopinut, sen sijaan siellä soi saksalaisen salonkimusiikki ja Palmgrenin "Mannerheim-marssi".

Hot- ja haitarijazzin sosiaalinen vastakkaisuus oli syntynyt kansalaissodan jälkeisissä erityisoloissa. Vastaava, joskin lievempi polarisaatio näytti säilyvän myös afroamerikkalaisen musiikin muissa 'murroksissa', 40-luvun swingissä, 50-luvun rock and rollissa, 60-luvun rautalankamusiikissa ja 70-luvun rockin uudessa aallossa. 1920-luvun hot-jazzilla oli voimakas oppikoulunuorison osakulttuurileima. Se korosti kuitenkin ensisijaisesti musiikin esteettistä sisältöä, ja jo 1920-luvulla oli alullaan pyrkimys kehittää jazz

omaksi 'taiteekseen', taidemusiikkiin rinnastettavaksi musiikin lajiksi. Oppikoululaisten ylä- ja keskiluokkaiset lähtöasemat ja kielitaidon alkeet olivat musiikillisten valmiuksien ohella uuden kansainvälisen kulttuurin omaksumisen perusedellytyksiä. Angloamerikkalaisittain suuntautuneen populaarimusiikin harrastuksen voi nähdä ennakoivan myös angloamerikkalaisen muun kulttuurin myöhempää tunnetuksi tulemistä. Poliittiset käyttöyhteydet eivät hotjazzin osakulttuurissa tuskin olleet päällimmäisiä siitä huolimatta, että tyyliä tuottivat pääasiassa pääkaupungin porvarilliset urheiluseurat tanssiensa tarpeisiin.

Työläisnuorison keskuudessa vuosikymmenen loppupuolella syntyneessä haitarijazzissa oli muista poikkeavia musiikillisia, sosiaalisia ja poliittisia erityispiirteitä. Akkulturaatiotyyppinä haitarijazz oli kulttuurifuusio, jonka alkuunpanevat innovaatiot eivät olleet ulkoista lainaa, vaan syntyivät työläisnuoriso-osakulttuurin, lähinnä Dallapén piirin sisällä. Tyylin ainekset olivat harkittu yhdistelmä ja valikoima perinmemusiikkia ja afroamerikkalaista musiikkia torvisoitosta ja iltamamusiikista schlaageriin ja ragtimeen. Muista jazztyyleistä erottuen haitarijazzin piirissä esiintyi itsenäistä sävellys-, sovitus- ja sanoitustoimintaa, joissa etenkin sävelmien osalta havaitsee kiintoisan eurooppalais-kansallisen intonaatioviivästymän wieniläisklassistisen hajasävelkromatiikan ja venäläisen romanssin sekstimotiivien muodossa. Työläisosakulttuurin sosiaalitausta vaikutti merkittävästi tyylin muotoutumiseen: musiikilliset valmiudet olivat sen piirissä esimerkiksi afroamerikkalaisen musiikin omaksumisessa puutteellisemmat kuin oppikoululaisten hotjazzkulttuurissa, ja musiikkikäsitykset olivat siten vankasti sidoksissa perinmemusiikin tavallisiin kerrostumiin torvisoitosta agraarimusiikkiin. Toisaalta tietoisuus omasta sosiaali- ja luokka-asemasta sai aikaan harkittua valikointia, jolloin perinmemusiikin kansanomaisilla aineksilla nähtiin omaa osakulttuuria lujittavia arvoja. Haitarijazzilla voi nähdä myös poliittisia funktioita: Dallapén siementämä harrastustoiminta oli alkuvaiheessaan osa kommunististen nuorisjärjestöjen propagandatoimintaa, ns. mölyköörejä, joita myöhemmin ryhdyttiin nimittämään kisälliryhmiksi. Monet muusikoista olivat TUL:n urheiluseurojen jäseniä ja toimihenkilöitä ja koko orkesterilaitoksen toiminta kiteytyikin työväenjärjestöjen vapaa-ajanvieron ympärille. Kovin tiukkoja siteitä poliittiseen työväenliikkeeseen ei kuitenkaan ollut, siitä huolimatta, että kaaderipiireissä jazzorkesterille saatettiin antaa neuvostoliittolaisen futuristisvaikutteisen musiikkikäsityksen inspiroima uusi vallankumouksellinen symboliarvo: "Internationaali jazzorkesterin soittamana!" (s. 121)

Haitarijazzissa voi nähdä perinnetieteiden keskeisimmät kulttuurimääreet: se oli työväen osakulttuuria, nuorison alakulttuuria ja kansallisia aineksia korostaessaan vastakulttuuria. Vähitellen sosiaaliset rajat murtuivat, tyyli peri torvisoittokuntalaitoksen valta-aseman ja siitä tuli 1930-luvun aikana koko kansan rakastamaa tanssimusiikkia, kaupungistuneen kansanmusiikin uusi

valtatyöli.

Mitä hyötyä on 1920-luvun jazzkulttuurin kaltaisen epätaiteen tutkimisesta? Kulttuuri- ja sosiaalhistorian tai etnomusikologian näkökulmasta katsottuna jokamiehen kulttuurin tutkimisessa ei ole mitään ongelmallista, ja tyyliin liitetyt arvostukset ovat relevantteja vain tutkimuskohteina eivätkä tutkimuksen rajaajina. Uskon kuitenkin, että populaarimusiikin historian tunteminen on hyödyllistä myös perinteellisen taidemusiikin tutkimiselle ja tekemiselle. 1920-luvun jazzkulttuuri on oiva esimerkki musiikin arvojen suhteellisuudesta: ne ovat taipuvaisia muuttumaan ajan ja kehityksen mukana, ja ovat puhtaasti musiikillisten tekijöiden ohella sidoksissa aikansa kulttuuriin ja yhteiskuntaan. Länsimaisen taidemusiikin avuksi ajan patina on tuonut erilaisia parodian, naivismin, kitschin tai campin silmälaseja, joiden avulla eilinen arkipäiväisyys muuttuu surumieliseksi nostalgiaksi tai lempeäksi ironiaksi. Tuskinpa 1920-luvun jazzilla on paljon sanottavaa tai käyttöä materiaalina nykypäivän modernille taidemusiikille. 1920-luvun jazzin ja taidemusiikin synteesipyrkimykset jäivät kuriositeeteiksi; poikkeuksen muodostavat tosin muutamat Debussyn, Ravelin, Milhaudin, pariisilaistuneen Stravinskyn ja Shostakovitsin sävellykset, joissa jazz-adaptaatio on ulotettu materiaalia pidemmälle, jazzkulttuurin elämystasoon - Uno Klamin "Yö Montmartrella" -konserttoa unohtamatta. Sen sijaan on varmaa, että jotain "kultaisen vuosikymmenen" sisimmistä tunnoista on ihmisten mielissä säilyvä populaarimusiikin välityksellä. Muutoin ei olisi ymmärrettävissä koko 1920-luvun kulttuurin uudelleenarviointia, jonka seurauksena nykypäivän ihmisen on mahdollista kokea vanhojen savikiekkosten uusintapainosten avulla vuosikymmenen elämänilo koko sydämessään: salonkimusiikin hymyilyttävä sentimentaalisuus, Sonjan kyynelehtivä tekotraagisuus, ragtimen hienostelunhalu ja kulmikas taituruus, Louis Armstrongin, Jelly Roll Mortonin ja Duke Ellingtonin uutta luova esitystapa tai Dallapé-jatsin kompuroiva humppa.

### *Viitteet*

- 1) Klinge 1982, 176.
- 2) Klami, Uno: Une Nuit à Montmartre. Piano é Orchestre. Op. 8. 1925; Klami: Ragtime and Blues. 1931; Pingoud, Ernst: Suurkaupungin kasvot. Poeme choréographique. 1936-1937.
- 3) Broms 1985, 45.

# LIITTEET

## *Liite 1. JAZZKULTTUURIN MURROS AKKULTURAATIOTEORIANA*

Oheisessä kaaviossa on esitetty tiivistetyssä muodossa tutkimuksen tulos. Jazzkulttuurin murros on määritelty akkulturaatioilmiöksi, jossa eurooppalais-kansallinen populaarimusiikki alkoi muuttua pysyvästi afroamerikkalaisen musiikin vaikutuksesta. Eurooppalais-kansallisen populaarimusiikin osa-alueet ovat salonkimusiikki (sal), torvisoitto (tsk), iltamapelimannimusiikki (pel), kupletti (kupl) ja katusoitto. Alkutila on näiden *enkulturaatio*, jota on edeltänyt alkujaan keskieuropalaisten perinnekerrostumien integroituminen suomalaiseen populaarimusiikkiin. Aikakautta ennen maailmansotaa hallitsee "yhdenmukaisen normipaineen aika", eurooppalais-kansallinen kerros pysyy kiinteänä ja vakaana. Tätä "neitseellistä" vaihetta alkaa 1910-luvulla häiritä kaksi uutta vaikuttajaa, jotka ovat 1) angloamerikkalaisen musiikin ensimmäiset innovaatiot (ragtime, cakewalk, tango, banjo, saksofoni jne.) ja 2) musiikin tuotantojärjestelmässä alkanut erikoistuminen kaupungistumis- ja teollistumiskehityksen vaikutuksesta (kaavio 2, s. 19). Erikoistumiskehityksenä syntyy useita osakulttuureja, joilla on keskenään erilainen akkulturaatiovalmius erilaisten resurssien, tehtävien ja tarpeiden vuoksi. Tuotantojärjestelmästä muodostuu kulttuurinkehityksen säädin: uusi innovaatio joutuu kulkemaan tämän läpi, jolloin järjestelmä joko edistää, läpäisee tai torjuu innovaatiota. Tämä kehitys on ominaista musiikin pintatasolla (uutuuskappaleet, soittimet, kokoonpanot, muotitanssit jne.), sosiaalisten käytäntöjen tasolla. Sen sijaan syvätasolla, musiikillisten tekniikkojen ja 'teosten' tasolla (Stefani) kulttuurinkehitys ei näytä olevan yhtä sidoksissa tuotantojärjestelmään, vaan tapahtuu musiikillista vuorovaikutusta ilman välillä olevaa tekijää.

Innovaatioiden ja tuotantojärjestelmän erikoistumisen yhteisvaikutuksesta tapahtunut musiikin muutos alkaa aluksi afroamerikkalaisen populaarimusiikin valikoivana diffuusiona, ja päättyy vuoden 1923 paikkeilla akkulturaatioiksi. Vuosikymmenen alkua dominoi keskieuropalainen 'melujazz', saksalaisen kabareemusiikin ja -orkesteriiden aalto, joka omaksutaan hienostoravintoloiden tanssimusiikiksi. Tämä synnyttää ensimmäisen akkulturaatioilmiön, *kulttuurilainan* omaisen *salonkijazzin*, jolle on luonteenoimaista keskieuropalaisen ravintolamusiikin kyyninen jäljittely. Tästä poikkeaa jyrkästi pari vuotta myöhemmin tapahtunut hot-jazzin läpimurto oppikoululaisten, opiskelijoiden, nuoren polven ammattimuusikkojen ja keskiluokan ravintoloiden piirissä. Musiikki-innovaationa on nyt angloamerikkalainen New Orleans- ja Chicago-tyyppinen modernismi, jota omaksutaan äänilevyjen, radiolähetysten, musiikkilehtien, erikoissovitus- ja amerikansuomalaisten muusikkojen antaman opastuksen välityksellä. Hot-jazzin osakulttuurissa on tavoite samaistua angloamerikkalaiseen modernismiin, luonteeltaan myös se on jäljittelyyn perustuvaa *kulttuurilainaa*. Työläisnuorison osakulttuurissa syntyy samoihin aikoihin *kulttuurifuusioksi* katsottava suuntaus, haitarijazz, jossa innovatorisella tavalla sulautetaan valikoiden toisiinsa afroamerikkalaisen ja keskieuropalais-kansallisen perinнемusiikin aineksia. Työväen osakulttuurin piirissä haitarijazzilla voi nähdä jossain määrin vastakulttuurin luonnetta, mikä ilmeni perinнемusiikin ainesten korostumisena jopa manierismiin saakka.

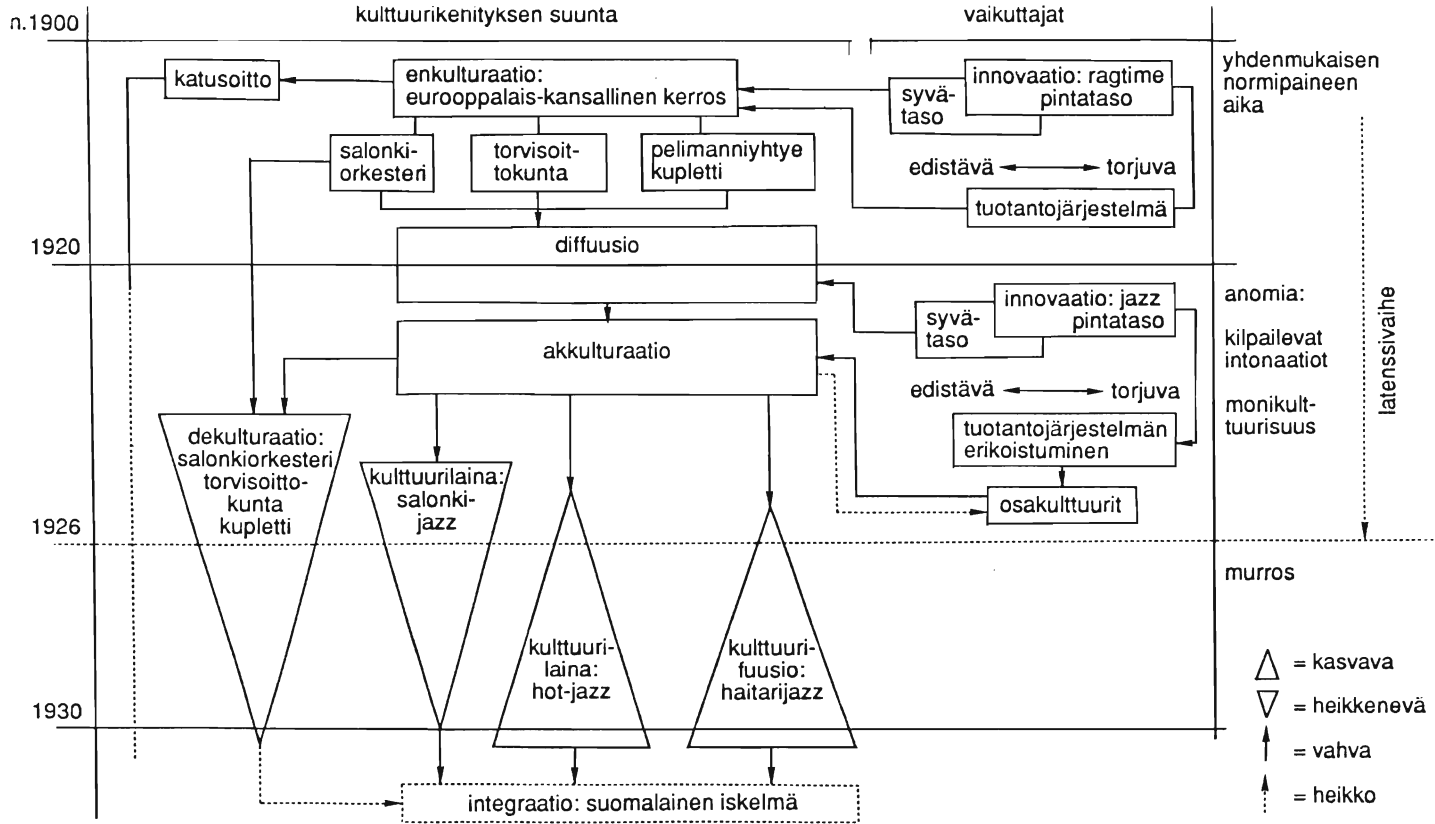
Akkulturaation sosiaaliseen sidonnaisuuteen liittyy vertikaali akkulturaatio: muutos tapahtuu aluksi ylhäältä alas. Haitarijazzin suhteen tapahtuu myös päivnvastaista liikettä. Työläisnuorison osakulttuurissa syntynyt kulttuurifuusio ylittää 1930-luvun vaihteessa luokkarajan ja alkaa muodostua koko kansan kulttuuriksi.

1920-luvun alkupuolelle on ominaista musiikillisten käsitysten anomia: esiintyy monikulttuurisuutta t. "kilpailevia intonaatioita" (Asafjev). Vuodet 1926-1927 ovat kulttuurin murroksen taitekohta. Tästä lähtien etenkin orkesterilaitoksen alueella erityyppiset jazzakkulturaatiot saavat ylivallan ja syrjäyttävät varhaisemmat tyytit, salonkiorkesterit, torvisoittokunnat ja iltamayhtyeet. *Deakulturaatio* on siten alkanut näiden perinnekerrostumien

piirissä. Aikaisemmin elinvoimainen salonkimusiikki saa lopullisen iskun vuosikymmenen lopulla äänielokuvan, uuden tuotantojärjestelmännovaation vaikutuksesta. Katusoitto on vuosikymmenen kiintoisa marginaali-ilmiö, eristyneen aseman vuoksi sillä ei ole ollut akkulturaatiovalmiutta, eikä se juuri lainkaan reagoi afroamerikkalaisen musiikin innovaatioihin.

Kulttuurimuutoksen tuotantotekijöistä on edellä käsitelty lähitekijäin vaikutusta. Oma osuutensa kehitykseen oli tuotannon kaukotekijöillä, 1920-luvun poliittisilla, taloudellisilla, yhteiskunnallisilla ja kulttuurielämän erityistekijöillä ja maantieteellisestä asemasta johtuneella "*isolaatiotekijällä*". Osaksi nämä olivat yleiseen teollistumisajan kehitykseen liittyviä ilmiöitä, osaksi nimenomaan itsenäistymisen ensimmäisen vuosikymmenen erityisilmiöitä (saksalaissuhteiden korostuminen, Tukholman-Pietarin -reitit sulkeutuminen, kansalaissodan jälkeinen yhteiskunnallisen ilmapiirin kiristyminen, kieltolaki, leimaverolaki jne.). Kulttuurin muutos, joka oli sidoksissa tuotannon tekijöihin, alkoi vuosikymmenen lopulla vaikuttaa myös takaisin: musiikin tuotantojärjestelmä mukautui uuteen innovaatioon ja alkoi hyödyntää sitä taloudellisesti; perustetaan uusia tanssikouluja, tanssiravintoloita, huvielämän organisaatio uudistuu, modernisoituu jne. Jazzin asema alkaa institutionalisoitua, mistä on esimerkkinä mm. jazzin voimakas positiivinen reseptio kirjallis-taiteellisen kulttuuriliberalismin piirissä. Kehityksen päätepisteenä, *integraatiovaiheena*, voi pitää 1930-luvun puoliväliä, jolloin suomalaisen jazzin kaksi vastakkaista akkulturaatiosuuntausta, kansallinen haitarijazz ja kansainvälinen hot-jazz sulautuivat toisiinsa kotimaisen äänilevy musiikin, iskelmän alueella.

Kaavio 3. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla



## Liite 2. TÄRKEIMMÄT RAVINTOLAORKESTERIT HELSINGISSÄ 1920-LUVULLA

Lähteet: H.S.:n, Hbl:n, S.S.:n huvi-ilmoitukset 1.9.1920-31.5.1930; SML:n jäsenkortisto; muusikkohaastattelut.

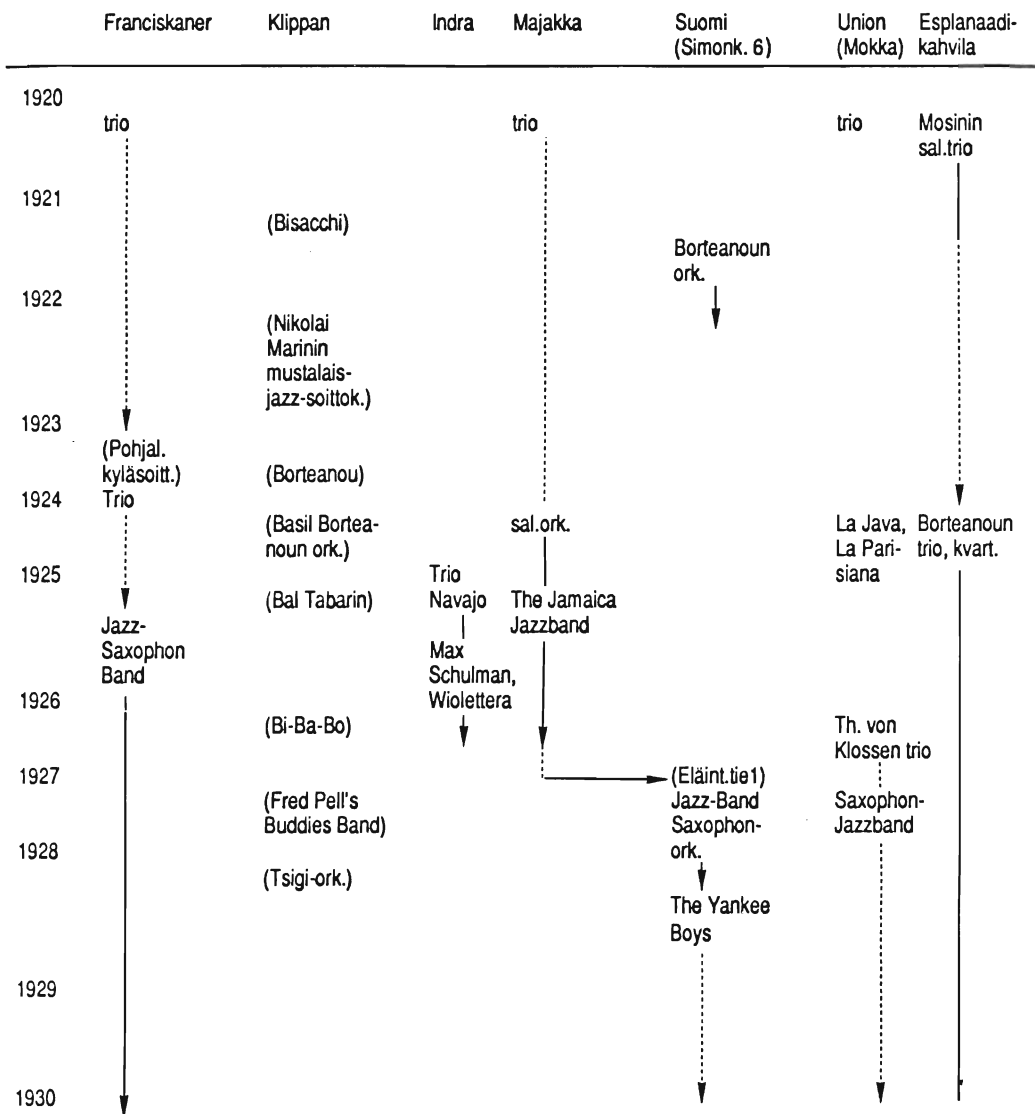
	Kämp	Börs	Seurahuone	Fennia	Oopperakellari
1920	Max de Grootin kvartetti	Costian valio-orkesteri	Solowoskin sal. kvartetti	Talvipuutarha	Rafaelin must.ork. (Costian orkesteri)
1921	↓	↓	salonki-orkesteri	↓	Nelson-orkesteri
1921	Antonie Bisacchin tait. trio	Costian vahvistettu jazzork. tanssipari Roberts	.....	King of Jazz	↓
1923	↓	↓	Jazzork.	↓	Sokolowoskin orkesteri
1923	Arpad Czeglédyn tait. trio	↓	Czeglédyn orkesteri	Güntherin orkesteri	↓
1924	↓	↓	Salonki-orkesteri	↓	Kalmanin must.ork. Otto Krogin orkesteri
1924	↓	↓	.....	(jazzork.)	↓
1925	Kämpin tait. trio	Zamba	Leo Sarin vahv. wieniläis-jazz-soittokunta	Zamba	Kihlin sal.-orkesteri
1925	↓	↓	↓	↓	(Remontti)
1926	↓	(saarto)	Harpfin kvartetti	Ubaldo Margutin Follies-Band	Mr. Francoisin Salonki-Jazz-Soittokunta (Andanian ork.)
1926	↓	Za-Za-saxophon-orkesteri	Jazzork. Zorba	↓	Mr. Francois
1927	↓	↓	↓	Andanian orkesteri	↓
1927	↓	Zamba	Jazz-orkesteri	Stanley Barnett	(Flapper's Dance Band)
1928	↓	↓	Salonki-orkesteri	↓	Mr. Francois Carama
1928	↓	↓	↓	Follies Band	↓
1929	↓	↓	↓	↓	Jolly Band
1929	↓	↓	↓	Erich Borchard	↓
1930	↓	↓	↓	↓	Helsingin Balalaikka-orkesteri, Garvyn ork.
1930	↓	↓	↓	Bela Kiss	↓
1930	↓	↓	↓	↓	↓
1930	↓	↓	↓	Melody Boys	↓
1930	↓	↓	↓	↓	↓

( ) = kesäkiinnitys

----- = kokoonpano tuntematon

	Kaivohuone	Kulosaaren Kasingo	Palladium	Konsertti-kahvila	Trocadero
1920	(Borteanoun ork?)	(?)		Huttusen orkesteri	trio-, kahvi- ja iltasoittoa
1921	(Costian orkesteri)	(Müllerin sal.kvart.	Kap.m. Waljus Kap.m. Gaudlitz		
1922	(King of Jazz)	(Müllerin sal.kvartetti)	↓ Schaadtin kam.kvart.	Huttusen vahv. King of Jazz-orkesteri	
1923	(Güntherin wienil. ork.)	(Krogin kvartetti, Sokolsky-Sorinan must.kuoro (Krogin jazzork.)	↓ Sokolowskin tait.trio	Eino Grönroosin ork.	Kalmanin must.ork.
1924	(trio Zamba)		↓ (sulku)		
1925			Weneskoski Palladiumin taiteilijatrio	The Saxophon Band, kap.m. Grönroos	Bi-Ba-Bo
	(Zamba)	(Bi-Ba-Bo)	↓ Wienerkam.trio Harpf	↓ The Five Cavaliers	
1926	(Negresco Saxophon Boys)	(Mr.Francois, Valencia) Band	↓ Follies	↓ (saarto)	Jazz-ork.
1927	(Negresco Saxophon Boys)	(Mr. Francois)	↓ Saxophon Jazzband Jambo		
1928	(Fred Fässlerin Valencia, Freddy's Rhythmican Orch.)	(Mr. Francois)	↓ Mr. Francois		
1929	(Freddy's Rhythmican Orch.)	(Mr. Francois)	↓ (Mescal-band)		
1930	(Bela Kissin mustal.ork.)		↓ Mr. Francois		





**Liite 3. ORKESTERITYYPIT JA YHTEISKUNTA.** Taulukot 1 ja 2 (s. 134, 137).  
Lähteet ja tutkimusmenetelmät

Metodi: orkesterityyppien vuosittainen ravintola- ja tanssipaikkaryhmäfrekvenssi

Lähteet: H.S.:n, Hbl:n ja S.S.:n huvi-ilmoitukset 1.9.1920- 31.5.1930.

Otos: a) ravintolaorkesterit: orkesterit, joilla on ollut vähintään 1 kk:n kiinnitys samassa työpaikassa, N = 222.

b) tanssiorkesterit: joka toisen viikonvaihteen huvitilaisuudet (vuoteen 1927 sunnuntai, vuodesta 1927 lauantai), N = 1198.

Ravintolaorkesterityypit:

1. salonkiorkesteri (myös "mustalaisorkesteri") = S
2. salonkijazzorkesteri = SJ
3. jazzorkesteri = J

Ravintolaryhmitys\* 1:

1. hienostoravintolat ja kahvilat:

Börs, Esplanaadi-kahvila, Fennia, Finlandia, Gradin - Palladium, Grand-kahvila, Kaivohuone, Konserttikahvila, Kämp, Kulosaaren kasino, Mick, Oopperakellari (vuoteen 1926), Paris, Riche, Seurahuone, Taiteilija-kahvila, Tee-salonki.

2. keskiluokan ravintolat ja kahvilat

Fenix, Franciskaner, Indra, Keskus-kahvila, Kaisaniemi, Kairo, Klippan, Kuuba, Lauttasaaren kasino, Majakka - Suomi (Eläintarhantie 1), Mokka, Oopperakellari (vuodesta 1926), Pallas, Suomi-kahvila (Simonkatu 12), Svenska Gården, Trocadero, Union.

3. työläisravintolat ja -kahvilat:

Atlas, HTY:n ravintola, Honolulu, Kiwa, Kulma, Sillankorva, Tenho.

Tanssiorkesterityypit:

1. torvisoittokunta = TSK
2. pelimanni tai -yhtye = P
3. haitarijazzorkesteri = HJ
4. jazzorkesteri (sekä salonkijazz- että moderni jazzorkesteri) = J

Tanssipaikkaryhmitys:

1. porvarilliset huvitilaisuudet, järjestäjinä nuorisoseurat (NS), vapaapalokunnat (VPK), suojeluskunnat (SK), klubit, isänmaalliset järjestöt: Alberga SK:n, Haga UF:n, Haga FBK:n talot, Heimola (Ma-leva), Helsingfors Atletklubben, Lauttasaaren NS:n, Malmin NS:n, Mosabackan VPK:n, Oulunkylän VPK:n, Munkkiniemen SK:n, Pitäjänmäen VPK:n

\* Finlands Restauratörförening 1904-1929. Jubileumskrift. Helsingfors 1929; Elinkeinolupia Uudenmaan läänissä v. 1923- 1929. Lääninkanslia B VII c. VA; Helsingin Poliisilaitos. Kanslia-osasto. Luettelot: Hotelleista. Matkustajakodeista. Kansanruokaloista 1919-1920; Luettelo kahviloista v. 1919-1921. Be VII. VA; SML:n Helsingin osaston johtokunnan ptk. 11.11.1920 (luokitus 1., 2. ja 3. luokan kahviloihin ja ravintoloihin minimitariffien laatimista varten).

talot.

2. yleiset huvitilaisuudet, järjestäjinä tavallisimmin porvarilliset urheiluseurat:

Alppila, Arbetets Vänner (Annankatu, Töölö), Balder, Kiffenin sali, Ostrobotnia, Helsingin Toverien kerho, Uusmaalainen osakunta, Parkettisali (Lüisankatu 27), Valkoinen Sali, Poliisimaneesi.

3. työväestön huvitilaisuudet, järjestäjinä työväenyhdistykset, ammat-tiyhdistysosastot, työväen urheiluseurat, muut työväenjärjestöt: Albergan Ty:n, Fredriksbergin Ty:n, HTY:n (juhlasali, A-, B- ja C- salit), Herttoniemen Ty:n, Huopalahden Ty:n, Mosabackan Ty:n, Sörnäisten (Vuorela) Ty:n talot, Arbetets Vänner (Sörnäinen), Jyryn sali, Koitto, Kirjatyöntekijäin sali, Mustikkamaa, Lemmenlaakso.

#### ***Liite 4. YHTEISKUNNALLISET LÄHTÖASEMAT***

Taulukko 4, s. 148.

I sosiaaliryhmä: johtavassa asemassa olevat, akateemisesti sivistyneet (arkkitehti, insinööri, lääkäri, apteekkari, fil. tohtori, lehtori, valtioneuvos, merikapteeni, upseeri, kapellimestari, toimittaja, teollisuusneuvos, liikemies, rakennusmestari)

II sosiaaliryhmä: pienyrittäjät, maanviljelijät (maanviljelijä, kelloseppä, kauppias, puutarhuri)

III sosiaaliryhmä: ylemmät toimihenkilöt ja toimistohenkilökunta (toimistovirkailija, tarkastaja, poliisikonstaapeli, tallimestari, taidemaalari, näyttelijä, muusikko, kansakoulun opettaja)

IV sosiaaliryhmä: alemmat toimihenkilöt ja toimistohenkilökunta (asioitsija, tullimies, konduktööri, konttoristi)

V sosiaaliryhmä: ammattityöntekijät (peltiseppä, puuseppä, seppä, maalari, suutari, leipuri, sähkömies, viilaaja, metallityömies, rakennustyömies, raitiovaunun kuljettaja, veturinkuljettaja, rautatieläinen, konemestari, varastonhoitaja, kirjasitoja)

VI sosiaaliryhmä: aputyöntekijät tms. (työmies, leski, siivooja, saarnaaja, talonmies, vahtimestari, portinvartija)

# LÄHTEET

## I. Yksityiskokoelmat (päiväkirjat, nuotti-, äänilevy- ja valokuvakokoelmat tms.)

Harry Bergströmin kokoelma (HBK).  
Karin Bergströmin kokoelma (KBK).  
Asser Fagerströmin kokoelma (AFK).  
Atso Fagerströmin kokoelma (AtFK).  
Eino Helmisen kokoelma (EHK).  
Marti Jäppilän kokoelma (MJK).  
Yrjö Juustisen kokoelma (YJK).  
Fred Kiiaksen kokoelma (FKiiasK).  
Fritz Kilannon kokoelma (FKK).  
Kullervo Linnan kokoelma (KLK).  
Nuotti ja Kirja Oy:n kokoelma (Nuotti ja Kirja Oy).  
Tekijän hallussa  
Helge Pahlmanin kokoelma (HPK).  
Marti Parantaisen kokoelma (MPK).  
Ivan Putilinin kokoelma (IPK).  
Klaus Salmen kokoelma (KSK).  
Armas ja Vera Södermanin nuottikirja (Nuotti ja Kirja Oy).  
Reino Teräsvuoren kokoelma (STK).  
Kaarlo Valkaman kokoelma (KVK).  
Reino Watasen kokoelma (RWK).

## II. Haastattelut

Osmo Aalto 8.9.1972.  
Väinö Arjava 30.8.1972.  
Väinö Arppe 20.11.1972.  
Harry Bergström 20.6.1972.  
Erik Cronvall 24.4.1972.  
Asser Fagerström 28.6.1972.  
Atso Fagerström 22.8.1972.  
George de Godzinsky 25.5.1972.  
Anatol Gunaropulos 30.4.1972.  
Eino Helminen 8.2.1973.  
Teijo Joutsela 14.9.1972.  
Yrjö Juustinen 12.12.1971.  
Fred Kiias 3.10.1972.  
Fritz Kilanto 9.1.1973, 21.3.1973.  
Kullervo Linna 29.9.1972, 12.10.1972.  
Eero Lauresalo 21.11.1971.  
Eugen Malmstén, 19.4.1972, 10.8.1973.  
Georg Malmstén 3.2.1972.  
Pej Manuel 22.10.1972.  
Torsten Melander 11.11.1972.  
Ferdinand Nikkinen 25.4.1969.  
Johan Norres 10.12.1972.

Harry Nyberg 22.11.1972.  
Martti Ounamo 18.10.1972.  
Helge Pahlman 5.9.1972.  
Martti Parantainen 17.8.1972  
Ivan Putilin 9.10.1972.  
Olavi Ruohomäki 9.11.1972.  
Klaus Salmi 22.4.1972, 7.10.1972.  
Tauno Suomi 4.3.1978.  
Harald Taruvuori 27.11.1972.  
Reino Teräsvuori 12.11.1972.  
Jouko Tolonen 18.10.1972.  
Väinö Tähkä 10.1.1973.  
Eino Vaahtera 3.1.1973.  
Kaarlo Valkama 4.5.1972.  
Reino Watanen 8.11.1972.

### III. Painamattomat lähteet

1. Helsingin evankelis-luterilaisten seurakuntien keskusrekisteri  
Helsingin evankelis-luterilaisten seurakuntien kirkonkirjat 1906-1930.  
Helsingin jakamattomien seurakuntien kastekirjat 1880-1906.
2. Helsingin Kaupunginarkisto  
Musiikkilautakunta. Kassabok 1920-1925, 1926-1929.  
Rahatoimisto. Kunnallisvarojen rekisterit 1920-1928.
3. Helsingin kaupungin maistraatti  
Elinkeinoilmoituskortisto 1910-1945.
4. Helsingin Poliisilaitoksen keskusarkisto  
Huvilupaluettelot/ 1916.  
Passitoimisto. Ulkomaalaisten työluopakirja 1927-1930.
5. Sibelius-Akatemia  
Helsingin Musiikkiopisto/Konservatorio. Matriikkelit 1909-1930.
6. Sota-arkisto  
Helsingin Komennuskomppania 28.5.1927.  
Rannikkolaivueen soittokunnan tilit 1921-1930.  
Rannikkotyökistöröykmentti I:n tilit 1921-1930.  
Suomen Valkoisen Kaartin Rykmentin soittokunnan tilit 1918-1930.  
Suomen Valkoisen Kaartin Lapuan pataljoonan tilit 1920-1930.
7. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus (MIC)
8. Suomen Muusikkojen Liitto r.y.  
Suomen Muusikeriliiton (SML) arkisto.
9. Suomen Yleisradio. Nuotisto (YLE/Nuotisto).
10. Työväenmusiikki-instituutti (TMI)

11. Ulkoasiainministeriön passitoimiston arkisto (UmPA)  
Ololupakortisto 1921-1930.
12. Uudenmaan Lääninhallituksen arkisto (ULHA)  
Työ- ja ololupakortisto 1921-1930.
13. Valtionarkisto (VA)  
Helsingin Poliisilaitos. Kansliaosasto.  
Uudenmaan Lääninhallitus. Lääninkanslia.
14. Monisteet
- Gronow, Pekka  
1965 *Tango Suomessa*. Proseminaariesitelmä musiikkitieteessä. Helsingin Yliopisto.
- Haapanen, Urpo (toim.)  
1970 *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1902-1945*. Helsinki.
- Jalkanen, Pekka  
1967 *Dallapé-orkesteri*. Proseminaariesitelmä Suomen historiassa. Helsingin Yliopisto.
- Putilin, Ivan  
1960 *Näppäilysoittimet*. Helsinki. Tekijän hallussa.
- Toiviainen, Seppo (toim.)  
1970 *Johdatus taiteen sosiologiaan*. Tampereen Yliopiston tutkimuslaitos. Tampere - moniste 56.

## IV Painetut lähteet

### 1. Nuotti- ja äänilevyluettelot

Gramofoniaitta. Helsinki 1929.  
Grammophon. Pääluettelo 1929. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1929.  
Homochord - Electro. Joulukuu 1930. Helsinki 1930.  
Hotel Kämp. Soitto-ohjelmisto. Helsinki 1934. FKK.  
Joululuettelo 1921. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1930.  
Luettelo varastossamme olevasta kinomusiikista salonkiorkesterille. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1927.  
Oy Fazer'in nuottiluettelo 1922, 1923. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1921, 1922.  
1925. Schlager pianolla. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1925.  
Suomalaisia levyjä 1925. Grammophon levyluettelo. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab. Helsinki 1925.

### 2. Nuotit

A. Apostolin nuottikirjasto.  
Partituureja 7 - 10 -ääniselle torvisoitolle. 1 - 34. Helsinki i.v. (1907-12).  
Akst, Harry  
Dinah. Orhestration by Arthur Lange. Copyright by Henry Waterson Inc., New York. B. Feldman & Co., London. YLE/Nuotisto.  
Arndt, Felix  
Nola. Copyright 1926 by Felix Arndt, Berlin. Nuotti ja Kirja Oy.  
Bach, Friedrich Emanuel  
Frühlingserwachsen. Romanze. Verlag Anton J. Benjamin, Leipzig. YLE/Nuotisto.  
Baer, Abel  
I miss my Swiss. One Step or Shimmy. Copyright 1922 by C.M. Roehr, Berlin. KBK.  
Baynes, Sydney  
Destiny. Valse Boston. Copyright 1912 by Swan & Co., London. C.M. Roehr, Berlin. YLE/Nuotisto.  
  
Harmony. Valse Boston. Copyright 1918 by Swan & Co., London. C.M. Roehr, Berlin. YLE/Nuotisto.  
  
Mystery. Valse Boston. Copyright 1920 by Swan & Co., London. C.M. Roehr, Berlin. YLE/Nuotisto.  
Beethoven, Ludvig van  
Klavierstück ("Für Elise"), op. 59.  
Berlin, Irving  
Alexander's Ragtime Band. Copyright 1911 by Ted Sugar & Co., New York. Nuotti ja Kirja Oy.  
  
What 'll I do. Boston - Foxtrot. Copyright 1924 by Irving Berlin Inc., New York. Roehr AG, Berlin. KBK.  
  
anon.  
Billy Boy. Foxtrot. Arr. O. Dewin. Copyright 1927 by Reuter & Reuter, Stockholm, RWK.



Boieldieu, A.

Overture zur Oper "Der Calif von Bagdad". Arr. L. Weninger. Copyright 1921 by Anton J. Benjamin, Leipzig. YLE/Nuotisto.

Borel-Clerc, Charles.

Marocko. Foxtrot. Copyright 1923 by Ch. Borel-Clerc, Paris. KLK.

Brink, Edward

Jazz-Gossen. Copyright 1923 by Wilhelm Hansen, Köpenhamn & Leipzig. KBK.

Brooks - Ahlert

In Shadowland. Copyright 1924 by Henry Waterson Inc., New York. KBK.

Caponsacchi, Jean

Una carezza. Vals. A. Apostolin partituurikirjasto. Helsinki. i.v.

Carmichael, Hoagy

Star Dust. Arr. by James Matta. Copyright 1929 by Mills Music Inc., New York. Nuotti ja Kirja Oy.

Chopin, Fr.

Valssi a-molli. Op. 34 n:o 2.

Valssi h-molli. Op. 69 n:o 2.

Confrey, Zez

Coaxing the Piano. Copyright 1926 by Jack Mills Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.

Greenwich Witch. Copyright 1926 by Jack Mills Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.

Poor Buttermilk. Copyright 1926 by Jack Mills Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.

You tell 'em Ivories. Copyright 1926 by Jack Mills Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.

Daniderff, Leo

Je cherche après Titine. Copyright 1923 by Leo Daniderff, Paris. KBK.

Davis, Danny - Burke, Joe

Carolina Moon. Copyright 1928 by Joe Morris Music Co., New York. Lawrence Wright Music Co., London KBK

Delibes, Leo

Pizzicato. Heugel & Co., Paris. RTK.

Coppelia Balle't de Leo Delibes por Ernst Alder. Trio. Al Menstrel, Paris. YLE/Nuotisto.

Donaldson, Walter

Yes Sir, that's my Baby. Copyright 1925 by Irving Berlin Inc., New York. KBK.

Erwin, Ralph

Im Ural. Russischer Foxtrot. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, Leipzig. RWK.

Fall, Richard

Meine liebe Lola. Arr. von Walther Borchert. Copyright 1929 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin.

Oh Katarina! Lied und Onestep. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. YLE/Nuotisto.

Fucik, Julius

- Entry of the Gladiators. March of Triumph. Copyright 1903 by Boosey & Hawkes Ltd., London, New York. YLE/Nuotisto.
- Winterträume. Walzer. Op. 184. Copyright 1907 by Eduard Klökner, Budapest. YJK.
- Gilbert, Jean  
Puppchen, du bist mein Augensterne. Marsch. Elite Tanzalbum für Streichmusik N:o 198. Copyright 1912 by Thalia Theater-Verlag, Berlin. YLE/Nuotisto.
- Harmonikkaorkesteri Dallapé  
Valikoima lauluja tanssiuutuusina. 1 - 10. Helsinki 1928 - 1932.
- Hasler, Karel - Benes, Jara  
Ich hab' zu haus ein Grammophon. Foxtrot. Copyright 1926 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. KBK.
- Hjelt, Heikki  
Sing-Song. Shimmy - One Step. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.
- Jazz Amarillo  
Orkesteri Jazz Amarillo 2 - 6. Helsinki 1930, 1931.
- Judge, Jack - Williams, Harry  
It's a long, long way to Tipperary. K.G. Fazer, Helsingfors 1916.
- Kalman, Emmerich  
Czardasfurstinnan. Copyright 1916 by Josef Weinberger, Leipzig. Abr. Hirsch Förlag, Stockholm. RTK.
- Oh, Bajadere. Lied und Foxtrot a.d. Operette "Die Bajadere". Copyright 1921 by Drei Masken-Verlag, Berlin.
- Komm mit mir nach Varasdin! Shimmy a.d. Operette "Gräfin Mariza". Arr. von Adolf Ischpold. Copyright 1924 by W. Karczag, Leipzig, Wien. RWK.
- Der Kasbek  
Grusnisches Lied. Beliebte Russische Romanzen, Zigeunerlieder und Volkslieder. Jul. Heinr. Zimmerman, Leipzig, Riga, Berlin. Nuotti ja Kirja Oy.
- Klami, Uno  
Une Nuit à Montmartre. Piano é Orchestre. Op. 8. 1925. MIC.
- Ragtime and Blues. 1931. MIC.  
K.G. Fazerin Jouhi-Orkesterikirjasto  
1 - 14. Sov. Anton Sitt. Helsinki. i.v. (1910 - 1919?).
- Kollo, Walter  
Das kleine Niggergirl. Marsch. Elite Tanzalbum für Streichmusik No. 131. Berlin (1910). YLE/Nuotisto.
- Korpela, Vilho  
Muisto. Valssi. Copyright 1928 by Vilho Korpela, Tampere. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.
- The Leightons, Burt and Frank  
Honolulu. One - Step. (Foxtrot). Copyright 1917 by M. Witmark u. Sons. Verlag Anton J. Benjamin, Hamburg, Leipzig. KLK; Rolfs orkesterbibliotek för Salong-Orkester. Ernst Rolf Musikförlag, Stockholm. YLE/Nuotisto.
- Lebedjeff, Peter - Sandberg, Sven-Olof  
Marjanka. Rysk vals serenad. Edition Sylvain, Stockholm 1929. KLK.
- Lincke, Paul  
Glühwürmshen-Idyll. Tempo di Gavotte. Copyright 1902 by Apollo-Verlag, Berlin. YLE/Nuotisto.

Lieder von A.D. Dawydoff

P. Jürgeson, Moskva, Lepizig 1901. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.

Ljubimia pisni moskovskij tsigan

A Gutheil, Moskva, St. Petersburg 1895 - 1900. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.

Loke, Jonny

Essy. Valse Boston. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.

Irina (sov.). Copyright 1929 by Anton J. Benjamin, Leipzig, Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.

Rarahu. Fox Oriental. Copyright 1926 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.

Mack, Cecil - Johnson, Jimmy

Charleston. Copyright 1923 by Harms Inc., New York. KBK.

Massenet, Jules

Elegie. Melodie avec accomp. de violoncelle. H. et C., Paris. YJK.

Merikanto, Oskar

Valse Lente. Sov. J. Rauttenbacher. Salonkiorkesterikirjasto. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.

Musik für Alle

Monatshefte zur Pflege volkstümlicher Musik. Verlag Ullstein & Co., Berlin i.v. (1908).

Nuotti ja Kirja Oy.

Mustalaisromansseja

1 - 96. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki i.v. (1920 - 1930).

Ohlman, Abe

Åh - Dolly Åh! Copyright 1916 by Foster Music Publ. Inc., New York. Ernst Rolf Musikförlag, Stockholm. KBK.

Padilla, José

Valencia. Onestep. Copyright 1926 by Francis Salabert, Paris. KBK.

Partituurikirjasto torviseitsikolle

1 - 147. K.G. Fazer, (Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab), Helsinki i.v. (1906 - 1926).

Partos, Eugen

Sonja Russische Ballade. Op. 98. Arr. von Martin Uhl. Copyright 1920 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin. YLE/Nuotisto; Sonja. Sanat: Beda. Sävel: Eugen Partos. Suomentanut Väinö Sola. Fazerin laulutekstikirjasto N:o 61. Helsinki 1933.

Pavillon Mascotte

Ball-Album von 20 Modernen Tänzen. Otto Junne, Leipzig i.v. (1913). Nuotti ja Kirja Oy.

Pingoud, Ernst

Suurkaupungin kasvot. Poeme choréographique. 1936-1937. MIC.

Profes, Anton

Ursula. Foxtrot. Copyright 1926 by Richard Birnbach, Berlin. KKK.

Was macht Meier am Himalaya. Onestep-Charleston. Copyright 1926 by Drei Masken-Verlag, Berlin. RWK.

Raymond, Fred(y)

Ich hab' das Fräul'n Helen baden seh'n. Foxtrot. Copyright 1925 by Wiener Boheme-Verlag, Wien, Berlin, New York. KBK.

In einer kleinen Konditorei. Lied und Tango. Copyright 1929 by Edition Scala, Wien, Berlin, Frankfurt am main. YLE/Nuotisto.

- Redland, John  
Den gula paviljongen. Bröderna Lagerströms Notsteickeri, Stockholm. KLLK.
- Reichenthal, Ralph  
Piano Puzzle. Copyright 1928 by Jack Mills Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.
- Richards, Harry  
Forget - Me - Not. Copyright 1920 by C.M. Roehr, Berlin. KBK.
- Rimski-Korsakov, Nikolai  
L. Indou. Nikolai Rimski-Korsakows Grundlagen mit Notbeispielen aus eigenen Werken No. Z. 122. Berlin 1922.
- Rose, Vincent  
Linger awhile. Copyright 1923 by Leo Feist Inc., New York. KBK.
- Salonkiorkesterikirjasto  
1 - 34. Copyright 1921 - 1929 by Anton J. Benjamin, Leipzig. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki.
- Schirmann, Alexander  
Dubinuschka. Potpourri über russische Zigeunerromanzen. Arr. Paul Wagener. Copyright 1922 by C.M. Roehr, Berlin. Verlag con Bosworth Co., Leipzig. YJK.
- Schonberger, John  
Whispering. Fox-trot. Copyright 1920 by Sherman Clay & Co., San Francisco. C.M. Roehr, Berlin.
- Schutt, Arthur  
The Ghost of Piano. Copyright 1926 by Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.
- Scotto, Vincent  
Alaska. Foxtrot. Copyright 1926 by Enoch & Cio., Paris. RWK.
- anon.  
Sheik. Fox-trot. Copyright (?). KBK.
- Sjöblom, Herman (sov.)  
Emma. Valssi. Ab R.E. Westerlund Oy. Helsingfors i.v. (1928).
- Yksin. Valse a la russe. Op. 1. Westerlunds salongorkesterbibliotek. Helsingfors (1919).
- Surakov, E.J.  
Tsaika. Moskva i.v. RTK.
- Sylva - Brown - Henderson  
Pagan Love Song. Copyright 1926 by Metro-Goldwyn-Mayer Corp., New York. KSK.
- Tannhäuser  
Intermezzo-Foxtrot by R. Wagner. Arr. by Arthur Lange. Copyright 1925 by Arthur Lange Inc., New York. Lawrence Wright Music Co., London. YLE/Nuotisto.
- Tanssi-albumi  
Uudenaikaisia tansseja viululla eli mandoliinilla helposti soitettavaksi sovittanut Anton Sitt. 1 - 17. K.G. Fazer, Helsinki 1901 - 1923.
- Tanzteufel.  
22. ausgewählte mondäne Tanzschlager. Neufeld & Henius Verlag. Berlin i.v. (1920). Nuotti ja Kirja Oy.
- Tavan, E.  
Fantasie sur Martha. Opera de F. de Flotow. Chadens Fil's Editor, Paris. YLE/Nuotisto.
- Les Pecheurs de perles. Opera de Georges Bizét. Chandens Fil's Editor, Paris. YLE/Nuotisto.
- Tschaikowsky, P.  
Nur, wer die Sehnsucht kennt. Lied. Op. 6 No. 6. Arr. L. Weninger. Copyright 1928 by

- O. Rahter. Leipzig. YLE/Nuotisto.
- Romanze F-moll. Op. 5. Arr. L. Weninger. Copyright 1927 by O. Rahter, Leipzig. YLE/Nuotisto.
- Tsiganskaja zizn.  
N.H. Davidoff, St. Petersburg 1890 - 1900. Armas ja Vera Södermanin nuottikirja.
- Tynnilä, Valto  
Petsamo. Foxtrot. Ork. sov. H. Pahlman - E. Lindroos. Kustantaja: Dallape Orkesteri. Helsinki Suomi (1930). KLK.
- Wagner, Richard  
Tannhäuser. Selection. Selected and arr. by Charles Godfrey. Hawkes & Son Ltd., London. YLE/Nuotisto.
- Warren, Harry  
In my Gondola. Novelty Foxtrot. An Arthur Lange Arrangement. Copyright 1926 by Shapiro Bernstein & Co., New York. Keith Prowse & Co., Ltd. YLE/Nuotisto.
- Westerlundin Partituurikokoelma torviseitsikolle. Helsinki i.v. (1920 - 1924)9.
- Whiteman - Grofe  
Wonderful One. Copyright 1922 by Leo Feist inc., New York. KBK.
- Whiting, Richard  
Ukulele-Lady. Copyright by Irving Berlin Inc., New York. KBK.
- Volga, Volga. Venäläinen kansanlaulu. Oy Fazerin Musiikkikauppa Ab, Helsinki i.v.
- Youmans, Vincent  
I want to be happy. Copyright 1925 by Harms Inc., New York. Nuotti ja Kirja Oy.
- Tea for Two. Foxtrot. Orch. by Walter Pall. Copyright 1924 by Harms Inc., New York. Chappel & Co., London KSK.
- Zu Tee und Tanz. Band 2 - 16. Drei Masken-Verlag, Berlin i.v. 1920 - 1929. Nuotti ja Kirja Oy.
- Zum 5 Uhr Tee. Band V. Anton J. Benjamin, Leipzig - Wiener Boheme-verlag, Wien, Berlin, New York. Nuotti ja Kirja Oy.
- Ötvös, Adorjan  
Heut' muss ich mein Mäderln haben! Onestep. Copyright 1916 by Franz Bard & Brüder, Wien, Berlin, Leipzig.

### 3. Äänilevyt

- After the Ball. A History of Popular Music. Emi Starline MRS 5132.
- Alkuperäisiä iskelmiä 1930-luvulta. Finlandia PSOP 43.
- Cylinder Jazz. Early Jazz and Ragtime Recordings from Phonograph Cylinders. 1897 - 1927. Saydisc SLD-112.
- Historiallisia levytyksiä. Osa 1 - 2. Emi - Odeon 5 E048 - 34268 M, 34269 M.
- Hot Jazz, Pop Jazz, Hokum and Hilarity. Jelly Roll Morton. RCA Victor LPM 524. 1921 - 1929.
- Jazz in Britain - the 20's. Parlophone PMC 7075.
- Jazz in Deutschland I - II. Top Classic. Historia H 630. Kollo, Willi
- Wann und Wo. Foxtrot. Marek Weber und sein Orchester. HMV X 2670. Berlin (1928).
- Kuplettimestarit II. Sävel Sälp 699.
- Lauluja ja laulajia 1920-luvulta. Hannes Kettunen/Th. Weissman. Finlandia PSOP 46.
- Loke, Jonny - Siikaniemi, Väinö  
Asfalttikukka/Havaij. Topi Aaltonen ja Suomi Jazz Orkesteri. HMV AL 1025.

Louis Armstrong/V.S.O.P. Vol. 1. (Hot Five) Columbia 62470.  
 Lännen lokarin kootut teokset. Love Records LRLP 17.  
 Maja, M.  
 Malja ystävä juo. Foxtrot. Veli Lehto ja Dallape- orkesteri. Odeon A 228287a (1935).  
 Marlene Dietrich. Top Classic Historia H 607.  
 Matti Jurva 1. Finalndia PSOP 53.  
 Muistatkos, Emma. Suosittuja iskelmiä vuosilta 1928 - 1935. Sävel Sälp 698.  
 Oh, what a lovely War! World SH 130.  
 Odeon PLD-EP 2001.  
 Oi niitä aikoja 3 - 4. Sävel Sälp 662 - 663.  
 Phono-Cylinders Vol. 1. Folkways Record FS 3886.  
 Pianola Jazz. Early Piano Jazz Ragtime played on Pianola Rolls. Saydisc SLD-117.  
 Proletaarit nouskaa. Eteenpäin ETLP 301.  
 Punaliivi/Siniaaltoiset. The Singing Violinist Erik Kivi. Victor 79149 (USA 1928).  
 MJK.  
 Rajamäen farssi. Rajamäen pojat. Helsinki. Columbus 5029 (1930). MJK.  
 Retrospective 1900 - 1930. Pathé 054 - 15299.  
 Silloin. Iskelmävuosikerta 1929, 1930, 1931, 1932. Finlandia PSOP 78, 83, 84, 99.  
 Sjöblom, Herman - Suonio, Evert  
     Emma/Villiruusu. Topi Aaltonen ja Suomi Tanssiorkesteri. HMV X 2990.  
 Suomalaisen jazzin kultaiset vuodet. Sävel Sälp 665. 1928. RCA Victor. LPM 523 -  
 1927 - 1929. Vintage Series.  
 Voices of the singing Twenties. Parlophone PMC 7006.  
 Paul Whiteman - Vol. 1 - 2. RCA Victor. Vintage Series. LPM - 555, 570.

#### 4. Sanoma- ja aikakauslehdet

*Aitta* 1927-1930.

*Helsingin Sanomat* 1920-1930 (H.S.).

*Hufvudstadsbladet* 1920-1930 (Hbl.).

*Jazz Monthly* 3/1968. St. Austell, England 1968.

*The Melody Maker* 1928-1931. Erillisiä numeroita. HBK.

*Muusikerilehti* 1920, 1922-1931.

*Rundradion* 1927-1970.

*Suomen Kuvalehti* 1920-1930.

*Suomen Musiikkilehti* 1920-1931.

*Suomen Sosiaalidemokraatti* 1920-1930 (S.S.).

*Suomen Työmies* 1920-1923, 1930 (S.T.).

*Tulenkantajat* 1928, 1929-1931.

*Työväenjärjestöjen tiedonantoja.* 1923-1930 (T.L.).

*Uusi Suomi.* (U.S.).

*Ylioppilaslehti* 1920-1930.

*Österreichische Musiker-Zeitung* 10/1921. Wien 1921.

#### 5. Muut painetut lähteet

(toimintakertomukset, tilastot tms.)

Helsingin kaupungin tilasto. II. Ulkomaankauppa 1920-1924.

Helsinki 1921-1925

Helsingin Kirjatyöntekijäin yhdistyksen kertomukset 1920-1930. Helsinki 1921-1931.

Helsingin Musiikkiyhdistys ja Musiikkiopisto. Vuosikertomukset 1906-1916. Helsinki 1907-1916.

Helsingin Työväenyhdistyksen toimintakertomukset 1920-1930. Helsinki 1921-1931.

Helsingin ja ympäristön osoite- ja ammattikalenteri 1936. Helsinki 1936.

Kertomus O.Y. Suomen Yleisradio - A.B. Finlands Rundradion toiminnasta v. 1929. Helsinki 1930.

Leimaverolaki 19.12.1921.

Sosiaaliryhmitys. Helsingin kaupungin tilastotoimisto (1954). Suomen tilastollinen vuosikirja 1930. Helsinki 1932.

Suomen Virallinen Tilasto. XXXII. Sosiaalisia erikoistutkimuksia. 1. Tutkimus liikeapulaisten työ-, palkka- ym. oloista v. 1925. Helsinki 1929.

## 6. Kirjallisuus

- Allardt, Erik - Littunen, Yrjö  
1964 *Sosiologia*. Porvoo.
- anon.  
1929 *Finlands restauratörförening 1904-1929*. Jubileumskrift. Helsingfors.
- anon.  
i.v. *Helsinkiläinen postimies*.
- anon.  
1934 *Tansseista ja ryppyseurasta suoraan Tuonelaan*. Suomen lähetysseuran herätyslehtinen n:o 4. Helsinki.
- anon.  
1927 *Tulenkantajien albumi*. Porvoo.
- Asafjev, Boris  
1976 *Die Musikalische Form als Prozess*. Die Intonation. Lehmann, Dieter und Lippold, Eberhard. Berlin.
- Assafjew, B.W. - Glebow  
i.v. *Tschaikowskys "Eugen Onegin"*. Versuch einer Analyse des Stiles und der musikalischen Dramaturgie. Übersetzung: Guido Waldmann. Potsdam.
- Asplund, Anneli  
1981 "Pelimannimusiikki ja uudet soittimet". Asplund, Anneli - Hako, Matti (toim.): *Kansanmusiikki*. Vaasa.
- Bachmann, Fritz  
1960 *Lied, Schlager, Schnultze*. Einige Möglichkeiten und Ergebnisse der Melodie-Analyse der "Alltagsmusik". Leipzig.
- Bascom, W.R., Herskovits, M.J.  
1952 *Continuity and Change in African Cultures*.
- Batashev, Aleksei  
1972 *Sovetskij dzaz*. Moskva.
- Blacking, John  
1977 "Some Problems and Theory and Method in the Study of Musical Change". - *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 9.
- Boulton, David  
1958 *Jazz in Britain*. London.
- Broms, Henri  
1985 *Alkukuvien jäljillä: kulttuurin semiotiikkaa*. Porvoo.
- Castrén, Gunnar  
1956 "Helsinki kulttuurin keskuksena". *Helsingin kaupungin historia III:2*.
- Czerny, Peter - Hofman, Heinz P.  
1968 *Der Schlager*. Ein Panorama der leichten Musik. Berlin.
- Dahlhaus, Carl (herausg.)  
1967 *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*. Regensburg.
- Ekman, Karl  
1945 *Westerlundin Musiikkikauppa 1870-1945*. Helsinki.
- Eronen, Simo  
1927 *Juhannustanssi*. Helsinki.
- Eskola, Antti  
1969a *Sosiologia*. Johdatus perusteisiin. Porvoo.  
1969b *Sosiologian tutkimusmenetelmät I*. Porvoo.
- Fellinger, Imogen  
1967 "Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts". Kts. Dahlhaus 1967.



- Gelatt, Roland  
1956 *The Fabulous Phonograph. The Story of the Gramophone.* From Tin Foil to High Fidelity. London.
- Gronow, Pekka  
1964a "Äänilevy ja kansan musiikki". *Suomen musiikin vuosikirja 1963-64.* Helsinki.  
1964b "Neekerisoitosta on luovuttava!". *Aikalainen* 3.  
1966 "Suomen äänilevyteollisuus ennen v. 1945". Haapanen, Urpo: *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1902-1945.*  
1968 "Discography as Science". *Jazz Monthly* 3.  
1971 *Laulukirja.* (toim.) Työväen lauluja kahdeksalta vuosikymmeneltä. Helsinki.  
1974 "Populaarimusiikki Suomessa". Knuutila, Seppo (toim.): *Aika on aikaa.* Tutkielmia poploresta. Helsinki  
1976 "Kisällilaulu". *Paimensoittimista kisällilauluun.* Tutkielmia kansanmusiikista 1. Alajärvi.
- Gronow, Pekka - Bruun, Seppo  
1968 *Popmusiikin vuosisata.* Helsinki.
- Gronow, Pekka - Saunio, Ilpo  
1970 *Äänilevytieto.* Porvoo.
- Haavio, Martti  
1972 *Nuoruusvuodet.* Helsinki.
- Hakola, Viljo J. (toim.)  
1958 *Helsingin Visan juhlaulkaisu. 50 vuotta.* Hämeenlinna.
- Halme, Yrjö  
1958 *Urheiluseuran historia.* Helsingin Kisa-Veikot r.y. 19.3.-31.12.1958. Helsinki.
- Herskovits, Melville H.  
1938 *Acculturation: The Study of Cultural Contact.* New York.  
1942 "The Myth of the Negro". Watermann, R.A. *African Influence in the Music of Americas.*
- Hirn, Sven  
1970 "Posetiivareiden mairinnousu". *Kotiseutu* 3.
- Hirviseppä, Reino  
1969 *Hupilaulun taitajia.* Porvoo.
- Honko, Lauri - Pentikäinen, Juha  
1970 *Kulttuuriantropologia.* Porvoo.
- Huhtala, Pentti  
1935 *Suomen Valkoinen Kaarti.* Helsinki.
- Häme (Hämäläinen), Olli  
1949 *Rytmin voittokulku.* Kirja tanssimusiikista. Helsinki.
- Jalas, Jussi (toim. Olavi Lehmuksela)  
1981 *Elämäni teemat.* Helsinki.
- Jalkanen, Pekka  
1981 "Murroskauden soitinmusiikki". Asplund, Anneli - Hako, Matti (toim.): *Kansanmusiikki.* Vaasa.
- Jutikkala, Eino  
*Suomen väkiluvun kasvaminen.* Suomen talous- ja sosiaal historian kehityslinja.
- Katra, Alarik  
1949 *Kahdeksankymmentä ajastaikaa Helsingin Kirjatyöntekijäin yhdistyksen toimintaa.* Muistojulkaisu 1869-1949. Helsinki.

- Kivimaa, Arvi  
 1926 *Tyttö puhui Vapahtajalle ynnä muita novelleja*. Helsinki.  
 1931 *Tango. Katu nousee taivaaseen*. Novelleja. Helsinki.
- Klinge, Matti  
 1982 *Kaksi Suomea*. Keuruu.
- Kosonen, Ludvig  
 1932 *Lippulaulu*. Kuvaus Suomen kommunistisen nuorisoaktiivin elämästä vuonna 1929. Leningrad.
- Kotek, Josef  
 1970 "Eine Generation im Banne des Jazz". Körner, Friedrich - Glawisching, Dieter (herausg.): *Jazzforschung 2*. Graz.
- Käyhkö, Kauko  
 1973 *Dallapén tarina*. Jyväskylä.
- Laade, Wolfgang  
 1971 *Neue Musik in Afrika, Asien und Ozeanien*. Heidelberg.
- Lange, Horst H.  
 1966 *Jazz in Deutschland*. Die Deutsche Jazz-Chronik 1900-1960. Berlin.
- Liliedahl, Karleric  
 1977 *The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market*. Helsinki.
- Lindgren, Werner  
 1928 *Valtion virkamiesten palkat*. Kehitys vuosina 1914-1927. Virkamiesten aikakauskirja 5/1928.
- Ling, Jan  
 1982 "Asafjevin intonaatioteoria: analyysikoe". Tarasti, Eero (toim.): *Musiikin soivat muodot*. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen julkaisusarja A, nr. 2. Jyväskylä.
- Lomax, Alan  
 1968 *Folk Song Style and Culture*. American Association for the Advancement of Science. Washington D.C.
- Madner, Raymond - Mitcheson, Joe  
 1969 *Musical Comedy. A Story in Pictures*. London.
- Malmstén, Georg (toim. Esa Rahikainen)  
 1964 *Duurissa ja mollissa*. Helsinki.
- Marvia, Einari  
 1947 *Fazerin Musiikkikauppa. 1897-1947*. Helsinki.
- Merriam, Alan  
 1964 *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Mills, David L. (ed.)  
 1968 *International Encyclopedia of Social Sciences*. New York.
- Moisala, Pirkko  
 1985 "Musiikin muutoksen tutkimuksesta murroksen tutkimukseen". Leisiö, Timo (toim.), *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Ikaalinen.
- Murdock, Peter  
 1956 *Culture and Society*. Pittsburgh.
- Mårtensson, Gunnar  
 1964 *Helsingin vapaaehtoinen palokunta 1894-1964*. Helsinki.
- Nettl, Bruno  
 1964 *Theory and Method in Ethnomusicology*. New York.  
 1983 *The Study of Ethnomusicology*. University of Illinois.

- Nuotio, Aarne  
1970 "Harmonikansoiton vaiheita Suomessa". Melakoski, Erkki (toim.): *Rytmimusiikki*. Helsinki.
- Nygren, Helge  
1964 *Viktor Damm ja hänen Ponnistuksensa*. Helsingin Ponnistus 1887-1963. Keuruu.
- Paavolainen, Olavi  
1929 *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki.
- Padilla, Amado  
1980 *Acculturation, Theory, Models and Some New Findings*. Boulder.
- Pekkilä, Erkki  
1985 "Idiominvaihdos, manierismi ja yksilö: näkökulmia musiikin muutostutkimukseen". Leisiö, Timo (toim.), *Muutoksia musiikissa, musiikkia muutoksissa*. Ikaalinen.  
1988 *Musiikki tekstinä: kuulonvaraisen musiikkikulttuurin analyysiteoria ja -metodi*. Jyväskylä.
- Raube, Hermann  
1967 "Zum volkstümlichen Lied der 19. Jahrhunderts". Dahlhaus, Carl (herausg.): *Studien zur Trivialmusik der 19. Jahrhunderts*. Regensburg.
- Redfield, R. - Linton, R. - Herskovits, M.J.  
1936 "Memorandum on the Study of Acculturation". *American Anthropologist*.
- Ringbom, Nils-Erik  
1932 *Helsingfors orkesterförening 1882-1937*. Helsingfors.
- Saarenheimo, Kerttu  
1966 *Tulenkantajat*. Ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla. Porvoo.
- Saarikoski, Simo - Koskinen, Toivo  
1946 *Helsingin Toverit 1916-1946*. Helsinki.
- Schuller, Gunther  
1968 *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. New York.
- Siipi, Jouko  
1962 "Pääkaupunkiyhteiskunta ja sen sosiaalipolitiikka". *Helsingin kaupungin historia IV*.
- Similä, Aapo  
1941 *Rikkaruohoja musiikin kukkatarhassa*. Helsinki.
- Social Science Research Council Summer Seminar  
1954 "Acculturation: An explanatory formulation". *American Anthropologist*.
- Soini, Yrjö  
1963 *Vieraanvaraisuus ammattina*. Kulttuurihistoriallinen katsaus Suomen majoitus- ja ravitsemusliikkeen kehitykseen. I. Keuruu.
- Sormunen, Eino  
1936 *Selvyyttä kohti*. Porvoo.
- Stearns, Marshall  
1963 *Jazzin historia*. Suom. Jorma Vironmäki. Keuruu.
- Stefani, Gino  
1986 *Musiikillinen kompetenssi*. (Suom. Heikki Nylund.) Jyväskylä.
- Suomi, Vilho  
1951 *Suomen Yleisradio 1926-1951*. Helsinki.
- Talvio, Paavo  
1980 *Kenttämusiikista varuskuntasoittoon*. Sotilasmusiikkimme historiaa ja perinteitä. Helsinki.

- Uusitalo, Kari  
1965 *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet*. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896-1963. Helsinki.
- Viinamäe, Kyösti  
1982 *Oppikoulu 1880-1980*. Oppikoulu ja sen opettajat koulujärjestyksestä peruskouluun. Oulu.
- Waltari, Mika  
1928 *Suuri illusio*. Porvoo.
- Waris, Heikki  
1956 "Helsinkiläisyhteiskunta". *Helsingin kaupungin historia* III:2.
- Worbs, Hans Christoph  
1963 *Der Schlager*. Bestandsaufnahme - Analyse - Dokumentation. Ein Leitfaden. Bremen.
- Åström, Sven-Erik  
1962 "Kaupunkiyhteiskunta murrosvaiheessa". *Helsingin kaupungin historia* IV:2.

## English Summary

### Industrialisation and the breakthrough of jazz culture in Finland in the 1920s

*Alaska, Bombay and Billy Boy* is a study of the early years of Afro-American music in Finland. Ragtime and jazz spread from North America via Europe to Finland in the 1920s, taking the place of the former ballroom dances and transforming the dance bands and tunes. The new fashion was adopted by the entertainment business, and in literary circles it became the forerunner of exoticism, expressionism, futurism, the adulation of machines and modernism. Most of the 'isms' subsequently vanished, but jazz remained.

The emergence of jazz culture, beginning in the Helsinki region in the 1920s, was the outcome of mutual contact and reaction between two different musical cultures, European-national and Afro-American popular music and the "musical concepts", "worldviews" or "intonations" manifest by them. The music born of this change is a phenomenon here dealt with as a process of *acculturation*. There are two sides to this phenomenon. On the one hand we have a musical event in which ragtime, jazz and their different variants - rooted in Afro-American culture - spread to the earlier traditional strata of Finnish popular music, salon music, brass band music, social evening and street music, partly rejecting them, partly assimilating with them and becoming Finnicised. On the other hand the phenomenon was closely embedded in the cultural environment of the era, the social, economic, political and cultural factors of the 1920s regarded in many ways as shaping the course of music. Thus the shift in popular music can also be regarded as a reflection of the times, as a source that absorbed much of the style of thinking, feeling and living of the city dweller of the 1920s:

"Muistatko vielä Valenciaa? Tänään et sitä kuulla saa, mutta kauniimmin vielä soi Alaska, Bombay ja Billy Boy."	Do you remember Valencia? You no longer hear it today, But instead you will hear a prettier song: Alaska, Bombay and Billy Boy."
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Yrjö Jylhä, Saxophone, 1929)

The introduction to the study (in Finnish) presents a hypothesis defining more closely the extramusical cultural environment of jazz and drawing a distinction between its immediate and marginal factors. The immediate environment is crystallised in the concept of the *production* of music. The

system producing restaurant, film and dance music and a few marginal genres is viewed as a phenomenon of urban culture peculiar to the industrial era, its chief task being to provide city-dwellers with a form of free-time entertainment. Also classified as immediate factors are the mechanised production and transmission complementing the live production of music: the music trade, and the recording industry, broadcasting and the sound picture, which gradually gained impetus in the 1920s.

### **The industrial era and specialisation in the production of popular music**

Systems for the production of popular music emerged towards the end of the 19th century during Helsinki's first period of expansion, in the era of liberalism, industrial diversification and economic growth. In the 19th century the Finnish capital began to resemble the city of today: in the city centre National Romantic and Jugend buildings began to take the place of the wooden houses of the Empire period, and by 1900 the population had increased to about 150,000. The social structure of the city became established: the upper social classes inhabited the southern areas and the centre of the city and the working population - relatively large in number - set up home north of the centre or in the "suburbs" annexed by the City of Helsinki in 1946. The social structure prevailed with the exception of a slight tendency to become increasingly middle-class until 1918 and even after the Civil War. The latter half of the 1920s was dominated by an economic boom, the population rose to about 200,000 and the city spread towards the north and the east. This favourable trend ended with the depression of the early 1930s and political conservatism.

The economy and administration were accompanied by organisations for the arts and entertainment, the production of public entertainment (on a business scale) for which a charge was made and a general increase in leisure pursuits, in which the various citizens' organisations of the industrial era had an important part to play. The late 19th century saw the development of the theatre, serious and military music, the music trade, restaurants, the circus and the amusement park, and of such new forms of popular culture as sports contests, public dances and the cinema. The production of both serious and popular music was strongly influenced by the culture of Central Europe, and in popular music this was felt particularly in restaurant music and the music trade. One special feature of the autonomous era (from 1809 to 1917 Finland was an Autonomous Grand Duchy under the Russian Tsar) was the culture imported from St. Petersburg (nowadays Leningrad), the influence of which continued even after the October Revolution, thanks to the Russian emigrants in Finland. Following the First World War and the Civil War the culture of

Central Europe, and especially of Germany, nevertheless assumed growing importance.

During the period of industrialisation and urbanisation music began to diversify. By the beginning of the 1920s popular music had developed into a system displaying quantitative and ideological differences according to its application. Even in the previous century this was already giving rise to various practices: salon music of Central European origin had become established in restaurants and theatres, the music for public entertainments and dances was provided by military and amateur bands, folk fiddlers and accordion players still featured at dances and social evenings on the outskirts of the city, and from the urban culture of Central Europe Finland adopted such institutions as variety, the comic song and buskers. The stratification of production was visible above all in restaurant music, where the exclusive downtown restaurants and hotels were primarily responsible for production and stood out very clearly from the more humble restaurants and cafés of the areas inhabited by the middle class and the workers. The ideological differences in production were manifest after the Civil War above all in the holding of public dances; this meant that there was a sharp difference between the dances arranged by the middle-class and the working-class organisations, and there was no longer any question of each class hiring the same downtown dance halls in turn, as was still common practice in the 1910s.

After the First World War the production of popular music underwent a host of changes and reforms that had both direct and indirect effects on music. Some of them, such as the economic boom in the late 1920s, which created the potential for an increase in both production and consumption, were in keeping with the general trend of the decade. Others influenced the production of music more directly. The shift in restaurant ownership following the Civil War, the Acts on Prohibition and Stamp Duty and the break in contacts with St. Petersburg meant that business was forced to renew, and this applied to music, too. The 'dance-restaurant' that had spread in accordance with Central European practice brought about radical changes in Finnish restaurant culture and effectively promoted the spreading of Afro-American music.

Even in the days of autonomy the fashionable restaurants had already been holding exclusive "allegri soirées" and "picnic balls", though certain visitors from abroad did somewhat belittle them as being poor imitations of the 'real thing'. The post-war reforms brought economic innovations effecting a wider population in terms of both number and age structure. The climate was favourable for dinner and supper dances. Dancing schools flourished and were carried along by "dancing fever", the now younger restaurant-goers learnt the new dances (the shimmy, the fox-trot, the charleston, the black bottom and the Boston waltz), to begin with to the accompaniment of a ballroom dance band, but above all they regarded the new salon orchestras as pioneers of the dance,

as a continental craze for warding off war-weariness. "We'd never have done this before," wrote the poet Erkki Vala in the Album of the Tulenkantajat (The Torch-bearers - a cosmopolitan band of young writers and artists with liberal cultural views in the 1920s), and the writer Mika Waltari canonised the concept in the words spoken by Caritas in his novel *My Great Illusion*:

"My youth coincided with that wild and crazy period when the war was over and life gradually began to settle down - When the tension from which we had all been suffering for years dissolved into laughter and dancing - a morbidly frenzied, hysterical outburst - The whole atmosphere was at that time quite deranged. Remember the first jazz bands coming to Finland!"

A similar change took place around the middle of the decade in the holding of public dances. In 1926 the organisers - Helsinki's brass bands - of dances in hired halls in the city centre suddenly forfeited their established position to the bourgeois sports clubs. These clubs began to hire jazz bands to play at their dances, and the brass bands were pushed out to the suburbs and the regions beyond. No precise details are known, so the reasons leading up to this radical change are purely a matter of conjecture. As far as the brass bands were concerned, this was inevitable: in the 1920s they had held a monopoly over the holding of dances and had outstayed their welcome; the result was a vacuum that was immediately filled once the chance presented itself. The sports organisations were a new force to contend with in the 1920s: during the decades of Paavo Nurmi (the famous Finnish runner) and nationalist-inspired sports they enjoyed great popularity and outdid the brass bands in the competition for the organisation of dances. During the transition questions of taste and profitability combined to the detriment of the brass bands: the youth bands of salon and hot-jazz type, consisting of five members on average, were more to dance audience's taste and probably cost the organisers less than the brass bands, which sometimes ran to as many as 14 pieces.

The changes in mechanised music began to influence the development of music at the end of the 1920s. The breakthrough of the sound picture at the beginning of the depression was an international phenomenon that had a few years previously dealt a severe blow to the cinema orchestra. The radio and the gramophone record were of significance primarily to jazz musicians, who could thus keep abreast of international trends despite their lack of personal contacts. By way of contrast, the unassuming Finnish record industry and the Finnish Broadcasting Company, established in 1926, were for the time being content to remain passive bystanders.

The changes taking place in society in the 1920s were catalysts of acculturation. As society changed, people began to demand new trends in popular culture, and new ways of producing popular music thus emerged. The



post-war boom was infinitely fertile for both the production and the consumption of music: the population increased, building and enterprise picked up and the baby boom at the turn of the century provided a bigger than usual population of dancing age in the 1920s. The demographic, social and economic factors were thus auspicious for a shift in culture, creating the need and the capacity to assimilate new, international culture.

### **Cultural contacts and production system**

In the production system it was possible to distinguish alongside the economic and social factors trends away from political ideals towards special features of cultural life. The former were firmly tied in with the ideological specialisation of production, the latter came to the fore in various attitudes and assessments of the new phenomenon. The foreign policy of the newly independent Finnish Republic, with its traditional trade and cultural relations, also placed special national constraints on the production of music. Of considerable significance were the firm cultural and economic relations with Central Europe and Germany in particular, which current events strengthened even further. Thus after the First World War German popular music was the main foreign influence on Finnish popular music, and its influence was felt far more strongly in Finland than anywhere else in Scandinavia. It was spread by both the music trade and restaurants, which after the First World War recruited most of their continental novelties from Berlin. But the pro-German sympathies of white (bourgeois) Finland could also be felt - it can hardly have been a coincidence that while Finland was looking for a German king, the first 'continental jazz band sounds' were being played by the German Kings of Jazz. The growing strain in relations with Russia dating from the years of oppression did not appear to be making itself felt in the field of music. Russian romantic popular music seemed with the exception of a few minor outbursts on the part of the extreme radicalists to enjoy a vast popularity in the Finland of the twenties, and there is proof of the impact made by Russian intonation ever since the previous century in, for example, the partial adaptation of this style in accordion jazz alongside the German 'schlager' and the traditional music of Finland. One special feature of the decade was the temporary rise in the number of emigrants from St. Petersburg among the musicians employed in restaurants and cinemas.

Finland did not therefore have any authentic jazz to offer; instead it favoured the acculturated jazz of Central Europe. The bias towards Germany checked the spread of Anglo-American jazz, and for many years jazz meant the music and hits of the Berlin cabaret, remote from New Orleans. As a recipient of Anglo-American music Finland was in a less favourable position

than the other countries of Scandinavia: the travelling British jazz bands never got as far as Finland, and whereas the American 'jazz ambassadors' might include Copenhagen and Stockholm on their European itineraries, they too passed Finland by. The delayed arrival of Anglo-American popular music was also a result of Finnish attitudes: at the beginning of the century Finland still looked askance at 'utilitarian' Anglo-American culture, which was regarded as conflicting with the 'idealism concept' of Germany. All this was changed by the First World War. As the new generation of cultural liberalists became more cosmopolitan and aware of France, England and America in addition to Germany (evident in, for example, the cinema and the literature translated), so Anglo-American jazz began to gain a foothold. The international factor aiding the final breakthrough of jazz was the increase in the economic and political influence of the United States, and the immediate factor was above all the expanding American recording industry and the accompanying music publishing and broadcasting. Jazz was its most significant cultural innovation so far and was soon making its presence felt in Finland, too.

### **Acculturation: salon, hot and accordion jazz**

Finland's emergent jazz culture was influenced both by Afro-American music and by the national popular music of Europe. The former was dominated after the First World War by the German acculturation of jazz, while the latter was regulated by the cultural context of the system for the production of popular music. The significant point was that the production system was very heterogeneous. The various *sub-cultures* had different needs, goals and assimilation potentials, and they each reacted to new impulses in different ways.

During the first stage in the spreading of Afro-American music, in the 1910s, there were not yet any problems; the fashionable ragtime dances, such as the cakewalk, the one-step, two-step and tango, and the new instruments - the saxophone and the banjo - were naturally assimilated into the salon orchestras, brass bands and comic song repertoire. But the world-wide breakthrough of Afro-American music after the First World War brought about rapid changes in Finland, too.

It is possible to distinguish three separate sub-cultures in the Finnish jazz of the 1920s: Central European salon jazz, Anglo-American hot jazz and Finnish national accordion jazz.

The first of these, salon jazz, spread from 1920 onwards as the new brand of dance music favoured by the fashionable restaurants. Imported "Lärm" and "salon jazz bands" from Berlin led to both imitation and fusion, but the majority of Finnish salon musicians cynically regarded jazz as something

which they played 'just as a joke' for the money involved. The salon jazz era, supported by the programme policy of the fashionable restaurants, continued undisturbed until the mid-1920s, after which it gradually began to fuse with the more recent, Anglo-American hot jazz.

The breakthrough of hot jazz took place independently of salon jazz. The new generation of musicians, the amateurs who had developed an interest in jazz while still at high-school, had by listening to the radio, through sheet music, records and music magazines begun to acquire a feeling for a style of jazz more authentic than the German, the jazz of New Orleans and Chicago, and they were flanked by the young military bandsmen who espied new applications for their brass instruments and saxophones. The final touch was a 'first-hand contact' in the form of visits by the band of the American-Finnish S.S. Andania and its saxophonist Tommy Tuomikoski from summer 1926 onwards. Naturally musicians were already well informed about materials and techniques before these visits, which were soon to acquire almost mythical overtones.

Under the influence of salon and hot jazz the music played in the Helsinki restaurants underwent a complete change in the course of this decade. Even by the beginning of the decade the salon bands were already giving way to jazz bands and moving into the cinemas, until in 1931 the sound film virtually dealt them a deathblow. True, the salon tradition did continue to provide one form of entertainment in the hot jazz era, and even in the 1930s jazz musicians found themselves obliged to provide the 'obligatory' salon music on the traditional instruments at dinner and supper concerts. Restaurant music thus adapted to the mergers, often having to make a bitter compromise. Anglo-American hot found its most fanatic audiences among the high-school students. The new 'schoolboy bands' wanted nothing more than to simulate English and American jazz as closely as possible. As a form of acculturation the hot style, which became branded as the music of the young upper and middle classes, was thus an imitative *cultural borrow*.

Around mid-decade hot jazz was joined by Finnish accordion jazz, a new sub-culture created by the working-class youngsters of Helsinki. Accordion jazz was a conscious attempt at *cultural fusion* combining the Central European, 'schlager' elements of Afro-American music with the intonations of traditional music familiar from dances and social evenings, from folk music and the sentimental Russian romance.

By the latter half of the decade jazz had won an established position among both restaurant and dance bands and deposed the former European-national tradition. The brass band era had come to an end in the city centre by 1927 at the latest. The brass bands first moved out to the suburbs and from there to the rural regions, where for the time being they retained their popularity. The death of the salon orchestras was presaged by the sound

picture on the brink of the depression, and certain marginal genres, such as the comic song and busking, either merged with jazz or quietly vanished from the scene. The European-national element survived only partially, merging with the three national mainstreams of Afro-American music: salon, hot and accordion jazz.

### **Surface and deep level**

The European-national tradition did not, however, vanish at every musical level. Analysing acculturation through style reveals an interesting difference between the 'surface' and 'deep' levels of music. The change primarily affected the surface level, introducing new instruments and ensembles, new fashionable dances and rhythms. Yet at deep level, in the melodies, harmonies, forms and textures of international and Finnish material, the conventional features characteristic of tonal music remained virtually untouched. The deep level thus emphasised the continuity of the European-national tradition in contrast to the sharp change in the surface level.

Applying the 'theory of musical competence' of Gino Stefani, the difference may be regarded as deriving from the fact that the surface level was tied more firmly than the others to 'social practice', in other words the commercial aspect of the production of music, which required speedy adaptation to fashionable changes. At the deep level, on the other hand, the trend was more 'autonomous' and naturally continued the 'musical techniques' and 'stylistic codes' familiar to European-national music. It is in fact interesting to note that even certain melodic intonations of Viennese classicism or of the Russian romance sometimes survive as unconscious loans in, for example, Finnish accordion jazz tunes, or that classical-romantic harmonies and textures might make their appearance in hot jazz even though the styles were at surface level hostile to one another.

The last to change were the features characteristic of performance, and not until the 1940s, with the next generation of musicians, did jazz rid itself of the classical-romantic style of performance and voice production and the customary interpretations of salon, military band and folk music.

### **Reception**

The breakthrough of Afro-American music began with specialists - musicians - but it quickly spread. The musical outlook of the revolution was markedly pluralistic. The European-national and Afro-American concepts of music both collided and grew accustomed to living side-by-side, or else they merged. The

breakthrough of jazz marked the beginning of a new and lasting opposition, that of popular vs. serious music. It was fundamentally different from the former folk music/serious music or salon music/serious music pattern concerning genetic or social variations of serious music rather than differences between separate musical cultures. The collision between the old and the new concepts of music was evident above all in the reception afforded the change. Although Afro-American music had been subject to acculturation and the main concepts of swing, hot and improvisation were still only in embryo form in most of the sub-cultures, Afro-American music nevertheless stood out against the background of the times as a genre of its own. Reception analysis of jazz reveals aesthetic considerations along with many other attitudes and ratings. Although the reception material is chiefly limited to the statements and polemic articles by the professional music organisations and the literary sources of the period, it is nevertheless possible to discern something of the values and content of jazz through the eyes of contemporary observers.

Musical concepts in the reception of jazz appear to have been in keeping with the cultural environment of the style, the 'social practices' of jazz (Stefani), and attitudes and judgments were greatly influenced by the practical consequences jazz was thought to have for the receiver category in question. The music organisations oriented towards serious music put up a resistance right at the very outset. For them jazz meant not only differences in musical concepts but also a threat to employment, and attitudes in, for example, the Federation of Finnish Musicians, which found itself on the defence, were resolute: "In no way can jazz be regarded as a factor promoting culture."

It was remarkable that in professional musical circles the concept of jazz as a genre in itself appears to have been alien, and the criteria for rejecting it were in most cases the 'musical techniques' and 'stylistic codes' (Stefani) of serious music, which were forcibly imposed on the different aesthetic code applying to jazz. Further proof of the lack of interest among professional 'classical' musicians was the fact that the interest in jazz adaptation expressed in relation to serious music and centred on Paris never really caught on in Finland, and the only works of this type to gain a lasting foothold were the piano concerto 'Une Nuit à Montmartre' (1925) and the chamber work 'Ragtime and Blues' (1931) by Uno Klami and the ballet pantomime 'The Face of the City' by Ernst Pingoud (1937).

An interesting reception, and one characteristic of the period, was the strong support for jazz among the literary-artistic members of the Torch Bearers. The Torch Bearers represented a youthful brand of cultural liberalism that consciously strove to break away from the introversion of National Romanticism. Its members felt that jazz would further and symbolise their goals, though admittedly in keeping with their American and French models.

They were concerned with jazz more as a carnivalistic phenomenon of life 'as sacred as life itself' rather than as a form of music. Its Negro origins gave jazz a touch of exoticism, the style itself being viewed as a manifestation of Europeanism and cosmopolitanism, and they saw in it all the basic new values in life from expressionism to functionalism and the adulation of machines. The Torch Bearers were further responsible for the growing belief that the ecstasy of jazz could be read as a liberation from the anxieties of the war; nor did the young cultural liberalism shun its decadent connotations with their moonshine canisters and 'semi-virgins', preferring to speak in their defence, to the annoyance of the conservatives.

In contrast to the cultural liberalism of the Torch Bearers was the strong rejection originating chiefly in the upper and middle classes. The opinions expressed by the conservative circles embraced attitudes, prejudices and fears of an artistic, moral, religious and political nature. The biggest thorn in the flesh were the formidable 'social practices', the two-faced restaurant atmosphere and its numerous enticements in the days of Prohibition, sometimes even the negroid, 'pagan' origin of jazz. The professor of musicology at Helsinki University Ilmari Krohn even went so far as to call for a brush similar to the 'fascistic' Lapua Movement to sweep musical life clean and rescue it from the grips of jazz. The only favourable views encountered among the upper and middle classes were put forward by the fashion editors and columnists of the magazines *Suomen Kuvalehti* and *Aitta*, which were in favour of the restaurant business and which claimed that the 'international pull' of jazz was on the way to becoming 'a vital factor in the contemporary life of the restaurant'.

It is difficult to judge from the little source material available just how the reception of jazz in the Press influenced its acculturation. It seems likely that the cultural liberalism of the Torch Bearers raised the prestige of jazz and helped to spread it once the group had won itself an established literary and artistic position, and their admiration for salon jazz (to begin with that of Germany) shifted at the end of the decade to the propagation of more modern Anglo-American hot music. Forceful opinions were, however, a symptom of a phenomenon calling forth a marked response rather than of an attitude striving to influence developments themselves. The only exception are the negative views put forward by the Federation of Finnish Musicians, which may be regarded as bearing consequences effecting musical policy; and when, from mid-decade onwards, the Federation was able to influence the importing of foreign musicians, it may have limited the spreading of Central European jazz to the advantage of salon music.

Unfortunately only random sources have survived to indicate the opinions of the man-in-the-street, and conclusions can only be drawn by studying types of bands and analysing the music. The rapid and total revolution and its

distinct sub-cultures prove that jazz acculturation carried values and shades of meaning considered in different quarters to be important. Later developments prove that Finnish accordion jazz corresponded most closely to the concepts of dance music of the man-in-the-street, and that popular dance music originating in working-class sub-culture became the property of the nation at large, with great assistance from the recording industry in the 1930s. Of the spiritual currents of the decade, sport seems to have been linked with jazz culture in the mind of the ordinary city-dweller just as strongly as cultural liberalism extending as far as the adulation of machines among the young writers and artists: the sports clubs in both the Finnish Central Sports Federation (SVUL) and the Workers' Sports Federation (TUL) were by the middle of the decade among the chief holders of public dances in Helsinki, and the atmosphere prevailing in these clubs was sufficiently liberal to accommodate other ideals and even political 'umbrella organisation activities', though admittedly on the conditions dictated by class.

### **Jazz in cultural history**

What was the cultural-historical function of jazz in the 1920s? Popular music represented one form of the entertainment industry and an organised leisure activity. The sub-cultures of jazz can thus be regarded as having economic, social and political functions within their own limited sectors. Music production was one way in which restaurants could guarantee the continuity of operations and preserve a fitting status. The former principle called for flexible adaptation and an acquaintance with international trends, the emphasis in the latter being on the avoidance of risks.

These two opposing factors also appear to have regulated the acculturation of jazz in restaurant music. The increase in public dances at restaurants after the First World War was a typical case of adapting to international fashions, whereas the supremacy of music from Central Europe and the determined survival of salon music in the fashionable restaurants were the outcome of the opposite trend. The German bias to restaurant fashions was undoubtedly in keeping with general cultural-political trends at the time, which helped to influence the decisions made by the capital's leading restaurateurs. At the most exclusive restaurant of all, the Kämp Hotel owned by the Kansallis-Osake-Pankki bank, the influence of political conservatism seems to have been quite blatant: jazz was deemed unfit for this meeting place of 'ministers and provincial governors', which resounded to German salon music and the march by the famous Finnish national-romantic composer Selim Palmgren dedicated to Marshal Mannerheim.

The social contrast between hot and accordion jazz sprang from the

unusual conditions prevailing after the Civil War. A similar, though less striking polarisation, also seems to have featured in the other 'breakthroughs' of Afro-American music, in the swing of the 1940s, the rock and roll of the 1950s, the guitar band music of the 1960s and the new rock wave of the 1970s. The hot jazz of the 1920s bore the strong stamp of a high-school sub-culture. Nevertheless it primarily emphasised the aesthetic content of music, and even by the 1920s there was already a budding attempt to develop jazz into an 'art' of its own - a genre comparable to serious music.

The backgrounds of the upper and middle-class high-school children and their ability to understand languages other than their own were, together with these youngsters' musical ability, among the basic prerequisites for the assimilation of a new international culture. The Anglo-American bias in popular music did in a sense also forecast the Finns' subsequent familiarity with other Anglo-American culture. The political connotations could hardly have been uppermost in the hot-jazz sub-culture, even though this jazz was primarily produced for the dances held by the middle-class Helsinki sports clubs.

The accordion jazz emerging among young workers in the latter half of the decade had special musical, social and political features setting it apart from other jazz. As a type of acculturation accordion jazz was an example of cultural fusion sparked off not by a foreign loan but emerging within the young workers' sub-culture and centring around the Dallapé Band. This jazz consisted of the studied combination and selection of traditional and Afro-American music from brass band and social-evening music to the German hit and ragtime. Unlike other forms of jazz, accordion jazz favoured a unique brand of composition, arrangement and lyrics, the melodies in particular displaying interesting relics of European-Finnish intonations in the form of Viennese classical passing-note chromaticism and the sixth motifs of the Russian romance. The social background to workers' sub-culture had a significant influence on the shaping of the style: the musical potential for adapting Afro-American music, for example, was smaller than in the hot-jazz culture of the high-school students, and concepts of music were thus firmly tied to the ordinary strata of traditional music, from brass bands to agrarian music. On the other hand social and class awareness did lead to deliberate discrimination, so that the popular elements of traditional music were thought to possess attributes that strengthened workers' own sub-culture.

Accordion jazz may also be said to have political functions: the seeds sown by the Dallapé were, to begin with, used as part of the propaganda of the communist youth organisations. Many of the musicians were members and officials of the TUL youth clubs, and orchestras as a whole centred round the entertainments provided by the workers' organisations. There were, however, no very firm ties with the political workers' movement, even though jazz



bands were sometimes vested with revolutionary symbolism inspired by the Soviet futurist-influenced concept of music: "The International played by a jazz band!".

Accordion jazz displays the main cultural qualifiers of folklore: it was - in emphasising national elements, a workers' sub-culture and a youth sub-culture - a counter-culture. Gradually the social borders were broken down, jazz inherited its supremacy from the brass bands and in the 1930s came to provide the dance music beloved by the entire nation, to be the new dominant style of urbanised folk music.

What is the point of studying a non-art such as the jazz culture of the 1920s? Viewed from the perspective of cultural and social history or ethnomusicology, the study of the culture of the masses does not pose any problems, and the status enjoyed by the style is relevant only as an item for research and not as a research constraint. I nevertheless believe that a knowledge of the history of popular music is an advantage in the study and making of traditional art music.

The jazz culture of the 1920s is a splendid example of the relative nature of musical values: they tend to change with time and are, along with exclusively musical factors, bound to the culture and society of their era. Time has provided western art music with such aids as parody, naivety, kitsch and camp for turning the everyday reality of yesterday into melancholy nostalgia or gentle irony. The jazz of the 1920s can have little to say to the art music of today. Any attempts by 1920s jazz and art music at synthesis remained but a passing fashion, though there were admittedly a few exceptions among the works of Debussy, Ravel, Milhaud, the Stravinsky of his Paris period and Shostakovich in which the jazz adaptation goes deeper than the material itself and enters the realm of experience. And we should not forget Uuno Klami's piano concerto 'Une Nuit à Montmartre'.

It is, however, certain that something of the fundamental spirit of "the golden decade" lived on in popular music. How otherwise can we explain the reassessment of 1920s culture, as a result of which people today can, through listening to reissues of the old 78 records, recapture the joie de vivre of the era: the smile-evoking sentimentality of the salon music, the tear-jerking tragedy of Sonja, the snobbery and angular virtuosity of ragtime, the new, creative style of performance of Louis Armstrong, Jelly Roll Morton and Duke Ellington, or the oom-pah primitive rhythmic beat of the Dallapé?.

## Henkilöhakemisto

- Aalto, Osmo (Ossi) 95, 102-104, 157  
Abraham, Paul 216, 275  
Ackte-Jalander, Aino 343  
Adams, Abel 46  
Adamson, Leo 299  
Adliwankin, Aleksei 41, 75  
Aerila, Kusti 158  
Afanasjew, Georg 95  
Ager, Milton 285  
Ahde, Kauko 157  
Ahlström, Walter 176  
Ahrenberg, Mary 53  
Ahrenberg, Viljo 53, 57, 166, 173  
Airaksinen, Arvo 65, 115, 158, 165  
Alajärvi, Toivo 119  
Alanko, Vilho 115, 116, 118, 322  
Alder, Ernst 214, 222, 226  
Ambrose, Bernt 11, 31, 90, 162, 288, 289  
Andersson, Aimo (A. Aimo) 123  
Andersson, Åke 123  
Andrejeff, Vasili 80, 81, 173  
Andström, Alvar 56, 166  
Apostol, Aleksei 55, 62, 65, 159, 180, 231, 245, 249, 250  
Appel, Hans 58  
Ara, Ture (Topi Aaltonen) 126, 159, 310, 311  
Armstrong, Louis 31, 33, 93, 99, 100, 162, 259, 285, 299,  
Arpiainen, Uno 56, 83, 84, 166  
Arppe, Väinö 157  
Artok, Leo 226  
Asafjev, Boris 15, 24, 26, 236, 239, 327  
Auer, Leopold 213  
Aufrechtig, Hans 53, 165  
Aunio, Mikko 158  
Axt, Harry 285  
Ayer, Nat 268, 285, 270  
  
Bach, Fr. E. 71  
Bachblom, Carl 166  
Bachmann, Friz 23, 24, 275, 279, 280  
Backman, Åke  
von Bagh (Diedrichs), Margareta 57  
von Bagh, Hans 53, 56, 57, 173  
Bakaleinikow, Nikolaj 218, 222  
Barbi, Enrico 50  
Barnett, Stanley 75, 174  
Baynes, Sydney 270, 306  
Becce, Giuseppe 215  
Beethoven, Ludwig van 213  
Bela, Dajos 31, 282, 283, 289  
Bells, Joe  
Benatzky, Ralph 274  
Berge 215  
Bergman, Johan 75, 83, 157  
Bergström, Harry 95, 97, 99, 100, 158, 162, 271, 298  
Bergström, Rainer 95  
Berlin, Irving 215, 249, 268, 270, 285  
Bisacchi, Antonio 49, 54  
Bizet, Georges 213  
Blom, Åke 122  
Blomstedt (Jalas), Jussi 54, 57, 100, 158, 165  
Blomstedt, Aulis 158  
Boieldieu, A. 213, 220  
Boja, Asta 82  
Borchardt, Erich 105, 106, 174, 282  
Borg, Mimmi (Deivali Zehai) 52, 205  
Borteanou, Basil 50-52, 83, 204  
Bottari, Giuseppe 217  
Brahms, Johannes 214, 240  
Brink, Edvard 269  
Brooks, Harry 285  
Brooks - Ahlert 270  
Bunakoff, Boris 80  
Burke, David 285  
Busi, Angelo 69, 125, 127  
Busi, Ludvig 69, 125, 127  
Busi, Pietro 69, 125, 127  
Busi, Tomaso 69, 125, 127  
Bäckström, Frans 64  
  
Caponsacchi, Jean 231  
Capua, Ernesto di 218  
Carmichael, Hoagy 291,  
Chopin, Frédéric 214, 217, 220  
Christian, Emilie 105  
Christoforoff, Boris 80, 81  
Ciniselli 29  
Clapson 258  
Clewesal, Wladimir von 145  
Confrey, Zez 215, 257, 262, 265  
Costia, Gheorghie 49, 50, 79, 204  
Cowler, Jim 275  
Cronvall, Erik 54, 58, 84, 150, 165, 166, 182  
Crosby, Bing 100  
Czegledy, Arpad 49, 76  
Czerny-Hofman 23  
  
Dahl, Lennart 314  
Dahlgren, Hugo 65  
Daniderff, Leo 275  
Davidoff, Alexander 238  
Davidoff, Nikolai 237  
Davies, Danny - Burke, Joe 170  
Debussy, Claude 359  
Deiro, Pietro 69  
Delibes, Leon (muist aks. 289  
Dietrich, Marlene 274  
Diktonius, Elmer 336  
Dobbrint, Otto 282  
Donaldson, Walter 268, 285  
Donizetti, Gaetano 213  
Dorsey-veljekset 33, 100, 162  
Dvorak, Antonin 214  
Dünther, Eugenia 53, 55

- Ehrlich, Sigmund 274  
 Ehrström, F.A. 305  
 Eisenstein, Sergei 30  
 Eisler, Hanns 279  
 Ekholm, Gösta 84  
 Ekman, Karl 1  
 Ekman, Lars 125, 127, 150, 152  
 Ekman, Nils 125, 127, 150, 152, 322  
 Ekman, Olof 125, 127, 150, 152  
 Ekman, Robert 152  
 Ekmanin veljekset 17  
 Elizade, Fred 162, 287  
 Ellenberg, Otto 84, 107  
 Ellington, Duke 285, 286, 287, 359  
 Enberg, Richard 41, 79, 103, 140  
 Endras, Peter 52, 53, 54, 166  
 Erwin, Ralph 243, 275  
 Espes 215  
 Essen, Robert von 79, 94, 158  
 Estlander, Erik 46  
 Etté, Bernard 93, 282, 289
- Fagerström, Asser 26, 71, 102, 103, 118, 121, 158, 175, 298, 314, 321  
 Fagerström, Atso 51, 71, 82, 103  
 Fagerström, Aune 71  
 Fagerström, Johan August 71, 102  
 Fagerström, Toini 71  
 Falkner, Hermann 305  
 Fall, Leo 274  
 Fall, Richard 275, 276  
 Fazer, K.G. 237  
 Ferraris, Edvinge 82, 83, 175, 204  
 Fetras, Oscar 215  
 Filimanskaja, Nina 53, 205  
 Fitzgerald, Scott 338  
 Flies, Bernhard 278  
 Flotow, Friedrich 213  
 Fohrström, Ossian 158  
 Forelius, Johan 80, 106, 173,  
 Forelius, Nils  
 Forsman, Torsten 81  
 Frigozova, J.F. 240  
 Friml, Rudolf 118  
 Fromm, Max 76  
 Frosini, Pietro 69  
 Fuchs, Julian 282  
 Fucik, Julius 217  
 Funtek, Leo 54, 157  
 Fässler, Fred 81
- Gabriel Tossu (Einola, Ahti H.) 113  
 Gaudlitz 49  
 Gerhard, Karl 32, 34  
 Gerniz 84  
 Gilbert, Jean 215, 231, 232, 274  
 Gilbert-Sullivan 347  
 Glinka, Mihail 236, 238  
 Gobert, Alexander 324  
 Godfrey, Charles 214, 222  
 Godzinsky, Francis de (Mr. Francois) 80, 81, 145, 173, 191, 204
- Godzinsky, George de 26, 80, 81, 204  
 Gounod, Charles 289  
 Grahn, Åke 107  
 Granfelt, Gottfried 69  
 Gronow, Pekka 15, 16, 21, 24  
 Groot, Max de 49  
 Grossberg, Georg 71  
 Grossman, Georg 121  
 Gröndahl, Birger (Bimbo) 95, 152  
 Grönholm, Sven 92, 99, 100  
 Grönroos, Eino 166  
 Gunaropulos, Anatol 81, 106  
 Gunaropulos, Viktor 107  
 Gunaropulos, Yrjö (Georg) 56, 78, 79, 81, 106, 107, 159  
 Gunaropulosin veljekset 204, 322  
 Gyllenström, Klaes 188
- Haapalainen, Väinö 334  
 Hagelberg, Gösta 78  
 Haipus, Eino 157  
 Halava, Onni 158  
 Halonen, Heikki 51, 55, 102, 104, 157  
 Hannikainen, Arvo 53, 80  
 Hannikainen, Tauno 53, 55, 165  
 Hannikainen, Väinö 53, 55, 310  
 Hannikaisen veljekset 165  
 Harpf, Alexander 53  
 Harpf, Georg 53  
 Harffit 204  
 Hasler, Karel - Benes, Jara 277, 279  
 Heimberg-Holmes 250  
 Heimonen, Vilho 125  
 Heino, Sulo 101  
 Heller 215  
 Hellman, Karl 62, 63  
 Helminen, Eino 65, 123, 124, 127, 158, 161, 180, 181, 246  
 Helminen, Karl 65  
 Henderson, Fletcher 286  
 Herskovits, Melville 10, 14  
 Hirviseppä, Reino (Palle) 24, 310  
 Hitler, Adolf 336  
 Hjelt, Heikki 91, 306, 308  
 Holländer, Friedrich 274, 282  
 Homan, Johan 70, 324  
 Homan, Jussi  
 Hoppendorff, Gustav 166  
 Horwath, Stefan 50, 76, 79, 205  
 Hurmerinta, Usko 314  
 Hurstinen, Sulo 157  
 Huttunen, Hugo 54, 75, 78, 165, 166  
 Huttunen, Paul 158  
 Hylton, Jack 31, 90, 91, 98, 162, 287, 289  
 Hymander, Ingeborg 158  
 Hyvärinen, Eero 106, 153  
 Hyyppä, Edvard 124, 127  
 Hyyppä, Viljo 152  
 Häggblad, Ture 55  
 Hällström, Raoul af 338, 343  
 Häme, Olli 23, 24, 90  
 Hämäläinen, Toimi 121, 124

Ikonen, Lauri 158  
 Ilmoniemi, Arvi 54, 158  
 Ilomäki, Tapio 57, 83, 105  
 Impivaara, Pauli 116  
 Ingman, Olavi 335  
 Ivanoff, Igor 57, 173  
 Ivanovici, Iosif 245

Jablansky, Alfred 76  
 Jacobson, Arvo 91  
 Jegoroff, Grigori 166  
 Jensen, Christian 55, 166  
 Jensen, Hans Chr.  
 Jessel, Leon 215  
 Joensuu, Väinö 336  
 Johnsson, Urho 95, 165 ???  
 Jonsson, Karl Edvard 91, 105, 133, 140, 187  
 198  
 Johnsson, Mauno 115, 117  
 Joplin, Scott 261, 185  
 Joutsela, Reino 104  
 Joutsela, Teijo 104, 123, 157, 159, 161  
 Joyce, Archibald 242, 245, 249, 250  
 Jurva, Matti 42, 43, 83, 311, 314, 322, 347  
 Jylhä, Yrjö 5, 340  
 Jäderholm, Gunnar 54, 83, 150, 158  
 Jäger, Hugo 53, 75, 216  
 Jäppilä, Martti 70, 113-119, 140, 185, 314,  
 315  
 Jäppilä, Mauno 70  
 Järvinen, Gunnar 85  
 Järvinen, Leo 86  
 Jääskeläinen, Pasi 309

Kaartinen, Joosef 77, 82, 99, 158, 299  
 Kahra, Reino 84, 157, 166  
 Kainulainen, Iivari 42, 43, 309  
 Kajanus, Robert 48, 52, 62, 166  
 Kallio, Santeri 116  
 Kalman, Emmerich 215, 216, 221, 274, 278  
 Kalso, Väinö 96, 102, 181  
 Kamensky, Stefan 243  
 Kanerva, Yrjö 51, 55, 158  
 Kankkunen (velj.) 124  
 Kansanen, Heikki 157  
 Kantanen, Lauri 86  
 Kantanen, Uno 86  
 Kanto, Lauri 71, 123  
 Kardos, Kristof 145  
 Karjagin, Georg 83  
 Karjalainen, Ahti 54, 84, 165  
 Karjalainen, Eino 54, 157  
 Karjalainen, Erkki 54  
 Karjalaisen veljekset 115  
 Karttunen, Eino 158  
 Katajavuori, Eino 116, 117, 159, 314  
 Katscher, Robert 274, 278  
 Kauppi, Emil 120, 165, 216, 333  
 Kauppi, Leo 323  
 Kern, Jerome 268, 285  
 Keskinen, Eino (Fledu) 85, 107, 158  
 Keskinen, Fred 18

Ketterer, Witali 56, 83, 158  
 Kettunen, Hannes 118, 311, 322  
 Kihl (Kilanto), Fritz 55-57, 150, 152, 157,  
 166, 193, 212  
 Kihl, Erik 150  
 Kihl, Erkki 56  
 Kihl, Karl 55, 150  
 Kilpinen, Orvo 71, 102  
 Kiss, Bela 106, 174  
 Kivijärvi, Erkki 337, 341  
 Kivimaa, Arvi 275, 337, 339, 342  
 Klami, Uno 53, 165, 334, 337, 355, 359  
 Kleineh, Louis 40  
 Klimscheffsky (Kiias), Fred 96, 97, 99  
 Klosse, Theodor von 52, 53, 57, 191  
 Kollo, Walter 215, 232, 233  
 Konno, Hannes 65, 161  
 Konno, Robert, 65  
 Kopola, Tauno 99  
 Koponen, Niilo 158  
 Korhonen, Tauno 158, 165  
 Korhonen, Toivo 54  
 Korpela, Viljo 54  
 Koskela, Aarre 298  
 Koskimaa, Arvo 101, 122, 124  
 Koskimies, Eero 150, 157, 165, 166, 196  
 Koskimies, Kaarlo 158  
 Kosloff (Kaski), Feodor 65  
 Kosonen, Eero 158, 165  
 Kosonen, Evert  
 Kosonen, Ludvig 121  
 Kosunen, Alvar 94, 99, 106, 107, 118, 153,  
 160, 299  
 Kotilainen, Otto 333  
 Koutonen, Väinö 158  
 Krenek, Ernst 334, 335  
 Krog, Otto 106  
 Krohn, Ilmari 334, 356  
 Kuhlberg, Viljo 95, 102, 299  
 Kuoppamäki (Mäkinen), Kauko 56  
 Kurikka, Viljo 157  
 Kurkela, Vesa 26  
 Kuula, Kauko 96  
 Kuula, Toivo 214  
 Kuusinen, Yrjö 82, 83  
 Kuusisto, Alarik 70  
 Kuusisto, Taneli 335  
 Kuutio, Valdemar 71, 204  
 Kuutti, Väinö 51, 54, 158, 166  
 Kvick, Harald 92  
 Kämp, Karl 40  
 Käyhkö, Aku 84  
 Käyhkö, Kauko 24, 41, 51, 62, 74, 75, 79,  
 82, 91, 105  
 Kölivirta, Johan 64  
 Könni, Kosti S. 334

Laade, Wolfgang 11, 12, 14, 21  
 Lahtinen, Esaias 56  
 Laihon veljekset 126  
 Laine, Gunnar 114  
 Lambert (Arjava), Väinö 54, 157

Lampén, Ernst 100  
 Lampén, Toivo 99  
 Lang, Eddie 299  
 Lange, Arthur 289  
 Launis, Armas 100  
 Laurila, Lepo 196  
 Lebedjeff, Peter 243  
 Lehar, Franz 215, 217, 274  
 Lehtelä, trio 58  
 Lehto, Aleksei 82  
 Lehto, Veli (Viljo Lehtinen) 118, 322  
 Lehtonen, Jalmari 157  
 Leightons, Burt ja Frank 268, 270  
 Leino, Jorma 78, 107, 108  
 Leino, Leonard 65  
 Lembä, Arthur 158  
 Leontjeff, Anton 158  
 Leopoldi, Hermann 273, 276, 280  
 Leppänen, Reino 99  
 Leslie-Gilbert  
 Letsenko, J. 243  
 Levertin, Anna 343  
 Liebkind, Ruben 96, 99  
 Lincke, Paul 213, 215, 274, 279  
 Lindberg, Lars 95  
 Lindblad (Ounamo), Martti 100, 101  
 Lindelöf, Carl 157  
 Lindholm, Konrad 64  
 Lindholm, Pelle 152  
 Lindholm, Per-Fredrik 83, 95, 97, 98, 99  
 Lindqvist 124  
 Lindroos (Lauresalo), Eero 95, 102, 103, 116, 117, 158, 161, 185, 320, 321  
 Lindström, Claes 69, 314  
 Linko, Erkki 53, 54, 165, 324  
 Linko, Ernst 158, 333, 334  
 Linna, Kullervo 101, 114, 122, 157, 181  
 Linnala, Eino 334  
 Linnala, Lenni 62  
 Linnavirta, Toivo 158  
 Linsen, Gabriel 305  
 Littonen, Väinö 166  
 Ljunglin, Edvard 96, 107  
 Ljunglin, Rafael 96, 107, 158  
 Lomax, Alan 15  
 Ludolphi, Ludvig 55, 57  
 Lundblad, Axel 40  
 Lundbom, Olof 41,, 50  
 Lundewall, Bengt 79, 80, 94  
 Lundewall, Sven 79, 80, 93, 94  
 Lundewallin veljekset (Bengt, Sven) 205  
 Lyyjynen, Ahti 166  
 Lågström, Harry 96, 99, 102

Madetoja, Leevi 334  
 Mahler, Gustav 279, 336  
 Maillart, Louis 311  
 Majander, Erkki 115-117, 152  
 Malm, Väinö 158  
 Malmstén, Eugen 62-64, 84, 91-94, 99, 100, 155, 158-162, 175, 180, 246, 299  
 Malmstén, Georg 12, 24, 33, 62-64, 66, 84, 100, 18, 123, 127, 155, 159, 161, 162, 176, 180, 246, 310-312, 322  
 Mannerström, Birger 54  
 Mannerström, Harald 54, 77, 108, 150, 158, 161-163, 166  
 Mantsas, Martti 57, 166  
 Manulkin, Isak 103  
 Manulkin, Jack 103  
 Manulkin, Moses 103  
 Manulkin, Pej (Fisken) 103, 104, 163  
 Manulkin, Salomon 92, 93, 103, 104, 107  
 Margutti, Ubaldo 75, 174  
 Mariani-Cerati 157  
 Marin, Nikolai 82, 83  
 Markusch, Fred 118, 275, 347  
 Martas, Boris 56  
 Martikainen, Toivo 101, 105  
 Martin, Arthur 50, 56, 79, 204, 215  
 Martin, Freddy 91  
 Martinen, Sulo  
 Marvia, Einari 23  
 Massenet, Jules 48, 212, 214, 218, 219, 221, 225, 278  
 Maunola, Mauno 101  
 May, Karl 311  
 Mayerl, Billy 162  
 Mechelin, Anna 158  
 Melander, Torsten 83, 92, 100  
 Melartin, Erkki 107, 159, 334  
 Melodyst, Alfred 50  
 Meloni, Ettore 52, 166  
 Mendelssohn, Felix 213, 215  
 Merikanto, Aarre 333  
 Merikanto, Oskar 71, 214, 216, 217, 305  
 Merriam, Alan 11, 12  
 Meyerhold, Vsevolod 30  
 Miettinen, Armas 95, 166  
 Miettinen, Kalle 85  
 Miettinen, Viktor  
 Milhaud, Darius 359  
 Mills, Kerry 215, 245, 251, 253, 257, 258, 307  
 Mitchell, Louis 29, 30  
 Moden, Lauri 54  
 Monti, Vittorio 48, 126, 212  
 Morand, Paul 338  
 Moret, Neil 245, 257, 258, 307  
 Morton, Jelly Roll 31, 285, 359  
 Mosin, Arnold 157, 204  
 Moten, Benny 286  
 Mozart, W.A. 213, 214, 245  
 Muotinen, Lauri 84, 123, 168  
 Murdock 11, 13, 14  
 Mustonen, Aimo 100, 104  
 Müller 49  
 Mårtenson (jazz-kung) 79  
 Mårtenson, Elis 103, 158  
 Mäntynen, Eero 51

Negri, Pola 243  
 Nelson, Rudolf 74, 215, 274  
 Netti, Bruno 11

- Nicholls, Horatio 215  
 Niemura 108  
 Nikiforoff, Alexander 99  
 Nikiforoff, Johan 86, 108, 152  
 Nikiforoff, Konstantin 86  
 Nikkinen (Gaal), Ferdinand 52, 205  
 Nikko, Eino 85  
 Nikolai 23  
 Nilsson, Erik 108  
 Nissinen, Lauri 158  
 Noschis, Wilhelm 41, 75, 176  
 Nuotio, Viljo 54  
 Nurmi, Paavo 132, 315, 318, 320  
 Nyberg, Harry 108, 152, 163  
 Nyberg, Sven Rafael 108  
 Nyman, Uuno 83, 92
- Ohlman, Abe 268  
 Oliver, King 31  
 Oras, Toivo 157, 166  
 Orlando, Michele 158  
 Orloff, Boris 78, 84, 94, 99, 106, 166
- Paavilainen, Jorma 101-103, 108, 114-117, 123  
 Paavolainen, Olavi 74, 337-339  
 Padilla, José 275  
 Pahlman, Aksel 71  
 Pahlman, Emil 216, 320, 321  
 Pahlman, Helge 71, 117, 157, 161, 314  
 Pajunen, Jaakko 86  
 Pakarinen, Yrjö 158  
 Palmgren, Selim 215, 357  
 Palmroos, Georg 84  
 Parantainen, Martti 54, 78, 81, 83, 150, 157, 161, 181  
 Parma, Giovanni 70  
 Parmet-Pergament, Simon (A. Pamilo) 310  
 Parnah, Valentin 30  
 Partos, Eugen 218, 222, 225, 273  
 Patomäki, Vilma 103  
 Pekkarinen, Tatu 42, 43, 309, 314  
 Penttilä, Jalmari 124, 160  
 Pesola, Väinö 333  
 Petrelius, Nils 84, 181  
 Pietikäinen, Sulo 124  
 Pingoud, Ernst 125-127, 140, 306, 309, 311  
 Pirttiluoma, Arvo 122  
 Polach, Georg 94  
 Profes, Anton 275, 281, 311  
 Pulli, Jaakko 126, 198, 311  
 Pupilla, Lorenzo 49  
 Putilin, Ivan 81, 122, 161, 204, 324  
 Putilin, Mikael 204  
 Puttkammer, Fritz 106
- Raitio, Eino 59, 102, 157, 165  
 Raitio, Väinö 333  
 Raivonen, Paavo 116, 324  
 Rajula, Matti 77, 79, 82, 93, 99, 118, 160, 163, 166, 324  
 Ramstedt, Rafael 43
- Ranta, Sulho 334, 337, 344  
 Rautalin, Valter 101  
 Rautio, Erkki 55  
 Ravel, Maurice 359  
 Raymond, Fred 215, 274, 276, 2779, 280  
 Redland, John 269  
 Redman, Don 286  
 Rehnström, Ilmari 95  
 Rehn, Arthur 41, 42, 75, 79, 82, 105, 187  
 Reifenstein, Otto 74-76, 78, 82  
 Reinikainen, Kaarlo 94, 99, 107, 157  
 Rieks, Fredrik 107  
 Rimski-Korsakov, Nikolai 219, 347  
 Ringbom, Nils-Eric 193  
 Ritter, A.A. 240, 241  
 Roberts (tanssipari) 343  
 Rocca, Nick la 258, 260  
 Rolf, Ernst 32, 71, 77, 85, 105, 269, 270, 271  
 Roos, Leonard 57  
 Rose, Vincent 270  
 Rossini, Giaccino 213  
 Rubinstein, Anton 238  
 Ruohomäki, Olavi 182  
 Ryyränen, Roine Richard 310  
 Räuutenbacher, Josef 106
- Saarela, Sven 157  
 Saari, Hannes 323  
 Saarikko, Niilo 33, 118, 309, 322  
 Saarinen, William 71, 324  
 Saarnio, Yrjö 103, 123  
 Saikin, Anton (Antero Saike) 85, 92, 108  
 Salmi, Klaus 26, 91, 94-96, 99, 100, 140, 152, 158, 301  
 Salokannel, Osvald 55  
 Salomaa, Allan 58, 187, 191  
 Salomaa, Hiski 323  
 Salonen, Aarne 118  
 Samsinger, Leopold (Leo Sar) 75  
 Sar, Leo  
 Sarlin, Lauri 83  
 Sasslawsky (Saris), Egunda 105, 174, 205  
 Schaadt, Heinrich 49  
 Schachmeister, Efim 282  
 Schartrow, J.A. 217  
 Schatelowitz, Gösta 157  
 Schirmann, Alexander 216  
 Schneevoigt, Georg 52, 62, 166  
 Schrammel, Johann Josef 213  
 Schubert, Franz 71, 215, 236, 292  
 Schuller, Günther 23, 292, 300  
 Schulman, Max 75, 82  
 Schumann, Robert 215, 236  
 Scott-Wood, Geo. 295  
 Scotto, Vincent 275  
 Sebelis 126  
 Selander, Sten 342  
 Selinin veljekset (Yrjö, Eero) 53, 165  
 Sergin, Petter 62, 159  
 Sgobba, Cosimo 77, 82, 104, 108, 162, 163  
 Shostakovits, Dimitri 237, 337, 359

Sibelius, Jean 214, 215, 336  
 Siede, Ludvig 215  
 Sihvo, Sam 215, 216  
 Siikaniemi, Väinö (Veijo Sala) 311, 319  
 Siiman, Arnold 108  
 Silberman-Grock 311  
 Siloti, Alexander 80  
 Silver-Cahn 268  
 Similä, Aapo 73, 75, 309  
 Simonsson, Erik 55  
 Sitt, Anton 231, 232  
 Sjöblom, Herman 51, 158, 217, 222, 242,  
 243, 306, 309, 344  
 Sohlberg, Väinö 71  
 Sohlberg, Ville 176  
 Soini, Yrjö 24, 341, 343  
 Sokolowski, Stanislaw 53  
 Sokolsky-Sorina 204, 344  
 Sonck, Lars 41  
 Sonnenberg, Rafael 49, 50, 51  
 Sormunen, Eino 342  
 SpireSCO, Costa 56, 204  
 Stafford, Frank 275  
 Stanowsky, Eugen 100  
 Stefani, Gino 26, 327, 328, 354, 355  
 Steinberg, Mikael 238, 239, 241  
 Stolz, Robert 275  
 Strandman, Waldemar 56, 62, 92, 247, 250,  
 256  
 Stratoff, Ilja 344  
 Strauss, Johann 213, 215, 274  
 Strauss, Richard 347  
 Stravinsky, Igor 359  
 Streubel, Heinrich 309  
 Subov, Nikolai 238  
 Sund, Toivo 54, 55, 157  
 Sundell, Antti 214  
 Suolahti, Olli 309  
 Suomela, Aleksanteri 50, 158  
 Suomi, Mauno 76  
 von Suppé, Franz 213  
 Svensson, Gustaf 56, 65, 79, 84, 152, 161,  
 166  
 Sylva-Brown-Henderson 118, 220, 270, 311  
 Sylvain, Jules 32, 126, 271, 299, 311, 323  
 Syrjälä, Yrjö 107, 157, 299  
 Syrjänen, Armas 124  
 Söderlund, Johan 69, 115  
  
 Taimela, Einari 158  
 Talvio, Maila 338  
 Tammi, Mauno 111, 299  
 Tammi, Tyko  
 Tamminen, Mauno 322  
 Tanner, J. Alfred 42, 83, 86, 93, 126, 268,  
 309  
 Tarasti, Eero 26  
 Tarpila, Pentti 101  
 Tavan, Emile 214, 222, 225, 226  
 Tekonen, Kauko 125  
 Teljo, Hugo 55  
 Teräsvoori, Allan 96, 102, 103, 116, 158,  
 163, 181  
 Teräsvoori, Reino 77, 96, 102, 103, 123,  
 152, 158, 163, 181, 182  
 Thedeberg, Georg 81  
 Thompson, Greighton 105  
 Tiili, Väinö 56  
 Tiilikainen, Pekka 182  
 Toiviainen, Seppo 15, 16  
 Tolonen, Jouko 100, 101, 150, 165, 198  
 Tolvanen, Hannu 26  
 Toselli, Enrico 214  
 Tosti, Pablo 214  
 Tshaikovski, Pjotr 24, 214, 217, 220-224,  
 226  
 Tuomenoksa, Leevi 158  
 Tuomikoski, Tommy (Wilfred H.) 90, 91,  
 93, 99, 103-105, 118, 162, 163, 205, 285,  
 299, 324, 353  
 Tuominen 123  
 Tuominen, Heikki 311, 322  
 Turunen, Martti 335, 337  
 Tuukkanen, Kalervo 96, 165  
 Tynnilä, Valto 118, 121, 161, 314-319, 321  
 Tähkä, Väinö 121, 122  
 Törnberg, Hilding 42, 82  
 Törnström, Runar 77, 84, 92, 100  
 Törrönen (Tauro), Pentti 101  
  
 Uhl, Martin 307, 308  
 Ungern-Sternberg, Sergius 80, 81, 106  
  
 Vaahtera, Eino 161  
 Vagello, Cronje 108, 152  
 Väinö, Aarne 24  
 Väinö, Eino 124  
 Vala, Erkki 132  
 Valentin (pak.) 41, 343  
 Valjus, Edvard 53, 157  
 Valkama, Kaarlo 102, 103, 175, 185  
 Vallentowsky, Hans 166  
 Valli, Edvard 56  
 Varpukari, Sulho 161  
 Vasara, Olli 84  
 Veneskoski, Gerda 53, 166, 191  
 Veneskoski, Ilmari 53, 57, 166, 175, 191  
 Veneskoski, Kalle 56  
 Venuti, Joe 299  
 Verdi, Giuseppe  
 Verho, Olavi 124  
 Vertinsky, Alexandr 234  
 Vesterinen, Viljo 70, 125, 126, 324  
 Vierimaa, Irma 26  
 Viitasalo, Urho 54, 57, 83  
 Vilenius, Niilo 51, 158  
 Virta, Olavi 125  
 Virtanen, Kalle 124  
 Väinänen, Antti 157  
  
 Wagner, Richard 213, 214, 218, 219, 222,  
 223, 278, 289  
 Wahlsten, Niilo 123  
 Wahlsten, Toivo 123

Wahlsten, Veikko 123  
Walli, Aarne 71  
Waltari, Mika 132, 337, 339  
Warlamov, Alexander 236, 238  
Warpukari, Sulo 161  
Warren, Harry 268, 271  
Wasama 250  
Wasiljeff (Vaskola), Boris 83, 108  
Watanen, Reino 85  
Waterman, Richard 11  
Wayne, Mabel 270, 311  
Weber, Marek 31, 282, 289  
Weill, Kurt 279  
Weise, Willy 56  
Weisman, Theodor 311, 322  
Weiss, Stephan 269  
Weninger, Leopold 214, 220, 222, 226, 227,  
230  
Werner, Bengt 101  
Westergren, Enok 176  
Whiteman, Paul 31, 77, 94, 98, 264, 270-  
272, 287, 288, 289  
Whiting, Richard 268  
Wiedoft, Rudy 77, 299  
Wigren, Yrjö 65  
Wiitasalo, Urho 158  
Wikberg, George 166  
Wilenius, Niilo 194  
Wilkko, Alekski 65, 158  
Willgren, Johan 249, 250  
Winberg, Bernhard 51, 53, 55  
Winter, Harald 83, 93  
Wittenberg, Alexander 99  
Wittenberg, Boris 99  
Wood-Weatherly 269  
Wooding, Sam 31  
  
Yellen-Ager 295  
Youmans, Vincent 269  
Yvain, Maurice 251  
  
Äikiö, Armas 114  
  
Öfverlund, Albin 158  
Österberg (Taruvuori), Harald 124, 125,  
158, 161





*Alaska, Bombay ja Billy Boy* on tutkimus afroamerikkalaisen musiikin alkuvaiheista Suomessa. 1920-luvulla ragtime ja jazz levisivät Pohjois-Amerikasta Euroopan kautta Suomeen, syrjäyttivät entiset seuratanssit, muuttivat tanssiorkesterit ja tanssikappaleet. Huvielämä otti uuden muodin käyttöönsä ja kirjallisissa piireissä se korotettiin eksotismiin, ekspressionismiin, futurismiin, koneromantiikan ja modernismiin airueeksi. 'Ismeistä' useimmat katosivat, mutta jazz jäi.

Pekka Jalkasen tutkimus on pioneerityö, sillä se on ensimmäinen populaarimusiikkia käsittelevä kotimainen väitöskirja. Vaikka jazz on tutkimuksen polttopisteessä, *Alaska, Bombay ja Billy Boy* laajenee koko 1900-luvun alkupuolen populaarimusiikin tarkasteluksi. Tutkimus ei rajoitu jazziin puhtaasti musiikillisena ilmiönä, vaan näkökulmaksi on valittu jazz koko kulttuuriympäristössään, musiikillisena, yhteiskunnallisena, taloudellisena, sanan laajassa mielessä kulttuuri-ilmiönä. Tutkimus vastaa perusteellisesti, monitahoisesti ja asiantuntevasti kysymykseen "mitä tapahtui kun jazz tuli Suomeen?":

*"Kaulaltas pölyä puuterin  
hengitän suin ja sieraimin,  
kuuletko kuinka tän' yönä soi  
Alaska, Bombay ja Billy Boy!"*