

Vesa Kurkela

Taistojen tiellä soiteltiin

— ja soiton tahdissa tanssittiin



TYÖVAENMUSIIKKI-INSTITUUTTI

Vesa Kurkela

Taistojen tiellä soiteltiin

– ja soiton tahdissa tanssittiin

Varkautelaiset työväeniltoamat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella

Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 2

Jyväskylä 1983

Copyright © 1983 Vesa Kurkela, Merja Hurri, Reijo Lainela, Alfonso Padilla

Kansi: Matti Lahtinen & Vesa Kurkela

Nuotit: Satu Seppi

ISSN 0357-8925

K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapainossa,

Jyväskylässä 1983

ISBN 951-95603-1-9

Lukijalle

Tämä kirja on syntynyt tuloksena Työväenmusiikki-instituutin vuosina 1981–1982 toteuttamasta Varkauden työväestön musiikkitoiminta -projektista. Tutkimusaineisto kerättiin pääasiassa kesän 1981 aikana, ja työhön osallistui instituutin työntekijöiden lisäksi Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen etnomusikologian opettajista ja opiskelijoista koottu tutkimusryhmä. Omaksi huolekseni jäi kerätyn aineiston käsittely ja tämän kirjan tekstin pääasiallinen kirjoittaminen. Osuuttani täydentävät kolme erillistä artikkelia, Merja Hurrin katsaus Lehtoniemen kisällien toimintaan (luku 8.3.3.), Reijo Lainelan monografia tanssimuusikko Kauko Immoesta (luku 6.10.) ja Alfonso Padillan tutkielma haitarinsoittaja Veikko Tossavaisesta ja hänen musiikistaan (luku 6.3.). Koko projektin sekä käsillä olevan kirjan julkaisemisen teki mahdolliseksi Opetusministeriön työväenkulttuurin tallentamiseen ja tutkimiseen myöntämä erityisavustus, minkä lisäksi Varkauden kaupunki on tukenut hanketta taloudellisesti. Näiden ohella haluan esittää kiitokseni varkautelaisille työväenjärjestöille ja yksityisille henkilöille, jotka suhtautuivat tutkimushankkeeseen erittäin myönteisesti ja edistivät siten merkittävästi sen onnistumista. Kiitän samalla projektin tutkimusryhmää, joka työllään takasi hankkeen toteutuksen suunnitellussa laajuudessaan. Erityisesti haluan mainita Matti Lahtisen, joka keräsi suuren osan lähdeaineistosta, ja Hannu Tolvasen, joka vastasi kirjan kuvamateriaalin tuottamisesta. Kiitoksen sana kuuluu myös niille ystäville ja tutkijatovereille, jotka ovat auliisti jakaneet neuvojaan työn eri vaiheissa. Philip Donner, Pekka Gronow, Sirpa Kurkela, Ilkka Oramo, Ilpo Saunio ja Simo Westerholm ovat kokonaan tai osittain lukeneet kirjan käsikirjoituksen ja tehneet arvokkaita korjaus- ja täydennysehdotuksia.

marraskuussa Kalliossa 1982

Vesa Kurkela

SISÄLLYS

Lukijalle.....	4
1. Johdanto.....	10
1.1. Aiempi tutkimus.....	12
1.2. Varkaus teollisuus- ja työväenyhteisönä.....	14
2. Teoreettiset lähtökohdat.....	30
2.1. Työväenliike osakulttuurina.....	34
2.2 Työväenliikkeen kaksijakoinen musiikkiperinne.....	37
2.3. Käsitteiden määrittelyä.....	39
2.3.1. Työväestö.....	39
2.3.2. Työväenjärjestö.....	40
2.3.3. Käytetystä musiikin luokituksesta.....	41
3. Tiedonhankintaprosessin kuvaus.....	49
3.1. Tutkimusmenetelmistä ja -tekniikasta.....	49
3.2. Katsaus lähteisiin.....	56
4. Varkautelaiset työväeniltamat, musiikkitoiminnan perusta1.....	62
4.1. Iltamien pidon taustaa.....	62
4.2. Iltamien funktiot.....	64
4.2.1. Rahasampo.....	64
4.2.2. Propaganda ja valistus.....	69
4.2.3. Harrastusten lähde.....	69
4.3. Iltamatyyppit.....	70
4.3.1. Ohjelmalliset työväeniltamat.....	71
4.3.2. Tanssi-iltamat.....	76
4.4. Iltamien järjestäminen.....	80
4.4.1. Sos.dem. nuoriso-osaston ”iltamakoulu”.....	81
4.5. Työväen iltamaperinteen muutos 1930-luvulta lähtien.....	86
5. Työväen torvisoitto.....	94
5.1. Siviilisoittokuntien organisoituminen Suomessa.....	94
5.1.1. Tehdassoittokunnat.....	98
5.1.2. Työväen omat soittokunnat.....	99
5.2. Varkauden Työväenyhdistyksen Torvisoittokunta.....	101
5.2.1. Alkuvuodet.....	101
5.2.2. 1920-luku: toiminta kiinteytyy.....	105

5.2.3. 1930-luku: asema heikkenee.....	111
5.2.4. Viimeiset vuodet.....	117
5.2.5. VTY:n soittokunnan organisaatio.....	121
5.2.6. Oppiminen.....	126
5.3. Työväeniltamien soittokuntarepertuaari.....	128
5.3.1. Ohjelmiston alkuperä.....	130
5.3.2. Ohjelmiston sisällöstä.....	140
5.3.3. Ohjelmiston kehitys.....	145
5.3.4. Työväenmusiikin osuus ohjelmistossa.....	148
6. Muu iltamasoitto.....	151
6.1. Taustaa.....	151
6.2. Haitarinsoitto, tanssisoiton ydin.....	156
6.3. Veikko Tossavainen, iltamapelimanni (Kirjoittanut Alfonso Padilla).....	161
6.3.1. Veikko Tossavaisen musiikillinen ura.....	161
6.3.2. Oppiminen.....	166
6.3.3. Veikko Tossavaisen musiikkikäsitksistä.....	170
6.3.4. Veikko Tossavaisen soittotyylistä.....	173
6.3.5. Veikko Tossavainen säveltäjänä.....	174
Melodia.....	183
Rytmi, metri, tempo.....	184
Harmonia.....	186
Lopukkeet.....	188
Johtopäätöksiä.....	188
6.4. Mandoliininsoitto.....	193
6.5. Rämpsän pojat, oman aikansa ”rautalankayhtye”.....	195
6.5.1. Kokoonpano.....	196
6.5.2. Soittotyyli.....	198
6.5.3. Musiikin oppiminen.....	199
6.5.4. Ohjelmisto.....	202
6.5.5. Soittotilanteet.....	208
6.5.6. Mandoliinibanjon rakentaminen.....	209
6.6. Mandoliininsoitto kaupungistuvana kansanmusiikkina.....	212
6.7. Työväeniltamien tanssiorkesterit.....	213
6.7.1. Työväenopiston orkesteri.....	216
6.7.2. Vineta — soittokunnan orkesteri.....	219

6.8. Äänilevyn käyttö iltamamusiikissa.....	231
6.9. Tanssisoiton laajeneminen toisen maailmansodan jälkeen.....	233
6.10. Kauko Immonen, tanssisoittaja (Kirjoittanut Reijo Lainela).....	238
6.10.1. Muusikon ura.....	239
6.10.2. Hanuri tanssisoittimena.....	241
6.10.3. Musiikin suhde politiikkaan.....	242
6.10.4. Immosen musiikkimausta.....	244
6.10.5. Jälkijatuksia.....	245
7. Työväen kuorolaulu.....	246
7.1. Suomalaisen kuorotoiminnan juuret.....	246
7.2. Työväenkuorot.....	249
7.3. Työväestön kuorolaulun alkutaival Varkaudessa.....	254
7.4. Työväenjärjestöjen kuoroharrastus ennen toista maailmansotaa.....	257
7.5. Varkauden Työväen Sekakuoro.....	260
7.5.1. Organisaatio.....	261
7.5.2. Jäsenistö.....	262
7.5.3. Harjoittelu.....	265
7.5.4. Ohjelmisto.....	267
7.5.5. Esiintymiset.....	270
7.5.6. Kuoron suhde muihin musiikkiryhmiin.....	272
8. Työväeniltamien kansanomaisen laulu.....	276
8.1. Joukkolaulu.....	277
8.1.1. Joukkolaulu varkautelaisissa työväeniltamissa.....	279
8.2. Kisällilaulu, taustaa.....	286
8.3 Varkautelaiset kisälliryhmät.....	292
8.3.1. Lehtoniemen ensimmäiset kisällit.....	292
8.3.2. Tarmon kisällit.....	296
8.3.3. Lehtoniemen kisällit (Kirjoittanut Merja Hurri).....	302
8.3.4. Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällit/ Työn nuorten kisällit.....	312
8.4. Kisällitärtyhmät.....	322
8.4.1. Varkauden sos.dem. nuorten kisällittäret.....	322
8.5. Varkautelaisryhmien kisällilaulujen sävelmistä.....	329
8.6. Kisällilaulun ominaispiirteet ja varkautelaiset ryhmät — vertailua.....	336
8.6.1. Järjestösidonnaisuus.....	337
8.6.2. Kokoonpano.....	338

8.6.3. Esiintymistyyli.....	339
8.6.4. Oma ohjelmisto.....	344
8.6.5. Propagandistisuus — viihteellisyys.....	345
9. Tiivistelmä: varkaute-laistyöläisten muuttuva iltamamusiikki työväenliikkeen osakulttuurin peilinä.....	348
10. Lähdeviitteet.....	360
11. Lähteet.....	425
11.1. Kirjallisuus.....	425
11.2. Arkistoaineisto.....	441
11.4. Haastattelut.....	443
12. Liitteet.....	448
13. Liitetaulut.....	473
14. Käytetyt lyhenteet.....	475

1. Johdanto

Suomalainen musiikkikulttuuri koki ehkä historiansa perusteellisimman muutoksen 1860-luvulla alkaneella satavuotiskaudella. Tuona aikana kansanomaisen musiikkiperinne laajeni maaseudun kansanmusiikista monimuotoiseksi teollistuneen yhteiskunnan kansan- ja populaarimusiikiksi sekä viime vaiheessa ääniteteollisuuden ohjaamaksi musiikilliseksi massakulttuuriksi. Toisaalta taidemusiikin traditiosta kumpuavat musiikinlajit, torvisoitto ja kuorolaulu omaksuttiin yleistyneen järjestötoiminnan ja joukkoliikkeiden myötä suhteellisen laajojen väestöpiirien harrastukseksi. Samalla säätyläisväestön taidemusiikista tuli voimakkaasti institutionaalistunut ja yhteiskunnan tukeen nojaava musiikkiperinne, jonka asema virallisessa arvostushierarkiassa säilyi ylimpänä.

Musiikin muutos oli lähes yhtä perusteellinen ja laaja kuin sen kasvualustan, suomalaisen yhteiskunnan samanaikainen kehitys maatalousvaltaisesta sääty-yhteiskunnasta teollistuneeksi valtioksi. Teollisuusyhdyskunnat, tehtaiden ympärille muodostuneet taajamat olivat teollistumisvaiheen Suomen leimallisesti uusia asuinalueita. Näillä paikkakunnilla myös musiikkikulttuurin muutos näkyi pelkistetyimmillään: toisin kuin pelimannimusiikin dominoimalla maaseudulla tai kaikkein monipuolisimpaan musiikkielämään nojautuvissa suuremmissa kaupunkiyhteisöissä (esim. Helsinki, Turku ja Viipuri) pieniltä teollisuusyhteisöiltä puuttui usein voimakas, elinvoimainen musiikkiperinne. 1800-luvun lopulta alkaen yleistyneet uudet musiikkikokoonpanot ja musiikinlajit saivat näillä alueilla varsin keskeisen aseman. Lisäksi pienten tehdaspaikkakuntien väestön ehdoton pääosa koostui uudesta, teollistuvalle yhteiskunnalle tyypillisestä sosiaaliryhmästä, teollisuusväestöstä, jonka musiikkiperinteessä muuttuvan musiikkikulttuurin elementit kuvastuivat selkeinä. Näin teollisuusyhdyskuntien ja erityisesti niiden työväestön musiikin vaiheiden tarkastelu tarjoaa varsin hedelmällisen lähtökohdan koko teollistuvan Suomen musiikkikulttuurin muutoksen tutkimukseen.

Tämän työn tarkoituksena on lähestyä teollisuusyhdyskuntien työväestön musiikin

kehitystä paikkakuntaperspektiivistä käsin. Kohteena on itäsuomalainen Varkauden teollisuuskeskus, sinne muodostuneen työväenyhteisön musiikkitoiminnan sisältöjä siinä tapahtuneet muutokset eri aikoina. Tarkastelu alkaa tämän vuosisadan ensimmäisistä vuosista, jolloin paikallinen työväenliike järjestäytyi, minkä seurauksena virinneen järjestö- ja iltamatoiminnan yhteyteen kehittyi myös omaleimainen musiikkiperinne. Tutkimuksessa edetään aina 1960-luvun alkuun, joka muodostaa luontevan rajakohdan, sillä viimeistään silloin työväeniltamien ja niiden piirissä kehittyneiden keskeisten musiikinlajien, kuten kisällilaulun ja torvisoiton merkitys työväenyhteisön kannalta alkoi nopeasti vähetä.

Työväen musiikkitoiminta on ollut niin kiinteässä vuorovaikutuksessa kaupungistuneen kansanmusiikin ja populaarimusiikin kanssa, että näitä alueita on syytä tarkastella yhtenä kokonaisuutena. Työväeniltamien tanssisoitto muodostaakin merkittävän osan tutkimuksen sisällöstä. Sen yhteydessä selvitetään, miten suomalainen populaarimusiikki muuttui pienellä teollisuuspaikkakunnalla tämän vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla.

Paikkakuntanäkökulmastaan ja case study -otteestaan huolimatta työ pyrkii samalla heijastamaan koko teollistuvan Suomen kansanomaisen musiikin kehitystä tarkasteltavana aikana. Yhden työväenyhteisön musiikkitoiminnalla on luonnollisesti ollut omat erityispiirteensä, mutta myös paljon ominaisuuksia, jotka ovat olleet tyypillisiä koko suomalaisen musiikkikulttuurin kehitykselle. Siten tämän työn tuloksilla uskotaan olevan yleistysarvoa, kun seuraavina vuosina rakennetaan kokonaiskuvaa teollistuvan Suomen musiikin muutoksesta.

Varsinaisen tutkimuspäämääränsä lisäksi tällä työllä on ollut kaksi yleisempää tavoitetta. Ensinnäkin sen yhteydessä on pyritty kehittämään etnomusikologisia tutkimusmenetelmiä siten, että pureutuisivat paremmin urbaanin musiikkikulttuurin todellisuuteen ja perinteen historialliseen kehitykseen. Toiseksi työllä halutaan vahvistaa suomalaisen työväenmusiikin tutkimuksessa virinnyttä kokonaisvaltaista näkökulmaa, jossa musiikkiperinnettä tarkastellaan muun kulttuurin kiinteänä osana.

1.1. Aiempi tutkimus

Tämän tutkimuksen aihepiiri, suomalainen populaari- ja työväenmusiikki ei ole perinteisesti taidemusiikkiin orientoituneita musiikkitieteilijöitä juuri kiinnostanut. Siten alueelta koottu tieto on hankittu etupäässä akateemisen musiikkitieteen ulkopuolisin voimin, lähinnä etnomusikologisesti, sosiologisesti tai sosiaalishistoriallisesti suuntautuneiden kirjoittajien toimesta. Tämän tyyppiset musiikkikulttuurista kokonaisuutta painottavat näkökulmat ovat suomalaisessa tutkimusperinteessä varsin nuoria, viimeisten 15 vuoden aikana muotoutuneita. Lisäksi alalla toimivia tutkijoita ja tutkimusresursseja on ollut toistaiseksi niukanlaisesti. Ei olekaan ihme, että suomalaisen populaari- ja työväenmusiikin perustutkimus on vielä valtaosaltaan tekemättä.

Siten kovin vähän on niitä tutkimuksia, joihin tässä työssä on voitu nojautua. Nykyinen käsitys suomalaisen populaari- ja työväenmusiikin kehityksestä perustuu toistaiseksi paljon hypoteettisiin yleistyksiin, jotka välttämättä kaipaisivat lisäselvitystä ja tarkempaa erittelyä. Myös teollistuvan yhteiskunnan musiikin kehitystä koskeva teorianmuodostus on toistaiseksi lähes olematonta, joskin tässä kohdin on voitu soveltaa niitä teoreettisia malleja, joita musiikkiperinteen muutoksesta yleensä on etnomusikologiassa kirjoitettu.

Tämän työn esitutkimuksena voidaan pitää 1980 valmistunutta pro gradu -työtä,¹ jossa selvitettiin varkautealaisen musiikkielämän kehitystä ja väestön nykyisiä musiikkiharrastuksia. Tutkielmassa kosketeltiin osittain myös työväestön musiikkia, joskin ensisijaisena tavoitteena oli koko varkautealaisen musiikkitoiminnan kehityksen pääpiireittäinen hahmottaminen.

Varkauden musiikkielämä jakautui tämän vuosisadan alussa selvästi kahteen osaan, yhtäältä porvariston ja sivistyneistön taidemusiikkia vaalivaan harrastukseen, jota paikkakuntaa dominoiva tehdasyhtiö tuki ja kontrolloi, sekä toisaalta työväestön omaehtoiseen musiikkitoimintaan, joka koostui selvästi kansanomaisemmista musiikinlajeista. Ennen toista maailmansotaa torvisoitto ja kuorolaulu muodostivat porvarillisen musiikkitoiminnan pääsisällön, ja niiden asema oli vahva myös työväestön

keskuudessa. Sodan jälkeen ylempien sosiaaliryhmien musiikkiharrastuksista kehittyi musiikkikulttuurin yleistä muutosta seuraten yhteiskunnan tukema virallinen musiikkielämä, jonka sisältö painottui entistä selvemmin taidemusiikkiin päin. Paikkakunnalle perustettiin mm. amatöörisinfoniaorkesteri. Lisäksi musiikinopetus laitostui, ja yhteiskunta alkoi enenevässä määrin huolehtia tämän musiikkiperinteen kustannuksista. Samaan aikaan työväestön perinteiset musiikkiharrastukset, kuten torvisoitto ja kisällilaulu saivat väistyä laajenevan populaarimusiikin tieltä.

Historiallinen kehitys heijastuu myös Varkauden nykyisessä musiikkielämässä, joka koostuu toisaalta ylempiin sosiaaliryhmiin lukeutuvista taidemusiikin harrastajista sekä toisaalta etupäässä työväestöön ja keskiluokkaan kuuluvista populaarimusiikin suosijoista. Erityisesti 1960-luvulla kehittynyt uudempi populaarimusiikki on koonnut ympärilleen kolmannen harrastajaryhmän, jonka jäsenet ovat kaikkiin sosiaaliryhmiin lukeutuvia nuoria varkautealaisia.

Edellä karkeasti kuvatut tutkimustulokset tarjosivat Varkauden työväestön musiikkiperinteen kartoitukselle suhteellisen hyvän lähtökohdan. Paikkakunnan musiikkielämän yleisen kehityksen tuntemus auttoi suunnittelussa, sillä siten voitiin edeltä käsin tarkemmin päättää tutkittavista kohteista. Myös tutkimuksen rajaus oli helpompaa.² Esitutkimuksen aikana luodut kontaktit paikkakunnan musiikkitoiminnan ja kulttuurihallinnon avainhenkilöihin yksinkertaistivat uuden tutkimuksen käynnistämistä olennaisesti.

Työväenmusiikin osalta Gronowin suomalaista kisällilaulua käsitellyt pioneerityö³ on vaikuttanut käsillä olevan tutkimuksen suunnitteluun huomattavasti. Erityisesti varkautealaista kisällilaulua koskeva jakso pohjautuu Gronowin tutkielmassa esitettyihin ideoihin. Saunion pääasiassa vanhempaan suomalaiseen työväenlauluun keskittynyt selvitystoiminta⁴ on ollut toisena keskeisenä virikkeiden lähteenä. Työväestön taidemusiikkia lähellä olevien harrastusmuotojen selvityksessä puolestaan Hurrin Suomen Työväen Musiikkiliiton historiikki⁵ on ollut merkittävänä apuna.

Em. teoksista käy lähes silmiinpistävästi selville, että suomalainen työväenmusiikki on vahvasti liittynyt poliittisen työväenliikkeen vaiheisiin. Siten työväen musiikkitoiminnan kartoitus on samalla työväenliikkeen historian tutkimusta. Samaten työväenmusiikkia

koskeva tutkimus vahvistaa käsitystä, että suomalainen työväestö muodosti tämän vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla todellisen osakulttuurin, jolla oli selviä valtakulttuurista eroavia piirteitä. Myös työväestön musiikkiin liittyi monia omaleimaisia ilmiöitä, kuten propagandistinen kisällilaulu ja kansanomaisen joukkolaulu, jos kohta erityisesti taidemusiikkia lähellä oleva perinne, moniääninen kuorolauluja torvisoitto eivät sanottavasti poikenneet yleisestä musiikkiperinteestä.

Suomalainen populaarimusiikki on mikäli mahdollista vieläkin kartoittamattomampi alue kuin työväenmusiikki. Sen ainoana yleisesityksenä on pidettävä Gronowin suppeahkoa kehityskuvausta vuodelta 1973.⁶ Tosin jo Hämeen ”Rytmin vuosisata”⁷ sisältää paljon mielenkiintoista aineistoa suomalaisen jazz- ja tanssimusiikin alkutaipaleelta. Tämän työn kannalta keskeiseksi nousi kuitenkin Jalkasen paikkakuntatutkimus,⁸ jossa 1920-luvun helsinkiläisen ravintola- ja tanssisoiton kehitystä selvitetään perusteellisesti ja laajasti. Siitä mm. selviää, että työväestön musiikkiharrastus oli eräiltä osin hyvin tiiviissä yhteydessä suomalaiskansallisen populaarimusiikin syntyyn. Koko ns. haitarijazzin ja 1930-luvun iskelmän synnyssä helsinkiläisten työläisnuorten musiikkiharrastuksilla ja heidän omaksumillaan musiikkiperinteillä oli ratkaiseva vaikutus. Esimerkiksi kansallisen iskelmämusiikin uudistaja ja esikuva, Dallapé-yhtye kehittyi juuri työläisnuorten lauluryhmästä. Myös torvisoitolla oli huomattava sijansa uuden tanssimusiikin muutoksessa, sillä varsin monet työläispiireistä lähtöisin olevat tanssisoittajat saivat ainoan musiikkikoulutuksensa soittokunnissa.⁹

Lisätietoa populaarimusiikin vaiheista on voitu saada tämän alueen taiteilijoiden elämänerkkoista, joita viime vuosina on ilmestynyt useita.¹⁰ Edelleen suomalaisen äänilevyn vaiheita käsittelevästä tutkimuksesta on ollut suurta apua. Koko populaarimusiikin kehitys on lähes aina ollut tavalla tai toisella sidoksissa ääniteteollisuuteen ja -teknologiaan.¹¹

1.2. Varkaus teollisuus- ja työväenyhteisönä

Keski-Savoon, Leppävirran ja Joroisten rajamaalla virtaavien koskien partaalle muodostui pieni ruukkiyhdyskunta jo 1820-luvulla, kun vapaaherra Gustav Wreden rakennuttama

alkeellinen masuuni ja kankirautapaja aloittivat toimintansa. Seuraavalla vuosikymmenellä perustettiin myös sahalaitos. Wreden tuotantolaitokset rakennettiin Leppävirran pitäjän puolelle Huruskosken rannalle, ja Leppävirran kuntaan Varkauden tehdasyhteisön ydinalueet kuuluivatkin aina 1920-luvulle saakka.

Moniin suomalaisiin tehdaspaikkakuntiin verrattuna Varkaudella on siis varsin pitkät teolliset perinteet. Teollinen toiminta oli tosin ennen 1850-lukua hyvin pienimuotoista ja epäsäännöllistä. Aikakauden merkantilistinen talouspolitiikka jyrkkine privilegiosäännöksineen ehkäisi tehokkaasti teollisuuden laajentumispyrkimykset. Erityisesti sahausta säännösteltiin metsien loppumisen pelosta ankarasti. Myös masuunin raaka-aine, lähijärvistä nostettu malmi oli kovin heikkolaatuista ja jarrutti paikallisen raudanvalmistuksen kehitystä. Lisäksi usein sattuneet tulipalot saattoivat pysäyttää ruukin toiminnan pitkiksi ajoiksi kokonaan.¹² Tänä varkautealaisen teollisuuden esiaikana yhdyskunnan asukasluku oli aluksi muutamia kymmeniä eikä vuosisadan puoleen väliin mennessäkään yltänyt 250:een.¹³ 1850-luvulla alkoi kehitys, jonka yhteydessä Varkauden ruukkiyhteisöstä muodostui ainakin Itä-Suomen tasolla merkittävä teollisuuspaikkakunta. Varkauden teollisuuslaitokset omistukseensa hankkinut Wahl-yhtiö keskittyi konepaja- ja laivanrakennusteollisuuden suuntaan. Koneista ja laivoista tulikin 1800-luvun lopulla Varkauden leimallisin teollisuustuote. Silti vanhojakaan aloja ei hylätty, vaan teollista toimintaa rajoittaneiden merkantilististen säädösten purkaannuttua ja yleisen elinkeinoelämän vilkastuessa myös sahaus- ja raudanvalmistustoimintaa jatkettiin ja laajennettiin.¹⁴

Laivanrakennuksen merkitys korostui entisestään 1880-luvun lopulla, kun Wahlin telakan insinööri Albert Kranck perusti lähistölle, Joroisten puolelle Lehtoniemeen kilpailevan konepajan ja telakan. Näin sai alkunsa 40 vuotta kestänyt ajanjakso, jolloin Varkauden tienoolla oli kaksi erillistä tehdasaluetta ja siten myös kaksi osittain erillistä työväenyhteisöä.¹⁵ Laajentunut teollisuus heijastui suoraan Varkauden asukaslukuun. Kun Wahlin teollisuuslaitosten välittömässä vaikutuspiirissä, tehdasseurakunnassa oli sen perustamisvuotena 1866 runsaat 500 asukasta, niin tämän vuosisadan vaihteessa seurakunnan kirjoissa oli jo vähän vaille tuhat varkauslaista. Seurakunnan väestömäärä ei kuitenkaan anna kuin osakäsityksen paikkakunnan kasvusta, sillä Wahlin tehdasalueen ja

ruukin seurakunnan varsin suppeiden rajojen ulkopuolelle jäi laajoja asutusalueita, jonne erityisesti voimakkaasti kasvava teollisuustyöväestö joutui paikallisten talonpoikien ja torpparien vuokralaisina asettautumaan. Joroisten kuntaan kuuluva Taulumäen kylä kasvoi tämän vuosisadan alkuun mennessä näistä alueista suurimmaksi; siitä alkoi vähitellen kehittyä Varkauden toinen keskus, jonne erityisesti työväenliikkeen toiminta kiinnittyi. Myös jo mainittu Lehtoniemi samoin kuin Leppävirran puoleiset Luttila ja Puurtila olivat tuolloin kasvaneet yli 200 asukkaan yhteisöiksi. Koko nykyisen Varkauden alueen asukasmäärä lisääntyi siten 1860-luvun runsaasta tuhannesta 1900-luvun alkuun mennessä lähes 2,5 kertaiseksi. Vuonna 1910 varkautilaisia oli jo yli 3400.¹⁶

1800-luvun loppupuolella myös varkautilaisen teollisuustyöväestön asema muuttui selvästi. Aiempina vuosikymmeninä elettiin vielä maaseudun sääty-yhteiskunnan vuorovaikutussuhteita jäljittelevässä tilanteessa. Teollisuuslaitoksen omistava ruukinpatruuna huolehti tällöin patriarkaalisin ottein työntekijöittensä henkisestä ja ruumiillisesta hyvinvoinnista. Palkka maksettiin yleensä luontaisetuina ja myös työläisten nimittäminen ”sahanrengeiksi” tai ”ruukinpiioiksi” viittasi selvästi maatalousyhteiskunnan sosiaaliin suhteisiin. Ruukinpatruunan ja hänen renkiensä välissä oli vielä pieni ruukinvoutien, kirjanpitäjien ja mestareiden muodostama ryhmä, joka yhdessä patruunan kanssa muodosti ruukkiyhteisön säätyläisväestön. Lisäksi Varkauteen oli jo 1830-luvulta lähtien muuttanut etupäässä ruotsinkielisiä ammattimiehiä, jotka asemansa ja kielensä puolesta erottuivat selvästi tavallisista ruukin työmiehistä.¹⁷

1865 poistettiin ns. palvelupakon ja laillisen suojelun säännöstö, joka teollisuudessa oli merkinnyt edellä kuvattua isäntä-renki -suhdetta. Työväestö oli nyt vapaa liikkumaan työpaikoilta toiseen tarjolla olevan työn mukaisesti, ja työnantajat voivat nyt ilman mitään rajoituksia lisätä ja vähentää työvoimaansa siten kuin suhdanteet sallivat. Seurauksena oli uudenlaisen, vapaasti työvoimaansa myyvän työväenluokan muodostuminen, samalla kun suomalaisen kapitalismin kehitysedellytykset paranivat huomattavasti.¹⁸

Teollisuustyöväestön aseman muuttuminen näkyi korostetuimmin Tampereen kaltaisella suurteollisuuspaikkakunnalla, jonka kehitystä 1800-luvun lopulla Voionmaa kuvaa seuraavasti:

”Uusi kapitalistinen tuotantotapa ja sen vaatimuksiin mukautuva yhteiskunnallinen

kehitys kokonaan muuttivat eri kansanluokkain keskinäiset suhteet. Oikeudellisten ryhmäin sijalle astuivat (...) yhteiskuntaelämän määrääjiksi taloudelliset ryhmät. Työntekijät alkoivat sulautua laajaksi yhdenmukaiseksi taloudelliseksi luokaksi: ”köyhälistöksi”. Työväki menetti vanhan oikeudellisen suojansa ja joutui elämään yksin vain palkkansa varalla.”

Myös Varkauden syrjäisellä tehdaspaikkakunnalla muuttuneet sosiaalis-taloudelliset suhteet voitiin aistia hyvin konkreettisesti. Seuraavasta Minna Canthin matkakuvauksesta vuodelta 1885 työläisten turvaton asema välittyy vakuuttavalla tavalla:

”Tänne tullessamme pysähdyimme Varkauden tehtaalla, ja neiti Strunckin suuremmaksi harmiksi oleskelin siellä lähes koko päivän. Kansakoululla kuuntelin kuinka kalpeat, ryysyiset pojat kertoivat nuijasodasta, puhuttelin työmiehiä, erästä työmiehen vaimoa ja erästä lasta, jonka isä juuri oli joutunut työttömäksi. Saha oli seisautettu edellisellä viikolla ja suuri osa työmiehiä sen kautta jäänyt työttömiksi. Useimmat niistä aikoivat joukkoineen pyrkiä rautateille, toiset, siksi liian kurjat, toivoivat pääsevänsä köyhäin hoitoon. Siellä, sen kuin ymmärsin, on kumminkin hiukan parempi hoito kuin meillä täällä Harjulassa, koska saavat joka päivä suolakalaa, meillä sitä herkkua ei räkkää antaa kuin sunnuntaisin. Kahdesti viikossa niille annetaan siellä keittoa, muina päivinä perunahauikkaita. Sortoa kovasti valittivat. ”Ei ole enää mikään kohta niin kuin oli ennen patroni-vainajan aikana.” Silloin sai asua vapaasti ruukin huoneissa eikä tarvinnut puistakaan maksaa. Nyt on palkat vähennetyt, hyvät hyyryt kiskotaan ja puutkin täytyy ostaa. Kyllä ne kumminkin menettelevät, jotka ovat verstas-työssä, sillä insinöörit pitävät niiden puolta, mutta ne raukat, jotka ovat ulkotöissä, ovat aivan turvattomia. Pahin sortaja työnjohtajissa on eräs Kosunen, itse talonpojan poika. 'Kun kissasta tulee karhu, niin se vasta pöppö on.' Palkkaa maksetaan ulkotöistä niin vähän (1 m. 20 p. päivältä), ettei työajanakaan perhe sillä toimeen tule.”²⁰

Vaikka Varkaudessakin voitiin näin havaita jo 1880-luvulla ”uudenaikaisen” vapaasti työvoimaansa myyvän teollisuustyöväestön muotoutuminen, työläisten irtautuminen tehtaanjohdon patriarkaalisesta otteesta sujui kuitenkin varsin hitaasti. Siten järjestäytynyt työväenliike kehittyi paikkakunnalla selvästi myöhemmin kuin suuremmissa teollisuuskeskuksissa yleensä.²¹

Työvoiman vapaa liikkuvuus oli varsin näennäistä Varkaudessa, yhden työnantajan teollisuusyhteisössä. Lehtoniemen tehtaan perustaminen tosin soi mahdollisuuden siirtyä toisen työnantajan palvelukseen, mutta suuremmassa määrin vasta tämän vuosisadan puolella. Lisäksi suuri osa työläisistä oli suorastaan ”mahastaan kiinni” Wahl-yhtiössä, sillä yleisen käytännön mukaisesti työntekijät hankkivat elintarvikkeensa velaksi tehtaan kaupasta palkkaansa vastaan. Edelleen varkautelaiset työläiset eivät vielä 1800-luvun lopullakaan olleet mikään yhtenäinen ryhmä, vaan varsin etuoikeutetussa ja arvostetussa asemassa olevien metalliteollisuuden ammattimiesten, kuten seppien ja viilarien sekä tavallisten ulkotyöläisten sosiaalisessa asemassa oli selvä ero. Valistuneimmat ammattimiehet olivat paljon tekemisissä paikallisen sivistyneistön, opettajien, lääkärin ja tehtaan virkamiesten kanssa kansan valistushenkisessä toiminnassa, kun taas tavalliset työläiset tahtoivat jäädä tämän luku- ja raittiusseuroihin sekä kuorotoimintaan keskittyneen harrastuksen ulkopuolelle.²²

Paikallisen työväenliikkeen kehitystä hidasti vielä tehtaanjohdossa tapahtunut kehitys. Wahl-yhtiö kiinnitti 1887 Varkauden tehtaittensa hoitajaksi lujatahtoisen ja itsevaltaisiin otteisiin taipuvaisen Augustinus Henrikssonin, joka pyrki määräämään kaikista tehdasyhteisön asioista eikä sallinut minkäänlaista omaehtoista toimintaa. Henrikssonin vastustukseen kaatui myös paikallisen sivistyneistön ja ammattityöläisten virittämä valistusseuranhanke kuin myös samojen piirien tekemä aloite wrightiläis-henkisen työväenyhdistyksen perustamisesta 1888.²³

Työväenyhdistyksen perustamista alettiin uudelleen tosissaan ajaa vasta Henrikssonin kuoltua 1903. Tämäkin yritys kaatui tehtaanjohdon vastustukseen. Jo perustetun yhdistyksen jäsenet joutuivat valitsemaan järjestöstä luopumisen tai tehtaalta lähdön välillä. Vasta suurlakkovuoden 1905 jälkeisessä poliittisessa tilanteessa Varkauteen saatiin työväenyhdistys. Jo edellisenä vuonna lehtoniemeläiset työläiset olivat perustaneet oman yhdistyksensä. Siten alun alkaenkin varkautelaisen työväestön poliittinen toiminta keskittyi kahden työväenyhdistyksen piiriin. Kumpikin järjestö rakensi oman työväentalonsa, joista Lehtoniemen talo valmistui jo 1906 ja Taulumäellä sijaitseva Varkauden työväentalo 1911.²⁴

Vaikka Lehtoniemi muodosti oman pieniyhteisönsä, Lehtoniemen ja Varkauden työläiset näyttävät olleen varsin kiinteässä vuorovaikutussuhteessa keskenään. Näihin

suhteisiin vaikutti ennen kaikkea se, että erityisesti Taulumäellä asuva työväestö kävi työssä sekä Lehtoniemen että Varkauden tuotantolaitoksilla. Myös työväenyhdistykset pyrkivät selvään yhteistoimintaan keskenään. Mm. iltamien pitoajoista sovittiin yhteisissä kokouksissa päällekkäisyyksien välttämiseksi. Taulumäkeläiset pitivät lisäksi omia kokouksiaan Lehtoniemessä ennen oman talon valmistumista.²⁵

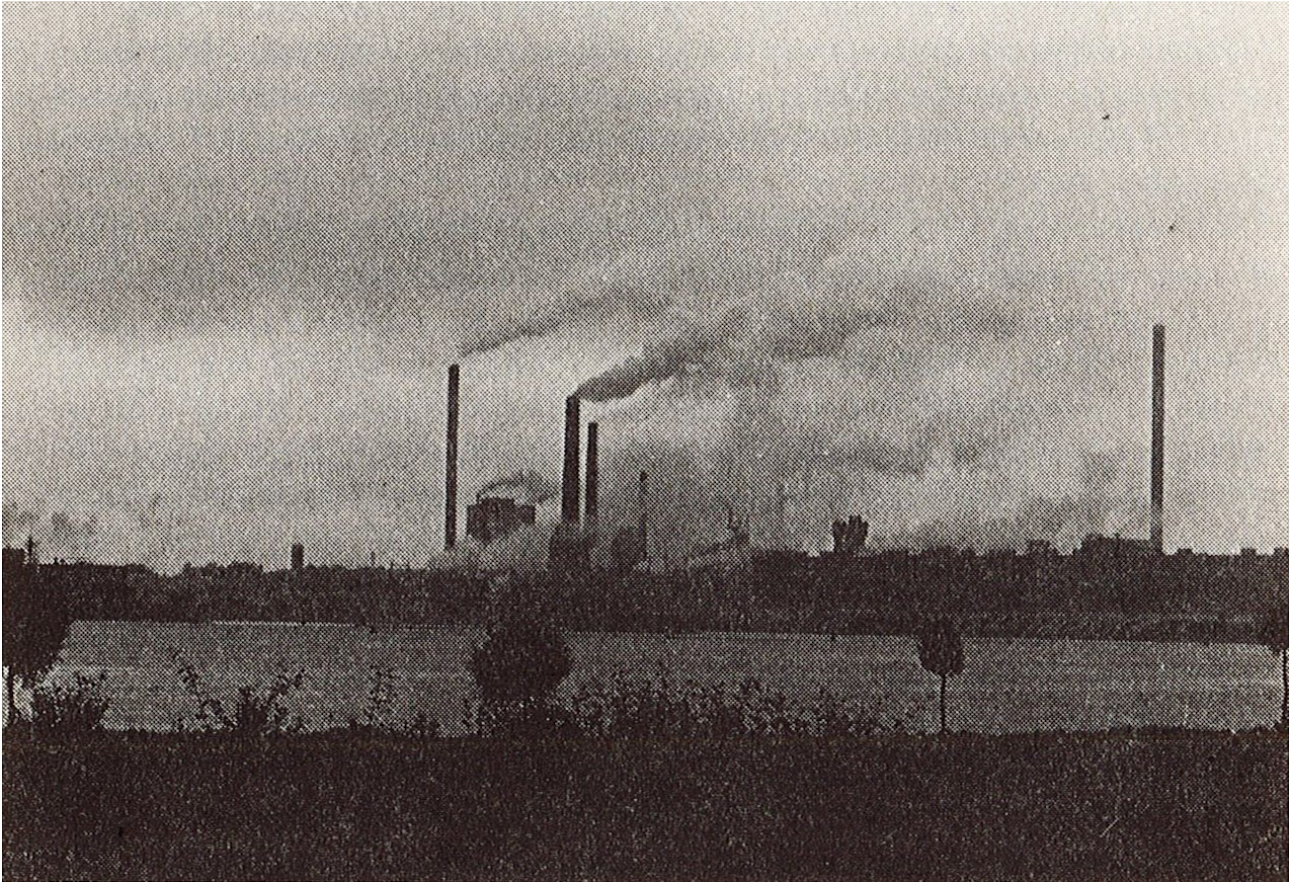
1905 suurlakon ja 1907 eduskuntauudistuksen virittämä suomalaisen työväenliikkeen voimakas laajeneminen näkyi myös Varkaudessa selvästi. Paikkakunnasta kehittyi leimallisen ”punainen alue”, jossa sosialidemokraattisen puolueen kannatus oli ennen kansalaissotaa pidetyissä vaaleissa 80-85 %:n paikkeilla.²⁶ Vireän poliittisen toiminnan ja työväentalojen valmistumisen myötä myös työväestön omaehtoinen kulttuuritoiminta alkoi vähitellen muotoutua. Oltiin siis siirrytty aikaan, jota tässä tutkimuksessa tarkastellaan lähinnä musiikki- ja iltamaperinteen valossa.

1909 alkoi Varkauden tehdasyhdyskunnassa monessa mielessä uusi aikakausi, kun A. Ahlström Oy osti konkurssiin menneeltä Wahl-yhtiöltä Varkauden tehtaat. Jos 1800-luvun loppupuolta voidaan pitää ympäristöstään selvästi erottuvan teollisuusyhteisön muotoutumisen aikana, niin Ahlströmin aikaa on pidettävä suurteollisuuden nousun ja Varkauden kaupungistumisen aikakautena. Myös pääosa varkautelaisen työväenliikkeen historiaa sijoittuu tälle kaudelle. Uusi yhtiö keskittyi selvästi uuteen teollisuuden alaan, puunjalostukseen, joskin entisetkin tuotantolinjat säilytettiin. Paikkakunnalle valmistui 1916 maan suurin puuhiomoja 1920-luvun aikana selluloosa- ja paperitehtaat aloittivat toimintansa. Myös uusi entistä huomattavasti suurempi konepaja rakennettiin tuolla vuosikymmenellä.²⁷

Uusien tuotantolaitosten rakentaminen merkitsi ennen näkemätöntä väestömäärän ja taajaman kasvua. Varkauden väkiluku kohosi 20 vuodessa lähes kolminkertaiseksi: vuonna 1930 varkautelaisia oli jo liki 9000. Kasvu jatkui melko tasaisena 1930-luvulla siten, että ennen sota-aikaa (1938) paikkakunnalla oli reilut 12 000 asukasta. Varkaudesta oli siten kehittynyt merkittävä itä-suomalainen asutuskeskus, jonka asukasluku ylitti esim. naapuriläänin pääkaupungin Mikkelin väestömäärän. Ydinalueensa Päiviönsaaren asemakaavan toteuttamisen myötä Varkaus alkoi myös vähä vähältä näyttää enemmän kaupunkimaiselta asutusalueelta.²⁸

Samaan aikaan Varkaudesta tuli jälleen pelkästään yhden suuren teollisuusyrityksen dominoima yhdyskunta. Lehtoniemen tehdas, joka 40 vuoden ajan tarjosi varkauteilaisille vaihtoehtoisen teollisuustyöpaikan ja muodosti ympärilleen omaleimaisen, kiinteän pienyhteisön, joutui lopettamaan toimintansa 1920-luvun lopun taloudellisen laman myötä. Ahlström Oy osti Lehtoniemen tehtaan ja kuljetutti sen koneet omiin tuotantolaitoksiinsa.²⁹

Tehdasyhtiön dominoiva asema ei perustunut pelkästään työnantajamonopoliin, vaan ulottui lähes kaikille yhdyskunnan sosiaalisen elämän alueille. Aseman perusta juonsi jo 1800-luvulta, jolloin tehtaanjohto perusti oman ruukinhallintonsa. Varkauden sijainti kahden kunnan rajamaalla johti tilanteeseen, jossa kunnallisen vallan resurssit eivät riittäneet tehdasyhdyskunnan hallintoon. Ruukin johto joutuikin ottamaan itselleen suurimman osan julkishallinnolle normaalisti kuuluvia tehtäviä. Se huolehti pääosan tehdasseurakunnan ja siihen liittyvän kansanopetuksen ylläpidosta, sairaan- ja köyhäinhoidosta, palolaitoksesta, asuntotuotannosta sekä yhdyskuntasuunnittelusta. Myös kulttuuririentojen järjestäminen tapahtui ennen työväenliikkeen muotoutumista pitkälti tehdasyhtiön toimesta, ja myöhemminkin yhtiöllä oli erittäin keskeinen rooli työväenliikkeen ulkopuolisten kulttuuri- ja vapaa-ajanharrastusten tukemisessa.³⁰



Varkauden teollisuus- ja työväenyhteisön synnyttäjä, A. Ahlström Oy:n tuotantolaitokset Taulumäen puolella kuvattuna. Varkauden kaltaisissa teollistuvan Suomen uusissa työväenyhteisöissä musiikkikulttuurin murrostilat näkyivät selkeimmillään. 1800-luvun lopulta alkaen yleistyneet uudet musiikinlajit kuten torvisoitto ja joukkolaulu sekä myöhemmin kehittynyt suomalaiskansallinen populaarimusiikki saavuttivat niissä ehdottoman valta-aseman. (H. Tolvanen)

Varkaudesta muodostettiin 1928 itsenäinen kauppalä liittämällä vanhaan ruukin alueeseen joitakin kyliä Leppävirran ja Joroisten kunnista. Oman kunnallishallinnon kehittyminen ei vielä merkinnyt tehdasyhtiön hoitaman julkisen vallan kertakaikkista lakkaamista, vaan monet keskeiset yhteiskuntapalvelujen alueet jäivät kokonaan tai osittain tehtaan hoitamiksi tai kustannettaviksi vuosiksi ja vuosikymmeniksikin, mm. sairaalalaitos siirtyi kauppalalle vasta 1953. Kun lisäksi yhtiö omisti varsin huomattavan osan paikkakunnan maa-alueista, sen määräävä asema yhdyskuntasuunnittelussa jatkui kunnallisen itsenäistymisen jälkeenkin. Myös tietyillä musiikkielämän alueilla A. Ahlström Oy:n johtava rooli näkyi pitkään. Esim. Varkauden tehtaan soittokunta siirtyi yhtiön hallinnasta Varkauden musiikkiyhdistykselle vasta 1968.³¹

1910-luvulla alkanut nopean kasvun kausi merkitsi myös Varkauden tehdasyhdyskunnan sosiaalisten suhteiden muuttumista. Työväenliikkeen poliittisen toiminnan myötä viimeisetkin patriarkaaliset siteet työnantajaan hävisivät, ja

luokkakantainen ajattelu nousi keskeiseksi työväestön ja tehtaan johdon ja muiden porvarillisten ryhmien välisessä kanssakäymisessä. Samalla työväestön ja porvariston välinen luokkajako alkoi ilmetä lähes kaikilla elämän alueilla. Jakautuminen kahteen leiriin näkyi myös kulttuuritoiminnassa. Työväestön taide- ja sivistysharrastukset sekä iltamien pito keskittyivät työväentaloille työväenjärjestöjen yhteyteen, kun taas porvarilliset piirit pitivät tilaisuuksiaan tehdasyhtiönjuhlasalilla tai muissa huoneistoissa.

1918 kansalaissota merkitsi myös Varkaudessa avointa konfliktia työväenluokan ja porvarillisten ryhmien välillä. Varsinaisen rintamalinjan taakse punaiseksi saarekkeeksi jääneen Varkauden valloitus kehittyi erityisen veriseksi: sodan jälkiselvittelyissä varovaisestikin arvioiden 500 punaista joutui ammuttavaksi tai vankileirille³² Näin paikkakunnan alle 4000 hengen työläisväestöstä varsin monet perheet joutuivat omakohtaisesti kokemaan sisällissodan julmuudet.³³

Kansalaissodan tapahtumat olivat omiaan syventämään tehdasyhdyskunnan kahtiajakoisuutta ja luomaan kireyttä varkautelaisten sosiaalisiin suhteisiin. Sisällissodan eri puolille asettuneiden paikkakuntalaisten välinen kanssakäyminen olikin seuraavien vuosikymmenten aikana voimakkaiden ennakkoluulojen ja katkeruuden sävyttämää. 1920-luvun alkupuolella paikkakuntaa ravisuttaneet lakkotaistelut eivät ainakaan liennyttäneet työläisten ja porvariston välisiä suhteita.³⁴

Kärjistyneestä poliittisesta ilmapiiristä huolimatta maltillinen linja sai Varkauden työväenjärjestöissä yhä lisääntyvää kannatusta 1930-luvulle tultaessa. Esim. 1920-luvun vaaleissa sosialidemokraatit pystyivät jatkuvasti lisäämään kannatustaan kommunistien kustannuksella. Vuosikymmenen vaihteen Lapuan liike ja kommunistien julkisen toiminnan tukahduttaminen vain lisäsivät työväenliikkeen maltillisuutta. Yhteiskunnan muuttamisen sijasta nyt pyrittiin ennen kaikkea pysymään perustuslain puolella nousevaa oikeistoradikalismia vastaan.



Varkautelaistyöläisten joukkoliikkeen voimaa ennen kansalaissotaa. Keskellä v. 1916 perustetussa taistelukaasuja valmistavassa Kruununtehtaassa työskenteleviä venäläisiä sotilaita, joilla oli oma osuutensa vallankumousmielialan muotoutumisessa. (TA)

Varkauden kauppalaksi tulon jälkeen sosialidemokraateille lankesi johtava asema kunnallispolitiikassa, mikä omalta osaltaan vähensi paikallisen työväenliikkeen jyrkkyyttä. Kunnallispolitiikassa toimivien työväenjohtajien oli totuteltava neuvottelemaan ja pyrkimään suoranaiseen yhteistoimintaan porvarillisten piirien ja erityisesti tehdasyhtiön kanssa, jotta kauppalan kehittämishankkeissa olisi edistytty.

Toisen maailmansodan jälkeen sosialidemokraattien kunnallispoliittinen valta-asema selvästi kaventui, kun SKDL aloitti toimintansa. Kansandemokraatit nousivat jopa suurimmaksi valtuustoryhmäksi 1945, mutta sittemmin sosialidemokraatit pystyivät pitämään asemansa suurimpana poliittisena voimana puolueen hajaannusaikaa, 1960-luvun alkua lukuunottamatta.³⁵

Varkauden tehdasyhteisöön kehittyi näin 1930-luvulta alkaen uusi voimatekijä, työväenpuolueiden dominoima kunnallishallinto. Valta toi mukanaan vastuuta, mikä puolestaan edellytti neuvottelukykä ja maltillisuutta. Kunnallispolitiikka tuntuikin olleen varsin tehokas kansalaissodan jälkien pyyhkijä paikkakunnalla.

Vaikka jyrkkä asennoituminen poliittisessa elämässä selvästi lientyikin 1930-luvulta

alkaen työväenliikkeen päästessä kunnallispoliittiseen vastuuseen, kansalaissodan aikaiset rintamalinjat eivät suinkaan nopeasti häipyneet. Varsinkin tavallisten varkautelaisten jokapäiväisissä vuorovaikutussuhteissa ja asenteissa ne näkyivät vielä pitkään. Järjestäytynyt vapaa-ajanvietto, kuten urheilu- ja iltamatoiminta olivat hyvänä esimerkkinä luokkajakoisuudesta, joka varsinkin ennen toista maailmansotaa heijastui selkeänä.

Vuosisadan alkukymmenillä muodostuneen käytännön mukaisesti työväkeen kuuluvat toimivat työväen urheiluseurassa ja kävivät etupäässä työväenjärjestöjen iltamissa. Kuitenkin paikkakunnalla oli huomattava määrä työläisiä, jotka eivät samaistuneet työväenliikkeeseen, vaan suosivat tehdasyhtiön tukemaa suojeluskunnan ja porvarillisten urheiluseurojen toimintaa. Rajat eivät siten täsmälleen kulkeneetkaan ihmisten sosiaalisen aseman mukaisesti, vaan työväestön sisällä. Työväen urheilutoiminnan ja kunnallispolitiikan veteraani Einar Friman kuvasi Seuratalolla pidettyjen suojeluskunnan ja porvarillisten urheiluseurojen sekä Työväentalon iltamien yleisön jakautumista näin:

”Etupäässä työväestö miehitti molemmat, mutta tämä työväestön kahtiajakoisuus on jollain lailla täällä ollu hyvin voimakas kaiken sen ajan, minkä minäki olen eläny. Työväestössä oli hyvin paljon semmosia henkilöitä, jotka voimakkaasti kuitenkin kannattivat tällästä porvarillista linjaa. Tai vaikka ne vaaleissa ehkä äänesti sosialidemokraattia, joka oli ainoa työväenpuolue silloin, nii siitä huolimatta esims urheilussa ne halus kuulua porvarilliseen urheiluseuraan. Ja tämä oli se suuri ero, ne oli porvarien urheiluseuran jäseniä ja täällä puolella oli Teeuuällä jäseniä. (...) Ja sitten oli näitä Ahlströmin toimihenkilöitä, jotka tunsivat olevansa korkeemmalla asteella vähäsen tavallisista työntekijöistä, ni ne eivät suvainneet tulla missään tapauksessa työväentalolle. Ja niitten perästä osa pojista painelji tietysti sinne Seuratalolle. Ja täällä (Työväentalolla) taas oli Teeuuällä urheilutytöt ja urheilupojat ja semmonen väki, joka tuntui kuuluvansa voimakkaammin sosialidemokraattiseen puolueeseen. Vaikkei ehkä puolueen jäsenkirjaa ollu, kuitenkin sillä oli tietty poliittinen leima.”³⁶

Porvarillisiin urheiluseuroihin ja iltamiin suuntautuminen on tietyllä tavalla ymmärrettävää muisteltavan ajan, 1930-luvun poliittista ilmapiiriä ja varkautelaisten elinolosuhteita vasten. Varsinkin vuosikymmenen alun vaikeana työttömyysaikana ei ollut houkuttelevaa olla

leimallisen vasemmistolainen. Päinvastoin, tehtaan tukemissa järjestöissä toimiminen saattoi olla ainoa tapa säilyttää työpaikkansa tai saada työtä paikkakunnan ainoalta merkittävältä työntantajalta. Lisäksi Varkauteen oli 1920-luvun kasvun vuosina muuttanut paljon maaseutuväestöä, jolle oli ehkä vaikeaa samaistua työväenliikkeeseen ja joka ei esimerkiksi tuntenut sellaista vastenmielisyyttä suojeluskuntaa kohtaan kuin 1918 sodan kokeneet varkautelaiset työläiset.³⁷

Myös Varkauden yhdyskuntarakenne kuvasti luokkajakoa hyvin selkeästi. Tehdaspaikkakunnan kehityksen myötä eri sosiaaliryhmien asuinalueet olivat muotoutuneet selvärajaisiksi, kuten tehtaan varjossa 1940-luvulla lapsuutensa viettänyt muusikko Kauko Immonen muistelee:

”Ei ollu ku kaks aluetta vaan, joko herrojen tai työmiesten alue.(...) Se oli oikeestaan niinku kirkon luona, Kosulanniemeen ei ollu asiaa (työläisillä). Sitte oli Kommilassa (...) Multniemen ranta, se oli toinen semmonen paikka, mihi ei ollu asiaa. Ne oli vähän niinku rajattu ne alueet. Tämä puoli (Taulumäki) oli niinku vapaasti käytössä. Täällä ei ilmeisesti ollu ketään semmosia (herroja).”³⁸

Työläispojan mielessä ”herrat” erottuivat omaksi ryhmäkseen jo varhain. Työläiskotien kasvatuseriaatteet heijastivat selkeästi alistettujen ihmisten epäluuloa ja katkeruutta valtaapitäviä kohtaan:

”Se oli vaan se kaks luokkaa, sanottii herroiks ja työmiehiks ja se oli sillä selevää sitte. Ei sitä sillä tavalla eritelty. Se oli huomattavasti tiukempaa ku tänä päivänä. Kotonaki käskettii sanoo että sinne ei oo asiaa, se on herrojen asutusaluetta. (...) Kyllä selekääsä sai jos vaam meni.”³⁹

Tavallaan ulkopuolisena tarkkailijana, toiselta paikkakunnalta 1946 Varkauteen muuttanut Esa Pakarinen pystyi erottamaan paikkakunnan sosiaaliset kerrostumat jo hienojakoisemmin. Paikallinen kastijako jäi lähtemättömänä mieleen.

”Siilonko minäki tulin, kyllä täällä oli se kastiero niin valtava. Ensi oli ruotsalaiset, ne insinööri-ruotsalaiset, sit tuli vähän alemmat, mutta kyllä ne samaa porukkaa oli nämä ruottalaiset. Sit oli kauppiasköyhälistö, ne kauppiaat täällä, se oli oma kastinsa. Sit tuli kaulusköyhälistö ja sit tuli vasta tuo tavallinen kansa. Että kyllä sitä kastia riitti monessa

portaassa.”⁴⁰

Pakarisen lausunnossa huomio kiinnittyy kahteen seikkaan. Ensinnäkin sosiaaliset erot olivat jossain määrin myös kielieroja. Tehdasyhtiön ylemmät toimihenkilöt, erityisesti johtavat insinöörit erosivat asuinpaikkansa lisäksi myös ruotsinkielensä puolesta valtaväestöstä. Rekrytoimalla ruotsinkielistä insinöörikuntaa A. Ahlström Oy, suomenruotsalaisen suurkapitalismin edustaja pystyi näin ylläpitämään vielä 1900-luvun puolella välissä sääty-yhteiskunnasta tuttua ruotsinkielistä yläluokkaa täysin suomenkieliselä alueella.

Toiseksi työläisten ja tehtaan ”ruottalaisten” herrojen välissä oli lisääntyvä määrä keskiluokkaan lukeutuvia kauppiaita ja ”kaulusköyhälistöä”, kuten työnjohtajia ja alempia virkamiehiä. Luokkaerot olivat lähes ylittämättömiä myös keskiryhmien ja työläisten välillä, ja Kauko Immosen mukaan työläislasten herranpelko ulottui yhtä lailla myös keskiluokkaan:

”Siihe aikaan (konttorihenkilökunta) kuulu herroiin. Silloin tosiaan meijät opetettiin pelekäämään ihmisiä sillä tavalla jo lapsena. Ne olivat herroja ja ne ei muuttunnu sitten vaikka niit ois voissa paistannu. (...) Jos esimerkiks isä oli teknikko, ni se oli jo hirvittävän iso herra, että ei sen kanssa enää tavallinen työmies oikeestaan vainu puhua.”⁴¹

Voimme vielä tarkastella varkautelaista sosiaaliryhmärakennetta sitä koskevien tilastotietojen valossa. Samalla ilmenee se kehityssuunta, johon Varkauden teollisuusyhdyskunta toisen maailmansodan jälkeen oli menossa.

Vaikka eri vuosien tilastotiedot eivät olekaan täysin vertailukelpoisia erilaisten keräysperusteittensa vuoksi, varkautelaissäestön sosiaalinen koostumus sekä sen muuttumissuunta ilmenevät selvästi. Työväestön osuus paikkakuntalaisista oli aina 1950-luvulle saakka yli kaksi kolmasosaa, ja vielä 1960-luvullakin Varkaus oli erittäin leimallinen työväenkeskus, missä muut yhteiskuntaryhmät olivat selvänä vähemmistönä. Silti yhdyskuntakehitys Varkaudessakin kulki jälkiteolliseen suuntaan, mikä ilmeni toimihenkilöryhmien osuuden selvänä kasvuna.

TAULUKKO 1. Varkauden väestö ammattiasemansa mukaan 1940 (koko väestö), 1950 ja 1960 (ammattissa toimivat)⁴²

Vuosi	Työntekijät		Johtajat ja toimihenkilöt		Itsenäiset yrittäjät		Muut		Yhteensä	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
1940	(9537)	83.7	(1158)	10.2	(497)	4.4	..	..	(11384)	100
1950	5290	68.7	1747	22.7	484	6.3	181	2.4	7702	100
1960	5920	63.2	2595	27.7	632	6.7	216	2.3	9363	100

Esa Pakarisen ja Kauko Immosen muistelemana aikana, 1940-luvun jälkipuoliskolla tapahtui Varkauden väestönkehityksessä jälleen huomattava nousu. Paljolti sotakorvausteollisuuden ansiosta A. Ahlström Oy pystyi laajentamaan erityisesti metalliteollisuuttaan ja työntekijöiden tarve kasvoi. Lisäksi Varkaudesta oli kehittymässä varteenotettava liikekeskus, jossa kauppa ja julkiset palvelut pystyivät yhä enemmän tarjoamaan työpaikkoja. Niinpä asukasluku kohosi viidessä vuodessa (1946-1951) neljällä tuhannella. Paikkakunnalla oli uuden vuosikymmenen alussa runsaat 18 000 asukasta. 1950-luvulla Varkauden väestönkasvu jatkui suhteellisen tasaisesti hidastuen niin, että kymmentä vuotta myöhemmin asukasluku oli ylittänyt 22 000:n rajan.⁴³

Voimakas teollistuminen heijastui elinkeinorakenteeseen siten, että teollisuudesta elantonsa saavien varkautelaisten määrä kasvoi jyrkästi sodan jälkeisinä vuosina. Absoluuttisesti teollisuustyön osuus lähes kaksinkertaistui. 1950-luvulla elinkeinokehitys muutti jo suuntaansa; kaupan, liikenteen ja julkisten palvelujen alalla toimivien määrä kasvoi näkyvästi samalla kun teollisuuselinkeinon osuus pieneni. Koko maan tasolla Varkaus silti pysyi hyvin selväpiirteisenä teollisuuskeskuksena: verrattuna Suomen kaupunkien keskiarvoon Varkaudessa teollisuuden osuus elinkeinorakenteesta oli niin 1950- kuin 1960-luvullakin reilusti yli kymmenen %-yksikköä suurempi.⁴⁴ Varkauden muuttuminen jälkiteolliseksi yhdyskunnaksi, lisääntyneiden palveluiden ja vähentyvän teollisuustyön yhteisöksi tapahtui näkyvämmän vasta 1960- ja 1970-luvuilla.

TAULUKKO 2. Varkauden väestö elinkeinon mukaan 1940, 1950, 1960 ja 1970⁴⁰

Vuosi	Maa- metsätalous		Teollisuus ja rak.toiminta		Palvelu- elinkeinot		Muut		Yhteensä	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
1940	1013	8.0	6932	54.4	3292	25.9	1495	11.8	12732	100
1950	895	5.1	12099	68.6	3534	20.0	1112	6.3	17640	100
1960	971	4.4	13300	59.9	5367	24.2	2582	11.6	22211	100
1970	671	2.8	11368	47.5	7129	29.8	2776	19.9	23944	100

1950-luvulla alkanut yhdyskuntarakenteen muutos merkitsi vähittäistä muutosta myös varkautelaisten sosiaalisissa suhteissa. Jyrkät luokkarajat alkoivat aste asteelta lieventyä. Mm. tietyt ”herrojen” asumisalueet avautuivat nyt työväestölle:

”Sitte oli tässä Koivulassa nämä tehtaan vieressä olevat asunnot. Se oli 40-luvulle saakka (herrojen aluetta), mut sit siihen myöskin työmiehet pääsivät asumaan ja sit se muuttu”.

Myös vapaa-ajan vietosta ensimmäiset luokkarajat katosivat sodanjälkeisinä vuosina.

”Kyllä se oikeestaan siilon 40-luvun lopussa sotkeutu sillä tavalla, että sitte jo käytiin joka paikassa (tanssimassa)”.⁴⁶

Silti vielä 1950-luvullakin tanssipaikkojen suhteen ilmeni selvää karsinointia. Toisaalta kansandemokraattien järjestötaloa pidettiin porvarillisella ja jossain määrin myös sosialidemokraattisella taholla arveluttavana huvipaikkana:

”Paitsi tänne Tori-Torpalle ku tultiin ensimmäisiä kertoja soittamaan ni siilon minä kyllä kuulin jollakii tahoilla, ilmeisesti Ahlströmmillä asiapoikana ollessa, että joku niinku paheksu sitä, että menet soittamaan semmoseen paikkaan”.

Toisaalta laajeneva keskiluokka erottautui ravintolatanseissa omaksi ryhmäkseen:

”Tämä konttorihenkilökunta, ne vallottivat Keskushotellin. Mutta kuitenkin samat iskelmät niille kelepas, että ei siinä ollu mitään sen puoleen. Siihen aikaan tosiaan työmiestä katsottiin aika karvaasti, jos meni Keskushotellin etteiseen. Se oli herrojen paikka kerta kaikkiaan. Mutta kaikkialle muualle voi kyllä mennä”.⁴⁷

Selvempi yhteiskunnallisten raja-aitojen murtuminen tapahtui vasta 1960-luvulla kaupungiksi muuttuneen Varkauden teollistumisvaiheen päättyessä ja yhdyskunnan sulautuessa jälkiteolliseen yhtenäiskulttuuriin.

Samalla vanha, suhteellisen selvärajainen työväenyhteisö, vahvaan ryhmäsolidaarisuuteen ja oman ryhmän sisäisiin vuorovaikutussuhteisiin perustunut sosiaalinen järjestelmä alkoi menettää merkitystään:

”Ihmiset oikeestaan aika hyvin tunsivat toisten perheiden asiat siilon, sanotaan 40-luvun loppupuolelle saakka. Siilon kyllä saatto, jos jollakii oli ruuvasta puute, ni toinen työmies autto toistaan. Sama oli vaatteissa. (...) Vielä 50-luvullakkii oli hyvin paljon, että puututtii niinku toisten elämään, mutta nyt se on tasaantunnu”.⁴⁸

2. Teoreettiset lähtökohdat

Tämän työn lähtökohdaksi sopii hyvin teesi, jonka mukaan tutkittaessa jonkin alueen tai yhteisön musiikkia on kaikki musiikkimuodot huomioitava, ts. tutkimuskohteena on *musiikki kokonaisuudessaan*.¹ Tähän etnomusikologiseen tutkimusperinteeseen liittyy erottomasti näkemys, että musiikkia ei ole syytä tarkastella irrallisena, autonomisena taidemuotona, vaan *kulttuurikontekstinsa yhteydessä*.² Musiikkiperinne on aina sidoksissa siihen yhteisöön, jossa sitä tuotetaan ja käytetään. Musiikkia, sen rakenteita, olemusta ja merkitystä tai niiden muutosta ei voida perusteellisesti ymmärtää tai selvittää ilman musiikin käyttöyhteyksien, tuotantoja välitysjärjestelmien tai musiikkiin liittyvien normien, roolien ja arvostusten tuntemusta, ts. ilman tietoa musiikkia ympäröivästä kulttuurista.³

Tässä tapauksessa keskitytään suomalaisen työväenyhteisön musiikkiperinteeseen. Lähtökohdan mukaisesti tutkimuskohteena ovat kaikki varkautelelaisten työläisten yhteisössään harrastamat musiikinlajit. Edelleen tutkimusta ohjaa käsitys, että musiikki on kiinteässä yhteydessä muuhun työväenkulttuuriin ja sen historialliseen kehitykseen.

Musiikin ja sitä ympäröivän kulttuurin samanaikainen tutkimus edellyttää perinteisestä musiikkitieteestä poikkeavaa tutkimusstrategiaa. Tällöin itse soiva musiikki ei voi olla ainoa selvityksen kohde, vaan kontekstuaalisiin seikkoihin kiinnitetään yhtä lailla ja jopa enemmän huomiota. Alan Merriamin⁴ kehittämä tutkimusmalli tarjoaa selkeän toimintaohjeen kulttuurilähtöiselle musiikintutkimukselle.

Merriamin mukaan musiikkia on tutkittava kolmella tasolla, (1) *musiikkia koskevien käsitteiden ja käsitysten* (concepts about music), (2) *musiikkiin liittyvän käyttäytymisen* (behavior in relation to music) sekä itse (3) *musiikillisen ääni-ilmiön* (music sound), ts. musiikillisen tuotteen perusteella.⁵

Musiikillinen tuote koostuu tietynlaisista sävelmistä, mutta myös laulutekstit voivat olla olennainen osa sitä. Itse musiikki on sidoksissa käyttäytymistasoon, josta Merriam erottaa seuraavat tyypit: Ensinnäkin musiikin tuottamiseen ja vastaanottamiseen liittyy

fyysinen käyttäytyminen, kuten soittotekniikka tai äänenmuodostus. Sosiaalinen käyttäytyminen puolestaan kuvaa musiikkielämän sosiaalisia suhteita, esim. muusikon roolia ja asemaa yhteisössä. Verbaalisella käyttäytymisellä taas tarkoitetaan musiikkia koskevia sanallisia ilmauksia, mm. arviointeja hyvästä musiikkiesityksestä tai lauluäänestä. Lisäksi käyttäytymistasolle kuuluu oppiminen, tapahtuma, jonka aikana yksilö sosiaalistetaan musiikkiperinteeseen.⁶

Musiikkiin liittyvää käyttäytymistä ohjaavat käsitteet, jotka esim. verbaalisen käyttäytymisen yhteydessä ilmaistaan suoraan, mutta jotka usein ovat alitajuisia tai jäävät muuten sanoin ilmaisematta. Musiikkia koskeva käsitteistö muodostaa kokonaisuudessaan kehyksen, joka määrää yhteisön musiikin sisällön ja jonka mukaisesti yhteisön jäsenet muodostavat mielipiteensä siitä, millaista musiikki on ja millaista sen pitäisi olla.⁷

Käsitteiden ja itse musiikin välillä on myös jatkuva yhteys, joka selittää kaikkien musiikkiperinteiden jatkuvasti muuttuvan, dynaamisen luonteen. Musiikkiperinteen muutos on aina johdettavissa musiikkia koskeviin käsityksiin; esim. yhteisön ulkopuolelta tulevat musiikilliset ja kulttuuriset vaikutteet tai kulttuurissa tapahtuneet muutokset saattavat uudistaa musiikkikäsitteitä ja siten myös yhteisön tuottamaa musiikkia.⁸

Merriamin tutkimusmalli on lähinnä tarkoitettu *synkronisiin* musiikkikulttuurin tutkimuksiin, joissa musiikkia pyritään tarkastelemaan tutkimusajankohdan tilanteen valossa ja joissa musiikin historiallinen kehitys ja siihen liittyvät syy-yhteydet jätetään huomioimatta.⁹ Lisäksi merriamilaisen viitekehyksen mekaaninen soveltaminen saattaa johtaa siihen, että tutkimuskohteen eri tasoja, käsitteitä, käyttäytymistä ja tuotetta käsitellään erillisinä yksikköinä ja niiden väliset yhteydet ja takaisinkytkennät jätetään vähemmälle huomiolle. Esim. erillisiä käsitteisiin tai itse musiikkiin keskittyneitä analyysejä on tehty etnomusikologiassa suhteellisen paljon.¹⁰ Tällöin Merriamin painottama musiikkikulttuurin dynamiikka jää helposti taka-alalle ja tutkimuksesta tulee staattinen, osittunut ja jopa koko etnomusikologisen musiikkinäkemyksen vastainen.¹¹

Tämän työn tehtäväalue on selvästi *diakroninen*, musiikkiperinteen historiallista kehitystä ja muutosta selvittävä. Merriamilainen viitekehys ei siten sellaisenaan sovellu tutkimuksen pohjaksi. Ensinnäkin musiikkikäsitteistön analyttistä tarkastelua ei voi eikä kannatakaan syventää ja eriyttää siinä määrin, kuin esim. monissa monografiatutkimuksissa

on tehty.¹² Informanttien nykyiset musiikkikäsitukset toki heijastavat musiikkikulttuurin historiallista kehitystä sekä välittävät tietoa menneisyydestä. Kuitenkin käsitteet liittyvät ensisijaisesti tutkimusajankohtaan, nykypäivään eivätkä tutkittavaan ajankohtaan, tässä työssä lähinnä tämän vuosisadan ensimmäiselle puoliskolle.

Irrallisen käsitteiden syväanalyysin sijasta historiallisesti suuntautunut tutkimus hyödyntää käsitteistötietoa musiikkikulttuurin muutoksen kuvausvälineenä, ts. alisteisena historialliselle näkökulmalle. Samalla käsitteiden tulkinnassa korostuu se perinne ja yhteiskuntatieteissä yleisesti omaksuttu periaate, että yksilön käsitteistö ja ajatusmaailma heijastavat hänen yhteisönsä yleisesti hyväksymiä arvoja ja normeja sekä muuta kulttuuriperimää. Siten yhden perinteen kannattajan musiikkia koskevilla käsityksillä on myös laajempaa merkitystä, ne ovat osa yhteisön *musiikillista maailmankuvaa*.¹³

Toiseksi Merriamin behavioristinen musiikillisen käyttäytymisen teoria on kovin ongelmallinen historiapainotteisessa tarkastelussa. Käyttäytymisen tutkiminen edellyttää periaatteessa aina havainnointia, joka diakronisissa töissä on tavallisesti mahdotonta jo pelkästään tutkimusaineiston luonteen vuoksi. Tutkimushan perustuu tällöin etupäässä kirjallisiin lähteisiin ja suulliseen perinnetietoon. Onkin parempi keskittyä käyttäytymisen sijasta musiikillisen *vuorovaikutuksen tarkasteluun*. Tämä käsite ilmentää paremmin musiikkikulttuurin dynaamista luonnetta, mikä on tärkeää perinteen muutoksen selvityksen kannalta.¹⁴

Musiikillista vuorovaikutusta on helpompi lähestyä, mikäli musiikki käsitetään *viestintätapahtumaksi, kommunikaatioksi*.¹⁵ Musiikin tuottamisprosessi koostuu monimutkaisista vuorovaikutussuhteista musiikilliseen kommunikaatioon osallistuvien ryhmien keskuudessa ja eri ryhmien välillä. Eriytyneessä teollistumisajan musiikkikulttuurissa tällaisia ryhmiä ovat musiikin tuottajat eli lähettäjät (säveltäjät, soittajat, laulajat), välittäjät (managerit, ääniteteollisuus, iltamien järjestäjät) sekä käyttäjät eli vastaanottajat (konserttivieraat, iltamayleisö, radion kuuntelijat).¹⁶ Tämän tapaiset suhteet ohjaavat musiikkiperinteen muutosta tai säilymistä ennallaan. Siten myös perinteen välittyminen jälkipolville, musiikillinen oppiminen perustuu opettajan ja oppilaan väliseen vuorovaikutukseen.

Kolmanneksi itse musiikki ääni-ilmiönä käsitetään musiikkiperinteen näkyväksi

osaksi, musiikillisen *kommunikaation tuotteeksi*, jonka taustalla ovat erilaiset vuorovaikutussuhteet ja yhteisön jäsenten käsitykset musiikista. Työssä ei pyritä sinänsä suositeltavaan ja kunnianhimoiseen musiikilliseen kulttuurianalyysiin, jossa nivotaan ”yhteen niin kulttuuriset kuin musiikilliset aspektitkin tutkimuskohteesta.”¹⁷ Sen sijaan musiikillista tuotetta, tässä tapauksessa työväestön tuottamaa ja käyttämää musiikkia tyydytään tarkastelemaan työväenkulttuurin historialliselle kehitykselle alisteisena ilmiönä.

Musiikillisen tuotteen asema tutkimuskohteena jää vielä rajoitetummaksi kuin viime vuosien synkronisessa musiikkiantropologiassa on ollut tapana. Varsinaisen musiikkianalyysin sijasta keskitytään repertuaarikartoituksiin ja yksittäisiä sävelmiä ja lauluja tarkastellaan ainoastaan esimerkinomaisesti ja deskriptiivisesti.¹⁸ Tämä johtuu yhtäältä siitä, että tutkimusaineistossa oli varsin vähän systemaattiseen musiikin rakenteiden selvitykseen soveltuvaa materiaalia. Suuri osa työväestön kansanomaisesta musiikkiperinteestä, esim. kisällilaulu on jo eilispäivän musiikkia, joten esitystilanteita ei voitu tallentaa. Myös eri musiikkiryhmien nuottiaineisto on sangen epätäydellistä. Toisaalta musiikkianalyysi ei tuntunut aina mielekkäältä tutkimusongelman kannalta. Esimerkiksi kansanomaisen soittoperinteen, tanssisoiton nuottijäämistöt välittävät vain varjokuvan pitkälti muunteluun ja nuotteihin merkitsemättä jääneisiin aspecteihin perustuvista soittotyyleistä, joten tanssimusiikin nuottianalyysi ilman soittotilannetallenteita tuntui tarpeettomalta ja jopa harhaanjohtavalta. Edelleen työväen musiikkiperinteen ”nuottipohjainen” osa, torvisoitto ja kuorolaulu ovat paremminkin yleissuomalaista musiikkia kuin leimallisesti tutkittavan yhteisön perinnettä. Torvisoitto- ja kuorosovitusten analysointi soveltuu epäilemättä paremmin toisenlaisiin tutkimuskonteksteihin, kuten säveltäjä- ja kapellimestarimonografioihin sekä torvisoitto- ja kuoro-ohjelmistoa välittäneiden keskusjärjestöjen, esim. Suomen Työväen Musiikkiliiton ja Kansanvalistusseuran kustannustoiminnan tarkasteluun.

Aiemmin tähdennetty musiikkikulttuurin dynaaminen luonne tulee vahvasti esille Varkauden työväestön musiikkitoiminnan tarkastelussa. Tämän musiikkiperinteen kehitys kytketi yleiseen suomalaiseen yhteiskuntahistoriaan, mistä voidaan erottaa kolme keskeistä aspektia. Ensinnäkin (1) *yhteiskunnan teollistuminen* ja Varkauden muodostuminen teollisuusyhdyskunnaksi aiheutti kulttuurisia muutoksia, jotka vaikuttivat suoraan myös

työväen musiikkiin. Edelleen (2) *työväenliikkeen synty ja järjestötoiminnan kehitys* kuin myös työväestön vapaa-ajanviettopojen muutos näkyvät selvästi musiikkiperinteessä. Lisäksi (3) suomalaisen *musiikkikulttuurin* rakenteessa ja sisällössä tapahtuneet muutokset, erityisesti suomalaisen populaarimusiikin kehitys heijastuvat suoraan myös Varkauden työväestön musiikkitoimintaan.

Näistä ensimmäinen, yhteiskunnan teollistumisprosessi on tämän tutkimuksen taustanäyttämö, makrotaso, jota ei varsinaisesti käsitellä, vaan jota tutkimustulokset osaltaan pyrkivät heijastamaan.

Sen sijaan toinen taso, työväenliikkeen järjestötoiminnan kehitys on jo konkreettisemmin esillä. Yleisenä viitekehyksenä tässä on *työväenliikkeen osakulttuuri*, ts. Varkauden työväen musiikin kehitystä tarkastellaan osakulttuurin tuotteena, omaleimaisena perinteenä, jolla on luonnollisesti ollut myös yleiskulttuurisia piirteitä. Erityisenä järjestötoiminnan osana nähdään *työväenilamat*, jonne työväen vapaa-ajanvieto paljolti keskittyi. Tarkastelu aloitetaan juuri iltamainstituution, työväestön musiikin kasvualustan ja tuotanto-organisaation muotoutumisesta.

Kolmas taso, suomalaisen musiikkikulttuurin muutos on välillinen tutkimuskohde. Lähdetään siitä, että työväestön musiikkitoiminta on suomalaisen musiikin yleistä kehitystä. Keskeisenä lähtökohtana on *musiikkitoiminnan kaksijakoinen luonne*; myös työväestön musiikissa taidemusiikin ja kansanomaisten musiikkimuotojen välinen vuorovaikutus ja vastakkaisuus näkyvät monella tavalla. Seuraamalla näiden kahden perinteen vaikutusta Varkauden työväestön musiikin eri osa-alueilla saadaan lisätietoa koko musiikkikulttuurin muutoksesta tämän vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla.

2.1. Työväenliike osakulttuurina

Tutkittaessa yleiskulttuurista poikkeavia, sosiaalisesti rajattuja yhteisöjä ja ryhmiä, joilla on omia muista ryhmistä ja yleiskulttuurista erottuvia leimallisia piirteitä, on niin perinnetieteessä kuin sosiologian alallakin puhuttu *osakulttuureista*.¹⁹ Käsite tuntuu olleen

varsin näppärä keino kuvata hyvinkin erilaisia kulttuurisia osakokonaisuuksia, ja käsitteen määrittelyperustakin on vaihdellut paljon. Karkeasti jakaen osakulttuurin käsitettä on käytetty kahdella tavalla, (1) tutkimusteknisenä, abstrahoivana terminä tai (2) konkreettiseen yhteisöön tai ryhmään viittaavana määrittelyksenä.

Edellistä määrittelytapaa edustavat ne vapaa-ajan sosiologian piirissä tehdyt survey-tutkimukset,²⁰ joissa osakulttuurin määrittely perustuu tilastollisiin yleistyksiin ja joissa täsmennetyt osakulttuurit ovat lähes aina tietyntasoisia abstraktioita.²¹ Siten esim. Toiviaisen²² määrittelemät suomalaisen yhteiskunnan ”musikologiset osakulttuurit” ovat toisaalta rajuja yleistyksiä ja toisaalta vaikeasti konkretisoitavissa. 1960-luvun lopun suomalaisen musiikkikulttuurin yleisilmettä ne kieltämättä kuvaavat sattuvasti.

Lähemmäksi jälkimmäistä, todelliseen yhteisöön tai ryhmään viittaavaa määrittelyä on päästy pehmeämmillä menetelmillä operoivissa perinnetieteissä. Siten esim. Väättäisen kymiläisen Tiutisen saaren työväenyhteisön tutkimuksessa määrittelemä *työväen osakulttuuri* on varsin helposti konkretisoitava käsite. Tuon alueen teollisuustyöväestö muodosti tämän vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla omintakeisen kulttuurikokonaisuuden, joka poikkesi yleiskulttuurista monin tavoin. Yhteisön jäsenillä oli selvästi erottuva identiteetti, edelleen vuorovaikutussuhteet kulkivat pääasiassa oman ryhmän sisällä, ja ulkoa tulleet vaikutteet välittyivät ja suodattuivat paljolti työväen järjestötoiminnan kautta.²³

Väättäisen tutkima työväen osakulttuuri oli alueellisesti selkeärajainen. Kuitenkin osakulttuurin määrittelyperusta on ennen muuta *sosiaalinen*. Tiutisen saaren ja muiden alueellisesti rajattujen työväenyhteisöjen muodostamat osakulttuurit olivat osa laajempaa sosiaalista kokonaisuutta, suomalaisen työväestön osakulttuuria. Tässä tutkimuksessa ei kuitenkaan puhuta työväen osakulttuurista, vaan työväenliikkeen osakulttuurista. Valinta perustuu kahteen huomioon. Ensiksikin suurin osa työväen osakulttuuriluonteesta, leimallisesti muusta yhteiskunnasta poikkeavista piirteistä tuli nimenomaan työväenliikkeen välityksellä työväestön keskuuteen.²⁴ Kärjistäen voi väittää, että ilman työväenliikettä ei työväestön muodostama osakulttuurikaan olisi voinut syntyä.

Toiseksi läheskään kaikki luokka-asemaltaan työväestöön kuuluvat eivät välttämättä ottaneet osaa työväestön omaehtoiseen kulttuuritoimintaan, vaan pysyttelivät esimerkiksi

poliittisista tai uskonnollisista syistä työväenjärjestöjen organisoimien kulttuuririentojen ulkopuolella. Koko työväestö ei siis kuulunut tarkasteltavaan osakulttuuriin, ainoastaan työväenliikkeen päämääriä kannattavat työläiset olivat siinä mukana.²⁵

Työväenliikkeen osakulttuuri on selvästi historiallinen käsite. Suomalainen työväestö muodosti osakulttuurin tämän vuosisadan alussa, jolloin poliittisen ja muun järjestötoiminnan yhteydessä virisi omintakeista kulttuuriharrastusta erityisesti työväentalojen suojissa.

Työväenliikkeen roolin korostaminen ei suinkaan tarkoita, että muut työväenkulttuuriin vaikuttaneet perinne-elementit kiellettäisiin. Päinvastoin, Väätäistä siteeraten on todettava, että ”työväenkulttuuria eivät ole vain poliittiset yhdistykset, punaiset liput, työväentalot ja taistelulaulut, vaan (...) myös se kansanomainen perinne ja aines, jonka maaseudulta kaupunkiin muuttaneet työläiset toivat mukanaan entisestä ympäristöstään”, on luettava tähän osakulttuuriin kuuluvaksi.²⁶ Tähän on vielä lisättävä, että kansanomaisen aineksen ohella myös korkeakulttuuriset perinne-elementit vaikuttivat voimakkaasti työväenliikkeen osakulttuuriin. Erityisen hyvin tämä näkyy työväen iltama- ja musiikkiperinteessä, jossa kansanomaisuus kytkeytyy usein monin eri tavoin korkeakulttuurin taidetraditioon esim. torvisoiton ja näytelmäharrastuksen yhteydessä.

Kehittyi myös erityinen *iltamainstituutio*, työväenkulttuurin taloudellinen pohja ja näyttämö. 1960-luvulle tultaessa omaehtoinen kulttuuritoiminta alkoi selvästi laantua ja työväenliikkeen osakulttuuriluonne hämärtyä. Työväestö alkoi integroitua yhä perusteellisemmin muuhun yhteiskuntaan, ja kotikeskeisen vapaa-ajanvieton lisääntyessä työväen harrastustoiminta suuntautui yhä enemmän kansalliseen tai ylikansalliseen massakulttuuriin.²⁷ Tämä tutkimus rajoittuu juuri edellä määriteltyyn osakulttuuriaikaan.

Ajallisen rajauksen lisäksi osakulttuuriajattelu ohjasi myös työn kohdealueen valintaa. Vaikka tutkimuksen lähtökohtana oli teesi kaiken työväenyhteisön musiikin tutkimisesta, työväenliikkeen osakulttuurin valitseminen työtä ohjaavaksi käsitteeksi edellytti myös tutkimuskohteen tarkennusta. Työväenliikkeen osakulttuuri oli ennen kaikkea työväenjärjestöjen, -talojen ja -iltamien kulttuuria, julkista harrastustoimintaa ja vapaa-ajanviettoa.²⁸ Sama koskee myös musiikkia. Tämän osakulttuurin keskeisimmät musiikkiharrastukset, kuten *torvisoitto*, *kuoro-* ja *joukkolaulu* sekä *kisällilaulu* olivat

tiivissä yhteydessä järjestöjen toimintaan ja iltamien pitoon. Musiikkiperinnettä muuttaneet ulkoiset vaikutteet välittyivät tavallisesti juuri järjestöjen kautta. Työväenjärjestöt ovat yleensä huolehtineet myös musiikin ohjauksesta, mikäli sellaista ylipäättänsä on ollut saatavilla.

Julkisen musiikin keskeinen asema työväenliikkeen osakulttuurissa johti siihen, että työssä päätettiin rajoittaa yhteisöllisissä vuorovaikutustilanteissa harrastettuun musiikkiin, jota hieman yleistäen voi nimittää *iltamamusiikiksi*. Työväenyhteisön kotimusiisointi sivuutettiin, vaikka tällöin ehkä mielenkiintoinenkin perinteen osa jäi tavoittamatta, kuten mm. aiemmista tutkimuskokemuksista voitiin päätellä.²⁹ Erityisesti kuva työväestön kansanomaisesta lauluperinteestä jäi näin vajaaksi.

Tarkkaan ottaen työläiskotien lauluja soitto ei kuitenkaan kuulu järjestökeskeisen työväenliikkeen osakulttuurin alueeseen, jos kohta se tietenkin liittyy työväestön musiikkiperinteeseen ja on monin tavoin ollut yhteydessä tässä tutkimuksessa käsiteltävän julkisen musiikin harrastukseen.

2.2 Työväenliikkeen kaksijakoinen musiikkiperinne

Työväenliikkeen yhteydessä virinneessä musiikkiharrastuksessa on ollut silmiinpistäväänä piirteenä selvä jakautuminen kahteen perinteeseen, taidemusiikkia lähellä olevaan moniääniseen kuorolauluun ja torvisoittoon sekä kansanmusiikista ja populaarimusiikista pohjansa luoneeseen traditioon, jonka ydin on ollut tavallisesti yksiaanisessa joukko- ja ryhmälaulussa. Jako on ollut työväenliikkeen alkuajoista lähtien pysyvä ominaisuus musiikkiperinteessä tapahtuneista muutoksista huolimatta.

Musiikkitoiminnan jakautuminen heijastaa kahta laajempaa musiikki- ja yleiskulttuurista kehityskaarta, jotka on hyvä pitää mielessä työväestön musiikkia tutkittaessa. Ensinnäkin työväestön musiikkiharrastukset ovat kaikkina aikoina olleet enemmän tai vähemmän yhteydessä muuhun suomalaiseen musiikkielämään.³⁰ Tähän liittyen tai suoranaisesti tästä johtuen työväen musiikkiperinteen jakautuminen kahteen

osaan on täysin analoginen koko suomalaisen musiikkikulttuurin sisällön kanssa. Näin työväestön osakulttuuri on noudattanut yleiskulttuurin musiikkitoiminnassa ilmeneviä vastakkainasetteluja, jotka hyvin yleisessä ja laajalle levinneessä kielenkäytössä vieläkin heijastuvat käsitteinä *vakava musiikki* (taidemusiikki) ja *kevyt musiikki* (kansanomainen musiikki).

Toiseksi musiikkiperinteen kahtiajako liittyy siihen historialliseen kehitykseen, jossa työväestöstä muodostui suomalainen yhteiskunnan osakulttuuri omine yleiskulttuurista poikkeavine tapoineen, arvoineen ja muine erikoispiirteineen. Kansanomainen musiikki liittyi työväen osakulttuurin omiin näkemyksiin ja arvoihin, jotka eivät välttämättä vastanneet yhteiskunnan viralliseksi musiikkiperinteeksi kehittyneen taidemusiikin kauneuskäsityksiä. Tätä taustaa vasten kansanomainen työväenlaulu, erityisesti omintakeinen kisällilaulu edusti aitoa *osakulttuurimusiikkia*, jonka harrastamista voidaan pitää koko työväestön muodostaman osakulttuurin kehityksen indikaattorina. Kisälliryhmien toiminnan nopea väheneminen sattui näet samaan ajankohtaan, 1960-luvun alkuun, jolloin myös muut työväenkulttuurin erityispiirteet alkoivat hämärtyä ja koko suomalainen työväenluokka ankkuroitui selvästi nopeasti laajentuvan kulttuuriteollisuuden ohjaamaan yleiskulttuuriin.³¹

Moniääninen kuorolaulu puolestaan vastasi täysin porvarillisen musiikkielämän ja valtakulttuurin normeja ja arvoja. Jonkinlainen kansanvalistuksen henki leijui koko työväen kuorotoiminnan yllä; myös työläisiä haluttiin kasvattaa ”paremman” musiikin ymmärtämiseen.³² Vaikka usein mahtipontinen ja innostava työväenhenkinen kuorolaulu epäilemättä vahvisti työväenliikkeen yhtenäisyyttä, se ei vahvistanut työväestön osakulttuuria, vaan pikemminkin päinvastoin, kuten Gronow hieman poleemisesti on todennut, kuorolaululla työväestöä sosiaalistettiin yhtenäiskulttuuriin.³³

Yksittäisen työläisen, musiikinharrastajan kohdalla kahtiajako ei välttämättä merkinnyt paljoa. Samat henkilöt saattoivat laulaa sekä kuorossa että kisälliryhmässä tai soittaa torvisoittokunnassa ja mandoliiniorkesterissa. Sen sijaan työväestön musiikkitoiminnan taustalla olevien organisaatioiden tasolla kahden erillisen perinteen olemassaolo ilmeni erittäin selvästi. Työväenliikkeen taidemusiikkiperinteeseen nojaavat harrastusmuodot, kuorot, soittokunnat ja jousiorkesterit järjestäytyivät 1920-luvun alusta

alkaen Suomen Työväen Musiikkiliiton ympärille. Sen sijaan kansanomaisempi musiikkiharrastus pysyi varsin totaalisesti musiikkiliiton ulkopuolella. Osa siitä kanavoitui työväenpuolueiden nuorisjärjestöjen piiriin osan jäädessä valtakunnallisesti järjestäytymättömäksi, lähinnä eri työväenjärjestöjen iltamatoiminnan yhteydessä tapahtuvaksi harrastukseksi.³⁴

Ajoittain työväen musiikkitoiminnan kahtiajakautuminen ilmeni hyvinkin voimakkaina vastakkainasetteluina ja kansanomaisen musiikkiharrastuksen vähättelynä. Erityisesti Työväen musiikkiliiton johtaja toimihenkilöt katsoivat asiakseen toimia tällä tavalla. Tästä ovat mainioina esimerkkeinä ne monet liiton äänenkannattajissa ja muissa työväenlehdissä 1920- ja 1930- luvuilla julkaistut poleemiset kirjoitukset, joissa jyrkin sanoin mitätöitiin niin kisällilaulun kuin haitarijazzin arvo työväen musiikkitoiminnan osana. Näissä mielipiteen osoituksissa todettiin jazzin olevan ”hulluttelua” ja ”humbuukia”.³⁵ Saatetuinpaa jazziin kohdistuneessa ajojahdissa innostua melkoiseen rasismiinkin kutsumalla uutta musiikinlajia ”pedoksi” ja ”synnissä siinneeksi (...) neekeripennuksi”,³⁶ jolla ei ollut mitään musiikillista arvoa. Samoin kisällilaulajia syytettiin ”halpahintaisista sanankäänteistä” ja ”ala-arvoisista esityksistä” sekä samalla varoitettiin lauluryhmiä niiden keskeisestä tehokeinosta, lainasävelmien käytöstä, koska ne ”huonosti esitettyinä ja sävelelle vieraaseen tekstiin sovitettuina tuntuvat suorastaan loukkaavilta.”³⁷ Näiden taidemusiikin perinteeseen nojautuvien arvoarvostelmien myötä oltiin hyvin vakuuttuneita, että ”kisällilaulun ja jazz-musiikin varassa ei kohoteta työväen henkistä tasoa”.³⁸

2.3. Käsitteiden määrittelyä

2.3.1. Työväestö

Työväestön määrittelyssä on ratkaisevaa, tarkoitetaanko käsitteellä *työväenluokkaa*, ts. palkkatyöläisiä, joilla ei ole omistus- tai määräysvaltaa tuotantovälineisiin nähden vai Viitataanko työväkeen *sosiaalisena kerrostumana*, jolloin käsite tarkoittaa suppeampaa

ruumiillisen työn tekijöiden ryhmää.³⁹ Varkaudessa luokka- ja kerrostumajako olivat työväestön kohdalla melko yhteneviä aina tämän vuosisadan puoleen väliin saakka, sillä palkkatyöläisistä valtaosa teki ruumiillista työtä.⁴⁰ Toisen maailmansodan jälkeisessä Suomessa tapahtunut henkistä työtä tekevien, mutta samalla palkkatyöhön sidottujen toimihenkilöiden määrän voimakas kasvu on aiheuttanut tilanteen, jossa työväestöä koskevat luokka- ja kerrostumajaottelut eivät vastaa toisiaan. Samalla työväestön erottaminen muista yhteiskuntaryhmistä ei ole enää yhtä itsestään selvää kuin teollistumisen varhaisemmissa vaiheissa.⁴¹

Yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessa työväestön määrittelyperusta vaihtelee tutkimusperinteiden ja näkökulmien mukaan, eikä mitään yleisesti sovittua työväestökäsitettä ole olemassa.⁴² Tässä tutkimuksessa tuntui tarkoituksenmukaisimmalta turvautua sellaiseen operationaaliseen määritelmään, joka mahdollisimman hyvin soveltuisi työväenjärjestöihin keskittyvään näkökulmaan. Työväestöllä tarkoitetaan siten ruumiillista työtä tekeviä palkkatyöläisiä sekä lisäksi työväenjärjestöissä toimivia tai niihin sitoutuneita toimihenkilöitä.

2.3.2. Työväenjärjestö

Suomalaisen työväenliikkeen alku sijoitetaan tavallisesti 1880-luvulle, jolloin edellisellä vuosikymmenellä virinnyt ammattiyhdistystoiminta vakiintui ja jolloin ensimmäiset ns. wrightilaiset työväenyhdistykset perustettiin. Työväenliikkeen muodostuminen liittyi laajempaan 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla puhjenneeseen yhteiskunnalliseen ja aatteelliseen murrokseen, mikä mm. ilmeni monenlaisten järjestömuotoisten organisaatioiden perustamisena. Tällöin saivat alkunsa puolueet, raittiusjärjestöt, naisasialiike, urheiluseurat, nuorisoseurat, osuustoimintaliike jne. Sosialismin aatteen leviäminen sekä luokkaristiriidan kärjistyminen aiheuttivat viimeistään 1920-luvulle tultaessa tilanteen, jossa miltei kaikki joukkoliikkeet jakaantuivat kahteen osaan. Näistä toinen puoli sitoutui työväenliikkeeseen.⁴³

Työväenjärjestöjen laajeneminen tapahtui karkeasti ottaen kolmena vaiheena. Poliittisen työväenliikkeen voimakkain ekspansio sattui 1900-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle, jolloin työväenyhdistysten lukumäärä kohosi alle 70:stä (1900) lähes

1500:een (1910). Sen sijaan taloudellisten, sivistyksellisten ja muiden työväenliikkeeseen lukeutuvien erityisjärjestöjen perustaminen ja laajeneminen keskittyi vuoden 1918 sodanjälkeiseen aikaan. Tuolloin järjestöjen määrä lisääntyi myös siitä syystä, että työväenliike jakautui sosialidemokraattiseen ja kommunistiseen suuntaan. Samalla kehitys saavutti asiallisesti ottaen laadullisen loppupisteensä: oli syntynyt muusta yhteiskunnasta selvästi erottuva työväenliike, jolla oli omat puolue-, ammatti-, nais-, nuoriso-, raittius-, urheilu-, osuustoiminta-, näyttämö- ja musiikkiorganisaationsa. Kolmannessa selvässä laajenemisvaiheessa, toisen maailmansodan jälkeen työväen järjestötoiminta kasvoi nimenomaan määrällisesti, kun SKDL perustettiin ja kommunistit saivat lailliset toimintaoikeudet.⁴⁴

Työväenjärjestöinä pidetään tässä tutkimuksessa niitä edellä kuvatulla tavalla muodostuneita työväenliikkeen organisaatioita, joilla Varkaudessa on ollut paikallisosastonsa tai jäsenyhdistyksensä.

2.3.3. Käytetystä musiikin luokituksesta

Musiikin luokittelu eri lajeihin on aina mielivaltaista ja sopimuksenvaraista. Tämä näkyy myös luokitteluperinteessä, joka vilisee erilaisia nimityksiä ja määritelmiä riippuen siitä, onko luokittelun perusta esteettinen, musiikkianalyttinen, funktioon pohjautuva, historialliseen kehitykseen nojautuva vai joku muu. Kun mitään tieteellisesti vakiintunutta käytäntöä ei ole olemassa, luokittelu on parasta muodostaa sellaiseksi, että se on mahdollisimman relevantti tutkimusongelman kannalta. Suomalaisen musiikkiperinteen osa-alueen kehitystä tarkasteltaessa käytettävän musiikkiluokituksen on siten vastattava tämän musiikkikulttuurin todellisuuttaja historiallista kehitystä. Yleismaailmallisesti pätevä sen ei tarvitse olla, joskin hyvä luokittelu pyrkii aina jonkin asteiseen yleistettävyyteen.⁴⁵

Tässä tutkimuksessa musiikin luokittelu perustuu toisaalta eurooppalaisen musiikin historialliseen kehitykseen ja toisaalta tiettyihin ulkomusiikillisiin aspekteihin, erityisesti välittymistapaan, käyttöyhteyksiin, harrastajien sosiaaliseen asemaan sekä musiikkituotannon taloudelliseen pohjaan. Näitä luokitteluperusteita käyttäen suomalainen musiikkiperinne on jaettavissa kolmeen kategoriaan (1) *taidemusiikkiin*, (2) *kansanmusiikkiin* sekä (3) *populaarimusiikkiin*. Seuraavassa tarkastellaan lyhyesti näiden

*musiikkimuotojen*⁴⁶ historiallista kehitystä ja nostetaan esiin niiden keskeisimpiä ominaispiirteitä.⁴⁷ On kai sanomattakin selvää, että luokittelu ei kata kaikkia suomalaisen musiikkikulttuurin ilmenemismuotoja. Esiteltävät kategoriat on käsitettävä yleistyksiksi tai sosiologian käsitteitä lainaten musiikillisiksi ideaalityypeiksi, joiden taustana oleva todellisuus on huomattavasti hienosyisempi ja monipuolisempi.⁴⁸ Lisäksi halutaan korostaa, että näin laajan asiakokonaisuuden, itse asiassa koko länsimaisen musiikkitradition sisällön lyhyessä erittelyssä ei millään voida yltää määrittelykohteen edellyttämään monipuolisuuteen; se olisi jo laajan tutkimuksen aihe sinänsä. Tutkimus operoi kuitenkin niin keskeisesti näillä musiikin luokitteluun liittyvillä käsitteillä, että niiden ylimalkainenkin määrittely katsottiin paremmaksi kuin määrittelemättä jättäminen.

Taidemusiikki on feodaaliajalla kehittyneen eurooppalaisen sakraali- ja hovimusiikin perillinen. Jo länsieurooppalaisen feodalismin viimeisinä vuosisatoina korkeakulttuurin musiikissa ilmeni piirteitä, jotka ennakoivat taidemusiikin myöhempää kehittymissuuntaa: soitinmusiikin ja ammattimaisen musiikkitoiminnan merkitys lisääntyi. Feodaaliyhteiskuntien hajoaminen ja länsieurooppalaisten porvarillisten valtioiden synty 1700- ja 1800-luvuilla vaikuttivat monin tavoin korkeakulttuurin musiikin kehitykseen. Tuosta aikakaudesta tuli varsin keskeinen tämän musiikkialueen historiassa. Esimerkiksi yleisesti tunnetuin ja arvostetuin osa taidemusiikkia syntyi tuolloin.⁴⁹

Porvaristo uutena johtavana luokkana omaksui kirkon ja hovien ylläpitämän musiikkiperinteen. Tässä yhteydessä korkeakulttuurin musiikki irrottautui monista feodaaliajan sosiaalisista tehtävistään, ja musiikki alettiin käsittää enenevässä määrin taideteoksina, jotka olivat ”rajoitettuja ajan ja laajuuden suhteen, irtileikattuja synty- ja käyttöolosuhteistaan sekä ylipäänsä ulkoisista sosiaalisista suhteista”.⁵⁰

Samalla säveltäjät ja muusikot alkoivat vähitellen vapautua feodaalisista siteistään, kirkon ja hovien palveluksesta. Jotta tämä olisi voinut tapahtua, musiikkituotannossa oli omaksuttava käytäntöjä, jotka paremmin vastasivat kapitalistisen talouden vaatimuksia. Musiikkituotteet alkoivat yhä yleisemmin kiertää markkinoilla tavaroina, ja vastaavasti musiikin tekijät yksityisinä tavarantoimittajina. Taidemusiikin tavaraluonne näkyi yhtäältä konserttilaitoksen muodostumisena: julkiset, maksulliset konsertit kehittyivät taidemusiikin ensisijaiseksi välitystavaksi. Toisaalta painotaidon kehittymisen myötä musiikkia pystyttiin

kauppaamaan nuottivihkoina entistä laajemmalle yleisölle. Nuottikustannustoiminnasta ja konsernien järjestämisestä kehittyikin 1800-luvulla tuottava elinkeino; tekijänoikeuslainsäädännön kehittymättömyys lisäsi olennaisesti alan kannattavuutta.⁵¹

Taidemusiikin tuotantorakenteen muutokset heijastuivat ennen kaikkea populaarin taidemusiikin eli esipopulaarimusiikin muotoutumiseen. Tähän perinteeseen lukeutuvilla musiikinlajeilla, kuten torvisoitolla, salonkimusiikilla, moniäänisellä kuorolaululla, operetilla jne., oli monia musiikillisia ja kehityshistoriallisia yhtymäkohtia ”varsinaiseen” taidemusiikkiin.⁵²

Varsinainen taidemusiikki ei populaarimusiikin tavoin kehittynyt puhtaaksi liiketoiminnaksi, mikä johtui lähinnä kahdesta syystä. Ensiksikin vaikka musiikkiteoksia tuotettiin tavaroiksi kapitalistisille kulttuurimarkkinoille, koko tuotanto ei ollut kapitalisoitu. Säveltäjät olivat tavallisesti itsenäisiä tuottajia, ”säveltäjäneroja”, jotka ajan taidekäsityksen mukaisesti loivat individualistista, ”suurta taidetta” useinkaan välittämättä suosiokriteereistä.⁵³ Toiseksi porvaristo säilytti osan taidemusiikin feodaaliajalta peräisin olevista seremoniallisista ja mahtipontisista piirteistä. Siten uusi valtaeliitti vahvisti identiteettiään ja omaksumaansa näkemystä asemastaan kaikkien aikojen hallitsevien luokkien ja heidän kulttuurisaavutustensa perijänä. Aikaa myöten, tälle vuosisadalle tultaessa porvarillinen valtio otti yhä enemmän vastatakseen myös taidemusiikin ja siihen liittyvien instituutioiden (koulutus, konserttitoimi) rahoituksesta. Taidemusiikista tuli yhteiskunnan virallinen musiikkiperinne.⁵⁴

Muuten tämän musiikkimuodon 1700- ja 1800-luvuilla muodostuneet piirteet säilyvät kutakuinkin samoina. Nuottisidonnaisen taidemusiikin ensisijaisena välittymistapana ovat edelleen maksulliset esitykset, joissa esittäjän ja kuuntelijan roolit ovat selvästi eriytyneet.⁵⁵ 1800-luvun porvariston aseman perinyt teollistuneen yhteiskunnan yläluokka ja siihen ankkuroitunut sivistyneistö muodostavat tämän vuosisadan taidemusiikin pääasiallisemman yleisön. Pitkälle erikoistunut, pitkäaikaista koulutusta vaativa esityskäytäntö on jopa entisestään kasvattanut ammattilaisuuden merkitystä taidemusiikin tuotannossa.⁵⁶

Myös **kansanmusiikin** juuret ovat pitkällä kapitalismia edeltäneessä ajassa. Eurooppalaisten feodaaliyhteiskuntien miltei kaikkea hovien ja kirkon ulkopuolista

musiikkia voidaan kutsua kansanmusiikiksi. Tilanne jatkui varsin samanlaisena kapitalismin alkuaikoina, jolloin kansanmusiikista tuli taidemusiikin vastapooli: esim. 1800-luvun suomalaisessa sääty-yhteiskunnassa kansanmusiikkia oli kaikki se, mikä jäi säätyläisten harrastaman musiikin ulkopuolelle.⁵⁷

Kansanmusiikki oli siten rahvaan musiikkia, etuoikeudettomien väestökerrosten perinnettä. Toisin kuin taidemusiikki tämä musiikkimuoto oli luonteeltaan kollektiivista- ja funktionaalista; se liittyi olennaisena osana sekä työhön (työlaulut, paimensoitto, tuutulaulut) että työn ulkopuoliseen aikaan, erityisesti yhteisöllisiin tilanteisiin (tanssit, häät, hautajaiset jne.). Kansanmusiikissa ei ollut välttämättä selvää työnjakoa esittäjän ja vastaanottajan välillä, eikä ammattimuusikkous ainakaan normaalisti kuulunut sen piiriin. Edelleen musiikin tekijät olivat erottamaton osa sitä yhteisöä, missä kansanmusiikkia esitettiin ja mistä sitä koskeva käsitteistö kumpusi esiin.⁵⁸

Amatööripohjainen ja yhteisöllinen kansanmusiikki ei vielä kapitalistisessa yhteiskunnassakaan ollut samalla tavalla sidoksissa rahatalouteen kuin taide- ja populaarimusiikki.⁵⁹ Se oli leimallisesti *pienyhteisöjen musiikillista viestintää*, massalevitys ei siihen luontaisesti liittynyt. Tärkeimpänä kommunikaatiomuotona ja perinteen jatkamistapana olikin suullinen välitys.⁶⁰ Kansanmusiikkiperinteessä ei myöskään tunnettu kirjoitettua musiikin teoriaa tai estetiikkaa. Tämä ei suinkaan merkitse sitä, etteikö kansanmusiikin tuottamiseen olisi liittynyt pitkälle kehittyneitä esteettis-normatiivisia käsitteitä.⁶¹

Pienyhteisökeskeinen kansanmusiikki on yleensä liittynyt nimenomaan agraarikulttuuriin, esimerkiksi Suomessa se oli tämän vuosisadan alkupuolelle saakka erityisesti maaseudun talonpoikaiston ja tilattoman väestön perinnettä. Tämän tutkimuksen kannalta on kuitenkin tärkeää pitää mielessä, että yhteiskunnan teollistumisen myötä myös kaupungeissa ja muilla teollisuusalueilla oli paljon perinnettä, johon kansanmusiikin ideaalipiirteet sopivat. Tämä *kaupungistuva kansanmusiikki* on keskeinen käsite myös työväen musiikkiperinteen yhteydessä: esim. suomalaisen työväenliikkeen osakulttuurin leimallisin musiikinlaji, kisällilaulu kuuluu eittämättä tähän kategoriaan.

Populaarimusiikin muodostuminen liittyi jopa taidemusiikkia selkeämmin teollistumiseen ja kapitalistisen talouden kehitykseen. 1800-luvun Euroopassa uusi

musiikkimuoto tuli nimenomaan teollistuvien ja kaupungistuvien yhdyskuntien perinteeksi. Edellä kuvatun taidemusiikin tuotantorakenteen kapitalistumisen myötä syntyi populaarimusiikin esimuoto, josta tutkimustraditiossa käytetään joko nimitystä ”kansanomainen taidemusiikki”⁶² tai ”triviaalimusiikki”.⁶³ Uusi perinne koostui uudelleen sovitetuista taidemusiikin suosikkikappaleista, tavallisesti suurempien teosten fragmenteista sekä toisaalta helppotajuisista, usein tunteellisista sävelmistä, joissa tavallisesti oli käytetty pohjana kansanmusiikin aineksia, kuten kansantansseja ja suosittuja lauluja. Myös sotilasmusiikin ydin, marssit siirtyivät siviilikäyttöön esipopulaarimusiikin yhteydessä.⁶⁴

Keskeistä uudessa musiikissa oli tuotantoperiaate: ensimmäisen kerran musiikin historiassa säveltuotannon ensisijaisena periaatteena oli *kaupallisuus*, tuotteesta piti tehdä sen kaltainen, että se miellytti mahdollisimman monia. Musiikillisten rakenteittensa ja esityskäytäntönsä suhteen esipopulaarimusiikki oli varsin lähellä taidemusiikkia; esim. helppotajuisten salonkikappaleiden sovituksissa pyrittiin yleisesti jäljittelemään 1800-luvun taidemusiikkiin liittyvää virtuoosisuutta. Samoin taidemusiikin konserttiyleisön ja kansanomaisen salonkikappaleen kuuntelijajoukon sosiaalinen tausta oli melko yhtenevä: molempien ydinosia koostui kapitalistisessa valtiossa valta-asemaan nousseesta porvaristosta.⁶⁵ Tosin ”triviaalimusiikin” kuuntelijakunta oli laajemman esityskoneiston kuten tanssisalien ja operettinäytäntöjen sekä tehokkaamman nuottikustannustoiminnan vuoksi huomattavasti suurempi. Alituisesti kasvava teollisuustyöväestökin alkoi vähitellen ”kuluttaa” esipopulaarimusiikkia menetettyään aiempaan agraaritaustaansa kuuluneen kollektiivisen musiikkiperinteensä.⁶⁶

Taidemusiikista kimmonnut ja siihen saumattomasti liittyvä esipopulaarimusiikki ei kuitenkaan voinut muotoutua kovin irralliseksi musiikkiperinteeksi. Vasta varsinaisen populaarimusiikin kehitys tämän vuosisadan ensimmäisillä kymmenillä merkitsi uuden, niin musiikillisesti, sosiologisesti kuin tuotantosysteeminsä puolesta erottuvan musiikkimuodon syntyä. Tämän musiikin sisällön kehityksessä ehdottomasti ratkaisevinta oli afroamerikkalaisen musiikin muodostuminen Pohjois-Amerikan afrikkalais- ja eurooppalaisperäisten väestöjen musiikkiperinteiden synteessä vuosisadan vaihteen tienoolla. Aluksi eurooppalainen esipopulaarimusiikki omaksui joitakin afroamerikkalaisia piirteitä, kuten tanssirytmeyttä, kunnes ensimmäisen maailmansodan jälkeinen

populaarimusiikki alkoi monipuolisemmin afroamerikkalaistua laajan akkulturaation seurauksena, jossa jazzilla oli keskeinen sija.⁶⁷ Samalla myös kansanmusiikkia alettiin suoraan, usein lähes sinällään käyttää populaarimusiikin aineksena.⁶⁸

Samanaikaisesti, 1800-luvun lopulta lähtien luotiin teknisiä innovaatioita, jotka mahdollistivat musiikkituotteiden jakelun ennen näkemättömän tehokkaasti: ääniteteknologia ja muut sähköiset viestimet kehittyivät. Oli syntynyt uudenlainen musiikkikulttuurin alue, etupäässä *massamusiikkia tuottava teollisuus*, jonka toiminnassa musiikin tavaraluonne heijastui selvimmillään.⁶⁹

Populaarimusiikin kietoutuminen moderniin tajuntateollisuuteen korosti vaatimusta, jonka mukaisesti tätä musiikkimuotoa oli pystyttävä myymään niin monelle kuin mahdollista niin paljon kuin mahdollista. Musiikkituotteen tuli tavoittaa monia yhteiskuntakerrostumia, joten populaarimusiikki ei kokonaisuudessaan voinut kehittyä vain yhden väestöryhmän perinteeksi.⁷⁰ Tästä huolimatta kulttuuriteollisuuden läpimurron aikana, samalla kuin populaarimusiikki etääntyi musiikillisesti taidemusiikista ja esipopulaarimusiikki menetti keskeisen asemansa musiikkielämässä, juuri lukumäärältään suuresta työväestöstä muodostui yksi tämän musiikkimuodon tärkeimmistä kuluttajaryhmistä.⁷¹

Edellä esitetyn kolmijaottelun ohella suomalaisen musiikkiperinteen diakronisessa, aina sadan vuoden taakse ulottuvassa tarkastelussa on tarkoituksenmukaista soveltaa myös toista jaottelua, joka erottaa toisistaan länsimaisen *korkeakulttuurin musiikin*, ts. taidemusiikin ja esipopulaarimusiikin sekä kansanomaisen musiikin, johon kansanmusiikki ja suurin osa tämän vuosisadan populaarimusiikkia sijoittuu.

Korkeakulttuuristen musiikinlajien yhteistä musiikillista ja sosiaalista perustaa käsiteltiin jo aiemmin. Sen sijaan kansanomaisen musiikki -termin käyttäminen edellyttää lisäperusteluja.

Tämän vuosisadan ensimmäisinä vuosikymmeninä suomalainen populaarimusiikki ei vielä erottunut omaleimaisena musiikkimuotona, sillä sen tuotannollistaloudellinen perusta, ääniteteollisuus oli vasta alkioasteella. Kuitenkin musiikkikulttuurissa oli jo lajeja, kuten kuplettilaulu, joukkolaulu sekä osa soittokuntarepertuaaria, jotka monessa suhteessa poikkesivat maaseudun kansanmusiikista, mutta jotka silti olivat selvästi kansanomaista,

taidemusiikkitradition ulkopuolista perinnettä.

Toiseksi kuten Gronow on Wioran teorioihin⁷² nojautuen huomauttanut, suomalaisen populaarimusiikin, erityisesti vanhemman iskelmämusiikin erottaminen kansanmusiikista on varsin keinotekoista. Sosiologisena kategoriana niin kansanmusiikki kuin iskelmätkin ovat yhteiskunnan peruskerrostuman, rahvaan musiikkia, kansan(omaista) musiikkia. Myöskään tyylillisen rajan vetäminen kansanmusiikin ja 1930-luvun populaarimusiikin välille ei ole helppoa. Merkittävä osa tuon ajan iskelmälevytyksistä on valssi-, jenkka- ja polkkaperinnettä, ts. melodisesti, harmonisesti ja rytmisesti tyypillistä 1800-luvun lopun suomalaista kansanmusiikkia.

Lisäksi massaviestintäluonteensa ohella populaarimusiikki on esiintynyt yleisesti myös ”pienryhmien kommunikaationa” ja sen käyttöyhteydet ovat usein lähenneet kansanmusiikin ideaalityyppejä. Tästä esimerkkinä Pekkilä on maininnut 1950-luvunjälkeisen voimakkaasti kaupunkilaisnuorisoon leimautuneen popmusiikin, joka ”tiettyissä tilanteissa kommunikaatiorakenteidensa puolesta ja ehkä myös funktionaalisesti tiettyä ikäryhmää yhdistäessään saattaa vastata entisajan kansanmusiikkia”.⁷³

Kansanomaisen musiikin käsitettä käytetään tässä tutkimuksessa synonyymisenä sekä kansanmusiikille että taidemusiikin tradition ulkopuoliselle populaarimusiikille, milloin ei ole erityistä syytä korostaa jomman kumman musiikkimuodon erityisluonnetta.

Työväenmusiikki — työväestön musiikki

Tämän tutkimuksen kannalta on mielekästä erottaa käsitteellisesti toisistaan työväenmusiikki ja työväestön musiikki. *Työväenmusiikilla* tarkoitetaan työväenliikkeen *ideologiaan liittyvää* musiikkiperinnettä, jossa ensisijaisen määrittelykriteerin muodostavat laulujen sanat. Teksti on lopullinen perusta myös instrumentaalisen työväenmusiikin kuten torvisoiton erottelemisessa. Jos jokin soittokappale lasketaan työväenmusiikiksi, sen pohjana on lähes poikkeuksetta lauluversio, jonka tekstin ideologisen sisällön perusteella määrittely voidaan suorittaa. Työväenlaulut kuvaavat tavallisesti työläisten olosuhteita ja historiallisia vaiheita ja ovat siten tavallaan osa työväenluokan poliittista historiaa.⁷⁴ Sisältönsä puolesta työväenmusiikki voidaan Annemarie Sterniä lainaten⁷⁵ jakaa karkeasti kuuteen osittain päällekkäiseen luokkaan, jotka samalla heijastavat tämän lauluperinteen kehitystä alkumuodoistaan järjestäytyneen työväenliikkeen aikaan:

1. Lauluissa pelkästään kuvataan olemassaolevia olosuhteita.
2. Lauluissa valitetaan olosuhteita nimeämättä syitä niihin.
3. Lauluissa voidaan havaita enemmän tai vähemmän kätkeytyä kritiikkiä vallitsevia olosuhteita ja hallitsevaa luokkaa kohtaa.
4. Lauluissa otetaan hyökkäävästi kantaa sortoa ja hätää, hyväksikäyttäjiä ja riistäjiä vastaan.
5. Lauluissa tuodaan edellisen lisäksi esiin sorretun luokan henkiset ja aineelliset tarpeet sekä kansan tulevaisuudenkuvitelmat.
6. Lauluissa ilmaistaan selvästi järjestäytyneen työväestön päämäärät ja vaatimukset.

Koska määrittelyperustana on laulujen teksti, työväenmusiikkia ei voi sijoittaa yhden ainoan musiikkimuodon sisään.⁷⁶ Niinpä vanhin suomalainen työväenlaulu on hyvin lähellä rekilaulua ja kuuluu siten kansanmusiikkiin. Torvisoittokuntien ja kuorojen työväenmusiikiksi laskettava ohjelmisto koostuu sitä vastoin usein kappaleista, jotka ovat luettavissa taidemusiikin genreen. Uudemmassa perinteessä, kuten kisällilauluissa ja ns. uuden laululiikkeen repertuaarissa kappaleiden musiikillinen pohja lukeutuu taas yleensä populaarimusiikkiin.⁷⁷

Työväestön musiikilla puolestaan tarkoitetaan *kaikkia* niitä musiikinlajeja, joita työväenliikkeen *osakulttuurin piirissä* harrastettiin tarkasteltavana aikana, ts. 1960-luvun alkuun mennessä. Käytännössä, kun tutkimuspaikkakuntana on Varkauden teollisuusyhteisö, termiin sisältyvät seuraavat musiikinlajit: moniääninen kuorolaulu, joukkolaulu, kisällilaulu, torvisoitto, urbaani pelimannimusiikki (haitarin, viulun ja mandoliininsoitto), haitarijazz sekä 1940- ja 1950-lukujen tanssiorkesterimusiikki.

Kisällilaulua lukuunottamatta mikään näistä perinteistä ei ole leimallisesti pelkästään työväestön musiikkia, mutta ne muodostavat yhdessä omaleimaisen musiikkikulttuurisen kokonaisuuden, työväenliikkeen osakulttuurin musiikkimaailman.

3. Tiedonhankintaprosessin kuvaus

3.1. Tutkimusmenetelmistä ja -tekniikasta

Tämän tutkimuksen metodisen suunnittelun pohjana käytettiin niitä paikkakuntatutkimuksia, joita Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen etnomusikologit ovat tehneet vuodesta 1974 lähtien. Nämä Lammille, Jalasjärvelle ja Tuusulaan suuntautuneet kenttäretket olivat siinä mielessä ”perinteisen” etnomusikologisia, että niiden luonne oli synkroninen, tietyn ajankohdan musiikkikulttuurin todellisuutta heijastava.¹ Tutkimuksissa tiedonhankinta perustui suurimmaksi osaksi henkilöhaastattelujen ja havainnoinnin varaan. Etnomusikologista tieteenperinnettä ajatellen tämän kaltainen menettely tuntuu luonnolliselta. Synkroninen tutkimusote sekä keskittyminen varsinkin aiemmin kirjoituksettomiin kulttuureihin vaikuttivat siihen, että koko etnomusikologinen metodologia perustuu voimakkaasti haastattelujen käyttöön.² Siten esimerkiksi keskeiset metodikirjat³ vaikenivat lähes tyystin haastattelu- ja havainnointimenetelmän ulkopuolelle jäävän lähdeaineiston soveltamisesta.

Myös tässä tutkimuksessa tiedonhankintaa lähdettiin kehittämään edellä kuvatusta metodiperinteestä käsin. Koska kyseessä oli selvästi diakroninen tutkimuskohde, voidaan tietysti perustellusti kysyä, miksi näin meneteltiin. Ratkaisun taustana oli kaksi käytännöllistä ja jossain määrin myös ohjelmallista syytä. Ensinnäkin edellisillä kenttämatoilla saatuja kokemuksia haluttiin myös nyt hyödyntää. Samalla tutkimuksen suunnitteluun osallistuneet tunsivat luonnollisesti olevansa vahvimmalla alueellaan juuri ennenkin koeteltuja keinoja käyttäessään. Toiseksi vakuuttuneina siitä, että etnomusikologinen musiikkinäkemyks avaa aivan uudenlaisia näköaloja myös musiikin historian tutkimuksessa, etnomusikologiaan leimallisesti liittyvien tutkimusmenetelmien

soveltuvuutta diakroniseen tarkasteluun haluttiin testata ja samalla etsiä keinoja uusien sovellutusten kehittämiseen.

Historiapainoitteinen tutkimuskohde edellytti tosin menetelmäarsenaalin laajentamista. Tyypillinen historian tutkimuksen tiedonhankintakeino, arkistoja lehtiaineiston tarkastelu nousi varsin keskeisesti henkilöhaastattelujen rinnalle. Haastatteluja arkistoaineiston samanaikainen työstäminen tuotti itse asiassa metodisen synteesin, jossa musiikkiantropologian ja historian tutkimuksessa saatuja kokemuksia pyrittiin yhdistämään.⁴ Tämän menetelmällisen sovellutuksen keskeinen päämäärä oli, että arkistoista ja sanomalehdistä saaduilla tiedoilla tarkennettaisiin henkilöhaastatteluissa saatua, usein epätarkkaa ja summittaista muistitietoa ja että toisaalta haastattelujen avulla niukkailmeinen arkistomateriaali kyettäisiin saattamaan elävämpään ja ymmärrettävämpään muotoon.

Tutkimussuunnitelman⁵ valmistumisen jälkeen keväällä 1981 projektiin kiinnitettiin toiseksi tutkijaksi Matti Lahtinen, jonka tehtäväksi tuli kuorolaulu- ja soittokuntaharrastukseen liittyvien haastattelujen tekeminen sekä työväenjärjestöjen arkistojen laajuuden ja sijoituspaikkojen selvittäminen.⁶ Samoihin aikoihin koottiin lähinnä Helsingin yliopiston etnomusikologian opiskelijoista kuusihenkinen tutkimusryhmä, jolle järjestettiin varsin suppea koulutusjakso assistentti Timo Leisiön johdolla. Ryhmä keskittyi lähinnä haastattelutekniikan opiskeluun. Tässä yhteydessä suunniteltiin myös kysymyslistoja ja haastattelujen raportoimista. Lisäksi ryhmälle jaettiin ohjeet arkistomateriaalin läpikäyntiä varten. (ks. liite I).

Varsinainen tiedonhankintamatka Varkauteen tehtiin elokuun viimeisellä viikolla 1981. Kenttätöväihe kesti seitsemän päivää ja siihen osallistui kaikkiaan 11 henkilöä. Tätä ennen oli puhelimitse ja Matti Lahtisen aiempien haastattelukäyntien aikana sovittu joidenkin työväestön musiikkitoiminnassa mukana olleiden kanssa haastatteluajasta samoin kuin yhdistysten arkistoihin pääsystä. Tiedonhankintaviikon aikana uusia informantteja tavoitettiin koko ajan lisää.

Haastateltavat valittiin viideltä tutkimuskohteen osa-alueelta, jotka määriteltiin seuraavasti:

Iltamien järjestäminen

Iltamien tanssisoitto

Kisällilaulu

Kuorolaulu

Torvisoitto

Myös tutkimusryhmän jäsenet jakautuivat siten, että muodostui yhdelle osa-alueelle keskittyneitä 2—3 -henkisiä pienryhmiä. Matti Lahtinen vastasi edelleen pääosin kuorolaulua ja torvisoittoa koskevista haastatteluista.

Luonnollisesti useimmille informanteille lähes kaikki ongelma-alueet olivat jollakin tavalla tuttuja. Asian tarkistamiseksi kehitettiin haastateltavan kokemusaluetta kartoittavien kysymysten sarja (ks. liite 2), jonka tarkoituksena oli haastattelun alussa ja yhden osa-alueen käsittelyn jälkeen testata, tunsiko informantti riittävästi musiikki- ja iltamatoiminnan muita alueita. Käytännössä kontrollilistan käyttö jäi kuitenkin vähäiseksi, koska yhtäkin osa-aluetta koskevia kysymyksiä oli niin paljon, ettei yhden haastattelun aikana voitu edetä kuin korkeintaan kahteen ongelma-alueeseen.

Haastattelut tehtiin pääosin informanttien kodeissa tai tutkimusryhmän työtiloiksi saadulla Tori-Torpan työväentalolla. Kaikki aineisto tallennettiin ääninauhalle. Tapaamisten yhteydessä otettiin myös valokuvia ja pyrittiin hankkimaan kopiointia varten erilaista musiikki- ja iltamatoimintaan liittyvää perinneaineistoa, kuten valokuvia, laulujen tekstejä, nuotteja yms.

Haastatteluja varten laadittiin kysymyslistat, jotka sisälsivät osaksi kaikkia informantteja koskevia kysymyksiä ja osaksi kutakin osa-aluetta luotaavia erityiskysymyksiä (ks. liite 3). Haastateltavilta tiedusteltiin mm. heidän elämänsä ja musiikillisen uransa vaiheita, heidän musiikkiryhmäänsä koskevia asioita sekä 40 iltamien järjestämiseen liittyviä seikkoja. Myös musiikkia koskevat käsitykset ja arvostukset olivat haastattelun kohteena.

Tämän tiedonhankintavaiheen metodia kutsun *kysymyslistoin tuetuksi suunnatuksi haastatteluksi*, joka menettelytapana sijoittuu täysin strukturoidun ja vapaan haastattelun puoliväliin.⁷ Haastattelussa varsin yksityiskohtaiset kysymyslistat olivat vain apuvälineitä keskustelun suuntaamisessa toivotulle alueelle. Niiden ensisijainen tehtävä oli varmistaa, ettei mitään tutkimusongelman kannalta keskeistä jäisi tiedustelematta. Informanttien

annettiin muuten vapaasti kertoa kokemuksistaan, kunhan pysyivät tutkimuksen tematiikassa. Päämääränä oli luonnollinen dialogi, josta tiedonhankintaa häiritsevä alituinen vilkuilu kysymyslistoihin ja nauhurimekaniikan kanssa temppuilu pyrittiin eliminoimaan kokonaan. Ihanteeksi asetettiin, että haastattelija olisi sisäistänyt kysymyksensä niin hyvin, ettei listoihin olisi tarvinnut lainkaan turvautua haastattelun aikana. Ihanteet ja käytäntö eivät useinkaan vastaa toisiaan eivätkä tässäkään tapauksessa. Suurin osa haastatteliijoista ei ehtinyt opetella kysymyksiään tarpeeksi hyvin, mikä ilmeni toisaalta liiallisena listasidonnaisuutena haastattelutilanteessa tai toisaalta tärkeiden kysymysalueiden sivuuttamisena ja unohtamisena, milloin kysymyslistaan yritettiin olla koko ajan turvautumatta.

Kunkin haastattelun jälkeen siitä tehtiin välittömästi nauharaportti (ks. liite 4), erikseen suunnitellulle kaavakkeelle laadittu haastattelunauhoituksen sisällön kuvaus. Siinä nauhalla olevat asiakokonaisuudet esitettiin numeroituina referaatteina. Nauhojen litterointiin ei tiedonhankintamatkan aikana ryhdytty, sillä se olisi vienyt ehdottomasti liian paljon aikaa.

Kirjallisen lähdeaineiston kerääminen suuntautui työväenjärjestöjen arkistoihin. Järjestöjen pöytäkirjat käytiin valikoiden läpi siten, että kaikki musiikki- ja iltamatoimintaa koskeva tieto koottiin arkistoraportteihin käsin tehtyinä muistiinpanoina. Huvitoimintaa koskevien tilikirjojen kanssa meneteltiin samalla tavoin. Tutkimuksen kannalta eniten olennaista tietoa sisältäneet huvitoimikuntien pöytäkirjat valokopioitiin.

Vaikka tiedonhankintavaihe kokonaisuudessaan sujui lähes suunnitelmien mukaisesti ja aineistoa saatiin kootuksi jopa toivottua enemmän, on syytä kiinnittää huomio muutamaan vähemmän onnistuneeseen tutkimusvaiheeseen.

Ensinnäkin haastatteluaineiston ja arkistoaineiston välinen tasapaino ei pysynyt suunnitelluissa puitteissa, vaan henkilöhaastattelut pyrkivät dominoimaan tutkimusaineistoa arkistotietojen kustannuksella. Metodisen synteessin ajatus oli vähällä kaatua kirjallisen primaariaineiston puutteeseen. Onneksi tutkimusraportin laatijalla oli mahdollisuus kirjoitusvaiheen aikana tarkentaa ja monipuolistaa arkistoista saatavia tietoja. Aineistotasapainon ongelma pohjautui paljolti siihen, että kenttätööhön varattu aika suhteessa tutkittavien asioiden laajuuteen oli liian suppea. Toisin sanoen tutkimusaluetta ei

ymmärretty rajata tarpeeksi tiedonhankintavaiheessa. Tilanteeseen vaikutti epäilemättä se, ettei ryhmään kuulunut yhtään historian tutkijaksi erikoistunutta henkilöä. Arkistotyön suunnitteluun kiinnitettiin liian vähän huomiota.

Kun lisäksi haastattelujen tekeminen oli tutkimusryhmäläisille, niin opiskelijoille kuin ohjaajillekin huomattavasti tutumpaa kuin arkistojen penkominen, oli aivan luonnollista, että aikataulun ollessa kireä tutkimisinto suuntautui tutummalle alueelle. Haluttiin edes joku tiedonkeruun osa-alue saada kunnolla tehdyksi.

Tutkimuksen lopputuloksen kannalta arkistoaineiston jääminen vähemmälle huomiolle ei kuitenkaan ollut kovin kohtalokasta. Ilmeni nimittäin, että työväenjärjestöjen arkistoissa musiikkitoimintaa koskeva tieto ei ollut läheskään niin monipuolista, kuin alunperin otaksuttiin. Vaikka työväenjärjestöt ovat yleensä kirjanneet pöytäkirjoihinsa toimintaansa liittyviä asioita hyvin tarkkaan, musiikkia koskevat maininnat olivat useimmiten sangen ylimalkaisia ja stereotyyppisiä. Maininnat ”Kokouksen aluksi laulettiin Työväenmarssi” tai ”Iltamiin päätettiin hankkia soittaja” eivät vielä kerro kovin paljon musiikkitoiminnan luonteesta tai itse harrastetusta musiikista. Musiikki on ilmeisesti nähty työväenjärjestöjen toiminnassa tavanomaisena sivuasiana, jolle ei muiden, esim. päivänpoliittisten kysymysten rinnalla ole uhrattu suurta sijaa pöytäkirjoissa.

Oman perinteen tallentaminen tuntuu olleen aika vähän esillä varkautelaisten työväenjärjestöjen toiminnassa, siksi huonosti monien yhdistysten jäämistöt oli säilytetty. Kuvaavaa on, että yksi keskeisimmistä Varkaus-tutkimuksen arkistolähteistä, soittokunnan pöytäkirjat olivat löytyneet roskalaatikosta matkalla kaatopaikalle. Kun lisäksi työväenjärjestöihin kohdistetut sortotoimet erityisesti kansalaissodan aikana merkitsivät myös arkistojen tuhoa, tiedot monista musiikkielämän vaiheista jäivät perin hatariksi.

Toinen ongelmallinen aspekti tiedonhankinnassa liittyi sopivien informanttien tavoittamiseen. Vaikka lähes jokainen yhteisön jäsen on tietyllä tavalla varteen otettava haastattelun kohde, jo tiedonhankinnan taloudellisuuden kannalta on tärkeä päästä kontaktiin ns. *avaininformanttien*, musiikkiperinnettä laajalti ja syvällisesti tuntevien henkilöiden kanssa. Avaininformanttien hakemiseen kiinnitettiin jo suunnitteluvaiheessa paljon huomiota.⁹ Lähes vuosi ennen kenttämатkaa oltiin yhteydessä moniin työväenjärjestöjen aktiiveihin paikkakunnalla ja heiltä kyseltiin musiikkitoiminnassa

keskeisten henkilöiden nimiä ja osoitteita.



"Tarmompa poekija ollaa, ja huviksemme lauleskellaa." Tiedonhankinta painottui henkilöhaastatteluihin. Einar Friman muistelee menneitä kolonaan 24.8.1981. (H. Tolvanen)

Lisäksi koko kenttätöön ajan pyrittiin uusien keskushenkilöiden tunnistamiseen. Yrityksistä huolimatta haastattelutiedot monilta keskeisiltä musiikkitoiminnan aloilta jäivät vaillinaisiksi, koska oikeita henkilöitä ei tavoitettu. Samalla informanteiksi valittiin myös sellaisia paikkakuntalaisia, joiden haastatteluissa ei ilmennyt kerta kaikkiaan mitään uutta. Osittain huonot tulokset kyllä johtuivat vaillinaisesta haastattelutaidosta. Ilmeisesti uusia haastattelupäätöksiä tehtäessä ei tarpeeksi perinpohjaisesti selvitetty edellisestä haastattelusta saadun tiedon luonnetta ja tasoa. Monta kertaa olisikin ollut paikallaan edellisen haastattelun paikkaaminen syvähaastattelulla kuin uuteen kohteeseen rientäminen.

Lisäksi haastateltavien joukossa oli vain vähän musiikin harrastajia, joilta saimme tallennettua soittoa tai laulua. Tosin tämä johtui myös tutkimuskohteen luonteesta: keskittyminen jo toimintansa lopettaneisiin musiikkiryhmiin ja osittain kadonneeseen musiikkiperinteeseen merkitsi samalla jo etukäteen, että soivan musiikin osuus tutkimuksessa jäisi vähäiseksi. Myös tutkimusajankohta oli erittäin ongelmallinen

informanttien tavoittamisen kannalta. Olihan vielä kesäaika, jolloin varkautelaiset jo perinteisestikin ovat tottuneet olemaan paljon poissa kotoa, kalassa, marjastamassa ja muuten vain ulkosalia. (Jo vanhan työväenliikkeen tunnettu agitaattori Taavi Tainio valitteli vuonna 1900, ettei varkautelaisia saa oikein kesäisinä sunnuntaina liikkeelle valistustilaisuuksiin, ”kun täytyy olla ongella”).¹⁰ Tulevissa paikkakuntatutkimuksissa tulisikin kiinnittää huomiota juuri ajankohtaan ja välttää erityisesti tyypillisiä lomakuukausia.

Kolmas lisäkehittelyä vaativa metodinen kysymys koski haastatteluista laadittavia nauharaportteja. Niihin suunniteltu numeroitu referointisysteemi osoittautui näet liian aikaa vieväksi. Kenttätööhön varattu muutenkin niukka aika hupeni turhan yksityiskohtaisten nauharaporttien tekoon. Myöhemmin tutkimusta kirjoitettaessa ilmeni lisäksi, ettei nauharaporttien referointisyvyys kuitenkaan riittänyt niiden suoranaiseen hyödyntämiseen, vaan tärkeät haastatteluosuudet oli joka tapauksessa litteroitava ennen tekstisitaattien käyttöä. Nauharaportit olivat siis toisaalta liian tarkkoja ja ajankäytön suhteen epätaloudellisia referaatteja, mutta toisaalta liian epätasmallista, tekstimateriaalia. Koetun perusteella lyhyiden, lähes luettelomaisten ja vain keskeisimmän informaation sisällön ilmaisevien raporttien käyttö vaikuttaa huomattavasti järkevämältä tämän tyyppisessä tutkimuskontekstissa. Todella tärkeät haastattelulausunnot joudutaan kuitenkin aina litteroimaan.

Nauharaporttien käytössä nousi esiin myös metodikirjallisuudessa käsitelty kysymys toisen henkilön tuottaman aineiston hyödyntämisestä omassa tutkimuksessa. Yleensä on suositeltu pitäytymistä mahdollisimman paljon omakohtaisesti tuotetussa haastatteluaineistossa, sillä ilman henkilökohtaista suhdetta tutkimuskohteeseen tutkijalla on paljon enemmän ongelmia uusien hypoteesien muodostamisessa ja muunlaisessa aineiston abstrahoinnissa.¹¹ Varkaus-projektissa aineiston keruu tapahtui tutkimusryhmän toimesta, kun taas tutkimusraportin laatiminen lankesi suurimmaksi osaksi yhden tutkijan vastuulle. Näin raportin laatija joutui käyttämään suurimmaksi osaksi muiden ryhmän jäsenten tuottamia haastatteluja primaariaineistonaan. Vaikka omakohtaisen kokemuksen puutteesta johtuvat informaatiokatkot nauhalla olevassa haastattelussa onkin voitu myöhemmin suurimmaksi osaksi poistaa keskustelemalla muiden ryhmän jäsenten kanssa,

henkilökohtaista kontaktia informanteihin ei voi koskaan täysin korvata muilla keinoilla. Tämän kaltaisten tutkimusprojektien kohdalla edellä kuvattu pulma ratkeaisi parhaiten, mikäli myös kirjoittamista jaettaisiin ryhmän jäsenten kesken huomattavasti enemmän. Parasta olisi, että jokainen tutkimusryhmänjäsen raportoisi itse tuottamansa aineiston. Raporttien yhdistäminen, syventäminen ja analysointi sekä mahdollisen synteessin tekeminen voisi sitten olla yhden kokeneen tutkijan tehtävänä.

3.2. Katsaus lähteisiin

Paikkakuntatutkimuksen yhteydessä oli luonnollista, että tiedonhankinta perustui suurimmaksi osaksi primaarilähteisiin. Kun aiheena oli lisäksi musiikkikulttuurin alue, jolta perustutkimus myös koko maan tasolta puuttui lähes tyystin,¹² ensikäden lähdeaineiston merkitys korostui entisestään. Edellisessä luvussa selostetun metodisen valinnan mukaisesti primaariaineisto jakautui periaatteessa kahteen yhtä tärkeään osaan, (1) henkilöhaastatteluihin sekä (2) kirjalliseen arkistomateriaaliin (työväenjärjestöjen ja yksityisten kokoelmien pöytäkirja- ym. sekalainen tekstiaineisto ja sanomalehdet).

Haastatteluja tehtiin yhteensä noin 70 tuntia.¹³ Siten saatiin haastatelluksi yhteen tai kahteen kertaan 36:tta varkautelaista työväen iltama- ja musiikkiperinteen tuntijaa. Samassa yhteydessä tallennettiin myös soittoja lauluperinnettä. Soivan musiikin osuus jäi kuitenkin melko vähäiseksi rajoittuen noin kahteenkymmeneen haitarinsoitto-kappaleeseen sekä muutamaa kisällilauluun. Tiedonhankintamatkan aikana paikkakunnalla pidettiin sovellettua perinnettä edustavat työväeniltamat, jotka tallennettiin ääni- ja kuvanauhalle tulevaa tutkimuskäyttöä varten.

Lähinnä muistitiedon luotettavuuden arvioimiseksi useimmista haastattelutilanteista tehtiin erilliset havainnointiraportit, joissa yleisen tilannevaikutelman lisäksi kuvattiin informanttien käyttäytymistä sekä heidän asuinympäristöään. Folkloristiikassa yleisistä laajahkoista ympäristökuvauksista luovuttiin, koska menetelmä ei tuntunut tarkoituksenmukaiselta historiallispainotteisessa tutkimuksessa.

Kirjallinen arkistomateriaali oli luonteeltaan haastatteluaineistoa kirjavampaa. Sen käytössä jouduttiin myös tekemään enemmän rajauksia ja monenlaisia valintoja tarkastelutavan syvyydessä ja systemaattisuudessa.

Työväenjärjestöjen johtokuntien, huvitoimikuntien ja yleisten kokousten pöytäkirjat olivat keskeisenä arkistoaineistona tiedonhankinnan ydin vaiheen, kenttätömatkan aikana. Tavoitteena oli käydä läpi kaikkien iltamia järjestäneiden varkautelaisten työväenyhdistysten pöytäkirjat niiden toiminnan alusta nykypäivään saakka. Kun yhtäältä arkistotyöskentelyyn varattu aika osoittautui riittämättömäksi koko materiaalin käsittelyyn ja kun toisaalta arkistojen saatavuudessa ja käyttökelpoisuudessa ilmeni ongelmia, aineistoa jouduttiin vahvasti supistamaan suunnitellusta laajuudesta.

Ensinnäkin huomio keskitettiin eniten iltamia järjestäneiden yhdistysten arkistoihin. Muutaman esihaastattelun ja iltamakiinteistöjen omistajien arkistojen selailun perusteella keskeisiksi iltamajärjestäjiksi valittiin paikkakunnan kummankin vanhimman työväentalon hakijayhteisöt, Varkauden ja Lehtoniemen työväenyhdistykset sekä voimisteluja urheiluseura Tarmo, Varkauden sos.dem. nuoriso-osasto ja SKP:n Varkauden osasto. Lisäksi yhdistystyyppisten musiikkiryhmien, VTY:n soittokunnan ja Varkauden työväen sekakuoron omat kokousmuistiinpanot nousivat luonnollisesti tärkeäksi lähdeaineistoksi. Muitten järjestöjen, kuten ammatti- ja naisosastojen pöytäkirjoja käytiin läpi ainoastaan kontrollimielessä. Haluttiin varmistua, ettei vain muilla järjestöillä olisi ollut jotain todella ainutlaatuista, muista poikkeavaa musiikkiperinteeseen liittyvää iltamatoimintaa.

Toiseksi tehtiin selvä alueellinen raja. Siten keskityttiin lähes yksinomaan Varkauden keskusta-alueen työväenjärjestöihin, Taulumäellä sijaitseviin organisaatioihin. Periferia-alueista ainoastaan Lehtoniemi otettiin tarkastelun kohteeksi; sitä ei yksinkertaisesti voitu sivuuttaa, sillä jo esitutkimusvaiheessa ilmeni, miten merkittävä rooli juuri tällä työväenyhteisöllä oli ollut monissa työväen musiikkirientojen vaiheissa. Alueellinen rajaus merkitsi sitä, että niin iltamakuin musiikkitoimintansa puolesta hyvinkin vilkkaat ja mielenkiintoiset periferiayhteisöt Luttila, Puurtila ja Könönpelto jäivät täysin tarkastelun ulkopuolelle.

Keskittyminen Taulumäen ja Lehtoniemen yhdistykseen on musiikkielämän historiallisen tarkastelun kannalta perusteltua, sillä järjestäytyneen työväestön iltama- ja

musiikkitoiminta sai alkunsa ja kehittyi myöhemmin niin laadullisesti kuin määrällisestikin laajimmaksi juuri näillä alueilla. Toisaalta yksinomaan Lehtoniemen alueen perinteen tarkastelulla saatiin käsitys laita-alueen työväenkulttuurin erityispiirteistä.¹⁴

Kolmas raja-alue aiheutui pöytäkirja-aineiston epätäydellisyydestä. Varsin pian ilmeni, ettei millään järjestöllä ollut koko toiminta-ajan kattavaa arkistoa tallessa, vaan pitkät ajanjaksot jäivät hämärän peittoon. Tutkimusongelman kannalta keskeinen huvitoimikuntien kirjallinen jäämistö oli erityisen huonosti edustettuna. Epämiellyttävänä lisänä osoittautui, että tärkeimpien iltamahuoneistojen, Varkauden ja Lehtoniemen työväentalojen sekä Kansantalo/Tori-Torpan haltijayhdistysten arkistoissa ”valkeita läiskä” oli kaikkein eniten. Tutkimuksen loppuunsaattamisen kannalta olikin kannustavaa, kun Varkauden työväenyhdistyksen johtokunnan puuttuvat pöytäkirjat tämän vuosisadan ensimmäiseltä ja toiselta vuosikymmeneltä sekä vuodesta 1930 eteenpäin löytyivät yllättäen kirjoitusvaiheen aikana varkautelaisen pankin tallelokerosta. Moni epäselvä asia voitiin tämän jälkeen täsmentää. Sen sijaan Lehtoniemen työväenyhdistyksen paperit vuosilta 1915–1940 ovat ilmeisesti lopullisesti kadonneet työväentalon sotilaskäytön aikana toisessa maailmansodassa. Kaikkein heikoimmin aineistoa löytyi Tori-Torpan kommunististen ja sosialististen työväenjärjestöjen arkistoista. Mahdollisesti työväenliikkeen kommunistisen osapuolen pitkä maanalaisuuden kausi on luonut perinteen, jonka mukaisesti kirjallista arkistoaineistoa ei ole laillisen toiminnan aikanakaan katsottu tarpeelliseksi säilyttää. Tämä arkistokato heijastuu valitettavasti myös tutkimuksen sisällössä: työväenliikkeen vasemman laidan iltama- ja musiikkitoiminta on jäänyt selvästi vähemmälle huomiolle, kuin mitä sen asema varkautelaisen työväenliikkeen historiallisessa kehityksessä edellyttäisi.

Pöytäkirjojen lisäksi käytiin läpi järjestöjen tilikirjoja huvitoimintaa koskevien lukujen osalta. Näin saatiin lisätietoa iltamatoiminnan taloudellisesta merkityksestä. Myös tilikirja-aineisto oli niin puutteellinen, että alunperin suunnitellusta yksityiskohtaisesta iltamainstituution taloudellisen pohjan analysoinnista oli luovuttava.

Työväenjärjestöjen arkistoista saatiin vielä kopioiduksi joitakin ohjelmalehtisiä, jotka olivat avuksi iltamien juhlamusiikin sisällön arvioinnissa. Ensiarvoinen merkitys torvisoiton repertuaaritutkimukselle oli Varkauden työväenyhdistyksen soittokunnan nuottijäämistöllä, joka saatiin lahjoituksena Työväenmusiikki-instituutin käyttöön. Kaksi nuottikirjasarjaa ja

12 mappia irtonuotteja sisältänyt kokoelma edustaa ilmeisesti varsin hyvin pienen työväensoittokunnan musiikillista perintöä. Eri soittimien nuotit olivat tosin täydellisessä sekasorrossa, minkä lisäksi osa torvisovitusten äänistä oli kadoksissa. Sovitusten analysointi ei siten ollut mahdollista, ja repertuaarianalyysissäkin keskityttiin kahteen sidottuun nuottikirjakokoelmaan, nuottiaineiston vanhimpaan osaan.

Järjestöjen hallussa olevaa aineistoa voitiin täydentää yksittäisten henkilöiden kokoelmilla. Näin oli erityisesti kisällilaulutekstien kohdalla, joita ei ollut säilynyt lainkaan järjestöjen arkistoissa. Ilmeisesti yksittäiset musiikkia harrastavat työläiset ovat järjestöltään paremmin tajunneet vanhojen muistojen säilyttämisen arvon.

Sanomalehtiaineiston läpikäynnille ei tutkimuksessa pantu kovin suurta painoa. Lähinnä tähän vaikutti lehtien alustavan selailun perusteella syntynyt huomio, ettei savolaisissa työväenlehdissä sen paremmin kuin porvarillisessa Varkauden lehdessäkään työväenjärjestöjen musiikkitoiminnasta paljon mainintoja löytynyt. Kun kuitenkin esim. Jalkasen¹⁵ helsinkiläistä tanssija ravintolasoittoa käsitelleessä tutkimuksessa juuri lehtiaineisto, erityisesti huvi-ilmoitukset muodostivat varsin keskeisen informaatiolähteen, herää kysymys, miksi Varkaudessa tilanne oli toisenlainen.

Lehtiaineiston vähäiseen lähdearvoon Varkauden työväestön musiikkitoimintaa selvitettäessä on ainakin kaksi syytä. Ensiksikin Varkauden pienessä teollisuusyhdykskunnassa ei ollut omaa työväenlehistöä, eivätkä Kuopiossa ja Mikkelissä ilmestyneet maakunnalliset työväenlehdet kovin paljon kertoneet Varkauden asioista. Varkautelaiset työväenjärjestöt eivät välttämättä toisaalta ilmoitelleet iltamistaan vierailla paikkakunnilla ilmestyvissä lehdissä; pienellä paikkakunnalla iltamamainonta voitiin suorittaa tolppailmoitusten ja suullisen informaation välityksellä. Lisäksi lehti-ilmoitusten tietosisältö on kovin vaatimatonta. Hyvin harvoin mainittiin esimerkiksi iltamasoitajan tai orkesterin nimi tai kokoonpano.



Työväenjärjestöjen pöytäkirjat ja toimintakertomukset muodostivat keskeisen osan tutkimuksen arkistoaineistosta. Alfonso Padilla ja Heimo Riihimäki perehtymässä sosialidemokraattisten järjestöjen asiakirjoihin. (H. Tolvanen)

Työväenlehdet eivät muutenkaan tunnu olleen kovin kiinnostuneita työläisten musiikkiharrastuksista joitakin arvostetuimpia kuoroesiintymisiä tai muita juhlaohjelmia lukuunottamatta. Suomalaisessa yleiskulttuurissa vallinnut kansanomaista musiikkia halveksiva ja taidemusiikin esteettisiä käsityksiä ilmentänyt arvostusilmapiiri on luonnollisesti vaikuttanut myös työväenlehdistön tapaan arvioida työväen varsin kansanomaista musiikkiperinnettä.

Toiseksi paikallinen Varkauden lehti ei varsinkaan ennen toista maailmansotaa mielellään kertonut työväen musiikkiriennosta, vaan porvarillisesti suuntautuneen julkaisun luonnollinen musiikkijuttujen kohde oli Tehtaan soittokunta ja etupäässä tehdasyhtiön virkamiehistä koottu Varkauden Mies-Laulajat¹⁶. Vastaavasti työväenjärjestöt eivät useinkaan halunneet viedä maksullisia iltamailmoituksia porvarilliseen sanomalehteen.¹⁷

Systemaattisesta lehtiaineiston käsittelystä siis luovuttiin ja huomio kiinnitettiin yhtäältä työväenliikettä edeltäneen ajan musiikkielämään liittyneiden lehtitietojen etsimiseen — muuta tietolähdettähän tuolta ajalta ei juuri olekaan — sekä toisaalta muualta

tietoon tulleiden, julkisuutta saavuttaneiden musiikkikulttuuristen tapahtumien lisätarkasteluun lehtikirjoitusten valossa.

4. Varkautelaiset työväeniltamat, musiikkitoiminnan perusta¹

Iltamaperinne tarjoaa monessa suhteessa hedelmällisen lähtökohdan työväenjärjestöjen musiikkitoiminnan tarkastelulle. Ensinnäkin huomattava osajärjestäytyneen työväestön vapaa-ajanvietosta keskittyi työväenliikkeen alkuajoista aina 1950-luvulle saakka tilaisuuksiin, jotka mahtuvat iltama-nimikkeeseen alle. Iltamatyyppisestä yhteisöllisestä tilaisuudesta tuli työväenliikkeen keskuudessa niin suosittu toimintamalli, että monet varsinaisen iltamaperinteen ulkopuoliset yhdessäolon muodot, kuten urheilukilpailut tai järjestöjen kokoukset saatettiin järjestää iltamien tapaan.

Toiseksi työväeniltamien kehitysvaiheet heijastavat työväenliikkeen omaperäisyyttä ja voimaa. Omaehtoisen kulttuuritoiminnan keskittyminen iltamainstituution yhteyteen merkitsi selvää riippuvuussuhdetta työväen harrastamisen taidemuotojen ja iltamien välillä. Siten työväen omaehtoisen kulttuuriharrastuksen valtakausi oli myös monipuolisen iltamaperinteen valtakautta, ja siten työväenliikkeen osakulttuurin heikkeneminen ja esim. monien perinteisten musiikkiharrastusten häviäminen 1960-luvulle tultaessa merkitsi myös iltamaperinteen rappiota.

Lisäksi varsinkin työväenliikkeen alkuaikoina järjestöjen taloudellinen pohja rakentui huomattavassa määrin iltamien pidon varaan. Iltamajärjestelmä oli myös työväen musiikkitoiminnan taloudellinen perusta. Juuri tämä taloudellinen merkitys lietsoi eri iltamamuotojen kehitystä eteenpäin. Monipuolinen iltamatoiminta takasi muunkin järjestöelämän hyvinvoinnin ja kehitti myös musiikkiharrastuksia.

4.1. Iltamien pidon taustaa

Iltamaperinne ei ollut yksinomaan työväenkulttuurin omaa, vaan iltamien pito juontaa huomattavasti työväenliikettä vanhemmalle ajalle. 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla

iltamatyyppiset kansanjuhlat tulivat varsin yleisiksi erilaisten aatteellisten joukkoliikkeiden, kuten valistusseurojen, raittiusyhdistysten ja vapaapalokuntien toimesta. Myös vuosisadan lopulla erityisesti maaseudulle levinnyt nuorisoseuraliike sisällytti iltamanpidon toimintaansa.² Iltamien järjestäminen omaksuttiin työväenliikkeeseen tavallaan valmiina perinteenä, jota sitten sovellettiin omaehtoisesti, työväenaatteen tavoitteiden mukaisesti.

Myös Varkaudessa iltamanpito kuului tehdasyhteisön elämään selvästi ennen järjestäytyneen työväenliikkeen syntyä. Ensimmäiset tiedot yhteisistä iltamista ovat 1860-luvun lopulta. Jo tällöin (1869) alkoi paikallinen yhdistyselämä orastaa; v. 1862 perustetun kansakoulun hyväksi järjestettiin pieniä iltamia, joissa laulettiin ja joita varten yritettiin harjoittaa myös näytelmiä.³ Seuraavina vuosikymmeninä, erityisesti 1880-luvulla iltamien pito tuntuu olleen vilkasta ja iltamissa esitetyt ohjelmanumerot — kuoroesitykset, torvisoitto, näytelmät ja lausuntanumerot herättivät huomiota jopa Kuopion sanomalehdissä.⁴ Alkuaikojen iltamaohjelmat tähtäsivät ensisijaisesti ihmisten valistamiseen; niiden luonne oli perin vakava.⁵ 1880-luvulta alkaen järjestettiin varsinkin kesäisin myös kevyempiä ”huvi-iltamia” tai kansanjuhlia, joissa valistusohjelman lisäksi harrastettiin erilaisia pelejä ja kilpailuja sekä tanssittiin jopa ”aamupuoleen asti.”⁶

1800-luvun lopun iltamatoiminta liittyi kiinteästi säätyläisten johtamien valistus- ja lukuseurojen yhteyteen, eikä varkautelaisilla työläisillä näytä olleen suurempaa osuutta iltamien järjestämisessä. Kuitenkin tämä yli 30 vuotta ennen varkautelaisen työväenliikkeen syntyä alkanut perinne on syytä pitää mielessä, kun tarkastellaan työväeniltamien kehittymistä paikkakunnalla. Työväeniltamat omaksuivat väkisinkin keskeiset piirteensä juuri niitä edeltäneistä valistusiltamista.

Työväeniltamien taustalla on nähtävissä kaksi yleiskulttuurista vapaa-ajanvieton muotoa, toisaalta *yhteisöllinen juhla* erilaisine ohjelmasuorituksineen sekä toisaalta varsinkin nuorison suosima tanssitilaisuus, joka tämän vuosisadan vaihteen agraariyhteisöissä oli keskittynyt erityisen nurkkatanssiperinteen ympärille.⁷ Työväen iltamaperinteessä nämä kaksi vapaa-ajanviettotapaa kietoutuivat toisiinsa monella eri tavalla. Toista ääripäätä tässä kehityksessä edustivat tilaisuudet, joissa ei tanssittu lainkaan. Tällaisia iltamia pidettiin varsinkin toisen maailmansodan tanssikiellon aikana. Myös tavallista arvokkaampina pidetyt iltamat, kuten järjestöjen vuosijuhlat ja poliittiset

puhetilaisuudet voidaan lukea tähän ryhmään. Ns. tanssi-illamat olivat kehityksen toisessa laidassa. Niissä yleinen tanssi muodosti tavallisesti ainoan ”ohjelmanumeron”. Tanssi-illamia järjestettiin säännöllisesti poikkeusaikoja lukuunottamatta ohjelmallisten iltamien rinnalla työväenliikkeen alkuaajoista lähtien. Muun iltamatoiminnan vähetessä 1960-luvulla tanssi-illamat säilyttivät asemansa erityisesti nuorison vapaa-ajan harrastuksena. Samalla iltama-nimitys katosi yleisestä kielenkäytöstä, ja alettiin puhua pelkästään tansseista.⁸ Silti ainakin Savon maaseudulla kuulee käytettävän iltama-sanaa tanssit sanan synonyyminä.⁹

4.2. Iltamien funktiot

Työväenliikkeen alkuaajoista lähtien iltamilla oli hyvin erilaisia tehtäviä järjestöjen toiminnan ja työväenyhteisön kannalta. Eri tehtävien painotus vaihteli eri aikoina, mutta käytännössä iltamien kaikki funktiot säilyivät aina iltamaperinteen rappeutumiseen saakka, 1960-luvun alkuun.

4.2.1. Rahasampo

Taloudelliset vaikeudet haittasivat yleisesti työväenjärjestöjen toimintaa useiden vuosikymmenien ajan. Varattomilta työläisiltä perityt jäsenmaksut eivät juuri koskaan riittäneet järjestöjen toiminnan pyörittämiseen, vaan yhdistysten oli pakko turvautua monenlaisiin taloudellisiin yrityksiin. Oma-aloitteisen taloudellisen toiminnan merkitys oli erityisen suuri aikoina, jolloin valtio suhtautui työväenliikkeeseen vihamielisesti eikä ainakaan tukenut järjestöjen toimintaa juuri millään sektorilla.

Iltamien pito näyttää olleen ehdottomasti merkittävin tulolähde varkautelaisten työväenjärjestöjen toiminnassa. Muita rahoitusmuotoja ovat olleet arpajaisten järjestäminen ja bingo, mutta varsinkin jälkimmäinen tulolähde sai merkitystä vasta siinä vaiheessa, kun iltamien pito selvästi väheni.¹⁰

Varkaudessa iltamien tuotto ohjautui järjestöstä riippuen kahdella tavalla. Ensinnäkin lähes kaikki työväenjärjestöt — ammattiosastot, puoluejärjestöt, urheiluseurat sekä nuorisaja naisjärjestöt — pyrkivät järjestämään iltamia itse ja hyötymään niistä

taloudellisesti suoraan. Toiseksi kiinteistöjä omistavat järjestöt, joita Varkaudessa olivat työväenyhdistykset, hyötyivät iltamatoiminnasta välillisesti vuokraamalla tilojaan iltamanpitäjien käyttöön.

Varsinkin talvisin iltamien pito keskittyi paikkakunnan kahdelle työväentalolle, sillä muita suurempia huoneistoja ei Varkauden työväenjärjestöillä ollut juuri käytettävissään ennen 1950-lukua¹¹ Huvikiinteistöjen omistajilla, Varkauden ja Lehtoniemen työväenyhdistyksillä oli pohjimmiltaan melkoinen määräysvalta kaikkien työväeniltamien järjestämisessä. Näiden yhdistysten johtokuntien vallassa oli päättää, mikä järjestäjä iltamavuoron milloinkin sai. Vuorojen jako ei ollut kovin yksinkertainen asia, sillä iltamien järjestäjiä, kuten puolue- ja ammattiosastoja oli paljon. Jo 1920- ja 1930-luvuilla iltamanpitäjien määrä kohosi useina vuosina pitkälle toiselle kymmenelle, ja toisen maailmansodan jälkeen iltamien järjestäminen laajeni entistä useampien yhdistysten harrastukseksi työväenliikkeen vasemman laidan aloittaessa laillisen poliittisen toimintansa.¹²

Toisaalta sopivia¹³ iltamapäiviä oli vuoden aikana varsin rajallinen määrä. Erityisesti Varkauden työväentalolla iltamavuorojen saanti oli tiukassa, koska VTY lisäksi pyrki suosimaan työväennäyttämöä salivuorojen jaossa. Näyttämön suosituimmuusasema korostui vähän kerrassaan 1920-luvulta alkaen, ja 1930-luvun lopulla ja sodan jälkeen oltiin tilanteessa, että työväentalo oli enemmänkin teatteritalo kuin iltamien pitopaikka. Kehityksen huippu oli tavallaan 1958, jolloin Varkauden työväentalo lopullisesti muuttui Varkauden teatteritaloksi.¹⁴ Vähäisten iltamavuorojen jaossa työväenyhdistys joutui kehittämään mahdollisimman demokraattisen menetelmän, jotta jälkipuheilta ja kinastelulta olisi vältytty. Niinpä iltamavuorot jaettiin kahdesti vuodessa erityisessä kokouksessa, joissa iltamanpitoon halukkaiden tuli olla paikalla. Ensin määrättiin tietenkin teatterin kiintiöön kuuluvat illat, joista tavallisesti tuli ”pitkä lista”. Tämän jälkeen suoritettiin loppuista illoista arvonta, jossa kukin järjestäjä sai tavallisesti yhden tai kaksi vuoroa.¹⁵

Jakotilaisuuden jälkeen iltamavuoroja voitiin työväenyhdistyksen suostumuksella vaihdella keskenään. Osoituksena siitä, kuinka tärkeää iltaman pito oli yhdistysten muun toiminnan kannalta, iltamavuoroilla käytiin myös kauppaa eri järjestöjen kesken. Vireästi toimiva osasto sai ostamalla kipeästi tarvitsemansa lisävuoron ja vähemmän vireä

ylimääräisen avustuksen toimintaansa. Myös iltamavuoron hinta kertoo omalla tavallaan iltamanpidon taloudellisen merkityksen. Esimerkiksi 1920-luvun alussa vuorosta maksettiin 400 mk, kun tuona aikana kahden iltamapelimannin yhteispalkkio nousi harvoin yli 50 mk:n.¹⁶

Iltamavuorojen jakaminen oli samalla työväenyhdistysten epäsuoraa tukea muille työväenjärjestöille, sillä huoneistosta ei yleensä tarvinnut maksaa vuokraa tai vuokra oli varsin kohtuullinen.¹⁷ Toisaalta ainakin VTY kantoi iltamajärjestäjiltä välillistä vuokraa pakollisten palvelujen muodossa. VTY:n talon tilaisuuksissa oli näet käytettävä yhdistyksen omia järjestysmiehiä, joille suoritettava korvaus lähenteli soittokunnan taksoja. Lisäksi työväenyhdistyksellä oli ravintola, jonka tuotto lankesi iltamanpitäjältä riippumatta työväentalon kassaan.¹⁸

Huoneistopulan vuoksi lähes kaikki iltamajärjestäjät pitivät iltamia myös lähimaaseudun suurissa maalaistaloissa ja pienviljelijäyhdistysten huoneistoissa. Nämä tilaisuudet olivat kuitenkin taloudellisesti suhteellisen vähämerkityksellisiä, sillä huoneistot olivat yleensä pieniä, ja maaseudun harvan asutuksen ja pitkien matkojen takia tällaisten iltamien yleisömenestys jäi pakosta vaatimattomaksi. Siten yhdenkin työväentaloiltaman pito merkitsi yhdistyksen taloudelle ratkaisevasti enemmän kuin usean maaseutuiltaman järjestäminen. Esimerkiksi Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksen vuoden 1922 iltamatuloista 60 % kertyi yhden työväentalolla pidetyn iltaman pääsymaksuista. Samana vuonna yhdistys järjesti seitsemän muuta iltamaa maaseudulla, mm. Puurtilassa, Harjurannalla, Joroisissa ja Teemassaarella.¹⁹

Iltamat muodostivat usein lähes yksinomaan monien varkautelaisten työväenjärjestöjen taloudellisen perustan.²⁰ Niinpä iltamien järjestämisessä on nähtävissä monia piirteitä, jotka viittaavat iltamavoiton ensisijaisuuteen. Iltamien pito perustui lähes pelkästään talkootyöhön. Poikkeuksen muodosti tanssisoitto, koska tähän tehtävään oli yleensä palkattava järjestön ulkopuolinen soittaja, haitaristi, soittokunta tai tanssiorkesteri. Mutta eivät soittopalkkiotkaan juuri voineet iltamien taloutta kaataa. Keskeisimmällä iltamakaudella, 1920- ja 1930-luvuilla yksittäisen tanssisoittajan, haitaristin tai viulistin palkkio oli noin kahdeskymmenesosa lipputuloista. Eli kun lipun hinta oli 6—10 markkaa, soittajalle maksettiin 30—60 mk. Soittokunta oli tietysti kalliimpi musiikintuottaja: sille

jouduttiin maksamaan ajastaja tilaisuuden luonteesta riippuen 150—300 markkaa illasta. Toisaalta torvisoitto keskittyikin pääasiassa työväentalolla pidettyihin ohjelmallisiin iltamiin, kaikkein kannattavimpiin ja arvostetuimpiin tilaisuuksiin. Siten soittokuntapalkkionkin osuus iltamien taloudessa ylitti vain harvoin pääsylipputulojen viidennen osan. Myös 1930-luvulla alkanut tanssiorkesterikäytäntö tuli varsin edulliseksi tanssi-iltamien järjestäjille. Tähän käsitykseen päätyy silmäillessään Varkauden työväenyhdistyksen huvila van taloutta koskevia tietoja toista maailmansotaa edeltäneiltä vuosilta. Kun normaalin tanssi-iltaman puhdas tulo yhdistykselle vaihteli 1500 ja 2500 markan välillä, yhtyeiden palkkiotaso oli vastaavana aikana 200—300 markkaa.²¹

Vieraileville puheenpitäjille ja satunnaisesti käytetyille työväennäyttämön ammattinäyttelijöille jouduttiin myös maksamaan. Yleensä ei ulkopuolista ohjelma-apua kuitenkaan käytetty.²² Iltaman järjestäjät pyrkivät omakohtaisestikin auttamaan toiminnan kannattavuutta. Ainakin SKDL:n järjestöjen iltamissa ja tansseissa oli 1940- ja 50-luvulla tapana, että myös järjestysmiehet ja ohjelman esittäjät maksoivat pääsymaksun, jotta illan tuotto saataisiin nousemaan.²³

Iltamien kannattavuus liittyi paljolti siihen, kuinka paljon huviveroa tilaisuuden pääsylipuista piti maksaa. Verotuskäytäntö perustui jo autonomian aikana, ensimmäisen maailmansodan syttymisen jälkeen säädettyyn ns. sotaveroon, joka siis oli tarkoitettu julkisiin näytäntöihin ja huveihin kohdistuneeksi väliaikaiseksi rasitteeksi. Itsenäistymisen jälkeen kannattavasta tulolähteestä ei ilmeisesti haluttu luopua, vaan verotuskäytäntö vakinaistettiin sisällyttämällä leimaverolakiin määräys kaikenlaisten huvitilaisuuksien veronalaisuudesta.²⁴

Lähes alusta alkaen huviverotuksen henki kehittyi sellaiseksi, että kansanomaisempia, vähemmän arvostettuja sekä virallisen moraalikäsityksen kanssa ristiriidassa olevia huvituksia, kuten tansseja, sirkuksia ja elokuvia rangaistiin huomattavasti korkeammalla verolla kuin korkeakulttuuriin liittyviä ja moraalisesti arvostettuja taidetilaisuuksia. Lisäksi huvitilaisuuksien pito asetettiin viranomaisten tiukkaan valvontaan erillisillä huvilupa-asetuksilla. Mitään yleisötilaisuutta ei saanut järjestää ilman etukäteen anottua kirjallista lupaa.²⁵

Lainsäädäntö vaikutti suoraan iltamien pitoon ja eri iltamatyyppien kehitykseen.

Vaikka verotus- ja huvilupakäytäntö vaihtelikin huomattavasti en vuosikymmeninä, yleistäen voi sanoa, että iltamien veronalaisuus ja niihin kohdistuneen veron määrä riippui toisaalta niiden ohjelman määrästä ja laadusta suhteessa yleisen tanssin määrään sekä toisaalta siitä, katsottiinko iltama suljetuksi, yhdistyksen jäsenten keskeiseksi vai julkiseksi, kaikille avoimeksi tilaisuudeksi. Ohjelmalliselle iltamalle suotiin moraalisesti hyväksytyn ja arvostetun tilaisuuden ansaitsema lievempi verotuskohtelu,²⁶ kun taas tanssi-iltamaa verotettiin ankarammin. Toisaalta huviverotusta ei sovellettu kuin yleisiin, kaikille avoimiin iltamiin nähden.

Huvi- ja leimaverolainsäädännön tulkinnanvaraisuus tarjosi poliisiviranomaisille mahdollisuuden tehdä huvilupapäätöksiä jopa poliittisten tarkoituksenmukaisuusperiaatteiden mukaisesti. Tämä merkitsi Varkaudessa ja ilmeisesti muillakin työväenpaikkakunnilla sitä, että 1920- ja 30-luvuilla työväenjärjestöjen iltamatoimintaa vaikeutettiin erilaisilla taloudellista kannattavuutta vähentävillä laintulkinnoin. Iltama saatettiin määrätä verolliseksi, vaikka siihen ei olisi järjestäjän mielestä ollut aihetta. Lisäksi etenkin Lapuan liikkeen kiivaimpina aikoina työväenjärjestön huvilupa saatettiin kieltää kokonaan suhteellisen läpinäkyvillä syillä.

Nimismies saattoi esimerkiksi evätä huviluvan sillä perusteella, että paikkakunnalla oli hänen mielestään liikaa huvitilaisuuksia samaan aikaan, jolloin turvallisuutta ja järjestystä ei voitu tarpeeksi tehokkaasti valvoa. Myös iltamien poliittiseksi katsottu ohjelma saattoi noihin aikoihin aiheuttaa huviluvan peruuttamisen. Näin kävi ainakin luttilaisten perheiltamalle keväällä 1933, koska ohjelmanumeroita oli omistettu Marxille tämän 50-vuotiskuolinpäivän muistoksi.²⁷

Huviluvan eväämistä yleisempiä ja lievempiä työväenjärjestöjen toiminnan vaikeuttamiskeinoja näyttää olleen huviveron nostaminen ja pääsylippujen myynnin kieltäminen. Iltamien järjestäjillä oli kuitenkin omat menetelmänsä, joilla em. toimenpiteistä syntyneet vaikeudet pyrittiin voittamaan. Mikäli pääsymaksua iltamasta ei saanut periä, iltamaravintolan hintoja saatettiin nostaa niin paljon, että iltamasta jäi edes vähän voittoa.²⁸

Iltamiin kohdistunut huvivero, joka korkeimmillaan (v. 1946–1947) oli jopa puolet pääsylipun hinnasta,²⁹ sai taloudellisissa vaikeuksissa kamppailevat iltamajärjestäjät noudattamaan ”muunneltua totuutta” lippujen tilityksissä. Leimaveropinnaus organisoitiin

mm. siten, että luotettavilta iltamavierailta jätettiin myyty leimaverolippu sisääntulovaiheessa repimättä, jolloin viranomaisille voitiin verotilitysvaiheessa palauttaa enemmän ”myymättä jääneitä” verolippuja kuin iltamayleisön määrä olisi edellyttänyt.³⁰

4.2.2. Propaganda ja valistus

Iltamilla oli myös muun kaltaisia funktioita työväenjärjestöjen toiminnan kannalta. Työväeniltamien selkeä propaganda- ja valistustehtävä ilmenee tarkastellessamme niiden ohjelmistotietoja. Lähes poikkeuksetta ohjelmallisiin iltamiin kuului yksi tai useampia puheita, joiden sisältö liittyi aina jollain tavoin työväenliikkeen aatemaailmaan. Puheiden aiheet ja sävy vaihtelivat luonnollisesti paljon järjestöstä ja ajankohdasta riippuen.³¹

Iltamien puheosuuden merkitystä kuvaa myös se, että iltamayleisö piti puhetta tilaisuuden arvokkaimpana ohjelmana.³² Ainakin suurempiin iltamiin hankittiin puheenpitäjiksi paikallisjärjestöjen ulkopuolisia, arvostettuja poliitikkoja ja valistuspöytämiehiä. Puheenpitäjät olivat lisäksi lähes ainoita ohjelmansuorittajia, joille maksettiin palkkaa.³³

Työväeniltamiin liittyi — osittain 1800-luvun valistusiltamien perintönä — usein esitelmiä, jotka saattoivat käsitellä hyvin monenlaisia yhteiskunnallisia ja moraalisia kysymyksiä. Esitelmiä pidettiin myös yleisen keskustelun alustukseksi. Tällöin sisällöksi voitiin valita päivänpolitiikka tai esim. työläisten sivistystason kohottaminen, kuten aihe ”Olisiko työläisnuorisolle tarpeen lueskella vai eikö”.³⁴ Iltamien valistus- ja propagandataustaa vasten on varsin ymmärrettävää, että kisällilaulu päivänpoliittisine pilkka- ja huumoriteksteineen kehittyi hyvin suosituksi ja keskeiseksi ohjelmanumeroksi työväeniltamissa 1920-luvun lopulta alkaen.

4.2.3. Harrastusten lähde

Iltamatoiminta saa uusia piirteitä, kun tarkastelemme sitä tavallisen varkautealaisen työläisen näkökulmasta. Yksilölle iltamat merkitsivät tietysti hieman eri asiaa kuin organisoituneelle ryhmälle, työväenjärjestölle, vaikka esimerkiksi iltamien valistustarve oli varmasti yhtä tärkeä järjestön jäsenelle kuin itse järjestölle. Iltamat olivat tavalliselle työläiselle ennen kaikkea vapaa-ajan harrastusten lähde. Aikana, jolloin joukkotiedotusvälineiden avulla välittyvä kulttuuriteollisuus ei vielä nimeksikään vaikuttanut ihmisten vapaa-ajan käyttöön ja jolloin työläisten voimakas luokkatietoisuus esti porvarillisen yleiskulttuurin leviämisen

työväenluokan keskuuteen, ilmat olivat käytännössä ainoa työväestön taideharrastusten kanava musiikin, teatterin, muun sanataiteen ja tanssin alueella. ”Kilpailevia” vapaa-ajan viettomuotoja oli nykyaikaan verrattuna myös rajoitetusti. Paikkakunnaita perinteisesti suosittu kalastuksen ja muun ulkoilun sekä työväenopistossa tapahtuneen opiskelun lisäksi vain urheilu tarjosi varkauteilaisille työläisille ilmatomiminnan laajuista vapaa-ajan viettoa. On lisäksi huomattava, että myös urheilu, eritoten voimistelu liittyi ajoittain varsin kiinteästi ilmatomimintaan: Voimisteluesitykset, erityisesti miesryhmän rakentamat pyramidit olivat hyvin suosittuja ohjelmanumeroita iltamissa, voimistelukilpailuja järjestettiin iltamaohjelman yhteydessä jne. Lisäksi työväen urheilutoiminta pohjautui aina 1950-luvulle saakka suurimmaksi osaksi iltamista saatuihin varoihin.³⁵

Koko työväeniltamien olemassaolon ajan tanssilla on ollut hyvin pysyvä asema ohjelman jatkeena tai tanssi-iltamien kohdalla ainoana ohjelmana. Ainoastaan toisen maailmansodan aikainen tanssikielto aiheutti poikkeustilanteen tässä suhteessa. Varsinkin työläisnuorille tanssi tuntuu olleen ehdottomasti suosituin iltamanumero. Tanssi oli ilmeinen vetonaula, jolla yleisön lukuisuus ja siten iltaman kannattavuus taattiin.³⁶

Nuorison käyttäytyminen ohjelmallisessa iltamassa kuvaa hyvin tanssin merkitystä nuorille. Ainakin 1930-luvulla oli iltamissa tapana, että pääsylippuun sisältyi paikkalippu, jolloin eturivien paikoista joutui maksamaan enemmän kuin salin peräpaikoista. Nuorten kesken oli tavallista, että iltamaan tultiin vasta ohjelman ollessa jo loppuillaan. Liput ostettiin kaikkein halvimmille peräpaikoille ja jäätin sitten iltamahuoneiston takaosaan odottelemaan tanssin alkamista.³⁷

4.3. Iltamatyytit

Iltamat voidaan karkeasti jakaa kahteen osaan: (1) ohjelmallisiin iltamiin, joissa pääosa iltaman sisällöstä koostui suhteellisen vakiintuneen kaavan mukaisesti hyvin monia taiteen alueita edustavasta ohjelmasta ja joissa tanssin osuus oli tunnista puoleentoista tuntiin. Tämän iltamatyytin rinnalla järjestettiin työväenliikkeen alkuajoista lähtien (2) tanssi-iltamia, joissa tanssisoiton lisäksi ei ollut muuta ohjelmaa ollenkaan tai muun ohjelman

osuus oli vähäinen. Varkautelaisia työväeniltamien järjestäjiä ja yleisöä haastatellessa ilmeni, että molemmasta em. iltamatyypistä käytettiin monia erilaisia nimityksiä, jotka viittasivat tavallisesti iltamaohjelman sisältöön tai tarkoitukseen. Näin heräsi ajatus yrittää luokitella työväeniltamia tiheämmin.

Täsmällistä, kaiken kattavaa ja päällekkäisyyksiin harhautumatonta luokittelua ei työväeniltamista saatu syntymään, sillä eri nimityksiä on ilmeisesti käytetty sangen vapaasti erilaisista tilaisuuksista vailla täsmällistä merkityssisältöä. Toiseksi erilaisia iltamanimityksiä käytettiin ”markkinointikikkana”. Uudella nimellä tavoiteltiin erikoisuutta, joka vetäisi yleisöä paikalle. Iltaman sisältöä ei välttämättä tarvinnut paljoakaan muuttaa.³⁸

4.3.1. Ohjelmalliset työväeniltamat

Ohjelmallisten iltamien rakenteen tarkastelu aloitettiin keräämällä yksityiskohtaiset ohjelmatiedot kolmen varkautelaisen työväeniltamien järjestäjän huvitoimikuntien, johtokuntien ja yleisten kokousten pöytäkirjoista. Tarkastelun kohteeksi otettiin Lehtoniemen työväenyhdistys, Varkauden sos.dem. nuoriso-osasto sekä voimistelu- ja urheiluseura Tarmo. Näiden järjestöjen valitsemiseen vaikutti ainakin kolme syytä. Ensinnäkin mainitut järjestöt olivat kaikki huomattavimpia iltamajärjestäjiä paikkakunnalla tämän vuosisadan ensimmäisiltä vuosikymmeniltä aina 1950-luvulle asti. Toiseksi ne edustivat kukin erilaista työväenjärjestötyyppiä, samoin niiden iltamat näyttivät olevan luonteeltaan hieman toisistaan poikkeavia. Lisäksi valintaan vaikutti — kieltämättä ratkaisevasti — täysin käytännölliset syyt: näiden järjestöjen arkistoissa oli tarpeeksi paljon tietoa iltamista tarpeeksi pitkältä ajalta. Vanhin yksityiskohtainen tieto iltaman ohjelmasta löytyi vuoden 1905 alusta, nuorin taas vuodelta 1947.

Puhe, runo ja musiikkiesitys näyttävät muodostaneen ohjelmallisen iltaman ytimen. Seuraavassa asetelmassa tarkastellaan iltamaohjelmien suhdetta näihin kolmeen ”peruselementtiin”.

Ohjelmassa runo, puhe sekä musiikkiesitys	53 iltamassa
Ohjelmassa ei runoa	1 iltamassa
Ohjelmassa ei puhetta	2 iltamassa
Ohjelmassa ei runoa eikä puhetta	3 iltamassa
Ohjelmassa ei mitään musiikkia	6 iltamassa
Ohjelmassa ei runoa, puhetta eikä laulua	1 iltamassa
Yhteensä	66 iltamaa

Koko 66 iltamaohjelman joukosta ei löytynyt kuin yksi iltama (Lehtoniemen ry:n iltama 14.1.1906), jonka ohjelmaan ei sisältynyt puhetta, runoa eikä laulua. Tässäkin iltamassa oli musiikkia tanssiesityksen osana. Hyvin harvinaisia tuntuvat olleen myös iltamat, joissa ei olisi ollut ainakin kahta ”peruselementtiä”, runoa, puhetta tai musiikkia. On ilmeistä, että valtaosa varkautelaisista ohjelmallisista iltamista rakentui näiden elementtien varaan. Eri iltamalajit muodostuivat tämän ytimen ympärille siten, että ohjelmaa painotettiin ”lajikohtaisella” ohjelmalla, kuten näytelmillä tai voimisteluesityksillä.

Vanhinta työväeniltamaperinnettä edustaa *näytösiltama*. Ohjelman keskeisenä sisältönä oli tässä iltamalajissa teatterikappale, mutta alkuperäisessä näytösiltamassa myös puheella, runoilla ja musiikkiesityksillä oli tärkeä sijansa. Esimerkkinä näytösiltaman ohjelmasta on seuraava Lehtoniemen työväenyhdistyksen iltama, joka pidettiin 25.3.1905:³⁹

Laulua
Tervehdyspuhe
Runonlausuntaa
= = = väliaika
Näytös ”Savon sydämessä”
Laulua
Kertomus
=== väliaika
Runonlausuntaa
Näytös ”Vapauden sorto”
Laulua
Pukutanssi ”Haalahiljaa”
Nuorisonleikkiä

Ohjelma on ehkä poikkeuksellisen pitkä, sillä yleensä näytösiltamassa esitettiin ainoastaan yksi yksinäytöksinen näytelmä.⁴⁰ Näytösiltamien pito liittyy kiinteästi työväen näytelmäharrastusten vaiheisiin. Varkauden työväentalolla näytelmätoiminta johti työväennäyttämön perustamiseen. Tämä harrastajateatteri kehittyi 1920-luvulta alkaen puoliammattilaiseksi. Samalla näytösiltamien sisältö muuttui. Iltaman peruselementtien, puheiden, runonlausunnan ja musiikkiesitysten asema heikkeni sitä mukaa kun näytelmäkappaleen osuus ohjelmassa kasvoi. Näytösiltamasta kehittyi teatteriesitys. Kuitenkin iltamaperinteen vaikutus työväennäyttämön toiminnassa näkyi vielä 1930-luvulla ja myöhemminkin. Ennen toista maailmansotaa varkautelaisissa teatteri-illoissa oli tapana, että näytelmäkappaleen jälkeen oli tunti tanssia tavallisesti soittokunnan säestyksellä. Lisäksi työväennäyttämö järjesti vielä sodan jälkeenkin ohjelmallisia iltamia toimintansa tukemiseksi; myös maaseudulle tehtiin ”lumeita”, joiden ohjelmaan kuului näytelmäkappaleiden lisäksi ainakin lopputanssi.⁴¹



Teatterikappale oli näytösiltamien päänumero. Kuva Lehtoniemen työväennäyttämön näytelmästä Kilpakosijat vuodelta 1930. (T. Suomalaisen kokoelma)

Iltamatoiminnalla näyttää olleen merkittävä ellei keskeinen sija koko työväestön näyttämöharrastuksen kehittämisessä. Asian tarkempi selvittely ei kuulu tämän tutkimuksen piiriin, mutta jo edellä kuvattujen yhteyksien huomioonottaminen suomalaisessa teatteritutkimuksessa saattaisi olla hyvinkin hedelmällistä.

Toinen ohjelmallisen iltaman perustyyppistä muunnettu huvitilaisuus oli *voimisteluiltama*. Nimensä mukaisesti ohjelman pääosan muodostivat erilaiset voimistelu- ja liikuntaesitykset. Samalla ohjelmallisen iltaman peruselementtien osuus jäi vähemmälle. Niinpä edellä olevassa iltamaohjelmistojen kokonaistarkastelussa esiintyvät ilman puhetta tai runoa järjestetyt tilaisuudet olivat yhtä lukuunottamatta juuri voimisteluiltamia. Siitä huolimatta valtaosa voimisteluiltamista sisälsi runsaasti ohjelmallisten iltamien peruselementtejä, kuten seuraavasta Tarmon voimisteluiltaman ohjelmasta vuodelta 1933 ilmenee.⁴²

Soittoa

Avajaismarssi

Tervehdyssanat

Voimistelua

Laulua

=== väliaika

Soittoa

Voimistelua miehet

Lausuntaa

Tanssiesitys tytöt

Ksylophonsooloja Nissinen

Ryhmiä miehet

1 t tanssia

Voimisteluiltamien järjestäjänä toimi luonnollisesti paikallinen työväen voimisteluja urheiluseura Tarmo, jonka koko toiminnan taloudellinen pohja rakentui ennen toista maailmansotaa iltamista ja urheilukilpailuista saatuihin tuloihin.⁴³ Tarmon iltamien voimistelunumeroina olivat hyvin suosittuja ja arvostettuja ns. pyramidit, miesryhmän suorittamat tasapainoliikkeet. Ohjelmassa saattoi olla myös paini- ja nyrkkeilyesityksiä.⁴⁴

Tässä yhteydessä on syytä vielä huomata iltamaperinteen kytkeytyminen myös varsinaisiin voimistelukilpailuihin. Tarmo näet järjesti 1910-luvulta aina 1950-luvulle asti painikilpailuja, jotka itse asiassa olivat voimisteluiltamien muunnelmia. Tällöin painiottelut muodostivat iltaman päänumeron, jonka lisäksi ohjelmaan kuului soittoa, puhe, huumoria ja kaiken päälle yksi tunti tanssia. Nämä tilaisuudet olivat hyvin arvostettuja, niinpä niiden musiikkipuolesta vastasi yleensä torvisoittokunta, työväenyhteisön arvostetuin musiikintuottaja.⁴⁵

Ohjelmallisten iltamien pääosa ei kuitenkaan painottunut näytös- ja voimisteluiltamien tapaan jonkin erityisalueen ohjelmalla, vaan em. peruselementtien variaatiot muodostivat iltaman sisällön. Tällaisia muunnelmia voidaan havaita kaikkien kolmen elementin kohdalla. Näin puhe saattoi olla tervehdyspuhe, esitelmä, juhlapuhe tai kertomus, runo taas yksinlausuntaa tai joukkolausuntaa tai jopa runomuotoinen kuvaelma. Lisäksi ohjelmaan usein kuului sellaisia sanataiteeseen lukeutuvia numeroita, kuin murrejuttuja 1. ”savolaista sanarieskoo” tai ilveilyä. Myös musiikkiohjelma saattoi koostua hyvin erilaisista esityksistä. Jos iltamassa esiintyi soittokunta, sen ohjelmaosuuteen kuului tavallisesti alkumarssin ja välisoittojen esittäminen. Myös haitaristit huolehtivat ohjelmamusiikista ainakin alkumarssin osalta. Vakiomarsseina esitettiin tällöin Työväenmarssi, Kansainvälinen tai Marseljeesi. Myös tunnettuja suomalaisia sotilasmarsseja, kuten Tarkk'ampujain marssia voitiin käyttää alkumarssina.⁴⁶

Kuplettiesitykset olivat tavallisimpia iltamien laulunumerolta aina iltamien alkuajoista lähtien. 1930-luvulta alkaen kisällilaulu korvasi kupletit, joskin myös kisällien ohjelmistoon sisältyi paljon epäpoliittisia kuplettinumeroita. Yksinlaulun lisäksi tavallisia ohjelmanumeroita olivat lauluköörin esitykset sekä yhteislaulu.⁴⁷

Ohjelmallisten iltamien valtaosaa ei voidakaan jakaa lajeihin niiden sisällön perusteella, koska ohjelmien sisältö tuntuu vaihtelevan hyvin paljon ja hyvin epäsystemaattisesti. Samalla eri peruselementtien, puheen, runon ja musiikin välinen suhde pysyy melko vakiona — ei siis voi puhua erillisistä puheiltamista, runoiltamista tai musiikki-iltamista. Sen sijaan iltamista löytyy lajityypillisiä eroja siinä suhteessa, ketä varten niitä järjestettiin ja mihin niillä pyrittiin.

Perheiltamat on yleisnimi ohjelmallisille iltamille, joiden yleisö koostui

työväenjärjestön jäsenistä ja heidän omaisistaan. Tilaisuuteen ei kannettu pääsymaksua, vaan sisään pääsi jäsenkorttia näyttämällä. Perheiltaman ohjelma pyrittiin suunnittelemaan siten, että se sopisi kaikenikäisille.⁴⁸

Perheiltamien erityistyyppinä voidaan pitää pikkujouluja, joita useimmat työväenjärjestöt järjestivät jäsenilleen ainakin 1920-luvulta alkaen.⁴⁹

Kaikille avoimilla, maksullisilla ohjelmallisilla iltamilla ei edellä mainittuja voimistelu- ja näytösiltamia lukuunottamatta ole mitään erityisominaisuutta, jonka mukaan niitä voisi lajitella eri muotoihin. Joidenkin iltamien kohdalla puhuttiin kyllä *valistusiltamista*, mutta koska kaikkiin iltamiin liittyi tietty valistuksellinen tai propagandistinen tendenssi, ei tämän nimityksen käyttö tunnu kovin tarkoituksenmukaiselta.

Sirpaleiltama oli vielä yksi kaikille avoimien ohjelmallisten iltamien alalaji, joka ei niinkään erottunut muusta iltamaperinteestä ohjelman sisällön vaan suoritustavan puolesta: ”Ite kukkii sai ohjelmoo suorittaa miten mieleistään oli”⁵⁰

Tämä yleisön omaan aktiivisuuteen perustuva iltamamuoto tuli erityisen suosituksi 1940-luvulla, joskin jo ennen sotaa pidettiin sirpaleohjelmalla varustettuja juhlia. Sirpaleiltama oli järjestäjän kannalta melko vaivaton, koska ohjelmaa ei tarvinnut paljon suunnitella ja harjoitella etukäteen. Esiintymisjännityksen välttämiseksi yleisö sai suorittaa ohjelmanumeroita vaikka paikaltaan. Jonkinlaisena sirpaleiltaman erityismuotona on pidettävä *yhteislauluiltamaa*, jossa yhteisesti tuotettu ohjelma koostui pääasiassa joukkolauluista.⁵¹

Esimerkkinä siitä, miten häilyvää iltamien nimityskäytäntö oli, myös tavallisia monipuolisella ja keveällä ohjelmalla pidettyjä iltamia kutsuttiin usein sirpaleilloiksi. Tällöin nimityksellä pyrittiin lähinnä erikoisuuteen.⁵²

4.3.2. Tanssi-illat

Työväenjärjestöt järjestivät ohjelmallisten iltamien ohella tanssitilaisuuksia, joissa ei ollut lainkaan ohjelmaa tai ohjelman osuus oli vähäinen. Huvilainsäädäntö tarjosi tanssi-illalle mainion operationaalisen määritelmän, sillä ainakin vuodesta 1920 lähtien vedettiin tanssiaisten ja ohjelmallisten iltamien välinen raja seuraavasti:

”Huvitilaisuuksissa, joiden pääasiallisena ohjelmana on puheita, esitelmiä, lausuntoa, laulu- ja soittoesityksiä, näytelmiä ynnä muuta niihin verrattavaa, mutta tanssia korkeintaan yhden tunnin aikana, ei katsota tanssiaisiksi.”⁵³

Tanssi-iltamista järjestäjä joutui maksamaan leimaveroa, kun taas ohjelmalliset iltamat olivat verosta vapaat tai pienemmän veron alaiset. Tämä luonnollisesti osaltaan rajoitti tanssi-iltamien järjestämishaluja.

Normaalissa tanssi-iltamassa ei tanssisoiton lisäksi muuta ohjelmaa ollutkaan. Tällaiset tilaisuudet olivat erityisen suosittuja kesäisin, jolloin eri järjestöt vuokrasivat lähellä Varkautta sijaitsevia saaria tai muita sopivia luonnonpaikkoja, rakensivat väliaikaisia tanssilavoja ja pitivät iltamia. Tämän kaltaisia tilaisuuksia järjestettiin ainakin vuodesta 1915 lähtien, kuten seuraava Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston kesäjuhlatöimikunnan pöytäkirjaote kertoo:

”(Juhannus)Aattoillaksi laitetaan (Huruslahdella sijaitsevaan) saareen tanssilava, ostetaan 1 tuuman lautoja, ostajaksi Wiktor Johanson. lautojen muuttamisesta maksetaan päiväpalkka W Johansonille.”⁵⁵

Tanssilavojen rakentaminen tuntuu olleen erityisen suosittua 1920-luvulla. Kommunistisella opintoyhdistys Valistuksella oli tanssilava Siitinselällä, noin neljä kilometriä Varkaudesta etelään olevassa Selkäsaarella sekä myöhemmin Viinamäellä. Myös Selkäsaaren suunnalla pari kilometriä kauempana sijaitsevassa Murkinasaarella oli lava samoin kuin Puunilassa ja Luttilassa. Nämä tanssipaidat olivat joka kesä kunnostettavia avolavoja. Niiden koko oli myös vaatimaton, sanotaan kymmenkunta metriä kanttinsa.”⁵⁶

Tanssi-iltamien lisääntymistä auttoi osaltaan 1930 rakennettu Varkauden työväenyhdistyksen Päivärinte, ensimmäinen suurempi katettu työväen huvipaikka Varkaudessa työväentalojen ulkopuolella. Perustamisestaan alkaen Päivärinteellä järjestettiin tanssi-iltamia toukokuun ja syyskuun välisenä aikana ainakin kaksi kertaa viikossa.⁵⁷ On huomattava, että Päivärinteen tanssien järjestäjä VTY oli jo 1920-luvulla nimenomaan tanssi-iltamien pitäjä. Suurin osa sen järjestämistä iltamista ainakin vuodesta 1921 lähtien oli vailla ohjelmaa.⁵⁸ Ilmeisesti työväenyhdistyksen oli vaikeampaa värvätä jäsenistään vapaaehtoisia ja ilmaisia ohjelmansuorittajia kuin nuoremmalla jäsenkunnalla toimivilla voimistelu- ja urheiluseura Tarmolla ja sos.dem. nuoriso-osastolla.



Yleisötungosta Tarmon kansallisten painikilpailujen päätteeksi pidetyissä tanssi-iltamissa marraskuussa 1935. Erityisesti työläisnuorille tanssiminen oli iltamaperinteen vetoneula, ohjelmallisten iltamien huipennus ja tanssi-iltamien suosion tae. (T. Suomalaisen kokoelma)

Varsinkin talvisin useimmilla tanssi-iltamien pitäjillä oli suuria huoneistovaikeuksia, sillä vaikka VTY itse keskittyi tanssien pitoon, se edellytti muilta työväentalolta iltamavuoron saaneilta nimenomaan ja ainoastaan ohjelmallisten iltamien järjestämistä. Syitä tähän huoneistonhaltijan varsin kaksinaamaiseen ”iltamapolitiikkaan” voi osoittaa useita.

Ensinnäkin tanssi-iltamakielto sai alkunsa 1910-luvulla, jolloin laajeneva tehdasyhteisö veti puoleensa tavallista enemmän ”levotonta ainesta” ja väkivallanteot olivat Varkauden arkipäivää. Levoton aika aiheutti ongelmia myös työväentalon tanssi-iltamissa, mm. keväällä 1914 syntyi nuoriso-osaston järjestämissä iltamissa kova mellakka, jossa talon ikkunat menivät rikki, soittokunnan torvi hajosi ja järjestysmiehetkin innostuivat tekemään ”viinasta limunaatiin puoliskupposia”. Saman vuoden kesällä työväentalon tanssi-illat sitten ”lopetettiin tykkänään” järjestyksenpidon helpottamiseksi.⁵⁹

Järjestyksenpitoon liittyvien seikkojen lisäksi työväenyhdistyksen tanssikiellon takana oli ilmeisesti myös kansanvalistushenkisiä taka-ajatuksia. Takasihan tanssi-iltamien

pitokielto sen, että työväentalo pysyi keskeisenä kulttuurilaitoksena, missä työväenliikkeen omaehtoiset taide- ym. vapaa-ajanharrastukset alinomaan kukoistivat. Epäilemättä kieltoon liittyi taloudellista laskelmointiakin. Varaamalla työväentalon tanssinpitomonopolin itselleen VTY varmisti omien tanssi-iltamiensa yleisömenestyksen. Iltamavieraita oli aina tarpeeksi, kun tansseja ei ollut liian usein.

Todennäköisesti kaikki em. näkökohdat, järjestyksen pito, kansanvalistushenki ja taloudellinen laskelmointi vaikuttivat yhtä lailla työväenyhdistyksen iltamakontrollin kehittymiseen. Joka tapauksessa yhdistys piti tanssikieltoperiaatteestaan kiinni 1930-luvun puoliväliin saakka. Vasta tällöin alettiin jakaa muiden järjestöjen vaatimuksesta myös tanssi-iltamavuoroja, ei kuitenkaan mielinmäärin, vaan tarkan tarveharkinnan perusteella.⁶⁰

Tanssi-iltamien erityislajina voidaan pitää ainakin 1920-luvulta alkaen järjestettyjä *karnevaali-iltamia*. Näissä tilaisuuksissa huvipaikka oli koristeltu serpentiineillä ja lamput peitetty värillisillä papereilla. Erityisesti sodan jälkeen tämä iltamalaji tuli suosituksi, karnevaali-iltamien ohella voitiin pitää myös *naamiaisia*, joissa usein palkittiin illan parhaiten naamioituneet iltama vieraat. Yleisö saattoi tulla naamiaisiltamaan toki ilman naamiotakin, mutta naamioimishaluja lisäsi varmasti se verraten yleinen käytäntö, että naamioituneet pääsivät halvemmalla iltamaan sisälle. 1930- ja 1940-luvuilla suositut naamiaisiltamat juonsivat juurensa jo vanhan työväenliikkeen ajalta, sillä ainakin Lehtoniemen työväenyhdistys ja Tarmo järjestivät naamiaistansseja ennen kansalaissotaa.⁶¹

Olemuksensa puolesta karnevaalit ja naamiaiset olivat tavallaan ohjelmallisen ja tanssi-iltaman välimuotoja. Erikoinen pukeutuminen ja rekvisiitta kävivät jo sinällään ohjelmanumerosta, mutta toisaalta näissä iltamissa ei välitetty leimaverolain määräämistä ohjelmallisen iltaman tanssiosuuden enimmäispituuksista. Varsinkin sodan jälkeen karnevaaleihin haettiin usein myös jatkoaika, josta jouduttiin sitten maksamaan normaalin tanssi-iltamaleimaveron lisäksi ylimääräinen maksu.⁶²

4.4. Iltamien järjestäminen

Koska iltamien järjestäminen oli lähes elintärkeää työväenjärjestöjen taloudelle, järjestelyihin ja ohjelman suunnitteluun kiinnitettiin tavallisesti paljon huomiota. Järjestön johtokunta tai erityinen huvitoimikunta vastasi normaalisti iltaman suunnittelusta. Erityisen huvitoimikunnan perustaminen näyttää riippuneen ainakin kahdesta seikasta, nimittäin järjestön luonteesta sekä koosta. Poliittisissa ja ammatillisissa järjestöissä, kuten puolue- ja ammattiosastoissa, joiden johtokunnat joutuivat keskittymään paljon aikaa vieviin kunnallis- ja työmarkkinapoliittisiin kysymyksiin, huvitoimikunnat hoitivat iltamien järjestämisen. Sen sijaan esim. voimistelu- ja urheiluseura Tarmolla ei ollut kaikissa toiminnan vaiheissa huvitoimikuntaa lainkaan, vaan johtokunta piti huolta iltamien järjestämisestä. Toisaalta järjestön koko vaikutti huvitoimikunnan perustamiseen. Esim. Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksellä ei kaksikymmentäluvun alussa ollut erityistä huvitoimikuntaa, vaan iltamatoiminnasta päätettiin järjestön yleisissä kokouksissa. Yhdistyksen jäsenmäärä oli tällöin 30-40 välillä (v. 1923 jäseniä oli 38). Jäsenmäärän kasvaessa ja toiminnan ilmeisesti vilkastuessa myös huvitoimikunta perustettiin 1924⁶³

Huvitoimikunnan tärkein merkitys oli selvästi taloudellinen. ”Huvitoimikunta oli niinku rahanhankkija (...) osastolle.”⁶⁴ Iltama oli pyrittävä järjestämään siten, että siitä tulisi tuloja järjestön muuhun toimintaan. Käytännön järjestelyihin otti osaa hieman yhdistyksestä riippuen 5-10 henkeä, joskus saattoi olla enemmänkin. Huvitoimikunnan tai johtokunnan kokouksessa päätettiin iltaman päivämäärä, lippujen hinnat ja ohjelman sisältö. Tanssisoittajan hankkiminen jätettiin yleensä sellaiselle toimikunnan jäsenelle, jolla oli suhteita soittajapiireihin. Soittajaa ei siis nimetty kokouksessa, ainoastaan soiton laatu — torvisoitto, haitaristi, tanssiyhtye tai äänilevyt. Edelleen huviluvan hankkiminen poliisilaitokselta annettiin jonkun toimikunnan jäsenen tehtäväksi. Sen sijaan iltamapaikan varaamisen piti olla jo selvä ennen kokousta.⁶⁵

Iltamien ohjelmasta sopimista helpotti osaltaan se, että järjestävän toimikunnan jäsenet muodostivat merkittävän osan ohjelmanesittäjistä. Ts. huvitoimikuntiin pyrittiin valitsemaan sellaisia jäseniä, jotka osasivat laulaa, soittaa, lausua runoja tai näytellä. Tälle osaamiselle ei asetettu suuria vaatimuksia, koko ohjelmatoimintaa leimasi selkeä

amatöörimäisyys. Kokeneen iltamajärjestäjän Valo Kilpiön mukaan esiintyjäksi valittiin tovereita,

”keillä nyt havaittiin olevan vähäsen edellytyksiä esiintymiseen ja sitt ennen kaikkea halu ja innostus siihen (. ..) Ei se tarvinnu olla niin kummasta sitte. Kyllähä ne kuka sitte esiinty (...) harjottel jonkun verran sitte, mutta sitä suatettii manna ihan kylymiltäänkin esiintymää jotakii. Otettii jokkuu lehestä (...) ja ruvettii lukemaa sitä (...)”⁶⁶

Silmiinpistävä piirre iltamien järjestämisessä on rutiininomaisuus. Kun suunnilleen samat ihmiset järjestivät iltamia vuodesta toiseen, toiminnan organisointi ja rationalisointi oli ilmeisen kannattavaa. Niinpä kaikki käytännön kysymykset ohjelman valitsemisesta lipun myyntiin ja ilmoitusten jakeluun ratkaistiin tietyn kaavan mukaisesti. Ohjelmiston kohdalla tämä näkyi edellä esitettyjen ohjelman peruselementtien kaavamaisena käytönä:

”Siinähan oli tietty kaava (...) siinä piti olla tervehdyspuhe, runo, (...) laulua, mutta jotta se ei olis ollu niin kaavamainen, siihe piti koettaa keksiä jotain uuttaja sellaista, joka yleisöä kiihottas ja (...) eräs semmone oi meillä tään Alfred Tannerin kupletit.”⁶⁷

Myös muut käytännön kysymykset hoidettiin tehokkaasti, esim. iltamailmoitusten jakamisessa oli tapana, että järjestävän toimikunnan jäsenet ottivat iltamailmoituksia kokouksen jälkeen mukaansa ja levittivät kotimatallaan kukin taholleen.⁶⁸

4.4.1. Sos.dem. nuoriso-osaston ”iltamakoulu”

Vaikka työväeniltamien ohjelmien esittäminen tuntuu perustuneen tietynlaiseen spontaanisuuteen ja suunnittelemattomuuteen, voidaan Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston järjestötoimintaa pitää monessa suhteessa suunnitelmallisena iltamaesiintyjien opetusorganisaationa. Pohjan tämän kaltaiselle toiminnalle muodostivat osaston viikkokokoukset, joiden sisältö vastasi paljon ohjelmallisia iltamia.

Ohjelmallisia kokouksia pidettiin aina ”Suomen sos.-dem. Nuorisoliiton Warkauden nuoriso-osaston” perustamisesta 26.10.1910 lähtien 1920-luvun alkuun asti ja perinnettä jatkoi Varkauden sos.dem. työläisnuorisoyhdistys ainakin 1940-luvun loppupuolelle.⁶⁹ Viikkokokousten sisällön selvittämiseksi esitetään seuraavassa 8.11.1919 pidetyn viikkokokouksen kulku pöytäkirjaotteen muodossa:

I §

Kokous aloitettiin laulamalla ”Työväen marssi”.

II §

Luettiin edellisen kokouksen pöytäkirja ja arvosteltiin. Arvolauseeksi ehdotettiin välttävä ja tyydyttävä joista ei selvitty kuin äänestämällä. Wälttävän ehdottaja selitti, että päätöspöytäkirjana se kyllä on hyvä, vaan viikkokokouksista pitäisi laatia keskustelupöytäkirja. Koittaa ainakin jäljitellä sellaista. Tyydyttävän ehdottaja puolusti arvolauseitaan sillä, koska ennen ei ole huomautettu pöytäkirjalle keskustelupöytäkirjan kirjoittamisesta, joten tästä voidaan antaa vielä tyydyttävä. Asia ratkaistiin käsiennostoäänestyksellä, jolloin tyydyttävä voitti ylivoimaisesti.

III §

Seurasi ilmapöytäkirjurin valinta koska edellisessä kokouksessa valittu toveri ei ollut saapunut. Melkeimpä jokaista kokouksessa olijaa ehdotettiin, vaan kaikki aivan järjestyksessä kieltäytyivät. Wihdoin tuli ehdotus siksi reippaan toverittaren kohdalle joka täytti velvollisuutensa nimittäin Aino Kaijalainen.

IV §

Luettiin edellisen kokouksen ilmapöytäkirja toveri Eemil Lehtiseltä ja annettiin arvolauseeksi aihe välttävä ja esitys heikko.

V §

Seurasi tervehdyssanat toveritar Ida Kokolta, mutta hän ei ollut saapunut kokoukseen.

IV §

Sitte oli runo Hilma Glumerukselta. Asia ei ratkennut kuin äänestämällä äänestettiin välttävää ja tyydyttävää. Tyydyttävän kannalla oliat oli sitä mieltä, että kun ohjelman suorittaja oli ensikertalainen, niin annetaan parempi arvolause että olisi vasta kertana enempi innostusta. Wälttävän ehdottaja taas puolusti arvolauseitaan sillä, että annetaan alusta alkaen arvolauseet siitä mitä ohjelma on eikä tyhjästä. Arvolauseeksi tuli tyydyttävä äänten enemmistöllä.

VII §

Olisi pitänyt olla iloinen juttu toveri Weikko Hiltuselta, mutta hän lupasi suorittaa ohjelmansa seuraavassa kokouksessa.

VIII §

Toveri Eemil Lehtoselta oli pilaesitelmä ihmisen ruumiinosista jota arvosteltaessa käytettiin vilkkaasti puheenvuoroja. Arvolauseeksi tuli hyvä.

IX §

Seurasi yksinlaulua toveri Kalle Jurvaiselta, vaan kun laulu ei ollut kuin osa kuplettilaulua, (eikä oikea) joka olisi kelvannut kyllä kuplettiksi eikä yksinlauluksi. Arvosteltiin ja arvolauseeksi tuli heikko.

X §

Keskustelukysymys: Nuorisosastojen jäsenten suhtautuminen nuorisoliittoon, jonka alustajaksi oli valittu Edvart Salonen. Mutta koska hän ei ollut saapunut kokoukseen, niin päätettiin se siirtää seuraavaan kokoukseen. Toveri Lehtinen ehdotti sen sijaan että keskusteltaisiin tanssista, jonka kokous hyväksyi ja alustajaksi valittiin Lehtinen itse. Asiasta kehittyikin vilkas keskustelu, sillä toiset oli sillä kannalla että tanssi on ihmiselle terveellistä, jota vastoin toiset sanoivat, että se on vaarallista. Enemmistö oli sitä mieltä että ainakin nuorisosaston järjestämissä huvitilaisuuksissa rajoitettaisiin tanssia niin paljon kuin mahdollista.

XI §

Walittiin ohjelma seuraavan kokoukseen.

1. Yhteislaulua
2. Tervehdyssanat: Ester Glumerus
3. Soittoa: Otto Tahvanainen
4. Runo: Hilda Reinikainen
5. Iloisia juttuja: Weikko Hiltunen
6. Esitelmä: Herman Tirkkonen
7. Keskustelukysymys ”Nuorisosastojen jäsenten suhtautuminen nuorisoliittoon”:
Edvart Salonen.

XII §

Ovivahdeiksi valittiin Kaarlo Koponen ja Veikko Koponen.

XIII §

Ilmapöytäkirjuri päätettiin valita seuraavassa kokouksessa.

XIV §

Seurasi puheenjohtajan arvostelu, jolle vilkkaan keskustelun jälkeen annettiin arvolauseeksi tyydyttävä. Sen jälkeen katsottiin kokous loppuneeksi.

Kokouksen puolesta

Elis Glumerus (sihteeri)

Viikkokokoukset näyttävät olleen hyvin merkittävä opinahjo työläisnuorille aikana, jolloin kaikenlaisen sivistyksen saaminen oli huomattavasti nykyistä rajoitetumpaa. Kokouksissa nuoret tottuivat yhdistysten toiminnassa varsin keskeiseen kokousrutiiniin, he oppivat keskustelemaan ja saivat oletettavasti varsin paljon tietoa yhteiskunnallisista ja kulttuurisista kysymyksistä jokaviikkoisten keskustelualustusten ja esitelmien kuuntelijoina ja esittäjinä.

Iltamatoiminnan kannalta viikkokokouksilla oli ainakin kahdenlaista merkitystä. Ensinnäkin kokoukset kouluttivat varsin tehokkaasti iltamaesiintyjä, ja toiseksi työläisnuoret oppivat näissä tilaisuuksissa koko iltaman järjestämisrutiinin ohjelmalistojen laadintoihin ja esiintyjävalintoihin. Nuoriso-osaston viikkokokousten merkitys korostuu entisestään, kun muistetaan, että huomattava osa nuoriso-osaston jäsenistä siirtyi myöhemmin muiden työväenjärjestöjen iltamia järjestäviin aktiiviryhmiin, kuten johtokuntiin ja huvitoimikuntiin. Eri aikojen nuoriso-osaston pöytäkirjoissa vilahtelee varsin lukuisasti varkautelaisen työväenliikkeen johtohenkilöiden nimiä, kuten Albert Teräs, Onni Hiltunen, Akseli Häyrinen, muutamia mainitakseni. Näin sos.dem. nuoriso-osaston viikkokokouksia voidaan pitää lähes kaikkeen varkautelaiseen työväeniltamatoimintaan heijastuneena koulutusorganisaationa.

Silmiinpitävintä viikkokokousten sisällössä on ohjelmasuoritusten tarkka arviointi. Jokaisesta yksittäisestä ohjelmasuorituksesta annettiin tarkka arvosana, tavallisesti asteikolla ”heikko — välttävä — tyydyttävä — hyvä”. Arvostelu oli kollektiivista, ts. kaikilla kokouksen osanottajalla oli tilaisuus vaikuttaa lopputulokseen. Erimielisyydet ratkaistiin äänestämällä normaalin kokoustekniikan mukaisesti.

Silmiinpistävää on myös käytetyn arvostelun ankaruus. Hyvin harvoin ohjelman suorittaja sai esityksestään arvosanan ”hyvä”, käytännössä korkein arvosana tuntuu olleen tyydyttävä. Käytäntö viittaa voimakkaaseen pyrkimykseen kohottaa ohjelmansuorittajien esitysten tasoa. Rima haluttiin pitää korkeana. Kokousten osanottajilla oli varsin selkeät esteettiset näkemykset siitä, miten eri ohjelmagenret tuli esittää. Esim. laulun suhteen oltiin tarkkoja, milloin kyseessä oli kupletti milloin taas yksinlaulu. Kupletin laulamisesta yksinlauluna sai armotta arvosanan ”heikko”. Soitinmusiikin suhteen ei tunnu muodostuneen selkeää ”estetiikkaa”. Soittoesityksiä oli kokouksissa melko harvoin, joten on ilmeistä, etteivät monet osaston jäsenistä osanneet soittaa. Mikäli soittoesitys saatiin ohjelmaan, se saatettiin palkita ”yleisellä käsien paukkeella ja arvosanalla hyvä.”⁷¹ Toisaalta saatettiin olla ottamatta kantaa koko soittoesitykseen vetoamalla asiantuntemattomuuteen:

”Seurasi soittoa toveri Otto Tahvanaiselta klarinetilla. Sitä ei arvosteltu sillä perusteella kun ei ollut sellaisia henkilöitä jotka olisi kyennyt”⁷²

Ohjelman esittämisen lisäksi tulevien iltamajärjestäjien piti oppia myös valitsemaan tilanteeseen sopivat esityskappaleet, runot, laulut ja puheet. Tätä tarkoitusta palveli hyvin viikkokokousten käytäntö arvioida ohjelmasuorituksen lisäksi esittäjän kyky kappalevalinnan suhteen.

”Toveri Kaijalainen lauloi ”Punikin haudalla” nimisen laulun joka sai arvolauseen valinta hyvä ja esitys tyydyttävä”⁷³

Oma merkityksensä työläisnuorten musiikkiharrastusten edistämisessä oli myös viikkokokousten vaalimalla yhteislauluperinteellä. Tilaisuudet aloitettiin lähes poikkeuksetta ainakin 1920-luvun loppuun asti laulamalla yhteisesti tavallisesti Työväen laulukirjasta valittu laulu. Hyvin yleisesti kokoukset myös päätettiin ”entistä hyvää tapaa noudattaen” yhteiseen lauluun.⁷⁴ Tämän jälkeen voitiin vielä pyöriä piiriä tai jopa tanssia.

Yhteislaulun johtajaksi valittiin ”lukkari”, jonka toimintaa myös arvioitiin normaalilla arvoasteikolla. Osaston jäsenet joutuivat ilmeisesti vuoron perään olemaan lukkareina, sillä eri kokouksiin valittiin eri lukkari. Tietyin syin lukkarintoimesta voitiin kuitenkin vapauttaa, kuten esim. kävi ”toveri Kekäläiselle” jouluna 1920 hänen ”oltuaan epämusikaalinen”⁷⁵. Joskus saatettiin käyttää myös ulkopuolista laulunjohtoa, kuten 1927, jolloin työväennäyttämön pianisti Forssell toimi useassa viikkokokouksessa laulun

4.5. Työväen iltamaperinteen muutos 1930-luvulta lähtien

Varkautelaisten työväeniltamien tarkastelussa on toistaiseksi keskitytty toista maailmansotaa edeltäneeseen aikaan, jolloin kaikki iltamatradition lajit olivat vielä elävää todellisuutta ja koko perinne monimuotoisimmillaan. Lähdeaineiston hajanaisuuden ja puutteellisuuden vuoksi vanhemmasta iltamakaudesta ei voi rakentaa kovinkaan systemaattista kuvaa. Esimerkiksi tarkkoja tietoja eri vuosina järjestetyistä iltamista on vain joidenkin järjestöjen osalta ja nämäkin tiedot ovat poikkeuksesta puutteellisia. Vuodesta 1933 lähtien Varkauden poliisilaitos on tallentanut huvilupapäätöksensä erityisiin diaarioihin, joiden sisältämien tietojen avulla myöhemmän iltamaperinteen kehitystä voidaan kuvata myös määrällisesti.

Iltamaperinteen muutoksen kuvaus aloitetaan eri vuosien iltamamäärien tarkastelulla. Samalla valotetaan eri iltamajärjestäjien osuutta kokonaiskehityksessä, ts. tutkitaan sitä, kuinka paljon iltaman pito on keskittynyt samojen järjestöjen tehtäväksi eri aikoina.

TAULUKKO 3. Varkautelaisten työväeniltamien määrällinen kehitys ja järjestämisen keskittyminen 1933-1963 viiden vuoden välein tarkasteltuna.⁷⁷

Vuosi	Iltamien määrä	Järjestäjien määrä	Kolmen suurimman järj. osuus		Kolme suurinta järjestäjää
			abs	%	
1933	85	22	67	79	YTY, LTY, Tarmo
1938	157	19	101	64	VTY, LTY, Tarmo
1943	30	8	17	57	VTY, Tarmo, Osl. Työnvoima
1948	370	56	118	32	Tarmo, LTY, SKP
1953	324	42	191	59	VTY, SKP, KöTY
1958	412	25	291	70	Tarmo, SKP, VarDemN
1963	262	19	220	84	VarDemN, LuTY, KöTY

1930-luvulla iltamien järjestäminen oli keskittynyt Varkauden ja Lehtoniemen työväenyhdistysten ja urheiluseura Tarmon käsiin. Kahden ensimmäisen järjestön keskeinen

asema lähes ainoiden huvikiinteistöjen omistajina takasi niille etulyöntiaseman myös itse iltamatilaisuuksien järjestämisessä. Suurin osa Varkauden työväenyhteisölle tärkeästä urheilu- ja voimistelutoiminnasta rahoitettiin Tarmon iltamien tuloilla, joten tämän seuran merkittävä osuus iltamajärjestelyissä tuntuu luonnolliselta. Lisäksi tuon ajan suuriin iltamajärjestäjiin on laskettava Varkauden työväennäyttämö, jonka esitykset vielä 1930-luvulla olivat usein iltamamuotoisia lopputansseineen ja muune ohjelmineen.⁷⁸

Myös iltamahuoneistojen suhteen toiminta oli keskittynyttä: talvisin iltamia järjestettiin lähes yksinomaan molemmilla työväentaloilla ja kesäisin VTY:n omistamalla Päivärinteen lavalla. Näiden lisäksi oikeastaan vain Kuvansin pienviljelijäyhdistyksen talossa ja joissakin suuremmissa yksityistaloissa pidettiin säännöllisesti iltamia tuona aikana. Tosin on muistettava, että Varkauden työväenjärjestöt järjestivät paljon iltamia ympäristön maaseututaloissa ja lavoilla. Niiden huvilupa-asiat eivät kuuluneet Varkauden poliisilaitokselle, eikä niiden osuutta koko iltamajärjestelyistä voi siten käytettävissä olevan aineiston perusteella selvittää.⁷⁹

Sota-ajan hiljaisen iltamakauden jälkeen seurasi varkautelaisessa iltamanpidossa todellinen laajeneminen; iltamien vuosittainen määrä lähes kolminkertaistui sotaa edeltäneeseen aikaan nähden. Myös järjestäjien määrä kasvoi samassa suhteessa. Varkauden alueen väestö lisääntyi sodanjälkeisinä vuosina nopeaa vauhtia,⁸⁰ joten laajentuneenkin iltamatoiminnan yleisöpohja oli taattu. Työväen järjestötoiminnan ennen näkemätöntä vilkastumista on kuitenkin pidettävä iltamaekspansion liikkeelle panevana voimana. Ennen kaikkea vasemmistolaisen työväenliikkeen laillisen poliittisen toiminnan alkaminen merkitsi järjestötoiminnan tuntuvaa lisäystä, joka heijastui suoraan iltamaperinteeseen. Samalla iltamanpito jakautui tasaisemmin eri järjestöjen välillä, eivätkä kolme suurinta iltamanpitäjää huolehtineet enää iltamien kokonaismäärän kolmanneksestakaan. Paikkakunnalla olikin v. 1948 kymmenkunta vähintään kerran kuukaudessa iltaman pitävää työväenjärjestöä.⁸¹

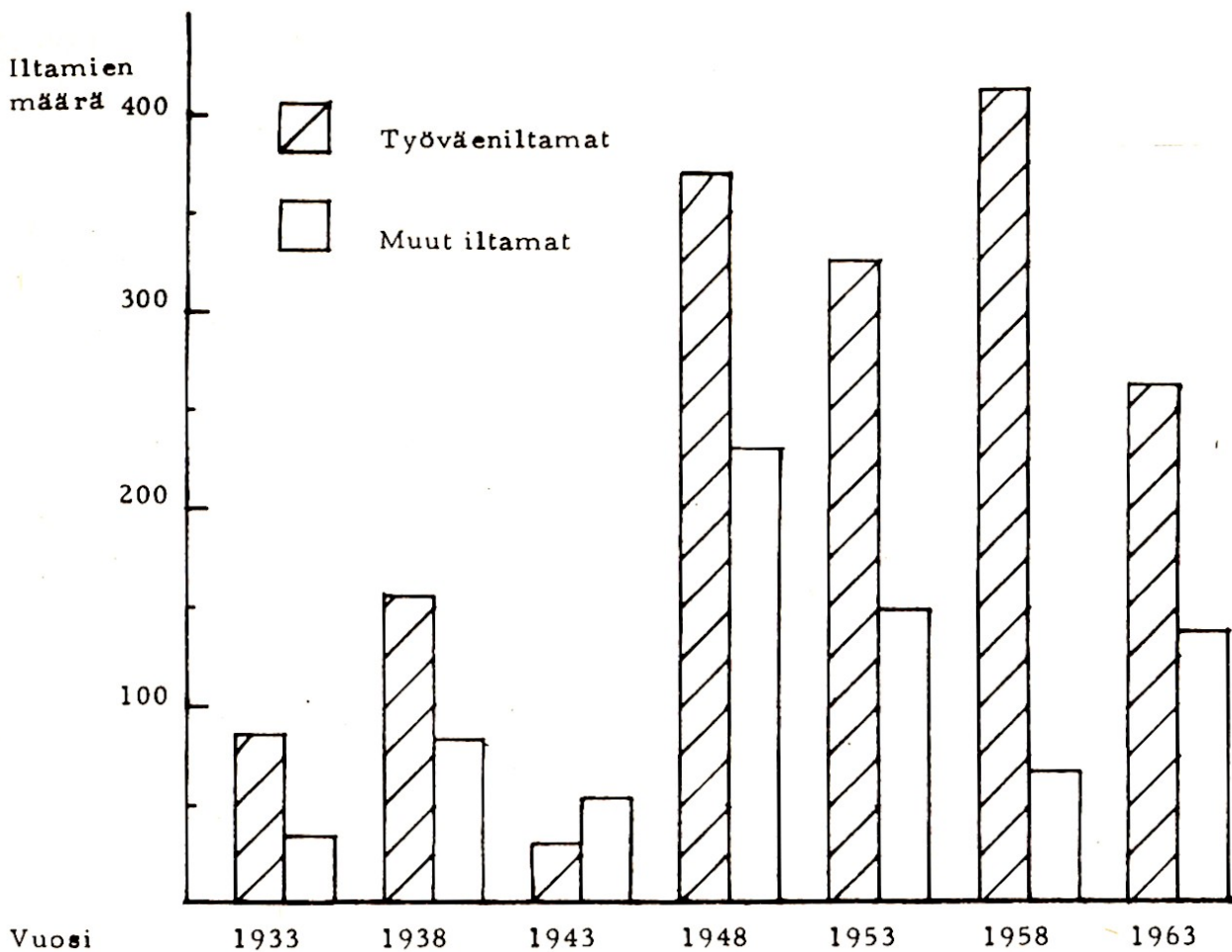
Iltamatoiminnan laajeneminen heijastui myös iltamahuoneistojen lukumäärän kasvuna. Vanhojen työväentalojen rinnalle kohosi 1950-luvun taitteessa SKDL:n järjestöjen Kansantalo ja sosialidemokraattien Könönpellon työväentalo. Päivärinteen lavan kanssa kilpailivat nyt suosioista kolme muuta lavaa, Huvikumpu, Kamari ja Kurolan lava.⁸²

1950-luvun kuluessa iltamatoiminnassa tapahtui jälleen selvää keskittymistä. Kun sotaa edeltäneenä aikana työväen iltamienpito oli luonnollisesti jäänyt sosialidemokraattisten järjestöjen yksinoikeudeksi, nyt kansandemokraatit saavuttivat selvän johtoaseman Varkauden työväen huvitoiminnassa. Varkauden työväentalo muuttui lopullisesti teatteritaloksi, ja varsinkin talvisin iltamanpito keskittyi SKDL:n Kansantalolle, joka keskeisen sijaintinsa takia oli edullisemmassa asemassa kuin sosialidemokraattien jäljelle jääneet huvipaikat Lehtoniemen ja Könönpellon työväentalot. Vanhoista iltamajärjestäjistä vain urheiluseura Tarmo kykeni säilyttämään asemansa 1950-luvun lopulle asti.⁸³

Keskittymisestä huolimatta iltamien absoluuttinen määrä jopa lisääntyi 1960-luvulle saakka, jolloin tapahtui melko nopea ja voimakas lasku. Samalla iltamaperinteen sisällössä tapahtui voimakkaita muutoksia, joihin palataan tämän luvun lopussa.

Huvilupia koskevien tietojen valossa voidaan myös selvittää, mikä oli työväenjärjestöjen osuus kaikista Varkaudessa pidetyistä iltamista. Iltamaperinnehän ei ollut pelkästään työväenliikkeen omaa, vaan monet työväenliikkeen ulkopuoliset yhdistykset, kuten suojeluskunnat, porvarilliset urheiluseurat ja palokunnat järjestivät omia huvejaan. Lisäksi erityisesti tanssi-iltamien pidossa varkauteilaiset työväenjärjestöt joutuivat kilpailemaan porvarillisten yhdistysten kanssa osittain samasta yleisöstä: myös suuri osa porvarillisten järjestöjen tansseissa kävijöistä lukeutui työväestöön.⁸⁴

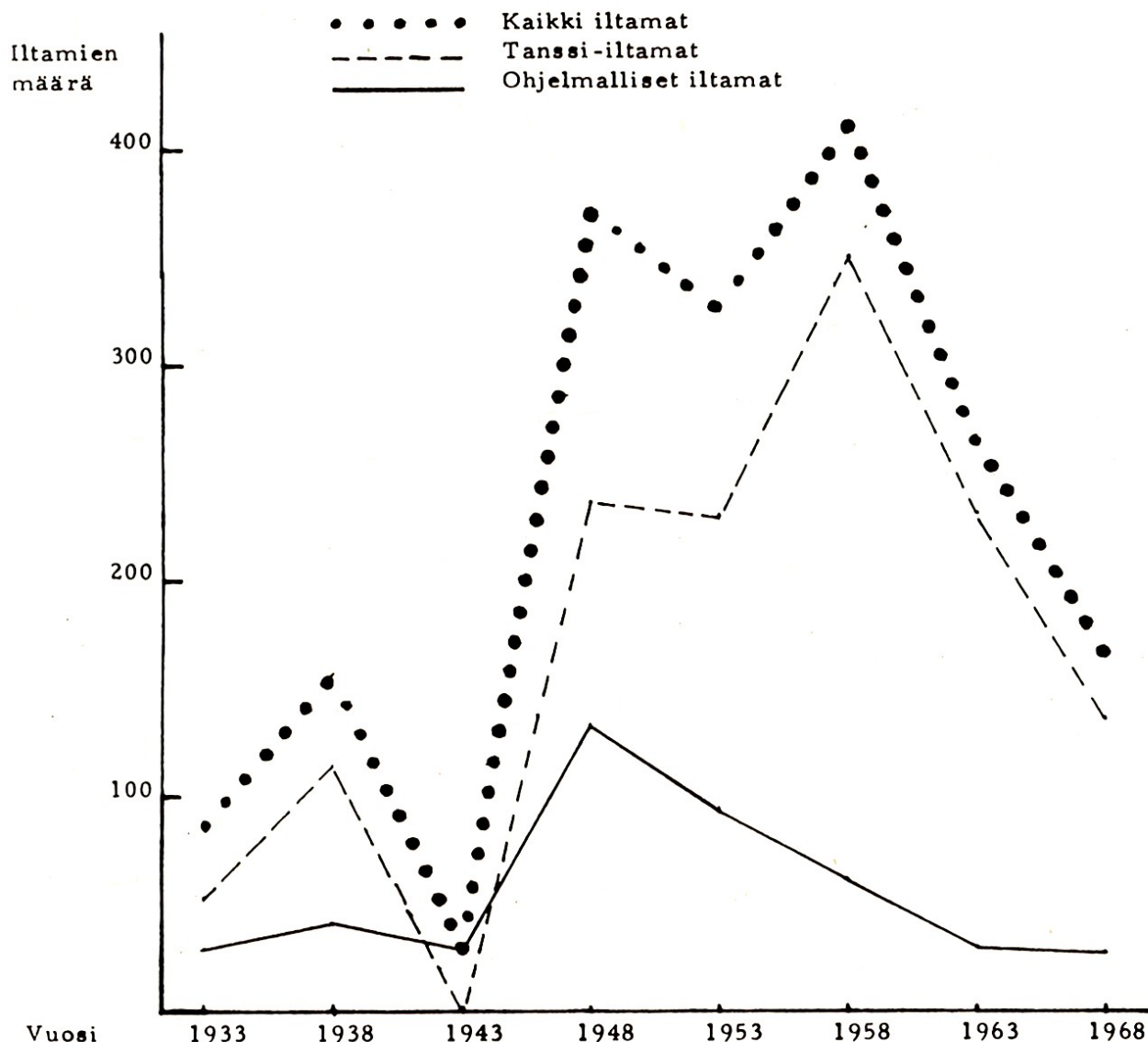
KUVIO 1. Varkautelaiset iltamat 1933-1963. Iltamanpidon jakautuminen työväenjärjestöjen ja työväenliikkeen ulkopuolisten järjestäjien kesken viiden vuoden välein.⁸⁵



Sota-ajan poikkeusolosuhteita lukuunottamatta työväenjärjestöillä oli iltamien pidossa selvä valta-asema. Työväeniltamien osuus huvitoiminnassa vaihteli 62 %:sta (1948) 86 %:iin (1958). Työväenjärjestöjen ympärille kehittyneen kulttuuritoiminnan asema koko Varkauden teollisuusyhdykskunnan elämässä tulee näin korostetusti esiin. Työväenliike oli ehdottomasti merkittävin vapaa-ajanviihteen organisoija paikkakunnalla.

Ennen kuin työväen iltamaperinteessä tapahtuneita laadullisia muutoksia voidaan eritellä, työväeniltamia on tarkasteltava ohjelmallisten ja tanssi-iltamien määrällisen kehityksen suhteen.

KUVIO 2. Varkautelaiset työväeniltamat 1933-1968. Ohjelmallisten ja tanssi-iltamien määrän kehitys viiden vuoden välein tarkasteltuna.



Vielä 1930-luvun alussa ohjelmallisten iltamien osuus oli lähes 40 % tilaisuuksista. Itse asiassa ohjelmallisia iltamia pidettiin tuolloin enemmänkin, sillä vuoden 1933 luvuissa ei ole mukana työväennäyttämön järjestämiä tilaisuuksia, joista ainakin osa oli vielä näytösiltamia tuolloin.⁸⁶ Näyttämö luopui 1930-luvun kuluessa iltamatyyppisten näytöksien pidosta. Teatterin kehittyminen puoliammattimaiseksi saattoi olla muutoksen taustana: taiteellisten päämäärien kasvaessa näytösiltamaa ehkä pidettiin ”oikealle” teatterille sopimattomana. Huvilainsäädännön muutokset painostivat myös näyttämöä luopumaan iltamaperinteen soveltamisesta näytöksiensä yhteydessä. V. 1938 huvilupakäytäntöä

muutettiin siten, että teatterinäytöksiä varten ei tarvinnut anoa ja maksaa kuin yksi lupa näytäntökaudeksi kerrallaan, mikäli näytäntöjen lopussa *ei* järjestetty tanssia.⁸⁷

Sota-ajan tanssikielto nosti ohjelmallisten iltamien osuuden maksimiinsa. Varsinaisena sota-aikana ei edes sellaisia ohjelmallisia iltamia saanut pitää, missä olisi saanut tanssia. (Tämä täydellinen tanssikielto oli voimassa 7.12.1939-31.5.1940 sekä 28.6.1941-30.10.1944).⁸⁸ Tällöin paikallisten rintamapalvelukselta välttyneiden tanssisoittajienkin oli hankittava leipänsä ”viihdemusiikilla surevien iloksi”. Tosin myös laittomat nurkkatanssit tarjosivat soittajalle työtä.



Salatanssit parturi Pölläsellä Taulumäellä 1943. Sota-ajan virallinen tanssikielto ei pystynyt estämään kotirintaman tanssia rakastavien kansalaisten musiikkiharrastusta. Salatanssit ja laillinen ”viihdemusiikki surevien iloksi” tarjosivat esiintymistilaisuuksia palveluksesta vapautuneille tai lomalla oleville soittajille. (V. Tossavaisen kokoelma)

Syksyllä 1944 saatiin sitten jälleen tanssia, aluksi tunnin ohjelmallisten iltamien jälkeen ja vuodenvaihteesta 1945 alkaen varsinaisten tanssi-iltamien puitteissa. (Tanssikielto jäi voimaan anniskelupaikoissa ja jatkui aina syksyyn 1948 saakka)⁹⁰ Tanssikiellon kumoutuminen merkitsi ennennäkemätöntä tanssi-intoa, tanssitilaisuuksia järjestettiin lähes

kaksi kertaa enemmän kuin viimeisenä rauhan vuonna ennen sotaa. Tästä huolimatta myös ohjelmallinen iltamaperinne säilytti asemansa yllättävän vahvana; tilaisuuksien määrän kasvu sotaa edeltäneeseen nähden oli jopa selvästi voimakkaampaa kuin tanssi-iltamien kohdalla. Reilu kolmannes 1940-luvun työväeniltamista varustettiin ohjelmalla ja vielä 1953 ohjelmallisia iltamia järjestettiin niin suhteellisesti kuin absoluuttisesti enemmän kuin 1930-luvun lopulla.

Ohjelmallisen iltamaperinteen elpyminen sodan jälkeen on nähtävä työväenjärjestöjen toiminnan voimakkaan laajenemisen sekä toisaalta huviverotuksen kehityksen valossa. Järjestötoiminnan laajetessa aivan uuteen suuruusluokkaan iltamajärjestäjien ohjelmantekopotentiaali vastaavasti kasvoi. Lisääntynyt poliittinen toiminta aktivoi myös työväenjärjestöjen omaehtoista kulttuurityötä. Lisäksi elettiin sodanjälkeistä kulttuurinälän kautta, jolloin kaikenlainen kulttuuri- ja viihdetarjonta otettiin pitkän hiljaisuuden jälkeen suosiollisesti vastaan. Esimerkiksi Varkaudessa kävi noina vuosina huomattavan runsaasti tuon ajan taidemusiikin johtavia artisteja ja jopa työväentalolla järjestettiin vasta perustetun Varkauden Musiikkiyhdistyksen toimesta kansankonsertteja, joihin riitti myös yleisöä.⁹¹

Toiseksi tanssi-iltamiin kohdistunut huviverotus kasvoi sodan jälkeisinä vuosina erittäin ankaraksi. Huipussaan vero oli vuosina 1946 ja 1947, tanssi-iltamien kaltaisista huvitilaisuuksista kannettiin 50%:n leimaveron. Aktiivista kauttaan elävien työväenjärjestöjen oli todella kannattavampaa pitää verottomia ohjelmallisia tilaisuuksia puolentoista tunnin lopputansseineen kuin maksaa puolet tanssi-iltaman pääsylipputuloista verottajalle.⁹²

1950-luvun jälkimmäinen puoli merkitsi ohjelmallisten iltamien pidon tasaista vähenemistä. Eri työväenjärjestöjen vuosittaiset pikkujoulut alkoivat olla tämän jälkeen suurin ohjelmallisten iltamien ryhmä. Samaan aikaan työväenjärjestöjen tanssienpito saavutti huippunsa, ja 1960-luvun alussa myös tanssi-iltamien vuotuinen määrä paikkakunnalla väheni tuntuvasti. Kumpikin muutos liittyi työväestön vapaa-ajanvieron ja työväenjärjestöjen toiminnan kehitykseen, tosin hieman eri tavoin.

Ohjelmallisten iltamien väheneminen kuvasti yhtäältä työväenjärjestöjen roolin muutosta työväenyhteisön kannalta ja toisaalta työväenliikkeen osakulttuurin sulautumista

muuhun yhteiskuntaan.

Työväenjärjestöt menettivät viimeistään 1950-luvulla keskeiset kulttuurintarjontatehtävänsä, jotka siirtyivät osittain yhteiskunnan tukemille taidelaitoksille, kuten teattereille, kirjastoille, orkestereille ja museoille. Yhä yleisemmin kulttuurielämän ylläpito katsottiin yhteiskunnan tehtäväksi ja kunnan ja valtion rahoitusta pyrittiin lisäämään. Siten Varkaudessakin pelkästään musiikkitoimintaan suunnattu kunnallinen tuki yli seitsemäntoistakertaistui reaalisesti vuosien 1954 ja 1966 välisenä aikana.⁹³ Työväenjärjestöt olivat valmiita luopumaan jopa perinteellisistä työväentaloistaan yhteiskunnan tukeman kulttuurin hyväksi: 1958 Varkauden sos.dem. työväenyhdistys möi kiinteistönsä Varkauden teatterille, yhdistyksen oman näyttämön perinteen jatkajalle.⁹⁴

Huomattavasti suurempi osa työväenjärjestöjen kulttuuritarjontatehtävästä lankesi kuitenkin 1960-luvulla voimakkaasti kehittyneelle uudentyyppiselle kulttuuriteollisuudelle, jonka tuotteet välittyivät yhä tehokkaammin joukkotiedotusvälineiden avulla työläisten koteihin. Samalla työväestön vapaa-ajankäyttö muuttui selvästi kotikeskeisemmäksi — työväentalon perheiltaman sijasta vietettiin lauantai-iltaa nyt kotona television ääressä.⁹⁵

Vuosittaisten tanssi-iltamien määrän pieneneminen johtui myös vapaa-ajan vietossa tapahtuneista muutoksista, mutta ilmeisesti kyse ei ollut itse tanssiharrastuksen suosion laskusta, vaan ennen kaikkea tanssienpidon keskittymisestä ja tanssipaikkojen suosiossa tapahtuneista muutoksista. 1960-luvulla kaikki varkautelaiset tanssipaidat Tori-Torpaksi muuttunutta Kansantaloa lukuunottamatta menettivät suosiotaan ja suurin osa, esimerkiksi kaikki tanssilavat purettiin seuraavan vuosikymmenen alkuun mennessä.⁹⁶ Uusi tanssiyleisö alkoi suosia yhä enemmän Varkauden ympäristöön rakennettuja suuria tanssipaviljonkeja, mihin tiestön paraneminen ja autojen yleistymisen soi suosiollisen mahdollisuuden.

Lisäksi 1960-luvulla yleistyneet ravintolatanssit verottivat tanssi-iltamien suosiota. Elintason nousuun liittynyt työväestön ravintolassa käynnin lisääntyminen saattoi olla yhteydessä myös ohjelmallisen iltamaperinteen rappioon. Iltamasoittajasta ravintolamuusikoksi siirtyneelle Kauko Immoselle jäi ainakin senkaltainen käsitys muutostapahtumasta:

”Ilmeisesti siihen sitte nämä iltamat loppu, kun ihmiset innostu ravintolaan.”⁹⁷

5. Työväen torvisoitto

5.1. Siviilisoittokuntien organisoituminen Suomessa

Iltamaperinteen ohella myös torvisoitto kuuluu niihin kulttuuriaineisiin, jotka järjestäytynyt työväenliike tavallaan lainasi tai sai valmiina suomalaiselta yleiskulttuurilta. Työväestön torvisoittoharrastusta onkin hyödyllistä lähteä tarkastelemaan yleisestä torvisoittoperinteestä käsin.

Suomalaisen torvisoiton kehitys on tiukasti sidoksissa sotilasmusiikin vaiheisiin. Ruotsin suurvaltakaudella alkanut sotilasmusiikin organisoituminen johti 1700-luvun lopulle tultaessa melko vakiintuneeseen käytäntöön valtakunnan sotilasmusiikissa. Myös Suomessa olevissa joukko-osastoissa musiikista huolehtivat puhallinorkesterit, jotka koostuivat venttiilittömistä luonnontorvista ja puupuhaltimista. 1800-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä peruskokoonpanona oli 10-miehinen puhallinyhtye, jossa soittimina olivat oboe, klarinetti, fagotti, käyrätorvi sekä trumpetti. Kutakin instrumenttia oli yhtyeissä kaksi, joskin tästä poikettiin olosuhteiden mukaan. Vapaaehtoisilla soittajilla voitiin suurissa joukko-osastoissa yhtyeiden kokoa lisätä aina 30 soittajaan. Autonomian ajan ensimmäisinä vuosikymmeninä suomalaisten joukko-osastojen musiikillinen organisaatio säilyi Ruotsin vallan ajan mukaisena.¹

Eurooppalaisessa puhallinmusiikissa alkoi 1820-luvulla kehitys, joka johti syvällisiin muutoksiin sekä eri instrumenttien käytössä että kokoonpanoissa. Kehityksen sysäsi liikkeelle saksalaisten Stölzelin ja Blühmelin konstruoima ja 1818 patentoima vaskipuhaltimien venttiilimekanismi. Heidän pumppuventtiilein varustetuilla soittimillaan voitiin soittaa luonnontorvista poiketen kromaattisesti. Myöhemmin, 1832 itävaltalainen Riedl patentoi sylinteriventtiileillä toimivan kromaattisen vaskipuhaltimen. Uudet soittimet

syrjäyttivät varsin nopeasti erilaiset luonnontorvet ja heikensivät myös puupuhaltimien asemaa kokoonpanoissa.²

Vuosisadan puoliväliin mennessä kehitys johti puhallinorkesterin äärimuotoon, torvisoittokuntaan, jossa kaikki luonnontorvet ja puupuhaltimet oli korvattu venttiilisillä vaskipuhaltimilla. Keski-Euroopassa puhdas torvisoittokunta ei saavuttanut kovin merkittävää jalansijaa, vaan venttiilivaskien ohella puupuhaltimet säilyttivät asemansa puhallinkokoonpanoissa joitakin sotilassoittokuntamuodostelmia lukuunottamatta.³ Sen sijaan Suomessa torvisoittokunta muodostui yksinomaiseksi puhallinorkesterityypiksi vuoteen 1880 mennessä. Sotilassoittokunnissa venttiilivasket otettiin melko nopeasti käyttöön 1840-luvulta alkaen, samalla kun puupuhaltimista alettiin luopua. Tämä voidaan päätellä tuolta ajalta säilyneistä sovituksista ja nuottikirjoista. Siten esim. Turun krenatöritarkk'ampujapataljoonan orkesterin kapellimestari Konrad Greve ehti sovittaa Paciuksen Maamme-laulun puhtaalle vaskikokoonpanolle ennen 1851 sattunutta kuolemaansa. Samaten Suomen Kaartin kapellimestari Floesselin marssipartituurikirja 1850-luvulta viittaa selvästi vaskikokoonpanoon.⁴

1868 Suomen ruotujakoinen sotaväki lakkautettiin, minkä jälkeen aina vuoteen 1881 saakka helsinkiläinen Suomen Kaartin soittokunta jäi ainoaksi suomalaiseksi sotilasmusiikkiosastoksi. Soittokunnan johtajana vuodesta 1874 toiminut Adolf Leander vakiinnutti lopullisesti sotilaskäyttöön puhtaan vaskikokoonpanon, jossa ei ollut yhtään puupuhallinta tai lyömäsoitintakaan. Suomalaisessa sotilasmusiikissa oli siirrytty kokoonpanoon, joka tuli olemaan esikuvana samaan aikaan virinneelle siviilisoittokuntaharrastukselle.⁵

Siviilisoittokuntien muodostumisen syyt liittyvät niihin 1860-luvulta alkaen puhjenneisiin yhteiskunnallisiin ja kulttuuriisiin muutoksiin, jotka ilmenivät erityisesti yhdistystoiminnan kasvuna ja yleisen yhteiskunnallisen ja kulttuurielämän vilkastumisena. Vapaapalokunnat, nuorisoseurat sekä erilaiset valistusseurat aloittivat näinä vuosikymmeninä toimintansa ja tarvitsivat musiikkiesityksiä yhteisöllisiin tilaisuuksiinsa, juhliin ja iltamiin. Kun lisäksi vuonna 1868 lakkautettujen sotilasorkesterien jäseniä oli ilmeisen helppo saada eri paikkakunnille järjestämään ja ohjaamaan soittotoimintaa, siviilisoittokuntien perustamiselle oli suotuisat edellytykset.

Ensimmäinen siviilisoittokunta perustettiin tietävästi Tervakoskelle 1872.⁶ Vuosikymmenessä niiden määrä lisääntyi varsin nopeasti, sillä 1882 Uuden Suomettaren laskelmien mukaan maassa oli jo 40 soittokuntaa, tosin ”siihen yhteen luettuna Suomen sotaväenkin soittokunnat.” Noin neljäsosa kokoonpanoista toimi tuossa vaiheessa maaseudulla.⁷ Tämän vuosisadan alun soittokuntien kokonaismäärää on vaikea arvioida, mutta varsin yleistä torvisoittoharrastuksen on täytynyt tuolloin olla, sillä esim. 1905 yksistään nuorisoseuraliikkeen ja sos.dem. työväenyhdistysten piirissä soitti 102 kokoonpanoa.⁸

Siviilisoittokuntien kokoonpanoksi vakiintui erittäin yleisesti es-kornetin, kahden b-kornetin, alto-, tenori- ja baritonitorven sekä tavallisesti es-vireisen tuuban muodostama seitsikko. ”Suomen torvisoiton isäksi” nimetyllä Adolf Leanderilla oli keskeinen vaikutus tämän ilmeisesti tarkalleen vailla ulkomaista esikuvaa olevan orkesterityypin yleistymiseen. Leander nimittäin organisoi johtamansa Suomen Kaartin soittokunnan samoin kuin 1881 toimintansa alkaneet asevelvollisen sotaväen tarkk'ampujasoittokunnat seitsemän soittimen yksiköiksi ja kirjoitti pääosan sovituksistaan juuri seitsikoille. Siten suuremmat soittokunnat voivat esiintyä eri tilaisuuksissa yhtä aikaa usealla kokoonpanolla, ts. niiden toiminta monipuolistui.⁹

Siviilisoittokuntien muotoutuminen seurasi varsin tarkoin sotilaskokoonpanojen kehitystä. Tämä johtui paljolti saatavilla olevasta nuottimateriaalista. Useimmat soittokunnat olivat pitkälle riippuvaisia Leanderin kaltaisten sotilaskapellimestareitten laatimista orkestroinneista. Pitkälle tämän vuosisadan puolelle torvisoittosovitusten teko oli suhteellisen harvojen sotilasmuusikoiden käsissä. Muilta puuttui tarvittava ammattitaito. Lisäksi ulkomailta saatavissa oleva nuottimateriaali oli tavallisesti tarkoitettu suurille puhallinorkestereille. Yhdistysten pienille torvivyhtyeille niillä ei ollut käyttöä, varsinkaan kun niitä ei kyetty itse uudelleen sovittamaan.¹⁰

Myös Leanderin aktiivinen toiminta Kansanvalistusseuran piirissä edisti hänen lanseeraamansa kokoonpanon yleistymistä. Seura kustansi Leanderin laatiman torvisoiton oppikirjan 1885, ja kapellimestari vastasi ainakin osittain Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhliaan varten kustantaman torvisävellysten partituurikokoelman toimittamisesta.¹¹ Kansanvalistusseuran ja muiden kustantajien nuottien lisäksi sotilassoittokuntien nuotistojen

käsinkopiointi muodosti merkittävän ohjelmiston hankintaväylän varsinkin pienille soittokunnille, joilla ei useinkaan ollut varoja ostonuottien hankkimiseen.¹²

Seitsikkosoiton yleistymisen tärkeänä edellytyksenä oli myös se, että varsinkin kokoonpanon suurempia puhaltimia oli suhteellisen helppo oppia soittamaan. Pitkäaikaista koulutusta ei välttämättä tarvittu, vaan harrastus voitiin vähäisin taidollisin resurssein. Lisäksi instrumenttien kuuluminen samaan ”soitinperheeseen” helpotti harrastusta: soittaja saattoi tarvittaessa siirtyä varsin vähällä harjoittelulla toiseen instrumenttiin. Tällä oli merkitystä varsinkin pienten soittokuntien toiminnassa, jossa eri ääniin ei aina tahtonut riittää puhaltajia. Myös seitsikkosovitukset vastasivat amatööriharrastuksen tarpeita. Kappaleiden orkestrointi perustui varsin yksinkertaiseen järjestelmään, jossa es-kornetti, 1. b-kornetti ja baritoni soittivat tavallisesti melodiaa, kun taas 2. b-kornetti, alto-, tenori- ja bassotorvet huolehtivat säestyksestä yksinkertaisten sointujen ja kuvioinnin avulla.



Lehtoniemen tehdassoittokunta vuosisadan vaihteessa. Kansanvalistusaatteen hengessä virkamiesten vetämiin tehdassoittokuntiin voitiin ottaa myös työläissoittajia. Lehtoniemen soittokunnassa tehtaanomistaja Forsténin rinnalla soitti bassotorvea viilari Akseli Hyvärinen (TMI)

Eri ääniä voitiin kaksintaa tai kolmintaa tarpeen mukaan yhtyeen kasvaessa; ns.

kaksinkertainen seitsikko tuli varsin yleiseksi kokoonpanoksi tämän vuosisadan alkupuolen torvisoitossa. Kovin monikymmenpäisiksi amatöörisoittokunnat eivät kuitenkaan kehittyneet ainakaan vielä 1800-luvun puolella. Sitä vastoin autonomian ajan suurimmat sotilassoittokunnat käsittivät jopa 60—70 puhaltajaa. Tuon ajan siviilisoittokunnat olivat ilmeisesti juuri seitsikolta, ja sitäkin pienempiä yhtyeitä, sekstettejä, kvintettejä ja kvartettejakin kuului tämän harrastustoiminnan piiriin varsinkin pienemmillä paikkakunnilla. Vanhojen soittokuntavalokuvien perusteella vaikuttaa myös siltä, ettei puhdas vaskikokoonpano ollut mikään ehdoton sääntö. Mikäli paikkakunnalla oli esim. klarinetin soittajia, he saattoivat osallistua yhtyeen soittoon. Tällaiset kokoonpanot tuntuvat kuitenkin olleen vain sääntöä vahvistavia poikkeuksia: 1800-luvun loppu oli nimenomaan pelkkien torviyhtyeiden aikaa.¹³ Yhtyeen koon kasvaessa yli seitsikon mukaan saatettiin ottaa myös uusia soittimia. Varsin yleisesti käytettiin lyömäsoittimia¹⁴ ja toiseksi bassotorveksi hankittiin usein b-vireinen tuuba. Tämän vuosisadan vaihteesta lähtien klarinetteja alettiin yleisemmin kelpuuttaa kokoonpanoihin. Tähän saattoi olla syynä se, ettei vaikeana pidetyn es-korinetin soittajia aina ollut saatavissa. Silti es-kornetti arvostettuna soittimena säilytti asemansa, ja klarinetteja soitettiin yleisesti kornettien rinnalla eikä niiden asemesta.¹⁵

5.1.1. Tehdassoittokunnat

Työväestölle soittokuntaharrastus tuli tutuksi jo aivan amatöörisoittokuntien alkuaajoista lähtien. Suuri osa soittokunnista aloitti toimintansa teollisuuspaikkakunnilla, ja tehtaiden työväestöä värvättiin mukaan soittokuntiin. Yleensä aloite soittokunnan perustamiseksi tuli teollisuuslaitosten johdon taholta — työläisille haluttiin järjestää sopivaa ajanvietettä, jotta järjestyshäiriöitä aiheuttavat ja myös tehtaiden toimintaa heikentävät, paheellisina pidetyt ajanvietteet kuten erityisesti juopottelu vähenisivät.

Ensimmäisiä teollisuuslaitosten ylläpitämiä soittokuntia oli tehtaanomistaja Hans Gutzeitin 1873 kotimaastaan Norjasta tuottama torvikvartetti. Toimenpiteen tarkoituksena kerrotaan olleen luoda hyvät välit paikallisen väestön ja Gutzeitin värvääminen norjalaisten siirtotyöläisten kesken. Myös tamperelaiset teollisuusyritykset perustivat vuodesta 1878 lähtien omia soittokuntia; 1880-luvun alussa Tampereella toimi ainakin kolme tehdassoittokuntaa.¹⁶ Samalla vuosikymmenellä pienemmätkin teollisuuskeskukset saivat

tehdassoittokuntansa, esim. Mäntässä sellainen perustettiin v. 1882.¹⁷

Samoihin aikoihin, viimeistään vuonna 1885 myös Varkauden ensimmäinen soittokunta aloitti toimintansa. Paikallisessa luku- ja valistusseurassa oli mukana henkilöitä, joita torvisoitto kiinnosti. Tiedossa ei ole, kuuluiko tähän seitsemästä soittajasta ja samasta määrästä oppipoikia koostuneeseen yhtyeeseen työväestöä, mutta hyvin todennäköistä se on. Ainakin Lehtoniemellä 1890-luvulla toimineeseen tehdassoittokuntaan kuului myös työläisjäseniä, tosin arvostettuja ammattimiehiä, mestareita.¹⁸

Joka tapauksessa tehdasyhtiöiden tukemissa tai ylläpitämissä soittokunnissa oli alusta alkaen selvä ”virkamiesleima”. Huomattava määrä soittajista oli yhtiöiden virkailijoita ja muuta sivistyneistöä. Johtajina toimi entisten sotilassoittajien lisäksi kanttoreita, sekä muita taitavampia, sivistyneistöön kuuluvia amatöörimuusikoita. Esim. Varkauden ensimmäisen soittokunnan johtajana oli lennätinvirkamies ja hänen jälkeensä tehtaan konttoristi. Myös tehtaiden johtohenkilöt saattoivat ottaa osaa torvisoittotoimintaan, kuten Lehtoniemellä, missä soittokuntaan kuului myös Lehtoniemen tehtaiden johtaja ja omistaja Forstén.¹⁹

Vaikka työväestön osuudella ei ilmeisesti ollut kovin suurta merkitystä 1800-luvun lopun tehdassoittokuntien toiminnassa, niin tehdassoittokunnilla kylläkin oli huomattava merkitys hieman myöhemmin muodostuneitten työväenjärjestöjen soittokuntien olemassaololle. Tehdassoittokunnat totuttivat työväestön torvisoittoon. Siitä tuli musiikinlaji, jota alettiin tarvita ja haluta järjestäytyvän työväestön omassakin keskuudessa. Lisäksi tehdassoittokuntien työläisjäsenistä saatiin valmiiksi kouliintuneita muusikkoja työläissoittokuntiin.

5.1.2. Työväen omat soittokunnat

1880-luvulta alkaen syntyi myös varsinaisia työväensoittokuntia työläisten ensimmäisten järjestäytymispyrkimysten yhteydessä. Työväenliikkeen organisoituminen alkoi Suomessa ammattiyhdistysten perustamisena. Jo 1860-luvulla esiintyi hajanaisia yrityksiä ammattiosastojen kokoamiseksi työläisille tarkoitettujen lukuseurojen piirissä, mutta vasta 1880-luvulla yhdistysten perustaminen pääsi toden teolla käyntiin. Järjestäytyminen oli huomattavinta käsityöläisten keskuudessa, mutta myös teollisuustyöläiset perustivat tuolloin

ensimmäiset yhdistyksensä. Osastojen perustaminen keskittyi suurempiin kaupunkeihin. Niinpä Helsingissä oli 1888 jo kymmenen ammattiyhdistystä.²⁰

Suomen vanhimpana ammattiosastona pidetään 1860-luvulla perustettua helsinkiläistä kirjatyöntekijöiden yhdistystä, jonka toiminta kuitenkin lakkasi 1870-luvun alkupuolella. 1880-luvun alussa kirjatyöntekijöiden järjestäytyminen jatkui soitto- ja lukuseurana, joten helsinkiläisiä kirjanpainajia voidaan pitää myös ensimmäisenä tiedossamme olevana työväensoittokunnan perustajana.²¹

1880-luvulla työväestön järjestäytyminen laajeni ammattiosastojen ulkopuolellekin. Ensimmäiset työväenyhdistykset perustettiin. Vuosina 1881-90 yhteensä 14 yhdistystä aloitti toimintansa suurimmissa kaupungeissa. Näille ns. wrightilaisille työväenyhdistyksille oli luonteenomaista, että niiden johdossa oli joukko tehtailijoita ja sivistyneistöä, jotka tahtoivat kanavoida työläisten tyytymättömyyden vaarattomaan muotoon. Työväestön asemassa ilmenevät vakavat epäkohdat tuli korjata maltillisesti yhteiskuntaluokkien välisiä suhteita kärjistämättä. Sosialismiin liittyvä luokkataisteluaikajatus tuomittiin jyrkästi. Sivistyneistöön kuuluvan johdon holhoava asenne vaikutti työläisiin ilmeisen vierottavasti, sillä työväestöä ei liittynyt wrightilaisiin yhdistyksiin kovinkaan paljon. Kuitenkin työväestön kulttuuritoiminta sai monin paikoin alkunsa juuri näiden yhdistysten puitteissa. Näin myös torvisoitto, sillä esim. seuraavat vieläkin toimivat soittokunnat perustettiin juuri 1880-luvun lopulla: Tampereen ty:n soittokunta (1887), Porin ty:n soittokunta (1887), Turun ty:n soittokunta (1888) sekä Kymintehtaan työväenseuran soittokunta (n. 1890).²²

Työväenyhdistysten ja ammattiosastojen soittokuntien perustamisvaiheissa voidaan löytää ainakin kaksi selvää linjaa. Yhtäältä perustaminen saattoi tapahtua varsin kivuttomasti ja vähin toimenpitein siten, että jokin aiemmin toiminut soittokunta siirtyi kokonaisuudessaan tai lähes kokonaisuudessaan perustetun ammattiosaston tai työväenyhdistyksen alaisuuteen. Näin tapahtui esim. Uuraassa 1897, jolloin paikallisen vapaapalokunnan soittokunta yksinkertaisesti muuttui Uuraan työväenyhtiön soittokunnaksi uuden omistajan ostaessa VPK:lta torvet. Siirtyminen oli helppoa jo pelkästään sen vuoksi, että VPK:n soittokunnan soittajat olivat jo liittyneet vasta perustettuun ”työväenyhtiöön”.²³ Toisaalta perustaminen saattoi olla hyvinkin vaikeaa ensinnäkin siksi, ettei paikkakunnalla ollut ennestään soittokuntaa tai torvia sen enempää kuin kelvollisia soittajia tai kyvykästä

johtajaa. Työväenyhdistykset olivat yleensä varsin varattomia, joten soittimien ostaminen seitsikolle oli monesti mahdotonta. Soittimien ostamiseksi turvauduttiin myös vapaaehtoisin keräyksiin kokousten yhteydessä. Esim. Kymin ty:n soittokunnan kerrotaan saaneen alkupääomansa siten, että perustamiskokouksessa pistettiin hattu kiertämään.²⁴ Toiseksi ei ollut niinkään sanottua, että paikkakunnalla jo olevat tehdassoittokunnat voitiin saattaa työväenyhdistysten tai ammattiosastojen alaisuuteen, vaikka suurin osa soittajista olisikin ollut työväkeä. Soittokuntien johtajien ja huomattavan osan soittajista ollessa 1800-luvun lopulla porvaristoon kuuluvia monilla paikkakunnilla ainoa mahdollisuus pystyttää työväensoittokunta oli perustaa uusi, vanhan tehdassoittokunnan kanssa kilpaileva yhtye.

Sosialistisen työväenliikkeen muodostuessa hieman ennen vuosisadan vaihdetta ja sen kehittyessä varsinaiseksi joukkoliikkeeksi 1905 suurlakon ja 1907 eduskuntauudistuksen myötä myös työväensoittokuntien määrä kasvoi selvästi. Niinpä soittokuntien määrä lähes kolminkertaistui vuodesta 1905 vuoteen 1910 Tällöin työväenyhdistysten yhteydessä toimi 74 soittokuntaa, kun taas esim. laulukuoroja oli vain 40 yhdistyksellä.²⁵ Lisääntynyt järjestötoiminta kasvatti näin myös organisoituneen musiikkiharrastuksen määrää. Kasvuun vaikutti myös se, että jotkut ammattiosastojen ja urheiluseurojen hallinnassa olleet soittokunnat siirtyivät vireää kautta elävien sos.dem. työväenyhdistysten hallintaan.²⁶

5.2. Varkauden Työväenyhdistyksen Torvisoittokunta

5.2.1. Alkuvuodet

Varkauden työväenyhdistys kuului niihin järjestöihin, jotka sisällyttivät torvisoiton toimintaansa jo lähes perustamisestaan lähtien. Tammikuussa 1906, noin kuukausi yhdistyksen perustamisesta päätettiin koota myös lauluja soittokunta ”sisäisen toiminnan täydentämiseksi”.²⁷ Musiikin johtajaksi valittiin opettaja *Matti Karttunen* 200 mk:n vuosipalkalla. Karttunen oli myös paikallisen tehdasseurakunnan kanttori sekä vuodesta 1897 toimineen mieskuoron johtaja, joten ilmeisesti paikkakunnan pätevin musiikkimies

saatiin yhdistyksen musiikkirientojen johtoon. Uusi soittokunta velvoitettiin antamaan ohjelma-apua kaikissa yhdistyksen järjestämissä tilaisuuksissa. Mikäli muut yhdistykset tarvitsivat soittokunnan palveluja, niiden tuli maksaa yhdistyksen kassaan 10 markan korvaus. Soittokunta koettiin näin alusta alkaen yhdistyksen ”omaisuudeksi”, jonka tuottaman työn tuli hyödyttää yhdistystä.²⁸

Soittokunnan alkukokoonpanosta tai sen jäsenistä ei ole säilynyt juuri mitään tietoa. Muistitiedon mukaan Lehtoniemellä edellisellä vuosikymmenellä toimineen tehdassoittokunnan työläisjäsenet, ainakin viilari Aksel Hyvärinen, osallistuivat yhtyeen toimintaan ja neuvoivat soittokunnan uusia jäseniä. Myös soittimet olivat alussa puhaltajien omia tai lainattuja; vasta syksyllä 1907 yhdistys osti ”ensi-iltaman tuloilla... kaksi torvea”. Kummatkin instrumentit olivat b-vireisiä kornetteja.²⁹

Eduskuntauudistuksen aiheuttaman järjestöaktiivisuuden laannuttua v. 1907 jälkeen myös varkautelaisten työläisten toimintainto työväenyhdistyksen piirissä väheni. Esimerkiksi yhdistyksen jäsenmäärä laski huippuvuoden 1906 658:sta 102:een vuoteen 1910 mennessä. Innostuksen puute heijastui myös soittokunnan toiminnassa, sillä harrastuksen kestänyt runsaat kaksi vuotta, maaliskuussa 1908 koko laulu- ja soittokunta hajosi. Eivät edes yhdistyksen edellisessä kuussa lupaamat soittopalkkiot taanneet toiminnan jatkumista, sillä johtajan ja soittajien välille oli syntynyt sovittamaton riita, eikä uutta johtajaa ilmeisesti ollut saatavilla. Riidan luonnetta ei tiedetä, mutta ei ole ollenkaan kummallista, vaikka nämä erimielisyydet olisivat olleet poliittisia, sillä soittokunnan johtaja Matti Karttunen aktiivisena suomettarelaisena paikallispoliitikkona ei varmasti ollut yhtä mieltä soittajiensa kanssa monessakaan asiassa. Joka tapauksessa tapahtuma osoittaa, miten varkautelaisen työväestön soittotoiminta oli vielä tuohon aikaan ratkaisevasti riippuvaista ulkopuolisesta sivistyneistöstä ja sen yhteistyöhalusta. Omaehtoiseen musiikkitoimintaan ei vielä kyetty.³⁰

Ratkaisevaa parannusta Varkauden järjestäytyneen työväestön toiminnassa merkitsi oman työväentalon valmistuminen vuonna 1911 kolmen vuoden talkootöiden tuloksena. Tätä ennen työväenyhdistys oli joutunut toimimaan tehdasyhtiön kokoontumistiloissa, jolloin toimintavapaus oli verraten rajoitettua. Esim. tehtaan johto ei sallinut tehtaan ulkopuolisten puheenpitäjien käyttöä työläisten tilaisuuksissa. Oma talo merkitsi myös

harrastustoiminnan vilkastumista. Talon valmistumisvuonna perustettiin sekä työväen voimisteluja urheiluseura Tarmo että sos.dem. nuoriso-osasto, joista molemmista tuli paikkakunnan merkittävimpiä iltamien järjestäjiä vuosikymmenien ajaksi.³¹

Todennäköisesti juuri nuoriso-osaston aloitteesta saatiin soittokuntakin jälleen toimimaan v. 1913. Nuoriso-osaston kuukausikokouksessa 29.2.1912 keskusteltiin soittokunnan perustamisesta ja valittiin kolmehenkinen toimikunta asiaa selvittämään. Tähän toimikuntaan kuului myös suutari *Albert Teräs*, joka vuodesta 1897 oli Matti Karttusen kanssa vetänyt paikallista mieskuoroa, ja joka sittemmin oli myös soittokunnassa mukana. Soitonjohtajaksi kiinnitettiin tammikuussa 1913 ”kykenevä johtaja herra *Pesonen Joroisista*” ja hänen palkakseen päätettiin 50 mk kuukaudessa.³² Vielä samassa kuussa yhdistys ryhtyi konkreettisiin toimenpiteisiin hankkiakseen soittokunnalleen kunnon soittimet:

”Keskusteltiin torvien hankkimisesta yhdistykselle. Ensin aiottiin tiedustella Kuopion Raittiusseuralta vanhoja torvia, mutta sitten päätettiin, että vanhat eivät tule kysymykseenkään vaan käännytään Helsingin Fvatserin soitinkaupan puoleen.”

”Päätettiin tilata yhdistykselle (5) viisi Torvisoitinta E.d. Kruspen tuotteita Johtajan antaman määräyksen mukaan. Jos ei vähittäismaksulla niin jälkivaatimuksella.”³³

Näin yhdistykselle oli saatu täydellinen seitsikon soittimisto, sillä ennestään kalustonhoitajalla oli varastossaan ”2 kpl B kornettia suullisineen sekä 2 kpl torvien säilytysloutia”. Parin viikon kuluttua uudet soittimet olivat jo Varkaudessa, ja oikein työväenyhdistyksen johtokunnan kokouksessa ”arvosteltiin Torvisoitinien hyvyydestä ja laadusta ja pidettiin ne hyvänä soitonjohtajan lausunnon perusteella.”³⁴

Kun nyt yhdistys soitonjohtajan palkkauksen lisäksi oli investoinut arvokkaisiin soittimiinkin, haluttiin yhdistyksen määräysvaltaa soittokuntaansa nähden lisätä ja täsmentää. Entisen soittokunnan puhaltajiin ei taidettu olla kovin tyytyväisiä, sillä päätettiin, ettei soittokuntaan oteta ”ketään entisestä Torvisoitokunnasta, ennen kuin toisin määrätään. Soittajat valitsee johtokunta”. Lisäksi soitonjohtajalle laadittiin soittajain ottamista koskevat säännöt. Harjoitusilloiksi määrättiin tiistai, torstai ja perjantai, minkä ohella torvia kiellettiin antamasta kenenkään soittajan kotiin ilman johtajan lupaa.³⁵ Uuteen seitsikkoon valittiin soittajiksi Lasse ja Vilho Hynninen, Arvi Parkkinen, Eino Lönnberg, Hermo Laitinen, Albert

Teräs ja Jaarli Suomi. Soitonjohtaja Urho A. Pesonen ei ainakaan valokuvasta päätellen itse soittanut mitään, vaan keskittyi johtamiseen ja opettamiseen.³⁶

Syksyllä 1913 Varkauden työväentalon harrastustoiminnan ohjaus katsottiin tarpeelliseksi ja ilmeisesti edullisemmaksi keskittää yhden palkallisen työntekijän tehtäväksi. Perustettiin ”Torvisoiton, Näytelmäseuran ja Vahtimestarin toimi”. Samalla soitonjohtaja Pesonen ”sanottiin ulos”. Uuden vakanssin haltijaksi valittiin Juho Öhman 120 mk:n kuukausipalkalla. Öhman huolehtikin soittokunnan johtamisesta ainakin vuoteen 1915 saakka.³⁷

Soittokunnan toiminnasta kansalaissotaa edeltäneinä vuosina on vaikea muodostaa minkäänlaista kuvaa, koska työväenyhdistyksen arkistot vuosilta 1916-18 ovat täysin kadonneet. Keskeisten iltamajärjestäjien, Tarmon ja nuoriso-osaston papereista löytyy mainintoja soittokunnan käytöstä monissa iltamissa vuonna 1915, kun taas sitä myöhemmiltä vuosilta ei ole mainintaa. Näyttääkin todennäköiseltä, että soittoinnostus lakkasi jo vuotta paria ennen kansalaissotaa. Tähän viittaa myös marraskuulta 1916 oleva tieto, jonka mukaan Tarmo käytti iltamissaan ei VTY:n soittokuntaa vaan Tehtaan soittokuntaa.³⁸

Toisaalta tarkasteltaessa soittokunnan ensimmäistä nuottikirjaa vaikuttaa ilmeiseltä, että kansalaissotaa edeltävinä kuukausina työväestön poliittisen aktiivisuuden kasvaessa ja vallankumouksellisen toiminnan lisääntyessä myös torvisoiton harrastus olisi elpynyt. Useiden kappaleiden kohdalla on nimittäin päiväyksiä tai muita kontekstitietoja vuosien 1917 ja 1918 ajalta. Mm. nuottikirjan kappaleen n:o 102, E. Melartinin 'Karjalaisia kansanlauluja' yhteydessä on maininta:

”Kirjoitettu kruunun tehtaan lakko aikana huttusen talossa 5. päivä Syyskuuta. Her W. E. Mankki.”

Kruunun tehdas oli 1916 perustettu Venäjän tykistöhallituksen alainen tuotantolaitos, jossa valmistettiin taistelukaasuja. Juuri tämän tehtaan työläisillä, joista useat olivat venäläisiä, tuntuu olleen huomattava vaikutus vallankumouksellisen mielialan lisääntymiseen varkautelaisten keskuudessa. Kyseinen lakko puhkesi elokuussa 1917 ja kiristi merkittävästi paikkakunnan työläisten ja porvariston välejä. Hyvin pian kehitys johti suojeluskunnan ja punakaartin perustamiseen. Kansalaissodan rintamalinja alkoi hahmottua.³⁹

Nuottien kirjoitusinto viittaa siihen, että myös soittokunta olisi ollut mukana syksyn 1917 vallankumouksellisessa liikehdinnässä. Uusia kappaleita kirjattiin nuottikirjoihin toistakymmentä syksyn 1917 ja kansalaissodan puhkeamisen välisenä aikana.⁴⁰ Harrastus jatkui aivan sodan syttymiseen saakka, sillä nuottikirjan kappale n:o 113, 'Juhannus Marssi' on päivätty 23.1.1918, vain viisi päivää ennen kapinan puhkeamista. Ilman muuta lähdeaineistoa on varsin vaikea saada käsitystä VTY:n soittokunnan toiminnasta tuona aikana. Poikkeukselliset olosuhteet esim. marraskuun 1917 suurlakon aikana aiheuttivat varmasti tilanteita, yhteisiä kokouksia tms., joissa soittokuntaa saatettiin tarvita. Lisäksi on hyvin mahdollista, että soittokunnan marssisoittoa tarvittiin paikallisen punakaartin toiminnassa.⁴¹

Kansalaissodan jälkeen soittokunnan toiminta lakkasi yli kahdeksi vuodeksi. Tämä ei ollut mitenkään poikkeuksellista, sillä lähes kaikki työväensoittokunnat kärsivät hävityn sodan seurauksista. Niinpä vielä vuonna 1919 vain runsas puolet ennen sotaa toimineista kokoonpanoista oli päässyt jaloilleen. Huomattava osa soittajista oli kaatunut tai joutunut vankileirille. Lisäksi hyvin monien soittokuntien soittimet oli takavarikoitu Valkoisen armeijan soittokuntien käyttöön.⁴² Varkautelaistenkin torvet joutuivat takavarikkoon ja hukkaamiskieltoon työväenyhdistyksen muun omaisuuden mukana, mutta jostain syystä valkoinen valloittaja ei niitä tarvinnut. Soittimet saatiin kuljetettua vuoden 1919 alussa turvallisempaan paikkaan ”Salosen kotiin” säilytettäväksi.⁴³

5.2.2. 1920-luku: toiminta kiinteytyy

Kansalaissodan seurauksena myös soittokunnan hallintaorganisaatio, Varkauden työväenyhdistys joutui lopettamaan toimintansa lähes vuoden ajaksi. Myös työväentalo takavarikoitiin. Kuitenkin jo 1919 tammikuussa työväenyhdistys sai toimintaluvan, samoin useat sen alaosastot, kuten näyttämöharrastus käynnistyi jälleen. Oma soittokunta saatiin vielä odottaa. Niinpä ensimmäinen sodan jälkeen sallittu vappujuhla saatiin pitää Tehtaan soittokunnan säästyksellä ja muutenkin ”tehtaan paroonin sensuroimana”.⁴⁴

Torvisoiton tarve kasvoi koko ajan järjestötoiminnan ja iltamienpidon vähitellen lisääntyessä. Musiikin saanti oli turvattava tavalla tai toisella, ja työväenyhdistys neuvotteli jo Tehtaan soittokunnan johtajan Ilmari Kivisalon kanssa yhteisen soittokunnan

perustamisesta kesällä 1919. Kansalaissodan jälkeisessä poliittisessa tilanteessa oli selvää, ettei neuvotteluista tullut ”pätevämpää päätöstä”, joten varmasti monelle yhdistyksen jäsenelle vastenmielisestä hankkeesta oli luovuttava. Seuraavaksi käännettiin työväen osuuskaupan puoleen tiedustellen, voisiko se järjestää työpaikan henkilölle, jonka yhdistys valitsisi soittokuntansa johtajaksi. Taloudellisesti vaikea aika ei ollut otollinen tämänkään kaltaisen järjestelyn läpivientiin.⁴⁵

Kun työväenyhdistys ei vielä keväällä 1920 ollut saanut soittokuntaa pystyyn, Tehdas- ja sekatyöntekijäin ammattiosasto tarjoutui kokoamaan soittokunnan, jos yhdistys antaisi torvet lainaksi. Näin tapahtuikin. Soitonjohtajaksi saatiin *P. Parviainen*. Seuraavana syksynä työväenyhdistys aloitti ”elävien kuvien” esittämisen. Mykkäelokuvan säestäjäksi kiinnitettiin pianisti K. Forssell. Samalla mahdollistui soittokunnan ottaminen takaisin yhdistyksen yhteyteen, sillä ammattimusiikkeri Forssell kykeni myös soittokunnan ohjaukseen ja johtamiseen.⁴⁶

Seuraavina vuosina soittokunnan toiminta vilkastui merkittävästi. Elettiinhan aikaa, jolloin soittokunta oli yksittäisten pelimannien ohella yhteisöllisten tilaisuuksien keskeisin musiikintuottaja. Esiintymistilaisuuksista ei ollut puutetta. Vireä toiminta näkyi myös yhtyeen soittajamäärän kasvuna. Näinä vuosina soittokunnan kokoonpanoksi vakiintui ns. kaksinkertainen seitsikko. Viimeistään Forssellin kaudesta lähtien mukana olivat myös klarinetti ja rummut. Lisäksi oppilassoittajia osallistui toimintaan niin paljon, että vuosikymmenen puolessa välissä soittajiston kokonaismäärä saattoi ylittää 20:n.⁴⁷

Soittokunnan tärkeä asema ilmeni myös työväenyhdistyksen suhtautumisessa. Ilmeisistä taloudellisista vaikeuksistaan huolimatta yhdistys käytti aika ajoin huomattavasti varoja taitavien soitonjohtajien palkkaamiseen. Ilmeisesti jo kokemuksesta tiedettiin, että vain kyvykkään johtajan avulla soittokunta kykeni säilyttämään toimintavireytensä. Soittajiston koostuessa suurimmaksi osaksi musiikkikoulutusta vailla olevista harrastajista soittokunnan johtajalta vaadittiin musiikillisten taitojensa lisäksi myös ilmeisiä pedagogisia taipumuksia. Pätevän musiikin ammattilaisen tarve korostui myös siitä syystä, että työväenyhdistyksen piirissä kaivattiin soittokunnan lisäksi myös toisenlaista musiikillista panosta: jo mainitun elokuvasoiton ohella myös työväennäyttämö tarvitsi säestäjää. Lisäksi yhdistyksen jäsenistössä oli monia laulunharrastajia ilman kuoronjohtajaa. Yhdistyksen

tavoitteena tuntuukin olleen yhden kaikki edellä mainitut tehtävät hallitsevan musiikkerin palkkaaminen. Toimenkuva oli joko ylimitoitettu, siitä tarjottu korvaus liian pieni tai sitten tarpeeksi monipuolisia muusikoita ei yksinkertaisesti löytynyt tuon ajan Suomesta Varkauden kaltaisille pikkupaikkakunnille. Joka tapauksessa kaikkien em. musiikkialueiden hoitamista ammattilaisvoimin ei juuri kyetty järjestämään. Myös soittokunta sai tästä kärsiä.



VTY:n soittokunta vappumarssilla 1920-luvun alkupuolella. Soittokunta oli tuolloin työväenyhteisön merkittävin musiikintuottaja. Sen tehtäväalue ulottui vappumarsseista iltamien ohjelmamusiikkiin sekä luistinratasoitosta tanssien tahdittamiseen. (TA)

Varkautelaistyöläisten musiikkiharrastuksen hyvään alkuun saattanut Forssell jätti paikkansa kesällä 1921. Uutta ammattimiestä ei onnistuttu palkkaamaan, ja hyvässä vireessä oleva soittotoiminta uhkasi tyrehtyä. Väliaikaista ohjaaja-apua onnistuttiin kuitenkin saamaan yllättävältä taholta, Tehtaan soittokunnan johtaja Kivisalolta 500 mk:n kuukausikorvausta vastaan. Musiikkitoiminnassa voitiin siis tiukan paikan tullen ylittää luokkaraja suhteellisen helposti ja vielä samana vuonna, jolloin paikkakunnan luokkasuhteet olivat epätavallisen kireänä poliittiseksi koetun lakon vuoksi. Tähän työtaisteluun osallistuivat alkuvaiheessa kaikki tehtaan työläiset. Yli luokkarajojen kunnioitetun vanhan työväenliikkeen veteraani Albert Teräksen neuvottelukyky ja henkilökohtaiset suhteet vaikuttivat ilmeisesti paljon Kivisalon ja työväenyhdistyksen välisen yhteistyön onnistumiseen.⁴⁸

Kivisalon väliaikaisavun jälkeen VTY:n soittokunnan johtajaksi kiinnitettiin *Väinö Koponen*. Johtoon saatiin nyt amatöörimuusikko, mutta orkesteri oli edellisten ammattimiesten ohjauksessa saavuttanut tason, josta omin voimin saatettiin jatkaa. Myös työväenyhdistys pyrki kannustamaan soittajiensa musiikkiopintoja. Tämä ilmeni hyvin alkuvuodesta 1923, kun soitonjohtaja Koponen lähetettiin Työväen Musiikkiliiton järjestämille kursseille Tampereelle. Kun johtajalle normaalisti maksettiin 100 mk kuukaudessa, Tampereen matka arvioitiin 500 mk:n arvoiseksi. Tämän lisäksi Koposelle lainattiin 300 mk ja maksettiin myös normaali palkka tuolta ajalta. Johtajan lisääntyneestä ammattitaidosta ymmärrettiin olevan hyötyä koko soittokunnalle.⁴⁹

Koposen luovuttua sairauden vuoksi johtajan toimestaan työväenyhdistys onnistui kesällä 1925 palkkaamaan yhdeksi vuodeksi ammattimuusikon, joka huolehti soittokunnan lisäksi myös muista yhdistyksen musiikillisista tarpeista. Kapellimestari *Arvo Vikmanille* jouduttiin jo maksamaan huomattavasti suurempaa palkkaa, 2000 mk kuukaudessa. Siitä huolimatta juuri palkkaerimielisyyksien vuoksi tämä entinen sotilasmuusikko jätti virkansa seuraavana kesänä. Vikman sai yhdistykseltä korvausta myös nuottien kirjoittamisesta ja hän uusikin soittokunnan ohjelmistoa merkittävästi. Myös omasta sävellystuotannostaan Vikman jätti jälkensä soittokunnan nuottikirjaan, vaikkei hänen sävellyksiään Varkaudessa sen kummemmin huomioitu. Sen sijaan siirryttyään seuraavaksi talveksi Hämeenlinnaan Vikman piti jopa oman sävellyskonserttinsa, jossa kaksi sotilassoittokuntaa esittivät ”overtyyrin Katajainen kansa, fantasian Taikamylly ym.”⁵⁰

Vikmanin jälkeen VTY:n soittokunnan oli jälleen palattava amatöörijohtoon. Johtajan saamiseksi käytettiin keinoa, jota sittemmin paikkakuntaa dominoiva tehdasyhtiö sovelsi menestyksekkäästi: soittajaystävällistä työllisyyspolitiikkaa. Työväentalon vahtimestariksi oli muutamaa vuotta aiemmin palkattu innokas torvisoiton harrastaja *Armas Lundberg*, joka nyt velvoitettiin sadan markan kuukausikorvauksella johtamaan soittokuntaa. Kun Lundberg ei halunnut soittokuntaharrastusta jatkaa — olihan palkka todella pieni verrattuna edellisen johtajan palkkaan — työväenyhdistyksen johtokunta ilmoitti hänelle varsin kategorisesti, että ”oli jatkettava, sillä hänet oli otettu vahtimestariksi, koska hän soitti barytonia”. Kun lisäkannustukseksi Lundbergille annettiin valtuudet ostaa Helsingistä soittokunnalle uusia torvia, ”jos miehiä löytyy niitä soittamaan”. Lisäksi Lundbergin palkka nostettiin

seuraavana kesänä nelinkertaiseksi.⁵¹

Soittokunnan seuraavakin johtaja saatiin omasta keskuudesta. Lundbergin erottua keväällä 1928 johtajaksi nimitettiin yhtyeen pitkäaikainen kornetin soittaja *Veikko Kinnunen*. Amatööri- ja kunnallisen soittokunnan johtajaksi jatkui, joskin Kinnusella oli normaalia työväensoittajaa laajempi musiikillinen koulutus takanaan. Hän oli näet suorittanut asevelvollisuutensa Pohjois-Savon rykmentin soittokunnassa ja osasi mm. tehdä sovituksia orkesterilleen. Edellisistä soitonjohtajista poiketen Kinnunen ei ollut taloudellisesti riippuvainen työväenyhdistyksestä, vaan hänellä oli työpaikka paikallisen työväenosuuskaupan myymälänhoitajana.⁵²

1920-luvun lopulla torvisoittokuntien asema varsinkin suurempien kaupunkien musiikkielämässä alkoi nopeasti heiketä. Työtilaisuudet vähenivät, kun iltamien tanssisoitto siirtyi varsin nopeasti uudentyyppisten haitarijazzorkesterien tehtäväksi. Helsingissä muutos tanssisoitossa tapahtui vuoden 1926 paikkeilla, ja muut suuremmat väestökeskukset seurasivat esimerkkiä heti tämän jälkeen.⁵³ Tähän verrattuna varkautealaisilla torvisoittajilla oli vielä hyvät asemat vuosikymmenen lopussa. VTY:n soittokunta oli käytännöllisesti katsoen ainoa ryhmämusisoinnin muoto työväeniltamissa. Oikeastaan vain yksittäiset haitarinsoittajat sekä varsinkin nuorten poikien keskuudessa suosittu mandoliininsoitto tarjosivat vaihtoehdon torvisoitolle. Nämä huolehtivat musiikista pienissä tanssitilaisuuksissa ja juhlissa, mutta vähänkin merkittävämmän juhlan tai iltaman ollessa kysymyksessä soittokunta oli saatava paikalle.⁵⁴

Säännölliset esiintymiset olivat tärkeitä toimintavireyden ja jatkuvuuden kannalta. Tässä mielessä Varkauden työväennäyttämö oli keskeisin soittokunnan tukija. Näyttämöllä oli lähes joka sunnuntai teatteriesitys työväentalolla, jonka lopuksi tanssittiin tunnin ajan soittokunnan säestyksellä. Talvisin soittokunta huolehti vielä parina iltana viikossa luistinratamusiiikista Huruslahden rannalla, johon oli rakennettu vartavasten kamiinalla lämmitettävä soitto- ja tanssilava. Eri järjestöjen ohjelmalliset iltamat tarjosivat lisäksi työtilaisuuksia.

Soittokunta esitti tavallisesti iltamien alkumarssin sekä pari muuta kappaletta ohjelman aikana ja lopuksi tunnin tanssimusiikkia. Erityisesti joulun alusviikot olivat kiireisiä; ohjelmasoittoja saattoi olla joka ilta, kun ammattiosastot ja muut järjestöt pitivät pikkujoulujaan. Iltama- ja juhlasoittojen lisäksi soittokunta järjesti omia konserttejaan

ainakin kerran vuodessa. Orkesterin pitkäaikaisen kornetistin Toivo Konttisen mukaan soittoja olikin parhaimmillaan 24—26 kertaa kuukaudessa.⁵⁵

Soittokunnan aseman vakiintumista kuvasti osaltaan liittyminen Suomen Työväen Musiikkiliiton jäseneksi keväällä 1929. Jäsenyys vilkastutti toimintaa, sillä jo seuraavana kesänä soittokunta osallistui Kuopiossa pidetyille STM:n Kuopion piirin soitto- ja laulujuhille. Valtakunnalliset Turun musiikkijuhlat olivat vuorossa vuoden kuluttua, jolloin yhtye otti osaa myös soittokuntakilpaan ja voitti jaetun ensimmäisen palkinnon ”maaseutusoittokuntien sarjassa”. Myös musiikkiliiton koulutustoiminta ylti Varkauteen, sillä soitonjohtaja Kinnunen lähetettiin vielä liittymisvuonna STM:n johtajakursseille Tampereelle.⁵⁶

1920-luvun puolesta välistä 1930-luvun alkuvuosiin saakka soittokunta oli miesvahvuudeltaan kaikkein laajimmillaan. Tuon kauden tyypillinen kokoonpano ilmenee hyvin vuodelta 1930 olevista soittajatiedoista. Soittokunta koostui kaksinkertaisesta seitsikosta, jota oli täydennetty kahdella klarinetilla ja rummuilla. 17-miehisen soittajiston ohella toimintaan osallistui muutamia soitto-oppilaita.

Soitonjohtaja Kinnusen lisäksi kahdesta es-vireisestä ja neljästä b-vireisestä soittimesta koostuvaan kornettiryhmään kuuluivat tuolloin Toivo Konttinen, Toivo Sikanen, Oskar Ruotsalainen, Leo Pitkänen sekä Yrjö Juutilainen. Myös kornetistit Pentti Kauppinen ja Viljo Pöyhönen olivat oppilaina mukana. Klarinettejä soittivat Otto Tahvanainen ja Toivo Koponen, baritonia Reino Heiskanen ja Reippo Pohjola. Viljo Tenhunen ja Veikko Räsänen puhalsivat orkesterissa alttotorvea, kun taas Väinö Kuhlman ja Kalle Huopanainen olivat tenorin soittajia. Mukana oli kaksi bassotorvea, joista es-vireinen oli Viljo Halosen hoidossa ja b-vireinen Daniel Peräkylän soittimena. Lahja Immonen oli kokoonpanon rumpali.⁵⁷



Varkauden työväenyhdistyksen soittokunta voimiensa päivinä. Kuva on vuodelta 1930, jolloin yhtyeestä oli esittely Työväen Musiikkilehdessä. (TML 1930/2)

5.2.3. 1930-luku: asema heikkenee

Torvisoitolle epäedullinen musiikkikulttuurin murros vaikutti vähitellen Varkaudessakin. Suosiollisissa merkeissä alkanut uusi vuosikymmen muuttui VTY:n soittokunnan kannalta ankeaksi jo parissa vuodessa. Vaikeudet ilmenivät toisaalta soittotilaisuuksien vähenemisenä ja toisaalta monien kyvykkäiden soittajien eroamisena.

Työväeniltamien järjestäjät, soittokunnan taustajärjestö VTY etunenässä, rupesivat 1930-luvun alussa suosimaan yhä enemmän haitarijazztyyppistä tanssisoittoa. Työväenyhdistyksen uudella tanssilavalla Päivärinteellä torvisoitton musiikki oli ilmeisesti liian kallista ja vanhanaikaista. Keväällä 1930 yhdistys osti harmonikan, joka luovutettiin työväennäyttämön pianistin *Lauri Parkkosen* käyttöön tanssisoittoja varten. Seuraavina kesinä Parkkonen huolehtikin yhdessä jonkun toisen haitaristin tai viulunsoittajan kanssa Päivärinteen musiikista. Vähitellen hän alkoi koota suurempaa kokoonpanoa, tanssiorkesteria ja viedä yhdistyksen suosiollisella avustuksella torvisoittokeuhkunnalta yhä useammin työtilaisuuksia, nyt myös talvella. Tätä ei soittokunta enää sietänyt, vaan syksyllä

1931 muodostui selvä konfliktitilanne soittokunnan ja haitarijazzia tukevan isäntäyhdistyksen välille.⁵⁸

Marraskuussa 1931 soittokunta lähetti työväenyhdistyksen johtokunnalle kirjeen, jossa esitettiin paheksuminen siitä

”loukkauksesta, jonka aiheutti WTYhdistyksen Kekritanssit 31.10.1931. Jolloin ensikerran jatsi kopla soitti WTY:n talossa yleisissä tanssiaisissa.”⁵⁹

Lisäksi tiedusteltiin, aikooko yhdistys vastaisuudessa tarvita soittokuntaa vai ei. Johtokunnan vastaus osoitti varsin selvästi pelin hengen, jossa soittokunnalle ei suotu suurta sijaa. Soittokunnalle ilmoitettiin,

”että yhdistys ei mene takuuseen mistään. Käyttää soittokuntaa sikäli kun tarvitsee ja sillä hyvä.”⁶⁰

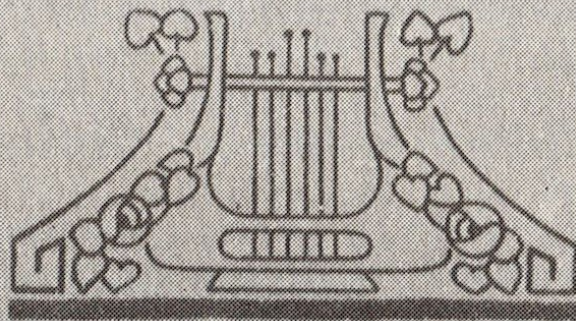
Vastausta pidettiin selvänä epäluottamuslauseena, ja soittokunnan yleisessä kokouksessa oltiin vahvasti sitä mieltä, että koko toiminta olisi lopetettava. Asiasta äänestettäessä saatiin tasatulos 9—9. Toimintaa päätettiin vilkkaan keskustelun jälkeen vielä jatkaa ”luistinradan tähden, vaan harjoituksia vähennetään”. Urheiluhenkiset soittokuntalaiset näkivät jokaviikkoiset luistinratasoittonsa niin merkityksellisinä, että ristiriidat saivat jäädä sivuun.⁶¹

Työväenyhdistys osoitti muullakin tavoin, ettei soittokunta enää nauttinut erityistä huolenpitoa. Arvostetummat ja suurempaa taloudellista hyötyä tuottavat työväennäyttämö ja elokuvanäytännöt asetettiin yhä enemmän etusijalle harjoitus- ja iltamavuoroja jaettaessa. Soittokunnan tanssi-iltaman pitopyyntöön ei voitu suostua, kun ”siitä kärsii näyttämön harjoitukset”. Edelleen soittokuntaa kiellettiin pitämästä harjoituksia elokuvailtoina. Tanssiorkesterien lisäksi iltamissa alettiin käyttää mekaanista musiikkia, äänilevyjä, mikä osaltaan vähensi soittokunnan tarvetta. Lisäksi työväennäyttämö, 1920-luvun säännöllisin työnantaja, alkoi seuraavan vuosikymmenen kuluessa vähentää näytösiltamien pitoa ja siirtyi pelkkiin teatterinäytöksiin, joissa soittokuntaa ei tarvittu.⁶² Vaikeudet alkoivat heijastua myös soittokunnan kokoonpanossa. Soittajia erosi ”soittojen vähyyden vuoksi”⁶³ ja parempien soittoapajien houkuttelemina. Erityisesti paikkakunnan toinen, Tehtaan soittokunta, alkoi vetää soittajien parhaimmistoa puoleensa.

Työttömäin hyväksi
W.T.Y:n Torvisoittokunnan

Konsertti

27. XI. 1931



OHJELMA:

Fantasia oop. „Pajazzo“ . . . *Leon Cavallo*
Suomalaisia kansanlauluja *Vilgren*
Säveleitä oop. Trubaduuri *Verdi*
Kyytipojan kotiin paluu *Lindblad*



Alessandro Stradella *Flotov*
Reppurin laulu *Merikanto*
Ouverture oop. Taikahuilu *Mozart*
Paja metsässä *Michaelis*

VTY:n soittokunnan konserttiohjelmistoa 1930-luvun alusta. Lamakauden aikana myös työväen soittokunta osoitti solidaarisuuttaan työväenliikkeen perinteiden mukaisesti: konsertilla saaduilla varoilla haluttiin lievittää työväenyhteisön sen hetken kipeintä ongelmaa, työttömyyttä. (TMI)

Tehdasyhtiön ”musiikkipolitiikka”

Varkauden tehdaslaitokset vuodesta 1909 omistanut A. Ahlström Oy jatkoi edellisen omistajan, Wahl-yhtiön tehdassoittokuntaperinnettä. Yhtiön monet omistajat ja johtohenkilöt olivat torvisoiton ystäviä ja halusivat tukea tätä musiikkiharrastusta teollisuuslaitostensa piirissä. Tavoitteena oli luonnollisesti mahdollisimman korkeatasoinen kokoonpano ja siksi yhtiö pyrki kiinnittämään palvelukseensa entisiä sotilassoittajia, jotka työnsä ohella huolehtisivat tehdassoittokunnan toiminnasta. Yhtiö tarjosi varsin hyvät työpaikat soittajilleen, esimerkiksi Tehtaan soittokunnan kapellimestari Kivisalo työskenteli tehtaan keskusvaraston hoitajana.⁶⁴

Vielä 1910- ja 1920-luvuilla yhtiön entisiä ammattisoittajia suosiva työllisyyspolitiikka kantoi hedelmää, sillä Tehtaan soittokunnan puhaltajat olivat tuolloin ”vanhoja sotilassoittajia melekein järestään”.⁶⁵ 1920-luvun lopulla tehdassoittokunta menetti monia entisiä muusikoitaan ja uusien tarve kasvoi. Entisiä sotilassoittajia oli nyt, itsenäisen Suomen varuskuntasoihtokuntien aikaan vaikeampi värvätä kuin vuosisadan alkukymmeninä, suuriruhtinaskunnan sotaväenosastojen lakkauttamisen jälkeen.

”Minä menin (Tehtaan soittokunnan) johtajan puheille ja sanoin että minä oon soittaja että jos tarvitaan. Niin se sano Kivisalo, että kun meillä ei oo es-kornetistia ollu ni ei oo voitu soittaa mitää.”⁶⁶

Tehdasyhtiö siirtyi nyt uudenlaiseen ”musiikkipolitiikkaan”, jonka päämääränä oli työväensoittokunnan parhaiden soittajien kiinnittäminen tehdassoittokunnan riveihin. Sopivilla työhönottoperiaatteilla tässä hankkeessa onnistuttiinkin hyvin.

Lehtoniemen tehtaan lopetettua toimintansa 1920-luvun lopun laman myötä Ahlström oli ainoa merkittävä työnantaja koko paikkakunnalla. Kun työllisyystilanne Varkaudessa oli 1930-luvun alussa erittäin huono, ei se voinut olla vaikuttamatta VTY:n torvisoittajien elämään. Työttömyyden uhatessa tartuttiin varsin hanakasti tilaisuuteen, jonka tehdasyhtiö tarjosi:

”Kun meni tehtaan porukkaan, niin löytyi töitä heti.” ”Leipä oi hyvin makeeta (siihen aikaan)...Hyviä poikia mänj sinne...Tulhan niistä varastonhoitajia ja paperikoneenhoitajia ... Kaipa ne sai paremman paikan siellä ku ei ois siellä olleet.”⁶⁷

Tehtaan soittokunnassa oli myös pysyttävä, vaikka mieli ehkä tekikin palata entisten soittajatoverien pariin. Leipä saattoi muuten loppua kesken.

”Semmosta se oi siilo että esimerkiks jos Kivisalo sano soittajalle, että astu ulos tosta ovesta, se sano myös sillä samalla kertaa, että ja ilmota myös työpaikalla, että oot vapaa sielläkii hei. Sillä ol semmonen valta sillä miehella...”⁶⁸

Työpaikan turvaamisen lisäksi tehdassoittokuntaan liittyminen merkitsi myös jonkinasteista statuksen nousua soittajalle. Pidettiinhan Tehtaan soittokuntaa yleisesti — myös VTY:n torvisoittajien keskuudessa — parempana orkesterina kuin työväensoittokuntaa. Soittaminen tehtaan leivissä oli myös taloudellisesti kannattavampaa. Harjoituksistakin maksettiin vakituista kuukausipalkkaa eikä vain esiintymisistä, kuten VTY:n soittokunnassa oli tapana.⁶⁹

Kun vielä 1930-luvun alkua leimasi Lapuan liikkeen toiminnan vuoksi ilmeisen voimakas pelon ilmapiiri, joka liittyi kaikkeen työväenliikkeen toimintaan, ei ole mikään ihme, että VTY:n soittokunnan muusikoille oli suuri houkutus siirtyä Tehtaan soittokuntaan. Näin tapahtuikin varsin yleisesti. 1930-luvun puoleen väliin mennessä vähintään kymmenen VTY:n soittajaa siirtyi Tehtaan soittokuntaan. Suurin siirtyminen tapahtui keväällä 1934, jolloin seitsemän muusikkoa jätti VTY:n soittokunnan. Näin joutuivat tekemään lähes kaikki tehtaalla työssä olijat. VTY:n soittokuntaan jäivät käytännössä vain OTK:laisen Osuusliike Työnvoiman palveluksessa olevat sekä oppilassoittajat.⁷⁰

Ahlström-yhtiön toiminta soittokuntakysymyksessä ei ollut mitenkään harvinaista tuon ajan Suomessa. Näyttää ilmeiseltä, että useat suomalaiset tehdassoittokunnat pyrkivät täydentämään rivejään työväensoittokuntien kustannuksella. Esim. Kotkassa toimiva Halla-yhtiö pestasi 1921 Kotkan työväenyhdistyksen 12 puhaltajaa vastaperustetun torvikokoonpanonsa riveihin.⁷¹ Kannattaa myös muistaa, että tehdaspaikkakuntien urheilutoiminnassa toistui sama asetelma: yhtiöiden tukemat porvarilliset urheiluseurat houkuttelivat Työväen urheiluliittoon kuuluvia omiin riveihinsä juuri yhtiöiden työllisyyspolitiikan avulla.

”Se (Tehtaan soittokuntaan siirtyminen) oi samanlaista ku urheiluseuroissa.”⁷²

VTY:n soittokunnassa soittajien siirtyminen koettiin luonnollisesti kiusallisena sekä

soittokuntaan jääneiden että siirtyneiden taholla. Soittokuntaan jääneitä ei varmaan kovin ilahduttanut, että etupäässä parhain muusikkoaines erosi riveistä. Koko toiminnan jatkuminen vaarantui, kun soittajiston pääosa muodostui eroamisten jälkeen kokemattomista ja taitamattomista oppilassoittajista. Vaikka siirtyneiden käyttäytyminen tavallaan ymmärrettiinkin, heitä kutsuttiin silti ”luopioiksi tai emäpuolueensa jättäneiksi”. Tapahtumat käsitettiin myös jonkinlaisena ”työpaikkaterrorina tai ostona”.⁷³

Soittajien suhtautuminen ”porvariin porukkaan” menijöitä kohtaan näyttää vaihdelleen henkilöstä riippuen. Yleisin mielipide oli joka tapauksessa jyrkän tuomitseva, siirtyjän katsottiin polttaneen kaikki sillat entisiin tovereihinsa, eikä selkäsaunakaan ollut tavattaessa kaukana:

”Muistan kun muutin Tehtaan porukkaan, niin (tullessani) Veeteeyyn talolle käymään ni ne meinaskii pieksee minut...(Eräs soittajista) sano että kuule Pena kuule nyt kyllä ollaa eri leirissä hei.”⁷⁴

Toisaalta esimerkiksi soittokunnan johtaja Kinnunen suhtautui ymmärtäväisemmin soittokunnan vaihtoon ja suostui jopa siihen, että tehdassoittokuntaan siirtyneet voivat avustaa VTY:n soittokunnan esityksissä niin halutessaan.⁷⁵ Soittokunnan vaihto oli kiusallista myös siirtyjän kannalta. Päätös koetettiin tehdä mahdollisimman salavihkaa eikä siitä juuri keskusteltu etukäteen eikä myöhemminkään soittajatovereiden kanssa.⁷⁶

1930-luvun puoliväliin mennessä VTY:n soittokunnan asema oli siis todella keho, parhaimmat soittajat olivat jättäneet rivit ja soittotilaisuuksistakin oli puutetta. Kaikesta huolimatta toimintaa kyettiin jatkamaan, pitämään iltamasoittoja ja esiintymään vaativallakin ohjelmistolla erilaisissa juhlissa.⁷⁷ Tärkein edellytys toiminnan jatkumiselle oli soitonjohtaja Kinnusen pysyminen toimestaan. Ilmeisesti myös Kinnusta pyydettiin Tehtaan soittokunnan soittajaksi, mutta varma työpaikka työväen osuusliikkeessä sekä ilmeisesti myös periaatteelliset syyt estivät tämän.⁷⁸ Lisäksi Kinnunen pystyi sopeutumaan muuttuneen musiikkielämän vaatimuksiin. Paljon hänen myötävaikutuksellaan VTY:n soittokunnan jäsenistöstä muodostettiin tanssiorkesteri *Vineta*, 1930-luvun työväeniltamien keskeisin haitarijazzorkesteri Varkaudessa.⁷⁹ Näin ainakin osalle soittajistoa taattiin jatkuvasti työtä.

Toiminnan jatkuminen oli turvattu myös siitä syystä, että VTY:n soittokunta oli huolehtinut jälkikasvustaan ottamalla jatkuvasti oppilassoittajia. Oppilaista ei ollut puutetta,

tarjosihan soittokunta työläisnuorille lähes ainoan keinon hankkia musiikkikoulutusta. Kinnusen opastuksella oppilassoittajat pystyivät nopeasti täyttämään soittokunnan tyhjentyneet rivistöt.



VTY:n soittokunta soittamassa urheilukentällä Työnjuhlassa elokuussa 1940. Oikealla soitonjohtaja Veikko Kinnunen. Hänen lisäksi mukana olivat ainakin kornetistit Verner Härmäläinen ja Kauko Nykänen, klarinetisti Urho Lappalainen, Kalle Huopainen, baritoni, Toivo Kämäräinen, bassotorvi sekä tenorinsoittaja Holger Lind. 1920-luvun kulta-aikaansa verrattuna selvästi pienentynyt soittokunta siirtyi tanssimusiikin sekä iltamaperinteen muutoksen myötä yhä enemmän pelkästään juhlien ja ulkoilmatilaisuuksien musiikilliseksi kehystäjäksi. Myöhemmin, 1950-luvulla torvisoittoa ei löytynyt enää sijaa työväen järjestötoiminnassa. Soittajat hakeutuivat tanssiorkestereihin ja arvostetumpaan Tehtaan soittokuntaan tai amatöörisinfoniaorkesteriin. (P. Kauppinen)

5.2.4. Viimeiset vuodet

1939 alkanut sota-aika ei merkinnyt VTY:n soittokunnalle täydellistä toiminnan lamaantumista, kuten oli asian laita useimpien työväen kulttuuriharrastusten kohdalla. Torvisoittoa tarvittiin myös sotaolosuhteissa. Se oli perin sopivaa ohjelmaa isänmaallisten juhlien ja sankarihautajaisten yhteydessä. Yhteiskunnallisten ristiriitojen näennäinen katoaminen sodan seurauksena heijastui myös työväensoittokunnan ja tehdassoittokunnan välisissä suhteissa. Eri leireihin jakautuminen muuttui yhteistyöksi, kun VTY:n ja Tehtaan soittokuntien kotirintamalle jääneistä puhaltajista muodostettiin yhteiskokoonpano, jonka johtoon saatiin evp. musiikkiväpeli Urho Pesonen. Yhteistoiminta olikin harrastuksen

elinehto, sillä suurin osa kummankin soittokunnan muusikoista oli rintamalla.

Talvisodan aikana tapahtunut työväenliikkeen ja porvariston lähentyminen ilmeni torvisoiton lisäksi myös muussa työväenyhdistyksen toiminnassa: esimerkiksi itsenäisyyspäivän juhlaa vietettiin sotatalvena 1939 työväentalolla Tehtaan soittokunnan ja Varkauden Mies-Laulajien ohjelmanumeroin. Tällainen juhla olisi varmaan ollut sula mahdottomuus vuotta paria aikaisemmin, saati sitten 1930-luvun lapualaisvuosina.⁸⁰

Välirauhan aikana keväällä 1941 VTY:n soittokunta saattoi harjoitella ja esiintyä myös omalla kokoonpanollaan. Vappujuhlassa esiinnyttiin omin voimin, mutta esim. samassa kuussa pidettynä sankarivainajien muistopäivällä soitettiin taas sulassa sovussa Tehtaan soittokunnan rinnalla. Kesäkuussa alkanut jatkosota merkitsi taas omaehtoisen toiminnan loppua. Reserviin jääneet jatkoivat yhteissoittokunnan riveissä.⁸¹

VTY:n soittokunnan uusi kausi alkoi syksyn 1944 kuluessa, kun useimmat soittajat kotiutettiin sotatantereelta. Työväenyhdistys kiinnitti Veikko Kinnusen edelleen johtajaksi marraskuussa, ja 11 soittajan voimin päästiin alkamaan.⁸²

”Siinä vuan kasaannuttiin, eihän sitä muutakaan rientoja silloin niin ollu.”

Myös uusia oppilassoittajia, ”semmosia juuri koulun lopettaneita” ilmaantui harjoituksiin, joten toiminnan jatkuvuus vaikutti turvatulta. Pian soittokunta käsitti ”20 soittajaa oppilaineen”.⁸³

Sodan jälkeiset vuodet merkitsivät soittokunnalle viimeistä kukoistuskautta. Osittaisen tanssikiellon ja tanssi-iltamiin kohdistuneen ankaran huviveron vuoksi ohjelmalliset iltamat olivat kovassa suosiossa.⁸⁴ Ankean sota-ajan jälkeen ihmisten kulttuurinnälkä oli suuri, ja torvisoiton kaltaiset, välillä jo epämuodikkaina koetut kulttuurituotteet saivat uutta kannatusta. Työväenliikkeen järjestöllisen laajenemisen myötä myös iltamien pitäjiä oli enemmän ja työtilaisuuksia paljon.

”Sodan jälkeeseen useempi pyhä vaan ol se mänö piällä vaan, aina jonniinnäkosia juhlia oli, harva se pyhä oli niinku vapaa.”

Myös työväenliikkeen ulkopuoliset järjestöt tarvitsivat soittokuntaa varsinkin lähimaaseudulla, missä omia soittokuntia ei ollut.

”Sitte tietysti jotkii maamiesseuratkii tilas ja niitä aina käyti sitte Heinäveella ja tuolla Suonenjoella ja Leppävirralla ja Sorsakoskella ja Jorosissa ja Rantasalamella.”⁸⁵

Soittokunnan asema työväenyhteisön musiikintuottajana oli kuitenkin lopullisesti muuttunut. 1930-luvulla alkanut kehitys, jonka aikana torvisoitto menetti merkityksensä tanssimusiikkina, saavutti päätepisteensä viimeistään pari kolme vuotta sodan jälkeen. VTY:n soittokunta-aktiivit jatkoivat varsin pian toiminnan käynnistyttyä 1930-luvun Vineta-yhtyeen perinnettä ja perustivat uuden soittokunnan tanssiorkesterin, *Tempon*. Tempon lisäksi ilmaantui myös muita yhtyeitä,⁸⁶ ja tanssien järjestämistä rajoittavien säädösten vähitellen kadotessa näiden orkesterien musiikki nousi yhä keskeisempään asemaan työväenjärjestöjen riennoissa. Soittokunta ”loetton ja loetton vähän kerrassaa tanssipaikoilta”. Siitä oli tullut juhlaesiintyjä. Sen tanssisoitto rajoittui ohjelmallisten iltamien jälkeiseen puolentoista tunnin tanssihetkeen, johon siihenkin saatettiin kiinnittää erillinen tanssisoittaja, orkesteri tai haitaristi.

”Etupäässä ne (esiintymiset) oli semmosia työväenyhdistyksen juhlia (...) semmosia pitivät kun eduskuntavaaleihin valmistauduttiin ja vappujuhlat nyt ilman ”muuta (...) Työväentaloha se ol se ensimmäinen ja sittehä sitä käytiin paljo soittamassa osuuskauppajuhlissa (...) ja juhannusaattona käytiin aina soittamassa Päivärinteellä.”⁸⁷

Juhlaesiintyjän rooli ei voinut olla vaikuttamatta soittokuntalaisten omiin asenteisiin. Juhlamusiikkia oli arvostettava ja myös yleisö oli saatava sitä arvostamaan. Nyt haluttiin esittää kuuntelumusiikkia ja toivottiin, että myös iltamien ja juhlien yleisö ja järjestäjät ottaisivat tämän huomioon. Soittokunnan mieliharmiksi torvisoiton arvostus ei noussut samassa suhteessa iltamayleisön keskuudessa. Sehän oli tottunut torvisoittoon käyttömusiikkina, joka soi luistinradan tai painikilpailun taustana tai jonka tahdissa tanssittiin tai marssittiin. Soittokunnan omien arvostusten ja yleisön ja järjestäjien käyttäytymisen välinen ristiriita ilmenee kuvaavasti soittokunnan yleisen kokouksen pöytäkirjasta vuodelta 1947.⁸⁸

”Lappalainen esitti, että otettaisiin käytäntöön tapa kuuluttaa soittokappaleitten nimet ja säveltäjä, jotta saataisi suuri yleisö tutustumaan soittokappaleisiin (...) Samalla

paheksuttiin kuuluttajien tapaa yleensä suhtautumisesta soittoesityksiin. Sattuu harvoin, että kuuluttaja on paikalla ollenkaan soittoesityksien aikana, vaikka toiset ohjelman suoritukset kuulutetaan täsmällisesti. Ei ole myöskään sopivaa että kuuluttaja suorastaan alentaa soittoesityksen arvoa esittämällä yleisölle: *Ohjelmassa seuraa torvisoittoa, joten yleisöllä on tilaisuus käyttää ravintolaa.*

1950-luvun alkupuolella VTY:n soittokunnan päivät alkoivat olla luetut. Soittotilaisuuksia oli kyllä vielä runsaasti, juhlien ja iltamien järjestäjät käyttivät mielellään soittokuntaa tilaisuuksissaan. Sen sijaan yhä paheneva soittajapula vaivasi kokoonpanoa. Varsin monilla soittajilla oli jatkuvasti muita musiikkiharrastuksia, he saattoivat soittaa yhtä aikaa kahdessa soittokunnassa, soittokunnassa ja sinfoniaorkesterissa tai soittokunnassa ja tanssiyhtyeessä.

”Ku siis harrastukset lisäänty, siinä miehiä oli sitte Musiikkiyhistyksen orkesterissa, sitte osa ol jo Tehtaan soittokunnassa ja sitte niillä monella ol vielä niinku tanssiorkesteri...”

”Alakuusa se menj aika pitkään siten (että) samat miehet oli tanssikeikoilla ja (soittokunnan keikoilla). Mutta siinä vähän semmosta harvennusta tapahtu, että suaatto se soittokunta lähtee Heinäveelle ja pojat saatto lähtee Pieksämäelle keikalle ja noin pois päin, että se ol vähän aina pääporukasta heikompaan suuntaan se porukan vahvuus.”⁸⁹

Esiintymistilanteet saattoivat mennä niin pahasti päällekkäin, ettei parikymmenhenkisestä soittajistosta saatu oman soittokunnan matkaan edes yksinkertaista seitsikköä.

”Oikeestaan se loppu sitte se homma siihe, siinä ol niinku liittojuhlat tuolla Päivärinteellä ja marssisoitto otettu vastaan ja me sit siinä työväentalolla ooteltiin jottai siellä viis miestä oi niitä ja ootettiin pasistiloita sitte Keskuskentältä ja ei siinä joutunnu, ei sattunnu niin mukavasti se väliaika ... Siis seittemää miestä ei saatu.”⁹⁰

Soitonjohtaja Kinnusen luopuminen tehtävästään merkitsi lopullisesti VTY:n soittokunnan hajoamista. Torvisoitossa johtajan asema on varsin keskeinen, joten mitään ei ollut tehtävissä, kun uutta johtajaakaan ei ollut näköpiirissä.

”Kinnusen Veikko vaan sillon sano, että nyt on asia siinä jamassa, että hänen kohaltaan tämä harrastus loppuu, ei siitä tule mitään jatkosta että miehet kuuluu niin moneen porukkaan että se on sula mahottomuus saaha porukka kasaan.”⁹¹

Yksi viimeisimmistä esiintymisistä oli vappuna 1954. Jo edellisenä talvena työväenyhdistys

oli lopettanut soitonjohtajan palkanmaksun, kun harjoituksia ei saatu käyntiin. Soittokunnan instrumentit lainattiin joillekin tanssiorkestereille ja musiikin harrastajille, kunnes ne lopulta muutaman vuoden kuluttua myytiin seurakunnan poikaorkesterille. Vielä keväällä 1956, yleislakon aikana soittokunta saatiin väliaikaisesti kasaan, mutta yritys jäi yhtä ainutkertaiseksi kuin itse lakkokin.⁹²

Johtajan luopuminen toimestaan ja soittajapula olivat tietysti vain soittokunnan toiminnan loppumisen ilmiä, joiden taustalla on eroteltavissa kokoonpanon aseman heikkenemiseen vaikuttaneita tekijöitä. Voi sanoa, että VTY:n soittokunnan roolin muuttumisessa käyttömusiikin tuottajasta estraditaiteeksi piili koko toiminnan lopun siemen. Soittokunnan tämän vuosisadan alkupuolelta oleva taidemusiikkirepertuaari, alkusoitot ja salonkikappaleet sopivat hyvin juhlamusiikiksi, mutta ne alkoivat kuitenkin olla vanhahtavia sekä populaarimusiikin että taidemusiikkia lähellä olevan perinteen kannalta. Soittokunnan ”vanhat overtyyrit” eivät enää riittäneet niille jäsenille, joita uusi tanssimusiikki kiinnosti. Heidän innostuksensa suuntautui yhä enemmän tanssiyhtyeisiin. Soittokunnan jäsenistä koostuvan Tempo-orkesterin kautta saatiin kyllä uudempaa, Kinnusen tai Yrjö Juutilaisen sovittamaa tanssimusiikkiohjelmistoa, mutta sitä ei juuri päästy esittämään, koska soittokunnan soitot keskittyivät erilaisiin juhliin.⁹³

Toisaalta vanhanaikainen ohjelmisto ei välttämättä viehättänyt niitäkään soittajia, jotka tunsivat viehtymystä taidemusiikkia kohtaan. Paikkakunnalla toimintansa aloittanut amatöörisinfoniaorkesteri sekä parempitasoinen Tehtaan soittokunta tarjosivat puolestaan monipuolisemman harrastusareenan taidemusiikin soitosta kiinnostuneille.

Liittymistä porvarillisina pidettyihin kokoonpanoihin ei enää katsottu yhtä suuressa määrin luoputoiminnaksi tai ”emäpuolueen jättämiseksi” kuin vielä 1930-luvulla. Alkoihan koko työväestö integroitua yhä selvemmin muuhun yhteiskuntaan. Varkautelaisessa iltamatoiminnassa tämä ”luokkasopuilu” ilmeni myös siten, että varsinkin sosialidemokraattiset työväenjärjestöt alkoivat pitää iltamiaan ja tanssejaan porvarillisen urheiluseuran ja A. Ahlström Oy:n omistamissa huvihuoneistoissa.⁹⁴

5.2.5. VTY:n soittokunnan organisaatio

Tarkasteltaessa VTY:n soittokuntaa organisaationa, ”tietoiseen päämäärään pyrkivänä

sosiaalisena järjestelmänä”⁹⁵ nousee esiin kaksi perinnettä, jotka molemmat vaikuttivat soittokunnan organisoitumisen sisältöön. Ensiksi työväenliikkeen järjestöperinne heijastui soittokunnassa selkeänä. Lähes kaikelle työväen yhdistystoiminnalle aina paikallisosastoista valtakunnallisiin keskusjärjestöihin on ollut luonteenomaista sangen tehokas, rationaalinen järjestö rakenne. Tönniesin käsiteparia lainaten työväenjärjestöissä on näennäisesti ollut enemmän Gemeinschaft-muotoisen, asiaorganisaation piirteitä kuin Gemeinschaft-tyyppisen yhdessäolo-organisaation ominaisuuksia. Järjestöjen toiminta on perustunut varsin tiukkoihin, kirjoitettuihin sääntöihin, ja niihin liittyminen on pohjautunut yhteisiin etuihin ja yhteisesti tunnustettuun päämäärään. Lähemmin tarkasteltuna työväenjärjestöjen rationaalinen luonne tuntuu kuitenkin olleen varsin pinnallinen ominaisuus. Erityisesti paikallistason järjestöt ovatkin olleet perimmiltään Gemeinschaft-organisaatioita. Niihin liitettiin sukulaissuhteiden, ryhmäidentiteetin ja perityn statuksen vuoksi.⁹⁶

Työväenjärjestöjen kaksinaisluonne, rationaalinen ja päämäärähakuinen ulkokuori sekä epävirallisempi, yhteisöllinen käytännön toiminta peilautui suoraan VTY:n soittokunnan organisaatiossa. Virallisista säännöistä ja muista järjestöpiirteistään huolimatta orkesteri oli ennen kaikkea musiikkia tuottava pienryhmä, jota yhteinen vapaa-ajanharrastus, torvisoitto piti koossa. Viralliset järjestöpiirteet olivat enemmänkin toiminnan kulissina.

Toiseksi VTY:n soittokunnan organisaatiossa näkyy kaikkien suomalaisten soittokuntien esikuvan ja historiallisen alkumuodon, sotilassoittokunnan vaikutus. Tämä vaikutus ilmeni ennen kaikkea soittokunnan kokoonpanossa, seitsikkopohjaisessa soitinjärjestelmässä. Järjestelmällä oli erityistä merkitystä 1920-luvulla, jolloin soittokunta vielä huolehti kaikkien merkittävien tanssi-iltamienkin musiikista. Tuolloin oli tapana muodostaa soittokunnasta kaksi seitsikköä, jotka vuorottelivat eri tanssi-iltaina.⁹⁷

Sotilassoittokunnista periytyi myös tietty militaarinen leima siviilisoittokuntien toimintaan. VTY:n soittokunnassakin kurinalaisen organisaation ihanne oli piilevänä, joskin esimerkiksi kokoonpanon harjoittelukuri ei ollut läheskään niin ankara kuin paikkakunnan toisen, paljolti entisistä sotilassoittajista koostuvan Tehtaan soittokunnan keskuudessa.⁹⁸ Silti kurinpidollisiin kysymyksiin kiinnitettiin huomiota myös VTY:n soittokunnassa.

Soittokunnan järjestöluonteinen organisaatio syntyi jo toiminnan alkuaikoina, 1910-

luvulla. Tuolloin soittokunnalle laadittiin säännöstö, joka koski mm. orkesterin velvollisuutta esiintyä työväenyhdistyksen tilaisuuksissa, kurinpidollisia asioita ja soittajien valintaa.⁹⁹ Lisäksi soittokunta alistettiin erityisen puolueen jäsenistä koostuvan musiikkivaliokunnan alaisuuteen. 1920-luvulle tultaessa musiikkitoiminta rakentui ainakin jonkun verran epävirallisemmalle pohjalle, mm. musiikkivaliokunta lakkautettiin. Tuon ajan harjoittelukuri oli silti kova. Oppilassoittaja saatettiin esimerkiksi erottaa jo yhden kerran harjoituspinnauksen vuoksi.¹⁰⁰

Soittokunta liittyi vuonna 1929 saman vuosikymmenen alussa perustettuun Suomen Työväen Musiikkiliittoon. Keskusjärjestösidonnaisuus edisti selvästi soittokunnan organisaation kiinteyttä. Liittymisen yhteydessä perustettiin erityinen VTY:n soittokunnan musiikkiosasto, josta itse asiassa tuli orkesterin hallintojärjestelmä. Musiikkiosastolle valittiin johtokunta, joka koostui paljolti niistä soittokunnan jäsenistä, joilla jo ennestään oli kokemusta muusta järjestötoiminnasta. Johtokunnalla oli määräysvalta orkesterin hallinnollisissa ja taloudellisissa kysymyksissä. Ainoastaan taiteellisista asioista päättäminen jäi orkesterin johtajalle. Musiikkiosasto piti säännöllisiä johtokunnan ja yleisiä kokouksia sekä niitä koskevaa pöytäkirjaa normaalin yhdistyskäytännön mukaisesti. Vuonna 1929 laadittiin myös kirjoitetut säännöt, joiden esikuvaksi hankittiin ”pykälämateriaalia” sekä musiikkiliitosta että Kuopion Musiikkiyhdistyksestä. Soittokunnan korostainen järjestöluonne ilmeni jo sääntöjen ensimmäisessä lauseessa, jossa VTY:n soittokunnan osasto 39:n toiminnan tarkoitukseksi määriteltiin ”ylläpitää soitannollista harrastusta Järjestäytyneen työväen keskuudessa”. Järjestäytymistendenssiä vahvistettiin normilla, jonka mukaan jokaisen soittajan oli kuuluttava työväenyhdistykseen, ammattiosastoon tai nuorisoliiton osastoihin. Lisäksi säännöissä hyvin yksityiskohtaisesti säädettiin osaston hallinnosta ja taloudenpidosta. Myös soittokuriin ja instrumenttien huoltovelvollisuuteen kiinnitettiin yksilöityä huomiota.¹⁰¹

Nämä soittokunnan omassa keskuudessaan laatimat säännöt jouduttiin jo seuraavana vuonna uusimaan, ”siksi kun sosdem Puolue oli palauttanut takasi, niiden vaalinaisuuden takia”.¹⁰² Vaikka alkuperäisissä säännöissä oli myös muodollisia puutteita, muutosvaatimukset koskivat ensisijaisesti soittokunnan ja työväenyhdistyksen sekä toisaalta soittokunnan ja STM:n välisiä suhteita. Orkesteri haluttiin myös sääntöjen avulla kytkeä

tiukemmin puolueeseen ja keskusliittoon. Niinpä uusissa säännöissä oli lisäys, että ”soittokunnan tulee noudattaa kaikkia työväenyhdistyksen päätöksiä ja STM:n sääntöjä.” Myös työväenliikkeen perinteisen raittiusihanteen mukaisesti sääntöjen linjaa tiukennettiin: kun alkuperäisissä säännöissä tyydyttiin vain toteamaan, että humalaisen soittajan oli poistuttava soittopaikaltaan soitonjohtajan tai järjestysmiehen niin vaatiessa, niin uudessa normikokoelmassa alkoholinkäyttöön liittyi jo ehdoton erottamisuhka.¹⁰³

Toiminnan kulissina olevat säännöt eivät vielä riittävästi kuvaamaan soittokuntaa organisaationa, vaan tärkeämpää on selvittää, miten sääntöjä tulkittiin. Käytännössä sääntöjen edellyttämällä soittajiston puoluesidonnaisuudella ei tuon aikaisten soittajien mielestä ollut kovin suurta merkitystä. Jäsenkirjoja ei kyselty soittokuntaan liittymisen yhteydessä. Tosin pääasiassa teollisuustyöväestöön ja työväen osuusliikkeen palveluskuntaan lukeutuvat muusikot olivat yleisesti vähintään ammattiosastojen jäseniä.¹⁰⁴

Jäsenyysvelvoitetta tulkittiin siis väljästi, mutta tietyssä mielessä ehdottomasti. Porvarillisten järjestöjen, erityisesti Suojeluskunnan kanssa veljeilemiseen vastattiin kovin ottein, mikäli veljeily heikensi soittokunnan toimintakykyä. Niinpä keväällä 1930 soittokunnan yleinen kokous erotti ”toveri Sikasen” yksimielisesti orkesterista, koska ”hän oli mennyt suojeluskunnan juhliin soittamaan vaikka omalla koplalla oli soitto samana aikana”.¹⁰⁵

Myös alkoholin käytöstä aiheutuviin rikkeisiin suhtauduttiin käytännössä lievemmin kuin säännöt olisivat edellyttäneet. Ainakin 1931 kahden soittokunnan nuoren puhaltajan jäätyä kiinni viinanjuonnista esiintymisen yhteydessä, tyydyttiin heitä vain toverillisesti nuhtelemaan ja esittämään ”paheksumislause tai muistutus WR:lle ja WP:lle juopottelusta soittotilaisuuksissa”. Lisäksi soittokunnan yleinen kokous päätti ”vältettäväksi tällaista käyttäytymistä yleisillä paikoilla”.¹⁰⁶

Soittajiin kohdistettiin myös taloudellisia kurinpitotoimia, luotiin erityinen sakkokäytäntö sääntöjen rikkojia vastaan. Mielenkiintoista tässä on se, että myös 1930-luvulla syntyneet tanssiorkesterit sovelsivat tätä sanktiomuotoa, kuten jatkossa tulemme osoittamaan. VTY:n soittokunnassa sakotusta käytettiin ensisijaisesti soittokurin pysyttämiseen. Varsinkin tanssisoittojen yhteydessä aiheutui huolta siitä, etteivät muusikot pysyneet työpaikallaan. Monet soittokunnan puhaltajat olivat nuoria, ja veri veti helposti

tanssilattialle soittamisen sijasta. Erityisesti seitsikolla soitettaessa yhdenkin jäsenen siirtyminen tanssiyleisön puolelle oli hyvin kiusallista. Ongelma ratkaistiin määräyksellä, jonka mukaan ”soittotilaisuuksissa ollessa ei saa soittaja poistua paikaltaan ja jättää temmaansa soittamat, muussa tapauksessa jolloin häntä joku tuuraa. Vaan ilman tuuraajaa jos poistuu niin hän on maksava 1:- markan sakon soittokunnan kassaan (...) jokaisesta kappaleesta minkä hän on ollut poissa soittopaikaltaan.”¹⁰⁷

Vuonna 1936 VTY:n soittokunta erosi Työväen Musiikkiliitosta ilmeisesti liiton aluetoiminnan vähäisyyden vuoksi.¹⁰⁸ Koska tuon ajan pöytäkirjat ovat kadonneet, on mahdotonta sanoa, pysytettiinkö vanha säännöstö ja järjestökäytäntö voimassa. Joka tapauksessa kymmenen vuotta myöhemmin 1946 orkesteri liittyi jälleen keskusliittoon ja hankki uudet säännöt, joissa organisaatio ja soittokunnan järjestöluonne pysyi hyvin paljon entisen kaltaisena. Tapahtuneet muutokset koskivat lähinnä orkesterin ja soittajiston suhdetta järjestäytyneeseen työväenliikkeeseen. Enää ei puhuttu soittokunnan tehtävästä järjestäytyneen työväen soitannollisten harrastusten ylläpitäjänä, vaan orkesterin tehtäväalueeksi määriteltiin ”ylläpitää musikaalista harrastusta paikkakunnan työväen keskuudessa”. Edelleen muusikoiden järjestösidonnaisuudesta ei mainittu enää sanaakaan. Itse orkesteri pysyi edelleen työväenyhdistyksen soittokuntana siinä mielessä, että yhdistyksellä oli valta valita soitonjohtaja ja velvollisuus maksaa hänen palkkansa. Lisäksi yhdistys edelleen omisti yhtyeen soittimet ja tarjosi harjoittelutilan. Säännöissä ei kuitenkaan enää puhuttu soittokunnan velvollisuudesta soittaa ilmaiseksi työväenyhdistyksen iltamissa.¹⁰⁹

Muutokset kuvastavat sitä yleistä kehitystä, mikä tapahtui samaan aikaan työväen soittokuntien ja kuorojen keskusjärjestön, STM:n piirissä. Keskusliittohan muuttui toisen maailmansodan jälkeen leimallisesta, jopa luokkakantaisesta työväenliikkeen instituutiosta yleiskulttuuriseksi järjestöksi.¹¹⁰ Samalla liiton jäsenyhdistykset, kuorot ja soittokunnat siirtyivät poliittisten työväenjärjestöjen kanssa väljempään suhteeseen, ja esimerkiksi uudet kokoonpanot eivät usein olleetkaan enää työväenyhdistysten kuoroja ja orkestereita, vaan työväenkuoroja ja -orkestereita.¹¹¹ Yleisemmällä tasolla oli kyse taidemusiikkiperinteeseen nojautuvan työväestön musiikkiharrastuksen epäpolitisoitumisesta. Kehitys enteili koko työväen muodostaman osakulttuurin vähittäistä sulautumista suomalaiskansalliseen

yleiskulttuuriin ja ylikansalliseen massakulttuuriin.

5.2.6. Oppiminen

Soittokunnat muodostivat lähes ainoan soitonopetuskanavan 1900-luvun alun Suomessa erityisesti pienemmillä ja syrjäisemmillä paikkakunnilla. Musiikkiopistoja ei Helsingin ja muutamien suurempien paikkakuntien lisäksi ollut,¹¹² ja myös yksityisopetusta antavat pitemmälle ehtineet muusikot olivat keskittyneet suurempiin kaupunkeihin jo pelkästään työtilaisuuksien vuoksi. Lisäksi Helsingissäkin musiikkiopistoon pääsy oli kovin sosiaalisesti sidonnaista — opiskelu siellä edellytti melkoista varakkuutta. Sotilas- ja siviilisoittokunnat muodostivat pääkaupungissakin työläissoittajien ainoan koulutusväylän.¹¹³ Työväenliikkeessä soittokuntien opetustehtävä korostui siinäkin mielessä, että tämä orkesterityyppi oli käytännöllisesti katsoen ainoa soitinmusiikkia tuottava organisaatio ennen 1930-lukua. Myös Varkaudessa kaikki työläissoittajat haitaristeja ja mandoliininsoittajia lukuunottamatta saivat soiton aikeensa juuri soittokunnassa. Myös haitarin- ja mandoliininsoittajiin soittokunnan opetuksella oli huomattava välillinen vaikutus, sillä nuottipohjainen soittotapa siirtyi heidän keskuuteensa 1930-luvun alussa, jolloin soittokunnan puhaltajat ja yksittäiset tanssisoittajat alkoivat koota yhteisiä uudentyyppisiä tanssiorkestereitaan. Myös taidemusiikkiperinteen musiikkisanasto välittyi soittokunnan muusikoiden kautta muuhun tanssisoittoon, tosin hieman kansanomaisemmassa muodossa: fermaatista tuli vermaatti, Duurista tuuri, improvisoinnista inspuointia jne.¹¹⁴ Niinpä uusi populaarimusiikki opeteltiin 1930-luvulla jo yleisesti nuoteista samalla kun entinen pelimannirepertuaari jäi taka-alalle. Agraarisen kansanmusiikin ominaispiirre, korvakuulosoitto alkoi kadota.

VTY:n soittokunnassa oppiminen perustui eräänlaiseen mestari-oppipoikasuhteeseen. Tämä vanhaa perua oleva, sotilassoittokunnista periytynyt oppimistapa oli Vuolion selvityksen mukaan varsin yleinen tuon ajan soittokunnissa.¹¹⁵ Soittokunta pyrki ottamaan riveihinsä jatkuvasti uusia nuoria oppilaita, jotka ensimmäisenä vuotenaan keskittyivät lähinnä soittotekniikan ja nuottien opetteluun. Orkesterin julkisiin esiintymisiin ei oppipoika saanut soittajana ottaa osaa, ellei esim. rumpalista ollut pulaa, jolloin myös oppilas saattoi päästä rumpua lyömään. Oppipojan piti silti olla soittotilaisuuksissa mukana. Hänen tehtävänä oli ”kamppeihin kantamista, rumpuja ja semmosia ja kalustoo”. Myös

soitonjohtajan kornetin sekä nuottikirjojen ja -telineiden huolinta kuului oppilaan tehtäviin. Nämä soittopalvelijatehtävät olivat ikään kuin korvauksena soittokunnassa saadusta opetuksesta. Mitään palkkaa ei oppilaille maksettu, ellei nyt palkkioksi lasketa sitä, että nuoret soittajanalut pääsivät samalla suosittuihin iltamiin ilmaiseksi sisään. Palkka soittokunnassa maksettiin vain niille, jotka ”pysty temmansa viemään”.¹¹⁶

Soittokunta harjoitteli yleensä kahtena iltana viikossa. Soitto-oppilaat saivat ennen varsinaisia harjoituksia henkilökohtaista ohjausta kapellimestarilta. Ajoittain oppilailla oli myös oma harjoitusiltansa. Kapellimestarin ympärillä istui ajasta riippuen 2—5 poikaa, joille hän selvitteli asioita. Opetus alkoi musiikin alkeisteoriasta, kuten nuottiarvoista ja musiikkisanastosta. Jo vuonna 1920 yhdistys oli hankkinut ”musiikkiopetusta varten” mustan taulun, joten oppimistilanteessa oli myös koulumaisia piirteitä.¹¹⁷

Yhtyesoittoon kiinteästi liittyvään ”tahdinlyöntiin” kiinnitettiin alusta alkaen erityistä huomiota. Ilman tahdinlaskukykyä soittokunnassa ei pärjännyt.

”(Kapellimestarin) käsä ol minun polovessa tässä ja sitä jytkytettii että ykstattaa, ykstattaa, ykstattaa”.¹¹⁸

Seuraavana oli vuorossa itse soittotekniikan opettelu. Aloittelijan soittimena käytettiin tavallisesti soittokunnan vanhaa ”paksupeltistä” b-kornettia. Se oli muita puhaltimia ”tiukempi soittaa”, äänen tuottamisessa soitin jouduttiin painamaan erittäin tiukasti huulia vasten. Tuolloin käytetyn puristetun ansatsin opettelun kannalta tällainen instrumentti oli oiva apuväline:

”tuohon huuliin tulee sitten se rengas”.¹¹⁹

Soittimella opeteltiin aluksi pelkästään ”jankkauskuvioita aapeesee, aapeesee”. Vasta sormitusalkujen opettelun jälkeen siirryttiin varsinaisiin soittokappaleisiin, joista ensimmäinen saattoi olla ”Pajalaulu, reippahasti lietsomaan”. Erityisiin vihkoihin kirjoitetut sormitusharjoitukset ja ensimmäiset kappaleet saatiin kotiläksyksi ”jankattavaksi”. Soittokunnan harjoitussoittimet saatiin tavallisesti viedä kotiin, mutta esim. rumpalioppilas harjoitteli kotonaan kenkälaatikon kanteen. Käsinkirjoitettujen vihkojen lisäksi harjoittelussa voitiin käyttää myös Fazerin musiikkiliikkeen kustantamia soitinkouluja, kuten Airilan klarinettikoulua.¹²⁰

Soitonjohtajalta saadun yksilöohjauksen lisäksi oppipojat osallistuivat alusta alkaen myös soittokunnan varsinaisiin harjoituksiin. Täällä oppilas sai mestarikseen samaa soitinta soittavan vanhemman puhaltajan, jonka vieressä hänen täytyi istua harjoituksen ajan. Soiton aikana vanhempi soittaja näytti oppilaalle, missä kohdin nuoteissa milloinkin oltiin menossa. Aluksi nuottien seuraamisen opettelu saattoi tapahtua ilman torvea, mutta mikäli torvia oli vapaana, heti myös torven kanssa:

”Se oli siis harjoituksissa sellasta, että se torvi kädessä istu vanhemman vieressä ja seuras nuotista ja soitti harjoituksissa minkä sai irti(...) osallistu sen mitä pysty”.¹²¹

5.3. Työväeniltamien soittokuntarepertuaari

VTY:n soittokunnan ohjelmistoa tarkastellaan seuraavassa kahden säilyneen nuottikirjasarjan sisällön perusteella. Kirjoissa olevien päiväysten avulla voidaan melko tarkasti määritellä, milloin eri kappaleet on otettu ohjelmistoon. Kirjoihin on käsin kopioitu soittokuntasovituksia vuodesta 1913 toiseen maailmansotaan saakka. Myös soittokunnan johtajien omia sovituksia ja sävellyksiäkin on mukana. Muita nuottikirjoja soittokunnalla ei tiettävästi ole ollut käytössään, joten kokoelman avulla saa varsin hyvän käsityksen yhtyeen keskeisestä ohjelmistosta. Tosin soittokunnan käytössä on ollut lisäksi huomattava määrä erityisesti tanssimusiikkia sisältäviä irtonuotteja. Tanssimusiikin osuus jääneekin tässä tarkastelussa liian pieneksi koko repertuaaria ajatellen.

Nuottikirjat ovat ns. äänikirjoja, ts. jokaisen soittimen osuus on kirjoitettu omaan kirjaansa. Kumpikaan kirjasarja ei ole täydellinen, vaan molemmista on säilynyt ainoastaan viiden soittimen ääniosuus. Ensimmäinen vuodelta 1913 peräisin oleva kirjasarja on melko varmasti ollut seitsenosainen, sillä tuon ajan kokoonpano oli yksinkertainen seitsikko.¹²² Siten ensimmäisestä kokoelmasta puuttuvat ”solististen soittimien”, es- ja 1. b-korinetin äänikirjat. Toisesta sarjasta tiedetään, että siihen on kuulunut 10 kirjaa.¹²³ Seitsikon soitinten lisäksi mukana on ilmeisesti ollut klarinetin, lyömäsoittinten¹²⁴ ja b-vireisen bassotorven osuudet, ainakin nämä soittimet otettiin mukaan kokoonpanoon 1920-luvulla, toisen kirjasarjan käyttöönottoaikana. Oli miten oli, juuri nämä äänikirjat ovat kadoksissa, minkä

lisäksi baritonin ja 2. b-korletin osuudet puuttuvat.

Aineiston epätäydellisyydestä johtuen itse sovitusten analyysistä päätettiin luopua ja huomio kiinnitettiin lähinnä kappaleiden alkuperään ja lajiluokitukseen. Jopa tämä tavoite kärsi aineiston puutteellisuudesta, sillä esim. yksittäisten kappaleiden pelkkä tunnistaminen oli usein vaikeaa melodiaosuuksien puuttuessa. Nuottikirjoista käsin lähtevässä repertuaaritarkastelussa on syytä pitää mielessä, etteivät nuottikirjat juuri kerro eri kappaleiden asemasta soittokunnan *aktiivisessa repertuaarissa*, ts. nuottikirjojen perusteella ei vielä voi päätellä, että kaikkia niissä olevia sävelmiä olisi todellisuudessa esitetty soittotilanteissa. Kuitenkin toisin kuin painettujen nuottikokoelmien kohdalla, käsinkirjoitettujen nuottikirjojen sävelmiä voidaan olettaa vähintään harjoitellun jossain soittokunnan toiminnan vaiheessa.

Nuottikirjojen yhteydessä voidaan puhua soittokunnan *passiivisesta repertuaarista*, joskin tällöin käsitteellä tarkoitetaan hieman muuta kuin mitä sillä on totuttu kuvaamaan kuulonvaraisesti välittyvän musiikin, esim. kansanmusiikin tutkimuksessa. Kun passiivisella repertuaarilla tarkoitetaan yksityisen kansansoittajan kohdalla lähinnä sitä sävelmämäärää, joka hänellä on muistissaan ja jonka hän kykenee pyydettäessä esittämään,¹²⁵ soittokunnan passiivinen ohjelmisto ei välttämättä ole soittajien muistissa, vaan nuottipaperilla. Nuottien avulla yhtye kykenee esittämään pyydettäessä repertuaariinsa kuuluvan kappaleen.

Passiivisen repertuaarin luonteen lisäksi nuottipohjainen ja kuulonvarainen musiikkiperinne eroavat toisistaan myös ohjelmiston muodostumisen suhteen. Kuulonvaraisessa perinteessä repertuaarin kokonaislaajuus pysyy suhteellisen vakiona ohjelmiston sisällön muuttuessa — ainakin osa vanhoista sävelmistä valikoituu pois käytöstä, kun uusia kappaleita otetaan ohjelmistoon. Sen sijaan nuotteihin sidotussa perinteessä ohjelmiston kehittyminen pyrkii olemaan kasautuvaa.¹²⁶ Ohjelmiston kokonaismäärä laajenee ajan myötä. Näin myös VTY:n soittokunnan passiivinen ohjelmisto pääsi kehittymään suhteellisen laajaksi. Yksistään tarkasteltavat nuottikirjat sisältävät 353 musiikkikappaletta, joista osa on suhteellisen laajoja, useita nuottisivuja käsittäviä sovituksia. Yhtyeellä on ollut tämän lisäksi huomattava määrä, jopa useita satoja pääasiassa pienimuotoista tanssimusiikkia sisältävää irtonuottia.

Ohjelmiston tarkastelu aloitetaan selvittämällä, miten se on aikojen kuluessa

muodostunut, mistä eri sovitukset ovat peräisin ja miten ne on soittokunnan käyttöön hankittu. Seuraavaksi tarkastellaan ohjelmiston sisältöä eri musiikkiperinteiden suhteen. Koska torvisoitto edustaa eräänlaista korkeakulttuurin ja kansanomaisen perinteen välistä musiikkimuotoa, on mielenkiintoista nähdä, mitä musiikinlajeja ohjelmisto sisältää. Kolmanneksi nousee ajallinen perspektiivi keskeiseksi — selvityksen kohteena on tällöin ohjelmistossa tapahtuneet muutokset eri aikoina. Lopuksi pyritään vielä arvioimaan, kuinka paljon tällä työväensoittokunnalla on ollut selvästi työväenliikkeen ideologiaan liittyvää ohjelmaa, työväenmusiikkia repertuaarissaan.

5.3.1. Ohjelmiston alkuperä

Ohjelmistoanalyysin kannalta on keskeistä, millä tavoin ja mitä kautta soittokunta on saanut nuottimateriaalinsa. Olivatpa kappaleet kuinka kansanomaisia tahansa, orkesterin kokoonpano ja esityksperinne edellyttivät erityissovituksia, joissa jokaiselle soittimelle oli kirjoitettu oma muista äänistä poikkeava äänenkuljetuksensa. Sovittamista vaikeutti vielä perinteinen transponoiva nuotinnustapa, jossa seitsikon es- ja b-vireiset soittimet kirjoitettiin partituuriin soivasta äänentasosta poiketen — edelliset pienen terssin alemmaksi ja jälkimmäiset sävelaskeleen ylemmäksi.

Kaiken kaikkiaan uusien kappaleiden sovitusten tekeminen ei luonnistunut hyvin vähän ns. musiikin teoriaa tuntevilta soittokunnan rivijäseniltä. Erityisesti työväensoittokunnilla ei aina ollut varaa palkata edes sellaista johtajaa, joka sovittamiseen olisi pystynyt. Näin repertuaarin muodostuminen jäi paljolti valmiiden sovitusten varaan.¹²⁷

Valmiiden seitsikkosovitusten hankkiminen ei ollut yksinkertainen asia varsinkaan varattomalle työväensoittokunnalle. Nuottipartituureja toki oli saatavilla, sillä esim. Kansanvalistusseura välitti soittokuntanuotteja aivan siviilisoittokuntien alkuajoista lähtien.¹²⁸ Ilmeisesti juuri kustannussyistä painettujen nuottien käyttö jäi suhteellisen vähäiseksi, ja valtaosa monien soittokuntien ohjelmistosta hankittiin kopioimalla käsin, jäljentämällä esim. toisten soittokuntien nuotistoa. Keskeisin merkitys seitsikkosovitusten tuotannossa oli entisillä sotilassoittajilla. He olivat hyvin yleisesti jäljentäneet suuren valikoiman sotilassoittokuntien repertuaaria omiin partituurikirjoihinsa ja kirjoittivat — yleensä maksua vastaan — näitä kappaleita johtamiensa siviilisoittokuntien äänikirjoihin.¹²⁹

Sotilasmusiikkiperinteen keskeinen vaikutus torvisoitossa säilyi pitkään myös sen takia, että myös uudemmat, sotilassoittokuntien lakkauttamisen jälkeen tehdyt sovitukset olivat hyvin usein ja lähes yksinomaan entisten sotilassoittajien käsialaa.

Työväen musiikkiliiton perustaminen 1920-luvun alussa muutti jonkun verran työväensoittokuntien nuottimateriaalin saantimahdollisuuksia. Liitto pyrki tuottamaan työväenkuoroille ja soittokunnille ohjelmistoa huokealla, omakustannushintaan. Silti varattomat kuorot ja orkesterit tilasivat usein vain yhden näytekappaleen, josta sitten eri äänet jäljennettiin käsin omiin nuottikirjoihin. Käsinkirjoitettujen nuottikirjojen käyttö jatkui vakaana.¹³⁰

Ei ole mahdollista täsmälleen selvittää, millä tavoin VTY:n soittokunnan nuottikirjojen sovitukset hankittiin eri aikoina. Vanhimmat soittokunnan elossa olevat jäsenet muistavat tarkasti vasta 1920-luvun loppupuolen tilanteen, jolloin ohjelmiston pääosa ”ol jo kaikki sitä vanhaa varastoa”.¹³¹ Näin sovitusten alkuperän tarkastelu on perustettava niihin hajatietoihin, joita nuottikirjojen kappaleiden yhteydessä on. Nuotinnosten lopussa olevien jäljentäjien puumerkkien tai nimikirjoitusten avulla voidaan ainakin viitteellisesti saada selville ohjelmiston hankintaan vaikuttaneita henkilöitä.

Ensimmäinen nuottikirja

Ensimmäisen kirjan alkupuolella on kuuden nuotinnoksen yhteydessä nimikirjaimet UP, jotka viittaavat soittokunnan johtajaan Urho A. Pesoseen. Alkupuolella on myös kolmen kappaleen yhteydessä toisen johtajan, Juho Öhmanin nimikirjoitus vuosilta 1914 ja 1915. Muita nimiä ei alkupuolen nuotinnosten yhteydessä olekaan. Epäilemättä soitonjohtajat huolehtivat myös VTY:n soittokunnassa ohjelmiston keräämisen, tähän oli yleinen tapa tuona aikana.¹³²

Kappaleiden sovittajista ei ensimmäisen nuottikirjan käsinkirjoitetussa osassa ole minkäänlaisia viitteitä. Sen sijaan kirjaan on liimattu lisälehtinä 28 sävelmää, jotka ovat peräisin jostain painetusta nuottikokoelmasta.¹³³ Valitettavasti niistä ei löydy minkäänlaista viitettä alkuperän identifioimiseksi. Sitä vastoin säveltäjä- ja sovittajanimet ovat tarkasti jokaisen kappaleen kohdalla. Sovittajanimien perusteella ilmenee VTY:n soittokunnan ohjelmiston kytkeytyminen sotilassoittoperinteeseen. Kaikki lisälehtien sävelmät ovat joko J. Willgrenin tai A. Widgrenin sovittamia. Jälkimmäinen nimi viittaa melko varmasti

sotilasmuusikkoon ja kapellimestariin August Abraham Widgreniin, joka Leanderin johtamasta Kaartin pataljoonan soittokunnasta erottuaan vaikutti aktiivisesti Kansanvalistusseuran laulu- ja soittojuhlien järjestäjänä. Edellinen nimi puolestaan tarkoittaa melkoisella varmuudella samannimistä Viipurin pataljoonan soittokunnan johtajaa.¹³⁴ Sotilassoittokuntaperinne näkyy vahvana myös ensimmäisen nuottikirjan silloin tällöin mainittujen säveltäjänimien kohdalla. Tunnettujen operetti-, kuoro- ja salonkimusiikin säveltäjien (esim. Suppé, Abt, Zeller, Keler-Bela, Lagercrantz, Moszkowskija Ivanovici) ohella on lähes ainoina säveltäjinä mainittu nimiä, jotka liittyvät kiinteästi suomalaisen sotilassoiton historiaan: Leander, Widgren, Lumme, Apostol ja Kahra. Ohjelmiston hankintatapoja edellä olevat tiedot eivät valitettavasti paljon valaise.

Toinen nuottikirja

Toisessa nuottikirjassa on jo huomattavasti enemmän mainintoja sävellysten tekijöistä, joskin sovitustiedot ovat edelleen perin vähäiset. Muutenkin 1920- ja 1930-lukujen ohjelmiston hankkimisesta voidaan kehittää huomattavasti tarkempi kuva, koska haastattelutietojakin on käytettävissä.

Ohjelmiston hankinta tuntuu olleen edelleen soitonjohtajien tehtävänä. Nuottikirjan 12 ensimmäistä kappaletta ovat ensimmäisen kansalaissodan jälkeisen kapellimestarin, K. J. Forssellin kirjoittamia. Joukossa on myös kaksi soitonjohtajan omaa sävellystä, valssisikermä Muisto ja Suomenlinnasta sekä Tango-Maxiee. Lisäksi kuusi teosta on Forssellin omia sovituksia, mm. Merikannon Työväenmarssi.

Myös orkesterin seuraava johtaja Väinö Koponen on jättänyt jälkensä nuottikirjaan, tosin vain kopiointien muodossa. Koposen välittämässä kappaleissa on myös Emil Kaupin valssi Sevillan tanssijatar. Kaupin, Työväen musiikkiliiton alkuaikojen toimitsijan ja keskeisen vaikuttajan nimi viittaa jo liiton panokseen VTY:n soittokunnan ohjelmistossa. On varsin mahdollista ja jopa todennäköistä, että STM:n soitonjohtajakursseillekin osallistunut Koponen hankki nuottimateriaalia liiton kautta, tosin Koposen ajan muut ohjelmistoon otetut sävelmät eivät esiinny STM:n itse kustantamien torvisovitusten luetteloissa.

Kapellimestari Arvo Vikmanin aikana soittokunta sai taas johtajansa omaa tuotantoa soitettavakseen. Vikmanin omia sävellyksiä on mukana seitsemän, niistä marssi Lauri

Kristian on sävelletty Varkaudessa vierailleen presidentti Relanderin kunniaksi.¹³⁵

NUOTTIESIMERKKI 1. Soitonjohtaja K. J. Forssellin valssipotpuri Muistoja Suomenlinnasta. Es-kornetin ääniosuus.

The image shows a handwritten musical score for an Es-kornet (E-flat cornet). The title is "Muistoja Suomenlinnasta" (Memories of Suomenlinna) by K. J. Forssell. The score begins with an "Introduction (johdanto)" in 2/4 time, marked with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The introduction features a series of eighth and sixteenth notes, with dynamics like *mf* and *f*. It concludes with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), indicating the start of a waltz section. The waltz section is in 3/4 time and includes markings such as *poco ritard.*, *rit.*, *Allegretto*, *Tristemente (agitato) cresc.*, and *ff*. The score is written on ten staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Muutenkin Vikmanin kaudella 1925-26 ohjelmistoon lisättiin uusia sävelmiä huomattavan paljon, ainakin 60. Lisäksi näissä kappaleissa on runsaasti aiempaa laajamuotoisempia teoksia, kuten Kajanuksen Rapsodia n:o 1, alkusoitot Mozartin Taikahuilusta ja Heraldin oopperasta Zampa sekä orkesterifantasia Leoncavallon oopperasta Pajazzo.

Jopa omaan sävellyskonserttiinsa yltänyt Vikman oli ilmeisesti VTY:n soittokunnan historian laaja-alaisin ja kokenein johtaja. Hänellä oli myös tarpeeksi kunnianhimoa ottaa vaatimattoman työläisorkesterin ohjelmistoon tavallista laajempia ja myös teknisesti vaativia teoksia. Tuntuu toisaalta uskomattomalta, että Vikmanin vajaan vuoden kestäneellä johtajakaudella todella ehdittiin saada kaikki ohjelmistouutuudet esitettävään kuntoon. Joka tapauksessa jokaista teosta on ainakin myöhemmin soitettu. Erittäin kuluneet ja likaiset nuottilehtien reunat sekä lukuisat harjoitusmerkinnät ovat siitä vakuuttavana todisteena.

NUOTTIESIMERKKI 2. Katkelma Arvo Vikmanin marssista Lauri Kristian. Sovituksesta puuttuvat baritonin, 2. b-kornetin, klarinetin sekä lyömäsoitinten äänet.

The musical score is arranged in two systems of six staves each. The instruments are labeled on the left of each staff:

- Kornetti es**: First staff, treble clef, key of B-flat major, 3/4 time. It features a melodic line with triplets and a crescendo leading to a forte (f) section.
- 1. kornetti b**: Second staff, treble clef, key of B-flat major. It plays a supporting role with triplets and accents, also leading to a forte (f) section.
- 1. alto ad lib.**: Third staff, treble clef, key of B-flat major. It provides a harmonic accompaniment with a crescendo leading to a forte (f) section.
- 2. alto es**: Fourth staff, treble clef, key of B-flat major. It plays a steady accompaniment with a crescendo leading to a forte (f) section.
- tenori b**: Fifth staff, bass clef, key of B-flat major. It provides a steady accompaniment with a crescendo leading to a forte (f) section.
- basso es**: Sixth staff, bass clef, key of B-flat major. It provides a steady accompaniment with a crescendo leading to a forte (f) section.

The score includes various musical notations such as triplets, accents, slurs, and dynamic markings (mf, p, f). A vertical bar line separates the first system from the second.

Työväen musiikkiliiton vaikutus alkaa näkyä varsin selvästi vuoden 1926 jälkeisessä ohjelmistossa. Valtaosa uusista ns. ohjelmakappaleista kuten marsseista ja alkusoitoista on STM:n kustantamista partituureista kopioituja tai ne ovat muuten musiikkiliiton piirissä toimineiden sovittajien, kuten Lundelinin, Kaupin ja Kankaan käsialaa. Kuitenkin tämä valtaosa on vain vähäinen osa vuoden 1926 jälkeisen ohjelmiston kokonaismäärästä, sillä uudentyyllisen populaarimusiikin suosio alkoi 1920-luvun lopulla vaikuttaa myös VTY:n soittokunnan ohjelmiston sisältöön. Fokstrotit ja valssi-iskelmät valtasivat nopeasti alaa. Samalla sovitusten hankintatapa muuttui ratkaisevasti. Ostamalla tai lainaamalla hankittujen partituurien kopioinnista siirryttiin yhä enemmän paikallisten sovittajien käyttöön. Muutos edellytti pätevän musiikin ammattilaisen saamista paikkakunnalle. Tämä tapahtui syksyllä 1928, jolloin Työväennäyttämön pianistiksi kiinnitettiin musiikkeri Lauri Parkkonen. Hän alkoi maksua vastaan tekemään tanssimusiikkisovituksia soittokunnalle.

”Tämä Parkkonenhan niitä (sovituksia) enimmin teki meille ja kyllä kai niitä jostakin sitten myös tilattiin, jostakin konserttitoimistosta tai musiikkiliikkeestä Vatserilta.”¹³⁶

Tilattujen sovitusten käyttö siis kuitenkin jatkui, erityisesti ohjelmakappaleiden osalta.

1920-luvun viimeisinä vuosina radiolähetykset alkoivat kuulua myös Varkaudessa.¹³⁷ Samalla äänilevyjen kuuntelu yleistyi yli maan ulottuneen gramofonikuumeen myötä. Radion ja äänilevyjen välityksellä tieto uusista ja suosituista tanssikappaleista levisi hyvin nopeasti varkautealaisten keskuuteen. Alettiin olla enemmän muotitietoisia myös musiikin alueella. Jotta soittokunnan ohjelmisto jokaviikkoisissa tanssisoitoissa olisi voitu pitää ajan tasalla, ei valmiita musiikkikustantajien sovituksia ollut varaa odottaa. Sitä paitsi läheskään kaikkia sävelmiä ei ollut saatavillakaan soittokuntasovituksina. Soittokunnat alkoivat Helsingistä, musiikkikustantajien näkökulmasta olla jo katoavaa perinnettä, jonka sovitusten tuottamiseen ei kannattanut enää investoida. Saadakseen nopeasti uudet menestysiskelmät soittokunnan ohjelmistoon sovittajan oli turvauduttava radion apuun.

”Melekein joka viikko ilmesty uus vokstrotti, ne ol niitä... Puusepät tul siilon ja mitä kaikkea niitä ollii ja ne tuli just niinä aekoina pinnalle. Hän (Parkkonen) sano siilo aina iltasella, että lähetäänpäs tuohon Työnvoiman kahvilaan(...)että jos sattus joku uus kappale tulemaan radiosta.”¹³⁸

Sovitustaidon lisäksi tanssimusiikin hankkiminen radion kautta soittokunnan ohjelmistoon

vaati myös melkoista transkriptiotaitoa:

”Parkkosella ol hyvin tarkka korva... Voi sannoo ett sillä ol jo apsoluuttinen korva, kun ottaa radiosta äkkiä. .. (Parkkonen) vetäs äkkiä viivat ja pisti siihen sen mik on se päämelodia... Se otti sen päätemman ylös ja pari kolme päivää sen jälkeeen toi meille harjotuksiin sinne soittokunnan harjotuksiin ja noin että koittakaapas miltäs tää tuntuu!”

Parkkosen sovitustoiminta oli varsin laajaa:

”Hän teki niitä kappaleita voi sannoo ainakin pari kuukauvessa, kyllä ne ol kertakaikkiaan hyviä sovituksia.”¹³⁹

Ammattitaitoisen muusikon iskelmäsovitukset miellyttivät työläissoittajia ja varmasti myös yleisöäkin. Muutenhan näitä uusia tanssikappaleita kuultiin pelkistetyimmässä ja yksinkertaisemmassa muodossa iltamahaitaristien ja mandoliininsoittajien esittäminä.

Nuottikirjasta Parkkosen käsialaa löytyy foxtrottien Paris, Rio Rita, Bolschevik, Puuseppä ja Im Ural (Uraliin) kohdalta. Suurin osa hänen sovituksistaan on kuitenkin jäänyt nuottikirjan ulkopuolelle, sillä hän toi yleensä valmiit puhtaaksikirjoitetut nuotit joka soittimelle soittokunnan harjoituksiin. Niitä ei tarvinnut eikä kannattanut siirtää nuottikirjaan.

”Temman se kirjoitti aina joka äänelle valamiiks. Sovittaja kirjoni ne puhtaaks aina, ei ne tullu partituurina meille.”¹⁴⁰

NUOTTIESIMERKKI 3. Soittokunnan tanssiohjelmistoa 1920-luvun lopulta: Lauri Parkkosen sovitus fokstrotista Puuseppä, säv. Jaakko Pulli. (Sovitus puutteellinen, vrt. nuottiesimerkki 2.)

The musical score is written for a band arrangement. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Kornetti es, 1. kornetti b, alto es, tenori b, and basso es. The second system continues the arrangement with five staves. The music is in 6/8 time and the key of D major. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

A handwritten musical score consisting of five staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a measure containing a quarter note (F#), an eighth rest, and a dotted quarter note (A). This is followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent measures contain various notes and rests, including a half note (B), a quarter note (C), a dotted quarter note (D), a half note (E), a quarter note (F#), a half note (G), a quarter note (A), and a dotted quarter note (B). The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a measure containing a quarter note (F#), an eighth rest, and a dotted quarter note (A). This is followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent measures contain various notes and rests, including a half note (B), a quarter note (C), a dotted quarter note (D), a half note (E), a quarter note (F#), a half note (G), a quarter note (A), and a dotted quarter note (B). The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a measure containing a quarter note (F#), an eighth rest, and a dotted quarter note (A). This is followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent measures contain various notes and rests, including a half note (B), a quarter note (C), a dotted quarter note (D), a half note (E), a quarter note (F#), a half note (G), a quarter note (A), and a dotted quarter note (B). The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a measure containing a quarter note (F#), an eighth rest, and a dotted quarter note (A). This is followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent measures contain various notes and rests, including a half note (B), a quarter note (C), a dotted quarter note (D), a half note (E), a quarter note (F#), a half note (G), a quarter note (A), and a dotted quarter note (B). The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a measure containing a quarter note (F#), an eighth rest, and a dotted quarter note (A). This is followed by a double bar line and a repeat sign. The subsequent measures contain various notes and rests, including a half note (B), a quarter note (C), a dotted quarter note (D), a half note (E), a quarter note (F#), a half note (G), a quarter note (A), and a dotted quarter note (B).

Parkkosen lisäksi myös soittokunnan johtaja Kinnunen sekä Lehtoniemen työväentalon vahtimestari Sinisalo tekivät seitsikkosovituksia populaarimusiikista. Myös paikallista sävellystoimintaa harrastettiin. Tästä esimerkkinä on nuottikirjassa em. Sinisalon ”sepittäjä” valssi Syntinen vaimo. Paikallinen sovitustoiminta takasi varkautelaiselle tanssiyleisölle uudet populaarisävelmät varsin nopeasti.

”Kyllä meillä oli ne aina ajan tasalla olevat kappaleet, myö saatiin tämän Parkkosen ansiosta ne melkein aikasemmin kuin monessa muussa soittokunnassa.”¹⁴¹

Aikaansa seuraava tanssiohjelmisto vaikutti varsin merkittävästi siihen, että torvisoitto säilytti asemansa varkautelaisessa iltamamusiikissa vielä 1930-luvulla, jolloin tämä musiikinlaji oli jo menettänyt keskeisen roolinsa suuremmissa väestökeskuksissa.

5.3.2. Ohjelmiston sisällöstä

Työväestön soittokunnat olivat jo kehityshistoriansa puolesta lujasti sidoksissa taidemusiikkiperinteeseen. Koko niiden musiikin esittämiseen liittyvä organisaatio — nuotit, moniääniset sovitukset, soitonjohtaja, soiton kurinalaisuus jne. — viittaavat tähän suuntaan. Silti työväen soittokuntatoiminnassa oli myös hyvin kansanomaisia piirteitä. Esim. ohjelmistoon kuului paljon kansanmusiikista sovitettuja kappaleita jo pelkästään sen vuoksi, että soittokunnat huolehtivat usein myös työväenyhteisön tanssimusiikista ja toimivat näin kansanomaista musiikkia soittavien pelimannien asemassa.

Myös tarkasteltavien nuottikirjojen, erityisesti vuosina 1913-1920 kirjoitetun ensimmäisen kokoelman sävelmien nimissä ja muissa taustatiedoissa korkeakulttuurin perinne ja kansanomaisuus yhdistyvät sangen mielenkiintoisella tavalla. Lähes kaikilla sävelmillä on oma erityisnimensä, pelkkiä ”serenaati”, ”polkka” tai ”schottisch”-nimisiä kappaleita ei ole kuin muutama. Sen sijaan säveltäjistä on merkintä vain joka viidennen kappaleen kohdalla ja sovittajista tuskin koskaan. Kuitenkin enemmistö nuotinnoksista edustaa musiikkia, jonka säveltäjät tunnetaan ja yleensä ilmoitetaan kappaleiden yhteydessä, kuten salonkimusiikkia, wienervalssseja ja alkusoittoja. Samoin kappaleet ovat ehdottomasti sovitettua musiikkia, kuten kaikki soittokuntaohjelmisto.

Säveltäjä- ja sovittajatietojen puuttumiseen on vaikuttanut ainakin kaksi syytä. Ensinnäkin työväensoittajien musiikkikulttuurinen viitekehys oli vielä vahvasti sidoksissa

kansanmusiikkiperinteeseen, jossa musiikin säveltäjillä ja sovittajilla ei ollut korostunutta asemaa. Siten ei torvisoitonkaan yhteydessä kappaleiden tekijöillä ollut paljon merkitystä. Sävelmät erottuivat toisistaan kansanmusiikin tapaan oman erityisnimensä perusteella eikä tekijöiden mukaan. Toisena hyvin konkreettisena syynä tekijöiden nimien väheksymiseen oli varmasti kielitaito. Usein vieraskielisillä tekijänimillä ei ollut mitään merkitystä, kun niitä ei osattu kuitenkaan lausua.

Taidemusiikin ja kansanomaisen musiikin perinteiden yhteenkietoutuminen asettaa VTY:n soittokunnan repertuaarin kuvaamiselle selkeän lähtökohdan. Ohjelmisto pyritään jakamaan sisältönsä perusteella luokkiin, joiden avulla eri musiikkiperinteiden osuus soittokunnan musiikissa voidaan määritellä. Kuten musiikin luokittelu yleensä, myös tässä yhteydessä suoritettu jaottelu jäi varsin epätäydelliseksi ja summittaiseksi. Tästä huolimatta jaottelu tuntui riittävältä eri musiikkiperinteiden osuuksien kartoituksessa.

Luokittelun pääkriteerinä pidettiin kappaleiden otsikoissa tai esitystapamerkinnoissa ilmeneviä nimityksiä ja termejä. Kriteerin valintaan vaikutti huomio, että kappaleiden nimissä oli hyvin usein myös musiikinlajimääre, kuten valssi, polkka, ouverture, poutpure tms. Periaate tuntuikin onnistuneelta, sillä eri sävelmät voitiin lähes poikkeuksetta luokitella yksiselitteisesti tämän kriteerin perusteella. Vain muutamissa tapauksissa jouduttiin turvautumaan muihin määrittelyperusteisiin, kuten kappaleiden rytmiikkaan ja kokonaismuotoon.

VTY:n soittokunnan ohjelmisto jaetaan perinneosuuksien kuvaamiseksi seitsemään osaan. Ensimmäisen ryhmän muodostavat erilaiset *alkusoitot* ja *potpurit*, joiden rakenne on repertuaarin komplisoiduin — sävellajin vaihdokset, vaihtelevat tempomerkinnät ja modulaatiot ovat luonteenomaisia näille teoksille. Nuottikirjoissa tällaisia kappaleita ovat esimerkiksi Keler Belan Italialainen overtyyri ja Mozartin Taikahuilun alkusoitto. Nämä teokset olivat jo rakenteensa laajuuden vuoksi soittokunnan vaativinta ohjelmistoa, ”ohjelmakappaleita”, joita esitettiin iltamien ja juhlien ohjelman osana.¹⁴²

Ohjelmakappaleina käytettiin myös sitä kirjavaa ohjelmiston osaa, jota tässä luokittelussa kutsutaan *salonkimusiikiksi*. Tähän ryhmään sijoitettiin kaikki pienimuotoiset taidemusiikin perinnettä lähellä olevat kappaleet, kuten elegiat, idyllit, romanssit ja serenadit. Yhdessä edellisen luokan laajempien orkesterikappaleiden kanssa nämä sävelmät

edustavat sitä hyvin laajaa, etupäässä keskieuropalaista musiikkiperinnettä, joka oli erityisen suosittua 1800-luvun lopun ja tämän vuosisadan alun kaupunkien ylä- ja keskiluokkaisen väestön parissa. Tätä ennen kaikkea ns. salonkiorkesterien esittämää musiikkia voidaan pitää eräänlaisena taide- ja populaarimusiikin välimuotona. Siinä taidemusiikin suosittuja ja helposti omaksuttavia sävelmiä tai laajempien teosten osia oli popularisoitu kaupallisessa tarkoituksessa.¹⁴³

Salonkimusiikin luokkaan sisällytettiin myös ne säätyläis- ja kansantansseina käytetyt kappaleet, joilla ei enää VTY:n soittokunnan aikana ollut tanssimusiikin funktiota. Nämä poloneesit, menuetit, katrillit ja galopit olivat varsinaisen salonkimusiikin tapaan soittokunnan ohjelmamusiikkia.

Kolmas luokka, *marssit* ovat soittokuntaperinteen tunnusomaisinta musiikkia. Tähän ryhmään sijoitettiin kappaleet, joiden nimessä esiintyi marssi-sana tai joiden esitysviite ilmaisi saman asian (”marsin tapaan, marsintempo”). Varkautelaisessa työväenyhteisössä marssit tuntuvat olleen hyvin suosittua ja myös arvostettua musiikkia. Niillä aloitettiin lähes poikkeuksetta iltamien ohjelma ja niitä kuului muuhunkin ohjelmamusiikkiin. Myös iltamien loppumusiikkina soi usein nopea marssi, ”jossa oi niinku galopin tahti”.¹⁴⁴ Lisäksi marsseilla oli keskeinen asema soittokunnan ulkoilmasoitoissa, erityisesti vapun mielenosoituskulkeissa.

Kappaleet, joiden nimessä esiintyy *valssi*-sana, muodostavat neljännen ryhmän. Muutaman sävelmän kohdalla valinta tosin jouduttiin tekemään pelkästään nuottikuvan perusteella. Musiikinlajina valssi on siinä mielessä ongelmallinen, että termin alle sijoittuvat toisaalta lähellä taidemusiikkitraditiota olevat wieniläisvalssit ja muut salonkivalssit, mutta toisaalta kansanmusiikista peräisin olevat valssisävelmät. Asetelmaa sotkee lisää se, että myös 1930-luvun populaarimusiikin päätyypin, haitarijazzin yleisimpiä kappaleita olivat erilaiset ”lauluvalssit”.¹⁴⁵ Soittokunnan valssisävelmistöstä olisi edellisen perusteella pitänyt pystyä erottamaan ainakin kolme luokkaa, mutta käytännössä se huomattiin vaikeaksi ja tarpeettomaksikin monesta syystä. Monien sävelmien kohdalla oli taustatietojen täydellisesti puuttuessa hyvin vaikea päätellä, mihin traditioon kappale kuuluu. Sävelmän nimi saattoi olla pelkkä ”Walssi” ilman säveltäjää tai sovittajaa. Pelkän nuottikuvan perusteella — varsinkin melodiaäänänen puuttuessa¹⁴⁶ — ei voi kovin varmasti päätellä valssisävelmän

sijoittumista salonkimusiikkiperinteeseen tai vaihtoehtoisesti kansanmusiikkiin, sillä varsinkin uudemmissa pelimannivalsseissa rytmin ja melodiankin käsittely on hyvin lähellä wienervalssiperinnettä.¹⁴⁷ Jaottelu olisi muutenkin varsin keinotekoinen, sillä soiva lopputulos eri valssien kohdalla on ollut varsin samankaltainen yhdenmukaisten torviseitsikkosovitusten takia.

Seuraavaan luokkaan koottiin yhteen erilaisista *kansanlauluista* tehdyt seitsikkosovitukset. Suuri osa näistä oli laadittu potpurien muotoon: ”Pohjoismaisia kansanlauluja”, ”Kihermä suomalaisia kansanlauluja” jne. Mukana on silti myös yksittäisiä kansanlaulusovituksia, esim. Lapsuuden toverille ja Unkarilainen laulu.

Kuudes ryhmä, *kansantanssit* koostuu sävelmistä, jotka liittyvät nimensä perusteella suomalaisen agraariyhteiskunnan kansantanssiin.¹⁴⁸ Näin luokkaan saatiin seuraavia tanssikappaleita: masurkka, polkkamasurkka, polkka, saksanpolkka, jenkka, sotis ja schottisch.

Viimeiseen luokkaan järjestettiin kaikki *afroamerikkalaista alkuperää olevat sävelmät*. Myös tässä jouduttiin tulkintavaikeuksiin, sillä tämän vuosisadan ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä suosituksi tullut ragtime-musiikki ja samaan aikaan erityisesti Yhdysvalloissa sävelletyt marssit eivät juuri poikenneet toisistaan. Esim. monet ragtime-pianistit käyttivät John Philip Sousan marsseja musiikkinsa lähteenä ja varmasti vaikutus oli myös toisen suuntainen: Sousan marsseissa voidaan havaita selviä ragtime-elementtejä.¹⁴⁹ Mutta on huomattava, että marsseilla ja ragtime-marsseilla oli yksi tärkeä funktionaalinen ero: edelliset oli sävelletty marssimista ja kuuntelua varten, kun taas jälkimmäisten päätehtävänä oli tanssin säestys.¹⁵⁰

Tässä luokittelussa nämä tanssimarssit haluttiin erottaa muista marsseista afroamerikkalaisen musiikin ryhmään. Niinpä esim. 1. nuottikirjan kappale n:o 55, ”Marsch Petit Pierrots (Polka Tvo Step)” sijoitettiin afroamerikkalaisen musiikin luokkaan eikä marsseihin. Muita tähän ryhmään koottuja sävelmiä olivat tangot, one stepit, shimmyt ja foxtrotit.

Lisäksi nuottikirjoissa oli muutamia sävelmiä, joita oli vaikea liittää mihinkään em. ryhmistä. Tähän ”muut”-luokkaan sijoitettiin mm. maakunta- ja kansallislaulut, hymnit, kuorolaulusäestykset sekä fanfaarit.

Eri musiikinlajien osuus VTY:n soittokunnan repertuaarissa ilmenee seuraavasta taulukosta.

TAULUKKO 4. VTY:n soittokunnan kahden nuottikirjan sisältö musiikkilajeittain

Musiikinlaji	Lukumäärä	%-osuus
Alkusoitot ym.	33	9
Salonkimusiikki	67	19
Marssit	79	22
Valssit	59	17
Kansanlaulusovitukset	21	6
Kansantanssit	54	15
Afroamerikkalaiset tanssit	28	8
Muut	12	3
Yhteensä	353	100

Ennakko-odotusten mukaisesti marssit muodostavat ohjelmiston suurimman yksittäisen sävelmäryhmän. Suomalainen torvisoittomusiikki pohjautui suoraan ja sai musiikilliset vaikutteensa suurimmaksi osaksi sotilasmusiikista, joten marssien huomattava osuus repertuaarissa on hyvin ymmärrettävää. Torvisoiton militaaritaustaa ei voi kuitenkaan pitää dominoivana piirteenä, sillä lähes 80 % kappaleista on muita kuin marsseja. Monipuolinen ohjelmisto tuntuu olleen tämän työväensoittokunnan, työväenyhteisön ainoan organisoituneen musiikintuottajan toiminnan päämääränä.

Käsitys työväensoittokuntien ohjelmiston kansanomaisesta luonteesta ei juuri saa tukea VTY:n soittokunnan nuottikirjojen sisällöstä. Selvästi kansanomaisen musiikin (kansanlaulujen, -tanssien ja afroamerikkalaisen musiikin) osuus koko repertuaarista ei nouse edes kolmasosaan. Tosin on muistettava, että myös osa valsseista polveutui kansanperinteestä, joten kansanomaisen musiikin todellinen määrä on jonkun verran suurempi. Joka tapauksessa — marssit mukaan lukien — selvä enemmistö soittokunnan kappaleista pohjautuu taidemusiikin traditioon. Lisäksi esim. kansanlaulut esitettiin usein

eräänlaisina potpureina, jolloin laulujen alkuperäinen kansanomaisen luonne olennaisesti hämärtyi.

Alkusoittojen ja salonkimusiikin huomattava määrä ohjelmistossa on todiste siitä, että ensimmäisen selvästi kaupallisen musiikkiteollisuuden tuotteen, salonkiorkesterien musiikin vaikutus on torvisoittokuntien kautta tuntunut myös Varkauden kaltaisilla periferia-alueilla, vaikka salonkiorkesterien käyttö Suomessa rajoittuikin etelän väestökeskusten hienostoravintoloihin.

Miksi sitten rahvaan soittokunnan ohjelmistossa oli niin paljon korkeakulttuurisia piirteitä? Tärkein syy piilee epäilemättä soittokuntien historiallisessa taustassa ja uusien sovitusten hankinnassa. Taidemusiikin traditiosta sotilaskäytössä muodostunut seitsikkosoitto ei voinut siirtyä työväestön kansankulttuuriin ilman, että korkeakulttuurista peräisin oleva ohjelmisto olisi seurannut mukana. Ohjelmiston valinta ei ollut teoriaa tuntemattomien työläispuhaltajien käsissä, vaan sovitustaitoisten, taidemusiikkiperinteen omaksuneiden soitonjohtajien ja ennen kaikkea ammattisovittajien päätettävissä. Vasta afroamerikkalaisvaikutteiseen populaarimusiikkiin keskittyneen paikallisen sovitustoiminnan alkaminen 1920-luvun lopulla mahdollisti repertuaarin painopisteen siirtymisen kansanomaisempaan suuntaan.

5.3.3. Ohjelmiston kehitys

Saadaksemme käsityksen siitä, miten ohjelmisto heijastaa musiikkikulttuurin muutosta, nuottikirjojen sisältöä tarkastellaan uusien kappaleiden hankkimisajankohdan suhteen. Nuottien yhteydessä olevien päiväysten perusteella ohjelmisto on seuraavassa jaettu kolmeen ajalliseen jaksoon.¹⁵¹ Ensimmäiseen osaan on valittu ne sävelmät, jotka on kirjoitettu nuottikirjoihin ennen kansalaissotaa. Viimeinen sotaa edeltänyt päiväys on 23.1.1918, mikä valittiin rajakohdaksi. Toiseen jaksoon haluttiin ottaa kansalaissodan jälkeiseltä ajalta ne teokset, jotka oli otettu ohjelmistoon ennen 1920-luvun jälkipuolella tapahtunutta musiikkikulttuurin murrosta, joka aiheutui uudentyyppisen populaarimusiikin tuotannon nopeasta laajenemisesta. Rajakohdaksi valittiin 27.5.1926, joka oli viimeinen kirjoista löytyvä päiväys 1920-luvun puolella. Tämän jälkeisistä nuottikirjojen sävelmistä muodostettiin sitten kolmas ryhmä.

Leimallisten soittokuntakappaleiden, marssien osuus on pysytellyt uutta ohjelmistoa kehitettäessä varsin vakaana. Uusia marsseja on haluttu ilmeisesti sekä kuunnella että soittaa jatkuvasti paljon. Tähän vaikutti epäilemättä vaskikokoonpanon ”marssiystävällinen” sointi, mutta myös se, että työväenliikkeen tilaisuuksissa tarvittiin jatkuvasti ylevää marssimusiikkia yhteishengen lujittajana. Samoin valssien suosio ohjelmiston osana on pysynyt vakaana. Lähemmin tarkasteltuna valsseissa on kyllä tapahtunut selvää siirtymistä salonkisävelmistä kansanomaisempaan suuntaan. Kun 1910-luvulla ja vielä 1920-luvun alkupuolellakin suuri osa valssisävelmistä liittyi kiinteästi taidemusiikkiperinteeseen,¹⁵³ niin 1920-luvun puolivälin jälkeen huomio kiinnittyi laajenevan äänilevyteollisuuden suosimiin lauluvalsseihin, kuten Elämä juoksuhaudassa, Havaij ja Pusta vaikenee.

TAULUKKO 5. VTY:n soittokunnan nuottikirjoihin otetut uudet kappaleet ajankohdan ja musiikkilajin mukaan

Musiikinlaji	Lukumäärä			% -osuus		
Aika:	I	II	III	I	II	III
Alkusoitot ym.	6	13	12	5	9	16
Salonkimusiikki	24	22	8	21	16	11
Marssit	26	26	21	23	19	29
Valssit	17	28	11	15	20	15
Kansanlaulu	13	5	2	12	4	3
Kansantanssit	19	29	4	17	21	6
Afroam. tanssimus.	3	11	14	3	8	19
Muut	4	6	1	4	4	1
Yhteensä	112	140	73	100	100	100

I otettu ohjelmistoon ennen 23.1.1918

II otettu ohjelmistoon 23.1.1918-27.5.1926

III otettu ohjelmistoon 27.5.1926 jälkeen

Muidenkin pienimuotoisten salonkikappaleiden suosio näyttää olleen suurinta ennen

kansalaissotaa, kolmannella tarkastelukaudella näitä sävelmiä otettiin ohjelmistoon enää kahdeksan kappaletta (11 %). Salonkimusiikki, eräänlainen populaarimusiikin esimuoto olija poissa muodista 1920-luvun lopulla, gramofonikuumeen aikana. On myös kyseenalaista, kokiko työväestö aiemminkaan hienostoravintoloista ja porvariskodeista peräisin olevaa musiikkia omakseen. Kuten jo aiemmin viitattiin, salonkimusiikin suuri osuus 1910-luvun ohjelmistossa on hyvinkin johtunut pelkästään saatavuustekijöistä — seitsikkosovitusten rajoitettu määrä ehkäisi tehokkaasti nirsoilun ohjelmiston valinnassa.

Hieman yllättäen myös salonkiorkesteritraditioon luettavien laajempimuotoisempien alkusoittojen ja potpurien määrän kehittyminen ei seuraa salonkisävelmien yleistä linjaa, vaan niiden suosio näyttää lisääntyneen ajan myötä. Todennäköisenä syynä tähän oli VTY:n soittokunnan taidollinen kehitys: musiikillisten valmiuksien kasvaessa haluttiin pikkukappaleiden lisäksi esittää yhä enemmän arvostetumpaa orkesterimusiikkia. Mahdollisesti myös toisen varkautelaisen puhallinorkesterin, Tehtaan soittokunnan varsin taidemusiikkipainotteinen konserttiohjelmistoja sillä saavutetut menestykset 1920-luvun Kansanvalistusseuran järjestämällä laulujuhlla¹⁵⁴ vaikuttivat VTY:n soittajien haluun siirtyä vaikeampaan ohjelmistoon. Oman soittokunnan statusta haluttiin nostaa myös repertuaarin avulla. Se, miksi pitäydyttiin salonkiorkesteriperinteessä, johtui jälleen saatavuudesta. 1920-luvulta alkaen työväensoittokuntien keskeisen nuottimateriaalin välittäjän, Työväen musiikkiliiton nuottivarasto koostui ainakin saman vuosikymmenen lopulla marssien lisäksi lähes yksinomaan Kaupin tai Lundelinin sovittamista alkusoitoista ja potpureista — tyypillistä salonkiorkesteriperinnettä siis.¹⁵⁵

Myös kansanomaisen musiikin alueella ohjelmisto koki muutoksia, jotka heijastavat suoraan musiikkikulttuurin kehitystä ja toisaalta soittokunnan asemaa työväenyhteisön musiikintuottajana. Kansanlaulusovitukset olivat pidettyjä 1910-luvulla, minkä jälkeen niiden osuus repertuaarissa väheni selvästi. Vuosisadan ensimmäisillä kymmenyksillä kansanlauluperinne eli vielä voimakkaana, joten kansanlaulupotpurien suosiminen on varsin ymmärrettävää. Samankaltaisiin tekijöihin perustuu varmaan agraariyhteiskunnasta peräisin olevien tanssisävelmien suuri osuus ohjelmistossa soittokunnan alkuaikoina. Erityisen paljon tätä tanssimusiikkia otettiin repertuaariin 1920-luvun alussa, jolloin VTY:n soittokunnan viikottaiset tanssisoitot työväennäyttämön iltamissa vakiintuivat.

7 NUOTTIESIMERKKI 4. Soittokunnan ohjelmamusiikkia: katkelma Rossinin ooppera-alkusoitosta Tancred, sov. E. Kauppi. Es-kornetin ääni.



Juuri tanssimusiikin kohdalla 1920-luvun ohjelmistokehitys selvimmin heijastaa koko musiikkikulttuurin muutosta. Samalla kun kansanmusiikkipohjaiset polkat, jenkat ja masurkat nopeasti vähenivät uusien kappaleiden joukosta, uudentyyppinen afroamerikkalaisvaikutteinen populaarimusiikki valtasi ripeästi alaa. Vaikka ns. ohjelmamusiikissa, marssien ja alkusoittojen esittämisessä voitiin pysytellä vanhassa tyyliässä, tanssisoitossa yleisön maku oli määräävä tekijä. Uusia muoti-iskelmiä oli pystyttävä soittamaan. Ajanmukainen ohjelmisto tuli yhä tärkeämmäksi 1930-luvulla, jolloin yleisö oli yhä enemmän tietoinen uusista muotivirtauksista populaarimusiikin alueella.

5.3.4. Työväenmusiikin osuus ohjelmistossa

Työväensoittokunnan kohdalla on mielenkiintoista selvittää, kuinka paljon ohjelmistossa on selvästi työväenliikkeen aatemaailmaan liittyviä kappaleita, nk. työväenmusiikkia. Kun kyseessä on instrumentaalimusiikki, ensisijaisesti tekstinsä perusteella määräytyvän työväenmusiikin erottaminen ohjelmistosta ei ole yksinkertaista. Tässä tapauksessa ongelma ratkaistiin siten, että repertuaarista poimittiin ne kappaleet, joista oli tiedossa samanniminen,

työväen ideologiaan kiinnittyvä lauluversio¹⁵⁶ tai joiden nimi tai syntytausta suoraan viittasivat työväenliikkeeseen tai olivat sitä lähellä.

Em. kriteerien perusteella ohjelmistosta löytyi kahdeksan marssia, joista tunnetaan myös työväenaatetta korostava lauluversio. Kappaleet olivat Työväenmarssi, Proletaarimarssi, Internationaali, Marseljeesi, Veljiksi kaikki, Luo lippujen, Osuustoimintamarssi sekä Sateenkaarilipun alla. Viisi ensimmäistä ovat jo vanhan työväenliikkeen aikaisia tai sitäkin iäkkäämpiä kappaleita ja ne ovat sisältyneet mm. Työväen laulukirjan ensimmäisiin painoksiin. Loput ovat myöhempää perua: Luo lippujen - marssi syntyi Suomen Työväen Musiikkiliiton 1922 julistaman sävellyskilpailun tuloksena. Kappaleen sävelsi ilmeisesti täysin työväenliikkeen ulkopuolinen viipurilainen kapellimestari Väinö Haapalainen nimimerkillä ”Korvenpoika” Ilmari Välikkeen sanoihin.¹⁵⁷ Kaksi viimeistä kappaletta ovat puolestaan kuuluneet työväen osuuskauppaliikkeen tunnussävelmiin.¹⁵⁸

Lisäksi ohjelmistoon kuuluu kolme sävelmää, jotka instrumentaalikappaleinakin liittyvät ainakin epäsuorasti työväenliikkeen aatemaailmaan. Tervajärven työväenyhdistyksen marssi kuuluu jo nimensä puolesta tähän ryhmään, kun taas Arvo Vehviläisen, lappeenrantalaisen kapellimestarin ja työväen musiikkiryhmien ohjaajan Kajastus-marssi voidaan osittain nimensä ja säveltäjänsä poliittisen taustan perusteella lukea työväenmusiikiksi.¹⁵⁹ Myös puolalaisen vapaustaistelijan Michat Kleofas Oginskin säveltämä poloneesi ”Jäähyväiset isänmaalta” voitaneen laskea työväen- ja vapausaatetta lähellä olevaksi, joskin kappale on ollut tämän vuosisadan alun suosittua soittokuntaohjelmistoa myös työväenliikkeen ulkopuolella.

Yhtä lukuunottamatta kaikki repertuaarin työväenmusiikkikappaleet ovat siis marsseja. Pohtiessamme soittokunnan aatteellisen ohjelmiston käyttöyhteyksiä marssivaltaisuus tuntuu täysin luonnolliselta: ideologiaa ja yhteenkuuluvuutta korostava marssimusiikki sopi parhaiten juuri mielenosoituskulkueiden tahdittajaksi sekä juhlien ja iltamien alkunumeroksi.

NUOTTIESIMERKKI 5. Soittokunnan työväenmusiikkiohjelmistoa: alku K. J. Forssellin sovittamasta Merikannon Työväen marssista. (Sovitus puutteellinen, vrt. nuottiesimerkki 2.)

Nuottikirjoissa oli edelleen joukko sävelmiä, jotka eivät soittokunnan ohjelmistoon tullessaan olleet työväenmusiikkia, mutta joita myöhemmin on yleisesti lainattu työväenlauluihin, erityisesti kisälliperinteeseen. Näitä kappaleita olivat mm. marssit Alte Kameraden, Graf Zeppelin, Elomme päivät ja Siirtolaismarssi. Carl Teiken Alte Kameraden-marssi sai työväenhenkiset sanat (Vanhat toverit) toisen maailmansodan jälkeen Kulosaaren kisällitärissä toimineelta Rauha Jalavalta.¹⁶⁰ Niin ikään yleiseen soittokuntarepertuaariin kuuluneiden Elomme päivät- ja Siirtolaismarssin sävelmiä on lainattu ainakin 1934 silkinkutojien lakon aikana syntyneeseen Rakentajain marssiin.¹⁶¹ Grafe Zeppelin puolestaan sai laulumuotonsa Vapauden kaiho -nimisenä lauluna, jonka Hiski Salomaa levytti 1929.¹⁶²

Marssien ohella repertuaarissa on ainakin neljä muuta suosittua lainasävelmää, Wals ur op. Dollarprinzessen, Wengerka sekä fokstrotit Puuseppä ja Im Ural (Uraliin). Näistä ensimmäistä, Leo Fallin operetista Das sind die Dollarprinzessen peräisin olevaa Italian pojan valssia on käytetty kansalaissodan aikana sepitetyssä Punakaartilaisen hauta -laulussa. Muut sävelmät ovat olleet varsin yleisiä kisällilaulujen lainamelodioita.¹⁶³

Epäilemättä työväenlauluissa käytettyjä sävelmiä löytyisi soittokunnan ohjelmistosta

perusteellisemman tarkastelun tuloksena enemmänkin; työväen kansanomainen lauluperinnehän oli erikoistunut lainaamaan tuttuja sävelmiä kaikenlaisesta musiikista, virsistä iskelmiin saakka.¹⁶⁴ Torvisoitto aikansa suosiomusiikkina tarjosi lauluperinteelle runsaan ja monipuolisen melodiavaraston.

VTY:n soittokunnan ohjelmiston 353 kappaleesta vain 11 voitiin suoraan katsoa työväenliikkeen ideologiseen maailmaan liittyviksi. Näin vähäinen osuus työväenmusiikkia korostaa soittokunnan tehtävää nimenomaan työväenyhteisön yleismusiikin esittäjänä. Orkesterin tuli täyttää kaikki yhteisön musiikilliset tarpeet, joista työväenaatetta korostava musiikki muodosti vain pienen osan.

Ohjelmistosta ei siis mitenkään leimallisesti ilmene, että kyseessä on juuri *työväen* soittokunta. Ilman laajoja ohjelmistovertailujakin näyttää ilmeiseltä, ettei työväensoittokuntien ohjelmisto välttämättä poikennut paljonkaan työväenliikkeen ulkopuolisten torvisoittokuntien repertuaarista. Toisaalta työväenmarssien pieni määrä ei suinkaan merkinnyt niiden merkityksen vähäisyyttä. Nämä sävelmät olivat eniten soitettuja, jokaisessa yhteisöllisessä tilaisuudessa uudelleen ja uudelleen toistettuja. Työväenmarssi oli työväeniltaman ”pakollinen kuvio”.¹⁶⁵

6. Muu iltamasoitto

6.1. Taustaa

1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla alkoi lähinnä Helsingin ravintola- ja tanssisoittajien keskuudessa kehitys, jonka yhteydessä ulkomainen populaarimusiikki akkulturoitui suomalaiseen kansanomaiseen musiikkiin. Tämän vuosisadan ensimmäisellä ja toisella vuosikymmenellä monet afroamerikkalaiset tanssilajit, kuten cakewalk, tango, one- ja twostep sekä hieman myöhemmin erilaiset fokstrotit olivat tulleet ainakin eteläsuomalaiselle

tanssiyleisölle tutuiksi levittyään nuottien välityksellä salonkiorkesterien ja soittokuntien ohjelmistoon. Näin populaarimusiikin muutoksen siemen oli kylvetty.

Vuosisadan alun populaarimusiikki välittyi maahan erityisesti saksalaisten muusikkokontaktien ja kustannustoiminnan avulla. Siten myös 1920-luvun alussa ensimmäiset suomalaisten kuulemat ”jatz”-kappaleet olivat itse asiassa saksalaista ragtime-vaikutteista kabaree-musiikkia. Varsinaista yhdysvaltalaista jazzia ei vielä lainkaan tunnettu. Saksalainen ”melujazz” ei kyennyt aiheuttamaan suuna muutosta tanssiorkesterilaitoksessa. Hienostoravintoloiden salonkiorkesterit tosin omaksuivat perinteisten viulu-sello-piano -kokoonpanojensa värittäjiksi joitakin saksalaisen melujazzin soittimia, kuten saksofoneja ja banjoja sekä erityisesti erilaisia lyömäsoittimia. Sen sijaan maaseudun ja työväestön tanssipaikoilla jatkui soittokuntien ja haitarinsoittajien valtakausi.¹

Vuosikymmenen puolessa välissä suomalaisen populaarimusiikin kehityksen kärki kohdistui jo autenttisemman jazzin suuntaan. Erityisesti helsinkiläiset oppikoulupojat omaksuivat uuden angloamerikkalaisen ”hot-musiikin” kideradioiden, äänilevyjen ja jazzlehtien välityksellä. Myös Suomessa vierailleet ja jopa vuosikausia oleskellet amerikkansuomalaiset tanssimuusikot kuten Tommy Tuomikoski edistivät uuden tyylin oppimista ja neuvoivat suomalaismuusikoita heille kovin vieraassa jazzimprovisoinnissa. Uusi jazztyyli jäi kuitenkin verraten suppean harrastajajoukon musiikiksi. Siitä kehittyi lähinnä suurimpien kaupunkien oppikoulunuorison osakulttuuri. Sen sijaan yleisön ja erityisesti työnantajien suosioista riippuvaisten ravintolamuusikkojen valtaosa pitäytyi aiemmassa saksalaisvaikutteisessa salonkijazztyylissään.

Hot-jazz, verraten suora kulttuurilaina ei saavuttanut kannatusta myöskään työväestön keskuudessa. Lauluosuuksien käsittämättömät, vieraskieliset sanat sekä perinteisten suosikkisoittimien, haitarin ja viulun puuttuminen tekivät hotjazzista mahdottoman omaksua. Työväestö ei kuitenkaan jäänyt jazzperinteen ulkopuolelle, sillä lähes samanaikaisesti oppikoululaisten hot-yhtyeiden kanssa helsinkiläisten työläisnuorten keskuudessa kehittyi huomattavasti kansallisempi jazztyyli, ns. *haitarijazz*.²

Haitarijazz oli ensimmäinen suomalainen, aidosti kansallinen populaarimusiikin laji. Se ei perustunut ulkomaiseen jäljittelyyn, vaan kyseessä oli huomattavasti pitemmälle ulottunut akkulturaatioprosessi, kansallisen ja kansanomaisen musiikin ja

afroamerikkalaisen jazzperinteen välinen *kulttuurifuusio*.³ Haitarijazzin monijuurisuus ilmenee varsin selvästi, kun tarkastellaan tätä musiikkia soittaneiden orkestereiden kokoonpanoa. Ensinnäkin kokoonpanoon kuuluivat suomalaisen kansanmusiikin valtasoitimet haitari ja viulu. Banjon, saksofonin ja jazzrumpujen käyttö viittasi puolestaan salonkijazztyyliin. Hot-jazzista taas omaksuttiin trumpettien sekä tuuban tai sousafonin käyttö. Toisaalta näiden soitinten mukanaolo ainakin osittain juonsi juurensa soittokuntaperinteestä. Kun vielä sinfoniaorkestereissakin käytetty varsin epätavallinen lyömäsoitin, ksylofoni liitettiin haitarijazzkokoonpanoon, vaikutteiden laaja-alaisuus oli epäilemättä suurin mahdollinen tuon ajan Suomessa.⁴

Haitarijazzin kehityksen tarkastelussa ei voida sivuuttaa Dallapé-orkesteria, 1930-luvun ehdottomasti tunnetuinta tanssiyhtyettä. Voidaan jopa väittää, että Dallapé suurimmaksi osaksi loi haitarijazztyylin, jota toiset yhtyeet sitten seurasivat. Ainakin Dallapé oli suomalaiskansallisen populaarimusiikin huomattavin kehittäjä tuona aikana. Myös Varkaudessa Dallapé vaikutti ratkaisevasti työväeniltojen musiikkiin tanssiorkesterien kokoonpanoista ja ohjelmistosta aina kisälliryhmien lainasävelmiin saakka.

Dallapén synnyssä kuvastuu erityisen hyvin se kiinteä vuorovaikutus, mikä alun alkaen vallitsi uuden kansallisen jazztyylin sekä työläisnuorten 1920-luvulla harrastaman urbaanin kansanmusiikin ja poliittisen laulun välillä. Dallapén juuret olivat kesällä 1920 syntyneessä Suomen ensimmäisessä poliittisessa lauluryhmässä, Rajamäen pojissa.⁵

Tämä vasemmistolaisen Sörnäisten nuoriso-osaston agitaatio- ja viihdytysryhmä harrasti keskenään myös yhteismusisointia haitarilla, banjolla ja rummuilla. Vuoden 1925 vaiheilla kolme instrumentalistia, Martti Jäppilä, Ville Alanko ja Mauno Johansson irtautuivat ryhmästä ja keskittyivät yhtyesoittoon Sörnäisten ”Vennulla”, Arbetets Vänner-järjestön huvipaikassa. Saatuaan toiseksi haitaristikseen ja rahoittajakseen huonekalukauppia Erkki Majanderin yhtye hankki uudet italialaiset Dallapé-harmonikat, joiden mukaisesti koko ryhmää alettiin pian nimittää.⁶

Kansanmusiikkiperinteen mukaisena korvakuulosoittona alkanut yhtyetoiminta muuttui muutamassa vuodessa nuottipohjaiseksi, sillä Dallapéhen värvättiin kaksi monipuolista ammattimuusikkoa, ksylofonisti Eino Katajavuori ja viulisti Helge Pahlman.

Samalla yhtye muuttui täysammattilaiseksi otettuaan viiden vuoden kiinnityksen urheiluseura Helsingin Toverien tanssipaikkaan. Haitari säilyi keskeisenä soittimena Dallapén musiikissa, vaikka 1930-luvun puolella välissä yhtyeen kokoonpano alkoi muistuttaa yhdysvaltalaisia swing-yhtyeitä saksofoni-, trumpetti- ja pasuunasektioineen. Haitarin asemaa korosti erityisesti lähes koko 1930-luvun Dallapéssa soittanut Viljo Vesterinen, ensimmäinen kansainvälisesti tunnustettu suomalainen harmonikkataiteilija.⁷

Dallapén haitarivaltaisuuden taustana oli ennen kaikkea yhtyeen kasvupohjan, Helsingin työläiskaupunginosien musiikkiperinne. Tuo perinne oli vielä 1920-luvulla erittäin sidoksissa agraarialueiden kansanmusiikkiin niin soittimien kuin soivan musiikinkin puolesta. Kulttuuriset siteet maaseutuun olivat edelleen vahvat, olihan valtaosa työläiskaupunginosien väestöstä ensipolven kaupunkilaisia, vuosisadan vaihteen molemmin puolin, ns. teollisen murroskauden aikana maalta muuttaneita.⁸

Dallapé-musiikin perusta lepäsi siten agraariyhteisön pelimannimusiikissa, polkissa, jenkoissa ja valsseissa. Nämä musiikinlajit muodostivat huomattavan osan Dallapén sävelmien kokonaismäärästä. Samanaikaisesti yhtye kehitti ruotsalaisten ja saksalaisten schlagerien vaikutuksesta omaleimaisen ragtimeiskelmän, suomalaisen fokstrotin, jossa koko haitarijazztyyli kiteytyi.⁹

Dallapén suosion myötä syntyi varsinkin suurimpiin kaupunkeihin lukuisia haitarijazzorkestereita. Näin tapahtui varsinkin Helsingissä, missä Pekka Jalkasen mukaan¹⁰ oli jo 1920-luvun lopulla n. 50 Dallapé-tyyppistä yhtyettä. Uudet orkesterit syrjäyttivät hyvin nopeasti siihen asti iltamien tanssisoitosta huolehtineet soittokunnat ja haitaristit.

Kuitenkin Dallapén suosio ja arvostus pysyi aina toiseen maailmansotaan saakka muiden tanssiorkesterien yläpuolella. Työväenliikkeen vasemmalta siiveltä uransa aloittanut yhtye pystyi varsin ketterästi murtamaan luokkarajan ja kehittymään todella koko kansan suosikiksi. Itse asiassa Dallapé-musiikista tuli ensimmäinen suomalaisen musiikkikulttuurin laji, joka ei ollut kiinnittynyt selvästi mihinkään yhteiskuntakerrostumaan.

Kansanomaisuutensa ja välittymistapansa vuoksi se ilmeisesti saavutti erityistä suosiota kaupunkien ja teollisuuspaikkakuntien työväestössä. Siitä kehittyi kansanomaisen kaupunkimusiikin ydin.

Dallapén suosio oli myös toisella tavalla yhteydessä yhtyeen työläisjuuriin. Kisällilauluperinteestä omaksuttu lainasävelmätekniikka sekä tuttujen sävelmien uudelleen sanoittaminen antoi Dallapélle tietyn etulyöntiaseman suomalaisen populaarimusiikin tuotannossa. Yhtyeen iskelmätehtailun laajuus perustui nimittäin paljon juuri ulkomaisten schlagereiden taitavaan ”suomentamiseen” (alkuperäisellä tekstillä ja suomennoksella ei useinkaan ollut mitään sisällöllistä tekemistä toistensa kanssa) sekä vanhojen suosikkikappaleiden melodiikan ja muiden tyylipiirteiden sopivaan yhdistelemiseen uusien iskelmien teossa.¹¹

Dallapén tuotanto kasvoi vuosien mittaan todella suureksi. Tämä näkyy varsin hyvin ns. Dallapé-vihkojen, yhtyeen kappaleitten melodianuotinnoksia ja tekstejä sisältäneiden painotuotteiden suurena määränä. Toiseen maailmansotaan mennessä — noin kymmenen vuoden aikana — näitä vihkoja ilmestyi yli 50 kpl, joissa jokaisessa oli toistakymmentä sävelmää. Vihkot olivat tärkeä lenkki Dallapé-tyylin suosion leviämisessä.¹²

Vihkojen lisäksi Dallapé-musiikki levisi tehokkaasti äänilevyjen ja radion välityksellä. 1930-luvulla suomalaisen populaarimusiikin levytuotanto oli keskittynyt melko harvojen laulajien ja orkesterien tehtäväksi. Voidaankin perustellusti puhua kolmen orkesterin, Dallapén, Ramblersin ja Rytmii-Poikien levymonopolista tuona aikana, sillä muiden yhtyeiden levytykset olivat todella harvinaisia. Dallapén osuudeksi on arvioitu noin puolet koko 1930-luvun levytuotannosta. Tuotannon keskittyminen merkitsi sitä, että suomalaisen populaarimusiikin sisältö pysyi verraten yhtenäisenä, samantyyllisenä maailmansotaan saakka.¹³

Vähämerkityksellisiä Dallapén suosion kannalta eivät varmaan olleet ne monet kiertueet, joita kokoonpano teki kesästä 1932 lähtien. Tässäkin yhtye oli poikkeuksellinen. Muut orkesterit eivät paljon kierrelleet tuona aikana, vaan suurin osa esiintyi ravintoloissa monen vuoden kiinnityksillä.

Verotussyistä Dallapén kiertueet olivat lähes poikkeuksetta konsertteja tai paremminkin ohjelmallisia iltamia. Ohjelmaan saattoi kuulua Viljo Vesterisen haitarisooloja, Eino Katajavuoren ksylofoniesityksiä, koko orkesterin esittämiä alkusoittoja ja merimieslauluja sekä pakinoita. Lopuksi soitettiin iltamaperinteen mukaisesti tunti tanssimusiikkia.

Dallapén kiertueet kestivät joka kesä monta kuukautta ja ulottuivat eri puolelle Suomea aina eteläistä Lappia myöten. Myös Varkaudessa kokoonpano vieraili vuosina 1931-39 säännöllisesti joka kesä jopa kahteen otteeseenkin. Dallapén paikalliselle suosiolle näillä musiikkitapahtumilla oli suuri merkitys. Muita ammattiorkestereita ei Varkaudessa tuona aikana juuri käynyt, joten Dallapé-vierailut herättivät suuna huomiota. Samalla Dallapén esikuvallisuus työväeniltamien tanssisoiton suhteen yhä korostui.¹⁵

6.2. Haitarinsoitto, tanssisoiton ydin

Varkaus ei tietenkään voinut jäädä syrjään edellä kuvatuista kansanomaisessa musiikkiperinteessä tapahtuneista muutoksista. Kuitenkin kehitys Varkaudessa ja ilmeisesti muillakin periferia-alueilla poikkesi sekä aikataulunsa että sisältönsä puolesta suurien väestökeskuksien musiikkiperinteen muutosprosessista. 1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla iltamamusiikki oli pääasiassa soittokunnan ja kaksirivisen haitarin soittajien tehtävänä. Soittokunta huolehti säännöllisesti lähinnä työväennäyttämön iltamien musiikista ja esiintyi muutoin vain suurempien iltamien yhteydessä. Tavallisiin iltamiin ei soittokuntaa kannattanut värvätä, haitaristi tuli halvemmaksi. Kun yksityiselle soittajalle riitti palkkioksi 25-50 mk, niin soittokunnalle jouduttiin maksamaan jopa 400 mk. Tavallisia pienemmälle yleisömäärälle tarkoitettuja iltamia oli tietysti eniten, niitä järjestettiin lähiseudun pienviljelijäyhdistysten taloissa ja maalaistuvissa. Lehtoniemen työväentalossa sekä erityisesti kesäisin saarissa ja niemissä olevilla pienlavoilla. Kaksirivisen soittajilla oli kysyntää: ”Hän oli joka paikassa.”¹⁷

Diatonisen ja vaihtoäänisen kaksirivisen haitarin asema tanssisoittimena alkoi kuitenkin hyvin nopeasti horjua. Jo 1910-luvulla oli suomalaisessa haitariperinteessä alkanut kehitys, joka johti kromaattisen ja samanäänisen soittimen käyttöönottoon. Maassamme kierrelleet italialaiset katusoittajat herättivät huomiota suomalaisia pelimanneja kehittyneemmällä soittotekniikallaan sekä erityisesti uudentyyppisellä, kromaattisella, aluksi kolmirivisellä haitarillaan. Uusi soitin mahdollisti erilaisen ja monipuolisemman soittotavan — kromatiikan, modulaatiot, komplisoidumman bassoäänien kuljetuksen jne.

Kromaattisella haitarilla voitiin tavallaan kivuta lähemmäksi soittokuntien ja salonkiorkesterien tasoa, sillä näiden kokoonpanojen tyypillistä repertuaaria, operettisävelmiä, wieniläisvalsseja ja sotilasmarsseja voitiin nyt esittää myös yhden soittajan voimin haitarilla. Huomattavaa on, että uusi ohjelmisto opittiin tässä vaiheessa lähes yksinomaan kansanmusiikin tapaan korvanvaraisesti, gramofonilevyjä, soittokuntia tai toisia haitaristeja kuuntelemalla.¹⁸

Kolmirivisten lisäksi käyttöön alkoi ilmestyä myös 4-, 5- ja jopa 6-rivisiä soittimia. Aina 1920-luvun puoleen väliin harmonikkojen rakenne vaihteli suuresti niin koskettimien määrän kuin rivien asettelu suhteen. Erityisesti maan itäosissa käytettiin yleisesti myös diatonisen ja kromaattisen soittimen välimuotoa, kromaattisella ristibassolla varustettua kaksirivistä.

Vähitellen kromaattiseksi haitarityypiksi vakiintui viisirivinen, 120-bassoinen soitin, jossa diskanttikoskettimiston asettelu seurasi ns. stradella-järjestelmää. Samanaikaisesti otettiin käyttöön ns. pianoharmonikka. Siinä diskanttipuolen koskettimisto vastasi pianon klaviatuuria. 1920-luvulla myös nuoteista soittaminen alkoi yleistyä ammattihaitaristien keskuudessa.¹⁹ Nuottien käyttö levisi pian laajemminkin kansanomaiseen kaupunkimusiikkiin.

Siirtyminen kromaattiseen haitariin tapahtui Varkaudessa varsin nopeasti, vuosien 1924-27 tienoilla. Viisirivisiä ennen myös siellä käytettiin hanuriperinteen murrosajan soittimia, esim. haitarinsoittaja Veikko Tossavainen siirtyi pikkupoikana soittamastaan yksirivisestä noin 1923 kaksiriviseen Kaiutar-harmonikkaan, jossa oli 24 (kromaattista) ristibassoa. Soitin oli jo tasaääninen. Soitettuaan myös kolmirivistä hän hankki perintörahoillaan viisirivisen italialaisen haitarin 1927.²⁰

Nuoren Tossavaisen lisäksi Uuno Tolvanen ja Kusti Antikainen olivat varkautelaisia viisirivisen soiton uranuurtajia sekä samalla tunnetuimpia iltamapelimanneja 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Soittajien työllisyyttä ja haitarin arvostusta lisäsi olennaisesti se, että paikallisen Kujasen elokuvateatterin mykkäfilmien taustat soitettiin tuolloin haitarilla tai haitarin ja viulun duolla.²¹



Uuno Tolvanen, viisirivisen soiton uranuurtaja Varkaudessa. (V. Tossavaisen kokoelma)

Siirtyminen kromaattisiin soittimiin tuntuu olleen sidoksissa uuden tanssimusiikin suosioon: ”Se (siirtyminen) tapahtui oikeastaan silloin kun fokstrot tuli muotiin.”²² Saksalaisvaikutteinen tanssimusiikki alkoi saada jalansijaa Varkaudessakin syrjäyttäen ainakin osittain 1920-luvun alun valtatanssit, polkat, jenkat ja masurkat.²³ Soitinvaihdoksen syyt olivat siis ainakin osittain musiikilliset. Uusia, kromaattisia sävelkulkuja sisältäviä iskelmiä oli suorastaan mahdoton soittaa diatonisella haitarilla. Tanssiorkesteriperinteen, haitarijazzin muotoutuminen paikallisella tasolla 1930-luvun alussa korosti edelleen haitarin asemaa työväeniltojen valtasoitteina. Yhtyemuotoisessa tanssisoitossa haitarista tuli keskeinen ja pakollinen instrumentti, jota ilman ei kerta kaikkiaan tultu toimeen. Työväestön haitariarvostusta kuvaa sattuvasti Eugen Malmstenin kertoma episodi vuodelta 1935. Malmstenin aikansa modernia jazzia soittavan Rytmipojat -orkesterin esiintyessä Varkauden Seuratalossa paikkakuntalainen kansanmies totesi tolppailmoitusta tutkiessaan, että ”taitaa olla semmonen herrojen orkesteri, kun ei ole yhtään haitaria mukana”.²⁴

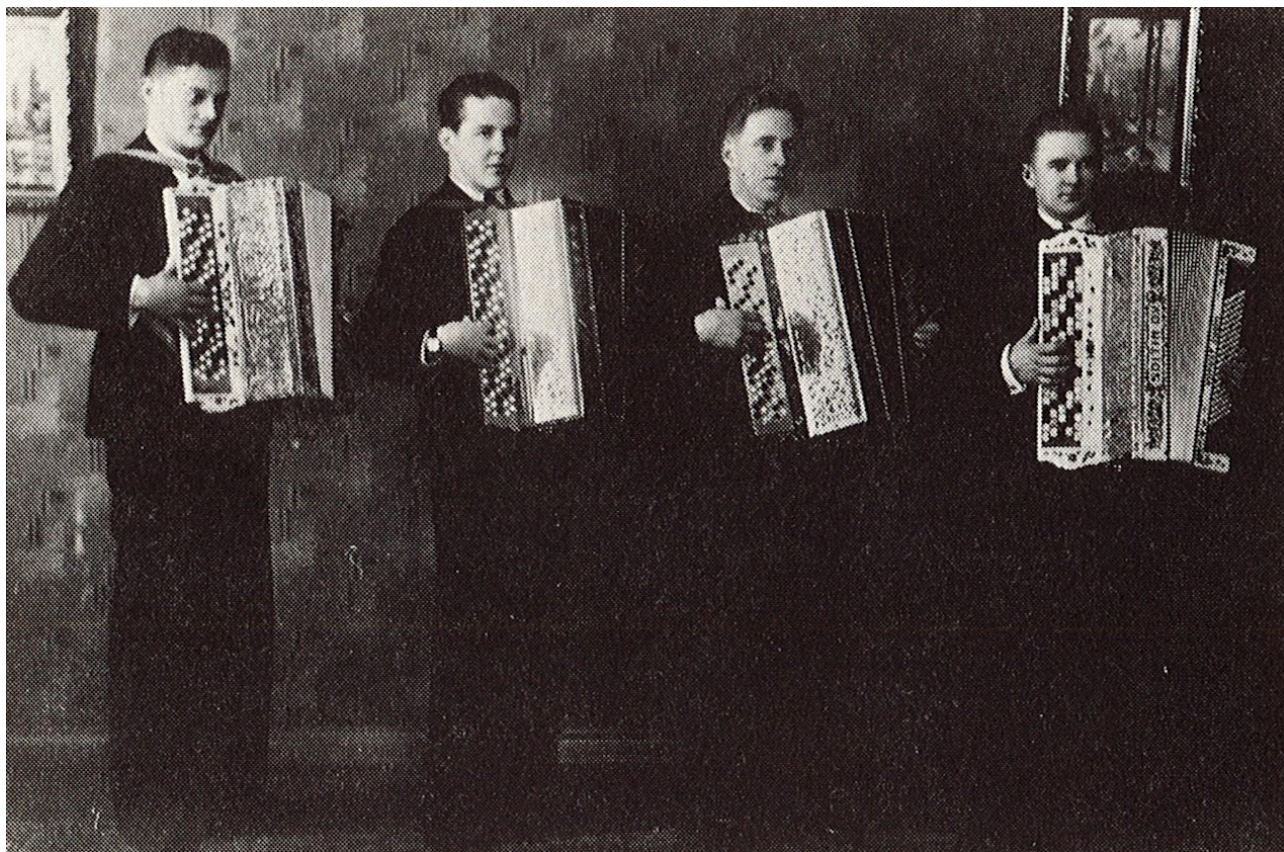
Haitarin korostunut asema ei kuitenkaan näkynyt soittimen voimakkaana määrällisenä lisääntymisenä paikkakunnan musiikinharrastajien keskuudessa, sillä instrumentti oli verraten kallis tavalliselle työläissoittajalle. Varaa haitarin hankintaan oli oikeastaan vain niillä, jotka ansiokseen soittivat iltamissa ja tansseissa. Tämä puolestaan edellytti soittajalta erityislahjakkuutta tai pitkäaikaista harjoittelua sekä yhä enenevässä määrin myös nuotinlukutaitoa: pääasiassa soittokuntalaisista koostuneet tanssiorkesterit esittivät sovitettuja kappaleita, joista korvakuulohaitaristin olisi ollut vaikea tai lähes mahdoton selviytyä. Toisaalta kovin monelle haitaristille ei olisi riittänyt töitäkään. Orkestereita ja viikottaisia tansseja ja iltamia oli vielä 1930-luvun Varkaudessa suhteellisen rajallisesti.²⁵

Antikaisen, Tolvasen ja Tossavaisen rinnalle nousi 1930-luvun orkesterisoiton myötä vain kaksi haitaristia. Arvo Belander ja Tyykö Pöyhönen. Lisäksi ympäristön pienemmät tanssipaidat käyttivät jonkun verran omia paikallisia yksittäissoittajia. Esimerkiksi Lehtoniemen työväentalolla soitti jatkuvasti kaksi haitaristia omasta takaa: Vilho Pentikäinen ja Yrjö Kallio.²⁶

Yksittäinen tanssisoitto jatkuikin haitaristien kohdalla orkesterisoiton rinnalla pitkään, oikeastaan koko tässä tutkimuksessa käsiteltävän ajan. Niinpä Esa Pakarisen

mukaan vielä 1950-luvun iltamakiertueilla oli varsin tavallista, että tanssimusiikki esitettiin yksinomaan yhdellä tai kahdella haitarilla.²⁷ Yksinsoittomahdollisuus lisäsi arvostetuimpien haitaristien kysyntää. Siten ei olekaan ihme, että Veikko Tossavaisen kaltaiset suosikkimuusikot ovat uransa aikana ehtineet soittamaan hyvin monissa tanssiyhtyeissä ja vielä lukemattomammissa solistitehtävissä: erilaisissa iltamissa, lavatansseissa, häissä, muissa yksityisjuhlissa ja jopa kirkossa.²⁸

Toisen maailmansodan aikana tai sen jälkeen uransa luoneista varkautelaishaitaristeista on mainittava ennen kaikkea Veikko Hakulinen, Mauno Koponen ja Esa Pakarinen. Vielä 1950-luvullakaan haitarista ei ollut Varkauden työväenyhteisön yleiseksi harrastussoittimeksi, vaan sen käyttö rajoittui ammattimaiseen tai puoliammattimaiseen tanssisoittoon. Siten paikalliset kisälliryhmätkään eivät saaneet haitaria säestyssoittimekseen, vaikka monet sitä olisivat kaivanneet. Ainoastaan värväämällä tanssimuusikko avustajaksi voitiin haitari yhdistää kisällilauluun.²⁹



Varkauden suosituimmat hanuristit 1930-luvun alussa: Arvo Belander, Tyykö Pöyhönen, Veikko Tossavainen ja Kusti Antikainen. Viimeistään tuosta ajasta lähtien viisirivinen haitari muodosti varkautelaisten työväeniltamien tanssimusiikin ytimen. (V. Tossavaisen kokoelma)

6.3. Veikko Tossavainen, iltamapelimanni (Kirjoittanut Alfonso Padilla)

Veikko Tossavainen syntyi huhtikuun 1. päivänä 1909 pohjoiskarjalaisessa Pielisjärven kunnassa. Hän oli seitsenpäisestä sisarusparvesta kolmanneksi vanhin. Veikon isä joutui ajamaan tukkeja Venäjän puolelta Suomeen ja käymään uittotöissä, sillä pienviljelystila ei elättänyt isoa perhettä. Elämä oli hyvin ankaraa, niinpä muunmuassa yhden sisaruksista söi karhu. Kun Varkauden teollisuus alkoi 1910-luvulla voimakkaasti kehittyä, syntyi myös muuttoja ympäröivältä maaseudulta syntyneeseen taajamaan. Niin myös Tossavaisen perhe muutti vuonna 1915 Varkauteen, missä Veikko kävi kirkon ja Seuratalon tiloissa toimivan kansakoulun.³⁹

Jo 12-vuotiaana Veikko aloitti työnteon kodin lähellä sijaitsevalla sahalla. Siellä hän oli työssä aina vuoteen 1925 saakka ja siirtyi sitten toimintansa aloittaneeseen vaneritehtaaseen. Lyhyen ajan jälkeen hän päätti kuitenkin kokeilla onneaan Helsingissä rakennuksella mutta palasi pian takaisin Varkauteen.

Veikko solmi avioliiton Aili Marian kanssa, häät pidettiin elokuun 24. päivänä 1929. Avioliitosta syntyi yksi tytär. Avioliittonsa solmimisvuonna Veikko joutui sotaväkeen, josta hän vapautui seuraavan vuoden lopulla. 1930-luvun lamakautena Veikko asui perheineen Taulumäessä ja hankki elantonsa tilapäistöillä. Hän kävi metsätöissä, rakennuksilla ja kahden vuoden ajan Jäppilän tietyömaalla. Hänen tiensä vei myös hätäaputyömaalle Sukevalle, jossa järjestettiin työllisyyskursseja työttömille. Myöhemmin Veikko omistautui kirvesmiehen ammatille, jossa hän toimi 27 vuotta, aina eläkkeelle jäämiseensä saakka. Sivuvuansioita hän hankki hoitamalla Virkatalon vahtimestarin tointa sekä lukkoseppänä hätätapauksissa. Eläkeajanakin töitä on tarjottu, mutta Veikko ei ole ottanut niitä vastaan.

Aili Maria, jonka kanssa Veikko ”järsi samaa leipää 44 vuotta”, kuoli 1973. Vaimon kuoltua Veikko otti Toinin ”kaveriksi leipää syömään, kun sitä vielä oli jäänyt tähteeksi”.

6.3.1. Veikko Tossavaisen musiikillinen ura

Veikon isä osasi soittaa hiukan harmonikkaa, mutta hän ei kehittänyt harrastustaan

pitimmälle, sillä monilapsisen perheen toimeentulon turvaaminen vei kaiken ajan. Ensimmäiset askeleensa musiikin alalla Veikko otti alle 10-vuotiaana kun isä lahjoitti hänelle yksirivisen haitarin. Jatkona seurasivat viuluja 41-kielinen sitra, joten pojalla oli valinnan varaa soittimen suhteen. Veikko valitsi haitarin. Soittimet hän oli saanut palkintona hyvästä käytöksestä ja ahkeruudesta, sillä hän oli toimitellut mielellään perheen askareita.

Veikko Tossavainen oli itseoppinut lapsesta lähtien. Hän oppi soittamaan haitarilla sävelmiä, joita hän kuuli ihmisten lauleskelevan kylän kujilla juhlista ja tansseista palatessaan. Ne olivat samoja kappaleita, joita juhlissa oli esitetty, ja Veikko kuunteli niitä tarkkaan. Myöhemmin isä lahjoitti hänelle tasaäänisen kaksirivisen, jossa oli kromaattiset ristibassot. Tällä soittimella Veikko aloitti vuonna 1923 pelimannimuusikon uransa. Kun isä kuoli vuonna 1927, Veikko sai pienen perinnön, jonka hän käytti tilaamalla Italiasta viisirivisen Cooperativa-merkkisen harmonikan. ”Hattua ei jäänyt mutta hanuri jäi”, tuumaa Veikko. Hänellä oli ollut myös kolmirivinen, mutta hän ei pitänyt siitä niin kuin ei myöskään myöhemmin mandoliinista, jonka hän sai lahjaksi vuonna 1942⁴⁰.

Tarina on tyypillinen osoitus siitä, mitä alkoi tapahtua koko maassa 1910-20-luvuilla yksi- ja kaksirivisten vaihtuessa vähitellen suurempiin soittimiin⁴¹.

Veikkoa lapsesta lähtien ympäröinyt musiikin maailma muodostui erilaisista lauluista, piirileikeistä ja tanssimusiikista kuten valssi, polkka, masurkka, jenkka ja vindorinski eli vinderska. Viimeksi mainitun tanssin Veikko oppi äidiltään, joka lauloi sitä paljon kotona. Veikko kertoo tämän tanssin olevan kotoisin Pielisjärveltä ja että se on masurkan tapainen 3/4-jakoinen tanssi⁴². Kuulemansa tanssit Veikko opetteli kaksirivisellään ja soitti niitä lukuisissa tanssi- ja iltamatilaisuuksissa, joita järjestivät lähinnä paikkakunnan ammattiosastot. Iltamissa oli ”savolaista sananrieskaa ja vaikka mitä ja puolitoista tuntia tanssia”. Tärkeimmät tanssilavat Varkauden seudulla olivat silloin Murkinasaari, Selkäsaari, Repokangas ja Viinämäki⁴³.

”Olen tanssimusiikin soittaja. Olen soittanut kaikenkarvaisissa tilaisuuksissa ja juhlissa, paitsi hautajaisissa.” Näillä sanoilla Veikko määritteli lyhyesti itseään kansanmuusikkona muutama minuutti sen jälkeen kun tutustuimme häneen. Ja se pitää paikkansa. Kolmekymmentä vuotta kestäneen aktiivimuusikon uransa aikana (1923-1953) Veikko soitti tansseissa, eri tyyppisissä iltamissa (ohjelma-, perhe- ja sirpaleiltamat),

karnevaaleissa ja teatteriesityksissä, säesti laulajia ja muita muusikkoja, soitti taustamusiikkia mykkäelokuvissa sekä esiintyi ravintoloissa ja yksityistilaisuuksissa kuten häät ja kuuliaiset. Hän soitti Varkauden tärkeimmissä julkisissa paikoissa kuten Työväentalo, Teatteri, Seuratalo, elokuvateatteri, Päivärinteen lava ja ravintolat mutta myös lähipaikkakunnilla ja kauempanakin (kuten Joensuu ja Helsinki). Soittopaikkoina olivat laivat, junat, työpaikat ja yksityiskodit. Työnantajinaan hänellä oli ammattiosastoja, erilaisia yhteiskunnallisia, poliittisia ja urheilujärjestöjä ja jopa suojeluskuntiakin, kunnallisia elimiä sekä yksityisiä yrittäjiä ja yksityishenkilöitä.

Työstä sovittiin suoraan työnantajan ja muusikon kesken. Tavallisesti sopimus tehtiin useita kuukausia etukäteen. Tossavainen itse kertoo parhaimpina kausina kalenterissaan olleen noin 280-290 esiintymistä vuodessa. Vielä 1950-luvulla hän soitti noin 14 kertaa kuukaudessa. Työstä saatu korvaus oli tavallisesti hyvin pieni, minkä takia runsaista esiintymisistä huolimatta oli pidettävä säännöllistä työtä, joka turvasi perheen toimeentulon⁴⁴.

Veikko Tossavainen tuli hyvin tunnetuksi Varkaudessa ja lähiympäristössä. Se ei johtunut yksinomaan hänen kansanmuusikon taidoistaan (joista alueen kaikki muusikot ovat yksimielisiä lausunnoissaan) vaan myös muista tekijöistä, joista hän itse kertoo näin: ”Kuuden, seitsemän tunnin soitossa pidin yhden kymmenen minuutin paussin. Soitin yhdeksänkin tuntia kerrallaan; oli semmoinen tyyli etten halunnut laiskan nimeä.” Veikko ei ole käyttänyt alkoholia koko elämänsä aikana: ”En oo vieläkään kaljapulloa kerinnyt ostaa”. Oli tilaisuuksia joissa toiset muusikot joivat liikaa, ja Veikko joutui soittamaan loppuillan yksin⁴⁵.

Tansseissa Tossavainen soitti tavallisesti yksin vaikka hän olikin kolmeen otteeseen jäsenenä varkautelaisissa orkestereissa: Vineta-orkesterissa, joka toimi vuodesta 1934 talvisodan alkamiseen saakka, Työväenopiston orkesterissa 1930-luvulla sekä Varkauden Urheilijoiden orkesterissa vuodesta 1944 noin vuosiin 1949-50. Esikuvina näille orkestereille olivat olleet tuolloisen ajan suosituimmat pääkaupunkilaisorkesterit, jotka kiersivät ympäri maata: Dallapé, Ramblers ja Rytmipojat⁴⁶. Joskus muodostettiin myös pienempiä, kahdesta neljään muusikkoa käsittäviä yhtyeitä paikkoihin, jotka eivät kyenneet maksamaan suurempaa orkesteria.



17-vuotias Veikko Tossavainen (oik.) vieressään soittajaveri Toivo Kauhanen v. 1927. Perintörahoillaan Veikko oli saanut ostettua ensimmäisen viisirivisensä, italialaisen Cooperativa Harmonican. Pitkä soittajanura oli edessäpäin. (V. Tossavaisen kokoelma)

On paikallaan tässä yhteydessä mainita jotain siitä, mitä Veikko Tossavainen kertoo oppineensa toimiessaan tanssiorkesterin jäsenenä. Tärkeintä hänen mielestään on hyvä orkesterisovitus, se että jokaisella soittimella on omat stemmansa ja että kaikki eivät soita yhtä aikaa vaan tapahtuu solistista vuorottelua säestyksen yllä. Lisäksi jokaisen soittajan suorituksen tulee olla puhdas ja tarkka. ”Jos oikein soitetaan, ei saa fuskata. Kun on paljon, iso porukka, aina on joku joka fuskaa ja se sotkee kaiken. Pääinstrumentin vetäjä saa vetää kuin kivirekkee perässä, toiset sitten tulloo vähän jälellä päin.”⁴⁷

Hyvin tärkeään asemaan Tossavainen asettaa rumpalin eli jatsarin. Hän toteaa että rumpalin pitää olla ”aavistuksen verran edessä, ei jälellä, koska se olisi kuin kävellä raskaat saappaat jalassa ja koko halu jää pois.” Hanurin asemasta orkesterissa Tossavainen sanoo, että ”haitari oli pääinstrumentti koska sen täytyy säestää koko ajan, koko kappale, ja myös esittää soolovuoro”. Tämän vuoksi hanurinsoittajilla ei ollut kappaleen aikana taukokohtia, joiden aikana olisi ehtinyt katsoa nuotteja⁴⁸.

Tossavainen kertoo soittaneensa hyvin mielellään yhdessä violisti Väinö Ruotsalaisen kanssa, aina vuodesta 1943 aktiiviuransa päättymiseen asti.

Vaikka Veikko Tossavainen määrittelee itsensä tanssimusiikin soittajaksi, hänen työnsä ulottui todellisuudessa paljon laajemmalle alueelle. Mykän elokuvan aikaan oli tavallista säestää filmiesitystä ”elävällä” taustamusiikilla. Varkaudessa elokuvia näytettiin työväentalolla ja Seuratalolla sekä yksityisessä Kujasen elokuvateatterissa. Työväentalolla taustamusiikista huolehti yleensä Työväennäyttämön pianisti. Kujanen sen sijaan käytti aluksi amerikkalaisvalmisteista automaattista soittokonetta, joka toimi vedettävien punnusten avulla⁴⁹. 1920-luvun jälkipuoliskolla Kujasen teatteri tarjosi työpaikan pelimanneille. Kujasella soittivat ainakin haitaristi Uuno Tolvanen ja violisti Väinö Ruotsalainen. Heidän jälkeensä mykkäelokuvia säesti Veikko Tossavainen. Hän työskenteli siellä vuosina 1929-1931 saaden 29 markan korvauksen tunnilta⁵⁰.

Soittajalla täytyi olla varsin laaja ohjelmisto voidakseen tuottaa koko elokuvan musiikkitaustan. Kuitenkaan soitto ei ollut kovin tietoista ja tarkasti elokuvan sisällön mukaan kulkevaa vaan perustui paljolti improvisoinnin varaan. Musiikin sopivuuteen ja elokuvan sisältöön pyrittiin joka tapauksessa kiinnittämään huomiota.

”Se ois pitänyt olla korkeesti sivistyny musiikkialalla, jos ois pystyny seurooman sitä (elokuvan kulkua). Sitä vuan piti tuota keksiä jotakii. Sitten kun sitä tuo haetarj ol sen verran tuttu nii sitä voi inspuroija itekseen. Jotta sitä soitti puuta heinää ja ol olevinnaa... Sitä muunnelj sitä kappaletta. Siin voi olla monta eri muunnelmaa samassa kappaleessa. Ja sitten oli sellasta ilosta (jota) piti näissä (kappaleissa soittaa). Haplinin ja Puster Keatonin kappaleet olivat enimmäkseen sellasta ilosta.”⁵¹

Muunnelmissa voitiin käyttää tanssimusiikkirepertuaarin lisäksi ns. ohjelmakappaleita. Tossavainen soitti esimerkiksi ”Raussin kappaleita. Japanilaisen lyhtytanssin ja Persialaisella torilla”. Nämä hän oli opetellut nuoteista. Kuitenkin elokuvasoitto tapahtui pääasiassa korvakuulolta⁵².

On mielenkiintoista huomata että myös 1920-luvun mykkäelokuva liittyi Varkaudessa tietyllä tavalla iltamaperinteeseen: elokuvanäytösten yhteydessä tai ennen niiden alkua pidettiin Kujasen huoneistossa tansseja⁵³.

Tossavaisen osuus iltamissa ei rajoittunut vain perinteiseen 1 1/2 tunnin tanssisoittoon ohjelman jälkeen. Hänellä oli aktiivinen rooli koko ohjelman läpiviennissä. Tossavainen esitti usein iltamien alkusoitot ja välisoitot, ns. ohjelmakappaleet. Hän

muistelee käytetyimpiä alkumarsseja olleen Tarkka-ampujain marssi, Mustalaisleirissä, Unkarilainen marssi, Työväenmarssi, Kansainvälinen ja Marseljeesi. Kolme viimeksi mainittua olivat työväeniltamien vakio-ohjelmaa⁵⁴. Tossavainen säesti myös yhteislaulua, joskus yleisön joukosta ”antaakseen äänen” laulun aloittajalle. Hän on sitä mieltä että sirpaleilamat, joiden ohjelmaan yhteislaulu kuului, olivat sen takia tärkeitä koska ”kaikki on yhteistä niin kuin mustalaisen tavara on yhteistä”. ”Kaikki osallistuivat yhteislauluun, se tekee lähemmän ystävyyden keskenään”.⁵⁵ Joskus Tossavainen säesti rytmivoimisteluesityksiä tai tanssiesityksiä, joilla oli oma koreografiansa. Niitä varten hän valitsi hienomman ja viimeistellymmän musiikin. Iltamissa Tossavainen joutui säestämään myös laulusolisteja. Joskus kävi niin että alkutahtien (eli ”ylöstahdin”) jälkeen solisti alkoikin laulaa ”eri äänellä” tai vaihtoi toiseen sävellajiin. Tällöin piti koettaa seurata laulajaa eikä katkaista soittoa. Piti olla tarkkana ja transpusoija kun oli tarpeen”.⁵⁶

Tossavainen säesti myös kuplettilaulajia, joiden ohjelmisto oli hyvin monipuolinen ja sisälsi humoristisia lauluja, huumoria, lyhyitä sketsejä ja arvoituksia. Kuplettilaulajista Tossavainen mainitsee Ola Fogelbergin, joka esiintyi Gabriel Tossun nimellä, sekä Eino Kettusen, joka oli 1930-luvun suosituimpia kuplettilaulajia⁵⁷.

1950-luvulla Tossavainen soitti Varkauden Näyttämön laulunäytelmissä kuten Kaunis Veera, jonka tekijä oli yksi tunnetuimmista kuplettilaulajista, Tatu Pekkannen⁵⁸. Kaunis Veera sai suuren menestyksen, ja sitä esitettiin 29 kertaa Varkaudessa ja lähiympäristössä. Tossavainen säesti esityksen alusta loppuun. Toinen ”räväkkä laulunäytelmä” oli Hotelli Hamina. Tossavainen soitti taustamusiikkia muissakin kuin laulunäytelmissä, esimerkiksi Kunniallisessa portossa, joka oli pikemminkin ”murhenäytelmä”. Joskus hän toimi vahtimestarinakin ja soitti näytännön jälkeen 1 1/2 tuntia tansseja⁵⁹. Vaikuttaa siltä ettei muusikolla ollut teatteriesityksissä erityisasemaa vaan että hän oli kaikessa mukana, osa kokonaisuutta.

6.3.2. Oppiminen

Veikko Tossavaisen kertoman pohjalta on mahdollista hahmottaa hyvinkin tarkasti oppimisen ongelmaa hanurinsoittajien keskuudessa 1920-30-luvuilla. Hänen oma kokemuksensa on paljastava ja heijastaa sitä tosiasiaa, että — toisin kuin yleensä luullaan

— kansanmuusikko tuntee hyvin ammattinsa, vaikka ilmaisisikin asiat omalla terminologiallaan⁶⁰.

Tossavaisen musiikkikehityksessä voi havaita kolme selvästi toisistaan erottuvaa vaihetta. Ne eivät kuvasta vain hänen kasvukehitystään vaan valottavat myös syitä soittimen valintaan ja muihin konkreettisiin ratkaisuihin. Ennen kaikkea ne kuvastavat hänen rooliaan ja asemaansa kansanmuusikkona kotiseudullaan sekä tämän roolin tiedostamista.

Ensimmäinen vaihe on Veikko Tossavaisen lapsuus- ja murrosikä, alkaen siitä kun hän sai kymmenvuotiaana ensimmäisen yksirivisensä. Tämä vaihe kesti isän kuolemaan asti vuonna 1927.

Olemme jo kertoneet minkälaisissa olosuhteissa Tossavainen alkoi soittaa ja minkälainen oli häntä ympäröivä musiikin maailma. Köyhällä perheellä ei ollut varaa edes ajatella lapsen lähettämistä musiikkia opiskelemaan tai hankkia hänelle yksityisopettajaa. Paikkakunnalla ei myöskään kukaan opettanut hanurinsoittoa, ainoastaan pianon ja viulun soittoa. Veikko oppi soittamaan korvakuulolta. Käyttämästään metodista hän kertoo näin: ”Minä kuuntelin kaikki ja sitten minä pistin sen muistiin ja sitten rupesin treenaamaan.”⁶¹

Tossavainen kävi kaikissa paikkakunnalla järjestetyissä iltamissa ja tansseissa, joihin osallistui muualta tulleita muusikoita. Näistä hän muistaa Lindqvistin veljekset, jotka esiintyivät duona ja esittivät mm. Kulkurin valssia, Giuseppe-nimisen italialaisen muusikon sekä kuuluisana hanuristina tunnetun Mustalais-Alarikin, jonka ohjelmistoon kuului mm. Metsässä tiellä mustalaisvanhus.

Yhteen aikaan Tossavainen soitti Päivärinteen lavalla kanttori Lassi Parkkosen kanssa, joka soitti pianoa ja oli opiskellut lukkarikoulussa. Kanttori Parkkonen ei koskaan opettanut Tossavaiselle mitään, eikä tämä omien sanojensa mukaan kysynytkään häneltä mitään. Mutta vaikka Tossavainen ei tätä myönnäkään, hän näyttää omaksuneen jotain muusikkotoveriltaan, jota hän sanoo ”absoluutiksi”.

Tärkeimmät vaikutteensa Tossavainen sai Emil Arpiaiselta, jonka hän kertoo olleen yhden kuuluisimmista kaksirivisen soittajista. Emil asui lyhyen aikaa Tossavaisen kodissa, ja juuri hän antoi Veikolle lopullisen sykäyksen omistautua vakavasti muusikon uralle. Tossavainen alkoi harjoitella kaikkina vapaa-aikoinaan, joskus jopa kahdeksan tuntia

päivässä. Haaste oli suuri: ”Jos meinaa pinnalla pysyä, niin on treenattava.”⁶²



”Sanotaan kolmekymmentäms, neljäkymmentä, minähä olin kunnian kukkuloilla siilon. Minulla oli terveet sormet ja minä soitin suoraan tanssikappaleet, mitä minä tilasin. (...) Tallapeevihkot ja Levysävelelja muut, ei minun niitä tarvinnu katella, ne sai suoraan soettoa, vihkosta ihan suoraan tanssilavalla”. Veikko Tossavainen kotonaan elämäntehtävänsä ja eläkeharrastuksensa, haitarisoiton parissa 25.8.1981. (T. Leisiö)

Toinen kehitysvaihe osuu Veikko Tossavaisen varhaisiin miehuusvuosiin ja ajoittuu vuosista 1927-28 suunnilleen vuosiin 1934-35. Vuodesta 1927 lähtien hän oli soittanut viisirivistä, joka jo vaati soittotekniikkaa ja musiikinteorian tuntemusta. Tämän vaiheen Tossavainen määrittelee näin:

”Siinä 1927-28 rupesin tosissaan opiskelemaan soittoa. Ostin Toivo Mannisen

harmonikkakouluviikon ja rupesin treenaamaan. Sattui semmosia tuttuja kappaleita, otin semmosen ja jakso rupesi selviämään. Mitä enemmän soittelin, enemmän intouvuin.”⁶³ ”Kun minä rupesin treenaamaan nuotista niin minä luin tarkkaan. Tahtijaot kaikki piti ottaa huomioon, ja sitten rupesin lukemaan kirjaimilla ja numeroilla bassomerkinnät, joko D-septima tai perässä D-seitonen ja jos oli mollissa tai duurissa. Ne piti oppia muistamaan kaikki, missä rivissä bassossa on duuri, molli, perusbasso, septima.”⁶⁴

Tossavainen harjoitteli tätä kaikkea suurella ahkeruudella, kunnes hän eräänä päivänä saattoi sanoa: ”Nyt ei minua kiusaa nuottihomma enää”. Tämä vaihe oli jo aikaa, jolloin Tossavainen tuli tunnetuksi. Häntä kysyttiin häihin ja tansseihin ja hän työskenteli myös mykkäfilmien säestäjänä, mistä jo mainitsimme.

Kolmas kehitysvaihe ulottuu 1930-luvun puolivälistä aktiivimuusikon uran loppuun vuonna 1953. Se on aikuisen ihmisen kypsyysden aikaa. Veikko tunnustaa olleensa tuolloin uransa huipulla: yli 250 esiintymistä vuodessa, jäsenyys ja solistina olo Varkauden tehtaan torvisoittokunnassa, Työväenopiston orkesteriin ja Vineta-tanssiorkesteriin kuuluminen. Yhtye- ja orkesterisoitto vaati häneltä yhä enemmän tarkkuutta. Tossavainen alkoi oppia orkesteritekniikkaa ja saavutti samalla parhaan tasonsa hanurinsoittajana. Hän sai hyvän prima vista -soittotaidon, sillä kaikki orkesterikappaleet soitettiin nuoteista. Tällöin Veikko myös ymmärsi että hänen onnenarpansa oli heitetty: hän oli populaarimuusikko koko elämänsä ajan. Hän kehitti rytmitajuaan ja melodioitten soinnutustaitoaan. Myös tämän hän väittää oppineensa yksin. Koko musiikkikasvatuksensa Tossavainen tiivistää seuraavasti: ”Se on semmonen asia että täytyy olla peräänantamaton luonne. Musiikissa jos mitä rupeaa, niin se on vietävä loppuun asti.”⁶⁵

1930-luvulla Tossavainen yritti opettaa hanurinsoittoa useille nuorille, mutta nämä eivät pitäneet hänen opetusmetodistaan, sillä hän sanoo käyttäneensä liian vaikeaa bassotekniikkaa. Tossavaisen mielestä harmonikansoittajien kerhojen perustaminen viime sodan jälkeen on ollut hyvä asia. Opettajat ovat hyviä, vaikka onkin puutetta musiikinteorian opettajista. Ongelmana ovat nuoret oppilaat, jotka opittuaan soittamaan joitakin melodioita ja lukemaan nuotteja lähtevät kerhosta ja muodostavat yhtyeitä hankkiakseen rahaa; eivät jatka opiskelua vaan tyytyvät soittamaan tanssimusiikkia. Näin he

eivät opi ”parempaa musiikkia” ja kehitys pysähtyy siihen.

Tossavainen mielestä hyvän hanurinsoiton oppimisen vaiheet olisivat seuraavat: 1) musiikinteorian oppiminen, 2) nuottien- ja melodianluvun oppiminen, 3) basson lukemisen ja bassotekniikan oppiminen (tätä hän pitää hyvin tärkeänä), 4) diskanttipuolen soinnutuksen oppiminen ja 5) ei vain tanssimusiikin vaan myös ohjelma- ja bravuurikappaleiden oppiminen. Vasta tämän jälkeen nuorten pitäisi mennä soittamaan yleisön eteen.⁶⁶

6.3.3. Veikko Tossavaisen musiikkikäsitteistä

Etnomusikologiassa ilmaus musiikkikäsitteistö on hyvin laajamerkityksinen. Se ei sisällä vain musiikin tekniikkaan ja soivaan asuun liittyviä termejä ja ajatuksia, vaan se käsittää myös erilaisia sääntöjä, normeja, esteettisiä arvoja, määritelmiä, uskomuksia, sosiaalisia käyttäytymismalleja ja sanastoa, jotka tavalla tai toisella liittyvät musiikkiin, kun se ymmärretään tietyn kulttuurin osaksi.⁶⁷ Yksityisen henkilön musiikkikäsitteiden syntyyn vaikuttavat monet tekijät kuten mistä yhteiskunnasta, yhteisöstä ja kulttuurista on kysymys, koko aikakausi, henkilön sosiaalinen tausta ja koulutus, hänen ideologiset, uskonnolliset ja poliittiset vaikutteensa, hänen asemansa ja roolinsa musiikkielämässä ja laitoksissa ja niin edelleen. Mutta näihin seikkoihin emme puutu enempää tässä yhteydessä. Palataksemme Tossavaiseen, on syytä sanoa, että suuri osa siitä mitä hänestä on edellä kerrottu, sisältää lukuisia musiikkikäsitteitä ja määritelmiä. Tässä luvussa yritämme tiivistää muita hyvin tärkeitä käsitteitä.

Veikko Tossavaisella on selvät esteettiset käsitykset eri tyyppisestä musiikista, ja ne heijastavat hierarkista musiikkikäsitteistöä. Vaikuttaa siltä, että näiden esteettisten kriteerien muodostuminen on tapahtunut 1920-30-luvuilla eli Tossavaisen musiikkikehityksen kiihkeimpinä vuosina ja samalla hänen muusikonuransa aktiivisimpana aikana.

Ympäröivä musiikin maailma leimasi Tossavaisen käsitykset loppuiäksi. Ylimpänä hänen arvoasteikossaan on *klassinen musiikki*, josta esimerkkeinä hän mainitsee Straussin valssit ja tietyt tehtaan torvisoittokunnan esittämät katkelmat (”pätkät”). Tätä musiikkia pitäisi Tossavaisen mielestä myös nuorten hanurinsoittajien oppia.

Seuraavana on Tossavaisen asteikossa *parempi musiikki*, jonka hän tarkoittaa

bravuuri- ja ohjelmakappaleiksi. Ne ovat sävelmiä, joita soitettiin iltamissa alkuja välisoittoina ja jotka sisälsivät tiettyjä virtuosisia piirteitä. Suorituksen tulee olla virheetön, mikä vaatii paljon harjoittelua. ”Bravuurikappale tulee varmasti, ei tarvitse prima vistana soittaa.”⁶⁸ Tavallisesti nämä kappaleet ovat muita vaikeampia ja vaativat basson sopivaa käyttöä, niiden harmonia on rikkaampi ja suorituksessa käytetään erilaisia vivahteita. Esimerkkeinä Tossavainen mainitsee Kesäillan valssin, Persialaisella torilla ja Muistoja Pohjolasta, joka on ”hyvä marssi”.

Kolmanneksi Tossavaisen asteikkoon sijoittuu *viihde- ja tanssimusiikki*, joka muodosti suurimman osan hänen ohjelmistostaan. Tätä musiikkia piti soittaa hyvin, mutta se ei ollut niin vaativaa kuin bravuurikappaleet.

Arvoasteikon alimmaksi Tossavainen sijoittaa modernin anglosaksisen popmusiikin, jota hän nimittää *sinkkilanka- tai rautalankamusiikiksi*. Tätä musiikkia nuoret hanuristit soittavat Tossavaisen mukaan nykyään eniten. Hän toteaa että ”on jotakin hyvää musiikkia sielläkin, mutta enimmäkseen se on kertakäyttömusiikkia”.⁶⁹

Musiikin kuuntelijana Veikko Tossavainen pitää itseään ”kaikkiruokaisena”, vaikka hän tarkentaakin pitävänsä ”hyvästä musiikista”. Eniten Tossavainen tietenkin pitää hanurimusiikista. Hän seuraa erityisellä mielenkiinnolla tälle soittimelle omistettuja radio- ja televisio-ohjelmia. ”Sinkkilankaorkesterista” hän ei pidä, luultavasti koska se on hänelle ja hänen aikakaudelleen kaukaista musiikkikulttuuria.

Tossavainen erittelee hyvin tarkasti eri musiikkikategoriat, mutta musiikin tarkempien osa-alueiden määrittely sitä pyydetessä oli vaikeata. Häneltä kysyttiin esimerkiksi, mitä hän ymmärtää kansan- tai työväenmusiikilla. Seuraavassa hänen käsityksensä kansanmusiikista:

Minä en tiedä (mitä kansanmusiikki on), mutta ainakin mitä nyt paljon esittävät, se on vanhaa perintöä, koetetaan saada muistoksi ennen kuin se häviää sukupuuttoon. Mutta nyt on menty liian pitkälle, se alkaa puulta maistaa. Joka paikkakunnalla on kansantänhu(ryhmiä), mutta se on samaa.”⁷⁰

Tossavainen on sitä mieltä, että työväenmusiikkia on olemassa, vaikka hän ei tarkennakaan mitä se on. Kuitenkin hän mainitsee tähän alueeseen kuuluvaksi Varkauden vanhan työväen

soittokunnan ja työläiskuorot, joista yksi on vielä olemassa. Hän yhdistää siihen myös Varkaudessa toimineen Työväen näyttämön. Vain ohimennen hän mainitsee torvimusiikin, jonka hän sanoo olevan ”kuolematonta musiikkia”, kun se esitetään ”oikealla tavalla”.

Tossavaisen ajatukset ”hyvästä kappaleesta” liittyvät läheisesti hänen käsitykseensä hyvin esitetystä musiikista. Hänen mielestään hyvä kappale on sellainen ”että ei soiteta yhtä paksuna kuin köyttä, pitää osata nyanseerata, se antaa makua”. On osattava ”hillitä ja koventaa oikeassa paikassa, että ei aina mene fortessa”. Hyvä suoritus vaatii ottamaan huomioon tarkasti nuottien merkinnät forte, piano, pianissimo, staccato, legato, pizzicato, fermaatti jne.⁷¹ Tossavainen tähdentää sovituksen merkitystä kappaleessa. Jokaisella soittimella tulisi olla oma individuaalisuutensa, ja unisonon liiallista käyttöä tulisi välttää. ”Sanotaan, jos kolme tai neljä kitaristia, se käy jos on hyvä sovitusta, että ei kaikki soita samaa ääntä vaan käyvät soinnut, ja on monia semmoisia seikkoja”.⁷²

Erikoinen piirre Tossavaisessa on, että hän käyttää sävellajeina mieluiten es-mollia ja A-duuria. Syy on yksinkertainen: hän pitää näitä kahta hyvin kauniina sointuina. Hän sanoo kyllästyneensä a-molliin; se on hänen mielestään liian käytetty ja kulunut, ”on niin kuin pistäisi työvaatteet päälle”.⁷³

Mielenkiintoinen on Tossavaisen asenne musiikin ja politiikan väliseen suhteeseen. Tossavainen myöntää olevansa työmies, kuuluvansa tiettyyn yhteiskuntaluokkaan, mutta hän ei ole koskaan kuulunut kumpaankaan Suomen työväenliikkeen pääsuuntaukseen. Hänelle musiikki on politiikasta erillään oleva ilmiö, eivätkä politiikan kategoriat sovi siihen. Tämän ajatuksen hän ilmaisee seuraavalla tavalla: ”Musiikki ei tunne rajoja, semmosia kuin puolueessa on. Puolueen rajoja ei niitä ollut.” Eri puolueiden ja mielipidesuuntien suhteen Tossavainen esiintyi muusikon uransa aikana neutraalisti, ”ammattimuusikkona”. Hän soitti maksusta ja kyselemättä kuka iltamat tai tanssit järjesti. ”Rahasta soitin vaikka mustalaiselle”, hän totesi useita kertoja haastattelun aikana.

Tossavainen piti omalla kohdallaan kiinni puhtaasta työnantaja-työntekijäsuhteesta. Luultavasti tästä johtui, että hän pysyi pinnalla muusikkona sellaisina vaikeina aikoina kuin työväenliikkeen vainot 1930-luvulla tai sota-aika, jolloin hän soitti sekä julkisissa juhlissa että tanssikiellon aikaisissa salaisissa iltamissa. Ei ollut harvinaista, että Tossavainen soitti samalla viikolla työläisten tilaisuudessa Vapaata Venäjää ja oikeistolaisien tilaisuudessa

Porilaisten marssia. Suojeluskuntalaiset eivät häntä vainonneet, eivät sen paremmin työläiset, vaikka hän kävikin soittamassa ”herroille”.

6.3.4. Veikko Tossavaisen soittotyylistä

Yksi niistä ehdoista, jotka hyvän hanurinsoittajan on Veikko Tossavaisen mielestä täytettävä, on ”varma vasen käsi” eli hyvä bassotekniikka. Bassokulun tärkeyden hän määrittelee sanomalla ”se antaa niin kuin mausteet ruokaan hyvän maun”.⁷⁴ Tossavainen väittää oppineensa omin päin bassonkuljetustekniikan. Hänen kritiikinaiheensa muita paikkakunnan soittajia kohtaan on juuri se, etteivät nämä osaa bassotekniikkaa. Bassonkuljetus antaa hänen mielestään mahdollisuuksia muunteluun, niin ettei melodiasta tule yksitoikkoista. Kun kuuntelee Tossavaisen kodissa tehtyjä äänityksiä, voi todeta että hän käyttää bassossa paljon murtosointuja ja lomasäveliä, erityisesti siirtyessään dominanttisoinnusta perussointuun. Lisäksi hän rikastuttaa bassokulkuja rytmisesti ja välttää pitkiä nuottiarvoja bassossa. Joskus hän kuljettaa melodiaa perusbassojen avulla, jolloin sointusäestys tulee diskanttipuolelta.⁷⁵

Pelkän melodian lisäksi Tossavainen soittaa oikealla kädellään paljon sointuja. Hänen mukaansa toiset paikkakunnan muusikot eivät käytä kovinkaan paljon tätä mahdollisuutta.

”Täältä päin mitä olen kuunnellut, hyvin vähän uskalletaan sointua ottaa ja kun tulee, on enimmäkseen riitasointuja, ja aina ei riitasoinnut käy joka kohtaan. Sitä täytyy tutkia duurit ja mollit ja mitkä soinnut niihin käyvät.”⁷⁶

Bravuuri- ja ohjelmakappaleet ovat Tossavaisen mielestä vaikeimmat hanurilla soitettavat kappaleet. Ne ovat kuten hän ilmaisee ”parempaa musiikkia”; niitä täytyy harjoitella paljon jotta esitys olisi virheetön. Esimerkkinä hän mainitsee marssin Muistoja Pohjolasta. Fraseerauksen ja vivahteiden tulee olla sopivia, ”se antaa makua”. Tanssimusiikin kohdalla tilanne on toinen. ”Tanssipaikalla ei ole muuta kuin että kaikki kuulee, ja tanssikappaleissa ei tarvii nyanseerata”.⁷⁷ Mutta tanssimusiikkikin tuottaa joitakin vaikeuksia, jos sitä haluaa soittaa oikein. ”Rytmi on kaikkein tärkein, kun se säilyy tasaisena, siis se onnistuu”. Hanurinsoitossa ”korva jakaa rytmin ja kun paljon soittaa, sormet tottuu”.⁷⁸

6.3.5. Veikko Tossavainen säveltäjänä

Tässä luvussa pyritään analysoimaan yleisluontoisesti Veikko Tossavaisen sävellystyötä hänen haastattelijoille luovuttamiensa sävellysten, erityisesti Kulkurin kaipuu -jenkan pohjalta. Analyysissa on noudatettu Bruno Nettlin metodia ja ohjeita⁷⁹, erityisesti kohtia jotka koskevat transkriptiota, analyysiä, muotoa, polyfoniaa, rytmiä, tempoa, melodiaa ja etnomusikologian perusmetodeja. Joitakin tähän analyysiin liittyviä puolia on kuvailtu muissa tämän tutkielman kohdissa.

Kuten jo on sanottu. Veikko Tossavainen toimi aktiivimuusikkona vuosien 1923 ja 1953 välisenä aikana. Tämän jälkeen hän ei ole esiintynyt julkisuudessa mutta on silloin tällöin soitellut kotonaan. Tossavaisen antamien tietojen mukaan hän alkoi vasta 1970-luvulla tehdä omia sävellyksiä. Ensimmäinen niistä, Reissumiehen masurkka, syntyi tasan kaksikymmentä vuotta sen jälkeen kun hän oli jättänyt aktiiviuran. Viimeinen haltuun saamamme, valssi Surun kyynälet on vuodelta 1980. Tälle välille sijoittuvia nuotinnettuja sävellyksiä ovat valssi Siniharmaat silmät (1975), tango Ruusutarhassa (1977), tango Etelän ruusuja (1977) ja jenkka Kulkurin kaipuu (1978). (Ks. liitteet 5-9).

Veikko Tossavaisen sävellysmetodia arvioidessa tulee mieleen Asafjevin intonaatioteoria. Sen mukaan ihmisen tajunnassa on musiikkivarasto, joka käsittää rytmejä, melodioita, kadensseja, moodeja, muotoja, soitinvärejä ja niin edelleen. Nämä heijastuvat yksityisten ihmisten tekemissä sävellyksissä⁸⁰. Epäilemättä Tossavaisen tajunnassa oleva musiikkivarasto, jota hän käyttää ryhtyessään säveltämään, on hyvin laaja. Hän aloittaa ajattelemalla motiivia tai kokonaista fraasia. Hän kehittelee sitä mielessään, kokeilee sitten haitarilla ja lopuksi kirjoittaa sen muistiin. Tätä prosessia Tossavainen kuvailee näin:

Sävellys rupeaa ihan itsestään soimaan korvassa, ja siitä ei setvii muuten kuin pitää ottaa hanuri ja kirjoittaa. Apuna hanuria käytän. Ja sitten, jos se sattuu että se soi a-mollissa, sitten muutan äänilajin, koska en tykkää a-mollista.”⁸¹

Tarkastelemme lähemmin jenkkaa Kulkurin kaipuu vertaamalla Tossavaisen kirjoittamia nuotteja hänen omaan hanuriesitykseensä. Bruno Nettel suosittaa tekemään samasta kappaleesta useita nauhoituksia, jotta esityksestä syntyisi tarkempi kuva⁸², mutta tässä tapauksessa käytettävissämme oli vain yksi ainoa kenttätyön aikana tehty nauhoitus, joka

transkriboitiin. Jotta Tossavaisen tyylistä saisi tarkemman käsityksen, olisi pitänyt vastaavasti tarkastella useampia hänen sävellyksiään. Tämä ei kuitenkaan ole ollut mahdollista.

NUOTTIESIMERKKI 6. Veikko Tossavainen, jenkka Kulkurin kaipuu säveltäjän itsensä nuotintamana.

Handwritten musical score for "Jenkka Kulkurin kaipuu" by Veikko Tossavainen. The score is written on ten staves in G major (one sharp) and 2/4 time. It includes 29 measures of music with various chords and articulations. The piece ends with a double bar line and the handwritten text "TÄS. SENE. FINE".

Chords and markings visible in the score:

- Measures 1-4: $G7$, Cm , $G7$, Cm , Cm , $Bb7$
- Measures 5-8: $G7$, Cm , Cm , $Bb7$
- Measures 9-12: $G7$, Cm , $G7$, Cm , $Bb7$
- Measures 13-16: Eb , $G7$, Cm , $Bb7$
- Measures 17-19: Eb , $G7$, Cm , $G7$, Cm
- Measures 20-23: $G7$, Cm , $G7$, Cm , Fm , Cm
- Measures 24-26: $G7$, Cm , Cm , $G7$, Fm , Fm
- Measures 27-29: Cm , $G7$, Cm , $G7$, Cm , $G7$, Cm

Other markings include "FINE" above measure 10, "1." and "2." above measure 10, and "TÄS. SENE. FINE" at the bottom right.

NUOTTIESIMERKKI 7. Veikko Tossavainen, jenka Kulkurin kaipuu säveltäjän soiton perusteella transkriboituna.

The musical score is written in G minor (one flat) and consists of ten staves of music. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings and dynamics.

Staff 1: Measures 1-6. Chords: G7, cmG7, cm, B7, G7, cm. Fingerings: 1(1), 7(7), 13(5). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *c*2, *A*, *a*, *b*.

Staff 2: Measures 7-12. Chords: B7, G7, cmG7, cm, B7. Fingerings: 7(7). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *a*1, *c*, *A*.

Staff 3: Measures 13-18. Chords: G7, cm, C7, fm, G7, cmG7, cm. Fingerings: 13(5). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *b*, *a*2, *c*.

Staff 4: Measures 19-25. Chords: B7, Es, G7, cm, B7, Es, G7. Fingerings: 19(12). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *B*, *d*, *d*1, *d*, *c*1.

Staff 5: Measures 26-32. Chords: cmG7, cm, fm, cm, G7, cm, fm, cm. Fingerings: 26(19). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *C*, *c*11, *A*, *a*3, *b*.

Staff 6: Measures 33-38. Chords: G7, cmG7, cm, B7, G7, cm. Fingerings: 33(28). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *a*4, *c*, *A*, *a*5.

Staff 7: Measures 39-44. Chords: B7, G7, cmG7, cm, B7. Fingerings: 39(7). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *b*, *a*6, *c*.

Staff 8: Measures 45-50. Chords: G7, cm, B7, G7, cm, G7, cm. Fingerings: 45(5). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *d*4, *d*41, *d*.

Staff 9: Measures 51-56. Chords: B7, Es, G7, cm, B7, Es. Fingerings: 51(12). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *B*, *c*12, *B*, *d*5, *d*11.

Staff 10: Measures 57-62. Chords: cmG7, cm, B7, Es, G7, cm. Fingerings: 57(18). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *d*, *c*11, *A*, *a*11.

Staff 11: Measures 63-68. Chords: B7, Es, G7, cmG7, cm, B7. Fingerings: 63(16). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *b*1, *a*7, *c*.

Staff 12: Measures 69-74. Chords: G7, cm, B7, G7, cm, G7, cm. Fingerings: 69(5), 74(10). Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*, *f*. Markings: *a*7, *c*.

Vertailussa pyritään osoittamaan ne osatekijät, jotka soitetussa esityksessä ovat pysyneet samoina kuin alkuperäisissä nuoteissa, samoin ne osatekijät, jotka ovat muuttuneet. Samalla on pyritty löytämään selitys molemmille tapauksille. Analyysissä on käytetty esikuvina suomalaisen hanurimusiikin analyysi⁸³ ja esimerkkejä iberioamerikkalaisesta lastenmusiikista⁸⁴. Transkriptiota tehtäessä on otettu huomioon Ilkka Kolehmainen⁸⁵ ja Erkki Pekkilän⁸⁶ neuvot ja huomautukset. Transkriptio on eräänlainen ”luurankonuotinnos”, jossa on kirjoitettu näkyviin ennen muuta melodia, rytmi, perusharmonia, korusävelet ja joitakin ilmaisuun liittyviä tekijöitä. Basson käyttöä, joka muodostaa tärkeän elementin Tossavaisen soittotyylissä, ei teknisistä syistä ole voitu kovin yksityiskohtaisesti analysoida. Tahtien numerointi on juokseva; suluissa olevat numerot osoittavat vastaavan tahdin alkuperäisnuotissa.

Ensimmäinen seikka, johon huomio kiintyy, on se että sävellys on kirjoitettu c-molliin, missä sävellajissa Tossavainen myös haastattelussa ilmoittaa sen olevan. Kuitenkin hän soittaa sen es-mollissa eli hänelle ”mieluisimmassa äänilajissa”.⁸⁷ Jotta vertailu olisi mahdollisimman havainnollinen, transkriptio tehtiin c-molliin.

Pituus

Alkuperäisnuotissa on 29 tahtia, mutta sävellyksen todellinen pituus vaihtelee sen mukaan montako kertaa kukin taite soitetaan. Transkriptiossa on 74 tahtia. Äänitetyn esityksen kesto on 1'42”.

Muoto

Sävelmä on kirjoitettu seuraavasti:

johdanto $\frac{3}{4}$ A fine: $\frac{3}{4}$ B $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ C $\frac{3}{4}$ ||del $\frac{3}{4}$ al fine

mikä soitettaessa voidaan tulkita eri tavoin, joko AABBCAABBA tai AABBACA tai AABBABCA. Kuitenkin Tossavainen soittaa sen näin:

johdanto ||: A :|| B C||: A :||: B :|| A||

eli AABCAABBA. Soitetun esityksen toinen jakso BC voidaan tulkita myös BB:ksi, sillä tämän jakson C-taite lähenee enemmän alkuperäisnuotin B-melodiaa kuin C-melodiaa. Mutta koska sointusäestys vastaa tarkalleen alkuperäisnuotin C-taitteen soinnutusta,

taivumme BC-ratkaisun kannalle.

Verratkaamme nyt sävellyksen rakennetta säkeittäin. Seuraavan taulukon ylimmällä rivillä on alkuperäisnuotin rakenne säkeittäin ja alapuolella soitettu versio. Silloin kun Tossavainen on soittanut säkeen (pienet kirjaimet) täsmälleen samoin kuin alkuperäisnuotissa, ei denominaatio muutu, esimerkiksi soitettu b vastaa kirjoitettua b:tä ja soitettu c kirjoitettua c:tä.

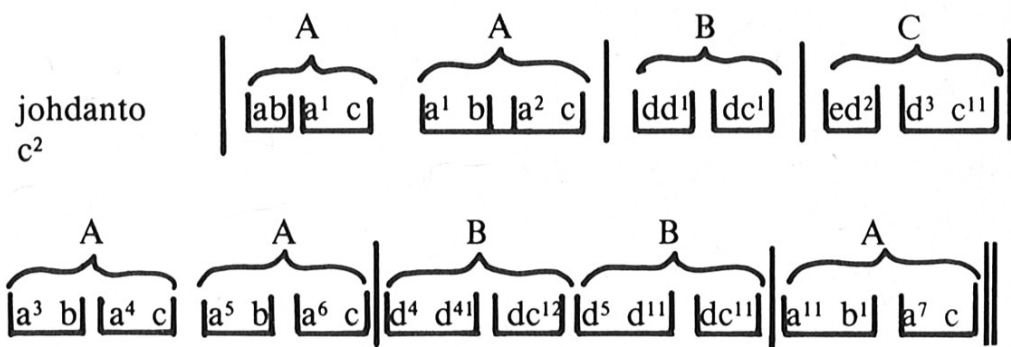
Säkeen muunnelmana pidetään mitä tahansa melodista tai rytmistä vaihtoa tai korusävelen käyttöä. Esimerkiksi a^1 tarkoittaa a:n ensimmäistä variaatiota ja a^2 a:n toista variaatiota. Sen sijaan d^1 ei ole d:n soitetussa versiossa ilmenevä variaatio vaan jo alkuperäisnuotissa esiintyvä muunnos d^1 . c^{11} :llä tarkoitetaan alkuperäisnuotissa c^1 :n ensimmäistä variaatiota soitetussa versiossa.

		A	A	B	C
Kirjoitettu:	johdanto	[a b] [a c]	[a b] [a c]	[d d ¹] [d c ¹]	[e f] [e c ²]
	c				
Soitettu:	johdanto	[a ¹ b] [a ² c]	[a ² b] [a ³ c]	[d ² d ³] [d ² c ¹¹]	[g d ⁴] [d ⁵ c ¹¹¹]
	c ³				

A	A	B	B	A
[a b] [a c]	[a b] [a c]	[d d ¹] [d c ¹]	[d d ¹] [d c ¹]	[a b] [a c]
[a ⁴ b] [a ⁵ c]	[a ⁶ b] [a ⁷ c]	[d ⁶ d ⁶¹] [d ² c ¹]	[d ⁷ d ³¹] [d ² c ¹¹¹]	[a ²¹ b ¹] [a ⁸ c]

Sävellyksessä on 37 säettä, joista Tossavainen on äänitteessä soittanut 9 alkuperäisnuotin mukaisesti eli 24,3 % sävellyksestä. 74:sta tahdistä 43:ssa on havaittavissa muutoksia eli muutosprosentti on 58,1. Säkeistö b esiintyy samanlaisena neljä kertaa, c viisi kertaa ja c^1 yhden kerran. Säkeet a, c^2 , d, d^1 , e ja f eivät esiinny kertaakaan soitetussa versiossa.

Seuraavaksi tarkastelemme transkriptiota niin kuin se olisi irrallinen ja itsenäinen melodia eikä yhteydessä alkuperäissävellykseen. Tätä kutsumme B-versioksi. Myös tässä pidämme jokaista melodista tai rytmistä vaihdosta tai korusävelien käyttöä säkeen varianttina. B-version kaava on seuraava:



Originaalimelodiassa on 9 säettä (a, b, c¹, c², d, d¹, e ja f) ja niiden esiintymisfrekvenssi on seuraava:

$$a = 10 \quad b = 5 \quad c = 5 + 1 \quad d = 6 \quad e = 2 \quad f = 1$$

$$c^1 = 3 \quad d^1 = 3$$

$$c^2 = 1$$

$$\text{Yht.} \quad a = 10 \quad b = 5 \quad c = 10 \quad d = 9 \quad e = 2 \quad f = 1 \quad = 37 \text{ kertaa}$$

B-versio sisältää 25 säettä (9a, 8d, 5c, 2b, 1e) ja niiden esiintymisfrekvenssi on seuraava:

$$a = 1 \quad b = 4 \quad c = 5 \quad d = 4 \quad e = 1$$

$$a^1 = 2 \quad b^1 = 1 \quad c^1 = 1 \quad d^1 = 1$$

$$a^{11} = 1 \quad c^{11} = 2 \quad d^{11} = 1$$

$$a^2 = 1 \quad c^{12} = 1 \quad d^2 = 1$$

$$a^3 = 1 \quad c^2 = 1 \quad d^3 = 1$$

$$a^4 = 1 \quad d^4 = 1$$

$$a^5 = 1 \quad d^{41} = 1$$

$$a^6 = 1 \quad d^5 = 1$$

$$a^7 = 1$$

$$\text{yht.} \quad a = 10 \quad b = 5 \quad c = 10 \quad d = 11 \quad e = 1 \quad = 37 \text{ kertaa}$$

Suurin vaihtelu tapahtuu a-säkeessä, jota voidaan pitää melodian pääaiheena. Versioita on kaikkiaan 9, ja a¹:tä lukuunottamatta kukin esiintyy vain yhden kerran. Muutokset ovat pääasiassa melodisia. Mikään näistä yhdeksästä variaatiosta ei ole identtinen alkuperäisnuottien a-säkeen kanssa.

Säännöllisemmin esiintyvät b- ja c-säkeet. Jälkimmäinen toistuu 5 kertaa muuttumattomana ja vieläpä alkuperäisen kanssa identtisenä. Sen voimakas kadenssimainen luonne karakterisoi koko kappaletta ja on ennen kaikkea tärkeä tanssijoille. Sen variantit ovat lähinnä rytmisiä, ja variointi tapahtuu aina alkuperäisnuotin triolikuvion yhteydessä. Tämä luonteeltaan konklusiivinen melodia-aihe toimii myös johdantona, seikka mikä on tyypillistä myös Tossavaisen muille sävellyksille. Johdanto on c-säkeen melodinen ja rytmisen muutos. Säe d esiintyy B-taitteessa, joka toimii A-taitteen kontrastina. Koska d on kertosäe, se on luonteeltaan hyvin karakteristinen. Tästä syystä se esiintyy useimmiten identtisenä alkuperäissäkeen kanssa ja muodostaa siten vastakohdan a-säkeelle, jota muunnellaan koko ajan. Säkeen d variantit ovat lähinnä rytmisiä, joskus myös melodisia kuten tahdissa 31 (26), jossa alkuperäisen e:n paikalla onkin d³. Kun alkuperäisnuotin ja B-version d-säkeitä verrataan keskenään, voidaan huomata eron olevan melodista laatua. Alkuperäisen fis:in tilalla esiintyy aina as, joka on melodisesti luontevampi, varsinkin kun otetaan huomioon säestyssointuna oleva Bb⁷.

Säe e esiintyy vain kerran ja vastaa lähestulkoon alkuperäistä e:tä.

Melodisen rakenteen kannalta tarkastellen sävellyksessä esiintyy kuusi kertaa periodimuoto

$[a^1] [a^1c]; [a^1b]; [a^2c]; [ed^2]; [d^3c^{11}]; [a^3b]; [a^4c]; [a^5b]; [a^6c]; [a^{11}b^{11}] [a^7c]$

ja kolme kertaa kertausmuoto

$[dd^{11}] [dc^1]; [d^4d^{41}] [dc^{12}]; [d^5d^{11}] [dc^{11}]$

Tämä ei ole sattuma, sillä periodimuoto esiintyy pääasiassa A-taitteessa (ja myös C-taitteessa); kertausmuoto sen sijaan B-taitteessa, siis kontrastoivassa jaksossa.

Sävellyksellä on voimakkaasti symmetrinen rakenne. Kukin säe muodostuu kahdesta tahdistista, jolloin kukin säepari muodostuu neljästä ja kukin taite kahdeksasta tahdistista. Tämä

on luonnollista jenkassa, jonka koreografia on jäykkä ja samaa kuviota toistava.

Tarkasteltaessa sävellyksen rakennetta kokonaisuutena on vaikea kuvata sitä yksiselitteisellä kaavalla. Tossavaisen alkuperäisnuottien mukaan sävellystä voisi ajatella kehysmuotona (3-osainen lied-muoto), jonka kaava silloin olisi seuraava:

$$\begin{array}{c} A - B - C \\ | AA | BB | ACA | \end{array}$$

Tossavaisen soiton perusteella syntyvät seuraavat tulkintavaihtoehdot:

1) Sävellys on parimuoto + kehysmuoto

$$\begin{array}{c} A - B \quad \quad A - B^1 - A \\ | AA | BC | ^+ | AA | BB | A | \end{array}$$

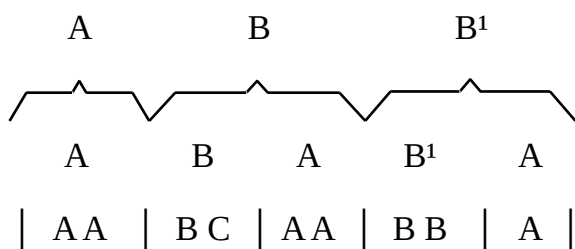
2) Siinä lomittain kaksi kehysmuotoa, joita sitoo yhteinen A-taite

$$\begin{array}{c} \text{1.kehysmuoto} \quad \quad \text{2.kehysmuoto} \\ \diagup \quad \quad \diagdown \\ A - B \quad A - B^1 - A \\ | AA | BC | AA | BB | A | \end{array}$$

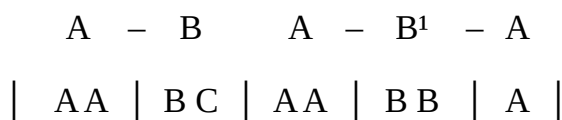
3) Vapaamuoto + kehysmuoto

$$\begin{array}{c} A - B - C \quad \quad A - B - \\ | AA | B | C | ^+ | AA | BB | A | \end{array}$$

4) Kehysmuoto



5) Viisiosainen yksinkertainen rondo



Yksi äänitetty versio sävellyksestä ei kuitenkaan riitä lopullisen johtopäätöksen tekoon, sillä luultavaa on, että toisella kerralla tai tanssitilanteessa kappale soitettaisiin toisin. Sen taitteilla saattaisi olla erilainen sisäinen rakenne ja ne olisivat eri järjestyksessä. Jos ajatellaan nyt äänitettyä versiota, olisi vaihtoehto 5) lähimpänä oikeata rakennetulkintaa. Rakennetta näin tulkittaessa on nojaututtu italialaiseen teoreetikkoon Giulio Bas'iin, joka tulkitsee 5-osaisen yksinkertaisen rondon 3-osaisen lied-muodon (ternary form) laajentumaksi⁸⁸. Schönberg puolestaan katsoo A–B–A¹ -muodon tärkeimmiksi piirteiksi seuraavaa:

- 1) Kolmas osa on joskus ensimmäisen osan toisto (kertausjakso) mutta useimmiten siinä tapahtuu muuntelua.
- 2) Toinen osa on kontrasti ensimmäiselle osalle.
- 3) Kontrasti edellyttää koherenssia.
- 4) Tärkein osatekijä kontrastin aikaansaamiseksi on harmonia, joka luo sekä kontrastia että koherenssia.
- 5) Metri antaa lisää koherenssia.
- 6) Suurempaan kontrastiin päästään yhä uusilla pääaiheen muunnoksilla.⁸⁹

On mielenkiintoista todeta, kuinka yksinkertaisessa kansanomaisessa sävellyksessä

toteutuvat tarkalleen nämä käsitykset. Joka kerran kun Tossavainen palaa sävellyksessään A-taitteeseen, se tapahtuu näennäisen tarkasti, mutta silti hän muuntelee koko ajan pääaihetta. B-taite on melodinen ja harmoninen vastakohta A-taitteelle. Säe d on selvä vastakohta säkeelle a niin että tonaliteetti siirtyy rinnakkaisduuriin palaten jälleen perussävellajiin. Metri ja rytmi ovat samanaikaisesti koherenssi ja kontrastitekijöitä, kuten huomaamme myöhemmin näiden tekijöiden analyysissä.

Melodia

Säkeen a melodia alkaa kohotahdilla ja sille on luonteenomaista ylöspäinen sekstihyppy g-es. Alkuperäisnuotissa kohotahtina on yksi kahdeksasosanuotti, mutta esityksessään Tossavainen muuttaa sen kahdeksassa tapauksessa kymmenestä kahdeksi 16-osanuotiksi. Tunnusomaisinta ensimmäisessä a-säkeen tahdissa on peräkkäinen vierekkäisten nuottien toisto (es-es-d-d- ja kerran d-d-cis-cis), joka muuttuu vasta tahdissa 71. Sitä vastoin a-säkeen toisessa tahdissa vaihtelevat erilaiset kombinaatiot. Säkeelle b on luonteenomaista asteittainen alas- ja ylöspäinen liike, joka johtaa a-säkeen kertaukseen. Säkeellä c on selvä kadenssiluonne ja se sisältää Tossavaiselle tyypillistä ylöspäin suuntautuvaa kromaattista kulkua. Eri muunnoksina tämä säe päättää jokaisen taitteen sekä koko kappaleen ja toimii lisäksi johdantona. Kun a-säkeelle on tyypillistä es ja d-sävelten toisto, on d-säkeelle tyypillistä b- ja g-sävelten 3-5-kertainen toisto.

Melodisen molliasteikon sävelten lisäksi Tossavainen käyttää ylennettyjä 1. ja 4. asteen säveliä, yhteensä yhtätoista tasavireisen kromaattisen asteikon säveltä. Sävel fis esiintyy runsaasti, erityisesti luonteeltaan konklusiivisissa säkeissä. Kromaattisuus on sävellyksen huomattava ainesosa, mikä tekee siitä muista, perinteisemmistä jenkoista poikkeavan. Tämän mahdollisuuden antaa 5-rivisen hanurin käyttö 1 tai 2-rivisen sijasta.

Ornamentiikka ei tässä sävellyksessä ole kovinkaan runsasta. B-taitteessa sitä ei esiinny ollenkaan, ja viidestä A-taitteesta vain kahdessa (tahdit 45, 47 ja 72). Eniten ornamentiikkaa esiintyy C-taitteessa (tahdit 28, 30 ja 31).

Sävelmään sisältyvä kekseliäisyys on huomattava, kuten saatetuin todeta melodiarakennetta analysoitaessa. Tekstuuriltaan sävellys on homofoninen eli se rakentuu sointujen säestämästä melodiasta (Nettl käyttää kuitenkin tästäkin nimitystä polyfonia).

Ambitus on $c^1 - es^2$.

Käytetyt intervallit ja niiden esiintymistiheys on seuraava:

intervalli	esiintymiskerta	prosent. tiheys
pieni sekunti	168	35,97 %
suuri sekunti	90	19,27 %
pieni terssi	47	10,06 %
suuri terssi	14	3,00 %
kvartti	43	9,21 %
kvintti	2	0,43 %
pieni seksti	13	2,78 %
suuri seksti	1	0,21 %
toisto	89	19,06 %
yhteensä	467	100,00%

Yli kolmannes käytetyistä intervaleista on pieniä sekunteja, mikä selittyy muunnosävelten runsaasta käytöstä. Sekunti-intervallit muodostavat yhteensä 55,25 % kaikista käytetyistä intervaleista, mikä osoittaa melodian peruspiirteenä olevan asteittaisen kulun. Toinen tärkeä elementti melodiakulussa on säveltoisto.

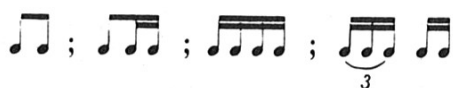
Rytmi, metri, tempo

Tahtilaji on 2/4 ja metrinen rytmi . Tämä merkitsee sitä, että 2-tahtisten säkeiden laajuus on käytännössä kaksinkertainen. Melodisen rytmin tyypillisen kuvio on , joka esiintyy koko sävellyksen ajan. Muunnelmia käytetään seuraavanlaisia kombinaatioita:



Nämä muunnemat esiintyvät erityisesti konklusiivisissa säkeissä. Tämä on äänitetyn

version rytmisen perusrunko, koherentti tekijä, josta Schönberg puhuu. Tarkka analyysi osoittaa alkuperäisnuotissa olevan vain neljä erilaista rytmikuviota:



B-versiossa on kuitenkin käytetty kaikkiaan yhtätoista erilaista rytmikuviota:



Synkopointia () sävellyksessä esiintyy vain kerran, C-taitteen alussa kun on havaittavissa tiettyä epävarmuutta Tossavaisen soittaessa B-taitteen melodiaa ja C-taitteen sointusäestystä. Jää siten epäselväksi, onko kyseessä sattuma vai johtuuko synkopointi afroamerikkalaisen musiikin vaikutuksesta kansanmuusikkojen ohjelmistoon 1920- ja 1930-luvuilla. Perinteisesti tähän ohjelmistoon ei sisältenyt synkooppi-elementtiä.

Eniten rytmistä muuntelua esiintyy kohotahdeissa, joissa  usein vaihtuu daktyylikuvioon , sekä B- ja C-taitteissa eli kontrastoivissa jaksoissa. Toisin sanoen myös rytmi on kontrastitekijä ja luonteeltaan hyvin vaihteleva, joskaan pintapuolinen kuulija ei havaitse rytmiiän koko rikkautta.

Harmoninen rytmi on alkuperäis- ja transkriptioversioissa identtinen. Se on *ainoa* vertailussa ilmi tuleva *muuttumaton elementti*. Harmonisen rytmin kuvio on , joskus  ja c-säkeiden toisessa tahdissa .

Soittotavassaan Tossavainen vaihtelee hyvin elävällä tavalla staccaton ja legaton käyttöä. Säkeen a hän soittaa tavallisesti staccatossa ja säkeet b ja c legatossa. Säkeen d ensimmäinen tahti on tavallisesti staccatossa ja toinen legatossa, mikä saa aikaan säkeen sisäistä jännitettä.

Aksentti on vahvoilla tahtiosilla kuten perinteiselle jenkalle on tyypillistä. Säkeessä a paino esiintyy tahtien pääiskulla kun taas b-säe on vailla aksenttia, mikä johtuu sen liikkuvasta luonteesta. Poikkeuksena ovat yllättävästi tahdit 69 ja 70, joissa

aksenttimuunnoksiin yhdistyy melodisia, rytmisiä ja fraseerauksen muunnoksia. Säkeessä c ensimmäinen tahti on painoton mutta toinen korostetusti painollinen. Säkeessä d aksentti on ensimmäisellä ja kolmannella iskulla, mikä tekee säkeen eläväksi.

Taitteessa C on havaittavissa aksentin synkopoitu muunnelma tahdeissa 27 ja 29. Merkille pantavaa on, että Tossavainen on kirjoittanut aksenttimerkin neljännelle iskulle A-taitteen tahdeissa 3, 6 ja 7 sekä B-taitteen tahdeissa 12, 15 ja 16. Todellisuudessa hän soittaa kyseiset kohdat niin että ensimmäinen painollinen isku ilmenee selvästi korostettuna legatona, mikä aiheuttaa synkopoidun aksentin tunteen. Transkriptiossa tämä seikka on havaittavissa vain A-taitteessa. Kuten alkuperäisnuoteissakin tämä keino esiintyy puolivälissä a-säettä (tahdit 4, 12, 16, 40 ja 72) sekä b:n jälkeen seuraavien a-säkeiden alussa (tahdit 7, 15, 39).

Äänityksen teknisten puutteiden takia dynaamisia vivahteita on vaikea erottaa. Joitakin kohtia voi ajatella ”pianoksi”, mutta tämä saattaa johtua myös nauhurin äänityssäädöstä tai soittimen satunnaisesta etääntymisestä mikrofoniin. Rytmii ja tempo säilyvät muuttumattomina koko kappaleen ajan, mikä vastaakin Tossavaisen haastattelussa esittämää kriteeriä tanssikappaleen hyvästä soitosta. Viimeisen säkeen Tossavainen esittää hidastuen, ritardando, mikä on erehtymätön merkki kappaleen päättymisestä.

Harmonia

Edellä on jo todettu sävellyksen kulkevan c-mollissa. Alkuperäisnuotteihin kirjoitetut soinnut ovat seuraavat:

johd. + lop.	taite A	taite B	taite C
G ⁷ -cm-G-cm	cm-Bb ⁷ -G ⁷ -cm	Bb ⁷ -Es-G ⁷ -cm	fm-cm-G ⁷ -cm

Yleensä Tossavainen pitäytyy soitossaan siinä, mitä hän on kirjoittanut. Pientä muuntelua kuitenkin esiintyy. Kohotahti, jolla säe a alkaa, on soitettu seitsemässä tapauksessa kymmenestä ilman sointusäestystä, mikä ei kuitenkaan muuta motiivin harmonista merkitystä.⁹⁰ A-taitteessa on sointuyhdistelmä, joka ei ole kovinkaan yleinen suomalaisessa perinnemusiikissa. Se muodostuu harhapurkauksesta Bb⁷-G⁷-(cm). Tahdeissa 15-16

Tossavainen käyttää muunteluelementtinä liikettä subdominanttisoinnun alueelle väldominantin kautta, joka d-sävelen asemasta johtuen muodostuu dominanttinoonisoinnuksi. Noonisävel hyppää kvintin alaspäin ja purkautuu dominanttiseptimisointuun aivan ”sääntöjen” mukaisesti.⁹¹ Sama toistuu tahdissa 40. Tahdissa 16 alkava toistettu etusävel (b) purkautuu asteittaisesti alaspäin.

Alkuperäisnuoteissa esiintyy B-taitteessa kaksi mielenkiintoista elementtiä. Ensinnäkin tahdeissa 12, 14 ja 16 on viivastolle merkitty soinnut Bb⁷ (ilman kvinttiä) ja G,⁷ jotka on tarkoitettu soitettavaksi harmonikan diskanttipuolella. Myös bassopuolelle on merkitty soinnut Bb⁷ ja G.⁷

Sointujen käyttö harmonian diskanttipuolella on todellakin toistuva aines Tossavaisen soittotyyliin, ja tässä kappaleessa hän käyttää sitä edellä mainittujen kohtien lisäksi useissa muissakin säkeissä. Transkriptiosta tämä seikka ei kuitenkaan ilmene.

Toinen kiinnostava elementti on se, että tahdeissa 12 ja 16 on neljännessä 1/8-osassa merkitty Bb⁷-soinnun päälle kaksi muunnesäveltä, jotka soitettaessa – heikollakin tahtiosalla – aiheuttaisivat omalaatuisen soinnun b-d-f-as-a-d-fis eli sointukombinaation Bb⁷ + D-duuri. Soittaessaan Tossavainen kuitenkin yksinkertaistaa tämän käyttämällä fis-sävelen tilalla as-säveltä ja välttämällä a-säveltä.

B-taitteen soinnut Tossavainen soittaa alkuperäisnuottien mukaisesti ilman 142 muunnoksia, mutta silti esityksestä löytyy vivahteita. Kadenssin Bb⁷-Es-G⁷-cm hän soittaa kuusi kertaa. Tahdeissa 51-54 perusbasso, joka aina kulkee 1/4 nuotein, etenee seuraavasti /b-b/es-g/g-h/c-c/, mikä on hyvin luontevaa. Viidessä muussa tapauksessa perusbasso kulkee /b-b/g-g/g-g/c-c/, mikä synnyttää soinnullisen staattisuuden tunteen) Huomautettakoon, että Es-duurisointu ei terssikäännöksenä ole funktioltaan yhtä selvä kuin perusasemassa, koska sen terssisävel on samalla pääsävellajin huippusävel eli dominanttisoinnun pohjasävel.

Alkuperäisnuotissa eniten käytetyt hajasävelet ovat loma- ja sivusäveliä. Etusävel esiintyy vain kerran (tahdissa 28). Transkriptiossa on nähtävissä runsaasti loma- ja sivusäveliä, lisäksi myös ennakkosäveliä (tahdeissa 22, 35, 48 ja 54), vaihtosäveliä (tahdeissa 14, 6 ja 69) ja etusäveliä (tahdeissa 16 ja 27).

Lopukkeet

Sävellyksessä käytetään aina autenttista kadenssia.

Johtopäätöksiä

Kuten nähdään löytyy alkuperäisen nuotin ja transkription välillä perustavaa laatua olevia yhtäläisyyksiä, jotka saavat aikaan sen, että kyseessä on sama sävellys eikä jokin muu. Samalla kertaa voidaan havaita laadullista ja määrällistä variointia, jonka johdosta sävellys on esitettynä huomattavasti monipuolisempi kuin alkuperäisnuottina. Mistä johtuvat vaihtelut, mistä johtuvat toistuvat ainekset? Osittain kysymykseen on jo vastattu musiikillisten ainesten analyysin yhteydessä. Jäljellä on kuitenkin vielä eräitä keskeisiä seikkoja, jotka vaativat tarkastelua.

Toistuvat elementit – melodian päärunko, metri, melodiarytmi, harmoninen rytmi, pääsointuyhdistelmät, selvä vastakohtaisten taitteiden vuorottelu – vahvistavat sävellyksen identiteettiä, joka erottaa sen muista sävellyksistä. Mikäli kuuliija tuntisi nuotit edeltäpäin, nämä elementit olisivat ”odotettuja”. Siitä johtuu että toistuvien ainesten käyttö ei ole esitetyn sävellyksen kiinnostavin puoli, vaan kiinnostavinta on tietää, mistä eri variaatiot ja muuntelu johtuvat.

Ensimmäisenä tapana lähestyä ongelmaa voitaisiin ajatella kolmea vastausta, jotka eivät ole toisensa poissulkevia:

1) Soittajan sormisairaus, joka estää häntä soittamasta kuten itse haluaisi.

Esittäessään kyseistä kappaletta Tossavainen toteaa lopuksi: ”Sormet ei totu, kyllä tekkee haittaa, paljon sormia kiusoo.”⁹²

2) Kappaleen esityksessä sattuu virheitä ja erehdyksiä, jotka aiheutuvat ennen kaikkea siitä, että Tossavainen ei ole soittanut julkisesti kolmeenkymmeneen vuoteen, ja näin ollen häneltä puuttuu säännöllinen harjoittelu. Esitykseen vaikuttaa lisäksi jännitys, joka aiheutuu teknisten laitteiden (mikrofoni jne) läsnäolosta.

3) Tossavainen ei osaa soittaa sitä, minkä hän on kirjoittanut nuotteihin, tai kääntäen että hän ei osaa kirjoittaa nuotein sitä, minkä pystyy soittamaan.

Jokaiseen kolmesta selityksestä sisältyy luultavasti jonkin verran totuutta. Mutta jos

ajattelemme että Tossavainen olisi terve ja hänellä olisi tallella sama taito ja tekniikka kuin 1930-40-luvuilla sekä että hän kykenisi tarkempaan sävellystensä notaatioon, variaatioita olisi ehkä vielä enemmän.

Ongelma on näin ollen yhä ratkaisematta, sillä juuri tähän eivät aikaisemmat selitykset tuo ratkaisua. Missä ongelma piilee? Mielestäni syy muutoksiin löytyy ilmiöstä, jolla on kaksi aspektia: 1) kansanomaisen musiikin dynamiikka ja 2) kansanomaisen musiikin notaation viitteellinen luonne silloin kun notaatiota esiintyy.

Puhuessamme kansanomaisen musiikin dynamiikasta voimme ottaa avuksi Merriamin tästä asiasta esittämät käsitykset.⁹³ Vaikka kyseessä on yhden ainoan yksittäisen kappaleen analyysi, voidaan mielestäni soveltaa Merriamin pääväittämiä, jotka viittaavat musiikkikulttuureihin kokonaisuutena. Keskeisesti kysymys on muutoksen ja jatkuvuuden välisestä suhteesta (change and continuity). Lähtökohtana on se, että kaikki kulttuurit ovat jatkuvan muutosprosessin alaisia. Tämä tapahtuu tiettyjen pysyväluonteisten kehysten sisällä, ja ne määrittävät kulttuurisen jatkuvuuden luonteen, vaikka muutoksen aste ja syvyys vaihtelevatkin eri kulttuureissa.

Kulttuurin osana myös musiikki on tämän muutosprosessin alainen. Länsimaisessa musiikkitieteessä ja -kirjallisuudessa esiintyy usein eurosentrinen ajatus, jonka mukaan ainoa uusiutuva tai hyvin nopeasti uusiutuva musiikillinen ilmaisumuoto olisi länsimainen taidemusiikki.⁹⁴ Pysähtymättä sen enempää tähän väitteeseen toteamme ainoastaan, että tämänkaltaisen analyysi ei ota huomioon lainkaan niitä historiallisia olosuhteita, joiden vallitessa länsimainen taidemusiikki on kehittynyt. Tällaisessa analyysissä pyritään kehitys selittämään pääasiallisesti tyylillisten vaihtelujen näkökulmasta käsin.

Samaan aikaan esiintyy edelleen sitkeästi vanhanaikainen ajatus siitä, että kansanmusiikki elää ja siirtyy suullisesti sukupolvelta toiselle muuttumattomana. Tämä on mekaaninen ja kaavamainen käsitys, koska yksikään olemassa oleva musiikkikulttuuri ei ole muutosprosessin ulkopuolella. Yksikään niistä ei ole syntynyt sellaisena kuin sen tänä päivänä tapaamme, eikä yksikään tule tulevaisuudessa olemaan sellainen kuin tänään.

Merriamin mukaan muutos voi tapahtua innovaation (internal change) tai/ja akkulturaation (external change) kautta. Sisäiseen muutokseen vaikuttaa kolme keskeistä elementtiä.

Ensinnäkin muutokset eivät tapahdu sattumalta. Ne ovat riippuvaisia musiikkikäsitteistä, jotka kyseisissä kulttuureissa vallitsevat. Nyt tarkasteltavana olevassa tapauksessa suomalainen perinnemusiikki sallii muuntelun, variaation, improvisaation.

Toiseksi Merriam esittää, että saman musiikkikulttuurin sisällä eri musiikinlajit ovat eri tavalla herkkiä muuttumaan. ”Within a music system different kinds of music are more or less susceptibles to change; thus it is assumed that less change can be expected in religious than in social and recreational music.”⁹⁵

Kulkurin kaipuu on tyyliltään tanssikappale ja tämän vuoksi altis suurimpiinkin ajateltavissa oleviin muutoksiin. Tanssitilanteeseen sijoitettuna sävellys tarjoaisi luultavasti mahdollisuuden vieläkin suurempaan muunteluun kuin nauhalle soitettuna, koska silloin vallitsee vuorovaikutus esiintyjän ja yleisön välillä, mikä vaikuttaa musiikilliseen ilmaisuun.

Kolmanneksi Merriam toteaa, että sisäinen muuntuminen on luonteeltaan pysyvää inhimillisessä käyttäytymisessä (internal variation is a constant in human behaviour). Tämä ilmenee idiosynkrasiassa ja yksilön persoonallisuudessa. Suomalaisessa perinnemusiikissa sepittäjällä on selvästi erottuva asemansa, joka ilmenee muunmuassa siinä, että monet pelimannisävelmät kantavat tekijänsä nimeä (”Jylhän polska”, ”Kruunu-Marjaanan polska”). Myös esittäjät (olivatpa he sävelmän tekijöitä tai ei) etsivät tulkinnassaan tarkoituksellisesti omaa persoonallisuuttaan. Kaikki nämä ainekset vaikuttavat huomattavassa määrin suomalaisen perinnemusiikin muuttumiseen.

Ulkoisten muutosten suhteen ovat Tossavaiseen sovellettavissa kysymykset synkretismistä, uudelleentulkinnasta, yhteensopivuudesta, akkulturaatiojatkumosta ja valikoivuudesta. Tämä analyysi etäännyttäisi meitä kuitenkin liiaksi nyt kyseessä olevan tarkastelun keskeisestä aiheesta.

Jos ajattelemme käytännön esitystilannetta, niin kaikki tässä esiin tuodut ainekset ilmenevät täydellisimmin improvisaatiossa. Ohimennen voidaan todeta, että suurimmassa osassa koko maailman perinnemusiikkia on vaikea löytää kahta täysin identtistä versiota samasta sävelmästä, ei edes silloin kun esittäjänä on sama henkilö. Musiikin tarkka toisto ja laajemmassa mielessä musiikkijärjestelmän muuttumattomuus pitkän ajanjakson aikana ovat pikemminkin poikkeuksia säännöstä. Tossavaisen suhteen voitaisiin käyttää seuraavaa analogiaa: toistuvat ainekset kahdessa versiossa perustuvat jatkuvuuden aspektiin ja

eroavuudet puolestaan vaihtuvuuden aspektiin, joka ilmenee improvisointina. Lyhyesti, Kulkurin kaipuussa havaittava muuntelu perustuu viime kädessä suomalaisen perinnemusiikin improvisatoriseen luonteeseen.

Toinen esiin tuleva kysymys on se, ovatko esityksessä tavattavat vaihtelut tietoisia, alitajuisia vai sattumanvaraisia. Kaikki tuntuu viittaavan siihen, että tapahtunut muuntelu on pääasiassa tietoisia. Tossavainen on varta vasten pyrkinyt muunteluun, ettei soitosta tulisi yksitoikkoista, tai kuten hän sanoo, ettei soittaisi ”yhtä paksua köyttä”. Satunnaiset tekijät (sormisairaus, äänitystilanteen aiheuttama jännitys) ovat saattaneet vaikuttaa lopputulokseen, mutta jo alkuperäinen tarkoitus on tietoinen. Voidaan nimittäin todeta, että tiettyjä melodia ja rytmisiä variaatioita käytetään johdonmukaisella tavalla, jotta ne jäisivät kuulijalle mieleen (esimerkiksi tahdeissa 39-40 ja 51-53).

Ilmiön toinen puoli liittyy Tossavaisen käyttämään nuottikirjoitustyyppiin. Tässä yhteydessä voimme ottaa avuksi Mantle Hoodin esittämät ajatukset transkriptiosta ja musiikin notaatiosta:⁹⁶

- 1) Maailmassa on erilaisia musiikin notaatiojärjestelmiä, joista länsimainen perinteinen järjestelmä on vain yksi. Sitä paitsi länsimaisessakin musiikkikulttuurissa on käytetty ja käytetään erilaisia notaatiojärjestelmiä.
- 2) Yksikään näistä järjestelmistä ei ole täydellinen niin että se pystyisi symbolien avulla ilmaisemaan kaikki ihmisen havaitsemat musiikilliset ilmiöt. Jokainen näistä vastaa kuitenkin oman musiikkikulttuurinsa olennaisia vaatimuksia. Tätä Hood nimittää notaation suhteelliseksi tehokkuudeksi.
- 3) Jokainen järjestelmä sisältää mono- ja polynomiaalisia symboleita.
- 4) Länsimainen perinteinen järjestelmä on ensi kädessä moninomiaalinen, jolloin yksi symboli vastaa yhtä merkitystä, mutta siihen sisältyy pieni määrä aiemmista kehitysvaiheista peräisin olevia polynomiaalisia ja binomiaalisia aineksia.
- 5) Symbolien oikea tulkinta soiviksi ääniksi riippuu siitä, missä määrin tulkitsija tuntee notaatioon liittyvää suullista perinnettä.⁹⁷
- 6) Musiikillisten symbolien oikea tulkinta edellyttää siten musiikkikulttuurin syvällistä tuntemusta, koska tietyt symbolit ovat väljästi tulkittavia ja koska jokainen

musiikkikulttuuri painottaa tiettyjä ilmaisun aspekteja toisten kustannuksella.

Vaikka on selvää, että länsimainen perinteinen notaatio on taidemusiikin näkökulmasta katsottuna pääasiassa preskriptiivistä⁹⁸ ja ainoastaan osittain viitteellistä, se toimii suuressa määrin *viitteellisesti eikä preskriptiivisesti*, kun sitä käytetään länsimaisen kansanomaisen musiikin notaatioon. Yhtenä esimerkkinä voidaan osoittaa populaarimusiikin nuottipainoksia, jotka sisältävät ainoastaan melodian ja kirjaimilla osoitetut pääsoinnut. Myös tekijänoikeudellisesti rekisteröidyt sävelmät on yksinkertaistettu kuvatulla tavalla. Äänitystilanteessa muusikoille kirjoitetaan yleensä nuotein melodiset, harmoniset ja rytmiset päälinjat, joiden pohjalta he luovat lopputuloksen kerta kerralta uudelleen, puhumattakaan jazzista jossa improvisoinnilla on keskeinen sija.

Tästä voimme päätellä, että kun kansanomainen musiikki on olemassa notaationa, siinä voidaan kuulla *paljon enemmän säveliä kuin on luettavissa*. Toisin sanoen sen musiikillinen rikkaus on oletettua suurempi, ja toisinaan jokaisessa ääni-ilmiötä vahvistavassa asiassa saavutetaan suuri kompleksisuus.⁹⁹

Palatkaamme Tossavaiseen. Yksi esimerkki riittänee. Jos sävelmä on kirjoitettu c-molliin ja säveltäjä soittaa sen es-mollissa, voimme päätellä että määrävänä tässä on *moodi* eikä *tonaliteetti*. Tärkeää on se, että sävelmä soitetaan mollissa. Tonaliteetin valinta selittyy aiemmin osoitetusta esteettisestä syystä (Tossavainen pitää enemmän es-mollisoinnusta kuin muista soinnuista), mutta sitä määrää viisirivisen harmonikan tekniikka, joka sallii sävelmän soittamisen eri sävellajeissa. Muusikko voi käyttää samaa sormitusta eri korkeudelta soittaen. Tämä selittää sen, että Tossavainen käyttää harvinaista sävellajia, es-mollia ja että hän soittaessaan kykenee transponoimaan nopeasti (Tossavainen soitti sävelmän nuoteista, ei ulkomuistista).

Verratessamme sävellyksen kahta versiota toisiinsa havaitsemme eriasteista viitteellisyyttä ja preskriptiivisyyttä. On asioita jotka eivät esiinny lainkaan alkuperäisnuoteissa (fraseeraus, dynamiikka), toisia asioita jotka osoitetaan hyvin sattumanvaraisesti (tempo, aksentti), joitakin asioita jotka osoitetaan selvemmin (soinnut, melodinen runko, rytmikuviot) ja asioita jotka ovat ennalta määrättyjä (harmoninen rytmi). Jokainen näistä elementeistä ilmaistaan täydellisesti esitystilanteessa, koska jokainen musiikillisen ilmaisun puoli on soittajan mielessä, hänen suullisen perinteensä, käsitteittensä

ja taitojensa aarreaitassa.

Toisin sanoen Tossavaisen musiikillinen notaatio toimii mnemoteknisenä välineenä, muistin apukeinona. Voimme päätellä, että Tossavainen käyttää sävellyksissään viitteellistä notaatiota. Se muodostuu merkeistä, joiden puitteissa hän rikastuttaa variaatioitaan tarkoituksellisen improvisoinnin avulla. Improvisointia vääristävät toisinaan sattumanvaraiset tekijät.

6.4. Mandoliininsoitto

Vaikka haitaristit ja soittokunta olivat 1920-luvun työväeniltamien pääasialliset tanssimusiikin esittäjät, yleisin soitin varkautelaisen työväestön keskuudessa ennen toista maailmansotaa oli ehdottomasti mandoliini: ”Jos oli yks harmonikka nii oli sata mandoliinia.”¹⁰⁰ Mandoliinia käytettiin myös tanssisoittimena kaikkein pienimmissä iltamissa, joihin ei haitarinsoittajaakaan saatu:

”Tanssisoittimista harmonikka oli se tärkein. Jos oli hyvä yhtye, se oli harmonikka ja viulu... Mut sitte mandoliinikin kelpasi, jos ei muuta ollut. Ja niitä oli useampi sitte tavallisesti, ett niistä tuli sitä ääntä paremmin. Kaksi taikka kolme soitti.”¹⁰¹

Mandoliinin tahdissa tanssittiin perheiltamissa sekä varsinkin Varkauden periferia-alueilla tavallisissa epävirallisissa tanssitilaisuuksissa, joita nuoret järjestivät nurmikoilla, perhepiirissä ja talkoissa.¹⁰²

1910-luvulta lähtien mandoliini, italialaisperäinen maljakaulaluuttu levisi suomalaiseen kansanomaiseen musiikkiin suhteellisen nopeasti laajentuneen musiikkikauppaverkoston siivittämänä. Tätä ennen se tunnettiin lähes pelkästään aikakautensa ravintola- ja kahvilamusiikkia esittävien salonkiyhtyeiden soittimena. Varsinkin venäläiset ja virolaiset ravintolayhtyeet vuosisadan vaihteen molemmin puolin käyttivät mandoliinia yhdessä venäläisten kansansoittimien, balalaikan ja domran ohella. Myös kahden mandoliinin, mandolan ja kitaran muodostamia salonkikvartetteja tavattiin yleisesti.¹⁰³

Kun mandoliinista tuli 1920-luvulla nimenomaan kansansoitin, salonkiorkesterien viljelemä, taidemusiikkitraditiosta peräisin oleva klassinen soittotapa väistyi useiden erilaisten kansanomaisten tyylien tieltä.¹⁰⁴ Kansanomainen mandoliininsoitto sai vaikutteita mm. viulupelimannien tyylistä. Myös halpojen ja suosittujen tehdasteokoisten tai omatekoisten soittimien vaatimattomat ääniominaisuudet jättivät jälkensä rahvaan mandoliininsoittotekniikkaan.¹⁰⁵

Mandoliinin levinneisyydestä ei ole toistaiseksi tehty luotettavaa selvitystä, mutta on ilmeistä, että soittimen käyttö keskittyi alueille, joilta erityisen voimakas viulu- tai haitaripelimannitraditio puuttui.¹⁰⁶ Siten on ymmärrettävää, että juuri Varkauden kaltaisille teollistuvilla alueille, musiikkikulttuurisesti nuorille paikkakunnille mandoliinin käyttö juurtui voimakkaasti.

Varkaudessa mandoliinia muistetaan soitettuna jo 1910-luvun puolessa välissä, mutta sen varsinainen suosioaika sijoittuu 1920-luvun jälkimmäiselle puoliskolle ja 1930-luvulle.¹⁰⁷

”Kun elintaso nousi, niin sen mukaan ne lisääntyivät sitte... Kun nuorisolla oli niin paljon rahaa, että pystyivät sellasen hankimaan.”¹⁰⁸

1920-luvulla ei Varkaudessa musiikkiliikkeitä vielä ollut, mutta paikalliset kellosepänliikkeet välittivät mandoliineja. Soittimen piti olla italialainen, vieläpä tietynmerkkinen kelvataksaan nuorille musiikin harrastajille.¹⁰⁹

Mandoliinien suuresta suosiosta kertoo myös se, että paikalliset kelloliikkeet mainostivat mandoliineja lehdessä aikana, jolloin lehtimainonta ei vielä ollut kovin yleistä. Niinpä saatettiin yleisölle ilmoittaa, että oli ”juuri saapunut erittäin hyviä italialaisia mantoliineja” tai että myytiin ”12-kielisiä mandoliineja erikoisalennuksella”.¹¹⁰

Mandoliinin suosioon työläisnuorison keskuudessa vaikutti ainakin kolme tekijää. Ensinnäkin sitä oli suhteellisen helppo oppia soittamaan verrattuna esim. viuluun, perinteiseen kansanmusiikkisoittimeen. Mandoliinissa oli nauhoitettu otelauta, joten oikeiden äänten etsiminen oli viulua helpompaa. Ainakin 1930-luvun alussa oli lisäksi saatavana postin kautta tilattavia, suhteellisen halpoja mandoliininsoiton ”pikaopetusohjeita”, joten mandoliinin soiton oppiminen oli mahdollista jokaiselle

lukutaitoiselle.¹¹¹

Toiseksi mandoliini oli huomattavan edullinen.

”Kun mandoliini maksoi 180 mk ja harmonikka maksoi 6000-15000 mk, niin ei kukaan päässy kiinni (harmonikkaan). Jokainen oisi halunnu sen harmonikan, mutta kun ei saanut.”¹¹²

Näin mandoliinista tuli joka perheen soitin, kun taas toinen suhteellisen helposti opittava instrumentti, haitari jäi lähinnä niiden käyttöön, jotka ainakin osittain hankkivat elantonsa soitolla. On lisäksi huomattava, että elettiin aikaa, jolloin omakohtainen musiikin tekeminen oli repsodusoidun musiikin kuuntelua tärkeämpää. Näin mandoliini korvasi myös äänilevyn:

”Matkagramofonikin oli niin kallis, että sitäkään ei kukaan saanut. Täytyi itse tehdä sitä (musiikkia)... Silloin laulettiin hyvin paljon, esimerkiksi rekilauluja. Ihminen on kaivannut aina musiikkia.”¹¹³

Kolmantena syynä mandoliinin suosioon oli muoti:

”Siellä kaikki nuoret soittivat sitä mandoliinia ja se piti olla minullakin.”¹¹⁴

1920-luvun lopulla haitarijazzin levitessä yhä laajemmalle äänilevyn ja radion välityksellä mandoliini oli oikeastaan ainoa soitin, jonka haitarijazzista pitävät työläisnuoret saattoivat helposti hankkia. Dallapén suosio merkitsi myös mandoliinin suosiota.

6.5. Rämpsän pojat, oman aikansa ”rautalankayhtye”

Varkautelaista mandoliininsoittoa tarkastellaan seuraavassa yhden kokoonpanon, lehtoniemeläisnuorten mandoliiniorkesterin, Rämpsän poikien toiminnan kannalta. Orkesterin vaiheet valaisevat osaltaan paikallisten haitarijazzyhtyeiden muodostumiseen liittyviä tapahtumia, joten tämä luku on eräänlaisena johdatuksena seuraavalle, jossa käsitellään varkautelaisten tanssiorkesterien syntyä ja kehitystä.

Lehtoniemellä asuvan työväestön keskuudessa mandoliini oli yleisin ja lähes ainoa soitin 1920-luvun lopulla. Sen lisäksi soitettiin huuliharppua ja vanhempaa perua olevaa

kanteletta.¹¹⁵ Haitaria ei ollut kuin parilla kolmella soittajalla, ”Kallion veljeksillä ja Pentikäisen Vilholla”.¹¹⁶ Nämä soittivat työväentalon maksullisissa iltamissa palkkaa vastaan. Mandoliini tuntuu olleen erityisesti nuorten poikien suosikkisoitin — tietyn varauksin voidaan puhua tuon ajan ”rautalankamusiikista”, joskin vertaus 1960-luvulla syntyneeseen nuorisomusiikkiin ei siedäkään kovin syvällistä tarkastelua.

Mandoliinia soitettiin aluksi yksin perhepiirissä, mutta pian alettiin soittaa yhdessä naapurin poikien kanssa. Näin syntyi mandoliiniyhtye 'Rämpsän pojat'. Nimensä yhtye sai Lehtoniemen aseman ympärillä olevan ns. Rämpsänkylän mukaan. Yhtyeen jäsenet asuivat juuri tällä alueella, joka oli tyypillistä Varkauden teollisuusyhteisön ympäristön haja-asutusalueetta.¹¹⁷

Rämpsän poikien toiminta ei ollut mitenkään ”säännönmukaista”, vaan soittoaktiivisuus vaihteli ilmeisesti vuosien mittaan. Näin ei edes ryhmän perustamisajankohta ole tarkalleen tiedossa. Yhtyeen perustajajäsen Viljo Pöyhönen muistelee aloittaneensa yhteissoiton naapurin poikien kanssa 13-vuotiaana 1926. Sitä ennen hän oli jo vuotta paria aikaisemmin saanut isänsä Tampereen tuomisina ensimmäisen mandoliininsa, joka oli ”hirveän huono(...)niin kova(...)ininää vain”.¹¹⁸

Rämpsän poikien toiminta vilkastui sen jälkeen, kun Pöyhönen oli liittynyt soitto-oppilaaksi VTY:n soittokuntaan 1927. Pöyhönen oppi soittokunnassa uusia taitoja, kuten tahdin laskemista, nuotin lukua ja musiikkitermejä ja neuvoi näitä asioita myös muille pojille. Kokoonpanon vilkkain aika olikin kaksikymmentäluvun lopulta vuoteen 1933. Tänä aikana kokoonnuttiin melko säännöllisesti harjoittelemaan. Koska yhtyeen jäsenet olivat arkipäivinä töissä tehtaalla, soittamaan päästiin ”määrätyinä aikana joka sunnuntaisin”. Vuonna 1934 Rämpsän poikien toiminta lakkasi, koska ”tultiin jo niin vanhoiksi”. Lisäksi Pöyhönen joutui tällöin sotaväkeen.¹¹⁹

6.5.1. Kokoonpano

1920-luvun viimeisinä vuosina Rämpsän pojat käyttivät soittiminaan pelkästään mandoliineja. Niitä ostettiin käytettyinä muilta soittajilta tai uutena varkauteleisista kellosepänliikkeistä. Kaikilla oli siten periaatteessa samanlainen 8- tai 12-kielinen soitin, jonka kielet viritettiin neljään kahden tai kolmen kielen muodostamaan ryhmään, jotka

soivat kvintin päässä toisistaan. Soittimen viritys oli periaatteessa g-d'-a'-e", oikea ääni saatiin kaupasta ostetun virityspillin avulla. Oikealla äänen korkeudella ei kuitenkaan ollut kovin suurta merkitystä, koska yhtyeessä ei ollut yhtään kiinteäviritteistä soitinta mukana.¹²⁰

Yhdelle soittimelle perustuvan kokoonpanon luonteesta johtuen ei Rämpsän pojista muodostunut kovin kiinteää ryhmää, vaan toisinaan poikia oli enemmän mukana soittamassa, toisinaan vähemmän. Kaikkiaan yhtyeessä soitti yhdeksän lehtoniemeläistä nuorukaista, tuskin kuitenkaan koskaan yhtäaikaan. Tavallisesti mukana oli 5-6 poikaa, mutta soittaa ja esiintyä voitiin myös jopa kahden hengen voimin. Ainakin seuraavat nuorukaiset kuuluivat kokoonpanoon:

Lauri Kaukonen

Sulo Kekäläinen

Toivo Koponen

Kauko Laitinen

Eino Markkanen

Viljo Pöyhönen

Pentti Soikkeli

Reino Soikkeli

Ajoittain mandoliinikokoonpanoa täydensi viulisti Yrjö Koponen. Laulua ei myöskään unohdettu, perustuihan poikien musiikki suurelta osalta 1930-luvun alun iskelmiin. Soiton lomassa ja yhteydessä laulettiin "jonkun verran". Erityisesti Lauri Kaukonen huolehti laulupuolesta.¹²¹

Suurin osa yhtyeen jäsenistä oli vuoden 1910 tienoilla syntyneitä. Ainoastaan Pöyhönen oli kolmisen vuotta nuorempi ja Reino Soikkelin pikkuveli Pentti kuusi vuotta nuorempi. Näin pojat olivat yhtyeen vilkkaimpana kautena, 1930-luvun vaihteessa 20 ikävuoden vaiheilla. Lähes kaikki kävivät tuolloin töissä Varkauden konepajalla tai olivat sitten työttöminä.¹²²

Yhtyeen loppuaikoina osa pojista soitti jo varkautelaisissa haitarijazzorkestereissä. Tällöin soitinvalikoimaa laajennettiin pitkäkaulaishalla tenoribanjolla sekä mandoliinibanjolla, soittimella, jossa banjon kaikupohjaan oli kiinnitetty mandoliinin otelauta ja jonka kielet viritettiin mandoliinin tavoin.¹²³

6.5.2. Soittotyyli

Keskeinen tyylipiirre Rämpsän poikien musiikissa tuntuu olleen yksipuolinen keskittyminen melodian soittoon. Minkäänlaista säestävää elementtiä sen enempää rytmisessä kuin harmonisessa mielessä ei tunnettu. Asia on hieman outo, sillä mandoliinia ja erityisesti banjoa on totuttu pitämään tanssimusiikissa nimenomaan säestys- ja rytmisoittimina. Musiikkikoulutusta vaille jääneille työläispojille musiikki oli kuitenkin tuttua lähes yksinomaan melodian kautta. Niinpä kaikki soittivat unisonossa samaa melodiaa. Korkeintaan joku saattoi soittaa oktaavissa.¹²⁴

Musiikin teoriaa tuntemattomat pojat eivät tienneet kolmisoinnuista tai sävellajeista juuri mitään. Tämä ilmeni mm. siten, että he noudattivat orjallisesti Dallapé-vihkojen ja muun nuottiaineistonsa määäämiä sävellajeja soitossaan.

”Se vaati jo enemmän taitoa muuttaa sävellajista toiseen. Sitä taitoa meillä ei ollut.”¹²⁵

Sävellajeista ei edes keskusteltu. Niinpä yhtyeen jäsen Reino Soikkeli kuuli koko asiasta vasta soittaessaan haitarijazzorkesterissa vuosia myöhemmin.¹²⁶

Keskeinen nuottimateriaali, Dallapé-vihkot edistivät osaltaan melodiaan keskittyvää soittotyyliä. Poikien käyttämissä vihkoissa ei nuotteihin oltu merkitty mitään muuta kuin laulun melodia. Sointumerkinnät ilmestyivät Dallapé-vihkoihin vasta syksyllä 1934, vihossa 27.

Sointusäestystä vierastettiin myös sen aiheuttamien rytmisten muutosten vuoksi. Viljo Pöyhönen oli soittokunnassa kornettia puhaltaessaan oppinut soittamaan ”takalyöntejä”, ts. iskuttamaan 4/4-tahdin toiselle ja neljännelle osalle. Hän yritti myös Rämpsän poikien kanssa soittaa omaa mandoliiniaan muista poiketen lyömällä omatekoisia sointuja, ”melodian sointuja” säestykseksi muun ryhmän melodiasoitolle.

’Mutta toiset kaverit eivät hyväksyneet sitä, kun oli vaikeampi soittaa siinä muka silloin kun (...) ei tulekkaan se melodia sieltä samalla tavalla.”

Tiettyä pyrkimystä moniääniseen soittoon silti esiintyi. Melodiaäänen lisäksi soittoa pyrittiin täyttämään ”lisä-äänillä”.

”Se oli ihan väärää sointujakin, mutta painettiin kahta (kieltä) peräkkäin ja sillä tavalla, vaikka ne eivät olleetkaan oikeita sointuja.” ”Lisä-äännet otettiin melodiakielen vierestä yhtä pykälää alemmalla.”¹²⁷

Kvinttivireisessä mandoliinissa tämä lisä-äänten tuottaminen merkitsi tietysti kahden pienen sekseen päässä toisistaan soivan äänen muodostumista. Tämä intervalli ei sopinut melodian jokaisen äänen yhteyteen, mutta poikien mielestä ”se (ei) särkenyt korvaa kuitenkaan”. Lisääänistä huolimatta melodian korostainen asema säilyi:

”Mutt se oli tärkein (ääni) se joka siihen melodiaan kuului, se oli niinku voimakkaampi.”¹²⁸

Vaikka systemaattinen pienissä seksteissä soitto ei erityisemmin häirinnyt poikien yhteissoittoa, siitä oli luovuttava, mikäli jouduttiin haitaristin kanssa soittamaan. Haitarinsoiton 'oikeaoppinen' harmoniapohja muodosti liian räikeän ristiriidan Rämpsän poikien omaehtoisen tyylin kanssa.

”Mutta harmonikan soittajat eivät tykänneet siitä ollenkaan... Jos oli harmonikka mukana ja yritti semmosia, se (hanuristi) puisti heti päätänsä...Piti ihan puhtaasti ottaa yhdellä äänellä.”¹²⁹

Ääni synnytettiin oikean käden ”kuttaperkkaplektralla”, jollaisia sai ostaa mm. varkautelaisista kellosepänliikkeistä. Sormin mandoliinia nappailtiin tuskin koskaan. Tremoloa ei paljon käytetty, sillä tanssimusiikissa rytmin täytyi olla selvästi esillä: täytyi lyödä lujaa ja harvakeen ja iskuttaa pääiskuille.¹³⁰

6.5.3. Musiikin oppiminen

Kansanomaisessa kaupunkimusiikissa 1920-luvulta alkaen yleistynyt nuoteista soittaminen heijastui myös Rämpsän poikien musiikkitoiminnassa. Myös heidän, ilman minkäänlaista musiikinopetusta jääneiden työläisnuorukaisten oli opeteltava nuotinlukutaito. Paine nuottisoittoon tuli ainakin kahdelta taholta. Ensinnäkin poikien ainoa paikallinen esikuva yhtyesoitossa, torvisoittokunta perustui täysin nuottipohjaiseen musisointiin. Kun vielä yksi pojista, Viljo Pöyhönen oli soittokunnassa, hän pystyi neuvomaan ja myös vaatimaan nuottien tuntemista muilta pojilta. Toinen ja ehkä tärkeämpi syy nuottien opiskeluun oli yhtyeen repertuaarissa. Valtaosa poikien ohjelmistosta koostui 1930-luvun

populaarimusiikista, Dallapé-iskelmistä. Tälle musiikille oli tyypillistä suuri vaihtuvuus.

”No mutta kun niitä (musiikkikappaleita) tuli niin paljon. Sillonkii tuntu, että niitä tuli nii paljon, että just ehti mukaan saamaan se päähänsä (...) tuli taas jo uusia vihkoja.”¹³¹

Pystyäkseen esittämään jatkuvasti uutta musiikkia nuottien tunteminen oli välttämätöntä: ”Me kaverukset soitettiin kaikki (nuoteista).”¹³²

Nuotinluvun opettelussa poikien oli kehiteltävä erityinen numeronuottijärjestelmä, eräänlainen nuottikirjoituksen kansanomaisen muoto. Numerosysteemiä käyttäessään pojilla oli todella vanha perinne taustanaan, vaikka on ehdottoman varmaa, etteivät he sitä tietäneet. Edustavathan numeroille ja kirjaimille perustuvat järjestelmät vanhinta nuottikirjoitustraditiota länsimaisen musiikin historiassa. Numeronuoteista kehittyivät myöhäiskeskiajalta lähtien erilaiset tabulatuurijärjestelmät, joiden periaatteet tuntuvat pätevän vielä 1900-luvullakin. Niinpä Rämpsän poikien käyttämä järjestelmä muistuttaa hämmästyttävän paljon italialaisia ja ranskalaisia luuttutabulatuureja, jotka olivat käytössä ennen 1800-lukua.¹³³

Tuntuu kuitenkin kaukaa haetulta etsiä poikien numerosysteemin esikuvaa sieltä asti. Esikuvat löytyvät varmasti lähempää, suomalaisesta kansanomaisesta musiikkiperinteestä.

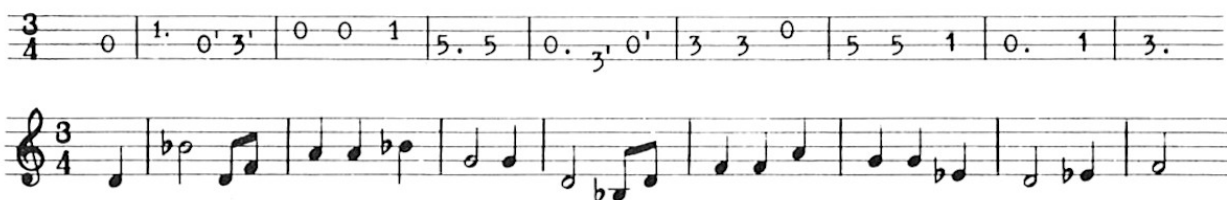
Vaikka 1800-luvun kansanmusiikin ja nuotinlukutaidon välistä suhdetta ei ole vielä ollenkaan selvitetty, on ilmeistä, että nuoteista soittamisen merkitys kansanmusiikin harrastamisessa on ollut tärkeämpi kuin tähän asti on annettu ymmärtää.¹³⁴ Esimerkki Suomessa käytetystä kansanomaisesta nuottijärjestelmästä löytyy suhteellisen laajalle levinneen virsikanteleen soitosta. Tässä tanskalaisen J. W. Bruunin 1800-luvun alkupuolella kehittämässä tavallisesti yksikielisessä jousisitrassa oli numeroitu, porrasmaisesti lovettu otelauta. Kun esim. virren tekstin alle kirjoitettiin sopivat numerot, voitiin niitä seuraamalla painaa virsikanteleen kieltä oikeasta kohdasta ja näin tuottaa korrekti melodia.¹³⁵

Numeronuottien käyttö ei siis voinut olla täysin vierasta 1920-luvun varkautealaisessa musiikkiperinteessä. Rämpsän pojille numeronuottien käytön välitti Reino Soikkeli, joka Kuopiossa työssä ollessaan kuuli mandoliinin numeronuoteista ja ihmetteli, miksei niitä ollut saatavilla. Ei auttanut muu kuin kysellä lisää ja ruveta itse miettimään, miten niitä voisi

tehdä. Itse numeroinnin periaate selvisi Soikkelille varsin nopeasti. Sen sijaan tahdin merkitseminen tuotti alussa vaikeuksia. Soittokunnassa soittavan Pöyhösen selitettyä hänelle tahtiviivojen käyttöä myös tahtijakoon ja rytmiin liittyvät ongelmat selvisivät.¹³⁶

Soikkelin ”kehittämä” järjestelmä oli seuraava: Numeronuotit merkittiin neliviivastolle. Viivat vastasivat mandoliinin kieliä siten, että ylin viiva tarkoitti korkeinta (e) kieltä. Numerot viivastolla viittasivat otelaudan nauhoihin, ts. siihen paikkaan, josta kieltä oli kyseisen äänen tuottamiseksi painettava (0=vapaa kieli, 1=ensimmäinen nauha, 2=toinen nauha jne.). Viivaston alussa oli normaali tahtilajimerkintä, esim 3/4. Myös tahdit merkittiin viivastolle normaaliin tapaan tahtiviivoilla. Yhden numeron kesto vastasi 1/4-nuottia. Piste numeron jäljessä tarkoitti kaksinkertaista aika-arvoa, puolinuottia. 1/8:n kestoinen ääni merkittiin numeron yläpuolisella pilkulla, joka siis lyhensi aika-arvon puoleen. Pisteellinen neljäsosa ilmaistiin taas pisteen ja pilkun kombinaatiolla, esim. 2'. Taukomerkinnät vastasivat tavallisessa nuottikirjoituksessa käytettyjä.¹³⁷ Näin merkittiin esim. kansansävelmä 'Karjalan kunnailla' numeronuoteille:

NUOTTIESIMERKKI 8. Rämpsen poikien mandoliinitabulatuuria. Alla sama sävelmä normaalisti nuotinnettuna.



Numeronuotteja kirjoitettiin Dallapé-vihkoista ”oikeiden nuottien” perusteella. On huomattava, että numeronuottien käyttö oli vain väliaikainen keino matkalla nuottisoittoon, sillä niitä kirjoitettaessa ”oppi hämmästyttävän nopeasti oikeat nuotit”. Soikkeli oli aluksi varsinainen numeronuottitehtailija, hän kirjoitti kaikille muille tabulatuurit. Ajan mittaan hän ei enää viitsinyt tehdä nuotteja kovin innokkaasti ja häneltä pyydytyt tabulatuurit viivästyivät. Muut pojat eivät kuitenkaan jaksaneet odotella, vaan joutuivat itse kukin opettelemaan nuottien siirron numeronuoteille, jos halusivat soittaa uusia kappaleita. ”Tämän kautta heistä tuli nuoteistasoittajia.”¹³⁸

Numeronuottien väliaikaisuutta kuvaa myös se, että niitä ei pidetty esiintyessä esillä. Sen sijaan oikeat nuotit oli oltava aina mukana.

”Jos ihminen tottuu seuraamaan nuoteista niin sitt ne täytyy olla siinä vaikka kuinka hyvin sen osais... Ainkii jos (...) yhtyeessä soittaa, niin katsotaan siitä (nuotista) ett nyt se on menny kerran ja(...) nyt me soitetaan siitä vaan sen verran lisää(...) taikka ahaa, nyt mennäänkin jo loppusointuihin... Se on niinku turvana ja tukena.”¹³⁹

Nuottisoitosta tuli numeronuottien avulla pysyvä käytäntö varkautealaisessa kansanomaisessa musiikissa. Mielenkiintoisena lisäpiirteenä korvakuulosoitto säilyi tässä tilanteessa musiikillisesti erityislahjakkaiden ominaisuutena:

”Jos on oikein hyvä korva, voi silläkin tavalla (ilman nuotteja soittaen) pysyä mukana, mutta ei tavallinen ihminen. Heti huomaa, ettei hän soitakkaan nuoteista... Joku sävel ei tulekkaan ihan siitä paikasta mistä pitäis.”

”Kun taas sellainen tekijä, juur se Ruotsalaisen Väinö(...) ilmiömäinen muisti hänellä... (Oudosta kappaleesta) se katso alun vaan ja sitt se(...) ei se kahtonutkaan enää nuotteihin. Toisilla on niin hyvä musiikkimuisti, ettsejää heti sinne... Niiton vähän.”¹⁴⁰

6.5.4. Ohjelmisto

Suurin osa Rämpsän poikien kappaleista oli peräisin Dallapé-vihkoista. Myös Amarillo-orkesterin julkaisemista teksti- ja nuottikokoelmista saatiin ohjelmistotäydennystä. Lisäksi repertuaariin kuului joitakin wienilaisvalsseja, kuten Ivanovichin Tonavan aallot ja Straussin Sininen Tonava sekä tyypillisiä soittokuntamarsseja, mm. Sousan Tähtilipun alla ja Teiken Vanhat toverit. VTY:n soittokunnan vaikutus näkyy siis varsin selvästi. Viljo Pöyhönen toi soittokunnasta omia kornettinuottejaan, joita voitiin käyttää, mikäli sovituksessa oli kornetille kirjoitettu melodiaääni. Lisäksi joihinkin kappaleisiin saatiin nuotteja kuopiolaisesta musiikkiliikkeestä ja toisilta varkautealaisilta soittajilta.¹⁴¹

NUOTTIESIMERKKI 9. Rämpsän poikien ohjelmistoa, Keltaiset banaanit-fokstrot (V. Tynnilä-M. Jäppilä). Dallapé-vihko 10, 1931, s. 18-19.



© Levysävel (julkaistu kustantajan luvalla)

Hei Hondurasin rannalla sen puhtahalla sannalla
on onnellisten kotimaa.

Siell' ruskeat nuo mulatit ja mulattien mamsellit
vain banaaneita maiskuttaa.

He välillä vain värjäilevät kasvojaan ja tukkahansa laittaa kokosrasvojaan.

He paljon banaaneita syö ja siinä onkin päivän työ,
sen päälle banjoaan he lyö...

Kuin heillä — niin myöskin meillä saa
banaaneita syödä aivan kyllikseen.

Jos jaksaa — viel' kympin maksaa
saa banaaneita tarjota myös heilalleen.

"Fyffes" banaaneita — niitä olla saa, "Fyffes" banaaneita syödä kannattaa.

Voi sentään siis kauppaan mennään

hei, kympillä taas banaaneita ostamaan...

Keskeisen ohjelmiston, Dallapé-vihkojen sävelmien avulla voidaan tarkastella lähemmin, millaista musiikkia Rämpsän pojat soittivat. Yhtyeen vilkkaimman kauden loppuessa 1933 näitä Dallapé-iskelmien sanoja ja melodianuotteja sisältäviä vihkosia oli ilmestynyt 24 kpl.

Vihot ostettiin tavallisesti Kuopiosta Fazerin musiikkiliikkeestä. Varkaudesta niitä ei vielä 1930-luvun alussa saanut. Yhtyeen jäsen Reino Soikkeli oli työssä Kuopiossa. Hän osti tai kopioi nuottivihkoja ja toimitti materiaalin Lehtoniemeen. Huokeasta viiden markan hinnasta huolimatta vihkojen kopioiminen oli tavallista. Kun tavallisia nuotteja ei ainakaan aluksi osattu lukea, jäivät vihkojen nuotit numeronuottien teon jälkeen tarpeettomiksi eikä niihin kannattanut edes viittä markkaa sijoittaa. Lisäksi vihkojen hinta ei tuntunut kovin huokealta aikana, jolloin työläisnuorukaisten tuntipalkka jäi huomattavastikin alle viiden markan.¹⁴²

Kaikkia 24 Dallapé-vihkoa pojilla ei ollut käytössään, sillä Kuopiossakaan ei ollut kaiken kattavaa tarjontaa niiden suhteen. 1920-luvun puolella ilmestyneet ensimmäiset Dallapé-kokoelmat eivät näin joutuneet poikien käsiin. Reino Soikkeli muistelee, että vihko n:o 6 (1930) olisi ollut ensimmäinen, jota Kuopiossa myytiin. Myös kaikkein viimeiset 1933 ilmestyneet vihhot jäivät käyttämättä, aikaisemmissakin oli ilmeisesti tarpeeksi soitettavaa.¹⁴³

Ohjelmiston pääosa koostui siis lähinnä vuosina 1930-1932 painetuista Dallapé-vihkoista (numerot 5-20).¹⁴⁴ Tosin läheskään kaikkia vihkojen sävelmiä ei sisältynyt yhtyeen repertuaariin:

”Aina joka vihosta ehkä puolet olivat semmosia käyttökelpoisia ja toiset olivat niin vaikeita soittaa, ettei kukaan soittanutkaan. (Toisia kappaleita) ei radiostakaan koskaan tullut, jotakin niinku rumpaa tai semmonen, ei sitä soitettu ollenkaan.”¹⁴⁵

Käyttökelpoisen sävelmän tuli siis olla jollain lailla tuttu, radiosta tai muuten kuultu. Lisäksi se ei saanut olla liian vaikea. Esimerkiksi liialliset tauot kappaleen melodiassa tekivät siitä vaikeasti soitettavan, koska tällöin tanssimusiikin edellyttämää jatkuvaa pulssia oli vaikea tuottaa mandoliinikokoonpanolla, josta säestyslementit puuttuivat. Tällainen vaikea fokstrotti oli mm. Tammerkoski, jota Reino Soikkeli soitti myös kahdestaan viulisti Yrjö Koposen kanssa:

”Se menikin hyvin, mutta mulla oli vaikeuksia, kun siinä on niin paljon kahden neljäsosan pauseja. Ja hän (Yrjö Koponen) piti viulul ne paussit ja taas alko ja minun piti sitte jollakin tavalla saada siihen rytmi koko ajan, mun täyty lyödä jotakin siinä siihen kuitenkin, takaiskuja paussien ajalle... Kun niitä (tauoja) yleensä ei voi pitää siilon kun tanssimusiikkia soittaa. .. (Taukojen aikana) mä löin vain paksummilla kielillä, vapailla

kielillä.”¹⁴⁶

Vaikka noin puolet Dallapé-vihkojen sävelmistä jäikin poikien repertuaarin ulkopuolelle, on varsin selvää, että yhtyeen ohjelmisto vastasi pääpiirteissäänvihkojen sisällön jakautumista eri tanssimusiikin lajeihin.

TAULUKKO 6. Rämpsän poikien keskeisen ohjelmiston, Dallapé-viHKot 5-20:n sisältö musiikkilajeittain

Musiikinlaji	Kappaleiden lukumäärä	%-osuus
Foxtrotit, slow foxit	74	47
Valssit	68	44
Tangot	4	3
Jenkat	3	2
Polkat	4	3
Rumbat	2	1
Paso-doblet	1	0
Yhteensä	156	100
toisto	89	19,06 %
yhteensä	467	100,00%

Käytännössä Rämpsän poikien ohjelmisto näyttää koostuneen lähes pelkästään uuden populaarimusiikin, haitarijazzin luonteenomaisimmista musiikinlajeista, foxtroteista ja valsseista. Mukana saattoi olla myös muutama jenkka, polkka tai tango, mutta niiden osuus oli todella vaatimaton.

Tarkemman käsityksen poikien soittamien sävelmien luonteesta saamme tarkastellessamme Dallapé-vihko n:o 10:n sisältöä. Tällä iskelmäkoelmalla oli keskeinen sija koko ohjelmistossa:

”Tärkein vihko oli numero kymmenen, siinä oli niin monta sellasta, jotka kelpasivat soitettavaksi.”¹⁴⁷

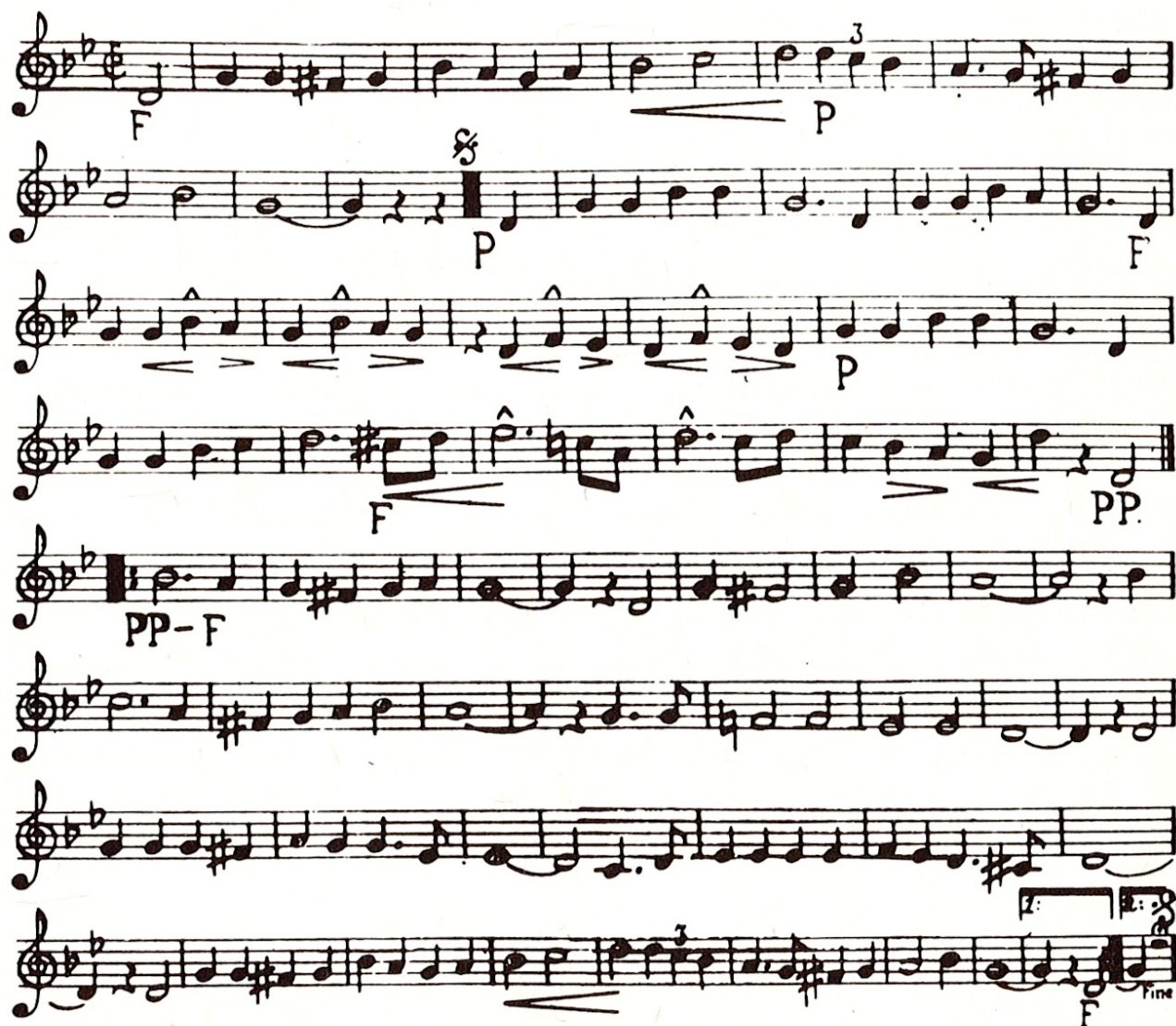
”Harmonikkaorkesteri Dallapén 5-vuotisjuhlanumeron”¹⁴⁸ sisältö vastaa Dallapé-vihkojen yleistä linjaa. Kymmenestä sävelmästä puolet on foxtroteja ja neljä valssia. Kokoelman päättää jenkkaiskelmä, jossa siinäkin viitataan uuteen populaarimusiikkiin:

”Kyllä tuota jazzia ain mennä saa,
vaan jenka sentään taitaa olla parempaa...”

Vihkon foxtrotit ovat kaikki todellisia suomalaisen vanhemman populaarimusiikin klassikkoja: Sulamith, Tohvelisankari, Kivikauden mies, Keltaiset banaanit sekä Yö Altailla. Näistä kolmea viimeksi mainittua säveltäjä-sanoittajapari Martti Jäppilän-Valto Tynnilän sävellystä voidaan pitää koko Dallapé-tyylin perusiskelminä, joista Pekka Jalkasta siteeraten kuvastuu Dallapén poikien ja helsinkiläisen työläisnuorison koko musiikillinen vaikutuspiiri: ”...rekisävelmästä venäläiseen sotilasmarssiin, saksalaiseen schlaageriin ja angloamerikkalaiseen ragtime-iskelmaan.”¹⁴⁹

Rämpsän poikien ohjelmisto peilasi siis varsin täsmällisesti 1930-luvun alun populaarimusiikin kehitysvaiheita. Varkauden kauppalan laitakylän pojat soittivat kutakuinkin samaa musiikkia kuin helsinkiläiset iskelmien ammattilaiset. Näin Dallapé-vihkojen vaikutus kansanomaiseen musiikkikulttuuriin oli ennen 156 kaikkea yhtenäistä: kun agraariyhteiskunnan kansanmusiikissa suhteellisen harvoista sävelmistä soitettiin eri puolilla maata lukuisia erilaisia muunnelmia, Rämpsän pojat-ryhmän tapaiset kaupungistuvan kansanmusiikin yhtyeet esittivät nuoren musiikkiteollisuuden tuotteita, Dallapé-iskelmiä nuottivihkoista, jolloin muuntelu jäi vähäisemmäksi. Lisäksi soitettavia kappaleita kuultiin samanaikaisesti äänilevyiltä ja radiosta, joten paine yhtenäiseen esitystapaan kasvoi.

NUOTTIESIMERKKI 10. Rämpsän poikien ohjelmistoa, Yö Altailla -fokstrot (V. Tynnilä-M. Jäppilä). Dallapé-vihko 10, 1931, s. 20-21.



© Levysävel (julkaistu kustantajan luvalla)

Nuo Altain huiput siintele
tasolla pilvien.
Ja vuoripuro solisee
alla vanhain pyökkien.
Ah aurinkoiset hetket vuoritiellä
rintehillä iki-vuorlen mykkien,
kun kahden kuljimme siellä riemumiellä
sydämet rakkautta sykkien. . .

Kai luonas' vielä olla saan
kun ilta hämärtäy.
Yö vaipallansa peittää maan
Ja tuuli lepoon käy.
Kuu kirkas soutaa takaa Altain vuorten!
Vaan kirkkaammin silmäs' kimmeltää.
Tää yö on lemмен unelmien nuorten.
Tää yö ikuisesti mieleen jää. . .

6.5.5. Soittotilanteet

Lähes soittoharrastuksen alusta alkaen Rämpsän poikien musisointi liittyi läheisesti tanssimiseen. Lehtoniemeläisten tavoissa oli vielä tuolloin paljon maaseutuyhteisön piirteitä, mikä heijastui myös vapaa-ajanviettoon. Erityisesti nuoret pitivät säännöllisesti ns. nurkkatansseja. Maaseudulla nämä epäviralliset tanssitilaisuudet muodostivat hyvin keskeisen seurustelumuodon rippikoulun käyneiden naimaikäisten nuorten parissa 1800-luvun lopulta aina 1920- ja 1930-luvuille saakka.¹⁵⁰ Lehtoniemen nuoret järjestivät yksityisiä tanssejaan nurmikoilla ja lähitienoon suuremmissa taloissa. Myös aivan pienissä perhetiloissakin voitiin tanssia, sillä tanssijoita oli yleensä vain muutama, ehkä kymmenkunta, viisi paria. Lisäksi lähiseudun maalaistaloissa oli perinteisiä talkootansseja, joissa lehtoniemeläisnuoret kävivät.

Tanssit olivat omiaan innostamaan poikien soittohaluja:

”Kun nuoriso kokoontui, niin jos oli tilaa niin sitä alettiin tanssimaan ja sitt kaikki pojat olisivat halunneet soittaa, ei ollut niitä tanssihaluja niinkään. Tytöt ain sano, että yksi soittaja riittää, toisten täytyy tanssia. Ja sitt aina vaihdeltiin, jokainen, melkein jokainen siinä soitti.”¹⁵¹

Nuorten omista tansseista ei ollut enää pitkä matka varsinaiseen iltamasoittoon. Lehtoniemen työväentalolla oli vireää iltamatoimintaa, jonka yhteydessä Rämpsän pojatkin pääsivät julkisesti esiintymään. Tavallisesti iltamasoitosta huolehti haitarinsoittaja, mutta varsinkin arki-iltoina pidettyihin perheiltamiin kutsuttiin silloin tällöin kylän omia mandoliinivirtuooseja. Kaikki pojat eivät julkisiin tansseihin voineet osallistua, uskonnollisista kodeista kun olivat.¹⁵² Näin julkinen tanssisoitto tapahtui pienemmällä sakilla, jopa kahdestaan mandoliinin ja viulun kera. Joka tapauksessa esiintymiskokemusta kertyi.

”Ensin ohjelmamusiikkina piti jotakin soittaa, sitte Yrjö säesti viululla jotakin yksinlaulua, sitten lopuks oli tunti tanssia, se soitettiin kahdestaan.”¹⁵³

Työväentalolla päästiin myös kokeilemaan uudenlaisin kokoonpanoin. Tosin poikien kokeiluhalu ei välttämättä miellyttänyt yleisöä:

”Järvelinin urkuharmooni hilattiin sinne, eihän siitä tietysti oo oikein

tanssimusiikkihommaan. (Työväentalon vahtimestari) Sinisalo oli taitava musiikkimies ja se soitti sillä urkuharmoonilla ja se oikeestaan mänj sen takia läskiksi, se kun ei oikeen oo sellainen akorttivehe niin... Yleisö arvostel, että kirkkomusiikkia.”¹⁵⁴

Tanssisoittojen lisäksi pojat esiintyivät erilaisissa perhejuhlissa, kuten syntymäpäivillä ja sotaväkeen lähtijäisissä. Tällöin olivat mukana myös ne yhtyeen jäsenet, joiden uskonnollinen perhetausta esti tansseissa soiton.

Valtaosa Rämpsän poikien soitosta oli kuitenkin ainoastaan soittoa soittamisen vuoksi: kerran viikossa, tavallisesti sunnuntaisin kokoonnuttiin yhteen uusia kappaleita harjoittelemaan. Kokoonnumispaikkana oli usein Lehtoniemen aseman lähellä sijaitsevan Kaukolan maalaistalon iso tupa. Hyvällä ilmalla soitettiin myös ulkona, poikien kotien pihoissa.¹⁵⁵

6.5.6. Mandoliinibanjon rakentaminen

Uusien tanssiorkesterien myötä myös banjo siirtyi työväestön soitinvalikoimaan. Erityisen suosituksi tuli mandoliinibanjo, soitin, jossa banjon kaikupohjaan oli kiinnitetty mandoliinin otelauta. Tähän soittimeen varkautealaisten mandoliininsoittajien oli helppo siirtyä, sillä soittotekniikka ja viritys pysyi samana. Banjo soveltui tanssiorkesteriin mandoliinia paremmin kuuluvamman äänensä takia. 1930-luvun haitarijazzorkesterit eivät vielä käyttäneet sähköisiä äänen vahvistuslaitteita, joten hentoääniset kielisoittimet tahtoivat jäädä haitarien, puhaltimien ja rumpujen äänen alle. Tämän vuoksi pyrittiin hankkimaan mahdollisimman isolla kaikupohjalla varustettuja banjoja.¹⁵⁶

Rämpsän poikiin kuulunut Reino Soikkeli oli Työväenopiston tanssiorkesteriin siirryttyään ostanut itselleen kaunisäänisen mandoliinibanjon, josta ei kuitenkaan lähtenyt tarpeeksi voimakasta ääntä. Kovempiäänisen soittimen tarve teki Soikkelista soitinrakentajan ja tavallaan myös soitinuudistajan. Hän nimittäin valmisti suurella vanerikopalla varustetun mandoliinibanjon, jonka rakenneominaisuudet tähtäsivät ensisijaisesti mahdollisimman suureen äänen voimakkuuteen. Näin tämä lehtoniemeläisnuorukainen tietämättään seurasi niiden yhdysvaltalaisen soitinrakentajien jalanjälkiä, jotka 1920-luvun lopulla kehittivät steel-kitarasta akustis-mekaanisin keinoin

voimakkaampiaanisen dobro-soittimen.¹⁵⁷

Myös 1930-luvun alun työttömyyskausi vaikutti osaltaan uuden mandoliinibanjon rakentamispäätökseen. Soikkelilla ei työttömänä ollessaan ollut paljon varoja uuden soittimen ostoon, ja toisaalta työttömän nuoren miehen aika kului paremmin soitinta väsätesä.¹⁵⁸

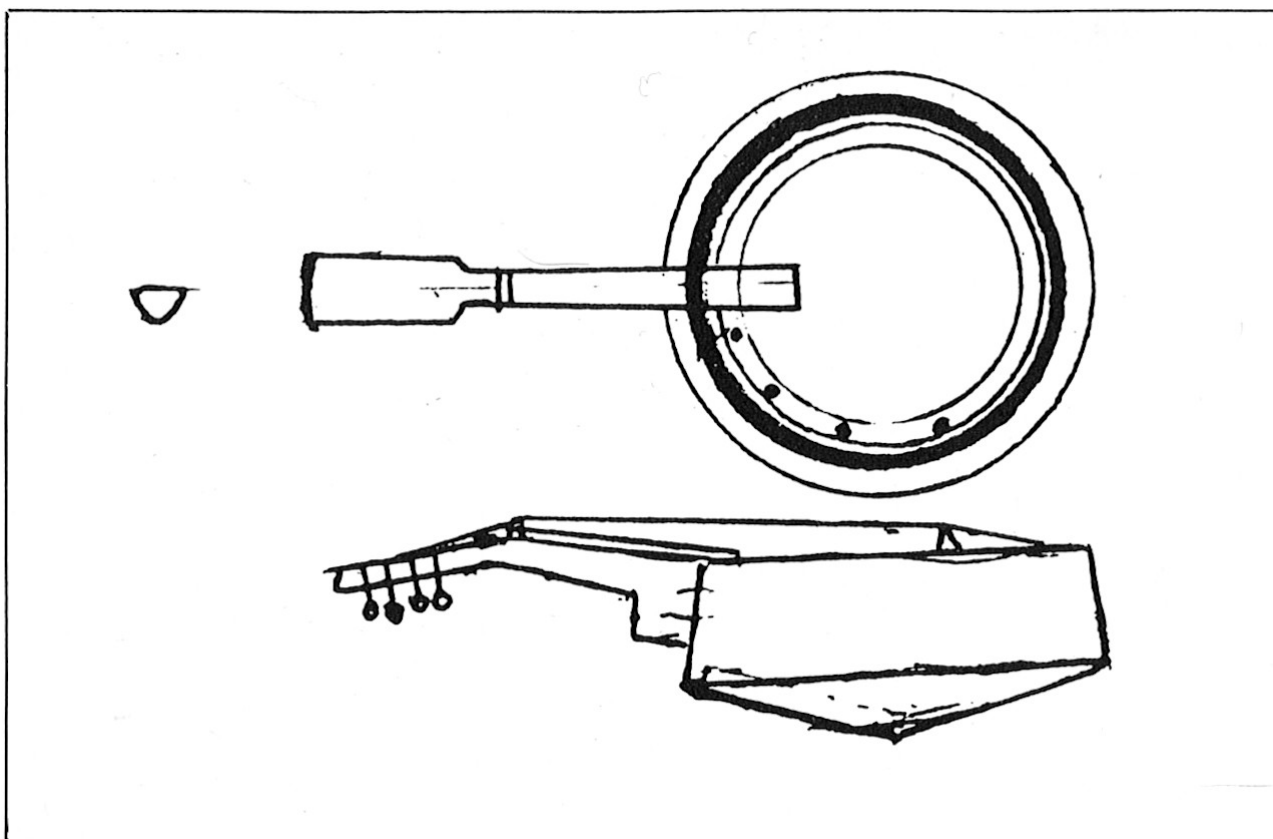
Soikkeli aloitti mandoliinibanjonsa rakentamisen kaikupojan ”kehän” eli ”kopan” teolla. Tämä oli koko työn vaikein vaihe. Kopan tekoa varten Soikkeli valmisti puupölkystä muotin siten, että hän naulasi neljä 2x4 tuumaista lankkua pölkyn eri puolille. Tämän jälkeen hän piirsi harpilla muotin molempiin leikkauspintoihin ympyrät ja veisti sitten ympyrän kehän ulkopuolelle jääneet puuosat pois. Muotti tehtiin kartion muotoiseksi, ts. alaleikkauspinnan ympyrä oli yläleikkauspintaa suurempi. Itse koppa tehtiin vanerista liimaamalla käyriä toiselta puolelta kostutettuja vanerisuikaleita kerroksittain muotin ympärille. Yhden kerroksen liimaamisen jälkeen oli odotettava vuorokausi liiman kuivumista, ennenkuin voitiin jatkaa. Ensimmäinen ja toinen kerros oli kaikkein vaikeimpia tehdä, koska vaneri ei tahtonut pysyä ympyrän muotoisena vaan tahtoi ”oikaista” lankkujen välillä. Vaneria jouduttiin kiilaamaan tällöin. Eri vanerikerrosten saumakohta tehtiin kestävyuden vuoksi eri paikoille. Kuuden kerroksen jälkeen koppa oli riittävän vahva. Soikkeli sorvasi tämän jälkeen koivusta kopan pohjan, joka liimattiin kopan sisäreunoihin.¹⁵⁹

Mandoliinibanjon kaula tehtiin myös koivusta ja sen muotoiluun kiinnitettiin paljon huomiota:

”Se oli hyvin tyylikäs... Jälkeenpäin ajatellen se olis hyvin vaikea (tehdä).”¹⁶⁰

Soikkeli teki kaulaan myös omia ”parannuksiaan”. Kun kaula normaaleissa kaupasta ostetuissa soittimissa leveni heti otelaudan päätyttyä, Soikkeli antoi kaulan jatkua kapeana vielä vähän matkaa ennen kuin teki virityskoneiston vaatiman levennyksen. Näin levennys ei haitannut soittoa. Lisäksi hän ei tehnyt kaulan alapintaa normaaliin tapaan pyöreäksi vaan suipoksi, jolloin se sopi paremmin käteen.¹⁶¹

Kaulan Soikkeli kiinnitti koppaan kolmella puuruuvilla. Hän sahasi ruuveista kannat poikki ja teki ruuvien tyveen metallikierteet. Näin hän pystyi muttereilla kiristämään kaulan ja kopan välisen liitoksen tiiviiksi.¹⁶²



Reino Soikkelin rakentaman mandoliinibanjon kaavakuva tekijän itsensä piirtämänä. (TMI)

Banjomandoliinin kopan kanneksi laitettiin pukinnahkainen rummunkalvo, joka kiristettiin rumpujen tavoin kahden metallirenkaan väliin erityisten ruuvien avulla. Tässä vaiheessa eivät omat neuvot riittäneet, vaan kalvo oli ostettava valmiina Kuopion Fazerilta. Musiikkiliikkeestä ei kuitenkaan saanut kalvoa kiristäviä metallirenkaita, vaan ne oli teetettävä käsityönä. Soikkeli onnistui tavoittamaan veljensä avulla Ahlström-yhtiön sähköosastolta ammattimiehen joka suostui sorvaamaan kalvon kiristysrenkaan messingistä mittojen mukaan. Kiristimen vastinrenkaan taas muotoili Soikkelin oman työpaikan seppä kulmaraudasta.¹⁶³

Lopun tarvittavan materiaalin, kielet, tallat ja virityskoneiston Soikkeli sai myös valmiina musiikkiliikkeestä. Kielinä käytettiin mandoliinin kieliä, myös viritys ja otelauta olivat samanlaiset kuin mandoliinissa. Soikkeli viimeisteli soittimen pinnan hiomalla, minkä jälkeen naapurissa asuva mallipuuseppä käsitteli puuosat petsilakalla.¹⁶⁴

6.6. Mandoliininsoitto kaupungistuvana kansanmusiikkina

Rämpsän poikien toiminta kuvastaa varsin selvästi muutosta, joka tapahtui uudentyyppisen populaarimusiikin korvautessa kansanmusiikin tehtävän teollisuuspaikkakunnilla tämän vuosisadan kolmannella ja neljännellä vuosikymmenellä. Rämpsän poikien musiikkia voidaan funktiona perusteella pitää kansanmusiikkina: se oli yhteisöllistä, pienryhmän musiikillista kommunikaatiota, soittajat eivät olleet ammattilaisia eikä heillä ollut konventionaalista musiikkikoulutusta taustanaan, soittajat kuuluivat samaan yhteiskuntaryhmään, työväestöön kuin kuulijat, lisäksi poikien musiikki ei ollut erityisemmin sidoksissa rahatalouteen — he eivät juuri saaneet palkkaa soitostaan.¹⁶⁵

Musiikin oppiminen ja perinteen välittyminen muodostavat Rämpsän poikien kohdalla ainoan kansanmusiikin ”ideaalityypistä” poikkeavan ominaisuuden. Kun agraarialueiden kansanmusiikissa oppiminen ja perinteen välittyminen tapahtuvat yleensä kuulonvaraisesti, Rämpsän poikien kaupungistuva kansanmusiikki perustuu nuotteihin. Lisäksi vanha musiikillinen materiaali, perinnerepertuaari ei ole keskeinen, vaan uuden materiaalin, päivän iskelmien opettelemiseen kiinnitettiin eniten huomiota.

Rämpsän poikien toiminta osoittaa myös, kuinka 1930-luvun populaarimusiikki muuttui työväestön keskuudessa takaisin urbaaniksi kansanmusiikiksi. Alkuperäisestä äänilevyllä tallennetusta Dallapé-musiikista ei jäänyt melodian lisäksi juuri mitään aitoa jäljelle, kun lehtoniemeläiset työläispojat omilla resursseillaan ja ehdoillaan tuottivat suosiomusiikkiaan. Poikien soittama lopputulos ja alkuperäiskappale erosivat toisistaan varmasti ainakin yhtä paljon kuin jokin pelimannikappale ja siitä muokattu orkesterisarja.

Kuitenkin yhtyeen musiikillinen perusta, repertuaari ja opettelun ja esityksen koordinointi viittaavat jo selkeästi populaarimusiikin suuntaan. Askel haitarijazziin ei ollut Rämpsän pojista pitkä. Kehityksen suunnan mukaista oli, että useat yhtyeen jäsenet soittivat Varkauden ensimmäisissä tanssiorkestereissa myöhemmin 1930-luvulla.

Rämpsän poikia voidaan tietyin varauksin pitää tyypillisenä välikauden ja välityylin musiikkiryhmänä. Tosin puhuttaessa agraarialueiden kansanmusiikin ja populaarimusiikin valtakausien välissä olevasta ”välikaudesta” Rämpsän pojat -yhtyeen yhteydessä

syllistytään liian yksipuoliseen historialliseen näkökulmaan. On huomattava, että tämän yhtyeen tyyppisiä ja luonteisia ”nuorisobändejä” on perustettu myöhemminkin ja perustetaan vieläkin. Musiikin sisältö ja soittimet ovat vaihdelleet, ei itse toiminnan funktio.

Joka tapauksessa Rämpsän pojat olivat myös jonkunlainen esikuva myöhemmille varkauteilaisille nuorisoyhtyeille. Esim. Lehtoniemessä mandoliinimusiisointi jatkui nuorten, usein työttömien poikien keskuudessa ainakin toiseen maailmansotaan asti. Sillä oli myös tärkeä merkitys paikallisten kisälliryhmien toiminnan kannalta, kuten jatkossa pyritään osoittamaan.¹⁶⁶

6.7. Työväeniltamien tanssiorkesterit

Edellä kuvatun haitarijazzin kehityksen myötä suurempien asutuskeskusten tanssisoitto muuttui varsin nopeasti 1920-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Soittokunnat ja yksittäiset haitaristit ja viulupelimannit menettivät asemansa uudentyyppiselle tanssiorkestereille. Äänilevyteollisuuden ennennäkemätön kasvu, ns. gramofonikuume 1928 — 1929¹⁶⁷ edisti tanssisoiton muutosta, sillä levyjen kautta välittynyt uusi populaarimusiikki oli usein juuri haitarijazz-tyylisen orkesterin esittämää.¹⁶⁸

Myös Itä-Suomen suuremmissa keskuksissa, kuten Varkauden lähikaupungeissa Kuopiossa ja Mikkelissä siirryttiin uudentyyppisiin tanssiorkestereihin vuosien 1927 ja 1928 aikana, ja soittokunnat alkoivat nopeasti menettää suosiotaan. Maaseudulla ja pienemmissä taajamissa, kuten Varkaudessa elettiin vielä torvisoittoaikaa.

”(Kuopiossa) soittokunta ei enää kelvannut, vaan tuli ne orkesterit. Mutta siellä Varkaudessa kelpasi ja oli arvostettu vielä pitkään”.¹⁶⁹

Ensimmäiset tanssiorkesterit eivät paljon kierrelleet, mutta silti naapurikaupunkien ”jazzorkestereita” koetettiin saada Varkaudessakin käymään. Jo helmikuussa 1927 Suojeluskunnan palloilijoiden iltamaan oli saatu mainitunlainen kokoonpano, joka soitti Tehtaan soittokunnan esitysten lomassa.¹⁷⁰ Samana keväänä, mahdollisesti porvareiden järjestämän orkesterivierailun innoittamana myös Varkauden työväenyhdistyksen johtokunta

päätti tilata Mikkelistä jats-Burlecea-nimisen orkesterin 500 markalla. Uudesta muotimusiikista oltiin siis valmiita maksamaan lähes puolet enemmän kuin mitä soittokunta normaalisti sai.¹⁷¹ Varkautelaistyöläiset säästyivät kuitenkin ”jazz-basillilta” toistaiseksi, sillä mikkeliäisorkesterin kiinnitys peruttiin, koska ”jatssoittokuntaa” ei olisi saatu ”täysilukuisena” esiintymään.¹⁷²

1930-luvun taitteessa varkautelaisten työväenjärjestöjen huvitoiminnassa tapahtui muutoksia, jotka varsin suoraan vaikuttivat uudentyyppisten tanssiorkesterien syntyyn seuraavina vuosina. Ensimmäinen muutos oli Varkauden työväenyhdistyksen rakentama huvilava Päivärinne, joka valmistui kesän 1930 alussa. Kun yksittäisen pelimannin, haitaristin tai viulistin soitto riitti varsin hyvin aiemmin rakennetuille pienille tanssilavoille, uusi tanssipaiikka asetti jo suuren kokonsa vuoksi soittokokoonpanolle vaatimuksia. Lisäksi uusi suurempi tanssipaiikka tarjosi paremmat taloudelliset mahdollisuudet useampien soittajien palkkaamiseen. Oikeaa orkesteria tarvittiin. VTY:n soittokunta huolehti aluksi lavan tanssisoitosta, mutta mahdollisimman hyvän yleisömenestyksen saavuttamiseksi yhdistyksen tanssijärjestäjien oli seurattava aikaansa ja musiikkimuotia. Paine uudenaikaisiin tanssiorkestereihin siirtymisen puolesta kasvoi uuden tanssilavan myötä.¹⁷³

Toinen muutos koski työväenyhdistyksen palkkaaman elokuvasoittajan asemaa. Suomalaisten elokuvamusiikkojen elinkeino näivettyi nopeasti ja perusteellisesti äänielokuvan tulon myötä 1930-luvun taitteessa. Uusi elokuvamuoto valtasi markkinat ensin Etelä-Suomen keskuksissa, missä elokuvateattereiden pianistit ja orkesterit jäivät työttömiksi vuoden 1929 aikana.¹²⁹ Varkaudessa mykkäelokuvan kausi kesti vielä pari vuotta, mutta vuosikymmenen vaihtuessa myös sikäläiset elokuvamusiikot tiesivät ryhtyä haeskelemaan uusia työmarkkinoita. Ei olekaan yllättävää, että työväenyhdistyksen piirissä juuri elokuvien pianisti Parkkonen alkoi ensimmäisenä suunnitella tanssiorkesterin perustamista.

Myös työväenyhdistys huomasi Parkkoseen liittyvän tanssisoittovaihtoehtoon ja tuki varsin konkreettisesti hänen pyrkimyksiään. Yhdistys osti musiikkerilleen ”Dallapee No 718b” -pianoharmonikan ja hänen työsopimukseensa liitettiin maininta, että hänen tuli ”tarvittaessa” soittaa myös Päivärinteen lavalla. Soittimen avulla musiikkeri sidottiin tehokkaasti työväenyhdistyksen omaan tanssitoimintaan. Muualla soittaessaan Parkkonen

joutui näet luovuttamaan puolet soittopalkkiostaan yhdistykselle korvaukseksi haitarin käytöstä.¹⁷⁵

Ilmeisesti työväenyhdistyksen myötämielisyys Parkkosen kokoamia pienyhtyeitä kohtaan johtui paljon hankkeen taloudellisuudesta. Kuukausipalkkaiselle musiikkerille ei tarvinnut maksaa erilliskorvausta yhdistyksen työstä, ja yhden tai kahden muun soittajan palkkaus tuli selvästi halvemmaksi kuin koko soittokunnan kiinnitys. Parkkosen organisoimat tanssikokoonpanot alkoivat korvata yhä enemmän soittokunnan aiemmin hoitamaa musiikkitarjontaa.¹⁷⁶

Hyvin taitavana muusikkona pidetty Parkkonen oli toimissaan sen verran boheemi¹⁷⁷, että hänen ”kaikki kokoonpanonsa jäivät lyhytaikaisiksi eikä mitään kiinteää Parkkosen orkesteria päässyt muodostumaan. Osittain juuri monista eri kokoonpanoista johtui, että useat paikkakunnan keskeiset tanssisoittajat olivat yhteistyössä Parkkosen kanssa 1930-luvun kuluessa.¹⁷⁸ Lukkarinkoulun käyneellä Parkkosella oli huomattava merkitys monien soittajatoverien musiikilliselle kehitykselle, sillä hän pystyi neuvomaan toisille musiikin teoriaa ja nuotinlukutaitoa.¹⁷⁹

Samoihin aikoihin paikkakunnan muutkin tanssisoittajat alkoivat tutustua aiemmin tuntemattomaan pienyhtyesoittoon. Yhteissoittoa saatettiin kokeilla esim. suuremmissa häissä, jos paikalle oli sattunut useampia soittajia. Näin kävi mm. Lehtoniemellä, kun kaksi paikkakunnan tunnetuinta pelimannia, haitarinsoittaja Antikainen ja viulisti Ruotsalainen sattuiivat samaan soittopaikkaan. Tässä tilanteessa paikalliset Rämpsän pojat yhtyivät mukaan soittoon. Lisäkokemuksia erilaisilla kokoonpanoilla kertyi ja tarve orkesterisoittoon lisääntyi.¹⁸⁰

Ensimmäisillä haitarijazzyhtyeillä Varkaudessa ei ollut nimiä, ”pojat vaan soittivat”,¹⁸¹ eikä niiden toiminnasta kukaan tunnu muistavan tarkalleen mitään. Pelkästään yleisön takia soittotyyliä ja kokoonpanoja ei luultavasti tarvinnut muuttaa. Yhtyeiden perustaminen tuntuikin olleen enemmän paikallisten pelimannien ja nuorempien soittokuntalaisten omaa halua. Dallapé-musiikin suosio sai monen mandoliininsoittajan ja haitaristin sydämen syttymään. Samalla ajatus omasta oikeasta tanssiorkesterista tuli yhä useammin mieleen. Lisäksi yhtyeiden perustamiseen liittyi eräs käytännön syy:

”Yksin ku soittaa vaikka pienemmällekin väelle, niin se on raskasta. Tietää että

jokainen kuuntelee...¹⁸²

Soiton monipuolistumisen lisäksi yhtyesoitto helpotti yksityisen muusikon työtehtävää. Soittopalkkiot tosin myös pienenivät, kun oli monta palkan jakajaa. Varkautelaisille amatööri- ja puoliammattilaissoittajille palkan suuruus ei kuitenkaan tunnu olleen toiminnan ensisijainen kriteeri.

6.7.1. Työväenopiston orkesteri

Ensimmäiset varkautelaiset tanssiyhtyeet olivat kokoonpanonsa suhteen varsin kirjavia ja pienimuotoisia, kahden tai kolmen soittajan yhteenliittymiä. 1932 perustettiin Varkauden työväenopistolla suurempi orkesteri, jossa jo selvemmin heijastui suomalaisen tanssiorkesterilaitoksen senhetkinen kehitys. Varkauden ensimmäinen haitarijazzyyhtye oli nähnyt päivänvalon.

Edellisenä vuonna alkanut työväenopiston opetus tarjosi monille työläisnuorille mahdollisuuden sivistyksensä lisäämiseen. Myös Rämpsän pojissa soittavat lehtoniemeläisnuorukaiset tulivat työväenopistoon ruotsin kieltä ja matematiikkaa opiskelemaan. Täällä he tapasivat muita musiikkinuoria, mm. viulunsoittaja Sulo Ropposen. Ilmeisesti hänen aloitteestaan syntyi ajatus perustaa tanssiorkesteri opiskelun ohien.¹⁸³

Opiston ohjelmaan sisällytettiin ja toisena toimintavuotena musiikin opetus, joten poikien tanssiorkesteri oli tavallaan normaalin opetustoiminnan jatke, musiikin harrastuspiiri. Iltamia järjestävä oppilaskunta tuki luonnollisesti orkesterihanketta, sillä näin saatiin omasta takaa muotimusiikkia yhteisiin tilaisuuksiin.



Varkauden Työväenopiston orkesteri syksyllä 1932: Yrjö Koponen, Hannes Pakarinen, Reino Soikkeli, Toivo Koponen, Veikko Tossavainen, Viljo Pöyhönen, Eronen ja Sulo Ropponen. Reijo Soikkeli (kolmas vas.) soitti orkesterissa suurikoppaista banjomandoliinia, jonka hän itse oli suunnitellut ja valmistanut vastaamaan paremmin suuremman kokoonpanon äänenvoimakkuusvaatimuksia. (P. Jänis)

Ajan henki vaikutti epäilemättä eniten orkesterin perustamiseen: kaikkien musiikkia harrastavien työläispoikien idoli Dallapé-yhtye oli juuri edellisenä ”kesänä” esiintynyt ensimmäisen kerran varkaudelaissyleisölle. Nyt oltiin saatu konkreettinen esikuva, miten uutta suosiomusiikkia piti esittää.¹⁸⁴

Syksyllä 1932 Varkauden työväenopiston orkesterin kokoonpano oli seuraava:¹⁸⁵

Yrjö Koponen	viulu
Hannes Pakarinen	viulu ja ksylofoni
Sulo Ropponen	viulu
Veikko Tossavainen	haitari
Reino Soikkeli	banjomandoliini ja mandoliini
Eronen	banjomandoliini
Viljo Pöyhönen	kornetti
Toivo Koponen	rummut ja klarinetti

Kokoonpano näyttää jo melko aidolta haitarijazz-yhtyeeltä. Siinä heijastuvat jo lähes kaikki uuden tanssimusiikin taustaperinteet: kansanmusiikin viuluja haitari, salonkijazzista peräisin olevat rummut ja banjo sekä kornetti ja klarinetti, joiden käyttö edustaa

soittokuntaperinnettä. Lisäksi mukana on ksylofoni, epäilemättä Dallapé-yhtyeen vaikutuksesta. Dallapén haitaripainotteisuus näkyi voimakkaammin Työväenopiston orkesterin myöhemmässä toiminnassa, sillä 1933 yhtyeeseen kiinnitettiin Tossavaisen rinnalle toinen haitarinsoittaja, Arvo Belander.¹⁸⁶

Suurin osa orkesterin jäsenistä opiskeli työväenopistossa. Tämä ei kuitenkaan ollut välttämätöntä, esim. Veikko Tossavainen pyydettiin mukaan opiston ulkopuolelta. Hyviä haitaristeja ei oppilaskunnassa ilmeisesti ollut.

Joka tapauksessa yhtyeen toiminta keskittyi opiston rientoihin. Eniten esiinnyttiin opiston omissa juhlissa, ohjelmallisissa iltamissa. Iltamien lopun tanssimusiikin lisäksi orkesteri soitti ns. ohjelmakappaleita. Työväenopistossa innokkaasti harrastettava kansantanssi heijastui myös ohjelmistossa.

”Enimmäkseen soitettiin kansantanhuja- ja marsseja ja joku semmonen kevyempi kappale... Sitten oli yksinlauluja, ne piti säestää kanssa.”¹⁸⁷

Iltamaohjelmassa oli myös toisenlaista tanssitaidetta, joka työllisti orkesteria.

”Ne ol semmosia niinku tanssikappaleita, ei oikeeta, tavallisia tanssikappaleita, se ol niinku ohjelmatanssia, yksintanssia... Se oli tanssin kanssa voimistelua, se oli kaunista.”¹⁸⁸

Tanhujen ja yksintanssien säestys edellytti nuotinlukutaitoa, sillä yhtyeen täytyi omaksua huomattavasti normaalista tanssirepertuaarista poikkeava ohjelmisto.

”Ne ol valamiina ne musiikit, tilattu muualta... Nokipojan tanssin tai semmosia esittivät Naiset hommas ne(...) makusa mukkaa. Ne ei ollu meijän tekemiä.”¹⁸⁹

Ammattitaito kasvoi, sillä säestysmusiikki poikkesi myös rakenteeltaan normaalista tanssimusiikista.

”Siinä oli kaksneljäsosaaja sitten oli semmosia modulatsuuneja välissä ja oli taas sitt se muuttu valssiks. Se ol semmonen niinku sikermätyyppinen.”¹⁹⁰

Uusi kokoonpano herätti paikkakunnalla niin suurta huomiota, että myös opiston ulkopuoliset tanssien järjestäjät alkoivat haluta sitä esiintymään. Mm. Varkauden työväenyhdistys kiinni orkesterin Päivärinteen avajaisiin keväällä 1933. Syystä tai toisesta

toiminta opiston ulkopuolella ei ottanut laajentaakseen, vaan harrastus laantui, kun osa pojista muutti paikkakunnalta pois osan siirtyessä Työväenyhdistyksen soittokunnan piirissä koottuun Vineta-yhtyeeseen. Opistossa orkesterisoitto jatkui harrastuspiirinä vielä muutaman vuoden ajan.¹⁹¹

6.7.2. Vineta — soittokunnan orkesteri

Kuten torvisoittoa käsittelevässä luvussa ilmeni, myös VTY:n soittokunta joutui 1930-luvun alussa muodostamaan kantansa uudentyypiseen tanssisoittoon nähden. Varkaudessakin epäilemättä tiedettiin jo 1920-luvun lopulla, miten tehokkaasti ja nopeasti haitarijazzyhtyeet olivat kaataneet soittokuntien ja pelimannien tanssimusiikkimonopolin suuremmilla paikkakunnilla. Myös Työväen musiikkiliiton voimakkaasti uuden tanssimusiikin vastainen mielipide välittyi Varkauteen, sillä Työväenmusiikkilehti oli tilattu soittokunnalle ainakin 1929 alkaen.¹²⁹ Haitarijazzia osattiin vastustaa jo etukäteen, ja niinpä työväenyhdistyksen musiikkerin Lauri Parkkosen tanssiorkesterihankkeisiin suhtauduttiin varsin negatiivisesti.

Soittokunnan asennoituminen ilmeni konkreettisesti talvella 1932, kun soittokunta kieltäytyi lainaamasta rumpua Parkkosen ”jatsikoplalle”. Asiasta kiisteltiin jonkin aikaa soittokunnan ja Parkkosta tukevan VTY:n johtokunnan kesken, kunnes johtokunta kyllästyi riitaan ja antoi Parkkoselle valtuudet toisen rummun hankkimiseen tanssisoittoa varten. Eräänlaisena vastavetona soittokunnan johto kielsi soittajiaan ”ehdottoman erottamisen uhalla” menemästä ”lyömään rumpuja jatsikoplan tanssi-iltamiin”.¹⁹³

Soittokunnan keskuudessa suhtautuminen haitarijazziin oli selvästi myös sukupolvikysymys. Soittokunnan johdossa olevat vanhemmat soittajat pitivät uudenlaisia tanssiyhtyeitä jopa uhkana soittokunnan olemassaololle eivätkä nähneet niissä mitään myönteistä, kun taas nuoremmat muusikot eivät voineet vastustaa uutta yhtyetyyliä, olihan se myös aikansa nuorisomusiikkia. Tämä näkemysristiriita olisi todennäköisesti johtanut ennen pitkää tanssisoittoon mielivien muusikoiden eroamisiin tai erottamisiin ja siten vain pahentanut soittokuntaa kohdannutta toimintalamaa, ellei soitonjohtaja Veikko Kinnunen olisi asettunut kiistassa välittävälle kannalle. Jo seuraavana vuonna Kinnunen kokosi lähinnä soittokunnan nuoremmista jäsenistä tanssiorkesterin, joka alkoi toimia soittokunnan rinnalla.¹⁹⁴

Työväenyhdistys oli tiiviisti Kinnusen yhtyeharrastuksessa mukana. Uutta yhdistyksen kontrollissa olevaa tanssiorkesteria tarvittiin, sillä pianisti Parkkoselle oli annettu lopputili keväällä 1932 äänielokuvan myötä ja samana kesänä epäsäännölliseen elämään taipuvainen Parkkonen oli lisäksi havaittu sopimattomaksi vastaamaan Päivärinteenkin tanssisoitosta.¹⁹⁵ Yhdistyksen intressin ja nuorten soittajien oman innostuksen lisäksi paikallisen työväen osuusliikkeen Työnvoiman ravintolahanke vaikutti ratkaisevasti yhtyeen perustamiseen.



Vinetan ensimmäinen kokoonpano Päivärinteen tanssilavan edessä kesällä 1933: Yrjö Juutilainen, Viljo Pöyhönen, ”jatsari” Veikko Räsänen, Toivo Kämäräinen, Veikko Tossavainen, Lahja Immonen ja Viljo Pekkonen. Yhtyeen soittokuntatausta näkyy vielä selvänä: käytettiin ”enimmäkseen niitä puhallinsoittimia”, trumpettia, es-kornettia, bassotorvea ja klarinettia. Juutilainen tosin soitti jo trumpetin ohella viulua ja Pöyhönen kornetin lisäksi banjoa. (V. Tossavaisen kokoelma)

Kieltolain kumouduttua vuoden 1932 alussa tanssiravintolan perustamiselle nähtiin olevan suotuisat edellytykset. Varkaudesta oli juuri tullut kauppala (1929), ja se oli kasvamassa koko ajan merkittävämmäksi liikekeskukseksi. Lisäksi vuosikymmenen vaihteen lamakausi alkoi pikku hiljaa väistyä, joten liiketoimintaa uskallettiin laajentaa. Ravintola Savontie aloitti toimintansa. Mutta tanssiravintolaan tarvittiin orkesteri, mieluummin moderni tanssiorkesteri. Kalliita ammattilaiskiinnityksiä ei varmasti voitu edes ajatella näin pienissä puitteissa. Orkesteri piti yrittää kehittää omasta keskuudesta.

Työnvoiman hallitus(...) kai se rupes ajamaan sitä. Siihe männessähä ei ollu ravintolatanssiaisia. Se käänty Työnvoiman hallitus työväen soittokunnan puoleen ja Kinnunen kokos sitte sen porukan. Kun meitä ol 20 soittokunnassa ni niitä otettii vähä siis olko meitä nyt seihtemän tai kaheksan.”¹⁹⁶

Aluksi soittokunnan tanssiorkesterilla ei ollut mitään nimeä, sanottiin vain, että ”torvisoittokunnan pojat soittaa”.¹⁹⁷ Saadakseen hyvän nimen orkesteri julisti nimikilpailun, jossa oli palkintona sata markkaa.

”Partur Tolvanen keksi nimen satasen toivossa”¹⁹⁸

Nimeksi tuli Vineta, joskin nimi yleisön ja Alkoholiliikkeen tuntevien orkesterin jäsenten suussa kääntyi muotoon Vinetto suositun väkevän viinin mukaan. Vineta-nimessä orkesteri jatkoi sitä kaukomaaromantiikkaa, joka oli tyypillistä 1930-luvun haitarijazzorkestereille kautta maan.¹⁹⁹ Nimi juontaa juurensa Oderin suulla olleesta muinaisesta vendiläiskaupungista, joka tarun mukaan suistui mereen.²⁰⁰

NUOTTIESIMERKKI 11. Vinetan kellot, Vineta-orkesterin tunnussävelmä Veikko Tossavaisen soiton perusteella transkriboituna.

♩ = 180

A D A

E7 A D A E7 D A

D E7 A E7 A

Kokoonpano

Torvisoittokunnan vaikutus näkyi aluksi varsin selvästi Vinetan soitinvalikoimassa. Instrumentteina käytettiin enimmäkseen ”niitä puhallinsoittimia”.²⁰³ Hyvin pian siirryttiin kuitenkin aitoon haitarijazz-kokoonpanoon. Soittokuntatausta näkyi vielä sikäli, että kornetti ja klarinetti säilyttivät asemansa, joskin klarinetti vaihtui pian saksofoniin. Lisäksi bassoäänien tuottamisessa oltiin vielä kehitysvaiheessa, josta Dallapé-orkesteri oli irronnut jo v. 1929:²⁰⁴ pelimannitradition mukaisesti mitään erillistä bassosoitinta, sen paremmin tuubaa, sousafonia kuin kontrabassoakaan ei käytetty. Tosin soittokuntalaisia kun oltiin, tuubaa voitiin käyttää työväenyhdistyksen järjestämissä tilaisuuksissa, jolloin soittokunnan bassotorven soittaja Kämäräisellä oli lupa lainata yhdistyksen omistamaa instrumenttia. Muualle tuubaa ei saatu mukaan eikä se olisi ollut kuljetuspulmienkaan vuoksi helposti mahdollista. Soittomatkat kuljettiin useimmiten polkupyörillä, joten suurikokoisen basson mukana pitäminen olisi ollut varsin hankalaa.²⁰⁵

Bassoäänien tuottaminen jäi Vinetan kahden haitarinsoittajan tehtäväksi. Kun haitarin osuus haitarijazzissa muutenkin oli keskeinen, bassolinjasta huolehtiminen lisäsi sitä entisestään Vinetan kohdalla.

”Pääinstrumenttiha se ol haetar, kun sen täyty vettä, säestää ja sitte se suulo-osa. Sen täyty seurata koko kappale. Se ei joutannu tahtia laskemaan paussin aikana, sen täyty soittaa koko kappale, ainakin säestys.”²⁰⁶

Yhtyeen kehityksen kannalta oli tärkeää, että myös soittokunnan ulkopuolelta värvätyt haitaristit osasivat nuoteista soiton. Yhtyeen pitkäaikaisen haitaristin Veikko Tossavaisen muusikon uran kehitys kuvaa hyvin 1930-luvun puolivälissä varkautelaisille tanssisoittajille asetettuja tasovaatimuksia. Prima vista -soittotaito oli opeteltava, ja edellisellä vuosikymmenellä omaksuttu korvakuulosoitto sai jäädä taka-alalle.

”Sehän Tossavainen ol kauvan aikaa semonen korva(soittaja), mutt sitte se kuuluisa Antikainen opetti sen ja sitten siitä tuli oikein hyvä soittaja... Orkestereissa se osas jo nuoteista soittaa. Se soittel tanssiaisissakin sillei. Nehän ei ennen ollu noita nuottimiehiä”²⁰⁷

Myös rumpujen asemaa pidettiin tärkeänä. Vinetan lyömäsoittimiin olikin saatu taitava *jatsari*. Tuohon aikaan hyvää rumpujen soittajaa kutsuttiin nimenomaan jatsariksi, rumpali oli pikemminkin huonosta soittajasta käytetty haukkumanimi:

”Jatsari on niinku rummunlyöjä. Rumpalia ne (muut soittajat) ei oikein hyväksyneet. Rumpali on semmonen, jolta menee kaikki huonot housuun, mut ei tältä (jatsarilta)”.²⁰⁸

Hyvän jatsarin tuli soittaa täsmälleen määrätyllä tavalla suhteessa toisiin soittajiin.

”Sen pitäis olla aavistuksen verran eissä, ei jälellä. (koska) silloin sitä on kun kävelis raskaat saappaat jalassa, se viep koko soittohalun pois.”²⁰⁹

Vinetan kokoonpano vakiintui vuoteen 1934 mennessä kahden haitarin, kahden viulun, kahden puhaltimen sekä rytmiryhmän muodostamaksi oktetiksi. Vuosikymmenen puolessa välissä orkesterissa soittivat seuraavat muusikot:

Veikko Tossavainen	haitari
Tyykö Pöyhönen	haitari
Yrjö Juutilainen	viulu
Vilho Pekkonen	viulu
Veikko Kinnunen	kornetti
Leo Pitkänen	tenoribanjo
Leo Reinikainen	tenorisaksofoni
Veikko Räsänen	rummut

Saksofonisti Reinikaisen tilalla soitti ennen tätä klarinetisti Lahja Immonen. Lisäksi mukana käytettiin ”vähän niinku varamiehenä” kornettia ja mandoliinia soittavaa Viljo Pöyhöstä sekä työväenyhdistyksen tilaisuuksissa es-tuubisti Veikko Kämäräistä.²¹⁰

Organisaatio

Vinetan ehdoton esikuva Dallapé-yhtye oli järjestäytynyt 1931 rekisteröidyksi aatteelliseksi yhdistykseksi. Tällä tavoin helpotettiin Dallapén monipuolista liiketoimintaa ja mahdollistettiin mm. sellaisten ohjelmallisten konserttitilaisuuksien järjestäminen, joista ei kannettu kovaa huviveroa.²¹¹ Myös Vinetan piirissä todettiin yhdistysmuotoinen toiminta taloudellisesti edulliseksi. Yhtye rekisteröitiin 1935, jolloin omien iltamien ja tanssien järjestäminen tuli mahdolliseksi. Samalla yhtyeen arvo tavallaan nousi, sillä oltiinhan nyt lähempänä ”aidon” Dallapén toimintaa. Siirtyminen organisoidumpaan toimintaan ilmaistiin myös ulkoisesti, sillä samana keväänä Vinetan jäsenet hankkivat yhtenäiset esiintymisasut, puolifrakit, edelleen Dallapéltä saadun idean mukaan.²¹² Myös soittokuntatausta heijastui Vinetan järjestäytymisessä. Suoraan soittokuntaperinteestä olivat ne kurinpitosäännöt, joilla varmistettiin soiton sujuvuus yksittäisten soittajien inhimillisten heikkouksien varalta. Kirjoittamattomana sääntönä oli, että mikäli muusikko oli humalassa soiton aikana, hänen palkkansa meni nuottirahastoon.

”Se oli pakollinen säästö.”²¹³

Nuottirahastoon kertyneillä varoilla samoin kuin omista iltamista saadulla tuotolla voitiin

sitten hankkia uusia nuotteja ja sovituksia sekä myös soittimia. Vaikka Vineta-yhtye ei ollutkaan virallisesti työväenyhdistyksensä alainen, yhdistys tuki orkesterin toimintaa työtilaisuuksien järjestämisen ohella myös suoraan taloudellisesti. Yhdistys myönsi mm. orkesterille korottoman lainan uuden haitarin ostoon. Toisaalta yhdistys osasi olla myös kitsas, kun katsoi sen olevan etujensa mukaista: soittokunnan soittimien lainaamisessa yhdistyksen tilaisuuksien ulkopuolelle oltiin varsin taipumattomia, samoin Vinetalle maksettavista palkkioista saattoi syntyä erimielisyyksiä eri osapuolten välillä.²¹⁴

Soittotilanteet

Vineta oli tanssisoittoon erikoistunut yhtye, joten esiintymiset keskittyivät tanssi-iltamiin.

”Myö soitettiin tanssia enimmäkseen. Kesällä soitettiin Päivärinteellä ja talavella työväentalolla.”²¹⁵

Useimmiten esiinnyttiin Varkauden työväenyhdistyksen järjestämissä tilaisuuksissa, olihan Vineta tavallaan VTY:n oma orkesteri. Työväentanssien suhteen orkesteri oli lisäksi selvässä monopoliasemassa, sillä Varkaudessa ei ollut 1930-luvulla muita jatkuvasti toimivia tanssiorkestereita Varkauden Urheilijoiden orkesteria lukuunottamatta, joka puolestaan huolehti porvarillisten tanssi-iltamajärjestäjien yhtyetarpeesta.

Vinetan esikuva Dallapé piti tosin pari kertaa kesässä konsertin paikkakunnalla, mutta ei tietenkään uhannut millään lailla Vinetan työtilaisuuksia. Pikemminkin Dallapén ansiosta haitarijazzin suosio tanssijärjestäjien keskuudessa entisestään kasvoi ja Vinetaa tarvittiin yhä useammin tanssipaikoille. Tosin pienet tanssitilaisuudet järjestettiin kustannussyistä entiseen tapaan yksittäisten haitaristien avulla. Näin Vinetankin haitarinsoittajat Tossavainen ja Pöyhönen kiertelivät vapaailtoinaan ahkerasti pienempiä tanssi-iltamia. Yhtyeen muilla jäsenillä oli vastaavasti välillä VTY:n ja Tehtaan soittokuntien esiintymistilaisuuksia, juhlia ja ohjelmallisia iltamia. Kaiken kaikkiaan 1930-luvun varkautelaisilla tanssisoittajilla tuntuu olleen tavattomasti töitä.

”Ne tuli aina ensin etukatteen tilaamaan. Monta kuukautta ennen oli tilattu aina kuukaus loppuun.”²¹⁶

Tavallisen tanssi-iltamasoiton ohella Vineta esiintyi ajoittain Osuusliike Työnvoiman ravintolassa. Ravintolasoitto poikkesi tunnelmaltaan tanssi-iltamista monessa suhteessa,

yleisö oli toisenlaista, vanhempaa ja vieraan tuntuista. 1930-luvun ravintolakulttuuri ei ollut nuorisokulttuuria.



Haitarijazz-Vineta keväällä 1935. Edessä Veikko Räsänen, takana vasemmalta Yrjö Juutilainen, Viljo Pekkonen, Tyykö Pöyhönen, Leo Pitkänen, Veikko Tossavainen, Leo Reinikainen sekä Veikko Kinnunen. Kokoonpanossa seurattiin tanssiorkesterien yleistä kehityslinjaa, mutta noin puoli vuosikymmentä helsinkiläisyhtyeistä viivästyneenä. Mukana ei tavallisesti ollut mitään bassosoitinta, ja esim. Dallapé-yhtyeen samoihin aikoihin omaksumaa sektiosoittoa ei tunnettu. (P. Jänis)

”Se oi toisenlaista porukkaa kuin näissä yleisissä tansseissa. Se oi jo vanhempaa porukkaa. Se ei ollu niin välitöntä. Siinä piti olla virallisempi. Oli aikuisia pariskuntia ja vähän viereen kahtelijoitakin.”²¹⁷

Vaikka yleisö oli arvokkaamman tuntuista, työväenliikkeen ravintolassa kelpasi sentään sama tanssimusiikki kuin tanssi-iltamissa.

Dallapéltä oli omaksuttu myös konserttimuotoisten ohjelmailtamien pito. Näitä tilaisuuksia järjestettiin etupäässä lähimaaseudun huvipaikoilla ”omaan laskuun”. Iltaman konserttiluonne takasi, että korkealta huviverolta vältyttiin. Ohjelmana näissä illoissa oli normaalia ohjelmailtamaperinnettä, puhetta, huumoria ja monipuolisia soittoesityksiä.

Tavallinen tanssisoitto oli joka tapauksessa Vinetan arkipäivää. Useana iltana saatettiin joutua soittotehtäviin, mikä oli Vinetan kaltaiselle amatöörikokoonpanolle hyvinkin raskasta. Myös päivittäinen leipätyö oli tehtävä. Lisäksi soittoaika oli suhteellisen pitkä, eikä taukoja olisi saanut paljon pitää:

”Kuustuntiakkii ku soitin, ni yhen paussin pein kerralla, kymmenen minuutin kahvipaussin. Kolome tuntia yhtämittaa aina soitettii.”²¹⁸

Jo valmiiksi normaalin työpäivän rasittamina ei aina jaksettu piitata soittoaajoista. Yleisö ei puolestaan tätä sulattanut. Niinpä ainakin syksyllä 1934 työväenyhdistyksen johtokunta antoi orkesterille huomautuksen, koska yleisö oli syyttänyt yhtyettä liian laiskasta soitosta.²¹⁹ Työpainetta voitiin lisäksi lievittää alkoholin avulla. Soittotilanteessa tämä kävi päinsä siten, että sitruunasoodan värinen viina pantiin limonaadipulloon ja ”siitä napsittiin aina pikkusen”. Tässä puuhassa oli kyllä paras pysyä kohtuudessa jo pelkästään orkesterin maineen ja tulevien työtilaisuuksien takia. Lisäksi soittopalkkio oli vaarassa mennä nuottikassaan, mikäli soittaja osoitti juopumuksen merkkejä.²²⁰

Ohjelmistosta ja esityskäytännöstä

Vinetan ohjelmisto keskittyi luonnollisesti tanssimusiikkiin. Yhtyeen helsinkiläinen esikuva heijastui repertuaariinkin, missä Dallapén iskelmät muodostivat keskeisen osan. Riippuvuus eteläsuomalaisista musiikin suurtuottajista oli ohjelmiston kohdalla täydellistä. Mitään omaa tuotantoa, omia kappaleita ei Vinetalla ollut, vaan kaikki sävelmät olivat peräisin populaarimusiikkia sisältävistä nuottijulkaisuista tai äänilevyiltä ja radiosta tallennetuista nuotinnuksista.

”Ei ollu omia (kappaleita) siilon mittää, valamiina soitettii. Vihkokappaleet, Tallapee-vihkot ja muut.”²²¹

Omia ohjelmallisia iltamia varten repertuaariin kuului useita ohjelma- 1. bravuurikappaleita. Orkesterin yhteisten esitysten lisäksi yksityisellä soittajalla oli tällöin erinomainen tilaisuus osoittaa virtuoosiset kykynsä.

Vinetan 1930-luvun jälkipuoliskolla²²² pitämästä konsertti-iltamasta säilynyt ohjelmalehti kuvaa hyvin bravuurikappaleita sisältävää ohjelmistoa. Itse asiassa lehtisessä heijastuvat kaikki tärkeät Vineta-orkesterin taustavaikuttajat: Dallapé ja 1930-luvun

iskelmät, soittokunta sekä iltamaperinne.

Paitsi että yli puolet ohjelmaan merkityistä ja siten ilmeisesti ”ohjelmakappaleiksi” tarkoitetuista sävelmistä on 1930-luvun keskeistä populaarimusiikkia, fokstrotteja, valsseja ja tangoja, Vinetan Dallapé-henkisyys heijastuu ennen kaikkea ohjelmiston erikoisnumeroissa, saksofonisti Leo Reinikaisen ja yhtyeen haitaristien soolo-osuuksissa. Esitykset olivat tältä osin suoraa Dallapé-konserttikiertueiden lainaa, sillä kuten jo aikaisemmin todettiin, myös Dallapé herätti huomiota juun virtuoosisoittajiensa, mm. haitaristi Viljo Vesterisen, saksofonisti Tommy Tuomikosken ja ksylofonin soittajan Eino Katajavuoren esityksillä.²²³

Erityisesti Vinetan saksofonisti Reinikaisen soolonumerolla oli myös mielenkiintoinen yhteys 1930-luvun suomalaiseen jazziin:

”Sitte oi saksahvoonsuulo, Reinikainen esitti Nauravan saksahvoonin... Sehän oi muistaakseni Matti Rajula (joka) soitti sitä Nauravaa saksahvoonia (myös). Siinääh se nauraa, se matkii niinku nauras se (saksofoni)”.²²⁴

Matti Rajalan, 1920- ja 1930-lukujen yhden huomatuimman suomalaisen jazzklarinetistin ja saksofonistin esikuvaa seuraten tuon ajan modernin jazzin uutta soittotapaa, ns. non-pressure -ansaita kokeiltiin näin jo Varkaudessakin humoristisen soittotekniikkatempuilun muodossa.²²⁵

Vinetan soittokuntataustasta oli muistutuksena ohjelman ensimmäinen kappale Johann Straussin Persialainen marssi, jonka A. Apostolin johtama Helsingin torvisoittokunta oli levyttänyt jo 1905.²²⁶ On varsin todennäköistä, että marssi kuului myös varkautelaisten soittokuntien ohjelmistoon, ei tosin VTY:n soittokunnan kahden nuottikirjan sisältöön.

Tarkasteltava konsertti-iltama oli oikeastaan vain ohjelmallisen iltaman musiikkipainoitteinen muunnos. Iltamaohjelman kaikki peruselementit musiikki, puhe ja runo olivat läsnä, runo tosin ”huumoriksi” muuntuneena.

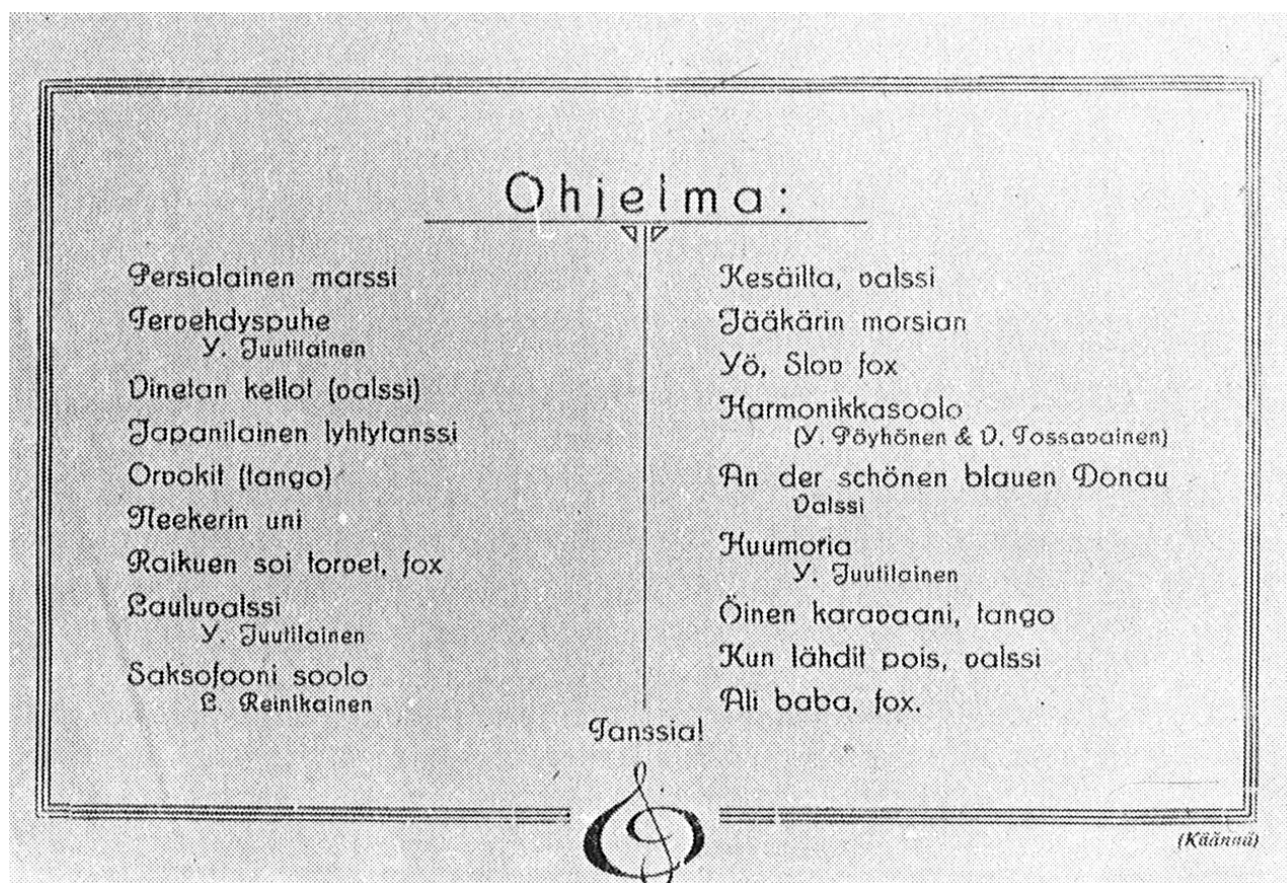
Vineta edusti yhtyeenä sitä suomalaisen populaarimusiikin kehitysvaihetta, jossa myös kansanomaisia piirteitä sisältävää haitarijazzia soittavat yhtyeet olivat omaksuneet nuoteista soiton ja moniäänisten, edeltäkin valmistettujen sovitusten käytön. Dallapé oli omaksunut tällaisen esitystavan ammattilaistumisensa myötä jo 1920-luvun lopulla ja

Vinetan kaltaiset ”paikallis-Dallapét” seurasivat kehityksen perässä. Rämpsän poikien tyyppisten työläisnuorten amatöörimäisten nurkkatanssikokoonpanojen yksinkertainen, yksiaäninen melodiaa korostava tyyli ei enää käynyt laatuun. Soitossa oli enemmän ammattimainen, musiikillisen erityiskoulutuksen leima.

”Sitte ostettii nuotteja ja sovituksia. Kun se on nimittäin se, että tämmöselle isolle porukalle täytyy olla sovitus. Se ei käy, että kaekki soittaa sammaa kappaletta tai sammaa tuuria.”²²⁷

Kappaleiden nuotit ja sovitukset olivat yleensä peräisin suurempien paikkakuntien musiikkiliikkeistä:

”Temmat tietettii ja tilattii muualta”. ”Niitä tilattii, siellä oli Lappeenrannassa Partasen musiikkiliike, sieltä tilattiin ja sitten Helsingistä tuli Vatserilta.”²²⁸



Vineta-yhtyeen konsertti-iltaman ohjelma 1930-luvun jälkipuolelta. (TMI)

Kaikkiin kappaleisiin ei sovituksia kuitenkaan saatu. Tällöin yhtyeen johtohahmo Veikko

Kinnunen laati sovituksen. Kokeneelle soittokunnan johtajalle ja sovitus-
tekijälle tämä ei ollut mikään ongelma.²²⁹

Sovitukset olivat muutenkin tuttuja valtaosalle muusikkoja soittokuntakokemusten perusteella. Haitaristeja ne saattoivat aluksi ihmetyttää:

”Niitä oi vaekee itekseen ruveta soittamaan, kun niissä oli kaekissa tehty sovitukset. Se oli vuorottelua, ettei kaikki soita yhtäaikaan. Haitar säesti aina sen aikaa kun tuli sille suulovuoro.”²³⁰

Soittokunnassa saatu kokemus ja haitaristien itseopiskelu oli nyt hyvään tarpeeseen, sillä useat sävelmät esitettiin harjoittelematta.

”Kun oli niin paljon harjotellut, ni sai suoraa soittaa nuoteista. Ei tehny kiusaa ollenkaa, sai suoraan soittaa, ei tarvinna aina harjotella. Kyllä meillä oli kerran viikkoon harjotuskii.”²³¹

Harjottelussa juuri ohjelmakappaleisiin kiinnitettiin eniten huomiota. Prima vista -soitto liittyi tanssikappaleisiin, joita piti koko ajan saada lisää ohjelmistoon.

”Yks kappaleha on aina semmonen niinku *ravuurikappale*, jota harjotettaa tai parikii, niinku ohjelmakappale... Se pittää olla *virheetön*.”²³²

Bravuurikappaleiden ja tanssimusiikin esityskäytäntö poikkesi varsin selvästi toisistaan. Bravuurikappaleissa noudatettiin mahdollisimman hienostuneesti taidemusiikin esityserinnettä, jolloin esim. soiton dynaamisiin aspekteihin ja kauniiseen äänenmuodostukseen kiinnitettiin runsaasti huomiota.

”Ohjelmakappale ainakii (pitää olla sellainen) että sitä ei soiteta yhtä paksuna kuin köyttä, että sitä pitää osata *nyansseerata* se kappale oikein. Sehän se antaa makua... (Nyansseeraminen on sitä) että ossaa hillitä oikeissa paikoissa ja sitten koventaa, ettei aina mene vortessa.”²³³

Tanssisoitossa sitä vastoin noudatettiin kansanomaisempaa esitystapaa, joka on myös vallalla 1930-luvun alun iskelmälevytyksissä. Niissähän esitystapa äänenmuodostuksen ja soitinkäsittelyn suhteen ei ollut juuri lainkaan muuttunut ”teknisesti rajoittuneesta, karkeasta pelimannityylistä”.²³⁴ Kansanomainen esitystyyli oli luonnollisesti myös Vinetan soittajien

tutuinta aluetta heidän amatöörisoittokunta- ja nurkkatanssisoittajataustastaan johtuen.

”Tanssipaikalla taas, eihän siinä oo muuta kun että kaikki kuulee.”

”Näissä tanssikappaleissa ei tarviikkaa nyansseerata.”²³⁵

Silti tanssisoittoonkin liittyi omia soittotapaan liittyviä normeja, joista hyvä soittaja tunnistettiin. Koska musiikki oli tarkoitettu nimenomaan tanssittavaksi, rytmin käsittelyn täytyi olla tasaista. Bravuurikappaleisiin usein liittyvä kiivas ja näyttävä tempo ei tanssimusiikkiin kuulunut.

”Rytmihän siinä (tanssisoitossa) on kaikkein tärkeintä, se jos säilyy tasaisena ni sese on (hyvä)... (Huono soitto on sellaista) kun se alkaa aaltoilla. Sitte kiskotaan semmosessa tempossa välillä että meinoo palakeet haleta. Ei se oo lysti kuunnella semmonen että revitään sitä. Se pittää olla tasanen soittoja rytmi hyvä.”²³⁶

6.8. Äänilevyn käyttö iltamamusiikissa

Varkautelaisen iltamasoiton kehityksen kuvaus jäisi vaillinaiseksi, ellei paneuduttaisi myös teknisesti tuotettuun musiikkiin ja sen käyttöön tanssin ja muun iltamaohjelman yhteydessä. Lähdeaineiston suhteen asian selvittäminen on ollut varsin ongelmallista, sillä kovin vähän on gramofonin soitosta jäänyt muistikuvia tai kirjallisia mainintoja. Lisäksi informanttien käsitykset iltamien äänilevymusiikin merkityksestä ja laajuudesta tuntuivat olevan kirjalliseen lähdeaineistoon verrattuna varsin vähätteleviä, joten haastattelutietoihin on suhtauduttava todella varauksellisesti. Keskittyminen niukkasanaisiin pöytäkirja- ja lehtimainintoihin teki asian käsittelystä pakostakin lyhyen ja ylimalkaisen.

Äänilevymusiikki liittyy varkautelaiseen iltamaperinteeseen aina 1910-luvulta alkaen. 1909 Lehtoniemen työväenyhdistyksen huvitoimikunta aloitti rahankeräyksen ”gramoffoonin” ostoa varten. Viimeistään syksyllä 1913 oltiin hankkeessa edetty jo niin pitkälle, että iltamat voitiin alkaa ”kramofoonin soitolla”.²³⁷ Iltamissa soitetuista äänilevyistä ei ole säilynyt tietoja, mutta levyjä ei todennäköisesti ollut montaa kappaletta, sillä gramofonia käytettiin pääasiassa ohjelmallisten iltamien erikoisnumerona. Tanssi-iltamiin

oli palkattava ”pelari”, mikäli mielittiin vaihtelua tanssikappaleisiin.²²⁸

Tämän vuosisadan alun äänilevyjen ja äänentoistolaitteiden taso oli vielä sen verran alkeellinen, että gramofonin käyttö iltamissa jäi kuriositeetiksi pitkäksi aikaa. Kun lisäksi Suomen markkinoille suuntautunut äänilevytuotanto oli sangen vähäistä ensimmäisen maailmansodan syttymisestä aina 1920-luvun puoleen väliin saakka,²³⁹ ei äänilevyn laajempaan käyttöön iltamissa voinut olla mitään materiaalisia edellytyksiä. Vasta 1920-luvun lopulla sattunut äänitekaupan ekspansio, ns. gramofonikuume ja samanaikainen äänitetekninen kehitys loivat puitteet äänilevytanssien pitämiselle. Uuden tanssimusiikin, suomalaisen iskelmän ja äänilevyn kiinteä yhteys innosti mekanisoidun musiikin esittämiseen iltamatansseissa: aitojen, levytettyjen suosikkisävelmien tahti veti tanssiyleisöä tilaisuuksiin.

Uudentyyppisen tanssisoiton tapaan myös iltamien äänitesoitto tuli Varkauteen myöhästyneenä, vasta kolme, neljä vuotta gramofonikuumeen jälkeen. Siten esimerkiksi VTY:n kesällä 1930 avatulla Päivärinteen tanssilavalla ei kolmena ensimmäisenä toimintavuotena mainita olleen äänilevyjen soittolaitteita lainkaan, vaan siellä tanssittiin pelkästään elävän musiikin säestyksellä. Mutta kun äänilevykauteen siirryttiin, se tehtiin kaikella arvovallalla. Syyskesällä 1932 varkautelainen kansanedustaja Onni Hiltunen valtuutettiin hankkimaan Helsingistä työväenyhdistykselle äänilevyjä. Seuraavaksi talveksi hankittiin työväentalolle ”äänilaitteet”, joita talon vahtimestari käytteli tanssien aikana. Kesäksi laitteet sitten siirrettiin Päivärinteen lavalle.²⁴⁰

Miksikään tanssimusiikin pääasialliseksi lähteeksi ei äänilevy tuossa vaiheessa muodostunut. Levyjä soitettiin pääasiassa muun tanssimusiikin, soittokunnan, haitaristin tai tanssiorkesterin soiton ohessa. Soittaja tansseihin piti saada, sillä eivät äänilevyt ja niiden toistolaitteet teknisestä kehityksestään huolimatta vetäneet vertoja elävälle musiikille. On kuitenkin huomattava, että levyjen soitosta oli selvää taloudellista hyötyä tanssien järjestäjille. Orkesterin palkkio oli selvästi pienempi, mikäli äänilevysoittoa oli mukana illan ohjelmassa.²⁴¹

Äänilevyjen soitto rajoittui aluksi työväenyhdistyksen tiloihin, missä voitiin käyttää yhdistyksen laitteita. Myöhemmin muutkin iltamia järjestävät yhdistykset alkoivat hankkia omia gramofonejaan voidakseen soittaa äänilevyjä myös työväentalon ulkopuolisissa

juhlissa. Siten ainakin sos.dem. työläisnuorisoyhdistyksellä ja Tarmolla oli omat soittimensa vuosikymmenen loppuun mennessä. Samalla järjestettiin myös useammin tanssi-iltamia pelkän gramofonin säestyksellä.²⁴²

6.9. Tanssisoiton laajeneminen toisen maailmansodan jälkeen

Sota-aika merkitsi varkautelaisille tanssisoittajille pakollista taukoa, olihan valtakunnassa ehdoton tanssikielto. Kieltoa tosin rikottiin ilmeisesti yleisesti, sillä varsin monet tanssisoittajat muistelevat soittaneensa erilaisissa salatansseissa tuona aikana. Onpa haitaristi Tossavaiselta säilynyt oikein valokuvakin laittomista tansseista, jotka pidettiin Taulumäellä parturi Pölläsellä 1943.²⁴³

Vuoden 1945 alusta tanssien pito oli jälleen laillista. Sota-aikana syntyneet paineet laukesivat nyt ennen näkemättömänä tanssi-intona:

”Sitten kun ne saivat sen tanssikuumeen ni se kesti herranjeste ainakin vuoden se kävi niin kuumana, että se oli aina salit täynnä, että ne kun pääs ookeen irti sitten tanssimaan.”²⁴⁴

Tanssien suosio lisäsi tanssipaikkojen, erityisesti Varkautta ympäröivän maaseudun pikkulavojen määrää. Samalla tanssisoittajilla oli yllin kyllin töitä.

”Mut se leipätyö kohdistu nyt vuan tanssisoittoihin, tämmösiin, mitä tiällä seutukunnilla oli, mutta niin hirveen paljon piettiin tanssia, muun muassa melekein joka kylälle muaseuvulla ilimaantu tanssilava. Niin kesällä oi niitä lavasoittoja nii että melekein ois voinu ajatella, että soittoa kahella lavalla samana iltana.”²⁴⁵

Varkauden työväenyhdistyksen tanssitoiminta jatkui aluksi 1930-luvulla muodostuneen käytännön mukaisesti. VTY:n soittokunnan yhteyteen koottiin jälleen tanssiorkesteri, joka sai nyt nimen *Tempo*. Uusi yhtye aloitti oktettina edeltäjänsä Vinetan malliin. Viisi Vinetan soittajaa oli edelleen mukana, kornetistit Veikko Kinnunen ja Yrjö Juutilainen, joka soitti myös viulua, sekä saksofonisti Leo Reinikainen, rumpali Ville Pekkonen ja Veikko Räsänen, joka soitti nyt kitaraa. Uusia jäseniä olivat kontrabasson soittaja Oskar Määttänen sekä

toinen saksofonisti Urho Lappalainen. Myös haitarin soittaja oli vaihtunut. Tempon alkuaikoina haitaria soittivat vuoronperään Mauno Koponen ja Veikko Hakulinen, jonka jälkeen keväällä 1946 Esa Pakarinen tuli yhtyeeseen mukaan.²⁴⁶

1930-luvun banjoista ja mandoliineista oli siis siirrytty kitaraan. Kitarasta oli tullut jo jossain määrin muotisoitin, ja esim. monet kisälliryhmät ottivat sen säestyssoittimekseen noihin aikoihin. Kahden viulun ja kahden haitarin sijasta oli nyt siirrytty kahden kornetin ja kahden saksofonin ”sektioihin”. Tässä mielessä kehitys vastasi täysin Dallapén ja muiden keskeisten tanssiyhtyeiden kokoonpanomuutosta — Varkaudessa oltiin vain kymmenisen vuotta ajasta jäljessä. Luopuivathan monet helsinkiläiset haitarijazzyhtyeet jo ennen 1930-luvun puoltaväliä ”haitarilinjastaan” ja varustivat kokoonpanonsa yhdysvaltalaisen jazzin kehitystä myötäillen oikeaoppisilla saksofoni- ja trumpetti- ja pasuunasektioilla.²⁴⁷

Tempo oli edelleen nimenomaan soittokunnan tanssiorkesteri, sen jäsenet soittivat haitaristia lukuunottamatta VTY:n soittokunnassa, ja myös soittimet olivat työväenyhdistyksen omaisuutta. Edellisellä vuosikymmenellä muotoutunut käytäntö, jatkuva kiinnitys työväenyhdistysten tanssipaikkoihin, Päivärinteelle ja työväentalolle, jatkui myös muuttumattomana.²⁴⁸ Vinetan harrastamaa musiikillista iltamaperinnettä jatkettiin myös viihdekonserttien muodossa, joita pidettiin työväentalolla syksyllä ja keväällä. Silti työjako yhdistykseen toiseen musiikintuottajaan, soittokuntaan oli selvä:

”Orkesteri Tempo ei soittanu juhlissa mitenkään. Siellä oli soittokunta. Ainoastaan se (Tempo) piti omat viihde- ja konsertit ja tanssit.”²⁴⁹

Sodan jälkeen lailliset toimintaoikeudet saaneet kommunistiset työväenjärjestöt ryhtyivät myös innokkaasti taloudelliseen toimintaan, iltamien ja tanssien pitoon. Myös tämä merkitsi paikallisen tanssielämän laajenemista. Kesällä 1946 työväenyhdistyksen Päivärinne-lava sai vakavan kilpailijan, kun SKDL:n järjestöt rakensivat sitä vastapäätä, Huruslahden toiselle rannalle Huvikumpu-nimisen tanssipaikan. Huvikummun vakinaiseksi orkesteriksi kiinnitettiin viipurilaisten Revon veljesten perustama *Carioca*. Tämän kvintetin kokoonpano oli haitari, trumpetti/klarineti/viulu, kitara, basso ja rummut. Rumpalina oli Arvo Lang, myöhemmin oman yhtyeensä kanssa vuosikymmenet paikallista ja maakunnallista suosiota niittänyt muusikko.²⁵⁰

Parin vuoden ajan Tempo ja Carioca hallitsivat varkautealaisia työväen tanssipaikkoja.

Juuri muita orkestereita ei käytetty. Vuosikymmenen lopulla tilanne alkoi selvästi muuttua.

Ensinnäkin tanssien järjestäjät alkoivat luopua pitkäaikaisista kiinnityksistä ja siirtyä yhä useampien ja myös pitemmältä tulleiden suosikkiorkesterien käyttöön.

”Määrätynlaista suosikkiperiaatetta jouduttiin käyttämään. Koska oli Varkaudessa kaks tanssilavaa, nii oli luonnollisestikkii kilpailua vetävimmistä nimistä. Tässä käytettiin hyvin paljon kuopiolaisia.”²⁵¹

Myös varkautelaisorkesterit alkoivat kiertää muun Suomen tanssipaikkoja. Tosin ennen 1960-lukua rajoituttiin Varkauden lähiympäristöön, korkeintaan 100 kilometrin säteelle, missä ”oli valtavasti tanssipaikkoja”. Omia autoja orkestereilla ei juuri ollut. Matkat tehtiin paikkakunnan suurimmilla takseilla, mikä osaltaan esti pitkien matkojen päähän menoa.²⁵²

Samalla orkesterien työnvälitys siirtyi yhä enemmän ohjelmatoimistojen tehtäväksi. Helsinkiläinen Työväen Ohjelmapalvelu oli merkittävä yhteiden välittäjä sosialidemokraattisille tanssien järjestäjille. Myös paikalliset yksityishenkilöt, erityisesti työväenjärjestöjen tanssi- ja iltamatoiminnassa mukana olleet saattoivat ryhtyä yksityisyrittäjiksi managerialalle. Tätä kehitystä edusti hyvin Martti Salmela, joka siirtyi v. 1950 sos.dem. työväenjärjestöjen tanssijärjestäjästä itsenäiseksi ohjelmamanageriksi, mm. Tapio Rautavaaran, Reino Helismaan ja Esa Pakarisen kiertueiden myyjäksi.²⁵³

Toiseksi myös varkautelaisten tanssiyhteiden lukumäärä alkoi vähitellen lisääntyä, joskin orkestereiden määrän suurempi kasvu tapahtui vasta 1950-luvun jälkimmäisellä puoliskolla. Osa ryhmistä kehittyi tehdasyhtiön rakentaman Seurantalon ja siellä toimivien porvarillisten urheiluseurojen ja tanssienjärjestäjien toiminnan ympärille, osa puolestaan itsenäisesti, vailla edes epävirallista kytkeä mihinkään järjestötoimintaan. Heti sota-ajan loputtua porvarillisten urheiluseurojen piirissä muodostui *Sinipojat*-yhtye, jonka rumpali Jaakko Salo perusti myöhemmin omalla nimellään orkesterin. Uudessa kokoonpanossa pianoa ja haitaria soittava, jazz-musiikista innostunut Salo sovitti yhtyeelleen tavallisesta tanssimusiikista poikkeavia amerikkalaistyyllisiä kappaleita, joihin kuului mm. paljon improvisointiosuuksia. Sovitukset vain tahtoivat olla yleisölle usein niin outoja, ettei niiden tahdissa haluttu tanssia, Yhtyettä sinänsä arvostettiin ja pidettiin ainakin soittajien keskuudessa hyvänä.

”Kämärin lava tyhjenty kummasti, kun (Salon) yhtye alkoi soittamaan.”²⁵⁴

1940-luvun kokoonpanoihin kuului myös Tehtaan soittokunnan ja Varkauden Musiikkiyhdistyksen amatöörisinfoniaorkesterin kapellimestari *Mikko Parviaisen tanssiyhtye*, joka esiintyi erityisesti ravintoloissa. Yhtye edusti tavallaan salonkiorkesteriperinnettä, sillä soitinvalikoimaan kuuluivat piano, viuluja sello, joskin myös haitari oli mukana. Ohjelmisto oli tavanomaista laajempi, kansanlauluista tangojen ja fokstrotien kautta jazziin ja viihdemusiikkiin. Myös latinalais-amerikkalainen musiikki, ”rumbat ja sambat” tulivat Varkauteen Parviaisen yhtyeen ohjelmistossa.

”Siihen aikaan, minä sanoisin, että hänellä oli paras yhtye täällä (...) siis musikaalisesti.”²⁵⁵



Arvo Ukkolan orkesteri Varkauden soitannollisen kerhon orkesteriparaatissa teatteritalolla huhtikuussa 1960. Soittajat vasemmalta Seppo Taavila, Arvo Ukkola, Oskari Määttänen, Onni Bovellan ja Mauno Koponen. Varkauden lehden musiikkiarvostelija Pixin mukaan ”Arvo Ukkolan, kauppalan kaikkien muusikoiden arvostaman veteraanin tangoyhtye (esitti) bravuurinumerona ”Romanescan”, jonka Ukkola lauloi niin että koko sali räjähti suosionosoituksiin”. (Mauno Koposen kokoelma)

Lähempänä normaalia tanssiorkesteria oli *Lankisen yhtye* (myöhemmin nimellä ”Laulavat Lankiset”), jonka nykypäivään jatkunut ura alkoi jo 1940-luvun lopulla. Myös Reino *Johanssonilla* oli tuolloin oma tanssiorkesterinsa.²⁵⁶

1950-luvun puolella muodostuneista varkautelaisista tanssiyhtyeistä mainittakoon Arvo *Långin*, Jouko *Heleniuksen*, Jussi *Koskivuoren*, Anders *Erikssonin* ja Taisto *Puurtisen*

yhtyeet. Lyhytaikaisempia kokoonpanoja oli huomattavasti enemmänkin, mm. vuosikymmenen lopulla useita jazzista kiinnostuneita koululaisorkestereita.²⁵⁷

Kolmantena ja työväenyhteisön musiikkiperinteen kannalta ratkaisevimpana muutoksena voidaan pitää sitä, että leimallisesti työväenjärjestöjen toimintaan liittyvästä tanssisoitosta luovuttiin kokonaan 1940-luvun lopulla. Parhaiten muutos kuvastui Tempo-yhtyeestä, joka itse asiassa olikin ollut ainoa aina soittimia myöten työväenjärjestön ylläpitämä tanssiyhtye paikkakunnalla.

Tempo luopui soittokunta- ja järjestötaustastaan 1940-luvun viimeisinä vuosina. Sen laulusolistiksi tuli Arvo Ukkola, aiemmin Cariocassa SKDL:n lavalla suosiota hankkinut laulaja. Samalla kokoonpano pieneni kvintetiksi soittokunnan puhaltajien jäädessä pois ja uusien miesten tullessa tilalle. Yhtyettä alettiin kutsua *Arvo Ukkolan orkesteriksi* ja sen pitkäaikaiseksi kokoonpanoksi muodostui 1950-luvulle tultaessa A. Ukkola laulu ja kitara, Onni Bovellan trumpetti, Pauli Immonen rummut ja Oskari Määttänen basso. Esa Pakarinen oli yhtyeen haitaristina vuoteen 1950 saakka, jolloin hän siirtyi Reino Helismaan ja Tapio Rautavaaran kiertuesäestäjäksi. Myöhemmin pitkäaikaisena harmonikansoittajana toimi Mauno Koponen.²⁵⁸

Vaikka soittokunnasta irtaantuminen oli Tempon kokoonpanomuutosten ilmisyyinä, taustalla vaikutti yleinen suuntaus pienempiin orkestereihin. Tempon omaksumasta soitinvalikoimasta tuli 1950-luvulla lähes standardi ainakin Varkauden ja sen lähiympäristön tanssisoitossa:

”Ne oi yleensä viismiehisiä, kvintettejä siis... Soittimet oi yleensä, siinä oli se, se on luonnollinen juttu, että kaikissa niissä oli haitari — pianojaha ei ollu missään näillä lavoilla. Sit niissä oli rummut, basso, kitara, yks puhallin. Haitari, se on ehdoton, se on ehdoton.”²⁵⁹

Edellä olevasta entisen tanssienjärjestäjän ja managerin Martti Salmelan sitaatista ilmenee myös vakuuttavasti, että juuri haitarin asema tanssisoitossa säilyi vakaana. Ainakaan sitä ei voitu orkesterista poistaa, jos pientä muuntelua muun soitinvalikoiman suhteen vielä sallituinkin.

Tempon muuttuminen Arvo Ukkolan orkesteriksi merkitsi sitä, että varkautelainen

tanssisoitto lopullisesti irtaantui työväenjärjestöjen musiikkitoiminnasta. Tämän jälkeen työväenyhdistykset ja -seurat olivat vain tanssien järjestäjiä, jotka ostivat puhtain liiketaloudellisin periaattein itsenäisten tanssiorkestereiden palveluksia. Samalla tanssisoittajat halusivat yhä selvemmin olla leimautumatta työssään minkään järjestön tai aatesuunnan kannattajiksi. Soittamaan mentiin sinne, mistä saatiin paras korvaus, eli kuten Esa Pakarinen asian ilmaisee:

”Raha ei haise, tulipa se kommunistilta taikka vasistilta. Se on ihan sama ei sillä oo mittaa väliä.”²⁶⁰

6.10. Kauko Immonen, tanssisoittaja (Kirjoittanut Reijo Lainela)

Kauko Immonen on asunut Varkaudessa elämänsä ensimmäiset 40 vuotta. Hän syntyi Hartikaisen talossa Puurtilassa 4/2 1937 ja muutti sieltä vuonna 1940 A. Ahlström Oy:n omistamaan vuokrataloon Savontielle, Niittylä 2:een. Lapsuudenkoti oli varsin ahdas. Viisilapsisella perheellä oli käytössään vain yksi 24 m²:n huone.²⁶¹

Kauko Immonen aloitti uransa toimimalla juoksupoikana vuosina 1949–50, minkä jälkeen hän siirtyi varastomieheksi Lasse Erosen vaatetustehtaalte. Vuosina 1953–56 hän kävi ammattikoulun nelivuotisen sähköasennuslinjan. Koulusta päästyään Immonen toimi A. Ahlström Oy:llä sähköasentajana vuoteen 1961, jolloin hän lamakauden vaikutuksesta siirtyi Sähkö-Laineen palvelukseen. Vielä samana vuonna A. Ahlström Oy:n puhelinlaitos etsi puhelinasentajia ja Immonen palasi takaisin entisen työnantajansa palvelukseen. Vuonna 1976 A. Ahlström möi puhelinlaitoksen valtiolle, mutta Immonen sai kuitenkin pitää työpaikkansa ja hänen tehtäviensä luonne laitoksessa muuttui eritellymmäksi.²⁶²

Naimisiin Kauko Immonen meni vuonna 1959 ja hänellä on nyt neljä lasta. Immosen perhe asuu nykyään Joroisissa omakotitalossa, jota isäntä alkoi rakentaa vuonna 1974.²⁶³

Immosen suku on ollut musikaalista sekä isän että äidin puolelta. Isä, Lahja Immonen

on soittanut leppävirtalaisessa kansanpelimanniyhtyeessä. Isän äidin puolelta ovat muusikkosukulaisia olleet mm. Anton ja Hermo Räisänen. Isänsän puolen Immoset ovat haasteltavan mukaan aina olleet soittajia.²⁶⁴

6.10.1. Muusikon ura

Immonen sanoo soittaneensa nuoruusaikanaan silloin tällöin isänsä kanssa. Säännöllisesti hän on ollut alalla vuodesta 1952. Toiminta on ollut varsin ahkeraa, sillä Immonen muistelee koko kolmikymmenvuotiseen muusikon uraansa sisältyvän vain kaksi vapaata juhannusta, yhden vapun sekä muutamia arkilauantaita.

Soittaminen on Immoselle ollut toisaalta harraste, mutta toisaalta hän on saanut siitä mukavia lisäansioita perheensä talouteen. Mikään välttämättömyys soittaminen ei kuitenkaan ole Immosen perheelle ollut. Muusikon uransa Kauko Immonen aloitti A. Ahlström Oy:n Tehtaan soittokunnassa 50-luvun alussa. Orkesteri tarvitsi klarinetin soittajaa ja kapellimestari Mikko Parviainen ehdotti soitinta Immoselle. Immonen oli soittokunnassa vain noin kolme vuotta, koska lisääntyvän muun yhtyetoiminnan takia sille ei jäänyt enää aikaa.

Immonen soitti rumpuja vuosina 1952–57 Jouko Heleniuksen humppayhtyeessä. Hän vaihtoi kuitenkin saksofoniin siirryttyään Jussi Koskivuoren yhtyeeseen vuonna 1957. Saksofoni oli Immosen mukaan vielä 50-luvulla melko harvinainen soitin, mutta sitä kuitenkin tarvittiin paljon esitettäessä uuttaja suosittua rock-musiikkia.²⁶⁶

Viisikymmentäluvun lopulla Immonen oli mukana perustamassa Rytmisen musiikin yhdistystä Varkauteen. Yhdistyksen toiminnan tarkoituksena oli yhä lisääntyvän ulkomaisten muusikoiden käytön vähentäminen. Tätä varten järjestettiin erityisiä tempauksia kotimaisin soittajavoimin työväen- ja seuraintaloilla. Noina iltoina paikallisissa ravintoloissa soittavat, hintoja polkevat ulkomaiset muusikot saivatkin soittaa tyhjille saleille.²⁶⁷

Soitettuaan Koskivuoren yhtyeessä vuoteen 1969 Immonen perusti oman yhtyeen. Alkuperäinen kokoonpano oli seuraava: Kauko Immonen (saksofoni), Jussi Koskivuori (rummut), Martti Miettinen (kitara), Olli Kilpeläinen (hanuri) sekä Uuno Tuovinen (basso).

Yhtyeeseen ovat sittemmin kuuluneet myös urkurit Pentti Reijonen, Aulis Sallinen ja

Tomi Kettunen. Kokoonpano on nykyään trio, jossa Immosen lisäksi ovat hanuristi Jouko Pääkkönen ja kitaristi Markku Mähönen.

Yhtyeen koko on mahdollisimman pieni, jotta esiintymispalkkioista jäisi enemmän rahaa muusikoille. Yhtye soittaa pääasiassa ns. suljetuissa tilaisuuksissa, kuten esim. häissä yms.²⁶⁸

Nuoteista soittamisen taito on Immosen mielestä tärkeää, sillä silloin yhtye voi soittaa monipuolisemmin ja yleisön vaatimusten mukaisesti. Jokainen Immosen yhtyeessä soittanut muusikko onkin oppinut tämän taidon. Nuoteistalukutaito muodostaa suurimman eron 50-luvun yhtyeiden ja 60-luvun kitarayhtyeiden välillä. 60-luvun yhtyeet yleisesti ottaen eivät nimittäin osanneet soittaa nuoteista.²⁶⁹



Kauko Immonen nuoremman polven muusikoista koostuvan yhtyeensä kanssa Taulumäen toritansseissa elokuussa 1981. (T. Leisiö)

Immonen sanoo saksofonin olleen harvinainen soitin vielä 50-luvulla. Kuitenkin on olemassa tieto, jonka mukaan Malmstenin veljekset hankkivat Suomeen ensimmäisen saksofonin jo 20-luvulla. Lisäksi todetaan, että helsinkiläisten huippuyhtyeiden modernisoituminen ei heijastunut juuri Helsingin ulkopuolelle. Maaseudulla tultiin vielä

kauan toimeen haitarilla ja viululla.²⁷⁰

Immonen todennäköisesti tarkoittaa väitteellään tilannetta Varkauden seudulla 50-luvulla. Hanuri sen sijaan on ollut pitkään suosittu ja yleinen soitin Varkaudessa. Tämä nykypäiviin jatkunut haitari-innostus on erittäin mielenkiintoinen ilmiö, sillä koko Suomea ajatellen hanuriorkesterit ovat olleet yleisön suosiossa varsinkin 20- ja 30-luvuilla. Näissä orkestereissa soittaneet kaupunkilaismuusikot ovat toisaalta esittäneet myös uusimpia amerikkalaisia sovituksia muille soittimille.²⁷¹

6.10.2. Hanuri tanssisoittimena

Hanurin suosiosta huolimatta Immosen orkesteriin ei ole, aivan viimeisintä kokoonpanoa lukuun ottamatta, kymmeneen vuoteen kuulunut hanurin soittajaa, vaan hänet on korvattu urkurilla.

Hanurin soiton luonne on Immosen mielestä muuttunut entisistä ajoista. Vielä 1940-luvulla hanuristi soitti usein yksin tanssisoittoja. Hanuri ei ollut säestyssoitin, vaan melodiasoitin. ”Vanhemman ajan hanuristi” ei nimittäin osannut soittaa kunnollista sointusäestystä kappaleeseen, vaan ainoastaan melodian ja korkeintaan yksinkertaisen soinnutuksen. Immosen mukaan juuri tästä syystä kitarasta tuli nopeasti suosittu soitin. Kitaralla saatiin esim. dixieland-jazzissa esiin tärkeä sointupohja, jota hanuristit eivät kyenneet soittamaan. Tämä soinnutustaidon puuttuminen saattoi johtua siitä, ettei ollut saatavissa hanurin sointutaulukoita. Jos joku soinnutuksen onnistui pitkän kokeilun jälkeen oppimaan, hän ei paljastanut tietojaan muille. Hanuristit olivat Immosen mukaan ennen varsin ”ammattikateellista” joukkoa. Immonen sanoo hanurin soitossa ongelman, eli ”ropleeman” olleen juuri siinä, että korvakuulolta soittajia oli paljon. He eivät olleet saaneet pätevää opetusta. ”Jokainen turruutti omalla tavallaan!”²⁷²

Hanuristin soittaessa yhtyeessä tai yksin pelkkää melodiasoitinta, soittimen ääni on varsin vahva. Jos samaan aikaan esiintyi myös laulusolisti, oli vaarana, että hänen äänensä hukkui hanurinsoiton alle. Laulajat kehittivät tästä syystä itselleen erityisen vibratotekniikan, jotta he erottuisivat paremmin taustasta. Tätä tekniikkaa käyttivät myös ”uudemman ajan laulajat” ikäänkuin turhan takia vain siksi, että ovat sen oppineet kuunnellessaan vanhempia solisteja.

Nykyisin hanuri on säestyssoitin. Mutta Immosen mielestä nykyajan hanuristilla on se ongelma, ettei hän osaa soittaa melodias. Ongelma on siis kääntynyt päinvastaiseksi siitä mikä se oli aiemmin. Peruserona vanhan, pääasiassa yksin soittavan ja uuden, yhtyeessä soittavan hanuristin välillä on se, että jokainen yksinään soittava hanuristi voi tulla toimeen perussoinnulla ja melodialla, kun taas orkesterissa soittavan täytyy hallita soinnutus. Hanurin soiton opiskelu on soinnullisesti ajatellen vaikeata. Soittimen nykyinen opetus on Immosen mukaan ”oikealla pohjalla”. Ensin opetetaan nuotinlukutaito, sitten melodian soitto ja lopuksi soinnutus.

Immonen korostaa sointujen opetuksen tärkeyttä. Hän itse opettaa nuoria hanuristeja ainoastaan säestämään, koska hän havaitsi, etteivät he osaa lainkaan säestää. Melodioita he kyllä soittivat. Nuoria opastaakseen Immonen perusti Varkauteen nuoriso-orkesterin vuonna 1974. Itse hän toimii siinä saksofonisolistina.²⁷³

6.10.3. Musiikin suhde politiikkaan

Varkaus on paikkakunta, jossa väestön kahtiajako toisaalta työväenluokkaan ja toisaalta hallitsevien luokkaan on näkynyt voimakkaana viime vuosikymmeniin asti. Immosen esittämät näkemykset ja kokemukset tästä kahtiajaosta ovat erittäin mielenkiintoisia.

Politiikka ei Kauko Immosta juurikaan kiinnosta. Hän ei ole milloinkaan ottanut osaa järjestötoimintaan. Immosen mielestä poliittisia puolueita ei tarvittaisi lainkaan, vaan asioista tulisi sopia muulla tavoin. Immonen ei näe mitään estettä sille, etteikö voisi käydä esiintymässä erilaisten poliittisten järjestöjen järjestämissä tilaisuuksissa oli puolue mikä tahansa. ”Se on samanlaista työtä teen minä sen siellä tai täällä.”²⁷⁴

Immonen ei tunne ketään niin jyrkkää ihmistä, joka kieltäytyisi soittamasta poliittisista syistä. ”Kyllä täällä siis vieläkin ollaan siis määrätyissä asioissa jyrkkiä, niinkun pitäskin olla, mutta muusikot ovat vapaat... Ne on erikoistyyppisiä, että niistä ei kyllä... Minä sanoisin näin, että ainakaan minulle ei oo sattunna tällasta tilannetta, että olis tuota puhuttu tai painostettu siitä asiasta.” Immosen yhtyeessä soittaa tälläkin hetkellä puolueaktivisti ja politiikasta keskustellaan, mutta se ei vaikuta yhtyeessä hajottavalla tavalla.²⁷⁵

Immonen kertoo, että hän soitti talkootansseissa hankkiakseen rahaa Toritorppaa varten, jota rakennettiin 40- ja 50-luvun vaihteessa. Toritorppa on Työväenjärjestöjen Oy:n

omistuksessa oleva rakennus Varkaudessa. Talossa toimii lukuisia paikallisia, lähinnä SKDL:ään kuuluvia järjestöjä ja yhdistyksiä. Sen lisäksi siellä järjestetään tanssitilaisuuksia.²⁷⁶

Nykyajan muusikot eivät enää tunne omakseen talkooajatusta ja ilmaista työntekoa. Toisaalta Immonen on kuitenkin sitä mieltä, että jokaisen pitäisi saada työstään myös palkka. Entisaikaan pidettiin paljon lahjatanseja esimerkiksi urheilukenttien hyväksi. Immonen sanoo soittaneensa niin porvarien kuin kommunistienkin talkoissa.²⁷⁷

Yleisön keskuudessa Immosen yhtye on hyvin suosittu, koska se soittaa monipuolisesti kaikenlaista musiikkia. Immonen sanoo: ”Minusta kaikki musiikki on työmiehelle sopivaa. Musiikki ei kyllä tee (maailman)katsomusta toiseksi.”²⁷⁸

Vielä Immosen lapsuuden aikana Varkaudessa oli kaksi aluetta, ”herrojen” ja työläisten alue. Immosen kotona kuritettiin ankarasti, jos lapset erehtyivät menemään ”herrojen” alueelle. Immosen vanhemmat toimivat ammattiyhdistysliikkeessä, joskaan poliittisesti he eivät olleet näkyvästi esillä. ”Vanhemmat pakottivat kotona liikaa erittelemään ja se on ehkä iskostunut mieleen ja joitakin paikkoja karttaa vielä aikuisenakin.” Kuitenkaan nämä ns. ”herrat” eivät enää sodan jälkeen välittäneet, vaikka heidän kotikulmillaan liikkuikin työläislapsia. Myös ravintolat ja tanssipaidat oli ennen jaoteltu ”herrojen” ja työläisten paikkoihin. Nämä asenteet ovat nykyään jo melkein kadonneet.²⁷⁹

Ns. paremmista perheistä kotoisin olevilla muusikoilla oli paremmat soittimet kuin työläisperheiden kasvateilla. Tämän perusteella ensin mainitut katsoivat olevansa parempia soittajia ja aliarvioivat työläismuusikoita. Ohjelmisto oli kuitenkin taustatekijöistä riippumatta yhtyeillä suunnilleen samanlainen ja samoissa paikoissa esiinnyttiinkin.²⁸⁰

Immonen sanoo siis olevansa epäpoliittisesti asennoituva henkilö. Hän on jopa politiikkaa vastaan. Kuitenkin hänen mielipiteistään havaitsee, että hän katsoo kuuluvansa työväenluokkaan. Hän siis tiedostaa poliittisen järjestelmän olemassaolon ja on tietoinen omasta asemastaan siinä. Immonen on myös pohtinut mielessään poliittisia kysymyksiä, sillä hänellä on selvät mielipiteet näihin asioihin.

Työväenmusiikin Immonen määrittelee seuraavasti:

”Työväenmusiikki on vähä semmosia osaansa tyytymättömän ihmisen lauluja. Ne on siis lauluja. Niillä on ehkä tunnetta, mutta ne on kaikki menneitä ja näitä ei pitäis muistella. Ja tämähän on minun mielestäni. Minähän saatan olla kyllä hirveesti väärässä. Musiikkihan on kaikki, olkoon se sitte minkälaista hyvään, ni se on vaan musiikkia. Sanat vasta tekee sen sanoman siinä. Kyllä minä lähinnä näkisin tämän työväenmusiikin yksistään näihin sanoihin.” Immosen mukaan työväenmusiikki on tavallaan kansanmusiikkia, koska se on levinnyt suusta suuhun useiden ihmisten välityksellä. Myös humppa on suomalaiselle kansanmusiikkia. Immonen katsoo itse olevansa kansanmuusikko, koska hän pyrkii antamaan soitollaan jokaiselle jotakin.²⁸¹

6.10.4. Immosen musiikkimaailmaa

Immonen soittaa mielellään latinalaisamerikkalaista musiikkia, sillä hän pitää sen rytmisyydestä. Jazz on hänelle myös mieluista ja siinä on erityisesti kiehtovaa tuottaa improvisoituja sävelkuvioita sointupohjan mukaan.²⁸²

Immonen on myös ns. taidemusiikin ystävä. Erityisen kiinnostunut hän on Bachin ja Sibeliuksen musiikista. Jos Immonen saisi vallan koota häntä eniten miellyttävän orkesterin, hän ottaisi siihen vähintään sata muusikkoa, jotka kaikki soittaisivat jotakin soolosoitinta. Tämän orkesterin ohjelmiston hän sovittaisi siten, että kaikki säestykset ja sointumuodostelmat hoidettaisiin soolosoittimilla. Näin ei tarvittaisi lainkaan sointuja tuottavia soittimia, kuten esim. kosketinsoittimia.²⁸³

Olisi mielenkiintoista tietää, esittääkö Immonen tämän ajatuksen omana keksintönään, sillä kyseinen käytäntö on ollut eräänä keskeisenä periaatteena orkesterisoitinnuksessa kautta aikojen.

Varsinaisen kansanmusiikin puolelta Immonen sanoo pitävänsä erityisesti Kaustisen pelimannien esityksistä ja heidän soittonsa rytmisyydestä. Hän pitää myös venäläisestä kansanmusiikista ja venäläisten suurista orkestereista.

Immonen kuuntelee jonkin verran musiikkia kotonaan. Pääasiassa hän kuitenkin käy Varkauden musiikkikirjastossa kuuntelemassa musiikkia, koska kotonaan hänellä ei ole riittävän hyviä äänentoistolaitteita tyydyttävää kuuntelua varten.²⁸⁴

6.10.5. Jälkiajatuksia

Onko Kauko Immonen työväenmusiikin soittaja? Hän määrittelee itsensä kansanmuusikoksi, koska hän soittaa ”jokaiselle jotakin” -periaatteen mukaan. Immonen soittaa mielellään latinalaisamerikkalaista musiikkia sekä jazzia. Voisiko häntä tämän vuoksi kutsua eräänlaiseksi ”moderniksi kansanmuusikoksi”? Työväenmusiikki on Immosen mielestä myös kansanmusiikkia. Työväenmusiikki-instituutin julkaisussa ”Mitä työväenlaulut ovat” todetaan kansanmusiikin olevan työtätekevien perinnettä.²⁸⁵

Mutta onko edellä olevassa käytetty kansanmusiikki-termiä Immosen tarkoittamalla tavalla? Työväestön musiikkiin on kuulunut paljon muutakin kuin varsinaisia työväenlauluja.²⁸⁶ Tämän perusteella olisi mahdollista sanoa Immosen olevan työväestön musiikin soittaja paremminkin kuin työväenmusiikin soittaja. Immosen soiton funktio on pääasiassa viihteellinen, joskin se on ollut toisinaan myös jotakin erityistä toimintaa tukevaa (esim. talkoot).

Hellman ja Vahtokari ovat esittäneet kolmiluokkaisen jaottelun suomalaisen populaarimusiikin sisällöstä. Heidän mukaansa ensimmäisen luokan muodostaa ”urbanisoituneen kansallisen musiikin kerrostuma”, jolla tarkoitetaan vanhinta populaarimusiikkiperinnettä. Tässä kerrostumassa pohja on kansanmusiikissa ja sen keskeisintä osaa edustaa ns. vanha tanssimusiikki. Toisen luokan muodostaa ”angloamerikkalaisen kevyen musiikin kerrostuma”, joka vakiintui 50-luvulla ja jonka tyypillinen ilmenemismuoto on iskelmä. Kolmas luokka käsittää ”elitistisen uuden musiikin kerrostuman”, johon kuuluvat varsinkin 60-luvulla kehittyneet musiikinlajit. Näitä ovat ns. progressiivinen pop-musiikki, uusi poliittinen laulu sekä uudempi jazz-musiikki.²⁸⁷ Immonen voitaisiin helpoimmin sijoittaa edellä olevan jaottelun toiseen luokkaan.

7. Työväen kuorolaulu

7.1. Suomalaisen kuorotoiminnan juuret

Työväenliikkeen arvostetuinta lauluperinnettä on moniääninen kuorolaulu, joka torvisoiton ja iltamatoiminnan tapaan omaksuttiin lähes sellaisenaan sääty-yhteiskunnan porvariston ja sivistyneistön taide- ja vapaa-ajanharrasteista. Kuorotoiminnan kehittyminen liittyi Euroopassa monin tavoin porvarillisen vallankumouksen vaiheisiin. On syytä luoda aluksi lyhyt katsaus tähän kehitykseen, koska se auttaa paremmin ymmärtämään kuoroharrastuksen kietoutumista työväenliikkeen keskuuteen.

Aina Ranskan suureen vallankumoukseen asti etupäässä kirkolliseen musiikkiin kuulunut moniääninen kuorolaulu kehittyi 1800-luvun alussa osaksi porvariston harrastamaa taidemusiikkia. Kuoroharrastusta tukemaan perustettiin monissa Keski-Euroopan maissa erityisiä lauluseuroja, joiden ilmeisinä esikuvina olivat soitinmusiikkiin keskittyneet Collegium Musicum -seurat. Nämä renessanssiajan oppineiden ja suurporvarien musiikinkuuntelutilaisuuksista kehittyneet musiikkikollegiot pyrkivät edistämään amatöörimusisointia mm. värväämällä ammattimuusikoita ohjaajajäsenikseen.¹

Erityisen mielenkiintoista yleensä mieskuorolauluun keskittyneissä lauluseuroissa oli se, että niiden toimintaan liittyi varsin näkyvästi erilaisia aatteellisia ja jopa poliittisia tarkoitusperiä. Näin 1800-luvun alussa virinnyt maallinen kuorolaulu kytkettiin kehityksensä alusta alkaen monenlaisten ideologisten virtausten ja pyrkimysten palvelukseen. Esimerkiksi Saksassa ensimmäiset lauluseurat (”Liedenafeln”) toimivat Napoleonin kauden jälkeisen monarkismin hengessä porvarillisia uudistuspyrkimyksiä vastaan, kun taas myöhempien mieskuoroyhteisöjen (”Liederkränze”) ideologinen perusta oli porvarillisen vallankumouksen puolella. Myös kansallisuusaate oli voimakkaasti esillä

pian Keski-Euroopasta muuallekin levinneessä kuoroharrastuksessa.²

Kuorolauluun liitettiin jo 1800-luvun alussa myös aatteita ja ihanteita, jotka on syytä pitää mielessä jatkossa, työväestön kuoroharrastuksen kehitystä tarkasteltaessa. Kuorolaulun uskottiin olevan hyvä keino yhteiskunnallisten ristiriitojen lievittämisessä. Ajateltiin, että kuoroharrastuksen parissa kyettäisiin luomaan kontakteja eri väestöryhmien kesken ja siten kaataa yhteiskunnan sosiaalisia ja sivistyksellisiä raja-aitoja.³ Tällaiset käsitykset perustuivat lähinnä Pestalozzin kasvatustilafilosofiaan, ja niiden innokas levittäjä oli ennen kaikkea sveitsiläinen musiikkipedagogi Hans Georg Nägeli, jonka vaikutuksesta mieskuoroharrastus yleistyi varsinkin Sveitsissä ja Etelä-Saksassa.⁴

Suomeen maallinen kuorolaulu kotiutui 1810-luvulla lähinnä ylioppilaspiirien välityksellä ruotsalaisen esimerkin mukaan.⁵ Tämä mieskuorolauluna alkanut toiminta pysyi varsin suppean yliopistopiirin harrastuksena aina vuosisadan puoleen väliin saakka. Silti erityisesti Fredrik Paciuksen johtaman sivistyneistön laulutoiminnan merkitys ei ollut kuorolaulun myöhempää kehitystä silmällä pitäen mitenkään vähäinen, sillä akateemisen koulutuksen saaneet virkamiehet välittivät kuorolauluinnostusta Helsingin ulkopuolelle ja valmistivat näin pohjaa vuosisadan loppupuolen kuorolaulun yleistymiselle.⁶

Kansakoululaitoksen perustaminen merkitsi paljon kuorolaulun leviämisen kannalta, sillä 1863 perustetussa Jyväskylän seminaarissa kiinnitettiin runsaasti huomiota uuteen joukkomusisoinnin muotoon; seminaarissa toimi alusta alkaen mies-, nais-, ja sekakuoro. Valmistuneet opettajat levittivät tehokkaasti kuoroharrastusta toimipaikoillaan ympäri maata. Itse asiassa kansakoulunopettajia voi syystä kutsua suomalaisen kuorotoiminnan ydinjoukoksi, sillä heidän osuutensa kuorojen johtajina on ollut kaikkina aikoina hyvin merkittävä.⁷

Suomalaisen kuoroharrastuksen kasvu ei kuitenkaan rakentunut yksinomaan opettajien ja virkamiesten varaan. Samanaikaisesti koko maan kulttuurielämä alkoi selvästi muuttua. Yhdistysvapautta koskevien säännösten lieventyessä ja monien aatteellisten virtausten, kuten suomalaisuus-, raittius- ja kansanvalistusaatteen levitessä perustettiin ympäri maata erilaisia valistusseuroja ym. yhdistyksiä, jotka omaksuivat kuoroharrastuksen. Kuorolaulusta tuli varsin keskeinen toimintamuoto erityisesti nuorisoseuraliikkeessä, millä oli suuri merkitys maaseutu kuorojen perustamiselle.

Kuorotoiminnan laajeneminen 1800-luvun loppupuolella aatteellisten joukkoliikkeiden piiriin sattui varsin samanaikaisesti aiemmin käsiteltyjen siviilisoittokuntien perustamisen kanssa. Näiden kahden musiikinlajin harrastuspohjakin oli perin samanlainen. Usein yhdistyksiin perustettiin samanaikaisesti ”laulu- ja soittokunta” huolehtimaan jäsenistön musiikillisista tarpeista. Varsinkin pienemmillä paikkakunnilla samat henkilöt, opettajat, entiset sotilassoittajat tai kanttorit ohjasivat näitä molempia harrastuksia.⁸

Kuorolaulun ja torvisoiton harrastamisen välillä oli toki erojakin. Torvisoiton jäädessä melko täydellisesti miesten harrastukseksi naiset ottivat kuorolauluun osaa varsin paljon, sillä kuorotoiminnan painopiste etääntyi vuosisadan loppupuolella mieskuoroista, ja yhä useammat kuorot alkoivat olla sekakuoroja.⁹ Toiseksi kuoroja perustettiin huomattavasti enemmän kuin soittokuntia. Kuoron perustaminen oli olennaisesti helpompaa järjestöille, koska kalliilta soitininvestoinneilta vältyttiin. Niinpä esimerkiksi vuosisadan vaihteessa toimineista 247 nuorisoseurasta yli puolella oli laulukuoro, kun sen sijaan vain noin joka seitsemännön seuran yhteydessä toimi soittokunta.¹⁰

Miksi juuri kuorolaulu oli otollinen musiikinlaji eri ideologioille pohjautuvien joukkoliikkeiden käyttöön? Ensinnäkin kuorolaulu on sanallista viestintää, joten sen avulla oli mahdollista julistaa hyvinkin konkreettisia ohjelmia ja aatteellista sanomaa. Kuorolaulu oli hyvä manipulointiväline. Kuoroharrastus oli myös varsin sosiaalista toimintaa. Se vahvisti yhteenkuuluvuuden tunnetta, mikä oli tärkeää erityisesti poliittisten joukkoliikkeiden kannalta.¹¹

Musiikinlajina kuorolaululla oli myös perin harvinainen piirre: se pystyi liittämään taidemusiikin ja kansanmusiikin kannatukseen vaikuttavat keskeiset ominaisuudet itseensä. Taidemusiikkina kuorolaulu oli hyväksyttyä musiikkialan ammattilaisten, säveltäjien ja pedagogien piirissä. Monet tunnetut 1800-luvun säveltäjät toimivat varsin aktiivisesti kuoromusiikin parissa tuottaen uutta ohjelmistoa ja kehittämällä sovitus- ja esitystekniikkaa. Tämä lisäsi kuoromusiikin arvostusta ja kannatusta niiden parissa, joiden mielestä vain taidemusiikki oli ainoa oikeaa musiikkia. Näin korkeakulttuuriin ankkuroituneet väestöryhmät, sivistyneistö ja porvaristo pysyivät kuorotoiminnan takana.

Mutta vaikka kuorolaulu moniäänisyydessään liittyi taidemusiikkiin, se ei vaatinut

välttämättä musiikillista erikoistumista. Näin huomattavan laajat musiikki koulutusta vailla olevat väestöryhmät voitiin saada kuorolaulun piiriin amatöörikuoroja perustamalla ja aloittamalla toiminta vaikka kansanomaisena, yksiaänisenä joukkolauluna. Koulutettua johtajaa kuorot toki tarvitsivat, mutta esimerkiksi Suomessa 1800-luvun lopulla laajentunut kansanopetusjärjestelmä samoin kuin sivistyneistön kotikasvatukseen liittynyt musiikinharrastus takasivat sen, että useimmilla paikkakunnilla oli jonkinlaisen ammattitaidon omaavia kuoron johtajia saatavilla. Ainoastaan työväenkuoroille johtajien puute oli varsin pysyvä este harrastuksen yleistymiseen, kuten jatkossa tulemme huomaamaan. Kuorolaulun yleistymiseen erityisesti maaseudulla vaikuttaneiden nuorisoseurojen keskuudessa vaikutti olennaisesti myös se, että kuorojen repertuaariin voitiin helposti yhdistää agraariväestölle tuttuja kansanlauluja. Moniääniset kansanlaulusovitukset tulivatkin varsin suosituiksi suomalaisten kuorojen ohjelmistossa.

7.2. Työväenkuorot

Työväen laulukuorot näyttävät ilmestyneen historian lehdille melko tarkasti suomalaisen suurteollisuuden kehitystä seuraten. Ensimmäinen suurempi teollisuus keskus muodostui Tampereelle 1800-luvun puoliväliin tultaessa, ja tästä paikkakunnasta tuli seuraavina vuosikymmeninä myös merkittävä kuoroharrastuksen tyyssija. Jo 1862 Finlaysonin puuvillatehtaalle perustettiin ”lauluyhtiö”, jonka toimintaa jatkoi vuosikymmenen puolessa välissä 50-henkinen ”Pumpulitehtaan työntekijäinseuran” kuoro. Vuonna 1871 Tampereella kerrotaan olleen jo seitsemän kuoroa, joissa useissa oli työläislaulajia mukana. Mm. Pellavatehtaan 70-jäseninen sekakuoro koostui pääasiassa eri tehtaiden työntekijöistä.¹²

Maan pääkaupunki Helsinki kehittyi Tampereen ohella huomattavaksi teollisuuskeskukseksi. Työväen ammatillinen järjestäytyminen alkoi juuri täällä, kun feodaalilyhteiskunnasta peräisin olevat ammattikuntalaitosta koskevat säädökset 1860-luvulla purettiin ja eri ammattiryhmät alkoivat muodostaa yhdistyksiä. Ammattiyhdistysten toimintaan kuului alusta alkaen kuorolaulu. Jo 1869 perustettiin ensimmäisen tiedossa olevan ammattijärjestön, Kirjatyöntekijäin ammattikunnan yhteyteen kuoro. Myöhemmin

myös helsinkiläiset suutarit ja räätälit saivat omat kuoronsa. Samoin Tampereen Käsityöläisyhdistyksellä tiedetään olleen neliääninen mieskuoro ainakin vuodesta 1871 alkaen.¹³

1880-luvulla lähinnä suurimmille teollisuuspaikkakunnille perustettuihin wrightilaisiin työväenyhdistyksiin muodostettiin omat laulukuorot varsin yleisesti. Yhdistyskuoroja syntyi ainakin Kotkaan (1883), Helsinkiin (1884) ja Turkuun (1888). Seuraavalla vuosikymmenellä yhdistysten määrä lisääntyi, mikä edisti myös kuoroharrastusta.¹⁴

Työväenkuorojen syntyä ei voida perustellusti irrottaa muuhun kuoroharrastukseen keskeisesti vaikuttaneista kansanvalistus-, raittius- ja nuorisoseuratoiminnasta, sillä niin kiinteästi myös työläisistä muodostetut laulukuorot liittyivät alunperin näihin ideologioihin. Suurin osa 1800-luvun työväenkuoroista syntyi juuri kansan valistusaatteen hengessä perustettujen lukuja valistusseurojen yhteyteen. Työläistensä huonoista vapaa-ajanviettotavoista, erityisesti juopottelusta huolestuneet tehtaiden omistajat ja virkamiehet innostuivat yleisen kansallisen liikkeen mukaisesti perustamaan työväestölle tällaisia sivistäviä ja hyveellisiä vapaa-ajanviettomuotoja. Työväenkuorojen perustaminen oli siis selvästi ylhäältä ohjattua, ja riippuvuus sivistyneistöstä jatkui työväen kuorotoiminnassa vielä kauan senkin jälkeen, kun poliittinen työväenliike muuten oli irrottautunut herrasjohtajistaan ja kehittynyt selvästi luokkakantaiseksi puolueeksi. Ammattitaitoisia kuoronjohtajia ei kerta kaikkiaan saatu kuin tyypillisesti porvarillisista piireistä, opettajista, kanttoreista jne.

Täysin selvittämättä on toistaiseksi, millä tavoin erittäin laajan kuoroharrastuksen keskuudessaan virittänyt nuorisoseuraliike vaikutti työväenkuorojen perustamiseen. Joka tapauksessa nuorisoseurojen osuustyöväen kuorotoiminnan kehityksessä on hyvä pitää mielessä, sillä tiedetään, että merkittävä osa työväen liikkeen nuorisotoiminnasta ennen vuosisadan vaihdetta tapahtui juuri nuorisoseurojen yhteydessä. Kehittyivätpä muutamat nuorisoseurat työväenliikkeen valtasuunnan mukaisesti avoimen sosialistisiksi tämän vuosisadan alussa.¹⁵

Työläiskuorojen vahvat siteet porvarillisiin sivistysjärjestöihin ilmenivät myös konkreettisenä yhteistoimintana. Yleiseurooppalaisen mallin mukaisesti 1874 perustettu

Kansanvalistusseura järjesti vuodesta 1881 alkaen erityisiä laulujuhlia vuorotellen eri kaupungeissa. Näihin yleissivistyksellisiin, kansallisuusaatteen läpitunkemiin juhliin kutsuttiin alusta alkaen myös työväenkuoroja ja -soittokunta. Ne osallistuivatkin varsin näkyvästi näihin tilaisuuksiin aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka, siis vielä aikana, jolloin muu työväenliike oli selvästi irrottautunut porvarillisista piireistä luokkakantaisen ideologiansa mukaisesti.¹⁶

Työväestön kuorotoiminnan perusta luotiin siis jo 1880- ja 1890-luvuilla, ns. wrightilaisen työväenliikkeen aikana. Vaikka tarkkoja tilastotietoja ei asiasta olekaan olemassa, uusien työväenkuorojen muodostaminen vastasi ja seurasi melko tarkoin työväenliikkeen järjestötoiminnan kehitystä. Ensimmäiset työväenyhdistykset perustettiin nimenomaan suuremmille teollisuuspaikkakunnille, samoin ammattiyhdistystoiminta virisi ensimmäiseksi näissä keskuksissa. Näillä paikkakunnilla oli tuohon aikaan jo lähes poikkeuksetta myös kuoroharrastus työväen keskuudessa päässyt alkamaan.¹⁷

Tämän vuosisadan ensimmäisellä kymmenellä tapahtui sellaista, jonka olisi luullut vilkastuttavan olennaisesti työväenliikkeen kehitystä seurailevaa kuorotoimintaa. Marxilaiseen sosialidemokratiaan siirtynyt poliittinen työväenliike laajeni ennen näkemättömällä tavalla. Uusia työväenyhdistyksiä perustettiin nyt myös entistä enemmän teollisuuskeskusten ulkopuolelle, sisämaan pieniin teollisuustaajamiin ja maaseudulle. Yhdistysten perustaminen oli erityisen vilkasta vuoden 1905 suurlakon ja vuoden 1907 eduskuntauudistuksen välisenä aikana — niiden määrä yli kymmenkertaistui vuodesta 1904 vuoteen 1907, jolloin maassa oli 1556 sosialidemokraattista työväenyhdistystä.¹⁸

Uudet yhdistykset perustivat myös kuoroja, mutta ei lainkaan samassa suhteessa, kuin poliittisen työväenliikkeen ekspansio olisi edellyttänyt. Itse asiassa työväenkuorojen määrällinen kehitys jäi hämmästyttävän vaimeaksi, kuten seuraavasta taulukosta ilmenee.

TAULUKKO 7. Sos.dem. työväenyhdistysten sekä niiden työväentalojen, näytelmäseurojen, soittokuntien ja laulukuorojen määrän kehitys v. 1903-1913.¹⁹

Vuosi	Yhdisty ksiä	Taloja		Näyttämöjä		Soittokuntia		Kuoroja	
		N	%	N	%	N	%	N	%
1903	66	24	38	—	—	13	20	26	39
1905	177	47	27	5	3	27	15	43	24
1907	1156	226	20	153	13	45	4	49	4
1909	1217	533	44	224	18	65	5	54	4
1911	1490	739	50	210	14	70	5	44	3
1913	1584	841	53	215	14	71	5	42	3

Todella harvat uudet työväenyhdistykset sisällyttivät kuoroharrastuksen toimintaansa. Toimitilojensa rakentamisessa uudet järjestöt olivat luonnollisesti aktiivisempia, mutta myös näyttämötoiminta samoin kuin torvisoitto oli selvästi kuorolaulua yleisempää.

Voidaan tietysti olettaa, että uudet yhdistykset keskittivät alkuvuosinaan voimavaransa poliittiseen toimintaan ja omien talojensa rakentamiseen, jolloin vapaa-ajanriennot jäivät vähemmälle huomiolle tai rajoittuivat esim. näyttämötoimintaan sekä laajenivat vasta seuraavina vuosikymmeninä. Tilastollinen tarkastelu ei kuitenkaan tue tätä oletusta, ainakaan kuorolaulun kohdalla. Ennen kansalaissotaa, 1916 vain 2 %:lla sos.dem. työväenyhdistyksiä oli laulukuoro. 1920-luvun alkuvuosina kuorojen määrä oli enää 1,5%:n luokkaa (17 kuoroa 1923) minkä jälkeen kuorojen määrässä alkoi hidas kasvu, ilmeisesti 1920 perustetun Suomen Työväen Musiikkiliiton toiminnan ansiosta. Joka tapauksessa parhaimpanakaan vuotena ennen toista maailmansotaa, 1938 vain 50 työväenyhdistyksellä oli oma kuoro, vaikka yhdistyksiä oli liki 1200.²⁰

Puoluetilaston perusteella luotu kuva työväenkuorojen määrällisestä kehityksestä ei luonnollisestikaan ole läheskään täydellinen. Huomattava määrä työväenkuoroja toimi nimittäin työväenyhdistysten ulkopuolella, kuten urheiluseurojen, ammattiyhdistysten,

osuuskauppaliikkeen ja raittiusyhdistysten piirissä. Silti puoluetilaston perusteella voidaan melko pienellä riskillä väittää, ettei työväen kuorojen määrällinen kehitys vastannut alkuunkaan sitä valtaisaa työväenliikkeen laajentumista, joka 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä tapahtui. Työväestön kuoroharrastus keskittyi edelleen suuriin tai keskisuuriin teollisuuskeskuksiin ja maaseudun pienet, mutta lukuisat yhdistykset jäivät kuorotoiminnan ulkopuolelle. Tätä taustaa vasten olisi suoranaista liioittelua puhua kuorolaulusta keskeisenä työväen musiikkitoiminnan muotona ainakaan ennen toista maailmansotaa. Edellä on jo osittain viitattu syihin, jotka estivät kuorolaulua kehittymästä laajaksi harrastukseksi työväenliikkeen piirissä. Seuraavassa nämä syyt on koottu yhteen.

Ensinnäkin kuorojen perustamisen esteenä oli hyvin usein ohjaajien puute. Työväen omassa keskuudessa oli varsinkin liikkeen alkuaikoina sangen vähän musiikkikoulutusta saaneita henkilöitä. Amatöörikuorojen johtajat olivat yleensä opettajia, kanttoreita tai entisiä ammattimuusikoita. Työväenliikkeen aatemaailma ja pyrkimykset olivat näiden ammattiryhmien edustajille varsin vieraita, joten jo pelkästään ideologisista syistä oli kuoronjohtajia vaikea hankkia. Ja jos kuoronjohtaja onnistuttiinkin kiinnittämään työväen lauluseuran vetäjäksi, tavallisesti hyvin varattomilla työväenyhdistyksillä ei ollut mahdollisuuksia maksaa johtajan vaatimaa palkkiota. Ilman ammattitaitoisia johtajia työväestön laulutoiminta jäi kansanomaisten musiikinlajien, kuten yksiäänisen joukkolaulun, mölyköörien ja myöhemmin kisällilaulujen piiriin. Näin kävi erityisesti pienillä paikkakunnilla, missä johtajapula oli vaikein.

Toiseksi sopivan ohjelmiston puute ehkäisi tehokkaasti kuorojen toimintaa. Ennen kansalaissotaa työväenkuorojen ohjelmisto koostui suurimmaksi osaksi Kansanvalistusseuran ja muiden porvarillisten kustantajien välittämistä lauluista. Työväenliikkeen ideologiaan liittyvä repertuaari puuttui lähes kokonaan, jolloin suosituimmiksi työläiskuorojen lauluiksi nousivat ne kappaleet, joilla oli edes jonkinlaisia yhtymäkohtia työväen aatemaailmaan, kuten Emil Genetzin Mieslaulu, Armas Järnefeltin Ajan aallot ja P. J. Hannikaisen Työmies, sä silmäsi nostaos.²¹

Oli aivan selvää, että työväenyhdistykset eivät kovin innostuneesti suhtautuneet laulutoimintaan, joka ei juuri tukenut niiden poliittisia päämääriä. Kun samanaikaisesti Työväen laulukirjan ja muiden pienempien lauluvihkosten välityksellä saatiin runsaasti

työväenaatetta tukevia joukkolauluja, yhteislaululla saavutettiin kuorolaulua parempi yhteenkuuluvaisuuden tunne iltamissa ja juhlissa. Vasta STM:n perustamisen jälkeen kuorot alkoivat saada sovituksia myös varsinaisista työväenlauluista, kuten Työväen laulukirjan kappaleista.

Näiden varsin käytännöllisten syiden lisäksi kuorolaulun vieroksunnan taustana saattoi olla myös se, että tämä musiikinlaji kuului niin vahvasti kansallismielisen porvariston kulttuuripääomaan. Vuosisadan alun kasvavan luokkatietoisuuden myötä kaikkein leimallisimmat porvarillisen kulttuurin alueet eivät välttämättä vetäneet työväenliikettä puoleensa.

7.3. Työväestön kuorolaulun alkutaival Varkaudessa

Kansanvalistusaate vaikutti ratkaisevasti työväestön kuoroharrastuksen syntyyn myös Varkauden pienessä ruukkiyhdykskunnassa 1870-luvulla. Ruukin patruuna Paul Wahl oli kiinnostunut kansanvalistusaatteesta ja lähinnä hänen aloitteestaan sekä ruukinsaarnaaja Westerlundin ja johtavien insinöörien myötävaikutuksella yhtiö rakensi työväelleen 1877 lukusalin ja lainakirjaston henkisten harrastusten edistämiseksi paikkakunnalla.²²

Valistus katsottiin tosi tarpeelliseksi, työväellä kun ei ollut aikaisemmin ollut muuta huvia kuin 13-tuntinen työ arkena, kun taas ”sunnuntai ja pyhäpäivät wietettiin ohjelmalla johon päänumeroina kuuluivat juopottelu ja tappelu”. Edellisenä vuosikymmenellä kansakoulu oli tosin jo aloittanut toimintansa, ja työpäiväkin oli saatu lyhennetyksi 11 tuntiin arkena ja 10:een lauantaisin.²³

Lukusalin yhteyteen perustettiin Varkauden Lukuseura, johon jokaisen ruukin kirjoissa olevan tuli liittyä ja maksaa jäsenmaksuna 10 p joka sadalta markalta jonka vuodessa palkakseen ansaitsee. Musiikkia lukuseuran toiminnassa oli mukana alusta alkaen. Seuralle ostettiin harmoni ja kuoroharrastus keskittyi erityisen lauluseuran piiriin. Sääty-yhteiskunnan luokkajako heijastui laulutoimintaan, kuten vuoden 1879 Tapio-lehden

uutisesta²⁴ ilmenee:

”Wirkeyttä (ovat) tawallansa myös waikuttaneet lauluseurat, joita on ollut kaksi, tyowaenja wallasten. Mistä ne eroaa toisistaan ei liene waikea arwata.”

Vaikka kansanvalistusaatteeseen nivoutuneella kuoroharrastuksella ehkä aatteellisella tasolla pyrittiinkin eri väestöryhmien lähentämiseen tai yhteiskunnallisten ristiriitojen silottelemiseen, Varkauden työväen valistamistoiminnan alkuaikoina tämän kaltaiset pyrkimykset eivät ainakaan olleet esillä.

Ilmeisesti ohjauksen puutteessa työväestölle tarkoitettu lauluseura alkoi varsin pian perustamisensa jälkeen kitua. Tilanteeseen oli osaltaan vaikuttamassa vuosikymmenen lopulla iskenyt syvä lama ja pula-aika, jolloin yli puolet ruukin työläisistä oli työttömänä ja loput tekivät lyhennettyä viikkoa. Aineellinen hätä ei luonut hyvää ilmapiiriä herrasväen ohjaamille valistusriennoille.²⁵

Seuraavalla vuosikymmenellä ajat paranivat ja valistusriennot jatkuivat ennen näkemättömällä vilkkaudella. Tehtaan palvelukseen siirtyi uutta kansanvalistus aatteen sisäistänyttä insinöörikuntaa, joka otti kulttuuriharrastusten johdon käsiinsä. Insinöörin rouva *Olga Forsténista* paikkakunnan musiikkiharrastukset saivat lahjakkaan ja innostavan vetäjän. Nyt oltiin valistusaatteen soveltamisessa jo astetta pitemmällä. Työläisistä ja herrasväestä koottiin yhteinen lauluseura, joka harjoitti sekä mies- että sekaäänistä kuorolaulua. Muutenkin työväestön sivistämiseksi tähtäävä toiminta laajentui ja monipuolistui. Perustettiin raittiusseura ja myös torvisoittokunta aloitti toimintansa.²⁶

Kuorolaulu jäi tämän jälkeen suhteellisen pysyväksi harrastusmuodoksi Varkauden teollisuusyhdyskunnassa. Sen keskeisenä tehtävänä oli olla ohjelmallisana paikkakunnan valistusjuhlissa ja -iltamissa, jotka herättivät huomiota ohjelmansa monipuolisuudella aina Kuopion sanomalehtiä myöten.²⁷

Valistuneinta työväestöä, kuten arvostettuja ammattimiehiä ja heidän perheen jäseniään oli kuorotoiminnassa mukana, mutta kaikki riippui viime kädessä tehtaan vallasväen innokkuudesta ja erityisesti patriarkallisen ruukin isännöitsijän suopeudesta. Mitään työväestön omaehtoista lauluharrastusta ei voinut syntyä ennen järjestäytyneen työväenliikkeen kehittymistä.

Lauluharrastuksen riippuvuutta tehtaan herrasväestä kuvaa osaltaan se, miten paikkakunnan musiikkiharrastuksen painopiste siirtyi 1890-luvulla Lehtoniemeen, Varkauden ruukin naapuriin. Ruukin uuden patruunan Augustinus Henrikssonin ja kansanvalistustoiminnan johdossa olevan vallasväen välille syntyi arvovaltakiista, joka koski lähinnä tehtaan väen vapaa-ajanrientojen johtamista.²⁸ Kiistan seurauksena em. Forstenin pariskunta siirtyi Lehtoniemen tehtaalle ja otti siellä sivistysharrastusten johdon käsiinsä. Rouva Forsténin ohjaamana Lehtoniemen tehdaskuoro ja soittokunta saavuttivat paikkakunnan mittapuiden mukaan korkean tason ja osallistuivat jopa Kansanvalistusseuran 7. laulujuhille Kuopiossa 1891. Varkauden ruukilla kuoroharrastus tämän episodin vuoksi lamaantui hetkellisesti, kunnes sekakuoron toimintaa voitiin jatkaa toisen kansanvalistusnaisen, rouva *Lithmanin* johdolla.²⁹ Tämän vuosisadan alkuun mennessä sivistyneistö oli luonut sekä Varkauden että Lehtoniemen tehtailla perustan, jolle työväenjärjestöt seuraavina vuosina rakensivat oman kuoroharrastuksensa.

Ennen työväen järjestötoiminnan alkua Varkaudessa päästiin totuttautumaan myös tehdasyhtiöiden ulkopuoliseen lauluharrastukseen. V. 1896 paikkakunnalle muutti räätäli Albert Teräs, josta sittemmin tuli keskeinen taustahahmo niin työväenliikkeen poliittisen kuin kulttuuritoiminnankin alalla. Teräs perusti jo seuraavana vuonna mieskuoron yhdessä tehtaan kansakoulun opettajan Matti Karttusen kanssa. Uutta yrityksessä oli se, että nyt kuoroharrastus ei ollut ainakaan suoraan tehdasyhtiöstä riippuvaista eikä tehtaan lukusalilla tapahtuvaa:

”(Teräksellä) oli pieni harmoonio ja asui keskellä kylää. Hänen kodissaan aloitettiin harjoitukset.”³⁰

Teräs perusti lisäksi tehtaan alueen ulkopuolella toimivan Järvelän nuorisoseuran 1898, jonka piirissä myös harrastettiin kuorolaulua.³¹ Kuorojen jäsenistöstä ei ole säilynyt tarkempia tietoja, mutta ilmeisesti ne koostuivat tehdaskuorojen tavoin sekä paikallisesta herrasväestä että työväestöstä. Mieskuoron johtajana mainitaan keväältä 1900 säilyneessä lehtitiedossa ”työmies W. Parkkinen”, tosin aivan tavallisesta työläisestä ei liene kysymys, sillä mainitun työmiehen kerrotaan myös pitäneen samassa tilaisuudessa esitelmän ”Suomen luonnosta”.³²

7.4. Työväenjärjestöjen kuoroharrastus ennen toista maailmansotaa

Joulukuussa 1905 perustetun Varkauden työväenyhdistyksen toiminnassa kuoroharrastus oli mukana lähes alusta alkaen. Varsin ilmeiseltä tuntuu, että laulutoiminnalla oli suoria yhteyksiä em. mieskuoron ja Järvelän nuorisoseuran kuoron jäsenistöön. Tähän viittaa ennen kaikkea se, että samat taustahenkilöt, Albert Teräs ja Matti Karttunen asettuivat uuden yhdistyksen toiminnassa näkyville paikoille, edellinen koko yhdistyksen perustajajäsenenä ja jälkimmäinen vuoden 1906 alussa perustetun soitto- ja lauluseuran johtajana.

Tämän VTY:n ensimmäisen laulu ja soittokunnan vaiheita on jo selvitetty torvisoittoa käsittelevässä luvussa, joten siihen ei enää palata. Ensimmäisen järjestäytyneen musiikin harrastuskauden loputtua keväällä 1908 johtaja Karttusen ja jäsenistön välisiin kiistoihin kului yli kolme vuotta, ennenkuin laulukuoro saatiin uudelleen pystyyn, jälleen Albert Teräksen aloitteesta. Teräs alkoi nyt itse johtaa lauluseuraa, jonka toiminnassa heijastui jo selvästi työväenliikkeen luokkakantaisuuden voimistuminen: työväenyhdistyksen yleinen kokous hyväksyi lauluseuran toiminnan sillä ehdolla, että siihen kuuluvien henkilöiden tuli olla jonkun työväenjärjestön jäseniä.³³

Teräksen ”lauluköörin” toimintaa on vaikea hahmottaa tarkasti, siksi hajanaisia ja viitteellisiä sitä koskevat tiedot ovat.³⁴ Joka tapauksessa lauluseura harjoitteli varsin ahkerasti, kahtena päivänä viikossa työväentalon sali oli varattu sen käyttöön. Sen sijaan esiintymisiä kuorolla ei näytä olleen kovin runsaasti, joskin tutkimusaineisto ei salli pitkälistien johtopäätösten tekoa. Ainoat maininnat esiintymisistä ovat kesältä 1912, jolloin kuoroa pyydettiin Leppävirran kesäjuhlille laulamaan, sekä kesältä 1915, jolloin ”sekakööri” esiintyi juhannusjuhlien iltamissa.³⁵ Näiden esiintymisten välillä kuoro jopa lopetti toimintansa, sillä syksyllä 1914 perustettiin jälleen lauluseura, nyt laulun- ja soitonjohtajaksi valitun J. Öhmanin johdolla.³⁶

Kansalaissodan jälkeen Albert Teräs oli jälleen kuoroharrastuksen käynnistäjänä. Työväenjärjestöt alkoivat jälleen pitää iltamia, mutta ohjelmaa oli poikkeuksellisten aikojen jälkeen vaikea saada. Joulun alla 1919 Teräs pyysi ”pian” yhdistykseltä harjoitushuonetta, ”koska kuusijuhlatoimikunta ja perheiltamat laulua kaipaavat”. Seuraavana keväänä

Teräksen ja yhdistyksen naisosaston aktiivisen toiminnan ansiosta sekakuoron säännölliset harjoitukset saatiin käyntiin ja ohjelma-apua iltamille kyettiin antamaan. Myös työväenyhdistys katsoi kuoron pyrkimykset tuen arvoisiksi. Kuorolle annettiin vapaus harjoitella työväentalolla vaikka joka ilta. Samalla Teräs sai luvan tilata nuottivihkoja kuorolle yhdistyksen laskuun.³⁷

Kuoron toiminnan jatkuminen näytti kovin lupaavalta, kun yhdistys saman vuoden syyskuussa palkkasi elokuvien pianistiksi musiikkeri Kalle Forssellin. Samalla hänet velvoitettiin ohjaamaan laulukuoroa ja soittokuntaa. Laulukunnan kerrotaan toimineen ammattijohtajansa hoivissa ripeästi, mutta kuten monesti aiemmin ja myöhemminkin, kuoroharrastus kuihtui johtajan puutteeseen, kun Forsell sanoutui irti toimestaan kesällä 1921. Forsellia seuranneet työväenyhdistyksen palkkaamat musiikkerit eivät ilmeisesti olleet kuoromiehiä, vaan keskittyivät pelkästään soittokunnan johtamiseen. Soittokunnan toiminta saatiinkin vakiinnutettua, mutta lauluharrastus jäi entiseen tapaan ajoittaisten kuoroyritelmien varaan.³⁸

Myös seuraavan laulukuoron perustaminen liittyi musiikkeri Kalle Forsselliin, joka syksyllä 1927 kiinnitettiin uudelleen työväennäyttämön ja VTY:n elokuvien pianistin toimeen. Sekakuoro saatiin nopeasti pystyyn mm. ilmoittamalla Varkauden lehdessä, että kuoron vetäjäksi oli saatu ”alaansa innostunut ja monivuotisen kokemuksen ja koulutuksen saannut musiikkeri”. Tehtiin myös selväksi, että kyseessä oli työväenkuoro, sillä nimenomaan ”työväestöön lukeutuvia” kehoitettiin siihen liittymään. Jo kuukauden kuluttua, lokakuussa pidetyissä perheiltamissa saatiin kuulla monipuolisen ohjelman osana ”kuorolaulua sekakuorolta”. Kuoron ohjelma-apua käytettiin myös muissa tuon talven tilaisuuksissa, mm. kansalaissodan 10-vuotissurujuhlissa helmikuussa 1928.³⁹

Työväenyhdistyksen omaksuman käytännön mukaisesti musiikkeri sanottiin irti toimestaan kesääjäksi, minkä seurauksena vuosikertomuksessa voitiin todeta, että ”kun hra Forsell siirtyi pois paikkakunnalta, niin samalla nukahti laulukuorokin, jota sen jälkeen yrityksistä huolimatta ei ole saatu elpymään”.⁴⁰ Seuraavien vuosien näyttämön ja työväenyhdistyksen palkkaamat musiikkerit eivät kuoron johtoa taitaneet tai halunneet ottaa sitä vastuulleen.

Varkautelaisilla työläisillä oli seuraava mahdollisuus kuorolauluun Varkauden

työväenopiston piirissä, missä toimi sekakuoro vuosina 1932-1938 pääasiassa opettaja *F. Kestin* johdolla. Kuoron toiminta ei kuitenkaan liittynyt lainkaan työväenjärjestöjen rientoihin, vaan rajoittui opiston omiin tilaisuuksiin.⁴¹

Jouduttiin odottamaan 1930-luvun puoliväliin, ennen kuin Varkauden työväentalolla päästiin jälleen kuoroharrastusten pariin. Aloitteen tekijänä oli nyt Varkauden sos.dem. työläisnuorisoyhdistys, joka mahdollisesti kisällilauluharrastuksestaan innostuneena halusi perustaa myös sekakuoron, mutta kokoonpanoksi tuli ”naislaulajista puutteen ollen(...)mieskuoro”. Johtajaksi saatiin työväennäyttämön pianisti *Vesa Eriksson*. Jatkuvaan toimintaan näytti myös nyt olevan hyvät edellytykset, sillä työväenyhdistys sitoutui maksamaan johtajan palkkion sekä luovutti käyttövaroja uusien nuottien ostoon. Kuoron pyrkimys vakiintuneeseen asemaan ilmenee myös STM:n toimitsijan matkaraportista syksyltä 1936. Sen mukaan Varkauden Ty:n Mieskuorolaiset päättivät yksimielisesti liittyä Suomen Työväen Musiikkiliittoon. Liittymisaie samoin kuin pyrkimys jatkuvaan toimintaan kariutuivat taas kerran johtajapulaan seuraavan vuoden lopulla.⁴²

Kuoroharrastuksen eduksi työväennäyttämö tarvitsi jatkuvasti laulunäytelmissään kuoroa. Niin perustettiin syksyllä 1938 jälleen kerran kuoro, jota näyttämön musiikkeri *Mauno Jokisaari* alkoi ohjata. Mieskuorona alkaneeseen toimintaan saatiin pian myös naislaulajia mukaan, ja kuoron vahvuudeksi tuli noin 20 henkeä. Operetit olivat hyvin suosittuja tuolloin, näytöksiä pidettiin ”ainakii toistakymmentä kertaa” talven aikana. Vilkas näyttämötoiminta edellytti kuorolta melkoista aktiivisuutta. Näyttämön kanssa pidettiin yhteisiä harjoituksia kolmena tai neljänä iltana viikossa. Näyttämökuoro oli mukana ainakin opereteissa ”Havaijin kukka”, ”Puolalaista verta” ja ”Erämaan laulu”. Tästäkään kuoroperiodista ei tullut pitkäaikaista. Syksyllä 1939 ehdittiin pitää vain muutamat harjoitukset, kun oli edessä rintamalle lähtö. Sota-aikana, jolloin muutenkin lähes kaikki työväen kulttuuritoiminta oli lamassa, ei kuoroharrastusta voitu jäsenistön ja ohjauksen puutteessa jatkaa.⁴³

7.5. Varkauden Työväen Sekakuoro

Keväällä 1945 työväestön kuorolauluharrastus saatiin Varkaudessa aiempaa kiinteämmälle ja vakiintuneemmalle pohjalle. *Varkauden Työväen Sekakuoro* aloitti toimintansa. Elettiin sodan jälkeistä aikaa, ihmisten vapaa-ajanvietto suuntautui vielä paljon kodin ulkopuolelle,⁴⁴ ja niinpä kuoroharrastuskin saavutti laajaa suosiota paikkakuntalaisten keskuudessa. Työväen sekakuoron lisäksi Varkauteen perustettiin 1940-luvulla kuusi uutta kuoroa, joista tosin vain yksi, *Puurtilan laulajat* oli työväenkuoro. Vuosikymmenen lopussa varkautelaisissa kuoroissa arvioitiin olevan yli 300 laulajaa.⁴⁵

Virike uuden kuoron perustamiseen syntyi Varkauden työväenyhdistyksen kokouksessa, mutta itse asiassa hankkeen takana olivat ne yksityiset laulunharrastajat, jotka olivat ottaneet osaa ennen sotaa Varkauden työväennäyttämön ja työväenopiston kuorotoimintaan. Uuden kuoron perustamiskokouksen avasi työväennäyttämön johtaja Väinö Heiskanen ja uuden kuoron runko muodostui näyttämökuoron laulajista. Lisäksi kuoron pitkäaikaiseksi johtajaksi saatiin saman vuoden syksyllä opettaja *Jorma Rantala*, jonka kuoroharrastus Varkaudessa oli alkanut talvella 1937-1938 työväenopiston nuorisokuoron johdossa.⁴⁶

Alkuinnostuksesta huolimatta kuoro koki jo perustamiskeväänä ensimmäisen kriisinsä, tilanteen, joka jo moneen kertaan oli lopettanut työväen säännöllisen kuoroharrastuksen niin Varkaudessa kuin muuallakin Suomessa. Uutta kuoroa kohtasi johtajapula. Ensimmäiseksi kuoronjohtajaksi kiinnitetyn opettaja *Onni Minkkisen* ura päättyi lähes alkuunsa, sillä Työväenmarssi ei tuntunut sopivan hänen aatemaailmaansa. Johtaja jäi saapumatta vappuviikon harjoituksiin, jossa Työväenmarssia olisi pitänyt hioa vappujuhlaa varten. Väliaikaiseksi johtajaksi saatiin kuoron perustajajäsen ja tuleva pitkäaikainen puheenjohtaja, opettaja *Reino Peltonen*, joka veti kuoroa seuraavaan syksyyn.⁴⁷ Syksyllä 1945 johtajatehtävänsä aloittanut Jorma Rantala oli saanut kuoroinnostuksen seminaariaikanaan ja kehittänyt sen jälkeen taitojaan Heikki Klemetin ja Martti Turusen kuoronjohtokursseilla. Tämän kyvykkään ja innokkaan johtajan saaminen työläiskuoron ohjaajaksi, varsinkin kun hänellä vielä ”veri veti vähän sinne päin”, oli epäilemättä keskeisin syy sittemmin säännölliseksi osoittautuneeseen toimintaan. Rantala

oli kuoron johdossa noin vuoden keskeytystä lukuunottamatta aina vuoteen 1967 saakka.⁴⁸

7.5.1. Organisaatio

Pyrkimys säännölliseen toimintaan oli näkyvissä myös kuoron perustamisvaiheiden aikana. Uusi kuoro haluttiin organisoida kiinteäksi, järjestötyyppiseksi yhteisöksi. Tätä tarkoitusta varten tilattiin mallisäännöt Suomen Työväen Musiikkiliitosta ja seuraavan vuoden alussa kuoro liittyi tämän keskusjärjestön jäseneksi. Vaikka perustaminen oli tapahtunut Varkauden sos.dem. työväenyhdistyksen toimeksiannosta, kuoro ei kuitenkaan sitoutunut puolueeseen, vaan siitä muodostettiin täysin erillinen rekisteröity yhdistys. Alussa tosin keskusteltiin paljon siitä, pitäisikö kuoron jäseniltä edellyttää edes jonkun työväenjärjestön jäsenyyttä. Tästäkin ajatuksesta luovuttiin, sillä pelättiin, että ”se vaikuttaa kuoron toimintaan lamaannuttavasti”.⁴⁹

Varkauden Työväen Sekakuoron organisoituminen liittyi siihen 1920 alkaneeseen kehitykseen, jolloin työväenkuorot ja -soittokunnat järjestäytyivät Suomen Työväen Musiikkiliiton ympärille. Yksityiset musiikin harrastajat eivät liittoon voineet kuulua, vaan siihen liittyäkseen laulajien ja soittajien oli perustettava paikallisia musiikkiyhdistyksiä. Yleensä musiikkiyhdistykset perustettiin yhden kuoron tai soittokunnan jäsenten varaan, mutta joillakin paikkakunnilla yhdistys muodostettiin kaikkien työväenkuorojen ja soittokuntien yhteiselimeksi.⁵⁰ Myös Varkaudessa työväenkuoro ja -soittokunta pysyivät erillisinä STM:n perusjärjestöinä, vaikka niiden yhdistymisestä keskusteltiinkin ennen musiikkiliittoon liittymistä.⁵¹

STM:n mallisääntöjen mukaisesti Varkauden Työväen Sekakuoro muodosti yhdistyksen, jonka toiminnan tarkoituksiksi määriteltiin, että se

”ylläpitää laulun harrastusta Varkauden työväen keskuudessa. Tämän tarkoituksensa saavuttamiseksi kuoro toimeenpanee konsertteja ja iltamia, avustaa ohjelmaesityksillä työväenjärjestöjen juhlia sekä osallistuu Suomen Työväen Musiikkiliiton laulu- ja soittojuhliin.”⁵²

Muuten kuoro oli kuin mikä tahansa työväenjärjestö vuosikokouksissa vaaleilla valittuine johtokuntineen, pöytäkirjoinneen ja tilinpitokäytäntöineen. Työväenjärjestöluonnetta lisäsivät kuoron omat merkit, joita jaettiin ansioituneesta lauluharrastuksesta. Lisäksi hankittiin oma



Varkauden Työväen Sekakuoro juuri vihityn lippunsa kanssa Kamarin kentällä kesäkuussa 1953. (VTS:n kuva-arkisto) 198

Johtokunnan tehtävät rajoittuivat lähinnä hallinnollisiin toimiin, kuten kuoron kokousten ja konserttien ym. tilaisuuksien järjestämiseen. Kuoron musiikillinen johto sen sijaan kuului yksin kuoron johtajalle. Tosin ohjelmiston valinnassa lopullinen päätösvalta oli johtokunnalla, jolle kuoronjohtaja teki ehdotuksia laulettaviksi otettavista kappaleista. Yleensä johtajan esitykset hyväksyttiin mukisematta. Kuitenkin joidenkin laulujen kohdalla saattoi syntyä keskustelua joko sen vuoksi, että ehdotetut laulut koettiin liian vaikeiksi tai siksi, että niiden sisältöä pidettiin työväenkuorolle sopimattomana. ”Kovin isänmaallisia” kappaleita ei huolittu ohjelmistoon mielellään.⁵⁴

7.5.2. Jäsenistö

Varkautelaisista työväenliikkeen ulkopuolisista kuoroista Työväen sekakuoro poikkesi lähinnä kahdella tavalla. Sekakuoron jäsenet kuuluivat yleensä alempiin sosiaaliryhmiin kuin muiden kuorojen laulajat, jotka olivat pääasiassa ”yläportaasta”. Työväen sekakuoron laulajien ammattirakenteesta ei voitu tehdä täydellistä selvitystä, mutta asiaa valaissee

kuoron perustamiskokoukseen osallistuneita henkilöitä koskeva muistitieto. Paikalla olivat ainakin suutari, pari seppää, sekä työmies sekä kansakoulun vahtimestari.⁵⁵ Vertailun vuoksi todettakoon paikkakunnan vanhimman mieskuoron, Warkauden Mies-Laulajien jäsenistön ammattirakenteesta, että vuoteen 1947 mennessä mukana olleista 181 laulajasta vain kaksi voidaan ammattinsa perusteella katsoa työväestöön kuuluvaksi.⁵⁶

Toinen Työväen sekakuoron laulajien erityispiirre oli poliittinen sidonnaisuus työväenpuolueisiin. Kuoron alkuunpanijan, Sos.dem. työväenyhdistyksen vaikutus näkyi selvästi jäsenistössä, sillä

”valtaosa oli sosialidemokraatteja, mutta oli siellä ainaki kansandemokraattisista perheistä joitakin laulajia”.

Laulajista yli kolme neljänestä (pitkäaikaisen jäsenen arvio) oli lisäksi jonkin työväenjärjestön jäsenenä. Mukana on ollut hyvinkin aktiivisia järjestöihmisiä, esim. kuoron pitkäaikainen johtaja Rantala on nykyisin kansanedustaja.⁵⁷

Laulajia kuoroon hankittiin aluksi lehti-ilmoituksilla, mutta ehkä tehokkaimmaksi keinoksi osoittautui ”suuposti”, järjestöissä ja tuttavien kesken välittynyt informaatio. Kaikille paikkakunnan työväenjärjestöille lähetettiin lisäksi kirje, jossa pyydettiin apua jäsenten hankinnassa ja taloudellisissa asioissa. Mukaan otettiin kaikki halukkaat ilman karsintaa. Näin kuoroon liittyi joitakin, joilla ”halu oli suurempi kuin kyky”. Kuitenkin valtaosa laulajista oli ”hyvää ainesta”. Monilla oli myös jonkin verran kuorokokemusta entuudestaan.⁵⁸

1940-luvun yleinen kuoroinnostus näkyi hyvin jäsenistön kehityksessä. Heti ensimmäisenä toimintavuotena kuoron jäsenmäärä nousi 50 paikkeille ja pysytteli aina 1950-luvun alkuun suhteellisen vakiona. Vuonna 1948 kuoro tuntui olleen suurimmillaan, sillä tuolloin mukana oli yli 60 laulajaa.⁵⁹

Myöhemminkään jäsenten vaihtuvuus ei ole ollut kovin suurta. Tätä kuvaa hyvin kuoron 30-vuotishistoriikin kirjoittajan keräämä jäsenluettelo koko toiminta-ajalta. Tämän mukaan työläisnaisten kuoroharrastus tuntui olleen miehiä hieman vilkkaampaa, sillä kuoron 103 laulajasta naisia oli 60. Toisaalta miesten pienempi osuus voi johtua myös siitä, että miehet ovat vaihtaneet kuoroa naisia harvemmin.⁶⁰

Laulajien vaihtumista joka tapauksessa tapahtui 1950-luvun alusta alkaen ja se oli yleensä luonteeltaan negatiivista — vanhoja laulajia erkani joukosta enemmän kuin uusia liittyi mukaan. Harrastajien väheneminen pienensi myös harjoitteluintoa. Jo 1950-luvun puolesta välistä lähtien ja varsinkin 1960-luvun alussa kuoron yhteisissä kokouksissa ja vuosikertomuksissa alettiin kiinnittää vakavasti huomiota uusien jäsenten hankkimisen ja harjoituksissa käynnin tärkeyteen. Vakavatkaan puheenvuorot eivät paljon auttaneet, ja toiminta alkoi olla ajoittain täysin lamassa. Alkoi jo olla kyse kuoron olemassaolosta, mikä sai kuoron sihteerin Hilikka Monthanin kirjoittamaan 1963 toimintakertomukseen:

”Eläköön. Kuoromme selvisi taas yhden vuoden hengissä tässä kiireisessä ja — niin tuntuu — kaikki henkiset ja kulttuuriharrastukset tappavassa elämän menossa..”

Toimintainnon puutetta kuvaa osuvasti seuraavan vuoden toimintakertomuksessa oleva toteamus.

”Harjoituksia olemme pitäneet kerran viikossa, osanottajia vaihdellen 8-20 joskus puuttuen stemma milloin kaksikin kokonaan. On siinä ollut johtajalla nielemistä.”

Syitä jäsenistön vähenemiseen on etsittävä monelta taholta. Arvioijasta riippuen eri tekijät on nähty tärkeimpinä harrastusinnon pienentäjinä. Lisäksi näyttää siltä, ettei mitään yhtä osoitettavaa syytä tapahtumaan ole ollutkaan, vaan perin monet asiat ovat siihen vaikuttaneet. Kaikki on riippunut kaikesta. Vuosien mittaan laulajien määrä pieneni ensinnäkin siksi, että vanhimmat laulajat joko vanhuudenheikkouden tai kuolemansa takia jättivät kuoron. Innokkaita kuorolaisia joutui lisäksi muuttamaan pois paikkakunnalta. Samalla nuoria ei saatu mukaan samassa suhteessa. Työväestöllä ei ollut lapsikuoroa tai nuorisokuoroa, joten nuorten ohjaaminen kuorolaulun pariin oli vaikeaa.⁶¹

Toiseksi paikkakunnan porvarilliset, arvostetummat kuorot vetivät ainakin niitä Työväen sekakuoron jäseniä, joiden poliittinen sitoutuneisuus tai luokkatunne ei ollut esteenä kuoron vaihdolle. Innostuksen, harjoitusten ja laulajien vähentyessä myös kuoron musiikillinen taso laski, jolloin hyvien laulajien tarve päästä parempaan kuoroon lisääntyi. Kuorolle onneksi suurin osa jäsenistä ei periaatesyistä voinut jättää kuoroa:

”Minä oun työläisiin kuulunna ikäni ja minä oun nähny sitä mitä ne on aikaan saanu ne parempiosaiset. Oon ollu samoissa ryhmissä niijen kanssa tuollanii sotahommissa,

välitävetäjinähän ne oi vuaan.”⁶²

Kolmanneksi kuoronjohtajan lisääntynyt yhteiskunnallinen toiminta saattoi estää hänen osallistumistaan yhtä innokkaasti kuin aikaisemmin kuoron ohjaukseen ja siten vähensi harjoitteluintoa.

”Kuoron johto ja politiikka ei sovi yhteen. Jos kerran kuoroa johetaan, ni se viep kaks iltaa viikossa ja politiikkaa ku ruvetaa harjottammaa, ni ei ne monta kertaa ruppee auttamaan ku johtaja ei ilimaannu paekalle ollenkaan.”⁶³

Toisaalta myös kuoroon liittyi myöhemmässä vaiheessa jäseniä, jotka eivät niin välittäneet harjoittelusta, vaan ulkomusiikilliset seikat, kuten ulkomaanmatkat tuntuivat olevan päällimmäisenä harrastuskimmokkeena.

”Kun kuorolle tuli mainetta kun se teki mittavia reissuja ulkomaille saakka,(...)ni sitte alko kyllä ilmetä semmosiakiä jotka oli enemmän valmiita esiintymään ku harjottelemaan. Matkustamaan ja olemaan kuorossa mukana.”⁶⁴

Näin matkoille saattoi lähteä kuoron jäsenenä laulajia, joita kuoronjohtaja ei ollut nähnyt harjoituksissa lainkaan.

7.5.3. Harjoittelu

Kansakoulussa saadun laulunopetuksen lisäksi ei juuri kenelläkään kuorolaisella ollut muita musiikkiopintoja takanaan. Nuoteista laulua ei opeteltu, koska se olisi vienyt liiaksi aikaa. Nuotit tosin pidettiin harjoituksissa koko ajan mukana, sen sijaan esiintyessä niitä ei yleensä ollut mukana. Johtajan urakka oli alkuaikoina kova, sillä hänen piti äänenmuodostuksen ja yhteissoinnin hiomisen lisäksi johtaa kaikkien sekakuoron neljän ääniryhmän valmennusta. Myöhemmin toiminnan jo vakiinnuttua saatiin mukaan laulajia, jotka pystyivät äänenjohtoon.⁶⁵

Harjoitukset pidettiin 1960-luvun alkuun saakka Joutenlahden koululla, jonka kunta oli suonut korvauksetta kuoron käyttöön. Koululle kokoonnuttiin kaksi kertaa viikossa kahden tunnin ajaksi. Ensimmäinen tunti käytettiin eri äänien harjoitteluun eri luokkahuoneissa, missä oli myös soittimia apuna. Toinen tunti ”hinkattiin yhteen”.⁶⁶

Ääniharjoitus sujui siten, että harjoittaja soitti esim. harmonilla ”stemmaa” ja lauloi

mukana. Toiset yrittivät seurata vastaavia nuotteja.

”(Oli) sen verran tajua niistä nuoteista, että millonka se nousee ja millonka laskee.”

Laulu yleensä opittiin kolmannella kerralla. Tämä ei tosin koskenut aivan kaikkia kuorolaisia: ”Sitten oli sellasia, että oppivatko milloinkaan.”⁶⁷

1960-luvun alussa harjoituspaikka siirtyi Kuoppakankaan kansakoululle, johtajan toimipaikalle. Vähän aiemmin oli harjoitustahti supistunut vain yhteen kertaan viikossa, mikä omalta osaltaan kuvaa juuri tuona aikana alkanutta innostuksen vähenemistä. Samalla uusien kappaleiden omaksumisvauhti pieneni, sillä esimerkiksi kotona harjoittelu ei laulajien puutteellisen nuotinlukutaidon vuoksi tullut kysymykseen. Harjoituskertojen vähenemisellä oli varmasti vaikutusta myös kuoron musiikilliseen tasoon:

”Eikä muuten kuoro pysy pystyssä, jos ei kahta kertaa viikossa piätä harjotuksia... Se vaatii (sen) että pyssyy äänet hyvässä kunnossa ja temmat mielessä.”⁶⁸

7.5.4. Ohjelmisto

Kuoron 1940- ja 50-lukujen ohjelmistossa pistää silmään kansanlaulusovitusten runsaus. Tämä käy hyvin ilmi 1952 pidetyn lauluillan ohjelmasta:⁶⁹

VARKAUDEN TYÖVÄEN SEKAKUORON

LAULUILTA

Varkauden Työväentalossa 7.12.1952 klo 19.

Ohjelma

F. Pacius Suomen laulu
A. Maasalo, sov. Tääl' yksinäni laulelen
E. Genetz Käköä kuullessa
I. Krohn, sov. Kun kävelin kesäillalla
R. Faltin, sov. Minun kultani
O. Merikanto Vallinkorvan laulu

— — — — —

Kvartettiesityksiä

— — — — —

O. Merikanto Tuulan tei
K. Kangas, sov. Tuuli sitä tupaa
A. Raitala Siellä on silta
A. Sonninen Kesäkuva
O. Gylmark Det er Norden
(Kansa pohjoisen maan)
J. Sibelius Finlandia

Liput 100 mk

Kolmasosa lauluista on kansanlaulusovituksia, minkä lisäksi mukana on muitakin kansanlauluvaikutteisia kappaleita esim. Merikannolta. Kansanlaulujen osuus tuntuu olleen suurimmillaan kuoron alkuaikoina, jolloin kuoro piti runsaasti lauluiltoja ja sirpaleiltoja, ts. oli osa iltamaperinnettä. Alkuaikojen kansanlaulujen suureen osuuteen oli varmasti toinenkin syy: ennestään tuttujen ja yleensä helppojen kansanlaulujen avulla aloitteleva kuoro sai nopeasti uutta ohjelmistoa esityskuntoon.

Myöhemmin yleistyneissä arvokkaissa konserteissa pyrittiin esittämään arvostetumpaa kuorokirjallisuutta lähinnä kotimaisilta säveltäjiltä, kuten kuoron 10-vuotiskonsertin ohjelmasta ilmenee:

Varkauden Työväen Sekakuoron 10-vuotiskonsertti

johtaa Jorma Rantala

Työväenopiston juhlasalissa maaliskuun 27. p:nä 1955 kello 19

Ohjelma:

F. Säbelmann, Kauneimmat laulut

G. Linsen, Talvilaulu (P. Cajander)

O. Kotilainen, Näin unta kesästä kerran (Eino Leino)

L. van Beethoven, Keväällä (suom. P. J. Hannikainen)

V. Pesola, Aallon kuolema (V. Siikaniemi)

H. Esser, Jäähyväiset metsistölle

L. Madetoja, sov., Läksin minä kesäyönä käymään (kansanlaulu)

.....Soolo Veikko Lappalainen

T. Kuula, Auringon noustessa (V. A. Koskenniemi)

— — — — —

T. Morley, Laulumme raikuu (tanssilaulu 1500-luvulta)

A. Raitala, Siellä on silta ja pihlajatie (Elina Vaara)

V. Myrsky, Kosijat (Kanteletar)

M. Turunen, sov., Karjalan kunnailla (V. Juva)

.....Soolo Kauko Räisänen

F. Pacius, Kevätlaulu (J. L. Runeberg)

V. Luolajan-Mikkola, Käki (P. Mustapää)

T. Kuula, Kesäkuva (Eero Eerola)

R. Laethén, Keinuu (A. Kivi)

J. Sibelius, Isänmaalle (P. Cajander)

Toinen silmiinpistävä piirre ohjelmistossa koskee sen yleisilmettä. Varkautelaisen työväenkuoron konserttien sisältö oli työväenhenkisyys sijasta pikemminkin isänmaallinen ja suomalaishenkinen. Paciuksen ja Sibeliuksen kansallista identiteettiä korostavat teokset olivat hyvin näkyvällä paikalla, ohjelman alussa tai lopussa.

Kuoron ohjelmiston pääosa näyttää siten vastanneen minkä tahansa suomalaisen sekakuoron lauluvalikoimaa. Työväenkuoron ollessa kyseessä mahdollisen omaleimaisen ohjelmiston voitiin odottaa löytyvän työväenlaulusta korostavista lauluista. Jo pikaisenkin silmäyksen jälkeen ilmeni, että työväenlaulujen määrä repertuaarissa oli suhteellisen vähäinen. Esimerkiksi eo. ohjelmista niitä saa hakemalla hakea.

Työväenlaulujen osuuden selvittämiseksi koottiin kuoron koko ohjelmisto yhteen alkuajoista 1960-luvun loppuun saakka. Säilyneistä ohjelmalehtisistä ja lehtileikkeistä saatiin kootuksi 154 laulua, jotka edustanevat varsin hyvin koko repertuaaria.⁷⁰

Työväenlaulujen määrittelykriteeri on niiden teksti,⁷¹ joten tässäkin tapauksessa tuntui aluksi luontealta, että ohjelmistoon kuuluvien laulujen sanat käytäisiin läpi ja arvioitaisiin niiden ideologisen sisällön perusteella. Sisältöanalyttisen tarkastelun sijasta pidettiin nyt kuitenkin tärkeämpänä erottaa repertuaarista ne laulut, joita kuorolaiset itse pitivät työväenlauluina. Laulutekstien suhde laulajien omaan kokemusmaailmaan vaikutti keskeisemmällä lähtökohdalla kuin ulkopuolisen tutkijan käsitykset laulujen sanomasta. Turvauduttiin siis etnomusikologiassa yleisesti käytettyyn eemiseen näkökulmaan: repertuaarin työväenlaulut määriteltiin kuoron jäsenten omien käsitysten mukaisesti. Tämä tapahtui siten, että kolmen kuoron pitkäaikaisen jäsenen annettiin itse valita ohjelmistolistasta ne laulut, joita he pitivät työväenmusiikkina.

Kuoron ohjelmistossa oli kymmenen laulua, joita yksimielisesti pidettiin työväenlauluina. Ne olivat Ajan aallot (Järnefelt), Hymni työlle (Kauppi), Juhlalaulu (Kotilainen), Nouskaa aatteet (Kajanus), Pohjolan raatajien juhlalaulu (Similä), Työväenmarssi (Merikanto), Työn laulajat (Linnala), Työn laulu (Kotilainen), Työn laulu (Linnala), Taistojen tiellä (Kangas). Lisäksi kaksi kolmesta arvioijasta piti lauluja Det er

Norden (Gyldmark), Kohtalontiet (Kauppi), Soi laulumme (Maasalo) ja Syyslaulu (Kangas) työväenmusiikkiin kuuluvina.⁷³ Arviointeihin mahdollisesti liittyneistä epävarmuustekijöistä huolimatta lopputulos pysyy samana: ennen 1970-lukua Varkauden Työväen Sekakuoron ohjelmiston 154 laulusta alle 10% oli työväenlauluja.

Ohjelmistonsa suhteen Varkauden Työväen Sekakuoro pyrki olemaan yleiskuoro, yksi Varkauden kuoroista. Päämääränä tuntuu olleen pikemminkin menestyminen paikallisten kuorojen epävirallisessa paremmuuskilpailussa kuin erottuminen leimallisesti työväenkuoroksi. Työväenlaulut ohjelmistossa olivat enemmänkin tiettyjen aatteellisten juhlien numeroiksi tarkoitettuja kuin repertuaarin ydintä. Kuoron omien tavoitteiden lisäksi myös tärkeimmän ohjelmistolähteen, Suomen Työväen Musiikkiliiton kustannustoiminnan sisältö vaikutti työväenlaulujen vähäiseen määrään ohjelmistossa. Ennen 1970-lukua STM:n nuottikustannusprofiilissa työväenmusiikin osuus jäi varsin vaatimattomalle tasolle.⁷⁴ Siten varkautelaisen työläiskuoron ohjelmisto oli osaltaan myös sen keskusjärjestön kustannuspolitiikan heijastumaa.

7.5.5. Esiintymiset

Varsinkin toimintansa alkuvuosina Varkauden Työväen Sekakuoro joutui esiintymään varsin erityyppisissä tilaisuuksissa.

”Voi sanoa, että (esiinnyttiin) kirkosta työväentalolle ja kaikkea siltä väliltä.”⁷⁵

Työväenjärjestöjen tilaisuudet muodostivat esiintymisten suurimman ryhmän. Tarkemmin sanottuna nimenomaan sosialidemokraattisten järjestöjen tilaisuudet, sillä vaikka kansandemokraattisia tilaisuuksia ei periaatteessa olisikaan vierastettu, niin käytännössä heidän tilaisuuksissaan laulaminen jäi hyvin selvästi vähemmälle.⁷⁶ Kuoron ”yleistä kuoro-ohjelmistoo lähestyvä” repertuaari ei ilmeisesti sopinut kovin hyvin kansandemokraattien tilaisuuksiin, joissa kuorolaisten käsitysten mukaan suosittiin ”huomattavasti kevyempää tai (...) aatteellisempaa (ohjelmaa)”.⁷⁷

Kuoro sai lähes toimintansa alusta lähtien kunnallista avustusta, joten sillä oli eräänlainen velvollisuus esiintyä Varkauden kauppalan/kaupungin tilaisuuksissa.⁷⁸ Näitä olivat esimerkiksi uudenvuoden ja itsenäisyyspäivän juhlat, joissa vakiintuneen tavan mukaan kaikki paikkakunnan kuorot esiintyi vuorovuosina tai yhtäaikaa. Myös Varkauden

ev.lut. seurakunta pyysi ja sai kuoron esiintymään vuosijuhlaansa; kuoron ohjelmistossa oli tarpeeksi vakavia lauluja myös hengellissävyisiin tilaisuuksiin. Kuntaa ja seurakuntaa lukuunottamatta ei esiintymispyyntöjä juuri työväenjärjestöjen ulkopuolisilta yhteisöiltä sadellut. Paikkakunnalla toimi niin paljon muita kuoroja, että työväenliikkeen ulkopuolisilla juhlien järjestäjillä oli valinnanvaraa.⁷⁹

Myös yksityisten henkilöiden juhlissa, syntymäpäivillä ja surujuhliissa kuoro kävi usein laulamassa. Yleensä esiintymisistä pyydettiin kiinteä, kuoron vuosikokouksessa määrätty palkkio, joka kuitenkin oli melko nimellinen kuoron jäsen määrän huomioonottaen. Varat menivät kuoron kassaan, josta niitä käytettiin laulumatkojen lisäksi nuottien ostoon ja naisten esiintymispukuihin. Esiintyessä takana seisovilla miehillä ei esiintymisasuja ollut vaan omat asut, ”milloin minniin näköstä rynttyä”.⁸⁰

Matkat kotimaisille ja pohjoismaisille laulujuhille olivat sangen merkittäviä tapahtumia niin kuoron toimintavireyden kuin omien kykyjen arvioinnin kannalta. Kuoro osallistui 30 ensimmäisen toimintavuotensa aikana 15 Suomen Työväen Musiikkiliiton valtakunnalliseen tai Savo-Karjalan piirin järjestämään laulujuhlaan, minkä lisäksi harrastus johti neljään yhteispohjoismaiseen työväenlaulufestivaaliin Göteborgissa, Tampereella, Arhusissa sekä Tukholmassa. Melkein jokavuotinen matkustelu lisäsi jäsenten yhteenkuuluvuuden tunnetta, voitiinhan matkakokemuksia muistella yhdessä vielä vuosia jälkeenpäin. Lisäksi laulujuhille osallistuminen tuntuu olleen tärkeä toiminnan jatkuvuuden takaaja. Ainakin 1960-luvun toimintakertomuksissa pistää silmään, että laulujuhlien välivuosina toiminta tahtoi tukahtua kokonaan, kunnes seuraavan vuoden tiedossa oleva laulujuhlamatka antoi uutta pontta harrastukselle.⁸¹

Laulujuhlien ohella kuoron omat konsertit olivat tapahtumia, joihin harjoittelussa kiinnitettiin erityistä huomiota. Vireimpänä aikana 1940- ja 1950-luvuilla kuoro saattoi järjestää useampiakin konsertteja vuodessa, mutta toimintavireyden heiketessä 1960-luvulle tultaessa ei omiin konsertteihin enää ylletty.⁸²

Yleisenä piirteenä kuoron esiintymistilaisuuksissa oli tietty arvokkuus ja vakavahenkisyys. Kuoron musiikki oli ennen kaikkea juhlamusiikkia eikä niinkään iltamaohjelmaa. Kuoro toki esiintyi 1940- ja 1950-luvuilla työväenjärjestöjen iltamissa ja piti itsekin ns. sirpaleiltamia taloutensa vahvistamiseksi, mutta nämä olivat kuitenkin

poikkeuksia esiintymisprofiilissa. Esiintymisten pääpaino oli ehdottomasti juhlissa ja konserttimuotoisissa tilaisuuksissa. Näin esimerkiksi kuoron pyytäminen johonkin työväenjärjestön tilaisuuteen lisäsi vakavamielistä, aatteellista tunnelmaa, jonka katsottiin olevan paikallaan järjestöjen merkkijuhlissa, vappu- ja äitienpäiväjuhlissa. Iltamaperinteen häviäminen merkitsi yhä enemmän suuntautumista juhlaesiintymisiin päin. 1960-luku ja sen jälkeinen aika olikin Varkaudessa sangen otollinen juhlaesiintyjän kannalta; viettiväthän hyvin monet varkautelaiset tuona aikana 50- tai 60-vuotisjuhliaan.⁸³

Juhliin sopiva ja keskittynyt ohjelma oli tavallaan myös Varkauden Työväen Sekakuoron pelastus. Näin se ei ollut samalla tavalla riippuvainen iltamaperinteen kehityksestä kuin kisällilaulu tai torvisoitto. Ohjelmallisen iltamatoiminnan sammuminen ei näin ollen merkinnyt kuoroharrastuksen loppumista. Tosin samat iltamien vähenemiseen vaikuttaneet syyt, kuten vapaa-ajankäytön muuttuminen kotikeskeisemmäksi sekä massakulttuurin suosion kasvu varmasti osaltaan vaikuttivat myös kuoroharrastuksen pienenemiseen. Joka tapauksessa Varkauden Työväen Sekakuoro on voinut jatkaa toimintaansa, tosin pienkuorona nykypäivään saakka.

7.5.6. Kuoron suhde muihin musiikkiryhmiin

Varkauden Työväen Sekakuoron luonne musiikkiryhmänä tarkentuu olennaisesti, kun tarkastelemme sen ja paikkakunnan muiden musiikkiryhmien välisiä yhteyksiä. Kuoron asema nimenomaan työväestön musiikkiryhmänä oli ongelmallinen sikäli, että se joutui toimimaan tavallaan työväen osakulttuurin sosiaalistajana virallisen yhtenäiskulttuurin taidekäsitysten suuntaan. Mielenkiintoista onkin panna merkille, millä tavoin kuorossa suhtauduttiin toisaalta paikkakunnan kisälliryhmiin ja toisaalta kaupungin muihin, työväenliikkeen ulkopuolisiin kuoroihin.

Kuoron asenne kisälliryhmiä kohtaan näyttää olleen ennen kaikkea yhteistyöhaluinen. Mitään eräiden Suomen Työväen Musiikkiliiton johtohenkilöiden 1930-luvulla ilmaisemia vastakkainasetteluja ei kuoron piirissä ainakaan käytettävissä olevien lähteiden perusteella heijastunut. Jo perustamistilanne oli yhteistyölle otollinen. Alkuaikojen pöytäkirjoista ja esiintymistiedoista pistää silmään joukko kuoron jäsenten nimiä, jotka olivat keskeisesti vaikuttamassa 1930-luvun kisälliryhmien toimintaan: Einar Friman ja

Veikko Ruuskanen (Tarmon kisällit), Yrjö Suomalainen (Lehtoniemen nuorten kisällit) sekä Ilta Friman ja Lilli Tarvainen (Varkauden sos.dem. työläisnuoriso-osaston ensimmäinen kisällitärtyhmä). Näin lukuisa joukko entisiä kisällilaulajia ei varmaan olisi liittynyt kisällilaululle vihamieliseen kuoroon.

Kuoro pyrki myös konkreettisella tasolla yhteistoimintaan nuoriso-osastojen kisälliryhmien kanssa. Ilmeisen suuri vaikutus tähän oli johtaja Rantalalla, jonka ehdotuksesta kuoron hallitus lähetti syksyllä 1953 sos.dem.nuoriso-osastoille yhteistyötarjouskirjeen. Viestissä ehdotettiin, että osastojen kisälliryhmien laulajat siirtyisivät kuoron jäseniksi, jolloin kuoron johtaja voisi samalla ohjata ryhmien omia harjoituksia. Ehdotus tuotti hedelmää sikäli, että ainakin Lehtoniemen sos.dem. kisällit saivat Rantalalta ohjausta moniäänisessä laulussa ja äänenmuodostuksessa. Vastaavasti muutamat 1940- ja 1950-luvuilla toimineiden kisälliryhmien jäsenet lauloivat myös kuorossa tai liittyivät siihen myöhemmin. Onpa kuoron nykyinen, vuodesta 1968 toiminut johtaja *Erkki Autiokin* entinen kisällilaulaja.⁸⁴



Varkauden Työväen Sekakuoro 30-vuotiskonsertissaan v. 1976. Iltamatoiminnasta irronneena musiikin harrastuksena kuoro pystyi säilyttämään asemansa vielä iltamaperinteen katkettuaakin. (VTS:n kuva-arkisto)

Kuoron vaikutus näkyi varkautelaisten kisälliryhmien esiintymisessäkin, jossa moniääninen laulu oli yleisestä kisälliperinteestä poiketen varsin yleinen tyyliipirre. Tässä vaiheessa on jo viimeistään syytä korostaa, että kuoron vaikutus ja yhteistyö kohdistui yksinomaan sos.dem. kisälliryhmiin. Kansandemokraattisten ryhmien kanssa ei ilmeisesti oltu missään tekemisissä. Tämä ei ole mitenkään yllättävää, kun muistetaan 1950-luvun jyrkät ristiriidat työväenliikkeen eri osa puolien välillä. Kuten kisälliryhmiä käsittelevästä jaksosta tulemme huomaamaan, eivät sosialidemokraattiset kisälliryhmiäkään tuntuneet tietävän mitään samaan aikaan toimineista kansandemokraattisista kollegoistaan. Kiusallinen asia on helppo unohtaa ummistamalla sille silmänsä.

Yhteistyöhalukkuutta osoitettiin myös paikkakunnan työväenliikkeen ulkopuolisen kuorotoiminnan suuntaan. Vaikka kuoron jäsenistö erosi poliittisilta mielipiteiltään porvarillisten kuorojen laulajista, musiikillinen yhteenkuuluvuus, kuoroaate koettiin yhteiseksi. Myös poliittinen ilmapiiri oli yhteistoiminnalle sotaa edeltänyttä aikaa otollisempi. Luokkasopu erityisesti työväenliikkeen maltillisemmän suunnan ja porvarien välillä oli jo aika pitkällä, joten poliittiset ristiriidat eivät pahemmin häirinneet sosialidemokraattisen työväenkuoron ja porvarillisten kuorojen välistä kanssakäymistä.

Varsin heti perustamisensa jälkeen, keväällä 1946 Varkauden Työväen Sekakuoro liittyi Varkauden Musiikkiyhdistyksen jäseneksi. Tämä vuotta aiemmin perustettu järjestö, jonka jäsenistö koostui lähes yksinomaan tehdasyhtiön johtajista ja toimihenkilöistä, yksityisyrittäjistä, opettajista sekä kauppalan ”rouvista”, pyrki käytännössä taidemusiikin aseman parantamiseen ja toimi kuorojen ja amatöörisinfoniaorkesterin yhteyselimenä.⁸⁵

Yhteistyöhön totuttauduttiin varsin konkreettisella tasolla kunnan järjestämissä juhlissa, joita pidettiin vuosittain uutena vuotena ja itsenäisyyspäivänä. Eri kuorot esiintyivät usein samoissa juhlissa, tavallisesti erikseen, mutta jonkun kerran myös yhteisesti yhteisten harjoitusten jälkeen. Joku raja yhteisissä esiintymisissä sentään pidettiin, luokkasopuilla ei haluttu mennä liian pitkälle:

”(Yhteiskuoron ryhmittäytymisen aikana) joku mieskuorolaine pyrki mejän porukkaan siihe mejän valliin, myö sanottii, pysykee vuan omassa leirissä.”⁸⁶

Yhteisesiintymisiä pidettiin myös kirkossa, tällöin myös kirkkokuorot olivat mukana.

Suomen työväenliikkeen ja valtiokirkon historiallista taustaa vasten työväenkuoron kirkkoesiintymiset saattavat vaikuttaa hieman oudolta. Kuoron kirkkomyönteisyyttä selittää kuitenkin se, että Varkaudessa työväestön ja ev.lut. seurakunnan väliset suhteet ovat perinteisesti olleet varsin hyvät. Tähän oli suuresti vaikuttamassa seurakunnan pitkäaikaisen kirkkoherran Kustaa Sarsan työväestölle myönteiset asenteet ja toiminta.⁸⁷ Niinpä Työväen sekakuoron laulajia on ollut saman aikaisesti kirkkokuorojenkin riveissä.⁸⁸

8. Työväeniltamien kansanomaisen laulu

Työväenperinne on osa kansankulttuuria, mikä on ilmennyt myös työväestön musiikkiharrastuksissa tämän vuosisadan aikana. Vaikka taidemusiikista peräisin oleva moniääninen kuorolaulu saikin jalansijaa työväenjärjestöissä, valtaosa työväenliikettä ja -järjestöjä jäi kuorolaulun ulkopuolelle. Yksiaäninen, kansanomaisen laulu muodosti järjestäytyneen työväestön yleisimmän musiikkiharrastuksen. Erityisesti suurten teollisuuskeskusten ulkopuolella, maaseutu-Suomen teollisuuspaikkakunnilla kansanomaisen laulu oli usein ainoa laulumuoto työväenjärjestöjen toiminnassa. Työväenkuorot keskittyivät suuriin taajamiin.

Työväenliikkeen kansanomaisen laulu on jaettavissa sisältönsä puolesta kolmeen tyyppiin. Ensimmäinen ryhmä muodostuu *työväenhenkisistä kansanlauluista*, joiden kukoistuskausi kesti 1880-luvulta 1920-luvulle saakka. Samanaikaisesti kansanlaulujen kanssa kehittyi varsinkin yhteisöllisten juhlien ja iltamien yhteydessä toinen laulutyyppi, *joukkolaulu*, joka koostui pääasiassa ylevähenkisistä, tekstiltään ylättyylisistä ja aatteellisista yhteislauluista. Näidenkin laulujen suosion huippu sijoittuu tämän vuosisadan alkuun, mutta toisaalta yhteislauluperinteellä oli vankka asema koko työväeniltamien historian ajan. *Kisällilaulut* ovat kolmas työväen kansanomaisen lauluperinteen muoto. Tämän laulutyyppin kukoistuskausi alkoi 1920-luvun puolessa välissä ja sitä kesti aina 1950-luvun loppuun saakka.¹ Seuraavassa työväenhenkinen kansanlaulu rajataan tarkastelun ulkopuolelle ja keskitytään iltamatoiminnan kannalta keskeisempien lauluperinteiden, joukko- ja kisällilaulun käsittelyyn. Erityisesti arkkiveisuina säilyneillä työväen kansanlauluilla² oli hyvinkin keskeinen sija 1900-luvun alun työväestön vapaa-ajan vietossa ja poliittisen työväenliikkeen propagandavälineenä, mutta nämä laulut eivät kovin leimallisesti liittyneet iltamatoimintaan.³

8.1. Joukkolaulu

Työväenliikkeen joukkolaulut eivät ole mikään ainutlaatuinen perinnemuoto, sillä itse asiassa kaikki eurooppalaiset joukkoliikkeet keskiajan talonpoikaiskapinoista alkaen synnyttivät omat yhteislaulunsa. Myös suomalaisten kulttuuritausta oli työväen joukkolaulun kehittymiselle otollinen. Luterilaisen kirkon jumalanpalveluksissa suomalaiset olivat vuosisatojen ajan tottuneet tavallisesti unisonossa kulkevaan yhteislauluun, seurakunnan virrenveisuuseen.⁴

Musiikillisesti työväen joukkolaulu on joka tapauksessa varsin mielenkiintoinen perinneyhdistelmä. Siinä korkeakulttuuriset elementit, ylätyylinen teksti sekä taidemusiikin säveltäjien kuoroja tai soittokuntia varten luomat melodiat sekoittuvat kansanomaiseen esityskäytäntöön, yksiaäniseen lauluun, kansanlaulun äänenmuodostukseen sekä kuulonvaraiseen sävelmien oppimiseen. Siinä missä moniääninen kuorolaulu oli 1900-luvun alussa verraten harvoille työväenjärjestöille tuttua, joukkolaulua harrastettiin lähes jokaisen järjestön tilaisuuksissa, kokouksissa, iltamissa ja juhlissa.⁵

Joukkolaulut levisivät ja niitä opeteltiin painettujen laulukirjojen avulla. Käytössä oli myös pienempiä, arkkiveisutyyppejä vihkosia. Keskeisin laulukokoelma tässä yhteydessä oli Työväen laulukirja, jonka levinneisyys myös osaltaan kuvaa joukkolaulun suosiota työväenliikkeen alkuvuosikymmeninä. Tämä v. 1900 16-sivuisena ilmestynyt laulukokoelma laajeni uusien painosten myötä oikeaksi toista sataa sivua käsittäväksi kirjaksi. Vuoteen 1920 mennessä kokoelmasta oli otettu 10 painosta, joiden yhteinen kappalemäärä nousi yli 200 000:een.⁶

Funktionsa puolesta joukkolaulu ei sanottavasti eronnut korkeakulttuuriin sitoutuneesta sisarestaan, moniäänisestä kuorolaulusta. Myös joukkolaulun avulla tavoitettiin yhteisten juhlien ja iltamien sekä koko työväenliikkeen kannalta tärkeitä asioita: yhteenkuuluvuuden tunnetta, ideologisen tietoisuuden vahvistumista ja yleistä innostusta.

Joukkolaulu sopi työväenliikkeen osakulttuurin musiikinlajiksi erinomaisen hyvin kahdestakin syystä. Ensinnäkään se ei vaatinut esittäjiltään minkäänlaista musiikkikoulutusta; kansanlaulun tapaan lähes jokainen ryhmän jäsen, esim. koko

iltamayleisö saattoi osallistua joukkolaulun tuottamiseen. Laulujen sävelmät olivat usein kaikille tuttuja. Työväen suosimissa yhteislauluissa käytettiin varsin runsaasti lainasävelmiä, jotka saattoivat olla peräisin tunnetuista maakuntalauluista tai marsseista. Nuotteja ei esityksissä tarvittu, eikä ensimmäisissä työläisten käyttämissä laulukirjoissa niitä ollutkaan, ainoastaan sanat.⁷ Vaikka kirjoitustaito ei vuosisadan vaihteessa työväestön keskuudessa kovin yleistä ollutkaan, lähes jokainen osasi lukea jollakin tavalla — esim. v. 1900 15 vuotta täyttäneitä ”luvun taitamattomia” suomalaisia oli vain 1,2 %.⁸ Näin painetuilla laulukirjoilla oli todellista merkitystä joukkolaulun levittäjinä.

Toiseksi — toisin kuin vuosisadan alun työväenkuoroilla — joukkolaulun harrastajilla oli riittävästi työväenliikkeen aatemaailmaa tukevia lauluja. Yhteislaulua pidettiin tärkeänä osana työläisten poliittista toimintaa. Näin oli selvää, että laulukokoelmien tuottamiseen ja uusien aatteellisten laulujen sepittämiseen ja käännöstyöhön uhrattiin paljon voimavaroja. Esimerkiksi Työväen laulukirjan ennen kansalaissotaa ilmestyneissä painoksissa sisällön painopiste on selvästi aatteellisissa lauluissa. Mukana on sekä Keski-Euroopan työläiskuoroliikkeessä syntyneitä lauluja, kuten Köyhälistön marssi, Työläismarseljeesi ja Internationale että suomalaisten työväenrunoilijoiden maakuntalaulujen sävelmiin sepittämiä taistelulauluja, esim. Punaiselle lipulle ja Isänmaa.⁹

Työväen joukkolaulu syntyi ja kukoisti siinä musiikkikulttuurin kehitysvaiheessa, jolloin yhteisöllinen laulu oli yleisempää kuin nykyaikana. Omatoiminen lauluharrastus ilmeisesti väheni 1930-luvulta alkaen populaarimusiikin, radion ja äänilevyteollisuuden kehittymisen myötä. Musiikista tuli yhä enemmän käyttötavaraa, jolloin valmiin tuotteen kulutus, ammattimaisesti tuotetun musiikin kuuntelu valtasi alaa omaehtoiselta tuotteen valmistamiselta, laululta ja soitolta.¹⁰ Yleisen lauluharrastuksen väheneminen pienensi myös joukkolaulun suosiota.

Myös työväenliikkeen kuorotoiminnan yleistymisen oli omiaan vähentämään joukkolaulun tarvetta yhteisöllisissä tilaisuuksissa. Samalla yleiskulttuurin musiikilliset kauneusihanteet omaksuttiin yhä laajemmin järjestöjen piirissä: yhä vähemmän tyydyttiin pelkästään yleisön virittämään aatteelliseen lauluun, vaan vanhat taistelulaulut haluttiin kuulla esim. neliäänisen sekakuoron esityksenä. Viimeistä iskua joukkolaulamiselle merkitsi

ohjelmallisen iltamaperinteen sammuminen 1950-luvun lopulla. Joukkolaulusta ei ollut kuorolaulun tapaan estraditaiteeksi, joten luonnollisen kasvualustan hävitessä myös siihen liittynyt musiikkiperinne heikkeni.

8.1.1. Joukkolaulu varkautealaisissa työväeniltamissa

Seuraavan tarkastelun päämääränä on selvittää joukkolaulun asemaa ja harrastusta varkautealaisissa työväeniltamissa ja muissa työväenyhteisön tilaisuuksissa. Tehtävä ei ole helppo, sillä lähdeaineisto on todella hataraa. Informanttien muistikuvat yhteislauluista ja niiden käytöstä tapaavat olla perin ylimalkaisia ja epätasällisiä. Kirjalliset lähteet, kuten iltaohjelmat ja kokouspöytäkirjat jatkavat samaa linjaa: maininnat ”Laulettua luettiin edellisen kokouksen pöytäkirja” tai ”Laulettiin laulu N:o 16 Työväen laulukirjasta” herättävät huomattavasti enemmän kysymyksiä kuin tarjoavat vastauksia.

Joukkolaulua koskevien tietojen epämääräisyys johtuu tämän laulumuodon asemasta työväenyhteisössä. Yhteislaulua on ilmeisesti pidetty työväeniltamiin kuuluvana itsestäänselvyytenä, ”pakollisena kuviona”, jota ei ole läheskään aina katsottu välttämättömäksi merkitä esim. ohjelmalehtiseen. Lisäksi joukkolaulun valta-ajasta on kulunut jo niin kauan, että vain vanhimmat haastateltavat, jos hekään, ovat omakohtaisesti kokeneet joukkolaulun käytön koko laajuudessaan.

Joukkolaulun käyttöyhteydet

Yhteisesti laulettu työväenlaulu on kuulunut varkautealaiseen iltamaperinteeseen kiinteänä osana:

”Aina ennen aikaan työväeniltamissa laulettiin kuitenkin vähintään Työväen marssi yleisölauluna (...) Se kuuluu kyllä ilman muuta minun nähdäkseni työväeniltamiin ohjelmaan (...) Työväenlaulut laulettiin jälkilauluna aina juhlan loputtua”.¹¹

Joukkolaulun esittäminen oli luonnollisella pohjalla, sillä lähes jokainen työväen yhteisön jäsen osasi keskeisimmät työväenlaulut pienestä pitäen.

”Ihan jo koululaisena osattiin se jo laulaa Työväenmarssi”.¹²

Joukkolaulun esittäminen sijoittui siis tavallisesti iltaman muun ohjelman jälkeen. Kuitenkin iltamaperinteessä on nähtävissä kolme erityistapausta, joissa yhteislaulun käyttö

ohjelman osana oli poikkeavaa. *Iltamamuotoiset yleiset työväenkokoukset* muodostivat ensimmäisen erityistapauksen. Nämä työväenyhdistyksen tai nuoriso-osaston kuukausittain tai viikoittain järjestämät yleiskokoukset näyttävät olleen erityisen suosittuja työväenliikkeen alkuaikoina, aina 1920-luvulle saakka.¹³ Kokouksissa saattoi olla monipuolista ohjelmaa, jonka tarkoituksena oli houkutella yleisöä runsaslukuisemmin kokouksiin.¹⁴ Toisaalta varsinkin nuoriso-osastojen yleisillä kokouksilla oli selvä opetusfunktio; ne olivat eräänlaisia iltamakouluja, joissa harjaannuttiin iltamien järjestämiseen.¹⁵ Toisin kuin normaalissa iltamassa, kokouksissa joukkolaulun paikka oli alussa. Tosin nuoriso osaston kokouksissa oli yleistä, että tilaisuus myös lopetettiin ”vanhaa hyvää tapaa noudattaen yhteislaululla”.

Toisen yleisestä iltamaperinteestä poikkeavan ryhmän muodostivat *yhteislauluiltamat*, joissa ohjelman valtaosa rakentui yhteislaululle.

”Meillä oli oikeestaan yhteislauluiltamiakii kyllä, yleisöiltamia semmosia, penkkirivit pitkin seiniä, ei ne olluna järjestyksessä niinku että näytelmää kahtoisi (...) Ja lauletti siellä, sitähan käytetään nyttenkii hirveen paljon vielä noitten eläkeläisten keskuudessa semmosta tyyliä että lauletaan yhteislauluja”.¹⁶

Yhteislauluiltamat olivat epäilemättä joukkolauluperinteen säilymisen kannalta keskeisessä asemassa. Kun yhteislaulu tavallisessa iltamassa rajoittui yhteen, usein iltamasta toiseen samaan lauluun, yhteislauluiltamissa repertuaari oli pakostakin laajempi, ja monia välillä unohtuneitakin kappaleita voitiin palauttaa muistiin.

Tavallaan kolmas erityistapaus koostui erilaisista *juhlista*, joiden ohjelma oli arvokkaampaa kuin tavallisissa iltamissa. Ohjelman rakenne sinänsä ei juuri poikennut ohjelmallisesta iltamasta. Esim. työväenyhdistyksen vuosijuhlissa saattoi olla lopuksi tanssia.¹⁷

Myös juhlien ohjelman päätti tavallisesti joukkolaulu. Kappalevalinta vain poikkesi tavallisesta iltamasta:

”Jos ol arvokkaampi juhla, (ohjelmaan kuului) Kansainvälinen”.¹⁸

Laulutilanne

Yli koko Suomen tehokkaasti levinnyt Työväen laulukirja tuntuu olleen myös

varkautelaisen työväen joukkolaulun ensisijainen apuväline. Työväenjärjestöt vaikuttivat osaltaan kirjan tehokkaaseen yleistymiseen, sillä esimerkiksi Varkauden työväenyhdistys välitti laulukirjaa jäsenilleen ensimmäisestä toimintavuodestaan alkaen.¹⁹ Varsinkin yhteislauluiltoissa Työväen laulukirja kuului iltamavieraiden vakiovarusteisiin.

”Työväen laulukirja oi meillä ensimmäisenä ehtona, sehän olj luonnollinen juttu (...) Kirjat ol melekeen usseemmalla kyllä, että ossaa valita laulut oikein”.²⁰

Yhteislaulun aloittamiseen tarvittiin vetäjä, hyväksi laulajaksi tunnettu toveri. Laulun aloittaminen tuntuu olleen melko vapaata, eikä mitään esim. uskonnollisten yhteisöjen hengelliselle joukkolaululle tyypillistä laulunjohtajahierarkiaa tunnettu.²¹

”No olhan niitä vetäjiä niinku minäkii aina kyllä, että Topi alottaa, sanovat aina (...) Ja mitäpäs siinä, minä aina alotin (...) Olhan niitä (muitakin) tietysti, millonpahan kukkii sitte, mutta joka ol paljon laulannu, sitä tietysti piettii aina esilaulajana”.²²

Mikäli kisälliryhmä oli iltaman tai juhlan ohjelmansuorittajana, myös yhteislaulun aloittaminen jäi heidän tehtäväkseen.

”Kun lopetettii juhlat ja laulettii yleisölaulu ni kisällit oli siilo esilaulajana. Kyllä ne työväenlauluja niin paljon laulavat, että kyllä niiltä kävi se”.²³

Sen sijaan säestäjää ei joukkolaulussa tarvittu, eikä niitä soittajia aina käytettävissä ollutkaan esim. kokouksissa ja lauluilloissa.

”Ei kukkaa antannu säveltä siihen. Työväenlaulut kun nääs osattiin, nuotit kaikkiin lauluihin mitä laulettii. Ol niin heleppo lähtee aina”.²⁴

Säestäjää voitiin yhteislaulussa toki käyttääkin, jos esimerkiksi tarpeeksi taitava haitarinsoittaja oli saatu tanssisoittajaksi. Paikkakunnan tunnetuimpiin iltamasoittajiin kuuluva Veikko Tossavainen kertoo joutuneensa usein säestämään ns. sirpaleiltamien joukkolaulua. Laulun aikana haitaristi sai kulkea ympäri salia antamassa ääniä laulajille. Tavallisten ohjelmaitamien yhteislaulua ei haitaristin tarvinnut kuitenkaan säestää.²⁵

Joukkolaulun suosio

Aiemmin jo todettiin, että työväen joukkolaulun valtakausi sattui tämän vuosisadan ensimmäisille vuosikymmenille eli aikaan, jolloin laulun harrastaminen muutenkin oli

yleisempää kuin myöhemmin, joukkotiedotusvälineiden ja populaarimusiikin valtakaudella. Myös muun musiikkitoiminnan määrä tuntuu ainakin Varkaudessa vaikuttaneen joukkolaulun suosioon. Milloin muu, järjestäytyneempi musiikkiharrastus on ollut vähäistä, yhteislaululla on ollut keskeinen sija työväen yhteisöllisissä tilaisuuksissa. Niinpä maininnat joukkolaulun käytöstä yleisissä kokouksissa keskittyvät toisaalta VTY:n ensimmäisen soittoa lauluseuran jälkeiseen aikaan, jolloin yhdistyksellä ei ollut kuoroa eikä soittokuntaa. Runsaasti mainintoja kokouksien yhteislauluista on myös kansalaissodan jälkeisiltä vuosilta, jolloin kaikki erikoistumista ja harjoittelua vaativa kulttuuritoiminta oli lamassa.

Vastaavasti monipuolisen musiikkitoiminnan vuosina joukkolaulu tahtoi jäädä pois iltamien ja juhlien ohjelmasta. Kansainvälinen voitiin esittää juhlan lopuksi torvilla tai loppulaulusta vastasi sekakuoro.²⁶

Ajallisten erojen lisäksi joukkolaulun suosiossa voidaan havaita selviä paikallisia eroja, jotka myös selittyvät muun musiikkitoiminnan vilkkauden vaihtelulla. Lehtoniemessä — ja ilmeisesti myös muilla Varkauden periferia-alueilla — joukkolaulun suosio säilyi vakaana vielä silloin, kun se Varkauden keskustassa alkoi vähetä.

”Varsinkii Lehtoniemen työväentalolla oi hirveen paljon yhteislauluiltoja (...) ennen sotia”.²⁷

Lehtoniemeläisillä ei ollut omaa soittokuntaa ja muunkin instrumentaalimusiikin harrastaminen oli yksipuolisempaa kuin keskusta-alueilla. Esimerkiksi 1930-luvulla Lehtoniemen työväentalolla saatettiin pitää tansseja mandoliinin säestyksellä samaan aikaan kun Varkauden puolella karkeloitiin haitarijazzorkesterin säestyksellä.²⁸

Joukkolaulurepertuaarista

Joukkolaulua koskevien tietojen niukkuudesta huolimatta seuraavassa koetetaan muodostaa käsitys siitä, millainen oli varkautelaisten työväntilaisuuksien yhteislaulurepertuaari tämän laulumuodon valtakaudella. Tässä tarkoituksessa tukeudutaan kahden työväenjärjestön pöytäkirjatietoihin, jotka koskevat iltamamuotoisissa kokouksissa laulettuja joukkolauluja. Pöytäkirjat ovat pääasiassa 1910-luvulta, siis ajalta, jolloin joukkolaulun asema työväestön musiikkitoiminnassa oli vahvimmillaan.

Tarkastelussa halutaan edes viitteellisesti selvittää, mikä asema Työväen laulukirjalla

on ollut pöytäkirjoissa mainittujen yhteislaulujen esittämisessä. Tätä tarkoitusta varten on jokaisen laulun kohdalle merkitty, onko laulu kuulunut laulu kirjan kappaleisiin ja mistä alkaen näin on ollut.

Ensimmäisestä pöytäkirjakokoelmasta saadaan selville, mitä joukkolauluja Varkauden työväenyhdistyksen yleisissä kokouksissa esitettiin vuosina 1909–1913.

TAULUKKO 8. VTY:n yleisissä kokouksissa laulettut joukkolaulut v. 1909 1913²⁹

Laulun nimi	Esityskerrat	Ilmestynyt TL:ssa ensimmäisen kerran
Vala	4	1903
Työväen marssi	3	1903
Köyhälistön laulu	1	1900
Marseljeesi	1	1904
Työ ja vapaus	1	1900

Varkauden työväenyhdistyksen yleisissä kokouksissa laulettut viisi kappaletta ovat kaikki Työväen laulukirjan ohjelmistoa, varsinaisia suomalaisen työväenlaulun klassikkoja. Oikeastaan joukosta puuttuu vain Kansainvälinen, mutta tämän laulun ankkuroituminen työväenyhteisön juhlatilaisuuksiin selittää sen poissaolon ”tavallisten” kokousiltojen repertuaarista.

Oskar Merikannon säveltämää Työväenmarssia lukuunottamatta ohjelmiston lauluissa toistuu myös työväen joukkolaulujen keskeinen piirre, lainasävelmien käyttö. Köyhälistön laulussa (tunnetaan myös nimellä Proletaarilaulu) käytetty sävelmä on alunperin tirolilaisesta kansallissankarista Andreas Hoferista kertova laulu ”Zur Mantua”.³⁰ Työ ja vapaus -laulu on esitetty 1800-luvun lopulla suosiossa olleella arkkiveisusävelmällä ”Kesäisen illan kullasta”, joka myös tunnetaan F. A. Ehrströmin säveltämänä ”Joutsen”-lauluna.³¹ Vala puolestaan pohjautuu unkarilaiseen kansanomaiseen Kakas a szemeten -lauluun (suom. Kukko tunkiolla).³² Myös Työväen laulukirjassa vuodesta 1904 lähtien ollutta ns. Työläismarseljeesia voidaan pitää lainasävelmällä laulettuna kappaleena,

sillä sen teksti on alkuperältään ja olemukseltaan täysin toinen kuin Rouget de l'Isle 1792 sepittämän ensimmäisen Marseljeesin käännös.³³

Vaikka eri laulujen musiikillinen tausta sinänsä tarjoaa mielenkiintoisen tutkimuskohteen, tämän työn yhteydessä on pidettävä mielessä, ettei joukkolaulujen sävelmien alkuperällä ollut suunakaan merkitystä laulajien, työväestön jäsenten kannalta. Sävelmien alkuperäistä käyttöyhteyttä ei useimmissa tapauksissa tunnettu, vaan melodia liittyi ainoastaan ja nimenomaan laulettavaan työväenhenkiseen tekstiin. Silti joidenkin kappaleiden esim. Työ ja vapaus laulun kohdalla sävelmä oli todennäköisesti yleisesti tunnettu myös muusta yhteydestä — arkkiveisusta, maakuntalaulusta jne. — mikä osaltaan edisti työväenlauluversion suosiota.

Toiseksi tarkastelemme Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston parissa laulettuja joukkolauluja.

TAULUKKO 9. Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston viikkokokouksissa ja johtokunnan kokouksissa laulettu joukkolaulut v. 1912–1913 ja v. 1919–1920³⁴

Laulun nimi	Esityskerrat	Ilmestymisvuosi TL:ssa
Vala	7	1903
Työväen marssi	4	1903
Työ ja vapaus	2	1900
Barrikaattimarssi	1	1912
Karjalaisten laulu	1	–
Marseljeesi	1	1904
Nuorukaiselle	1	–
On aate pyhä ja kallis	2	1909
Tullos lippumme luo	1	1903
Vapauslaulu	2	1904
Veljiksi kaikki	1	1909
Ylös nuorten parvi sankka		–

Verrattuna työväenyhdistyksen kokousten joukkolauluihin nuoriso-osastolaisten aktiivinen yhteislaulurepertuaari on huomattavasti laajempi. Tuntuukin luonnolliselta, että nuoriso-osaston ”iltamakoulussa” harjoiteltiin myös sellaisia lauluja, jotka olivat tuntemattomampia tavalliselle työväenyhteisön jäsenelle. Tulevien iltaman vetäjien tuli toki hankkia tavallista laajempi laulujen tuntemus.

Joka tapauksessa aivan samat kappaleet, Vala ja Työväenmarssi olivat kaikkein suosituimpia molempien järjestöjen keskuudessa.³⁵ Lisäksi lähes kaikki nuoriso-osaston joukkolaulut ovat Työväen laulukirjan perusrepertuaaria, viimeistään 1910-luvun alkupuolella kokoelmaan otettuja. Mielenkiintoisena lisänä työläisnuorten yhteislauluihin kuuluu kolme tavallisiksi kansakoululauluiksi luokiteltavaa kappaletta, P. J. Hannikaisen säveltämät Karjalaisten laulu, Nuorukaiselle ja Ylös nuorten parvi sankka. Näistä kahden

jälkimmäisen mukanaolo selittyy laulutekstien ja nuorisoliikkeen aatteellisella läheisyydellä. Karjalaisten laulu taas on esimerkkinä maakuntalaulujen suosioista ja yleisyydestä tuona aikana. Tutuimmat maakuntalaulut olivat myös käytetyimpiä lainasävelmiä työväenlauluissa. Niinpä Karjalaisten lauluakin on lainattu useampaan otteeseen työväenlaulujen musiikilliseksi perustaksi.³⁶

Edellä olevan perusteella käsitys Työväen laulukirjan keskeisestä asemasta varkautelaisten työväestön joukkolaulussa vahvistuu entisestään. Lisäksi joukkolaulun keskittyminen muutaman suositun kappaleen esittämiseen ilmenee aineistosta selvästi. Vaikka Työväen laulukirjan 1910-luvulla ilmestyneissä painoksissa kappaleiden määrä nousi lähelle puoltatoista sataa,³⁷ suurin osa lauluista jäi tyystin joukkolauluharrastuksen ulkopuolelle. Mielenkiintoisena vertailukohtena todet lakoon, että myös hengellisessä joukkolaulussa on havaittu sama piirre: lauluvalinnat keskittyvät mielellään totuttuihin ja arvostettuihin virsiin ja hengellisiin lauluihin.³⁸

Samoissa lauluissa pitäytymiseen oli varsin luonnolliset syynsä. Joukkolaulun integroiva, yhteenkuuluvuuden tunnetta lisäävä tehtävä edellytti, että mahdollisimman moni iltaman tai kokouksen osanottaja kykeni yhtymään lauluun. Kun uusia lauluja ei aktiivisesti harjoiteltu — ehkä yhteislauluiltoja ja nuoriso-osaston viikkokokouksia lukuunottamatta, muutamaan vakiintuneeseen lauluun keskittyminen takasi parhaiten mahdollisimman täydellisen osanoton. Lisäksi suosituimmat laulut, kuten Vala ja Työväenmarssi sekä juhlien yhteydessä laulettu Kansainvälinen muuttuivat vuosien mittaan pysyviksi arvoiksi, ne niin sanoakseni institutionaalistuivat. Niistä tuli samalla työväenliikkeen voiman ja pysyvän aseman vertauskuvia. Samoissa lauluissa pitäytyminen koettiin liikettä vahvista vana elementtinä.

8.2. Kisällilaulu, taustaa

Kisällilaulu on musiikkia, jossa työväestön osakulttuuriluonne ilmenee selkeimmillään. Varsin sattuvasti Ilpo Saunio onkin todennut, että kisällilaulun syntyaikana ”ensimmäisen kerran Suomen työväenluokka kehitti kulttuurin, jonka voi sanoa olleen kokonaisuudessaan

sen omaa”.³⁹ Kisällilaulu kehittyi 1920-luvulla työläisnuorisoliikkeen järjestötoiminnan ja vapaa-ajan vieton yhteydessä. Jos uusi laulumuoto oli ensimmäistä täydellisesti työväestön omassa piirissä ja omilla ehdoilla syntynyttä musiikkia, niin se oli myös ensimmäinen ja oikeastaan ainoa musiikinlaji, jossa työväenliikkeen 1918 sodan jälkeen tapahtunut kahtiajako heijastui ehdottamana: kisällilaulu syntyi ja kehittyi varsin samanaikaisesti, mutta varsin erillään kommunistisen ja sosialidemokraattisen nuorisotoiminnan osana.

Kommunistinuorten lauluryhmät muodostuivat 1920-luvun puolen välin jälkeen vasemmistolaisten opintoyhdistysten toiminnan yhteyteen, joskin laululiikkeellä oli 1920-luvun lopussa osittain itsenäinenkin organisaationsa. Maanalaiset Suomen Kommunistinen Puolue ja Suomen Kommunistinen Nuorisoliitto olivat kuitenkin laulu- ja agitaatiotoiminnan taustavoimina. Sosialidemokraattinen kisällilaulu puolestaan kiinnittyi alusta alkaen Sosialidemokraattisen Työläisnuorisoliiton kulttuuri ja agitaatiotoimintaan.

1930-luvulla kommunistien toiminnan lähes täydellisen tukahduttamisen vuoksi kisällilaulun harrastus jäi yksinomaan sos.dem. nuoriso-osastojen varaan. Toisen maailmansodan jälkeen kisällilaulu kuului keskeisenä osana sekä sosialidemokraattien että kansandemokraattien nuorisotoimintaan. Edellisten kisällilaulu jatkui nyt Suomen Sosialidemokraattisen Nuorisoliiton (SSN) yhteydessä, kun taas kansandemokraattiset kisälliryhmät kuuluivat yleensä Suomen Demokraattisen Nuorisoliiton (SDNL) osastoihin.

Kisällilaulu liittyi kiinteästi iltamaperinteeseen. Näin ei olekaan ihme, että uuden laulumuodon kehitys ja suosio olivat lähes yhteneviä ohjelmallisen iltamaperinteen vaiheiden kanssa. Niinpä kisällilaulun kukoistuskausi ajoittuu ohjelmallisten iltamien pidon viimeiseen ajanjaksoon 1945-1960. Myös kisällilaulun harrastus hupeni olemattomiin, kun ohjelmallisista iltamista luovuttiin. Toisaalta kisällilaulun vilkkain kausi heijastaa työväenliikkeen poliittista historiaa. Hävityn sodan seurauksena työväenliikkeellä oli aivan toisenlaiset mahdollisuudet toimia kuin ennen sotaa, jolloin liikkeen toisen osapuolen toiminta oli jopa laitonta. Tätä taustaa vasten tuntuu luonnolliselta, että kisälliryhmiä oli eniten juuri toisen maailmansodan jälkeen — parhaimmillaan lähes 800 ryhmää toimi yhtä aikaa.⁴¹

Vaikka kisällilaulu edusti monessa suhteessa ainutlaatuista, yleiskulttuurista poikkeavaa työväenperinnettä, myös sillä oli selvät musiikilliset ja tyyllilliset esikuvansa.

Kisällilaulun kehitykseen vaikuttaneet traditiot voidaan jakaa kronologisesti kahteen osaan, ennen kisällilaulua muotoutuneisiin sekä sen kanssa lähes samanaikaisesti kehittyneisiin musiikinlajeihin.

Ensimmäiseen ryhmään, eräänlaiseen kisällilaulun historialliseen taustaan kuuluvat suomalainen kuplettilaulu sekä työväenjärjestöjen iltamien yhteydessä syntynyt kansanomainen mölykööritraditio.

Kuplettilaulu, eurooppalaisista revyy- ja vaudeville-esityksistä kehittynyt ajan kohtaisilla ja humoristisilla teksteillä varustettu musiikinlaji kotiutui Suomeen tämän vuosisadan vaihteessa. Siitä kehittyi suosittu ohjelmanumero iltamissa, ravintoloissa ja elokuvateatterien väliajoilla. Erityisesti J. Alfred Tanner kehitti suomalaisesta kupletista varsin omaperäisen laulumuodon. Tannerin käyttämät tyylikeinot, kuten suosittujen lainasävelmien kursailematon käyttö, tekstin mahdollisimman vitsikkäät ja kärkevät sanakäänteet, naseva riimitys sekä mieleenjäävän kertosäkeen käyttö, toistuvat kaikessa suomalaisessa kuplettiperinteessä. Ne siirtyivät myös kisällilauluun varsin keskeisiksi piirteiksi.⁴²

Mahdollisesti revyy-taustasta johtuen kuplettien esittämiseen liittyi näyttelemistä, mimiikkaa ja liikehdintää, jonka Tanner kehitti suoranaiseksi akrobatiaksi. Myös nämä esityskeinot lainautuivat kisällilauluun.⁴³

Esityspiirteiden omaksumisen lisäksi kuplettiperinne vaikutti kisällilauluun myös suorina sävellainoina. Monet kisällilaulut tehtiin kupleteissa käytettyihin sävelmiin. Nämä melodiat olivat varsin taattua tavaraa, suosittuja ja tuttuja laajalle yleisölle. Paitsi että kuplettien tekijät olivat jo alunperin valinneet suosittuja sävelmiä lauluihinsa, kuplettisävelmien tunnetuksi tulemiseen ja suosioon vaikutti vielä se, että kuplettien osuus ensimmäisissä Suomeen markkinoiduissa äänilevyissä oli varsin huomattava.⁴⁴

Lisäksi kuplettilaulut levisivät varsin tehokkaasti erilaisten painotuotteiden, kuten laulukirjojen ja arkkiveisutyypisten julkaisujen avulla. Kisälliryhmät eivät tyytyneet pelkästään lainaamaan kuplettimelodioita lauluihinsa, vaan suosittuja ja tunnettuja kupletti-ikivihreitä käytettiin varsin yleisesti sellaisinaan kisällien ohjelmistossa.⁴⁵

Kisälliryhmien funktionaalisina edeltäjinä voidaan pitää mölyköörejä. Näitä

kuorolauluperinnettä perin kansanomaisesti soveltavia pilkka- ja hupilauluryhmiä syntyi erityisesti helsinkiläisten ammattiosastojen iltamatoiminnan yhteydessä ainakin vuodesta 1907 alkaen. Mölyköörit poikkесivat nimensä mukaisesti kuorolaulun esteettisistä ihanteista hyvin jyrkästi: köörit pyrkivät lähinnä huutamaan ja mellastamaan ja siten huvittamaan yleisöään. Näissä möykkäävissä sekakuoroissa oli noin kymmenkunta jäsentä, mutta pienempiä ja suurempiakin kokoonpanoja tiedetään olleen. Mölyköörit tekivät laulunsa itse ajankohtaisista poliittisista aiheista. Lauluissa saatettiin myös pilkata pappeja tai valkoisen terrorin harjoittajia. Laulut sepitettiin lainasävelmille, joihin käytettiin virsiä, marsseja tai kansanlauluja. Esityksen huvittavuutta korostettiin erikoisilla esiintymisasuilla ja maskeerauksilla. Lisäksi kööriä usein johdettiin soppakauhalla, saunavastalla tai muulla perin epätavallisella tahtipuikolla.⁴⁶

Juuri omia poliittisia tarkoituksia ajavien, usein pilkallisten sanoitusten käyttö siirtyi mölykööreiltä suoraan kisälliryhmille. Tyylin siirtyminen oli siinäkin mielessä suoraa, että samojen henkilöiden arvellaan olleen sekä mölykööri- että kisällilaulujen sepittäjinä. Kisällilaulukauden alkaessa 1920-luvun puolella välissä mölyköörit koettiin ilmeisesti aikansa eläneiksi ja ne lopettivat toimintansa.⁴⁷

Kisällilaulun kanssa lähes samanaikaisesti kehittyi musiikinlajeja, jotka vaikuttivat kisällilaulun musiikilliseen sisältöön ja esityskäytäntöön vähintään yhtä paljon kuin kupletit ja mölyköörilaulut. Monissa Euroopan maissa syntyi 1920-luvun kuluessa poliittisia lauluryhmiä, joista suomalaisen työläisnuorisoliikkeen lauluryhmät ottivat esimerkkiä. Ulkomaisia vaikutussuhteita selvittäessä on selvintä tarkastella erikseen työväenliikkeen kummankin osapuolen nuorisjärjestöjen laulun kehitystä, siksi erilaista ja toisistaan riippumatonta niiden muotoutuminen tuolla vuosikymmenellä oli.

Saksassa ja Neuvostoliitossa muodostui 1920-luvun puolella välissä kommunistinen laululiike, jonka keskeisiksi yksiköiksi tulivat ns. agitprop-ryhmät.⁴⁸ Kommunistisen laululiikkeen organisaatio ja ryhmien esitystyyli vaikuttivat selvästi Suomen vasemmistolaisen työväenliikkeen laulutoimintaan. Kun ensimmäinen kisällilaulutraditioon laskettava yhtye Rajamäen pojat esittivät vielä varsin viihteellisiä, rauhasta, rakkaudesta ja järjestötyöstä kertovia lauluja, seuraava vasemmistolaisen työväenliikkeen ryhmä Meijän pojat oli luonteeltaan huomattavasti propagandistisempi. Iskevät päivänpoliittiset laulut

muodostivat ohjelmiston pääsisällön. Meijän poikien kaltaisia ryhmiä syntyi varsin nopeasti ympäri maata, ja koko toiminta järjestettiin lähinnä neuvostoliittolaisen esikuvan mukaisesti tiukaksi keskusjärjestöjohtoiseksi propagandistiliikkeeksi, jonka ensisijaisena tarkoituksena oli tukea maanalaisen SKP:n johtamaa poliittista työtä, kasvattaa työläisnuorten poliittista tietoisuutta ja hyökätä liikkeen vastustajia vastaan. Tämä tiukasti organisoitunut, keskusjohtoinen poliittinen laululiike oli ilmeisesti tehokas ase vasemmistolaisen työväenliikkeen poliittisessa taistelussa.

Melko suorana neuvostoliittolaisena lainana on pidettävä 1929 perustettuja sinipuseroryhmiä, joiden esitykset perustuivat suurelta osin yleisön yllättämiseen. Esitystä ei mainittu ohjelmassa ja se aloitettiin shokeeraavasti. Propagandisti ja sinipuseroryhmiä arvioidaan olleen parhaimmillaan jopa 200. Vilkas toiminta ei voinut kuitenkaan estää Lapuan liikkeen nimellä kulkeneen oikeistoradikalismien kehittymistä vuosikymmenen vaihteessa, mistä oli seurauksena kommunistien toiminnan täydellinen tyrehtyminen ja samalla vasemmistolaisen laululiikkeen yhtä täydellinen loppu.⁴⁹

Mitään pelkkiä neuvostoliittolaisten ja saksalaisten agitprop-ryhmien kopioita eivät 1920-luvun vasemmistolaisen työläisnuorislauluryhmät sentään olleet, vaan niissä oli myös kansallisia piirteitä. Esimerkiksi säestyssoittimena käytettiin tavallisesti yhtä kielisoitinta tai haitaria, kun ulkomaiset veljesryhmät suosivat pianosäestystä tai kokonaisia jazzorkesteria. Myös sävelminä käytettiin yleensä kotimaista perinnettä, kuten 1920-luvun uutuutta, iskelmämelodioita, eikä ulkolaisten esikuvien lauluja.⁵⁰

Sosialidemokraattisten kisälliryhmien ulkomaiset vaikutteet tulivat lähinnä Ruotsista. Virikkeen koko Sos.dem. Työläisnuorisoliiton kisällilauluharrastukselle kerrotaan tulleen 1927 pidetyiltä ensimmäisiltä liittojuhlilta, jossa ruotsalainen lauluryhmä esiintyi.⁵¹ On tosin vaikea uskoa, ettei vähän aikaisemmin virinneellä propagandistiliikkeellä ollut mitään vaikutusta sos.dem. työläisnuorisoliikkeen laulutoiminnan järjestämiseen. Joka tapauksessa em. ruotsalainen ryhmä nimeltään ”Sjungande Gesäller” vaikutti aivan ratkaisevasti siihen, että suomalaisia työläisnuorisoliikkeen lauluryhmiä alettiin nimittää kisälliryhmiksi ja uutta laulutyyliä kisällilauluksi. Onkin huomattava, että kisällilaulu oli leimallisesti sosialidemokraattinen käsite toiseen maailmansotaan asti. Monet kommunistiset laulajat tosin toimivat 1930-luvun maanalaisuuden kaudella sos.dem.-ryhmissä, joten

vasemmistolaisen työläisnuorisoliikkeen toiminnan elyessä sodan jälkeen kommunististen lauluryhmien oli luontevaa omaksua kisällinimitys.⁵²

Vaikka sos.dem.työläisnuorisoliikkeen kisälliryhmät ja SKP:n valvoman nuorisoliikkeen propagandistiryhmät syntyivät täysin erillään toisistaan ja 1920-luvun työväenliikkeen syvän kahtiajaon seurauksena suorastaan kartoivat toisiaan, näillä ryhmillä oli silti yksi yhteinen nimittäjä, joka ratkaisevasti vaikutti koko työväen lauluryhmäperinteen muotoutumiseen: populaarimusiikki. 1920-luvulla syntyneen uuden suomalaisen populaarimusiikin, ns. haitarijazzin ja kisällilaulun suhde oli todella läheinen. Erityisesti tähän vaikutti se, että ensimmäinen kisällilaulutraditioon laskettava lauluryhmä, Rajamäen pojat kehittyi vuosikymmenen puolivälissä keskeiseksi haitarijazzorkesteriksi, Dallapéksi.⁵³

Populaarimusiikin nauttima suosio työväenliikkeen nuoriso-osastojen keskuudessa ei oikeastaan ollut mitenkään kummallista. Olihan haitarijazz itse asiassa ensimmäistä varsinaista nuorisomusiikkia, joka toisin kuin suora kulttuurilaina, hot jazz sisälsi myös kansallisia piirteitä ja saavutti nimenomaan työläisnuorison suosion.⁵⁴ Näin nuoriso-osastojen soitto- ja laulutaitoiset jäsenet olivat luonnollisesti yhtä innostuneita jazzlauluista kuin poliittisista lauluista. Erityisen innostuneita haitarijazzista tunnutaan olleen propagandistiliikkeen keskuudessa. Tähän saattoi vaikuttaa myös ulkoinen esikuva: käyttiväthän veljesliittojen agitprop-ryhmät. mielellään jazzorkestereita itse esityksiensäkin yhteydessä.⁵⁵

Populaarimusiikin vaikutus kisälliperinteeseen välittyi varsin usein juuri ryhmien säestäjien mukana. Oli hyvin tavallista, että säestäjät toimivat myös tanssiorkesterien soittajina. Kun säestäjät parhaiten musiikkia tuntevina usein hakivat sopivan melodian uuteen kisällitekstiin, haitarijazzsävelmien käyttö tuli kisällilaulun keskeiseksi ominaisuudeksi. Samalla myös haitarijazzin tyypilliset soittimet, haitari, mandoliini ja banjo vakiinnuttivat asemansa kisälliryhmien säestyssoittimina. Ryhmien keskeiseksi soittimeksi mainittu⁵⁶ kitara ei oikein liity haitarijazziin. Onkin luultavaa, että kitarasta tuli yleinen säestyssoitin vasta toisen maailmansodan jälkeen, jolloin sen käyttö oli jo yleistynyt populaarimusiikissakin.

8.3 Varkautelaiset kisälliryhmät

Myös Varkaudessa kisällilaulu virisi poliittisen työväenliikkeen nuorisotoiminnan yhteydessä. Muun Suomen tavoin nuoriso-osastot jakautuivat 1920-luvun alussa kahteen osaan, vasemmistososialistiseen ja sosialidemokraattiseen suuntaan. SKP:ta lähellä olevien vasemmistososialistien toiminnassa nuorisoliike oli hyvin keskeisenä, itse asiassa lähes koko toiminta keskittyi ensin vuodesta 1923 lähtien Varkauden Sosialistisen Nuoriso-osaston ja vuoden 1926 jälkeen Opintoyhdistys Valistuksen ja Varkauden Työväen Vaaliyhdistyksen ympärille. Yhdistysten poliittinen toiminta oli koko vuosikymmenen varsin näkyvää ja vilkasta, mutta propagandistiryhmiä ei paikkakunnalla tiedetä olleen.⁵⁷

Kommunisteja lähellä olleen nuorisotoiminnan tyrehtyttyä täysin vuoden 1930 aikana työväestön nuorisoliike ja koko varkautelaisen kisällilaulun muotoutuminen keskittyi sosialidemokraattisiin järjestöihin. Sosialidemokraattien nuorisotoiminta kehittyi 1920-luvun alusta 1921 perustetun Sos.dem. Työläisnuorisoliiton paikallisosastojen parissa.⁵⁸ Sekä Varkauden että Lehtoniemen työväentaloilla oli omat sos.dem.osastonsa, joiden yhteyteen ensimmäiset paikkakunnan kisälliryhmätkin syntyivät. Nuoriso-osastot pyrkivät alusta alkaen tukemaan kisälliryhmien harrastusta ryhmien välisiä kilpailuja järjestämällä. Lisäksi savolaiset työväenlehdet innostivat nuorisojärjestöjä kisällilaulun pariin; esim. kesäkuussa 1932 oli mikkeliäisessä Vapaus-lehdessä suhteellisen pitkä nimimerkki V.H.H:n artikkeli ”Nuoriso-osastojen lauluharrastukset”,⁵⁹ jossa oltiin huolestuneita työväen yhteislaulutaidon ruostumisesta ja kehoitettiin nuoriso-osastoja perustamaan omia kisälliryhmiä ja lisäämään lauluharjoituksia jäsenten kesken. Artikkelissa annettiin myös tarkkoja ohjeita siitä, millainen kisälliryhmän tuli olla. Kisällilauluun kiinnitetty huomio kantoi ainakin Varkaudessa hedelmää, sillä esim. keväällä 1933 pidetyssä nuorisojärjestön piirijuhlissa sekä Varkauden että Lehtoniemen nuoriso-osastoista oli kisällijoukkue mukana laulukilpailussa. Lisäksi Puunilan 1930 uudelleen perustettu työväenyhdistys oli saanut nuoriso-osastonsa kisälliryhmän kilpailukuntoon.⁶⁰

8.3.1. Lehtoniemen ensimmäiset kisällit

Lehtoniemen sos.dem. nuoriso-osaston yhteyteen perustettiin kisälliryhmä 1930-luvun

taitteessa.⁶¹ Ryhmä oli säestäjensä välityksellä varsin kiinteässä yhteydessä tanssisoittoon. Säestäjä ja perustajajäsen Erkki Suomalainen oli paikallinen mandoliinivirtuoosi, joka soitti säännöllisesti Lehtoniemen työväentalon ja lähimaaseudun iltamissa. Ryhmä rakentui paljolti juuri Erkki Suomalaisen ja hänen kahden veljensä Taunon ja Leon varaan. Lisäksi neljäs veljeksistä, Toivo rustasi kisälleille joitakin omia lauluja. Myös Erkki Puustinen ja Aarne Kauhanen olivat ryhmässä mukana. Edelleen toimintaan osallistui yksi tai kaksi muuta poikaa, joiden nimiä ei ole enää tiedossa.⁶²

Säestyssoittimena Erkki Suomalainen käytti mandoliinia tai balalaikkaa. Muut ryhmästä tyytyivät pelkästään laulamaan.

”Eihän ne ois kyenneet soittamaankaan toiset”.⁶³ Rämpsän poikien tavoin Erkki Suomalainen opetteli — ilmeisesti numeronuottien avulla nuotinlukutaidon. Näin hän pystyi soittamaan suoraan poikien suosimista Dallapé-vihkoista uusia kappaleita ja tutustutti soitollaan muut kisällit outoon sävelmään.

Esiintymiset

Kisällien esiintymiset liittyivät kiinteästi oman nuoriso-osaston ja koko paikallisen sos.dem. puolueen toimintaan. Pääasiallisia esiintymistilanteita olivat nuoriso-osaston ja muiden järjestöjen iltamat, joita Lehtoniemen työväentalolla oli viikoittain. Myös vaalityössä kisälleitä tarvittiin. Vuonna 1930 varkautelaiset sosialidemokraatit saivat oman ehdokkaansa Onni Hiltusen eduskuntaan. Mahdollisesti jo tällöin ja ainakin seuraavissa vaaleissa v. 1933 Lehtoniemen kisällit osallistuivat Hiltusen vaalikiertueisiin esiintymällä puhetilaisuuksissa.⁶⁴

1930-luvun alun lapualaisajan pelon ilmapiiri vaikutti myös toimintaan. Pahimpana lapualaisterrorin kautena 1930-31 eivät kisällit uskaltaneet lainkaan julkisesti esiintyä. Myöhemminkin oli varottava esittämästä liian kärkeviä lauluja, sillä viranomaisten kontrolli oli tarkkaa. Esimerkiksi Hiltusen vaalikiertueen esitysten jälkeen pojat joutuivat pian poliisilaitokselle kuulusteluun.⁶⁵

Esiintystyyli

Lehtoniemen ensimmäiset kisällit lauloivat aina yksiaanisesti, moniäänisiä lauluja ei tunnettu lainkaan.

”Ne oi sen verran nuoria poikiakkii vielä, ettei ne oikeestaan olleet tota iänskoulua käyneet... Mukavaa oi kuunnella sekkii kyllä ku yksiäänisesti laulaa. Hyvin sattu iänet ainakii yhteen ... Kun musiikki ol mukana ni sattuhan se kyllä”.⁶⁶

Esitystä myötäilevät liikkeet, myöhemmän kisällitradition keskeinen piirre ei ollut pesiytynyt vielä 1930-luvun lehtoniemeläiseen kisällilauluun. Koreografiaan ei kiinnitetty juuri huomiota:

”Suuremmalta osaltaan ne oi vuan semmosia ykstoikkosia lauluja, yhtenä laulettiin, mutta olhan siinä oma huvinsa kyllä”.⁶⁷

Joittenkin laulujen kohdalla saatettiin toki vähän liikkuaakin, esimerkiksi osoitella ja viittoilla käsin.

Liikkeiden vähäisyys oli ilmeisesti luonteenomaista ainakin itäsuomalaisille kisälliryhmille 1930-luvulla. Ainakaan ryhmien toimintaa neuvomaan pyrkivät puolueen piirijärjestöt eivät kannustaneet liikkeiden käytössä. Tämä käy hyvin ilmi tarkasteltaessa Mikkelin läntisen sos.dem. piiritoimikunnan julkaiseman Kisällilaulusarja n:o 1:n esipuhetta vuodelta 1935. Esipuheen luvussa ”Ohjeita perustettaville kisälliryhmille” nimenomaan varoitetaan kisälleitä käyttämästä ”kömpelöitä ja usein typerää eleitä (...) sillä ne saattavat odotetun huumorin sijasta synnyttää yleisössä kiusallisia mielialoja”. Liikkeiden käytössä neuvottiin tarkkaan harkintaan, joten ohjeet eivät mitenkään innostaneet koreografian kehittämiseen.

Ohjelmisto

Ryhmän esittämät varsinaiset kisällilaulut, poliittisesti kantaaottavat huvi- ja pilkkalaulut olivat peräisin nuoriso-osaston arkistosta. Nuoriso-osasto oli niitä tilannut keskusliitolta ja lainasi kisälleilleen. Lisäksi Toivo Suomalainen sepitti koko joukon omaa ohjelmistoa:

”Etupiässä Tallapé-orkesterin vihkoista otettiin lauluja ja sitten tehtiin ite omat (sanat)... Kaikenlaisia, mikä mihinkii tilaisuuteen parhaiten sopi, ni se koetettiin muokata sen mukana laulu”.⁶⁸

Pilkkalauluja laulettiin erityisesti 1930-luvun johtavista oikeistoradikaaleista. Toivo Suomalainen muistelee tehneensä esim. lottajohtaja Hilja Riipisestä laulun. Kosolastakin laulettiin, mutta ei kovin loukkaavasti, sillä ”eihän sitä uskaltanut”.

Suosittu ohjelmanumero oli myös Työläisnuorisoliiton kisällilaulumonisteessa n:o 33⁶⁹ julkaistu H. Kämpälämän eli Vihtori Huhdan kirjoittama Pappi pulassa -laulu, jossa pilkattiin Sinimustat-nuorisojärjestön johtajaa Eljas Simojokea ja Sinimusta-lehden toimitussihteeriä Jaakko Virkkusta. Laulun suosioon vaikutti varmasti se, että se oli toisin kuin valtaosa keskusjärjestön välittämistä kisällilauluista julkaistu savon murteella ja esitettiin savolaisille tutulla ”Kallavesj, Kallavesj” laulun melodialla:

LAULUESIMERKKI 12 Pappi Pulassa, Lehtoniemen nuorten kisällien ohjelmistoa 1930-luvulta.⁷⁰

The musical score is written on three staves in 3/4 time. The lyrics are in Finnish. Chords are indicated above the notes. The melody is simple and catchy, typical of folk songs from that era.

Kiu - ru - ves, Kiu - ru - ves, kaa - nis jär - vi, sii - nä pes
 pas - tor El - jas pae - to - an - sa, jot - ta nä - kis kou - lu - kan - sa
 si - ni - mus - tan puh - toi - sen, pai - me - nen, El - jak - sen.

2. Kiuruves, Kiuruves,
 pappines ja pamppuines.
 Siellä huastoi herran sannoo,
 immeisille taivaan mannoo
 pastor Eljas syötteli,
 veisasi, hurskaili.

4. Heinäsuar, Heinäsuar,
 sammui sekkii taivaan kuar.
 Eijoo ennee Virkkus-Juakkoo,
 joka syöttäis linnun kuakkoo.
 Aatot suotta huuteloo:
 Petsamoo! Petsamoo!

3. Simojok, Simojok,
 voe mua Eljas, voe jo tok.
 Linnas istuu Virkkunennii,
 voe kun saevat kiinni sennii.
 Milloin lienöö minunnii
 konteerii, pinhuusii.

Pääpaino ohjelmistossa oli joka tapauksessa humoristisissa lauluissa.

”(Tehtiin lauluja), kaikesta tollasesta jonninjoutavasta, joka nyt ei ollu muuta ku

huvipostiks tarkotettu”.⁷¹

Hupilauluissakin oli usein yhteenkuuluvuuden tunnetta nostattavia sanoituksia. Niissä saatettiin kehua omaa kotipaikkaa tai kisälliryhmää tai leikkisästi pilkata vieraita poikaryhmiä. Kisällien ohjelmistoon kuuluneessa laulussa ”Kaksi reissulaista” kolme viimeistä säkeistöä sopivat hyvin esimerkiksi Lehtoniemeä ja lehtoniemeläisiä leikillisesti kehuvista lauluista:

Mutta Lehtoniemi sentään — on paikoista parhain
se pittää mejän reilusti sannoo
Kun viinaaki on tiällä viljalti
että kuolla ei tarvii jannoo

Köyhyyttä ei meillä tunneta
sillä meillä on evväänä rahhoo
usseempi päivä sitä pankkii viijää
ettei se taskussa lahhoo

Tällaiset juhlat on meillekin illoo
ja tiällä Lehtonieme työväen talossa on tilloo
Eikä tiälä huolet ja harmitkaan paina
tiälä sopis juhlia — vaikkapa aina

Hupilauluissa pilkattiin myös työväenliikkeen vastaisiksi koettuja instituutioita, kuten pappeja ja kirkkoa. Tällainen laulu oli muun muassa kappale ”Piika ja renki”, jossa papiston kaksinaismoraali asetettiin naurun alaiseksi (ks. liite 11). Paitsi että omat sanoitukset tehtiin monesti Dallapé-vihkojen sävelmiin, lehtoniemen kisällit esittivät iltamissa alkuperäisiä Dallapé-iskelmiä. Suomalaisen veljeksille tuli tilattuna kaikki Dallapé-vihkot, joten ohjelmaa riitti. Poikien iskelmäesitykset olivat varsin suosittuja iltamayleisön keskuudessa:

”Tallapee oi siihen aikaan kyllä hiton hyvässä muojissa”.⁷³

Dallapé-innostusta lisäsi olennaisesti se, että säestäjä Erkki Suomalainen soitti kisällitoiminnan ohella myös paikkakunnan toisessa haitarijazz-kokoonpanossa, Varkauden Urheilijoiden orkesterissa.⁷⁴

8.3.2. Tarmon kisällit

Varkauden työväentalolla ensimmäinen kisälliryhmä muotoutui voimistelu- ja urheiluseura Tarmon yhteyteen keskellä kiihkeintä lapualaisaikaan 1931.⁷⁵ Varkauden sos.dem.

työläisnuoriso-osasto oli kuitenkin kisällien taustavoima sekä perustamisen että toiminnan yhteydessä:

”Työväenyhdistyksen johtokunnan taholta tuli nuoriso-osastolle tällöinen esitys, että kisälliryhmä olis syytä perustaa, joka antas oman uuden säväyksen iltamille”.⁷⁶

Urheiluseuran ja nuoriso-osaston toiminta oli melko eriytymätöntä 1930-luvulla; samat nuoret toimivat molemmissa järjestöissä, ja kummallakin järjestöllä oli varsin samankaltaiset päämäärät: työläisnuorten vapaa-ajan harrastusten ohjaaminen ja sos.dem.työväenliikkeen kannatuksen edistäminen. Näin Tarmon kisällit saattoivat esiintyä nuoriso-osaston tilaisuuksissa ja kisällikilpailuissa osaston omana ryhmänä. Järjestöjen toiminnan eriytymättömyyttä kuvaa myös se, että 1930-luvun puolivälissä perustettu Tarmon kisällitörmäksi kutsuttu tyttöryhmä oli virallisesti nuoriso-osaston kisällitörmäkokoontaminen.⁷⁷

Kisälliryhmän toiminnan keskittyminen juuri Tarmon yhteyteen selittyy hyvin ryhmänjäsenten yhteisestä harrastuksesta, painista. Kisällien kahdeksasta jäsenestä ainakin viisi oli aktiivisia ja pitkälle edenneitä painijoita. Painiharjoituksia pidettiin työväentalolla useana iltana viikossa, ja harjoitusiltojen yhteydessä voitiin sitten harrastaa myös muuta, kuten juuri kisällilaulua.

Tarmon kisällit koostui seuraavista laulajista:

Einar Friman

Vilho Hämäläinen

Esko Kinnula

Erkki Puustinen

Kuope Reinikainen

Veikko Ruuskanen

Otto Vihavainen

Säestäjänä oli aluksi Jouko Stjerna ja hänen jälkeensä Veikko Tarvainen. Yksinomaaisena säestyssoittimena käytettiin mandoliinia. Monet kisälleistä osasivat sitä soittaa, joten soitin oli aina käytössä, varsinaisen säestäjän poissaollessakin. Säestäjiä ei kuitenkaan ollut kuin yksi kerrallaan. Kokoontaminen pysyi varsin muuttumattomana koko toiminta-ajan. Ryhmästä ei erottu kuin paikkakunnalta pois muuton vuoksi. Juuri muuttoihin ja naimisiinmenoihin

kisällien toiminta lakkasi v. 1937. Lisäksi Tarmon painitilat siirtyivät työväentalolta toiselle puolelle kaupunkia, joten yhdessäolon luonnollinen perusta katosi. Kisällitoiminta työväentalolla jatkui vielä pari vuotta, sotaan saakka Tarmon kisällien nuorimman jäsenen Kupe Reinikaisen perustaman nuoriso-osaston kisälliryhmän myötä.⁷⁹

Harjoittelu

Säännöllisiä harjoitusaikoja Tarmon kisälleillä ei ollut, vaan lauluja harjoiteltiin vain silloin, kun saatiin tietää, että esiintyminen oli tulossa. Työväentalo oli paikka, jossa suurin osa poikien vapaa-ajasta kului erilaisten harrastusten, kuten painin, nyrkkeilyn, jääpallo-otteluselostusten ja nuoriso-osaston kokousten parissa. Kisällit saatiin tarvittaessa nopeasti kokoon, koska kaikki jäsenet olivat työväen talolla tavallisesti muutenkin. Esityksiä ei kovin paljon hiottu, vaan ryhmä harjoitteli lähinnä sen verran, että sai kappaleet menemään läpi.

Nuotteja ei harjoittelussa juuri käytetty, sillä niiden tuntemus oli verraten heikkoa:

”Jokainen meistä jotakin niistä nuoteista tiesi, ainakin sen verran ettei repinyt niitä, mutta (...) mitään sellaista spesialistia meissä ei ollut”.⁸⁰

Jonkin verran ohjausapua saatiin viulisti Väinö Ruotsalaiselta ja työväennäyttämön pianistilta Lassi Parkkoselta, jotka auttoivat ryhmää löytämään uusista kappaleista ”oikean melodian ja äänen”. Tavallisesti keskusjärjestöistä saatujen uusien laulujen sävel oli jo ennestään tuttu ja laulu saatiin harjoituksissa ”sitten aika pian ulos”. Nuotteja ei edes ollut usein laulutekstien yhteydessä, ainoastaan maininta siitä, millä sävelellä laulu esitettiin.⁸¹

Esiintymistilanteet ja tyyli

Tarmon ja nuoriso-osaston järjestämät ohjelmalliset illamat muodostivat Tarmon kisällien tavallisimman esiintymisareenan. Esiintymisistä ei ollut puutetta, sillä työväenjärjestöjen toiminnan taloudellinen pohja oli vielä 1930-luvulla vahvasti iltamatulojen varassa. Iltamia järjestettiin vilkkaasti Varkauden ja Lehtoniemen työväentaloilla ja lähimaaseudulla. Erityisesti juuri Tarmo kunnostautui iltamien pidossa, sillä järjestön monipuolinen urheilu- ja voimistelutoiminta vaati paljon iltamatuloja. Työväenjärjestöt pitivät myös erilaisia juhlatilaisuuksia, joihin kisällejä pyydettiin laulamaan. Vaalijuhlat, vappujuhlat ja osuuskauppajuhlat olivat näistä tilaisuuksista merkittävimpiä.⁸² Harjoitusten tavoin myös esiintymisestä sopiminen tapahtui jokailtaisen vapaa-ajanvieton yhteydessä työväentalolla.



Tarmon kisällit 1933: edessä ryhmän säestäjä Jouko Stjerna, takana vasemmalta Veikko Ruuskanen, Einar Friman, Erkki Puustinen ja edessä Toivo Koponen ja Veikko Tarvainen. Pienellä teollisuuspaikkakunnalla työväenliikkeen järjestötoiminta oli suhteellisen eriytymätöntä'. Käytännössä työväen urheiluseuran kisällit olivat samalla nuoriso-osaston lauluryhmä. (E. Frimanin kokoelma)

Joku järjestö asioista perillä oleva oli saanut tietää tulevasta iltamasta tai juhlasta ja ilmoitti siitä pojille. Ryhmän jäsen Veikko Ruuskanen sai esiintymispyyntöjä eniten tietoonsa, sillä hän oli keskeinen henkilö myös nuoriso-osaston toiminnassa ja tunsikin näin paikallista järjestöelämää muita lähemmin.

Palkkaa esiintymisistä ei koskaan saatu:

”Se oli vaan ikäänku sen työväenliikkeen hyväksi tehtyä työtä, ei meillä ollu

penninkään korvausta millonkaan.”

Motivoivana tekijänä olikin esiintymisoikeus. Kisälliryhmän jäsenyys koettiin eräänlaisena kunnia-asiana ja etuoikeutena, eikä taloudellinen hyötyminen kuulunut kuvaan aikana, jolloin koko työväenliikkeen toiminta vielä perustui vapaaehtoisuuteen ja talkoohenkeen. Kisälliryhmä käsitti esiintymiskorvaukseen myös sen, että se pääsi ohjelmaa suorittaessaan iltamiin ilmaiseksi sisään.⁸³

Ryhmällä ei ollut varsinaisia esiintymisasuja. Tiettyyn yhtenäisyyteen pukeutumisessa silti pyrittiin olemalla kaikki paitasillaan ja käyttämällä saman värisiä tavallisesti tummia, mutta joskus myös valkoisia — housuja. Esiintyessä jokaisella kisällillä oli oma ”soolonumero”. Sen aikana solisti teki joitakin liikkeitä yleisöön, varsinkin tyttöihin päin. Muuta varsinaisesti suunniteltua liikehdintää ei ryhmällä tunnu olleen.⁸⁴

Ohjelmisto

Tarmon kisällien esittämät laulut riippuivat ratkaisevasti siitä tilaisuudesta, jossa ohjelmaa suoritettiin. Puoluejärjestöjen ja osuuskaupan illamat ja juhlat vaativat eniten poliittista sanomaa myös kisälleiltä.

”Politiikka tuli joskus mukaan hyvin vahvasti ja väkevästi, koko sen ryhmän tarkoitus oli tavallaan tehdä politiikkaa”.⁸⁵

Lähes koko ohjelmisto oli muualta hankittua, omia poliittisia lauluja ei ollut.

”Poliittista väriä näihin lauluihin (koetettiin saada), niistä kisällilauluvihkoista joita meillä oli”.⁸⁶

Työväenyhdistys tilasi kisälliryhmää varten lauluja, ”vihkosia ja monisteita”, keskusjärjestöistä, Sos.dem. työläisnuorisoliitosta ja Työväen sivistysliitosta. Laulun sanoja monistettiin jossakin, opeteltiin ulkoa tai kirjoitettiin käsin muistiin. Nämä laulut olivat:

”hyvin raakaa politiikkaa, siinä hyvinkin raakasti saatettiin jotain suojeluskuntaa tai tehtaan patruunaa tai muuta laulussa kirpeästikkin arvostella”.⁸⁷

Keskusjärjestöistä peräisin olevien laulujen sanoja voitiin hieman muunnella, esim. paikallisten henkilöiden nimiä saatettiin lisätä tekstiin tai sisältöä muuten muuttaa tehdasyhdyskunnan olosuhteiden mukaiseksi:

”Jos (alkuperäisessä tekstissä) puhuttiin pelloista, niin Varkaudessa puhuttiin tehtaasta”.⁸⁸

Tavallisimmat esiintymistilaisuudet, oman urheiluseuran ilmat eivät poliittista ohjelmaa juuri kaivanneet. Niissä kisällit lauloivat ”iloisia ja vitsikkäämpiä sekä vähäsen tunnepitoistakin laulua”. Myös ”kansanomaisia balladilauluja” oli mukana. Tavallisten iltamien lauluista erityisesti J. Alfred Tannerin kupletit olivat yleisön suosiossa. Lisäksi opeteltiin Tatu Pekkarisen ja Matti Jurvan kappaleita ja pyrittiin myös toisinaan esittämään. Näitä ”ilosempia, virkistävämpiä lauluja” esitettiin poliittisissakin tilaisuuksissa ”välipalana”.

Kerrallaan yhdessä tilaisuudessa ei laulettu kuin kolme laulua normaalisti. Mutta koska esiintymisiä oli usein ja koska eri ilmat ja juhlat edellyttivät erilaisia kappaleita, uusia lauluja oli harjoiteltava jatkuvasti ja aktiivinen repertuaari pidettävä suurempana.⁸⁹

Ainoa varsinaisesti itsetehty, varkautelainen laulu Tarmon kisällien ohjelmistossa oli ryhmän ja koko urheiluseuran tunnussävelmä, ”Tarmon laulu”. Tekstin lauluun runoili Lehtoniemen kisällien hovirunoilija Toivo Suomalainen, aktiivinen tarmolainen hänkin. Sävelmä on ilmeisesti kansansävelmä, jo Iivari Kainulaisen kupletissaan ”Kulkuripoika” käyttämä.⁹⁰ Sitä on käytetty varsin paljon myös kisällilauluissa, esim. Helsingin Toveriseuran kisällien ohjelmistoon kuuluneessa Eri katsauksia laulussa sekä SDNL:n ryhmien ohjelmistoon kuuluneessa ”Kun hätä on suurin, on apukin lähellä” kappaleessa.⁹¹ Työväen urheiluseura aatetta ja tarmolaisten yhteenkuuluvuuden tunnetta korostavassa laulussa esitellään säkeistö säkeistöltä eri Tarmon piiriin kuuluneet voimistelu- ja urheiluharrastukset ja niissä saavutetut ansiot.⁹²

LAULUESIMERKKI 13. Tarmon laulu. Tarmon kisällien tunnuskappale.

Hei Tarmompa poekija ollaan ja huviksemme
laaleskellaan.

1.

On perustettu seura meille urheilun malliin
viejäksi eespäin sen aatteen kalliin
ja nimeksi on laitettu ”Tarmo”
ja sen toiminta on melekosen varmoo.

2.

Tarmompa poekija on tämä joukko
löyvy ei sakistamme yhtäkään moukkoo
ja meillä on rippeitä poekii
ja kyllä meillä sorkat oekii.

3.

Talavella seuralla on jääpallo sakki
toiset pojat hyökkee ja joku taas on pakki
ja kansa se huutaa ja hualii
että koettakeepa hommata mualii.

4.

Kovat ovat meillä nuo hiihtäjät vaenen
olpa sitte kysseessä mies taekka naenen
myö piirissä parralta ollaan eikä muuallakkaa
jiähä nollaan.

5.

Vahvat meillä perinteet on voemistelulla
jos voet mukkaa tulla, nii sauva on sulla.
Ken pyramiitin huipulle kelepoo
ei tuntee sua yhtään pelekoo.

6.

Myös kaanista on naestennii voimistelu kahtoo
ja tytöt kun ne tanssii nii pojat ihan vahtoo
ja somasti ne kiäntyy ja keinuu
ja nästisti ne hammeetkin heiluu.

7.

Rekkivoimistelu tullu on muotiin
sillo kun magneseumi tullu on puotiin
on kippijäksiin koitettu suaha
vaikka tultu joskus nurin niskoin muaha.

8.

Pikamatkan juoksijat ne koettavat parastaa
jos ei muuta nii lähössä ne varastaa ja vaekka ne
kuopissa vapisoo
nii TUL:n ennätykset rapisoo.

9.

Työväen talolle jos kulukus käy illo
nyrkkeily hommoo niät siellä sä siilo
ja siellä opit suorat ja koukut
sitte pelota ei pimmeetkää loukut.

10.

Paenimatton evustus meillä on vankka
vaekka painiurheilu on tavattoman rankka
nii meillä on riskijä miehii
joota porvariliittokii liehii

11.

Penkkiurheilu viimeiseksi
itä myö ei tiijetä kuka sen keksi
siihen kaekki on innostunna
ja useimmat on kunnostautununna.

12.

Siksipä työkii nyt liittyykee Tarmoo
myö kaverit ollaa oi nuor taekka harmoo
ja oeskoha sanottuna suotta
että Tarmossa voes ellee sata vuotta.

8.3.3. Lehtoniemen kisällit

(Kirjoittanut Merja Hurri)

Toisen maailmansodan jälkeen kummankin työväenpuolueen aktiivisimmat ja tunnetuimmat (poika)kisälliryhmät toimivat Lehtoniemessä. Sosialidemokraattisten nuorten ryhmä otti nimekseen yksinkertaisesti Lehtoniemen kisällit ja oli tavallaan 1930-luvulla toimineen Lehtoniemen ensimmäisen kisälliryhmän perinnön vaalija.

Kukaan Lehtoniemen sodanjälkeisten kisällien jäsenistä ei kuitenkaan muista tällaisen ryhmän olemassaoloa eikä tiedä sen toimineen. Vanhin, Kauko Silvast, on syntynyt 1932, ja oli kertomansa mukaan hyvin nuorena mukana työväenyhdistyksen riennoissa

vanhempiensa kanssa.⁹³ Todennäköiseltä tuntuu, että hän jossakin yhteydessä olisi kuullut ryhmän esiintyvän työväentalolla oleillessaan. Selitystä täytynee hakea siitä, että vanhassa ryhmässä toimineista ainakin Toivo Suomalainen liittyi kommunistiseen puolueeseen heti toiminnan tultua lailliseksi sodan jälkeen. Ilmeisesti ryhmä on koostunut sos.dem. työläisnuoriso-osaston kommunistisesti ajattelevista jäsenistä; näitähän on todennäköisesti ollut, kuten muissakin osastoissa kommunistien toiminnan laittomuuden kaudella. Tällainen, monesti jopa suunnitelmallinen tietämättömyys ja välinpitämättömyys toisen osapuolen toimista oli varsin yleistä, kun kommunistien ja sosialidemokraattien välit sodan jälkeen kiristyivät. Toimihan Lehtoniemessä myöhemmin samaan aikaan kaksi kisälliryhmää, jotka eivät välittäneet tietää toisistaan ja poliittisista syistä pyrkivät mitätöimään toisen olemassaolon. Näin ollen ei sotaa ennen toi minulta ryhmää voi pitää varsinaisena edeltäjänä Lehtoniemen kisälleille, vaikka ryhmien välissä ei ollutkaan montaa vuotta ajallisesti ottaen.

Ryhmän perustaminen ja jäsenet

Sodanjälkeinen Lehtoniemen kisällit perustettiin vuonna 1946. Kokoajana oli Viljo Silvast, aktiivinen nuoriso-osastolainen, joka myös koko ajan toimi ryhmän vetäjänä ja ”taiteellisena vastaavana”. Kauko Silvast, joka tuli mukaan 1948, sanoo perustamisen syyksi sen, että tarvittiin ohjelmaa iltamiin ja vastaaviin, joita sodan loputtua järjestettiin paljon. Kisällilaulu oli sopivaa toimintaa, koska nuorisolla ei juuri ollut muita kokoontumismahdollisuuksia. Lehtoniemen työväentalolta saatiin tilaa, ja siellä oli hyvä harjoitella.

Vuonna 1949 Sosialidemokraattisessa Nuorisoliitossa toimi yhteensä 180 kisälliryhmää ja sekä sosialidemokraattinen että kansandemokraattinen nuorisojärjestö rohkaisivat aktiivisesti kisälliryhmien perustamista mm. järjestämällä liittojuhlillaan ja piireissään henkisiä kilpailuja, joissa oli vakituinen sarja kisällilauluille. Voi siis pitää luontevana, että Lehtoniemen tapaiseen vireään osastoon perustettiin kisälliryhmä, vaikka kukaan jäsenistä ei mainitsekaan siihen tulleen aloitetta ”ylhäältäpäin”, ts. nuorisoliitolta. On myös huomattava, että Lehtoniemi oli todella aktiivinen iltamien ja ohjelmatoiminnan järjestäjä, ja että kisälliryhmillä oli tärkeä osa näissä tilaisuuksissa.⁹⁴

Alkuperäiseen ryhmään kuuluivat vetäjänä Viljo Silvast, jäseninä Erkki Roivas, Tauno Markkanen, Vilho Liukkonen, Teuvo Tenhunen, Hugo Tenhunen ja säestäjänä Erkki

Wendelin (kitara). Tässä kokoonpanossa esiinnyttiin pari vuotta. Vuoden 1948 aikoihin kokoonpanoksi vakiintui seuraava: Viljo Silvast, Alvar Silvast, Kauko Silvast, Erkki Autio ja Lauri (Lassi) Lassila. Se pysyi suhteellisen muuttumattomana vuosiin 1954-55 saakka, jolloin ryhmä lakkasi toimimasta entisellä nimellään. Lisäksi ryhmään kuuluivat joitakin aikoja Alvar Kaukonen ja Yrjö Roivas. Säestäjinä olivat Erkki Wendelinin jälkeen hanuristit Unto Hirvonen ja Lauri Timonen ja viimeksi kitaristi Erkki Immonen. Viiden miehen lauluryhmä ja säestäjä oli kuitenkin yleisin kokoonpano. Vuosina 1948-54, jota haastatellut jäsenet pitivät ryhmän ”huippukautena”, vaihtuvuus ryhmässä oli siis melko vähäinen.

Silvastin veljesten osuus ryhmän toiminnassa on kaikesta päätellen ollut keskeinen. Myös poikien sisar, Irma Silvast (nykyään naimisissa Erkki Aution kanssa) lauloi Lehtoniemen kisällitärissä. Siihen kuului myös kaksi perheen Silvast-nimistä serkkua, Elvi (nyk. Valo) ja Seija (nyk. Pitkänen). Vaikka ryhmää ei perheyhtyeenäkään voi pitää, niin ilmeisesti ainakin kiinnostus Silvastin suvussa on ollut suuri.

Ryhmä esiintyi Lehtoniemen kisällien, ei esim. Lehtoniemen sos.dem. nuorten kisällien nimellä. Tästä paikannimen omimisesta on huomauttanut Lehtoniemen Demokraattisten nuorten kisällien entinen jäsen Veikko Riipinen. Ilmeisesti ryhmät enimmäkseen esiintyivät eri tilaisuuksissa, joten eron korostaminen ei ollut tarpeen. Toisaalta näyttää siltä, että sos.dem. nuoret myös katsoivat olevansa ainoa ryhmä reviirillään.⁹⁵

Aktiivinen toiminta loppui vuosien 1954-55 paikkeilla. Alvar Silvast meni naimisiin 1954 ja muutti pois Lehtoniemestä. 1955 Erkki Autio lähti opiskelemaan Joensuuhun. Ryhmä toimi vielä jonkin aikaa Lehtoniemen Vauhdin kisällien nimellä. Osittain mukana oli samoja, mutta myös joitakin uusia. Tämäkin ryhmä lopetti parin vuoden kuluttua.⁹⁶

Yleiseksi syyksi kisällilaulun kuolemaan Silvastit esittävät tanssitoiminnan ja huvielämän vilkastumisen. Heti sodan jälkeen piti — etupäässä verotussyistä — olla iltamissa myös ohjelmaa ja vain 1½ tuntia tanssia. Tuolloin ohjelmallisissa iltamissa kävi myös väkeä. Alvar Silvast oli ensimmäisen kerran narikkapoikana Lehtoniemen työväentalolla 1946 ja ”silloin oli todenperään kävijätä”, liput olivat aina loppuunmyydyt. 50-luvun alusta alkoi kuitenkin olla myös kokoillan tansseja, jotka kestivät klo 20-24, eivätkä ohjelmailtamat enää vetäneet niin kuin ennen. Kauko Silvastin mukaan ”enää ei

kannattanut lähteä harjoittelemaan aikaa vieviä ohjelmaesityksiä, koska ei ollut yleisöä. Mielenkiinto sammui, kun ihmiset eivät olleet kiinnostuneita.”⁹⁷

Kisällien musiikillinen tausta ja oppiminen

Alkuaikojen ryhmän (1946-48) ei ainakaan mainita saaneen mitään koulutusta. Kun vakiokokoonpano syntyi vuonna -48, käytiin ottamassa tunteja Varkauden Työväen Sekakuoron johtajalta Jorma Rantalalta. Rantala teki myös joihinkin kappaleisiin helppoja kaksiaäänisiä sovituksia, niin että ainakin säkeiden loppuja loppusointu saatettiin laulaa moniäänisesti. Muuten ryhmä lauloi yksiaäänisesti. Käytäntö oli, että Rantala opetti stemmat kertaalleen, ja sen jälkeen pojat harjoittelivat keskenään säestäjän johdolla. Kun laulun katsottiin olevan kutakuinkin valmis, mentiin Rantalan luo ”loppusilaukselle”, ts. äänen balanssia, väriä ja muuta hienosäätöä varten.⁹⁸

Ryhmän jäsenistä Lauri Lassila ja Erkki Autio lauloivat jo ennen kisällien perustamista Varkauden Työväen sekakuorossa ja hallitsivat jonkin verran nuotteja, vaikka ”hyvin heikosti”. Muille nuotit olivat tuntemattomat, ja myös säestäjät soittivat Aution mukaan korvakuulolta. Laulujen opettelu ryhmässä tapahtui ”siitä vaan tapaamalla”, jos sävelmä oli tuttu. Jos melodia oli vieras, hanuristi yleensä osasi soittaa sen, ja muut pojat hyräilivät mukana, kunnes melodia jäi mieleen. Muuta opetusta ryhmän ei missään vaiheessa mainita saaneen.⁹⁹

Erkki Autio on ryhmän jäsenistä ainoa, jolla musiikki on säilynyt keskeisenä harrastuksena. Tällä hetkellä hän on Varkauden Työväen sekakuoron johtaja ja vuodesta 1973 Suomen Työväen Musiikkiliiton Savo-Karjalan piirin puheenjohtaja. Ilmeisesti tähän on vaikuttanut eniten kansakoulunopettajaseminaari, jonka hän kävi vuosina 1955-60 Joensuussa ja missä hän sai teoreettista ja käytännön opetusta musiikissa. Kauko Silvast laulaa myös Työväen sekakuorossa vuodesta 1967. Muiden kohdalla laulaminen näyttää jääneen nuoruusiän harrastukseksi, enemmän yhteisöön ja järjestöön liittyväksi toiminnaksi kuin itseisarvoiseksi musiikin harjoittamiseksi.

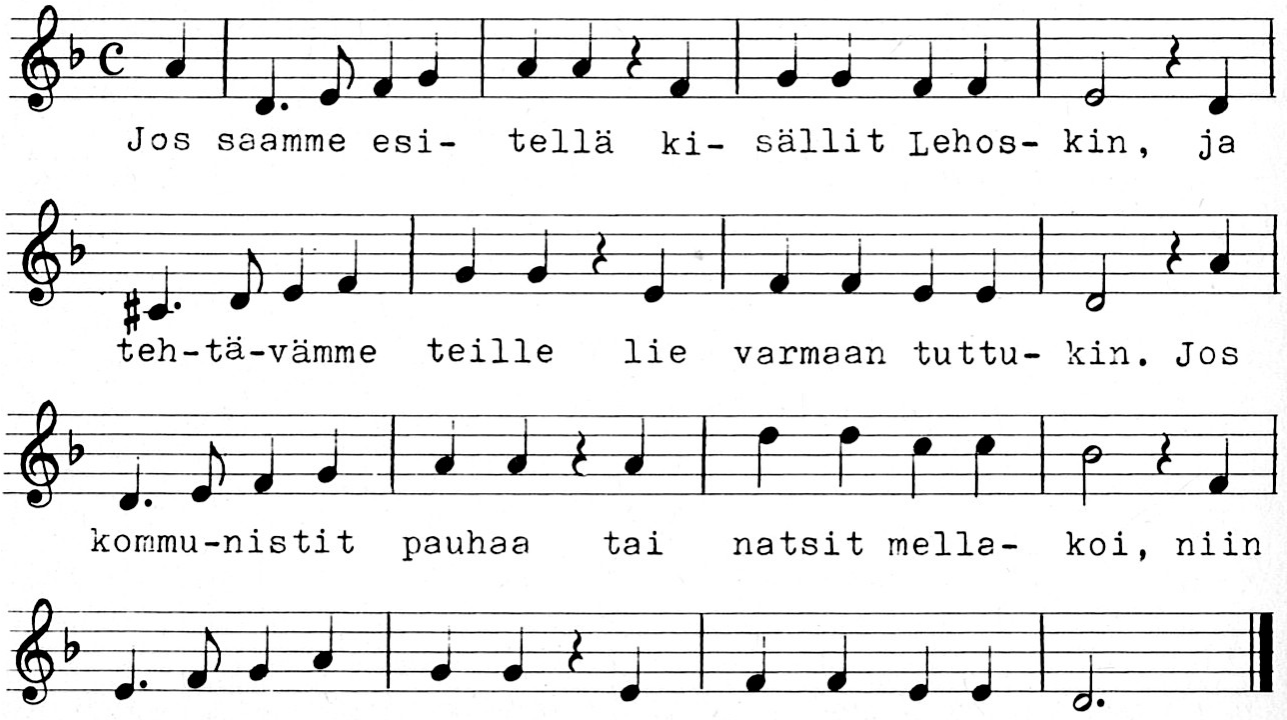
Ohjelmisto

Ryhmän laulamien kappaleiden melodiat olivat suurimmaksi osaksi — tavalla, joka yleensä erottamattomasti yhdistetään kisällilauluun — päivän iskelmiä (erikoisessa suosiossa

näyttävät olleen J. Alfred Tannerin kupletit) tai kansanlauluja. Useimmiten ne tunnettiin ennakolta ja laulettiin korvakuulolta. Tyypillistähän kisällilaululle on juuri, että sekä yleisö että esittäjät tunsivat melodiat. Monisteisiin tai lauluvihkoihin merkittiin myös yleensä vain melodian nimi, aniharvoin nuotteja. Laulujen funktiosta taas voi todeta, että se näyttää melko tiiviisti liittyneen iltamakulttuuriin ja nuorisosaaston toimintaan. Tarkoitus oli sekä viihdyttää yleisöä että herättää heissä aatteellista innostusta. Kun kisälliryhmä esiintyi poliittisten tilaisuuksien ulkopuolella, korostui ilmeisesti viihteellinen puoli, koska tietyissä tilaisuuksissa ei laulettu poliittisia lauluja.¹⁰⁰

Sanoitukset saatiin joko nuorisoliitolta suoraan tai vaihtamalla muiden Kuopion alueen ryhmien kanssa. Sanoittajia tai säveltäjiä ei ryhmässä ollut, vaan kaikki laulut oli hankittava muualta, ”eikä se aina ollut helppoa”. Viljo Silvast oli yleensä se, joka hankki lauluja, koska hänellä oli hyvät suhteet sekä muihin ryhmiin että nuorisoliittoon. Valinta tapahtui kuitenkin ryhmässä. Kuplettilauluja saatiin kyllä ostamalla esim. Tannerin ja Jurvan laulukirjoja. Ryhmän ainoa oma kappale oli yhteistyössä tehty esittelylaulu:¹⁰¹

NUOTTIESIMERKKI 14. Alku Lehtoniemen kisällien esittelylaulusta.



Jos saamme esi- tellä ki- sällit Lehos- kin, ja
 teh-tä-vämme teille lie varmaan tuttu- kin. Jos
 kommu-nistit pauhaa tai natsit melle- koi, niin
 silloin heistä laulaa ki- sällit nämä voi.

Ryhmä näyttää toisaalta laulaneen runsaasti muitakin kuin ns. perinteisiä

kisällilauluja. Erkki Aution mukaan lauluista oli työväenhenkisiä arviolta 50 %, 50 % oli eiaatteellisia, lähinnä hupinumeroja ja kupletteja. Autio jakoi ohjelmiston kolmeen tyyppiin. Ensin olivat tyypilliset *kisällilaulut* (ks. liitteet 13-14, Pöpä pöpä ja Alhaalta ylöspäin). Näitä saatiin juuri nuorisoliitolta ja muiden ryhmien kanssa vaihtamalla, ja sävel oli yleensä ryhmälle tuttu. Aiheista olivat keskeisiä politiikka ja varsinkin sodanjälkeisen ajan elintarvikepula. Sävyltään suurin osa oli keveitä ja huvittavia; vaikka ne olivat poliittisia ja aatteellisia, vakavia niissä oli kovin vähän.¹⁰²

Toiseksi laulettiin paljon *kupletteja*, kuten Tatu Pekkarisen, Matti Jurkan ja J. Alfred Tannerin. Ryhmän bravuuri, jolla myös voitettiin useissa kilpailuissa, oli Tannerin Juuveli ja Toijeli. Se on kertomus kahden savolaisukon matkasta Helsinkiin ja käynnistä mm. Eduskunnassa. Lauluun oli helppo saada eleitä ja tehosteita: ”siinä oli kyllä hienoja liikkeitä”. Paras kohta oli junamatka, jossa liikaa hernerokkaa syöneet miehet pyrkivät junan käymälään. Juuveli ehti, mutta Toijeli jäi sanojen mukaan ”kuin Jämsän äijä taivaan oven taa” rukoilemaan jalat ristissä kertosäkeen sanoin: ”Tule pois, tule pois, tule herran tähden pois!” ”Se oli yleisöön menevä kohta.”¹⁰³

NUOTTIESIMERKKI 15. Katkelma ryhmän suosikkikupletista Juuveli ja Toijeli.



aa - vis - tain, hän tirk - kaa Juu - ve - liin: Tu - le
pois! Tu - le pois, tu - le her - ran täh - den
pois! Tu - le pois, tu - le pois, tu - le
jou - tuin niin kuin ois pois, näyt - tää - pä sil - tä, ett'

Joitakin aatteellisia, vakavahenkisiä työväen taistelulauluja ryhmällä oli myös, mutta melko vähän. Ohjelmisto vaihteli jonkin verran sen mukaan, missä esiinnyttiin, esimerkiksi ainoassa radio-ohjelmaesiintymisessään kisällit esittivät Tannerin ”puolueettoman” kupletin. Samoin kauppalan järjestämissä kulttuurikilpailuissa ei laulettu poliittisia lauluja, vaikka kyseessä olikin juuri kisällilauluille tarkoitettu sarja.¹⁰⁴ Kommunistien ja sosialidemokraattien yhteisissä vappujuhliissa, joita järjestettiin joka vuosi Taulumäen torilla, varottiin laulamasta kommunisteista kovin pahasti: ”siellä ei voinut tökkiä ketään”.¹⁰⁵ Muuten kommunistien pilkkaaminen ei ollut mitenkään harvinaista; pikemminkin he usein esiintyivät päävastustajina lauluissa oikeiston rinnalla (vrt. ryhmän esittelylaulu liite 12.). Ohjelmisto ei ollut kovin laaja, tavallisesti yli 10 mutta alle 20 laulua. Kappaleet pysyivät kauan ohjelmistossa, koska niiden harjoittelukin kesti kauan, sitä paitsi ryhmä liikkui niin paljon eri paikoissa maaseudulla, ettei haitannut, vaikka laulut olivatkin vanhoja: yleisölle ne olivat kuitenkin uusia. Sama kappale saattoi pysyä mukana vuosiakin. Iltamissa laulettiin

yleensä 34 laulua 23 otteessa, joten tavallisesti saatiin myös laulaa koko repertuaari läpi.¹⁰⁶

Esiintymiset

Sos.dem. nuoriso-osaston omat iltamat, vappujuhlat, pikkujoulut ja illanvietot Lehtoniemen työväentalolla olivat tärkeimmät esiintymispaikat. Matkoja tehtiin myös paljon lähipitäjiin, joissa nuoriso-osasto järjesti ohjelmallisia iltamia taloutensa tukemiseksi. Iltamien ohjelmassa oli tavallisesti pieni näytelmä, kansantänhujä, joukkolausuntaa, kisälli- ja kisällitärälauluja ja lopuksi 1½ tuntia tanssia. Ainakin Lehtoniemen iltamissa käytiin yli puolueräjojen. Muuta kokoontumispaikkaa ei ollut, ohjelma kiinnosti ja varsinkin tanssi. Kisälliläulu oli kuitenkin yleensä ohjelman päänumero.¹⁰⁷

Vuosina 1949-55 Varkauden kauppalan nuorisolautakunta järjesti vuosittain kulttuurikilpailut, joissa oli myös sarja kisälliläululle. Lehtoniemen kisällit saivat niissä useaan otteeseen palkintoja, yleensä parhaita. Vuonna 1954 mm. voitettiin ensimmäinen palkinto Matti Jurvan kupletilla Poikamiehen huolet. Jokavuotinen tapahtuma oli myös Kuopion sos.dem. nuorisopiirin henkiset kilpailut, joita pidettiin Kuopiossa, Sorsakoskella, Iisalmella, Varkaudessa ja yhdet myös Lehtoniemen työväentalolla. Niihin osallistuttiin 4-5 kertaa ja voitettiin 3-4 piirimestaruutta.¹⁰⁸

Esiintymispyynnöt tulivat yleensä osaston kautta. Pikkujouluaikaan saatiin kuitenkin tarjouksia myös suoraan ryhmälle. Pääsääntöisesti ei esiintymisistä koskaan saatu palkkaa. Poikkeuksena olivat pikkujouluesiintymiset, joista voitiin periä pieni palkkio. Maksavia tilaajia olivat mm. ammattiyhdistykset. Työväenjärjestöjen ulkopuolella esiinnyttiin muutaman kerran. Esim. Varkauden juksukerho pyysi säännöllisesti pikkujouluihinsa laulamaan ja maksoi myös. Kerhossa tosin oli pääasiassa työväenyhdistyksen jäseniä.¹⁰⁹

Muistitiedon mukaan vuonna 1952 Lehtoniemen kisällit lauloivat myös Kuopion alueradiossa. Ryhmä oli sitä ennen voittanut nuorisopiirin mestaruuden Kuopiossa. Alueradiosta otettiin yhteyttä Viljo Silvastiin ja tarjottiin esiintymistä. Nauhoitus tapahtui alueradion toimituksessa Kuopiossa. Kappale oli Juuveli ja Toijeli, sama, jolla ryhmä oli voittanut henkiset kilpailut. Radioesiintyminen kisälliryhmille ei tuolloin ollut kovin harvinaista, sillä Kuopion alueradio oli käyttänyt niitä aikaisemminkin. Mm. Varkauden sos.dem. kisällitäreät esiintyivät siellä vuonna 1946, voitettuaan nuorisoliiton mestaruuden liittojuhlilla Tampereella. Kappale oli Georg Malmstenin Meidän Maija. Radioon valitut

kappaleet siis nähtävästi edustivat kevyttä kuplettilinjaa: poliittisia lauluja ei ryhmien tiedetä siellä esittäneen.¹¹⁰

Esiintymisasut

Ryhmän yleisin esiintymisasu oli tyypillinen tuonaikaiselle kisälliryhmälle: siniset housut, valkeat paidat ja solmio, jossa on sinistä vaalealla pohjalla. Poliittisia tunnuksia, järjestöpaitoja tai merkkejä, kisällit eivät käyttäneet. Toisen maailmansodan jälkeen se olikin melko harvinaista, mikä saattaa juontaa alkunsa jo 30-luvun puserolaista; punaisilla paidoilla ei haluttu aiheettomasti ärsyttää mahdollisia poliittisesti sitoutumattomia katsojia. Kun ryhmällä sitä paitsi poikkeuksetta oli varaa vain yksiin esiintymispukuihin, sen oli paras olla sopiva myös osaston sisäisten tilaisuuksien ulkopuolella (kulttuurikilpailuissa jne.), mikä selittää ”sinivalkoisen” linjan. Mainittakoon, että sekä Varkauden sos.dem. nuorten kisällit että Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällit käyttivät noihin aikoihin esiintymisasuna sinivalkoista merimiespukua. Lehtoniemen sos.dem. kisälleillä oli myös toinen, kokovalkea asu (housut ja paita). Nuoriso-osasto kustansi osan vaatteiden hinnasta, osan maksoi jokainen itse. Joka tapauksessa puku oli tärkeä; ilman sitä ei esiinnytty. Myös kilpailutuomarit kiinnittivät huomiota vaatetuksen yhdenmukaisuuteen, ja 50-luvulla saattoi jopa puhua ”kisällimuodin” vaihteluista.¹¹¹

Suhde nuoriso-osastoon

Ryhmä oli selkeästi sos.dem. nuoriso-osaston alajaosto, ja kaikki esiintymiset tehtiin osaston nimissä. Lauri Lassilaa lukuunottamatta — jonka suhteen asiaa ei muistettu varmasti — kaikki kisällit olivat osaston jäseniä ja aktiivisesti mukana sen toiminnassa monilla tavoilla. Kaikki paitsi Lassila myös kuuluivat osaston tanhuryhmään, joka esiintyi tavallisesti samoissa tilaisuuksissa kuin kisällitkin. Esiintymisistä mahdollisesti tulevat palkkiot menivät kaikki osastolle. Vastineeksi saatiin avustusta kilpailumatkojen kustannuksiin ja esiintymispukujen hankkimiseen. Näistäkin osa kuitenkin maksettiin itse.¹¹²

Toiminta oli tiivistä, ja lähes kaikki vapaa-aika vietettiin työväentalolla, tavalla tai toisella. Silvastin veljet olivat keskeisiä käynnissäpitäjiä myös osaston toiminnassa. Kannattaa lisäksi muistaa, että kaikki ryhmän jäsenet olivat tulleet nuoriso-osastoon varsin nuorina (esim. Kauko Silvasi 14-vuotiaana, Erkki Autio 16-vuotiaana) ja kasvaneet sen aatemaailmaan useimmat jo kotonaan. Jäsenyys oli kokonaisvaltaista: osastossa vietettiin

aikaa, urheiltiin, laulettiin, näyteltiin, tanhuttiin ja menttiin naimisiin. Kysyttäessä, olisiko kisälleihin voinut kuulua olematta osaston jäsen. Autio vastasi: ”Kai se mahdollista olisi ollut, mutta työväenliikkeeseen täytyi olla vihkiytynyt, muuten ei olisi viihtynyt.”¹¹³

Vihkiytyneisyys ei kuitenkaan merkinnyt, että ryhmän olisi pitänyt laulaa pelkästään poliittisia lauluja. Kuten aikaisemmin on todettu, 50 % ohjelmistosta oli ei-aatteellista. Lisäksi nuoriso-osastossa oli huomattava määrä muutakin harrastustoimintaa jota voi pitää täysin ”epäpoliittisena”: kansantanhuja, urheilua jne. Ilmeisesti Lehtoniemen kisällit on siis palvellut osaston ohjelma- ja propagandatarpeiden lisäksi myös laulajien omia harrastus ja musiikkimieltymyksiä. Oman vaatimuksensa lienevät asettaneet myös osaston ulkopuolella tehdyt esiintymiset, jotka ovat saattaneet muovata linjaa epäpoliittisemmaksi kuin mitä se muuten olisi ollut.

Suhde muihin kisälliryhmiin

Lehtoniemen sos.dem. nuoriso-osastolla oli myös kisällitäroryhmä, joka perustettiin noin vuonna 1953 ja toimi pari vuotta. Poikiin verrattuna se oli kuitenkin vaatimaton, vain 4-henkinen ja lauloi ilman säestystä. Kisällit ja kisällitäre esiintyivät samoissa tilaisuuksissa, mutta eivät koskaan olleet yhtä aikaa lavalla. Irma Aution mukaan pojat eivät muutenkaan mitenkään puuttuneet tyttöjen toimintaan, eivät esim. pyrkineet neuvomaan tai kouluttamaan, vaan ryhmät toimivat täysin erillään: ”Muuten kyllä olivat tyytyväisiä, että me tytötkin yritettiin.”¹¹⁵

Myös Varkauden nuoriso-osastolla oli sekä kisälli- että kisällitäroryhmä. Varkauden kisällien kanssa kilpailtiin paremmuudesta, mikä näkyi mm. kauppalan kulttuurikilpailuissa. Jompikumpi ryhmistä tuli yleensä ensimmäiseksi, ja tuomarien oikeudenmukaisuudesta väiteltiin joskus tiukastikin. Piirin muiden kisälliryhmien kanssa kilpailtiin mainituilla piirijuhlilla. Kilpailu oli kuitenkin ilmeisesti melko toverillista, ja ryhmien välillä oli paljon yhteistyötä, kuten mainittu ohjelmistojen vaihto.¹¹⁶

Mielenkiintoinen on suhde kommunistisiin kisälliryhmiin. Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisälliryhmä perustettiin 1947, ja se toimi jossakin muodossa 1960-luvulle asti. Ryhmään kuului 6–8 jäsentä, ja se osallistui mm. samoihin kauppalan kulttuurikilpailuihin kuin sos.dem. nuorten kisällit, samoin kommunistien ja sosialidemokraattien yhteisiin vappujuhliin. Dem. nuorilla oli myös kisällitäroryhmä, joka

toimi noin vuosina 1948–55.¹¹⁷ Kysyttäessä, mitä muita kisälliryhmiä Varkaudessa tuolloin oli, sos.dem. kisällit eivät maininneet eivätkä tiedustelunkaan jälkeen muistaneet kommunistien ryhmiä: ”Niitä oli, mutta minä en niistä tiedä”¹¹⁸ Veikko Riipinen dem. nuorten kisälleistä sen sijaan muistaa sos.dem. kisällit, ja luontevaa se onkin, sillä ovathan ryhmät kaiken todennäköisyyden mukaan useita kertoja esiintyneet samoissa tilaisuuksissa. Riipinen pyrki kyllä puolestaan antamaan haastattelussaan sos.dem. kisällejä vähättelevää tietoa: hän mm. esitti mainitun radionauhoituksen tapahtuneen ryhmän omasta tilauksesta ja sen kustannuksella, ennen kuin ryhmä oli kertaakaan edes ehtinyt harjoitella. Hänen mukaansa oli myös väärin, että ryhmä käytti Lehtoniemen kisällien nimeä, kun alueella kerran oli kaksi ryhmää. Riipinen ei myöskään maininnut ryhmän voittaneen kauppalan kulttuurikilpailuissa, vaikka oli itse nuorisolautakunnan jäsen ja kilpailun keskeisiä järjestäjiä. Päinvastoin hän korosti, että demarit eivät koskaan päässeet kilpailuissa palkintosijoille muissa kuin näyttämö- ja lausuntalajeissa. Riipisen mukaan kilpailut jopa lopetettiin siksi, että ”demarit eivät sulattaneet, ettei heillä ollut yhtä hyviä ohjelmaryhmiä kuin dem. nuorilla ja pioneereilla jotka veivät aina palkinnot ryhmä- ja yksinsuorituslajeissa”.¹¹⁹

Näyttää selvältä, että ryhmien välillä on ollut vahvaa ”ammattikateutta” tai sitten täysin poliittista pyrkimystä mitätöidä toistensa saavutukset puolin ja toisin. Ilmeisesti sosialidemokraattien ja kommunistien kireät välit, jotka kuvastuivat myös ajan kisällilauluissa molemmilla puolilla, ovat johtaneet niin korostuneeseen sisäryhmäläisyyteen, että toisten ansioita ei kerta kaikkiaan ole haluttu nähdä.

8.3.4. Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällit/ Työn nuorten kisällit

Varkautelaisten nuorten kommunistien ja kansandemokraattien kisällilaulutoiminta keskittyi Lehtoniemen demokraattisten nuorten pariin 1947. Lehtoniemen yhdyskunnan musiikkiperinteen voima ja hedelmällisyys vaikutti näin myös sodan jälkeen uudeksi poliittiseksi voimaksi muodostuneen kansandemokraattisen liikkeen keskuuteen. Ennen Lehtoniemen ryhmää oli Taulumäellä toiminut ilmeisesti Kansan nuorten kisälliryhmä, jota siis voidaan pitää paikkakunnan ensimmäisenä kommunistisena kisällikokoonpanona. Tältä vain vähän aikaa toimineelta ryhmältä uusi lehtoniemeläisyhtye peri ensimmäisen säestyssoittimensa, vanhan mandoliinin.¹²⁰

Ryhmän perustajajäsenet olivat Veikko Riipinen, Yrjö Ikonen, Paavo Palkeinen ja Hugo Huuskonen. Huuskonen oli aluksi mandoliinisäestäjä, mutta lopetti varsin pian, kun kisälleillä ei ollut varaa hankkia haitaria säestyssoittimeksi. Hänen jälkeensä mandoliinisäestäjäksi tuli Alho Nykänen. Molemmat säestäjät myös lauloivat ryhmän mukana. Hieman myöhemmin kisälleihin liittyivät Aarne ja Artturi Anttila.¹²¹

Innokkaita nuorisoliittolaisia olisi tullut koko ajan mukaan laulamaan enemmänkin, mutta ryhmän koko pidettiin tarkoituksella suhteellisen pienenä:

”Jatkuvasti oli painetta, että se (ryhmä) pitäis isontaa, mutta pidimme kohtuullisena, että siinä ois enintään viis laulajaa ja tää säestäjä lisäksi, koska katoimme, että ryhmä jos lasketaan isoks niin sitä on vaikee saaha enää harjoteltua. Joku on aina pois ja ei siitä sitten taho tulla mitään.”¹²²

Uuden kisälliryhmän perustaminen liittyi kiinteästi nuoriso-osaston toiminnan elvyttämiseen. Alusta alkaen mukana olleen Veikko Riipisen mielestä ryhmällä oli kolme selvää tehtävää. Ensinnäkään kisällilaulu ei ollut itsetarkoitus, vaan järjestön taloudellisen aseman vahvistamismuoto:

”Koska järjestö oli aivan hajalla, (...) niin hetihän sitä täyty ruveta kasaamaan nimenomaan ohjelmapuoltaja me mentiin kisälliryhmään. Tähän oli selvä tarve. Ensinnäkin siihen aikaan ei saanu mistään rahaa, se oli hankittava ite: iltamatoiminta oli se joka sitä toi, nimenomaan ohjelmailtama ... Näin lähetettiin ohjelmatielle.”

Yhtä paljon kuin iltamatoiminta tarvitsi ohjelmaa, kisälliryhmä kiihdytti iltamien pitoa.

”Ei mikään ohjelmaryhmä järjestöissä jaksa ja rupee vuodesta toiseen harjottelemaan, ellei niillä oo esiintymisiä.”

Myös kisällilaulun propaganda-arvo tiedostettiin ja oli keskeisellä sijalla aivan alusta alkaen.

”Kolomas syy ja yhtä tärkeä syy tietysti oi se, että sitä sanomaa piti viijä ulos. Piti kertoa työväenliikkeen tavoitteista, siitä taistelusta, mitä työväenliike käy... Ennen kaikkea kisälliryhmä oli se joka iski ajan hermoon. Se kerto niistä epäkohdista, jotka sillä hetkellä oli päällimmäisinä ja tappeli niiden puolesta. Vaikka muu ohjelma usein olikin että se ei niin painottunu poliittiseks, niin tuo (kisällilaulu) se oli kuitenkin se

suola siellä.”¹²³

Lehtoniemen dem. nuorten kisällien vilkkainta toiminta-aikaa olivat vuodet 1948–1951. Tuolloin ryhmä ”voitiin herättää vaikka keskellä yötä ja se oli aina valamis lähtemään”.

Käytännössä pojille ilmoitettiin tarpeeksi ajoissa esiintymisistä, varsinkin jos heiltä odotettiin uusia lauluja. Joskus ilmoitus tuli todella viime tingassa:

”Kiireellisin oli joku erikoisjuhla, johon annettiin kaks päivää aikaa kun tuotiin sanat, että sitä pitäs esiintyä. Niinä kahtena yönä ei nukuttu, sillo harjoteltiin.”¹²⁴

1950-luvun puolessa välissä ryhmän esiintymisvalmius pieneni ja se tarvitsi aina hyvissä ajoin tiedon tilaisuudesta, jotta olisi ehtinyt harjoitella. Myös uusia poikia tuli ryhmään ja vanhat lopettivat, ensimmäisenä Riipinen. Ryhmän nimikin muuttui Työn nuorten kisälleiksi toiminnan siirtyessä Lehtoniemeltä Taulumäelle kansandemokraattien uuteen järjestötaloon Kansantalolle (nyk. Toritorppa). Edelleen säestyssoitin vaihtui, ensin kitaraksi, sitten haitariksi.¹²⁵

Työn nuorten kisällit jatkoivat harrastustaan vielä pitkään, viimeinen esiintyminen oli 1970-luvun puolivälissä vappujuhlassa. Tässä mielessä ryhmä on ehdottomasti pisimpään paikkakunnalla toiminut. 1960-luvulta alkaen esiintymisiä oli tosin kovin harvoin, tiettyjen erityisjuhlien yhteydessä. Myöhemmin kisälleissä toimineita ovat ainakin Kauko Partanen, Tomi Kantanen, Teuvo Koponen, Ilmari Kuronen, Ville Makkonen ja Veikko Reinikainen.¹²⁶

Esitystyyli ja sen harjoittelu

Laulun sanomaa tukevat liikkeet olivat varsin keskeisellä sijalla Lehtoniemen dem.nuorten kisällien esityksissä. Liikkeisiin kiinnitettiin paljon huomiota jo harjoittelussakin.

”Esitystapa oli (...) se vahvin puoli... Liikehdintä yritettiin tehdä, että se tehosti sitä laulua... Se tekee sen kisälliryhmän eläväks, että se ei tosiaankaan seistä jökötä siellä vain ja laula.”¹²⁷

Ulkopuolista ohjausta ryhmä ei liikunnassaan saanut lukuunottamatta aivan perustamisaikoja, jolloin eräs Ahlströmin konepajalla työskennellyt invalidi kävi ohjaamassa lähinnä ”miten lauluun pittää liikkeet sovittaa”. Neuvoja oli ilmeisesti itseoppinut iltamien huumoriesiintyjä.¹²⁸

Liikkeet suunniteltiin aina yhdessä. Mietittiin, mitä liikkeitä millekin laulun kohdalle pitäisi tulla.

”Joku teki aina ehdotuksen ja se sitten sakiltaan päätettiin hyväksyä tai se hylättiin suoralta kädeltä. Jos (ehdotus) tuntu vähänkiin mukiinmenevältä, se otettiin niin kyytyön alle. Siitä se sitte vähitellen hioutui.”¹²⁹

Toisinaan sanojen alle merkittiin, mitä sillä kohdalla piti tehdä. Usein ainakin alleviivattiin ne sanat tekstissä, joiden kohdalla jokin liike oli tehtävä. Tämä kaikki auttoi liikkeiden muistamisessa. Lisäksi monissa keskusjärjestöstä tulleissa teksteissä oli esiintymisohjeet valmiina, (ks. liite 15, ”Vetypommi”). Yleensä yksittäisen kappaleen harjoitteluun riitti pari viikkoa, jonka aikana ”laulu kun laulu” tuli esitettävään kuntoon.

Liikkeet yritettiin tehdä mahdollisimman kuvaaviksi ja humoristisiksi:

”Jos siellä jotain verrattiin kanaks tai joksi; kotkottajaks, nii joku siellä sitte ryhmästä kotkotti kansa tai räpistel vähä käsijään kuin kana siipijään.... Tai että porvari iskee meitä päähän, niin kyllä siellä joku kalautti joltain päähän ja se oli nytkähtävinään vähän polovilleen.”¹³⁰



Lehtoniemen dem. nuorien kisällit ulkoilmatilaisuudessa Taulumäellä 1950-luvun alkupuolella: Ryhmän säestäjä Alho Nykänen oli jo tuossa vaiheessa siirtynyt mandoliinista kitaraan. 1950-luvun kisälliryhmien suosikkisoittimeen. (Tori-Torpan arkisto)

Säestäjää lukuunottamatta ryhmän jäsenet eivät juuri nuotteja tunteneet. Eikä säestäjäkään paljon nuotinlukutaidollaan tehnyt, sillä eihän kisällilaulumonisteissa nuotteja käytetty, oli vain sanallinen viittaus johonkin suhteellisen tuttuun sävelmään. Uuden sävelmän opettelu sujui siten, että

”säestäjä pystyi antamaan sen alkusävelen siihen ja tästä se sitten lähti. Sitten pystyttiin sitä matkimaan. Joissakin tapauksissa joku ryhmän jäsen oli sen jossain muualla kuullu ja oppinnu joiltain toisilta sen ja toi sitte sanat ja sävelen mukanaan”.¹³¹

Itse laulaminen tapahtui yksiaänisenä yhteislauluna aina,

”mutta sitten sitä tehostettiin jollai soolojuttuloilla, jotka sitten joku soolo (...) saatto siellä kiekasta jotain muutakii väliin. Jopa jossain tapauksessa ehkä joku lyhyt pätkä meni kaksäänisestikkii, mutta se ei missään tapauksessa ollu vallitseva piirre”.¹³²

Esiintyminen

Yleisimpiä esiintymistilaisuuksia olivat oman nuoriso-osaston järjestämät maaseutuillamat, joita pidettiin mm. Lahnalahdessa, Joroisissa ja Leppävirralla. Ennen oman järjestötalon valmistumista 1951 varkauteilaisilla kansandemokraateilla ei ollut omaa iltamahuoneistoa itse kauppalassa, joten suuntautuminen maaseudulle oli luonnollista.

Erityisesti vaaliaika oli kisällien kannalta vilkasta. Osasto piti vaalitalaisuuksia ympäri kauppala, tavallisesti koulujen juhlasaleissa, mutta myös suuremmissa yksityisasunnoissa. Kesäisin saatettiin esiintyä myös ulkoilmatilaisuuksissa.¹³³ Ennen joulua kisällejä pyydettiin paljon pikkujouluhin laulamaan. Kutsuja tuli myös sos.dem. -johtoisilta ammattiosastoilta ja niihin myös suostuttiin. Aina ei oltu erityisen kilttejä esityksen tilaajaakaan kohtaan.

”Metallin ammattiosasto meitä pyysi, ja koska meitä raivostutti justiin joku Metalliliiton tekemä työehtosopimus, joka ei vastannut meidän mielestämme työväen tarpeita ei sitten alakuunkaa, niin kyllä me sostonjohtoo-iskettii siinä, ei siitä kyllä päästä mihinkää, vaikka rahasta käytiin vielä sillä kertaa. Eikä ne koskaan meitä kyllä moittineet, ehkä ne sitten mielessään puivat nyrkkiä taskussaan, mutta aina ne sano, että no tulpahan tuokii sanottua ja ehkä se noin olis ollu oikeen. Tilasivat uudestaan.”¹³⁴

Esiintymispalkkioita ei otettu kuin ”rikkailta ammattiosastoilta”. Nykyrahassa palkka vastasi suunnilleen 30–50 markkaa, joka meni lyhentämättömänä oman osaston kassaan. Rahoilla peitettiin niitä kuluja, joita osastolle aiheutui mm. kisällien esiintymisasujen hankkimisesta.

Nämä asut koostuivat USA:n laivaston ylijäämävarastosta peräisin olleista matruusinhousuista, jotka Riipinen hankki ryhmälle työnantajansa välityksellä. Housuihin teetettiin samantyylliset valkeat puserot. Lisäksi housujen sivusaumoihin ja puseroihin ommeltiin punaista nauhaa. Mitään merkkejä tai tunnuksia ei käytetty.¹³⁵

Ohjelmisto

Toisin kuin samaan aikaan toimineilla sos.dem. ryhmillä Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällien ohjelmisto oli selvästi painottunut poliittisiin ja propagandistisiin lauluihin.

(Kisällilaulu) oli ohjelman poliittinen osa aina, koska se meidän ryhmä ei milloinkaan esiintynyt niin, ettei sillä ois ollu joku poliittinen sanoma.” Vähintään yks laulu oli aina sellanen, että se iski sen hetken yhteiskunnallisiin tarpeisiin.”¹³⁶

Suurin osa lauluista saatiin muualta. Ryhmä kuului jäsenenä Ohjelmatyö ry:hyn, josta lähetettiin jatkuvasti uusia tekstejä. Myös nuorisoliitto, SDNL välitti toisten paikkakuntien, kuten Vaasan ja Porin kisälliryhmien lauluja. Vastaavasti varkautelaiset lähettivät omia tekstejään nuorisoliitolle. Suoraa laulujen vaihtoja toisten kisälliryhmien kanssa ei sen sijaan harrastettu.¹³⁷

Keskusjärjestöistä tulleet kappaleet käsittelivät yleensä sisäpoliittista tilannetta Suomessa, paikallinen leima niistä ymmärrettävistä syistä puuttui. Varkauteen asti ehtiessään tekstit olivat usein hiukan vanhentuneita, mutta käyttökelpoisia. Tällaisia lauluja olivat esimerkiksi ”Hautausvaalit” ja ”Suomen pikajuna”, joista jälkimmäinen oli Helsingin Malmin kisällipoikien alkuperäisohjelmistoa (ks. liitteet 16–17).

Laulut ottivat hyvin usein kantaa myös maailmanpolitiikan tapahtumiin. Niinpä Korean sodan aikana Lehtoniemen dem. nuorten kisällit lauloivat amerikkalaisten sotatoimia vastustaen koko sodan ajan ja vielä sen jälkeenkin. Ohjelmiston yleisilme oli lähes kokonaisuudessaan sodanvastainen, mutta sodan vastustaminen ei missään tullut yksistään esille, vaan lauluihin liittyi aina myös poliittisia tarkoituksia.¹³⁸ Sodanvastaisia ja nimenomaan Yhdysvaltojen Korean-politiikkaa arvostelevia lauluja olivat mm. ”Jouluksi kotiin” ja ”Opetamme teille ingelskaa” (ks. liite 18). Lauluissa kuvatut asiat olivat yleensä kaikille tuttuja, sellaisia, joista lehdissä kirjoitettiin päivittäin. Näin kisällien kappaleet tukivat ja vahvistivat puoluelehdistön väittämää kuvaa poliittisista tapahtumista.

Keskusjärjestöistä peräisin olevien laulujen jakaminen ulko- ja sisäpoliittisiin ei kuitenkaan vastaa koko totuutta, sillä varsin usein lauluissa yhdistettiin suurvaltapoliittiset tapahtumat kotimaisten ristiriitojen kanssa ja selitettiin kotimaisten poliittisten vastustajien toimet ulkomaan tapahtumista käsin.

Kisälliryhmän oli saatava ohjelmistoonsa myös Varkauden tapahtumia kuvaavia kappaleita, sillä erityisesti kunnallisvaalien alla oli pystyttävä ottamaan kantaa myös paikallisiin kysymyksiin. Koko ohjelmistoa ajatellen omat laulut olivat kuitenkin vain ”täytejuttuja”.¹³⁹ Keskusjärjestöistäkin saatiin näet kunnallisvaalintaisleluun sopivia

yleispoliittisia tekstejä. Omat laulut liittyivät usein kunnallispoliittiseen päätöksentekoon; laulaa saatettiin epäonnistuneesta Kauppalantalons ankkalammikkohankkeesta tai liikenneongelmista (esim. laulu Katurikeksintö, liite 19). Myös paikkakuntaa dominoivasta Ahlströmin suuryhtiöstä laulettiin, mutta ei ilmeisesti kovin ilkeästi.

”Selevää paikallista laulua Ahlströmmistä ei tehty millonkaa, mutta kyllä toki paikallista suuryhtiötä — hyvin useihin lauluihin sovitettiin joku lause tai säe, jossa sitä toki piti romauttaa vähän korvalle. Ja useinhan se oli sitten yhtiön järjestämää työttömyyttä ja sellasta vastaan.”¹⁴⁰

Paikkakunnan ylivoimaisesti suurimman yhtiön toimia voitiin toki kritikoida, mutta ei edes työväenliikkeen vasen laita voinut polttaa täysin siltojaan suurkapitalistiin päin. Ruokkivaa kättä ei voitu purra liian kovasti.

Omin voimin sepiteltiin myös omaa paikallisjärjestöä ja yhteenkuuluvuutta korostavia lauluja. Hyvän laulunaiheen tarjosi kansandemokraattien omanjärjestökiinteistön, Kansantalon valmistuminen 1951. Tapahtumasta tehtiin ainakin kaksi laulua, ryhmähenkeä nostattava Talkoolaulu (ks. liite 20) sekä Meijän talo. Jälkimmäisessä kappaleessa tuotiin myös varsin suorasukaisesti esille suhtautuminen työväenliikkeen toiseen osapuoleen:

LAULUESIMERKKI 16. Lehtoniemen dem. nuorten kisällien laulu Meijän talo, sepittänyt nimimerkki VR. Laulun sävelmä ei ole tiedossa.

Tiälä Varkaudessa on työväentalo, jossa ilima on hirveen kolokkoa
jos sinne männöö kommunistit tai kansandemokraatit,
tai vaikka nuorisoliittolaiset tai pioneerit pienet
Niin aina sai olla syvän kylymänä milloinkaa vastaan tulloo Kilipiön Valo,
joka sanoo, ette työ tänne sua tulla

Tämähän oi ihan luonnoton tila ja siksipä päätettiinii,
että talo on meijän rakennettava, joka sitten on ikioma
No mikäpäsi siinä kun tuumasta toimeen, ja talakootyöt käyntiin
Pijanhan se talo valamiiksi tuli kun kaikki myö talakoisa käytiin
Mukana ol kaikki kommunistit, ja koko Varkauven järjestöväki

Kun myö rahhoo tarvittiin, niin kansa se silloin tuumas
kyllä se siitä seleviää kun jokkainen veleko antaa
Niinpä meillä kaekila nyttien onnii veleka kirjat pienet
Ja talo kyllä valamiiks suatiinnii ihan omilla rahoillamme

vaikka nosket ja porvarit huusivat että tupakallahan ne sen saivat

Nyt ei tarvihe kettää pelätä ja tänne suap jokkainen tulla,
joka haluaa vuan tänne tulla ja mukanamme olla
Suappas kerrannii vappaasti olla, ja hengittää täysin rinnoin
eikä tarvihe pelätä, että siitä kukkaa intoo

Poliittisten, usein hyökkäävien laulujen esittämisessä ei huumoriakaan sopinut unohtaa:

”Se ei sitä merkinnyt, että se oli siihen (poliittiseen sanomaan) sitten rajottunu. Aina siihen otettiin joltain kevyttä huumoriakin.”¹⁴¹

Huumorilauluihinkin voitiin lisätä poliittista sanomaa, se antoi jopa hyvän sävöyksen. Esimerkkinä poliittisen laulun ja hupilaulun sekamuodosta oli ohjelmistossa kappale ”Kansansoittimia”, jossa humoristiseen eri kansojen ominaisuuksilla hassutteluun lisättiin vakavaa maailmanpoliittista sanomaa, viitattiinpa vielä väkijuomaongelmaankin.

LAULUESIMERKKI 17. Lehtoniemen dem. nuorten kisällien ohjelmistoon 1950-luvun alussa kuulunut Kansansoittimia-laulu. Kappale esitettiin Rosvo Roopen sävelmällä.

On joka maassa kansansoitin kaikki tietääpi
Se Italian taivaan all on posetiivari
Siell Santalusia soipi aamust iltahan
O Sole mio sävelet ei kuole milloinkaan

On saksalaisten kansansoitin paimenhuilu tuo
Mutt urkupyssyt usein kutsuu lippujensa luo
Horz Wesseli on tosin soinut viime virtensä
ja soittajakin laskettu on alas hirrestä

On brittiläisen maailman vallan soittopeli suu
Siell Churchillin ja Bevinin ja moni, moni muu
he päivät pitkät soittavat vain puurokonettaan
ja Marshallsuunnitelma taitaa mennä unholaan

Ja tähtilipun alla soi trumpetti nyt taas
ja hotti, swingi, jazzi jälleen valloittanut maan
Mutt Trumannin on kuumat paikat ensi vaaleissa
hän varmaan saapi potkut silloin johtopallilta

On suomalaisten kansansoitin viinapullo nyt
on lapset sekä vanhat mummit siihen kiintynyt
vaikk harmonikka soipi kyllä silloin tällöin viell
on soittajakin useimmiten viinamäen tiell

Päivänpoliittisten pilkkalaulujen ja hupilaulujen lisäksi esitettiin usein aluksi joku aatteellinen, vakavampi työväenlaulu, kuten Rauhanmarssi. Yhden esityskerran ohjelma koostui siten tyypillisesti kolmesta selvästi erityyppisestä laulusta:

”Yleensä se koostu meidän koko ohjelmisto niin, että siellä oli joku tuommoinen vakavampi, se ei ollu kyllä aina, mutta usein. Sitten oli joku politiikkaan iskevä, ajan hermoon iskevä laulu ja sitten oli lisää vielä joku kevyt, joka pisti sitten mielet vähän nauramaan.”¹⁴²

Veikko Riipisen mielestä ohjelmiston painottuminen poliittisiin lauluihin oli perusteltua jo pelkästään suosion vuoksi.

”Yleisöön meni parhaiten yleensä politiikka, niin ihmeellistä kun se onkin, vaikka tänä päivänä hyvin monet sanovat, että se ei mene, mutta kyllä se ainakin siilon meni kun se osattiin iskee vaan oikeella tavalla, iskee huumorin säestyksellä, että siinä se huumori oli päällimmäisenä osattiin pilkata oikeella tavalla sitä vastustajaa eikä lähetty jollain lailla luonnottomasti tekemään sitä”¹⁴³

Laulujen tekeminen

Omien laulujen tekeminen oli yhteistyötä. Ryhmällä ei ollut mitään tekstispesialistia.

”Sen aikuinen kisälliryhmä oli kokonaisuudessaan siinä. Joku keksi aina jotakin siihen ja siitä ne vaan runttasivat... Joku keksi jonkun asian, joka otetaan tähän ja yhdessä sitten mietittiin että minkälaiset sanat siihen sitten pannaan.”¹⁴⁴

Säveltäjääkään ei tarvittu. Tutuissa iskelmä ja kuplettisävelmissä oli kyllä valinnanvaraa.

”Valamis sävel otettiin jostakin aina, ei me sävelletty mitään, kyllä ne jostakin entisestä tunnetusta sävelestä (otettiin).”

Mielenkiintoisena lisäpiirteenä 1950-luvun taitteen kansandemokraattisten kisälliryhmien toiminnassa oli puoluejohdon pyrkimys kontrolloida ryhmien tekemiä lauluja.

”Joku jossai suuressa viisauudessaan jossain vaiheessa sano, jottei pitäis lähteä esittämään mitään ennenkun antaa puoluesihteerin tarkistaa”¹⁴⁵

Kuopiolaisen piirisihteerin kontrolliin oli myös Lehtoniemen dem. nuorten kisällien alistuttava, vaikkei tarkastusta itse asiassa hyväksyttykään. Kuopioon laulujen sanoja ei

suostuttu lähettämään, mutta

”kun piirisihteeri kävi Varkaudessa, ni siilon kai annettiin sille että no tutki nyt tarkkaan, onko niissä jottai, mikä ei käviskään päinsä. Ja ei hän koskaan raakannu mittää”.¹⁴⁶

Paitsi että puolue näin halusi tarkistaa kisälliryhmien esittämän poliittisen sanoman oikeaoppisuuden, laulujen tyyliä haluttiin ilmeisesti tarkkailla. Toiset kisälliryhmät näet tahtoivat helposti sortua liiallisiin henkilökohtaisuuksiin sanoituksissaan.

”Niiden ohjelmisto käsitti vaan jotakin ihmisten fyysisiä vikoja ne nälävivät vain näitä... Poliitiikka oli niinku unohettu ja vaan joko ihmisten fyysisiä vikoja, änkytystä esimerkiksi ja huonokuulosen vaikeuksia ja tämmösiä moittimaan”.

”Ainakii minä sanoin, että ei tuo nyt ihan oo oikeen että tuo ei oo se oikee aihe, josta pitää sanoo, eikä tuota vastaan voija tapella, se on lääkäreitten asia tapella sitä vastaan. Meijän asia on tapella kapitalistia vastaan ja siitä meijän pitää kertoo”.¹⁴⁷

8.4. Kisällitäriryhmät

Lehtoniemen ensimmäisiä kisälleitä lukuunottamatta kaikilla varkautelaisilla kisälliryhmillä oli ainakin toiminnan jossain vaiheessa naispuolinen vastinryhmä, kisällittäret. Lehtoniemessä kisällittäret tahtoivat jäädä poikakisällien varjoon monessa suhteessa: heiltä puuttui yleensä säestäjä, he esiintyivät harvemmin ja epäsäännöllisemmin ja toimivat lyhyemmän aikaa.¹⁴⁸ Varkauden työväentalossa toimineessa nuoriso-osastossa tilanne oli toisen maailmansodan jälkeen päinvastainen. Juuri kisällitäriryhmästä kehittyi tunnustettuja suosittu ohjelmansuorittaja.

8.4.1. Varkauden sos.dem. nuorten kisällittäret

Jo 1930-luvun puolesta välistä alkaen Varkauden työväentalolla toimineessa työläisnuoriso-osastossa oli tyttöryhmä, eräänlainen vastavoima Tarmon kisälleille. Siihen kuuluivat ainakin Esteri Heiskanen, Lilli Koponen, Ilta Koponen ja Hellin Liimatainen. Tuona aikana

kehitettiin tyylikeinot, joilla sodanjälkeisen osaston kisällitäroryhmä näytti mainetta: merimieslauluista ja puvuista tuli tyttöjen erityispiirre.¹⁴⁹

Sodan jälkeen kisällitäroryhmä muodostettiin vuonna 1946 nuoriso-osaston aktiivijäsenistä. Tarmon kisällien entinen laulaja, osastoaktivisti Veikko Ruuskanen oli hankkeen alullepanija. Hän toimi myös ryhmän ohjaajana ja ensimmäisenä mandoliinisäestäjänä. Ryhmä koostui alkuaan viidestä työstä:

Sirkka Kolari

Anja Kosunen

Hilkka Räsänen

Terttu Räsänen

Toini Tiitinen

Hieman myöhemmin mukaan liittyivät Eeva Aalto, Helka Ihanus sekä Maija-Liisa Immonen.¹⁵⁰

Kisällitärharrastus oli ainakin Varkaudessa tyypillistä nuorten, naimattomien tyttöjen toimintaa. Tähän viittaa jo se, että ryhmä kesti koossa vain kolmisen vuotta. Tämän jälkeen, n. 1949 nuoriso-osastoon perustettiin uusi kisällitärporukka, jossa ei enää ollut ainuttakaan entistä ryhmäläistä. Uuteen kokoonpanoon kuuluivat Sanelma Kaukonen, Anja Jäppinen, Lempi Heinonen, Eija Jurvanen, Inkeri Änkiläinen ja Pirkko Virtanen. Tämäkin toiminta kesti kolme neljä vuotta, jonka jälkeen ryhmä hajosi mm. naimisiinmenojen takia. Uusi ryhmä ei yltänyt samalle esitykselliselle tasolle kuin edellinen ja toimi ilman säestäjää. Aktiivisuus suuntautuikin ainakin osaksi puhekuoroesityksiin.¹⁵¹



Varkautelaista kisällitärmuotia eri vuosikymmeniltä. Ylhäällä Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston merimieshenkinen tyttöryhmä v. 1935: Ester Heiskanen (vas.), Ilta Koponen, Kaisa Laakkonen, banjosäestäjä Hellin Liimatainen, Hilkkka Heikura ja Lilli Tarvainen. (E. Frimanin kokoelma)

Alhaalla saman osaston kisällitättäret 1950-luvun alussa: Sanelma Kaukonen (vas.), Anja Jäppinen, Lempi Heinonen, Eila Jurvanen, Inkeri Änkiläinen sekä Pirkko Virtanen. Ryhmältä ei ollut säestäjää. (S. Puustisen kokoelma)

Vuosina 1946–49 toiminut ryhmä, johon seuraavassa keskitymme, oli muita tuon ajan varkautelaisryhmiä selvemmin sidoksissa populaarimusiikkiin. Tytöt kiersivät huvipaikkoja tanssiorkesterin laulusolisteina ja ohjelmistoon kuului etupäässä viihteellisiä numeroita, jopa suoranaisia iskelmiä. Äkkipitään tämä kuulostaa oudolta, sillä olihan kyseessä naiskokoonyhdistys, kun taas populaarimusiikki oli ja on vieläkin kovin miesvaltaista. Oli kuitenkin pari selvää vaikuttajaa, jotka vetivät tyttöjä populaarimusiikin suuntaan.

Ensinnäkin samassa työväentalossa majaili etupäässä VTY:n soittokunnan jäsenistä koottu tanssiorkesteri Tempo, jonka piiristä kisällitärille saatiin säestäjäksi Ruuskasen jälkeen haitarinsoittaja Mauno Koponen. Lisäksi soittokunnan pasunisti Veikko Piironen teki tytöille moniäänisiä sovituksia ja ohjasi Ruuskasen ohella harjoituksia.¹⁵²

Toiseksi kisällitäriryhmän kiinnittäminen tanssisoittoon johtui sodanjälkeisen iskelmämusiikin muotivirtauksista. Kotkalaisten Valtosen sisarusten jo ennen sotaa (1935) muodostama Harmony Sisters toi suomalaiseen musiikkikulttuuriin uuden iskelmätyypin, moniäänisen naislaulun. Tyyli oli vielä sodan jälkeenkin melkoinen uutuuksia ja harvinaisuus, muita Harmony Sistersien kaltaisia artisteja ei vielä ollut.¹⁵³

Ilmeistä on, että tanssilyhtye Tempon piirissä tunnettiin suurta kiinnostusta ja halua saada moniäänisiä lauluja esittävä kisällitäriryhmä mukaan tanssisoittoihin. Sen sijaan tytöt eivät ainakaan tietoisesti verranneet itseään tuon ajan iskelmä laulajiin:

”Myö oltiin ihan oma ihtemme ja laulettiin nuoruuve innolla. Ei verrattuna eikä ollu mielessäkkää (iskelmäesikuvat).”

Esitysten valmistelu

Ohjelmiston harjoittelu liittyi kiinteästi tyttöjen, aktiivisten nuoriso-osastolaisten muuhun järjestötoimintaan.

”Me melkein asuimme työväentalolla kaikki illat aina, ja siellä meille annettiin joku huone, missä me saimme harjoitella.”

Veikko Ruuskanen ohjasi harjoituksia vielä senkin jälkeen, kun hän oli luopunut säestystoimesta. Harjoittelussa keskityttiin moniäänisten laulujen hiomiseen. Äänissä laulettiin mm. joululauluja sekä eräitä bravuurikappaleita, jotka oli valittu ohjelmistoon kisällilaulukilpailuja silmälläpitäen. Nämä laulut esitettiin ”vähin tään kaksiaäänisesti ja

ainenkii se kertosaie tuli kaks tai kolmeäänisesti”.¹⁵⁵

Muiden paikallisten kisälliryhmien tapaan tytöt eivät tunteneet nuotteja, jotka tietysti moniäänisessä laulussa olisivat olleet enemmän hyödyksi. Opettelu tapahtui siis korvakuulolta siten, että Ruuskanen soitti ensin mandoliinilla oikeat äänet. Melodiaosuudet painettiin usein mieleen rallatteleamalla. Yhden kappaleen harjoitteluun kului paljon aikaa, ennen kuin ”soinnut mänj yhteen”. Varsinkin vilkkaimpina aikoina, esimerkiksi ennen kilpailuja harjoituksia saattoi olla joka ilta.

”Aina haluttiin, että se on kaunista ja hyvin esitetty ni kyllä harjoteltiin paljon. Ja eihän siilon olluna mittää muita mänöjä, että innostuneita oltiin kovasti. Aikaa oli”.¹⁵⁶

Varsinainen säestäjä pyydettiin paikalle vasta kun kappale alkoi olla valmis. Ryhmän ja nuoriso-osaston ulkopuolista, ilman korvausta soittavaa haitaristia ei haluttu vaivata turhan takia.¹⁵⁷ Säestäjällä oli kuitenkin tärkeä osuus lopullisessa esityksessä. Laulu tuli varmemmaksi niin rytmisesti kuin soinnillisestikin.

”Säestäjän tehtävä oli alusta pittäin (esityksen) tukeminen säestyksellä ja antamalla jonkinlaista pontta siihen esitykseen. Ja tietysti se varmenti ääniä, esimerkiksi kuhanuri, se on sointuinstrumentti.”¹⁵⁸

Myös liikkeet olivat tärkeällä sijalla harjoittelussa ja esityksissä. Paljon aikaa uhrattiin niiden hiomiseen. Liikuntaan liittyviä neuvoja saatiin Anna-Liisa Martikaiselta, joka ohjasi paikkakunnan lausunta- ja näytelmäryhmiä. Työväen näyttämön näyttelijä Sirkka-Liisa Lehtonenkin osallistui liikkeiden suunnitteluun. Aina eivät ammatti-ihmisten ehdottamat liikkeet kelvanneet tytöille, vaan tehtiin oman pään mukaan.

”Ne oli vähän liian outoja ehkä. Meistä ne eivät kuvanneet sitä laulua eikä sanomaa, mikä oli tarkoitus.”¹⁵⁹

Liikkeiden tehtävä oli laulun sanoman korostaminen. Samalla ne toivat esiintymiseen varmuutta: oli helpompaa liikkua lavalla kuin seistä paikallaan. Liikkeet eivät kuitenkaan saaneet olla niin hankalia, että olisivat häirinneet esiintymistä.

Esiintymistilanteet

Kisällittärien esiintymiset keskittyivät muiden ryhmien tapaan työväenjärjestöjen, erityisesti

oman nuoriso-osaston ja urheiluseura Tarmon iltamiin ja juhliin. Iltamia pidettiin myös lähimaaseudulla, missä paikallisen työväenosuusliikkeen osuuskauppajuhlat tarvitsivat usein kisällittärien ohjelma-apua. Sodanjälkeinen iltamatoiminta oli vilkasta, ja esiintymisiä oli joka viikko varsinkin syksyllä ja talvella.¹⁶⁰

Keväällä ja kesällä iltamat jäivät vähemmälle ja tytöt keskittyivät kisällilaulukilpailuihin, joita pidettiin piiri- ja valtakunnantasolla. Ryhmä menestyikin poikkeuksellisen hyvin jopa valtakunnallisissa kilpailuissa, Tampereen liittojuhlilla 1946 tytöt todettiin maan parhaaksi ryhmäksi ja edellisenä vuonnakin Porissa voitto oli lähellä, väärä ohjelmistovalinta vain oli esteenä. Kisällittärien valitsema viihteellinen linja ei ilmeisesti miellyttänyt kilpailutuomaristoa, joka toivoi kisällilaululta edes jonkinlaista aatteellista sisältöä. Näin tytöt jäivät toiseksi Malmstenin lauluvalssilla Meidän Maija, ”kun ei ollu sitä poliittista laulua”.¹⁶¹

Tampereen kilpailun voitto oli melkoinen uutisaihe Varkauden kaltaisella suhteellisen pienellä paikkakunnalla. Menestys avasi tien myös radioesiintymiseen, jota ei ilmeisesti monen kisälliryhmän kohdalle suotu.

Kilpailumenestysten lisäksi ryhmä oli toisessakin mielessä poikkeuksellinen: se esiintyi Tempo-yhtyeen laulusolistina. Nämäkin tilaisuudet olivat yleensä ohjelmallisia viihdeiltoja, pelkissä tanssi-iltamissa kuljettiin harvoin.

”Olishan se muuten mennyt, mutta jotenkin häiritsi se tanssiyleisö. Ei se ollu esiintymiskuumetta, mutta ehkä se orkesterikin häiritsi (...) Se oli liian iso porukka sellaseen laulamiseen.”¹⁶²

Ison orkesterin kanssa oli luonnollisesti vaikeampi laulaa kuin yksityisen haitaristin, joka pystyi paremmin myötäilemään esitystä. Myös yleisten tanssien yleisö tuntui varmasti vieraammalta kuin oman osaston tuttu väki. Lisäksi tuon ajan puutteellinen äänentoistotekniikka toi omat pulmansa. Orkesterilla oli vain yksi suppea-alainen mikrofoni, joka toi omat rajoituksensa liikkumaan tottuneen viisihenkisen ryhmän tanssisolistitehtävään. Vaikeuksista huolimatta tanssiesiintymisiä jatkettiin, sillä yleisö piti kovasti työistä. ”Paikkakunnalla ei ollut muuta vastaavaa.”¹⁶³



Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston kisällittäret kilpailumatkalla Porissa v. 1945. Kuvassa vasemmalla Terttu Räsänen, Toini Tiitinen, Anja Kosunen, Maija Immonen ja Sirkka Kolari. Ryhmän säestäjänä oli Mauno Koponen. (Mauno Koposen kokoelma)

Ohjelmisto

Sidonnaisuus populaarimusiikkiin näkyi selvästi myös kisällittärien ohjelmistossa. Viihteelliset ja huvittavat laulut olivat pääsisältönä. Toisaalta keveämpi, epäpoliittisempi ohjelmisto oli luonteenomaista tyttöryhmille koko sosialidemokraattisessa laululiikkeessä tuona aikana ainakin varkautelaistytöjen kilpailukokemusten perusteella. Poliittisen sanoman esilletuontia pidettiin enemmän poikaryhmien tehtävänä.

”(Pojilla ja tytöillä) oli aina laulut vähän niinkun toisenlaisia. Meillä tytöillä ne oi vähän hempeempiä. Poijilla oli paljon enemmän semmosta kertovata, aatepohjasta.”¹⁶⁴

Ohjelmisto oli kokonaisuutena melko suppea:

”Ei meillä varmasti paljon yli kymmentä ollu, että se oi siihe aikaan aika huonoa saaha niitä lauluja. Sitä piti niin paljon laulaa sitä sammaa. Se oli aika pitkällinen se harjotus ja sitten kun sitä oli niin paljon muuta nuoriso-osastossa.”¹⁶⁵

Ohjelmistossa keskityttiinkin bravuurinumeroihin, pitkälle hiottuihin esityksiin. Jo

edellisen, kolmekymmenluvulla toimineen ryhmän tavoin suosittiin merimieskappaleita, joista keskeisin oli G. Malmstenin valssi Meidän Maija. Suosittuja olivat myös Tannerin kupletit Tytön huivi ja Tukki-laisten tanssit. Ohjelmiston viihteellisyyttä kuvastaa sekin, että sama ohjelmisto kelpasi sekä iltamien ja juhlien esityksiin kuin tanssiorkesterin solistitehtäviin. Tansseissa saatettiin laulaa kyllä pelkkiä tanssikappaleitakin, kuten fokstrottia Pikku cowboy.”¹⁶⁶ Työväenaatteeseen ja päivänpolitiikkaan liittyviä lauluja esitettiin myös, mutta lähinnä puoluejuhlissa ja iltamissa.

”Sehän kuulu niinku asiaan laulaa poliittista laulua (puolueen tilaisuuksissa)”

”Ne aina tuli niinku liitosta se sanat ja tuommoset. Niissä käsiteltiin ajankohtaisia asioita”

Oman osaston mapeissa ja arkistoissa oli kisällilauluja säilynyt jo sotaa edeltäneeltä ajalta. Niitä muutettiin ajankohtaisemmiksi hieman sanoja muutellen.¹⁶⁷

Kuplettien suosio näkyi myös aatteellisessa ohjelmistossa, sillä hyvin suosittu aatteellinen laulunumero oli muokattu Tannerin kupletista ”Amerikan ihmemaa”.

”Siinä oli vaan vähän muuteltu sanoja ja sitte oli niiku viimeeseen säkeistöön laitettu sitä poliittista sanomaa.”¹⁶⁸

Myös merimieslauluihin ja ”hempeisiin ja toiveikkaisiin” kappaleisiin paikalliset sananikkarit, kuten Yrjö Suomalainen ja Veikko Ruuskanen saattoivat laittaa paikallisia nimiä ja paikkoja, joten paikallisväriä saatiin.

”Ei semmosta mitään ratikaalia sanaseppoa löytynny, mutta aina joku semmonen sutkaus saatiin väliin, joka sitte vähän nauratti, kun tää totista oli tää aika.”¹⁶⁹

Täysin omaa ohjelmistoa ei ryhmällä kuitenkaan ollut.

8.5. Varkautelaisryhmien kisällilaulujen sävelmistä

Suomalaisiin kisällilauluihin kohdistunut vähäinen tutkimus on tähän mennessä jättänyt laulujen sävelmät kokonaan tarkastelun ulkopuolelle. Tätä on perusteltu mm. sillä, ettei ole

mielekästä lähteä erikseen tutkimaan kisällilaulujen sävelmateriaalia, kun kansan- ja populaarimusiikin peruskartoituskin on tekemättä.¹⁷⁰ Lisäksi kisällilaulu on nimenomaan liikkeiden tukemaa sanallista viestintää, joten tutkimuksen aloittaminen tekstianalyttisin keinoin on varmasti perusteltua ja ymmärrettävää. Mikäli halutaan selvittää kisällilaulun asemaa koko suomalaisen musiikkiperinteen osana, ei sävelmien analyysiä voi enää sivuuttaa. Sävelmien rakenneanalyysi perinteisin musiikkitieteellisin keinoin ei tunnu ainakaan tässä vaiheessa, kansanomaisen musiikin peruskartoituksen puuttuessa relevantilta. Sen sijaan nykyisen tiedon perusteella voidaan yksittäisten sävelmien tasolla tarkastella niitä kisällilaulua koskevia yleisiä käsityksiä, jotka koskevat lainasävelmien käyttöä, kiinteää yhteyttä populaarimusiikkiin sekä sävelmien määrää.

Seuraavassa jaksossa esitetään jonkinlainen malli, miten kisällilaulusävelmien käyttöä ja suhdetta muihin musiikinlajeihin olisi mahdollista selvittää. Tutkimusaineistona on kahden varkautelaisen kisälliryhmän, Lehtoniemen kisällien ja Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällien jäämistössä olevat sävelmäviittaukset. Tekstit ovat muutamaa poikkeusta lukuunottamatta ns. varsinaisia kisällilauluja, päivänpoliittisia, humoristisia ja pilkallisia kappaleita.

Heti alkuun on todettava, että aineisto on ehdottomasti liian suppea suomalaisten kisällilaulumelodioiden yleisen hahmon määrittelemiseksi eikä se edusta edes kyseisten kisälliryhmien ohjelmistoa täydellisesti. Tässä esitettyä lähestymistapaa onkin tarkoitus myöhemmin soveltaa sekä ajallisesti että alueellisesti laajempaan aineistoon, esimerkiksi kisällilauluja välittäneiden keskusjärjestöjen laulukokoelmiin. Toisaalta myös Varkauden aineistoon perustuvilla tutkimustuloksilla on oma yleistysarvonsa, sillä lähes kaikki aineiston kappaleet ovat helsinkiläisten keskusjärjestöjen välittämiä. Tietyin varauksin aineistoa voidaan siis pitää keskusjärjestöjen periferiaan levittämän ohjelmiston pienoiskuvana.

Ennen kuin menemme varsinaisen aineiston tarkasteluun, on hyvä katsoa, miten varkautelaiset kisällilaulajat ja lauluntekijät käyttivät sävelmiä lauluissaan.

Kisällilaulajan kannalta melodia ei tunnu olleen mitenkään keskeinen elementti uusien laulujen opettelussa ja esittämisessä. Tavallisesti kaikille ryhmän jäsenille jo ennestään tutun melodian viite oli merkitty tekstin otsikon viereen. Melodianuotit olivat

hyvin harvinaisia.¹⁷¹

”Koskaan minä en muista, että niissä ois ollu nuotteja (...) Kyllä niihin aina sävel löydettiin.”¹⁷²

Myöskään lauluntekijän kannalta omien melodioden tuottaminen ei ollut keskeistä.¹⁷³ Paljon tärkeämpää oli luoda omaperäinen, ajankohtainen teksti.

”No minä oon ite koittana keksiä kyllä muutamiiin (sävelmiä), mutta minä lainasin vähä toisten laulujen säveliä, tuttujen laulujen säveliä (...) Velipojat aina esittivät ja antavat minulle ohjeet, mihinkä tilaisuuteen (laulu) tullee, heillä oli aina tietoa, minkälaine iltama on tulossa (...) Ja minähän tein.”¹⁷⁴

Tietyllä tekstillä ja tietyllä lainasävelmällä ei aina ollut mitenkään kiinteää suhdetta, vaan tekstiä voitiin esittää monellakin eri melodialla. Esimerkiksi keskusjärjestöstä saadussa tekstissä olevaa sävelmäviitettä ei välttämättä noudatettu; laulu voitiin esittää jollakin tutummalla siihen soveltuvalla melodialla. Niinpä Lehtoniemen dem. nuorten kisällien ohjelmistoon kuulunut Dollarilaulu esitettiin Rosvo-Roopen melodialla, kun ainakin helsinkiläiset Punatyöt lauloivat samat kappaleen sävelmällä, jota kutsutaan Vengerskaksi.¹⁷⁵

Varsin havainnollisesti melodian ja kisällilaulutekstin välinen väljä yhteys ilmeni varkautelaisen kisällilaulujen sepittäjän Toivo Suomalaisen haastattelussa. Haastateltava esitti ensin kappaleensa ”Kaksi reissulaista” (ks. liite 10.) sävelmällä, josta hän totesi:

”Tämmöne sävel ol siinäkii ja se oi kai minu oma keksintö enkä miä tii, onhan niitä laulettu samalla sävelellä tietysti muitakii lauluja.”¹⁷⁶

NUOTTIESIMERKKI 18.



Hetken kuluttua haastateltava esitti saman laulun aloittaen samalla melodialla kuin ensimmäisellä kerralla, mutta muuntaen sitten sävelmää hyvin huomattavasti. Muunnelman säerakenne, rytmiset ominaisuudet sekä perusilme säilyivät tosin ennallaan.¹⁷⁷

NUOTTIESIMERKKI 19.



Jälkimmäinen melodia ei ainakaan ole Suomalaisen ”oma”, vaan toisinto varsin tunnetusta kansansävelmään pohjautuvasta kuplettimelodiasta, jota J. Alf. Tanner käytti jo 1909 kappaleessaan ”Pikkuinen poika”. Ainakin Itä-Suomessa sävelmä oli tuttu juukalaisen humoristilaulajan Eino Kettusen työväenhenkisestä kupletista ”Viimenen selekäsauna”.¹⁷⁸ Melodian lainautuminen varkautelaiseen kisällilauluun on luonnollista, sillä Kettunen oli tunnettu esiintyjä myös Varkauden seudun iltamissa.¹⁷⁹

Pääasiassa 1930-luvulla kisällilauluja tehneelle Toivo Suomalaiselle juuri kuplettimelodiat tuntuvat olleen keskeisenä lainasävelmien lähteenä. Suomalaisen ehkä tunnetuin sepite, Tarmon laulu on sekin saanut melodiakseen kuplettisävelmän, Iivari Kainulaisen 1912 levyttämän ”Kulkuri-poika” laulun.¹⁸⁰

Hyvän kisällimelodian tuli olla yleisesti tunnettu esittäjien keskuudessa, muutenhan ei sävelmäviitteisiin olisi voitu turvautua. Ainakin ryhmän säestäjän tuli tunnistaa melodia, sillä usein juuri säestäjät opettivat uuden kappaleen ryhmäläisille. Laulun vaikutuksen kannalta oli lisäksi suotavaa, että yleisökin tunsu sävelman. Vain näin lainasävelmien käytön keskeisin tehokeino, ristiriita tutun melodian aiheuttaman assosiaation ja yllättävän tekstin välillä voitiin saavuttaa.

Tarkasteltaessa varkautealaisten kisälliryhmien 1940-luvun lopulla ja 1950-luvulla käyttämiä sävelmiä huomataan, että valtaosa melodioista on suomalaisen kansanomaisen musiikin peruskappaleita, epäilemättä vielä nykyisinkin laajalti tunnettuja. Äänilevyteollisuus on ollut varsin keskeisesti mukana näiden lainasävelmien tunnetuksitekemisessä. Vain 10 sävelmää 49 laulun kokoelmasta on jäänyt levyttämättä ennen 1960-lukua. Tuntuukin perustellulta lähestyä aineistoa juuri levyluetteloista saatavien tietojen avulla.

Tarkasteltavat lainasävelmät voidaan jakaa melko ristiriidattomasti neljään lajiin, *kupletteihin, iskelmiin, kansanlauluihin ja joukkolauluihin*. Kupleteiksi on laskettu sellaiset sävelmät, jotka diskografioiden mukaan ovat kuuluneet suomalaisten kuplettilaulajien levytysrepertuaariin.¹⁸¹ Iskelmien luokkaan sijoittuvat sävelmät ovat tyypillistä vanhempaa populaarimusiikkia, kuten 1930-luvun haitarijazztyylin mukaisia tanssikappaleita sekä toisen maailmansodan jälkeisiä laulelmia ja käännösiskelmiä. Kansanlaulujen erottaminen kahdesta edellisestä ryhmästä on jossain määrin ongelmallista, sillä olivathan useat kupletit ja haitarijazz-kappaleet alkuperältään selviä kansansävelmiä. Kriteerinä on ollut lähinnä sävelmän levytetyn version ensisijaisuus leviämisen ja tunnetuksitulemisen kannalta: näin esimerkiksi ensimmäinen suomalainen menestyslevytys Emma-valssi on sijoitettu iskelmien luokkaan, vaikka kappale alkuperältään on kansansävelmä. Vastaavasti tunnettu kansanlaulu Tammerkosken sillalla on luokiteltu kansanlauluksi, vaikka siitäkin on olemassa levytetty versio.¹⁸²

TAULUKKO 10. Varkautelaisten kisälliryhmien käyttämät laulumelodiat musiikinlajeittain

Musiikinlaji	Määrä	(%)
Kansanlaulut	11	(23)
Kupletit	5	(10)
Iskelmät	27	(55)
Joukkolaulut	4	(8)
Muut ¹⁸³	2	(4)
Yhteensä	49	(100)

Reilusti yli puolet sävelmistä on 1920-luvun lopun jälkeistä populaarimusiikkia, iskelmiä. Tämä tuntuu luonnolliselta, kun muistetaan, että kisälliryhmien säestäjät olivat usein tanssisoittajia, joille populaarimusiikki oli kaikkein tutuinta aluetta. Iskelmämelodiat takasivat, että ainakin säestäjät tunsivat teksteissä viitatus melodiat. Toisena vähintään yhtä tärkeänä syynä iskelmäsävelmien runsaalle käytölle oli niiden suosio kohderyhmän, työläisnuorison keskuudessa. Lisäksi iskelmä, iskusävel sopi varsin hyvin rakenteensa puolesta lainamelodiaksi. Se oli tarpeeksi yksinkertainen ja helppo oppia, siihen oli hyvä riimitellä tekstejä ja se jäi helposti mieleen.

Toisena suurena ryhmänä ovat kansanlaulut, joiden suosio lienee myös perustunut niiden tuttuuteen. Sen sijaan kuplettisävelmiä ei 1940-luvun kisällilauluissa tämän aineiston perusteella paljon käytetty. Myöhemmin laajemmalla aineistolla selvitettäväksi jää, oliko kuplettien ja kansansävelmien käyttö kenties yleisempää 1930-luvulla, jolloin näiden musiikkiperinteiden valtakausi oli ajallisesti lähempänä. Kuten aiemmin todettiin, ainakin Varkaudessa kupletit tuntuvat olleen suosiossa kisällilaulun alkuaikoina.

Joukkolaulujen ryhmä muodostuu neljästä sävelmästä, joista tosin vain yksi, Punakaartilaisten marssi liittyy työväen yhteislauluperinteeseen. Kolme muuta kappaletta (Linsénin Kesäpäivä Kangasalla, Merikannon Kymmenen virran maa sekä Palmgrenin Mannerheimmarssi) muistuttavat meitä siitä, että vielä kisällilaulujakin tehtäessä noudatettiin silloin tällöin työväenliikkeen alkuajoista juontuvaa käytäntöä, jossa porvarillisen yleiskulttuurin kuoro- ja yhteislaulurepertuaarista poimittiin sopivia sävelmiä työväenhenkisten laulutekstien perustaksi.

Lainasävelmien suurinta ryhmää, iskelmiä voidaan vielä tarkastella yhtäältä sen perusteella, ovatko sävelmät ns. päiväniskelmiä, kisällilaulujen sepittämisajan muotikappaleita vai vanhempaa perinnettä, sekä toisaalta sen mukaan, ovatko sävelmät tanssikappaleita ja mihin tanssilajiin ne liittyvät. Suurin osa tuon ajan iskelmistä oli juuri tanssimusiikkia, ja eri tanssisävelmillä on omat luonteenomaiset piirteensä, jotka ovat saattaneet vaikuttaa niiden suosioon kisällimelodioina. Jenkat muodostavat ylivoimaisesti suurimman ryhmän kisällilauluihin laina tuissa iskelmäsävelmissä. Tätä suosiota selittää ensimmäiseksi se, että monet jenkkaiskelmät ovat olleet suomalaisen populaarimusiikin tunnetuimpia kappaleita. Toiseksi myös musiikilliset ominaisuudet vaikuttivat jenkkojen suosioon lainasävelminä. Jenkkojen verraten kulmikas ja stereotyyppinen melodiarakenne tarjosi nimittelylle oivan musiikillisen perustan. Erityisesti jenkkasävelmille ominaiset joka neljännessä tahdissa säännölliset toistuvat kahden puolinuotin tai kolmen neljäsosanuotin muodostamat lopukkeet tai puolilopukkeet ($\text{♩} \text{♩} ; \text{♩} \text{♩} \text{♩} ; \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) tekivät tekstin loppusointujen asettelun helpoksi.¹⁸⁴ Lisäksi jenkkojen rytmisesti tasainen melodiikka oli kisällilaulajien kannalta helpompi hallita kuin esimerkiksi fokstrottien synkopoivat sävelkulut. Kannattaa muistaa, että myös vuosisadan alkupuolen kuplettimestarit olivat havainneet kansanomaisen tanssimusiikin hyväksi lainasävelmien lähteeksi. Merkittävä osa

kuplettisävelmistä on juuri jenkkoja ja polkkia.

Aineisto tukee myös käsitystä, jonka mukaan juuri hiljakkoin esiintyneitä iskelmiä käytettiin sangen mielellään kisällisepitteiden musiikkina. Mikäli pääasiassa 1930-luvulta peräisin olevat, ikivihreät jenkat jätetään tarkastelun ulkopuolelle, valtaosa iskelmätyyppisistä lainasävelmistä koostui päivän muotikappaleista. On ilmeistä, että kisällilauluissa ilmeni pyrkimystä muodinmukaisuuteen; laulujen musiikillinen perusta seurasi populaarimusiikin yleistä kehitystä melko kiinteästi. Muodin nimissä sävelminä käytettiin tavalliselle kisällilaulajalle todennäköisesti varsin vieraita latinalaisamerikkalaista alkuperää olevia iskelmiä, kuten rumbaa ja sambaa. 1950-luvun alussa erityisesti Tapio Rautavaaran esittäminä muotiin tulleet laulelmat näkyvät myös lainasävelmistössä (Reissumies ja kissa, Isoisän olkihattu, Pieni Liisa parka).

TAULUKKO 11. Varkautelaisten kisälliryhmien käyttämät iskelmämelodiat levytysajan ja tanssilajin mukaan

Tanssilaji	Vanhemmat iskelmät –1945)	Päiväniskelmät (1946–)	Yhteensä
Jenkat	8	3	11
Valssit	2	2	4
Foxtrotit	–	2	2
Sambat	–	2	2
Tangot	1	–	1
Rumbat	–	1	1
Ei tanssimus. (laulelmat) jne.)	1	5	6
Yhteensä	12	15	27

Aiemmin mainittiin, että monia kisällilauluja voitiin esittää samalla sävelmällä. Tarkasteltavan aineiston valossa näyttää kuitenkin siltä, että saman sävelmän käyttö ei ollut ainakaan keskeinen piirre kisällilaulujen esityskäytännössä. Sävelmistössä on vain

seitsemän kappaletta, joita olisi käytetty useamman tekstin yhteydessä. Näistä vain yhtä, tunnettua elokuvaballadia Rosvo-Roope on käytetty neljän eri sanoituksen kanssa. Muut kuusi ovat kelvanneet kahteen eri lauluun. Nähtävästi juuri jatkuvasti ilmestyneiden uusien iskelmäsävelmien määrä oli niin suun että uusia käyttökelpoisia sävelmiä oli tavallisesti riittävästi tarjolla, eikä samoihin melodioihin tarvinnut kovin usein turvautua.

8.6. Kisällilaulun ominaispiirteet ja varkautelaiset ryhmät — vertailua

Suomen ensimmäiset kisälliperinteeseen liittyvät lauluryhmät syntyivät Helsingin työläisalueilla. Myös myöhemmässä vaiheessa Helsingin ja muiden suurien teollisuuspaikkakuntien ryhmillä oli keskeinen asema kisällilaulun kehityksessä: lauluharrastusta ohjaavat keskusjärjestöt toimivat Helsingistä käsin, tunnetuimmat kisälliryhmät olivat suurimmilta teollisuuspaikkakunnilta kotoisin, samoin käytetyimmät ja suosituimmat sanoitusten tekijät. Oli siis varsin luonnollista, että suomalaisen kisällilaulututkimuksen perustan luonut Pekka Gronow keskittyi tarkasteluissaan Helsingissä ja muutamissa muissa kaupungeissa (Pori, Tampere, Kemi) toimineisiin ryhmiin. Myös Ilpo Saunion kisällilaulun syntyvaiheita valottanut tutkimus rajoittui lähinnä ensimmäisten helsinkiläisten ryhmien käsittelyyn.¹⁸⁵ Kuvamme suomalaisesta kisälliperinteestä on varsin helsinkikeskeinen.

Vaikka syvällinen ja yksityiskohtainen suomalaista kisällilaulua käsittelevä tutkimus toistaiseksi puuttuu ja vaikka toistaiseksi ainoan yleisesityksen kirjoittaja Gronow pitää työstään ”enemmän tutkimussuunnitelmana kuin tieteen viimeisenä sanana aiheesta”,¹⁸⁶ voi tutkimuskohteesta erottaa jo varsin tarkkoja aspekteja, joita rohkenee nimittää suomalaisen kisällilaulun ominaispiirteiksi. Seuraavassa esityksessä ehkä keskeisimmät tai ainakin eniten selvitettyt piirteet otetaan tarkastelun kohteiksi, samalla kun varkautelaisryhmien toiminnassa esiin nousseita piirteitä verrataan tähän lähinnä helsinkiläisten ryhmien varaan rakennettuun kuvaan. Vertailussa pyritään myös osoittamaan ne erityisominaisuudet, joita Varkauden kaltaisten syrjäisten ja suhteellisen pienien teollisuuspaikkakuntien

kisällilauluperinteessä ilmenee.

8.6.1. Järjestösidonnaisuus

Kisällilaulu oli ensisijaisesti ja nimenomaan *järjestöllistä musiikkia*. Järjestösidonnaisuus ilmeni sekä paikallis- että valtakunnallisella tasolla. Ensinnäkin suurin osa ryhmistä koostui juuri työväenpuolueiden nuorisoliittojen paikallisosastojen aktiivijäsenistä. Muidenkin työväenjärjestöjen nuoret perustivat ryhmiä, mutta huomattavasti vähemmässä määrin. Joitakin ryhmiä syntyi ainakin ammattiosastojen, TUL:n urheiluseurojen ja Suomi-Neuvostoliitto -seurojen yhteyteen.

Sidonnaisuus järjestöihin merkitsi myös sitä, että kisällilaulu ei ollut musiikkiharrastusta harrastuksen vuoksi, vaan järjestötoiminnan jatke. Lauluryhmät perustettiin tavallisesti oman järjestön iltamien ohjelmatarpeen tyydyttämiseksi ja poliittisten tarkoitusten propagoimiseksi. Myös ryhmien nimissä saumaton suhde taustajärjestöön ilmeni selvästi: varsin usein kisälliryhmien nimiin liitettiin taustajärjestön nimi.¹⁸⁷

Toiseksi kisällilaulutoimintaa myös ohjailtiin tiiviisti nuorisoliittojen piiri- ja keskusjärjestöistä. Molempien työväenpuolueiden nuorisoliitot järjestivät säännöllisesti kisälliryhmille kilpailuja ja kursseja, lähettivät toimintaohjeita ja ennen kaikkea ohjelmistoa paikallisille ryhmille. Keskusjärjestöt vaikuttivat ilmeisen ratkaisevasti tämän luvun selvityskohteeseen, kisällilaulutyylin yhtenäisyyteen maan eri osissa.

Varkaudessakin kisälliryhmät olivat kiinteä osa nuorisojärjestöjen toimintaa. Ryhmien jäsenet olivat yleensä järjestöaktiiveja, ryhmät esiintyivät pääasiallisesti nuorisosastojensa tai niitä lähellä olevien järjestöjen tilaisuuksissa, työväenjärjestöt auttoivat ryhmiä ohjelmiston, esiintymisasujen ja ohjaajien saannissa ja vastaavasti kisälliryhmien saamat esiintymispalkkiot menivät poikkeuksetta suoraan nuorisosastojen kassaan. Keskusjärjestöistä oltiin myös varsin riippuvaisia: ryhmien ohjelmistojen ehdoton valtaosa koostui keskusjärjestöjen lähettämistä lauluista.

Varsinkin ennen toista maailmansotaa ilmeni varkautelaisten kisälliryhmien toiminnassa erityispiirre joka viittaa pieneen paikkakuntaan. Kisällien viiteryhvät, taustajärjestöt olivat varsin *eriytymättömiä*. Sama kisälliryhmä saattoi olla yhtäaikaan sekä

nuoriso-osaston että urheiluseuran oma. Kun samat työläisnuoret toimivat niin urheilun kuin muun nuorisotoiminnan alueella samanaikaisesti samoissa tiloissa ei tiukkaa jakoa nuoriso-osastolaisiin ja urheiluseuralaisiin päässyt syntymään. Oli järkevää käyttää myös samaa kisälliryhmää. Jäsenistössä ei aina saattanut olla aineksia kahteen kokoonpanoon.

8.6.2. Kokoonpano

Keskusjärjestösidonnaisuus vaikutti yhtenäistävästi myös kisälliryhmien kokoonpanoon. Tavallisimmin kisälliryhmään kuului 5–7 laulajaa. Ryhmien sukupuolijako tuntuu olleen ehdoton, yhtään sekakuororyhmää ei kisällilauluperinteessä tähän mennessä tunneta. Hyvin usein nuoriso-osastoissa tai muissa ryhmien taustajärjestöissä toimi yhtä aikaa pojista ja tytöistä koottu kisälliryhmä.

Kisälliryhmillä oli tavallisesti myös säestäjä, vaikka a cappella -ryhmiäkin oli mukana useita. Vaikuttaa siltä, että säestäjän puuttuminen oli yleisempää kisällitärhryhmissä, joiden oli ehkä vaikeampi löytää keskuudestaan tai ystäväpiiristään soittajaa. Työläispoikien keskuudessa populaarimusiikin harrastaminen oli siksi runsasta, että aina joku säestystaitoinen saatiin mukaan. Säestyssoittimien käytössä on selviä ajallisia eroja, jotka liittyvät suoraan suomalaisen populaarimusiikin kehitykseen. Ennen toista maailmansotaa keskeisin säestyssoitin oli mandoliini tai banjo, tuon ajan urbaanin kansanmusiikin valtasoitimet. Myös haitari oli mukana alusta alkaen, mutta ilmeisesti soittimen suhteellisen korkea hankintahinta ehkäisi sen leviämistä tavallisten nuoriso-osastolaisryhmien keskuuteen. Mikäli säestäjänä olijakin tanssiorkesterimuusikko, haitari saatiin helpommin mukaan. Toisen maailmansodan jälkeen kitara syrjäytti aiemmat kielisoitimet. Samalla ilmeisesti myös haitarin käyttö lisääntyi. Säestäjä saattoi olla ryhmän varsinainen jäsen tai ulkopuolinen muusikko. Joka tapauksessa säestäjän tehtävä oli lähinnä tukeva ja ryhmää myötäilevä; mitään soolo-osia ei säestäjällä ollut normaaleita alku ja välisoittoja lukuunottamatta.¹⁸⁸

Varkautelaisryhmien kokoja sukupuolijako noudattivat täysin kisälliperinteen yleistä linjaa. Samoin oli säestäjien käytön laita. Sen sijaan varkautelaiskokoonpanot olivat huomattavan lyhytikäisiä.

Siinä missä helsinkiläiset puoliammattilaiset kisällit saattoivat esiintyä samalla

kokoonpanolla varsin pitkän ajan, varkautelaiset amatööriryhmät pysyivät koossa yleensä pari kolme vuotta. Kisällilaulu oli varkautelaisnuorille ennen kaikkea tietyn nuoruusiän harrastus, joka tavallisesti loppui naimisiinmenon myötä. Samalla luovuttiin usein myös nuoriso-osaston aktiivisesta jäsenyydestä. Näin ei tosin välttämättä tapahtunut, sillä kisälliryhmän jäsenyydestä saatettiin luopua myös siksi, että nuoriso-osastoja sen yhteydestä kirvonneet muut poliittiset luottamustoimet alkoivat viedä kisällilaulajan koko vapaa-ajan. Varsinkin kisällitärhmissä harrastusmaisuuksien ilmeni selvästi. Ryhmät muodostuivat tavallisesti ennestään toisilleen tutuista samanikäisistä tytöistä, ja toiminta loppui usein kaikkien osalta yhtä aikaa. Tämän jälkeen osastossa koottiin uusi ryhmä nuoremmasta ikäluokasta, eikä edellisen ryhmän kanssa oltu välttämättä missään tekemisissä. Poikaryhmien kohdalla perinteen jatkuvuus oli kiinteämpää. Kokoonpano vaihtui vähitellen, kun jäsenet erosivat tavallisesti yksitellen ja heidän tilalleen otettiin uusia laulajia.

8.6.3. Esiintymistyyli

Esiintymistyyliinsä osalta suomalaiset kisälliryhmät näyttävät olleen varsin yhtenäisiä. Ryhmien laulu oli tyypillisesti yksiaänistä. Yksiaäninen laulu katsottiin jopa niin kiinteästi kisälliperinteeseen kuuluvaksi, että kisällilaulukilpailuissa ei katsottu hyvällä moniäänisyyteen pyrkiviä ryhmiä. Äänissä laulua saatettiin pitää turhanpäiväisenä keikarointina.

Tästä huolimatta muutamat tunnetut ja arvostetut ryhmät, kuten Hiilipojat pyrkivät käyttämään moniäänisyyttä kaikissa lauluissaan. Yleisesti käytettyjä tehokeinoja olivat ryhmän yksittäisten jäsenten soolo-osuudet, säestyksettömät ja puhutut jaksot sekä jopa avustajat yleisön joukossa.¹⁸⁹

Yhtenäinen ja ryhmän omaleimaisuutta korostava pukeutuminen kuului olennaisena osana kisällityyliin. Tyypillisenä asuna käytettiin paitaa ja solmiota sekä niiden väristä poikkeavia housuja, joiden asemesta kisällitaret pukeutuivat yleisemmin hameeseen.

Asujen väri vaihteli järjestöstä ja ajankohdasta riippuen. Kun 1920-luvun propagandistiryhmät esiintyivät mustissa, punaisissa ja sinisissä paidoissa jopa punainen tähti rinnassaan, sosialidemokraattiset kisällit käyttivät seuraavalla vuosi kymmenellä tavallisesti valkoista paitaa. Tuolloin voimaan astunut ns. puserolaki kielsi

kumousliikkeisiin assosioivien värien käytön poliittisissa tilaisuuksissa. Sodan jälkeen väriskaala laajeni ja erityisesti 1950-luvulla esiintymisasuihin kiinnitettiin niin paljon huomiota, että voitiin puhua kisällimuodin vaihteluista.¹⁹⁰

Kisällien esiintymiseen kuului normaalisti etukäteen suunniteltu, laulun informaatio sisältöä vastaava koreografia. Kisällilaulua onkin pidettävä ennen kaikkea liikelaulunä. Liikkeet ja eleet muodostivat huomattavan ja silmiinpistävän osan esityskokonaisuudesta. Laulujen koreografian tutkimus on toistaiseksi tekemättä, mutta ilmeisesti kisälliperinteessä kehittyi oma liike- ja elekielensä sekä käyttäytymisnormistonsa, jossa kunkin liikkeen ja eleen merkitys määräytyi.

Varkautelaisten kisällilaulussa moniäänisellä laululla oli yleisestä kisälliperinteestä poiketen melko keskeinen asema. Käytäntö tosin vaihteli eri ryhmien välillä. Tähän paikalliseen erikoispiirteeseen vaikutti ainakin kaksi toisistaan riippumatonta tekijää. Ensinnäkin kisällilaulajat olivat varsin hyvissä väleissä paikallisen sekakuoron kanssa. Kuoroharrastus koettiin läheisenä ja kuoroihmisten välityksellä omaksuttiin ainakin joitakin taidemusiikin kauneusihanteita, jotka liittyivät juuri moniääniseen lauluun ja äänenmuodostukseen. Toiseksi moniääniset esitykset olivat suosituimpia niiden ryhmien keskuudessa, joiden ohjelmisto koostui pääasiassa epäpoliittisista viihdenumeroista. Viihdeohjelmistossa kiinnitettiin epäilemättä enemmän huomiota miellyttävään äänen sointiin, jolloin moniäänisesti laulavat iskelmäryhmät tarjosivat hyvän esikuvan ryhmälle. Hyvien kuorosuhteiden ja viihteellisyyden merkitys moniääniseen esitystapaan näkyi myös käänteisesti siinä, että paikallinen kansandemokraattinen kisälliryhmä, jolla ei ollut siteitä sosialidemokraattiseen sekakuoroon ja jonka ohjelmisto oli korosteisen propagandistinen, esitti laulunsa aina yksiäänisesti.

Yleisen kisälliperinteen mukaisesti myös varkautelaiset kisälliryhmät kiinnittivät paljon huomiota lauluesitysten koreografiaan. Liikkeillä tehostettiin laulujen sanomaa, mikä oli erityisen tärkeää päivänpoliittisten kappaleiden esityksissä.

Myös suosituissa kuplettiesityksissä liikunta oli hyvin keskeinen osa esitystä, kuten seuraavasta kuvasarjasta käy ilmi. Kuvat liittyvät Lehtoniemen kisällien esitykseen Varkauden kauppalan kulttuurikilpailuissa 1950-alkupuolella. Kappaleena on Matti Jurvan kupletti Poikamiehen huolet. Kisälliryhmän jäsenet Kauko ja Alvar Silvasi pystyivät

jälkeenpäin osoittamaan neljä laulun kohtaa, joihin kuvien liiketilanteet liittyivät.¹⁹¹



Tilanne 1. Laulun alussa ryhmä seisoo ”perusasennossa”, hieman kaarevassa avorivissä. (P. Jänis)



Tilanne 2. Liike liittyy kupletin ensimmäisen säkeistön kohtaan ”poikamies katsoo vain kadehtien”. (P. Jänis)



TilaMe 3. Tässä vaiheessa oltiin jo päästy toisen säkeistön alkuun. Liike tehtiin sanojen ”kaikki rempallaan” aikana. (P. Jänis)



Tilanne 4. Näin tehostettiin kupletin viimeisen säkeistön alkua: ”Ois hauska saapua kotikin työstänsä, pienet kun pallerot vastassa ois”. (P. Jänis)

LAULUESIMERKKI 20. Matti Jurvan kupletti Poikamiehen huolet. Lehtoniemen kisällien ohjelmistoa.

Ei poi - ka - mie - hel - lä päi - vät oo hauskim - mat,
uk - ko - mie - hil - lä vai - mot on kauneimmat,
yk - si - nään ol - les - sa tun - tee hän sen. Kun
poi - ka - mies kat - soo vain ka - deh - ti - en. Oi,
il - lal - la var - sin - kin on i - kä - vää, ei tie - dä mi - ten
ai - kaan - sa viih - dyt - tää. Ah' kaik - ki ois toi - sin. jos
ys - tä - vä oi - si, hoh - hoi - ja - jaa, hoh hoi - ja - jaa?

2. On kaikki rempallaan, huonosti laitansa,
poikamies yksinään harmittelee,
saa itse parsia sukkansa, paitansa,
sormiinsa neulalla viel pistelee.
Oi, ilalla varsinkin j.n.e.

3. Ah jospa mullakin eukkonen oisi,
varmaan se päästäis mun huolestani.
Se kahvit keittäisi, paitani paikkais
ja jonossa seisoi mun puolestani.
Oi, illalla varsinkin j.n.e.

4. Ois hauskaa saapua kotihin työstänsä,
pienet kun pallerot vastassa ois
Ja eukko kultainen suukkosen suikkaisi,
aijai-jai kun se lystiä ois.
Oi, illalla varsinkin j.n.e.

© Fazer (julkaistu kustantajan luvalla)

8.6.4. Oma ohjelmisto

Keskusjärjestöt välittivät eri puolilla maata oleville kisälliryhmille varsin paljon ohjelmistoa, joten useimmat kisällilaulut ovat levinneet laajalla Tässä antaa aiheen olettaa, että eri kisälliryhmien ohjelmistot vastasivat pitkälle toisiaan. Kisällitoiminnassa oli kuitenkin piirteitä, jotka sotivat tätä oletusta vastaan. Monien, varsinkin tunnetuimpien ja arvostetuimpien ryhmien kunnia-asiana tuntuu olleen omien, muista ryhmistä poikkeavien laulujen saaminen repertuaariin. Omaperäinen ohjelmisto oli omiaan korostamaan ryhmän ainutlaatuisuutta ja arvoa, joten sen hankkimiseksi nähtiin hyvinkin paljon vaivaa. Miten tässä onnistuttiin, riippui paljon paikallisten riimittelijälahjakkuuksien olemassaolosta. Laulujen tekijöinä käytettiin yleisesti myös ryhmän ulkopuolisia, jopa työväenliikkeen ulkopuolisia tekstinikkareita. Omaleimaiseen ohjelmistoon kuului lähes poikkeuksetta ryhmän oma tunnuslaulu. Kisällien esitys alkoi tavallisesti juuri tällä kappaleella, joka pyrki korostamaan ryhmän ja sen taustajärjestön merkitystä.¹⁹²

Myös varkautealaisilla ryhmillä oli omat varsin omahyväiset ja erinomaisuutta korostavat tunnuslaulunsa, mutta paikallisen repertuaarin osuus jäi muuten varsin vähäiseksi. Paikkakunnalla ei ollut kuin yksi varsinainen kisällilaulujen sepittäjä. Toivo Suomalainen, eikä hänenkään tuotantonsa yltänyt kovin moniin lauluihin. Omaperäisen ohjelmiston ja paikallisen värin saamiseksi tyydyttiinkin tavallisesti muuntamaan ja lisäämään keskusjärjestöistä tullessiin teksteihin Varkauteen viittaavia paikan- ja henkilönimiä.

Onkin ilmeistä, että Varkauden kaltaisissa syrjäisissä ja pienissä teollisuusyhteisöissä kisälliryhmien oma ohjelmisto jäi vähäisemmäksi kuin suurissa teollisuuskeskuksissa, jotka olivat tämän musiikkiperinteen vahvinta aluetta ja joista tunnetuimmat kisällikokoonpanot olivat kotoisin. Oman ohjelmiston vähäisyyteen vaikutti ainakin kolme tekijää. Ensinnäkin

pienillä paikkakunnilla oli vain vähän ryhmiä, joten ryhmien välinen kilpailu jäi pienemmäksi. Kun molempien työväenpuolueiden nuoriso-osastoilla oli kenties vain yksi kisälli- ja kisällitäroryhmä, jos sitäkään, kisällikokoonpanojen identiteetti ja ainutlaatuisuus säilyi ilman omaperäistä ohjelmistoa. Keskusjärjestöjen syöttämä lauluaineisto riitti hyvin heidän tarpeisiinsa. Toiseksi riimittelijälahjakkuuksia oli luonnollisesti vaikeampi löytää väestöpohjaltaan kapeilta teollisuusalueilta. Paikallisten sanaseppojen kynänjälki vaikutti helposti kovin vaatimattomalta rutinoitujen eteläsuomalaisten kisällirunoilijoiden tekstien rinnalla. Iltamissa esitettiin useinkin paikallisten sepittäjien runovärssyjä, mutta niiden muokkaaminen kisällilauluiksi oli tavallisesti mahdotonta.¹⁹³

Lisäksi keskusjärjestöt eivät samalla tavalla aktivoineet periferiaryhmiä tekemään omia lauluja kuin esimerkiksi helsinkiläisiä kisällikokoonpanoja, joilta ilmeisesti jatkuvasti pyydettiin uusia tekstejä. Parhaita sanoittajia kiinnitettiin jopa keskusjärjestöjen toimitsijoiksi, mikä osaltaan vaikutti siihen, että sanoitusten laatiminen keskittyi harvojen, keskusjärjestöjen ”virallisten” sanoittajien käsiin.¹⁹⁴

8.6.5. Propagandistisuus — viihteellisyys

Kisällilaululla oli kaksi selvää tehtävää työväenjärjestöjen kannalta. Toisaalta kisälliryhmät olivat iltamayleisön viihdyttäjiä siinä missä vuosisadan alkupuolen kuplettitaiteilijatkin. Toisaalta taas kisällilaulu toimi poliittisen propagandan välineenä, poliittisten puheiden pitäjien ja puoluelehden jatkeena ja täydentäjänä. On huomattava, etteivät propagandistisuus ja viihteellisyys olleet kisällilaulun kohdalla vastakohtaisia ominaisuuksia, sillä lujassakin propagandistisessa hyökkäyslaulussa oli mukana viihteellisiä aineksia: huumoria, taidokkaita liikkeitä ja hyvin usein iskelmällinen melodia.

Poliittisen manipulaation keskeinen asema kisällilauluperinteessä heijastui myös laulajien omaa musiikkiaan koskevissa käsityksissä. Ryhmien jäsenet jakoivat usein laulunsa niiden sisällön perusteella siten, että vain propagandistisia lauluja pidettiin *varsinaisina kisällilauluina*. Ryhmien taustaorganisaatioiden, puolueiden ja nuorisoliittojen kannalta nämä laulut olivat tietysti tärkeimpiä. Niinpä keskusjärjestöjen välittämien kisällilaulujen pääpaino oli juuri poliittista tietoisuutta nostavissa kappaleissa. Lauluilla tuntuu olleen selvästi puolueuskollisuutta vahvistava päämäärä: kaikkein voimakkaimmat

hyökkäykset teksteissä kohdistuivat monesti juuri työväenliikkeen toiseen osapuoleen ja erityisesti puolueloikkareihin.¹⁹⁵

Kisällilaulu tarjosi myös hyvän purkautumisväylän työläisille, joiden päivittäisessä elämässä yhteiskunnan sosiaalinen epäoikeudenmukaisuus ilmeni hyvinkin konkreettisesti: ”kisällilaulu on vitutusta”, kuten tunnettu kisällilaulujen sepittäjä Kosti Kivilahti asian ilmaisi.¹⁹⁶

Propagandististen varsinaisten kisällilaulujen lisäksi ryhmien ohjelmistoon kuului lähes aina puhtaita viihdekappaleita, epäpoliittisia hupilauluja. Esimerkiksi kuplettikivihreitä saatettiin esittää sellaisinaan. Myös joukkolauluperinnettä käytettiin mielellään hyväksi. Vanhoja aatteellisia työväenlauluja sisältyi varsin monien kokoonpanojen vakiorepertuaariin.¹⁹⁷

Varkautelaisten kisälliryhmien ohjelmistotiedot viittaavat siihen, että eri tyyppisten ryhmien välillä oli huomattaviakin eroja sen suhteen, kuinka paljon propagandistisia lauluja niiden repertuaariin sisältyi. Tosin osa varkautelaisryhmien ohjelmistoeroista on katsottava paikallisista erityisolosuhteista johtuviksi, mutta osittain ohjelmistorakennetta koskevat lainalaisuudet ovat epäilemättä yleistettävissä koko kisällilauluperinteeseen.

Varkaudessa kansandemokraattisella kisälliryhmällä oli selvästi poliittisempi ohjelmisto kuin sosialidemokraattisilla kokoonpanoilla. Kommunistiryhmä ei koskaan esiintynyt ilman poliittista sanomaa, kun taas toisen työväenpuolueen kisällit saattoivat rakentaa ohjelmansa hyvinkin viihdepitoiselle aineistolle. Erot ryhmien välillä selittyvät toisaalta sillä, että Varkaudessa sosialidemokraattien jo 1930 alkanut kunnallispoliittinen johtoasema oli omiaan maltillistamaan heidän poliittisia kannanottojaan, eikä jyrkkiä päivänpoliittisiakaan lauluja niin mieleltään esitetty. Toisaalta paikallisten, omien kisällilaulujen vähäisyys merkitsi myös sitä, ettei paikallisista poliittisista kilpailijoista, kommunisteista laulettu kovin paljon pilkkalauluja. Kansandemokraattien radikaalimpi poliittinen linja heijastui myös propagandististen laulujen suurempana osuutena heidän kisälliryhmänsä ohjelmistossa.

Toinen selvä ohjelmistoero kulki varkautelaisryhmien keskuudessa sukupuoli linjaa pitkin. Kummankin työväenpuolueen kisälliryhmissä propagandistinen ohjelmisto keskittyi poikaryhmiin. Kisällittäret esittivät selvästi viihteellisempiä ja epäpoliittisempia

ohjelmakokonaisuuksia kuin poikaryhmät. Tässä tapauksessa erot saattavat pohjimmiltaan liittyä sukupuolirooleihin, hyökkäävä agitaatiolaulu katsottiin soveltuvan paremmin pojille, kun sitä vastoin tyttöjen sopi esittää hempeämpiä ja viihteellisempiä kappaleita. Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston kisällitaret edustivat jo selvää äärimmäisyyttä epäpoliittisuudessaan. Ryhmä menetti mm. voittomahdollisuutensa valtakunnallisessa kisällilaulukilpailussa juuri siitä syystä, ettei sen esitykseen sisältynyt lainkaan poliittista laulua.

9. Tiivistelmä: varkautelaistyöläisten muuttuva iltamamusiikki työväenliikkeen osakulttuurin peilinä

Tässä tutkimuksessa lähdettiin tarkastelemaan Varkauden työväenyhteisön musiikkiperinnettä iltamatoiminnasta käsin. Moneen eri tyyppiin jakautunee työväeniltamat olivat työväenjärjestöjen keskeinen toimintamuoto ja taloudellinen perusta. Lähes kaikki työväenyhteisön kulttuuriharrastukset liittyivät iltamien pitoon. Näin oli myös julkisen musiikin harrastuksen laita: kaikki varkautelaisten työläisten yhteisölliset musiikinlajit, torvisoitto, muu tanssisoitto, kuoro-, kisälli- ja joukkolaulu olivat ensisijaisesti iltamamusiikkia.

Iltamaa kuuluivat varkautelaisten työväenjärjestöjen toimintaan paikallisen työväenliikkeen alusta, 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolesta välistä alkaen. Jo ainakin 1860-luvulta lähtien oli paikkakunnalla järjestetty lähinnä säätyläisten toimesta kansanvalistushenkisiä iltamia ja juhlia, joista ohjelmalliset työväeniltamat perivät monet piirteensä.

Työväeniltamien ohjelma rakentui lähinnä kolmen peruselementin, runonlausunnan, puheidenpidon sekä musiikkiesitysten varaan. Näiden ”pakollisten numeroiden” lisäksi ohjelmaan kuului säännöllisesti teatteriesitys (”näytösiltama”) tai voimistelu- ja tanssiesityksiä (”voimisteluiltama”). Työväenliikkeen alkua ajoista lähtien järjestettiin ohjelmallisten tilaisuuksien ohella myös tanssi-iltamia, joiden pääasiallisimpana sisältönä oli yleinen tanssi. Tunnin tai puolentoista mittainen yleinen tanssiosuus kuului normaalisti myös ohjelmallisten iltamien loppuun.

Iltamat pidettiin tavallisesti työväentaloissa, joita paikkakunnalla oli 1910-luvulta lähtien kaksi Taulumäellä ja Lehtoniemessä. Toisen maailmansodan jälkeen myös Könönpeltoon valmistui sosialidemokraattinen työväentalo. Samoihin aikoihin kansandemokraatit rakensivat oman järjestötalonsa Taulumäelle. Huoneistopulan vuoksi iltamia pidettiin yleisesti myös lähimaaseudun pienviljelijäyhdistysten taloissa ja suurissa

maalaistuvissa. Tanssi-iltamia järjestettiin kesäisin paljon lähiseudun saariin ja muille luonnonkauniille paikoille rakennetuilla pienillä tilapäislavoilla. 1930-luvulta lähtien Varkauden sos.dem. työväenyhdistyksellä oli myös suurempi tanssipaviljonki, jonka kilpailijaksi kansandemokraattiset järjestöt rakensivat sodan jälkeen oman tanssilavansa.

Työväeniltamien musiikkia voidaan tarkastella yhtäältä ohjelmaosuuden laulun ja soiton sekä toisaalta tanssimusiikin kehityksen kannalta. Ohjelmamusiikki koostui ennen 1930-lukua pääasiassa joukkolauluista, yksinlaulujen kuten kuplettien esityksistä sekä soittokunnan alku- ja välisoitoista. Pienemmissä iltamissa yksittäiset tanssisoittajat, haitaristit ja mandoliininsoittajat huolehtivat myös ohjelmasoitosta. Myös kuorolaulu kuului ajoittain varkautelaisten työväeniltamien ohjelmaan. Työväen kuoroharrastus pysyi kuitenkin ennen 1940-lukua lyhytaikaisten ”köörien” varassa. Tutkimuksessa ei voitu selkeästi osoittaa kuorotoiminnan vähäisyyden syytä, mutta ohjaajan puute tuntuu olleen merkittävä este tämän musiikkiperinteen kehittymiselle. Näin siitä huolimatta, että yksi työväenyhteisön voimahahmoista, paikallinen räätäli pystyi useaan otteeseen käynnistämään kuoroharrastuksen joksikin aikaa. Paikkakunnan kuorojohtotaitoiset, kuten kansakoulunopettajat ja kanttorit eivät kuuluneet työväenliikkeeseen ja tunsivat tuon osakulttuurin musiikkitoiminnan itselleen vieraaksi. Toisaalta ulkopuolisten ohjaajien vaatima korvaus saattoi tuntua varattomista työväenjärjestöistä liian kalliilta.

Riippuvuus ulkopuolisista ohjaajavoimista sekä niiden vaikea tavoittaminen tuntuu olleen varsin yleinen piirre työväenosakulttuurin kuorotoiminnassa tämän vuosisadan alkukymmeninä. Siten työläiskuorojen lukumäärän kasvu ei lainkaan vastannut sitä määrällistä kehitystä, jonka työväenliikkeen järjestöelämä koki ennen kansalaissotaa. On ilmeistä, että niin Varkaudessa kuin monella muullakin suomalaisella työväenpaikkakunnalla iltamien musiikissa joukkolaululla oli ainakin 1920-luvulle saakka keskeinen asema. Sillä päästiin samaan päämäärään kuin moniäänisellä kuorolaulullakin: ryhmän identiteetti ja yhtenäisyydentunne vahvistuivat ja työväenliikkeen ideologia korostui. Yhteisesti esitetyt aatteelliset laulut kuuluivat myös myöhemmin ainakin arvokkaampien työväeniltamien vakiorepertuaanin.

Iltamien tanssisoiton osalta Varkaus ei eronnut ennen 1930-lukua maaseutu-Suomen musiikkiperinteestä. Jos iltamien ohjelmamusiikkina oli torvisoittoa, soittokunta huolehti

tavallisesti tanssimusiikistakin. Muutoin tanssisoitto oli haitaria, viulua tai mandoliinia soittavien pelimannien käsissä. Varsinkin tanssi-iltamissa käytettiin yleensä yksittäisiä pelimanneja.

Työväenyhteisön musiikkielämässä torvisoittokunta oli keskeisessä asemassa monessakin mielessä. Sillä oli järjestötoiminnassa vähintään puolivirallinen asema, sillä vuodesta 1913 lähtien Varkauden työväenyhdistys otti yhtyeen hallintaansa ja sijoitti erityisesti 1920-luvulla huomattaviakin summia sen johtajan palkkaukseen ja soittimien hankintaan. Tuolla vuosikymmenellä soittokunnan asema työväenyhteisön musiikintuottajana oli vahvimmillaan. Yhtye oli läsnä lähes kaikissa vähänkin suuremmissa tai arvostetuimmissa tilaisuuksissa, ja vain pienemmät iltamat ja lavatanssit jäivät pelimannien osalle. Soittokunnan asemaa korosti myös se, että yhtye oli käytännössä työläisnuorten ainoa musiikinopetuskanava. Tämä oli toiminnan jatkuvuuden kannalta tärkeää — nuorista soitto-oppilaista ei yleensä ollut puutetta.

1930-luvun alku merkitsi Varkauden työväenyhteisön iltamamusiikille selvää murroskautta. Iltamien tanssisoitto uudistui vuosikymmenen alussa haitarijazzorkesterien alkaessa yhä yleisemmin huolehtia suurempien tanssi-iltamien musiikista. Samalla vuosikymmenellä myös gramofonin käyttö iltamamusiikissa lisääntyi selvästi. Tanssimusiikin murros vastasi suomalaisen populaarimusiikin yleistä kehitystä, joskin yli puoli vuosikymmentä myöhästyneenä. Populaarimusiikin uudet virtaukset omaksuttiin Varkaudessa jopa tarkasti jäljitellen, mutta akkulturaatio oli hitaampaa kuin suuremmissa asutuskeskuksissa. Siten esim. paikallisen haitarijazzorkesterin kokoonpano vastasi 1930-luvun loppupuolella yhtyetyyppejä, josta helsinkiläiset tanssiorkesterit olivat luopuneet jo ennen vuosikymmenen vaihdetta.

Tanssisoiton uudistuminen aiheutti työväen soittokunnalle lamakauden, sillä työtilaisuudet vähenivät. Samalla uusi musiikki veti varsinkin soittokunnan nuorimpia jäseniä puoleensa ja vähensi torvisoittoinnostusta. Suurin osa haitarijazzorkesterien jäsenistä olikin soittokuntalaisia. Työväen soittokunnan tilannetta pahensi vielä paikallisen tehdasyhtiön omaksuma ”työllisyyspolitiikka”, jonka mukaisesti työläissoittajat pääsivät tehtaalte töihin liittyessään tehdasyhtiön yllä pitämään soittokuntaan. 1930-luvun vaikeina työttömyysvuosina noin puolet työväen soittokunnan jäsenistä siirtyikin Tehtaan

soittokuntaan, ja ilmeisesti vain työväen soittokunnan pitkäaikaisen johtajan pysyminen toimessaan sekä uusien oppilassoittajien helppo saatavuus pelastivat orkesterin hajoamiselta.

Iltamien tanssisoiton murros ei uhannut yksittäisten pelimannien asemaa, mutta sen sijaan kylläkin muutti sitä. Haitarinsoitossa muutos sattui 1920-luvun puoleen väliin, jolloin diatoninen, kaksirivinen haitari sai hyvin nopeasti väistyä suurempien kromaattisten soittimien tieltä. Usein kromaattisia sävelkulkuja sisältävää uutta tanssimusiikkia ei yksinkertaisesti voinut soittaa kaksirivisellä. Viisirivisestä haitarista tulikin seuraavina vuosikymmeninä varkautelaisen tanssimusiikin keskeissoitin, tanssisoiton ydin. Suhteellisen kalliina soittimena se jäi silti lähinnä puoliammattilaisten iltamamuusikkojen työvälineeksi.

Haitaria huomattavasti halvemmasta tehdasvalmisteisesta mandoliinista tuli 1920-luvun jälkipuolella varkautealaisten työläisnuorten varsinainen harrastesoitin ja kaikkein vähäisempien iltamien viihdyttävä. Tästä harrastuksesta kehittyi myös varsin omalaatuinen orkesterimuoto, jossa joukko mandoliinia soittavia poikia — yksi viulukin saattoi olla mukana — esitti lähinnä päivän iskelmiä unisonossa soittaen vailla mitään rytmistä tai soinnullista säestystä. Orkesterisoitto oli siis tulossa Varkauteenkin, ja 1930-luvun puoleen väliin mennessä taitavimmat haitaristit, viulistit ja mandoliininsoittajat siirtyivät tanssiorkestereihin. Koska tanssiorkesterit eivät vielä tuolloin paljon liikkuneet ja koska Varkaudessa ei ollut montaa suuna tanssipaiikkaa, haitarijazzorkesterien määrä jäi vähäiseksi. Yhtyeet olivat tavallisesti lyhytaikaisia. Pitempään esiintyneitä kokoonpanoja oli kaksi, joista toinen soitti jatkuvasti työväenjärjestöjen tansseissa ja toinen porvarillisten seurojen huvitilaisuuksissa. Niinpä erityisesti yksittäisten haitarinsoittajien panosta tarvittiin jatkuvasti työväeniltamien tanssisoitossa.

Haitarijazyhtyeisiin liittyminen edellytti pelimanneilta nuotinlukutaidon opettelua, sillä paljolti soittokunnan muusikoista koostuvat tanssiorkesterit olivat omaksuneet nuoteista soiton. Uusi populaarimusiikki yleensäkin opeteltiin nuottivihkojen avulla; korvakuulolta opettelu ei luonnistunut kappaleiden suuren määrän ja vaihtuvuuden takia. Nuottisoitto tuntuu kiinnittyneen 1930-luvulta lähtien kaikkeen varkautelaiseen tanssimusiikkiin, myös haitarijazyhtyeiden ulkopuolelle. Siten em. työläisnuorukaisten mandoliinikokoonpanotkin toimivat nuottipohjalta.

Nuottien opettelu tapahtui yleensä itseopiskeluna, ja mandoliininsoitossa käytettiin apuna erityistä tabulatuurijärjestelmää. Iskelmänuotit muunnettiin tabulatuurinumeroiksi, uudet kappaleet opeteltiin ja samalla vähä vähältä omaksuttiin myös konventionaalinen nuottikirjoitus. Lisäksi soittokunnan muusikoilta kysyttiin neuvoa.

Iltamien tanssisoiton nuottisidonnaisuus oli kuitenkin selvästi eri tasoista kuin esim. taidemusiikin tai torvisoiton kohdalla. Tämä ilmeni hyvin, kun tutkimuksessa analysoitiin suositun varkautealaisen iltamasoittajan, jo 1920-luvulla uransa aloittaneen haitaristi Veikko Tossavaisen soittoa. Ilmeisen hyvän nuotinlukutaidon omaavan Tossavaisen nuoteista soitto oli varsin viitteellistä, hän esitti itse nuotintamansa soittokappaleet hyvin vapaasti. Melodiset yksityiskohdat, taukojen käyttö ja rytmiikka poikkesivat selvästi kappaleen nuottikuvasta ja vaihtelivat eri soittokerroilla. Nuottien tehtävänä tuntui olevan vain auttaa soittajaa muista maan melodian perusrakenne ja sointupohja.

Tossavaisen soitossa variointi oli hyvin keskeinen elementti, ja on syytä olettaa, että tämä tavallisesti korvanvaraisesti välittyvään maaseudun kansanmusiikkiin liitetty piirre oli vallitsevana koko varkautealaisessa tanssisoitossa myös haitarijazzin ja sitä myöhemmälläkin kaudella. Muutenkin iltamien tanssisoitossa oli paljon kansanmusiikin piirteitä vielä 1930-luvun jälkeen. Se oli pienryhmän musiikillista viestintää, jossa alunperin massatuotteeksi tarkoitettu populaarimusiikki tuotettiin uuteen muotoon varioiden, nuotteja ehkä viitteellisesti seuraten sekä huomattavasti kansanomaisemmin kuin esikuvana oleva ammattimuusikoiden esittämä äänilevymusiikki. Musiikillisesta alkuperästään huolimatta työväeniltamien tanssimusiikki ei viestintämuotona ollutkaan populaarimusiikkia, vaan pikemminkin kaupungistuvaa kansanmusiikkia, teollistuvan Suomen kansanperinnettä.

Työväeniltamien ohjelmamusiikin alueella 1930-luku toi Varkauteen kisällilaulun. Uuden tanssisoiton tavoin kisälliryhmien perustamisessa oli muutaman vuoden viive Etelä-Suomen teollisuuskeskuksiin verrattuna. Muutenkin tanssisoiton ja kisällilaulun välillä vallitsi läheinen yhteys: säestyssoittimena käytettiin mandoliinia, ja erityisesti ryhmien säestäjät olivat usein tanssisoittajia. Edelleen laulujen sävelmät lainattiin monesti päivän iskelmistä. Kisällilaulu, lähinnä työläisnuorisoliikkeen parissa kehittynyt propagandistinen hupi- ja pilkkalauluperinne sai keskeisen sijan varkautealaisiltamien ohjelmassa. Tämä näkyi myös ryhmien määränä. Ennen toista maailmansotaa paikkakunnalla oli kolme yhtä aikaa

toimivaa kisälliryhmää ja yksi kisällitärkokoonpano. Sodan jälkeen, kansandemokraattisen nuorisoliikkeen toiminnan myötä kisälliharrastus laajeni — jatkuvasti toimi kuusi ryhmää, joista puolet oli kisällittäriä. Kisällilaulun suosiota lisäsi se, että niin poika että tyttöryhmät esittivät varsinaisten päivänpoliittisten kisällilaulujen lisäksi paljon merimieslauluja ja kupletteja, joista ainakin jälkimmäiset olivat kuuluneet työväeniltamien repertuaariin lähes alusta alkaen.

Silti kisälliperinne kokonaisuudessaan edusti myös Varkaudessa työväenliikkeen omintakeisinta ja poliittisinta musiikkia. Se oli myös ainoa iltamamusiikin laji, joka ei kuulunut työväenliikkeen ulkopuolisiin iltamiin; olihan esim. nuorisoseurojen ja suojeluskuntien iltamissa omat kuoronsa, joukkolaulunsa, soittokuntansa ja tanssiorkesterinsa, mutta ei mitään kisällilauluun rinnastettavaa.

Kisällilaulun asema työväeniltamien ohjelmassa tuntuu olleen selvästi kahtalainen: toisaalta lauluryhmän esitys kuului iltaman poliittisimpaan ja tiedostavimpaan osaan, se saattoi hyvinkin vastata painoarvoltaan illan puhetta tai esitelmää, mutta toisaalta kisällilaulu oli myös iltaman viihteellisen puolen kohokohta, odotetuin hupinnumero. Tämä äkkiä katsottuna ristiriitainen asema johtui kisällilaulujen erityisluonteesta. Hyökkäävimpäänkin agitaatiolauluun kuului viihteellisiä elementtejä: vitsikkäitä sanakäänteitä sekä huvittavia eleitä ja liikkeitä.

Varkautelaisten kisälliryhmien ohjelmistossa ilmeni sodan jälkeen eroja, jotka jossain määrin heijastavat työväenliikkeen eri osapuolten aatteellista luonnetta tuon ajan Suomessa. Laulujen propagandistisuus oli korostetummin esillä kansandemokraattisen kisälliryhmän lauluissa. Maltillisempi osapuoli, sosiaalidemokraatit noudattivat myös kisällilauluissaan usein epäpoliittisempaa linjaa. Myös sukupuoli vaikutti ohjelmiston sisältöön: kaikkein viihteellisimmällä 'perustalla toimi sos.dem. nuorten kisällitäroryhmä, joka esiintyi ajoittain jopa tanssiorkesterin solistina.

Muun ohjelmamusiikin kehityksessä on havaittavissa 1930-luvulta alkaen toisaalta torvisoiton aseman heikentyminen sekä toisaalta kuorolauluharrastuksen vakiintuminen.

Soittokunnan esittämät alkumarssit ja muut ohjelmakappaleet kuuluivat Varkauden työväenyhdistyksen lähellä toimineiden järjestöjen iltamiin aina 1950-luvun alkuun saakka, mutta torvisoiton merkitys ja arvostus työväenyhteisössä oli sodan jälkeen selvästi

vähentynyt. Menetettyään tanssisoittotehtävänsä tanssiorkestereille soittokunta ei enää löytänyt tarpeeksi toimintatilaa työväeniltamien musiikkituotannossa. Yhtyeen pitkäaikaisen johtajan luopuminen työstään oli viimeinen sysäys koko työväen torvisoittoharrastuksen loppumiselle 50-luvun puolivälissä. Soittajat siirtyivät joko yksinomaan tanssiorkestereihin tai paikkakunnan toiseen soittokuntaan.

Työväen yhtäjaksoinen kuorotoiminta alkoi Varkaudessa vasta 1946 Varkauden Työväen Sekakuoron ja Puunilan laulajien perustamisen yhteydessä. Vaikka kuoroesitykset varsinkin 1940-luvulla ja 1950-luvun alussa kuuluivat säännöllisesti työväeniltamien sisältöön, ainakin Varkauden Työväen Sekakuoron toiminnassa oli havaittavissa pyrkimystä pois iltamakeskeisyydestä — korkeampaan taiteelliseen tasoon tähtäävässä harrastuksessa keskityttiin konsertteihin ja juhlaesityksiin, eikä iltamien kansanomaisempaa ohjelmistoa ilmeisesti kovin paljon arvostettu. Työväen sekakuoro halusi olla yleiskuoro ja pärjätä paikkakunnan porvarillisten kuorojen epävirallisessa arvostuskilpailussa. Tämä näkyi myös kuoron ohjelmistossa, jossa työväen ideologiaa tukevia lauluja oli suhteellisen vähän. Aikaa myöten myös kuoron alkuaikojen iltamaohjelmaksi soveltuvista kansan laulusovituksista siirryttiin yhä vaativampaan ja arvostetumpaan kuorokirjallisuuteen, paljolti samoihin lauluihin, joita työväenliikkeen ulkopuolisetkin kuorot esittivät. Tämä pyrkimys tuntuu olleen myös kuoron taustajärjestön, Suomen Työväen Musiikkiliiton linjan mukainen.

Tietynlainen irtaantuminen iltamaperinteestä vaikutti myös siihen, että varkautilaiset työväenkuorot pystyivät jatkamaan toimintaansa myös 1960-luvulla, jolloin ohjelmallisten iltamien pito ratkaisevasti väheni. Muu ohjelmamusiikki, torvisoitto ja kisällilaulu siirtyivät sitä vastoin historiaan perinteisen iltamanpidon mukana.

Iltamien tanssisoitossa sodan jälkeinen kehitys merkitsi selvää laajenemista. Uusia tanssi-iltamapaikkoja rakennettiin, ja tanssien pito lisääntyi voimakkaasti, mikä osaltaan lisäsi uusien yhtyeiden tarvetta. Lisäksi uusi aika toi tanssisoittoon uuden tuotantosysteemin. Kun ensimmäisinä sodan jälkeisinä vuosina samat orkesterit soittivat vanhan käytännön mukaisesti pitkiä aikoja samoilla tanssipaikoilla ja esimerkiksi Varkauden työväenyhdistyksellä oli puolivirallisesti oma tanssiorkesterinsa, niin muutaman vuoden kuluessa orkesterit alkoivat kiertää huomattavasti enemmän eri paikoissa ja myös Varkauden ulkopuolella. Saman aikaisesti ulkopaikkakuntalaisten yhtyeiden käyttö lisääntyi

varkautelaisten tanssinjärjestäjien keskuudessa.

Kehitys merkitsi myös sitä, että tanssienpito irrottautui yhä selvemmin vanhasta yhteisöllisestä iltamaperinteestä omaksi järjestelmäkseen; siitä tuli viimeistään 1960-luvulla osa koko Suomen käsittävää huvinelinkeinoa, jossa ohjelmatoimistoilla ja yksityisillä managereilla oli yhä keskeisempi asema.

Järjestöt eivät enää pitäneet tansseja omalle taustaryhmälleen, vaan pyrittiin mahdollisimman suurien yleisömaarien kokoamiseen. Kuvaan kuului myös se, että työväenliikkeen ja porvarillisten seurojen välisten suhteiden osittain lientyessä varsinkin sos.dem. työväenjärjestöt alkoivat järjestää tansseja myös porvariseurojen paikoissa. Samalla tanssienpito keskittyi yhä enemmän muutamalle siihen erikoistuneelle työväenjärjestölle. Myös tämä merkitsi pienten tanssi-iltamien järjestämisen vähentymistä, mikä yhdessä ohjelmallisten iltamien pidosta luopumisen kanssa aiheutti sen, että pieniltamasoittajat, yksittäiset haitaristit menettivät viimeisetkin asemansa tanssimusiikin tuottajina.

* * *

Varkauden työväestön iltamamusiikin kehityksen tarkastelussa ilmeni, että tämän työväenyhteisön julkinen musiikkitoiminta muodosti vuosikymmenten ajan selväpiirteisen tuotantojärjestelmän. Tanssisoittoa lukuunottamatta musisointi rajoittui selvästi työväenyhteisön omiin tilaisuuksiin, työväeniltamien ja juhlien ulkopuoliset esiintymiset olivat poikkeustapauksia. Myös tanssisoitossa vallitsi aina 1940-luvun lopulle saakka tilanne, jossa työväenjärjestöillä oli omat kiinteät tanssisoittajansa ja -orkesterinsa. Tanssisoittoon suhtauduttiin kuitenkin ennen kaikkea taloudellisena kysymyksenä, eivätkä mitkään ryhmäsolidaarisuuteen liittyvät seikat tunnu rajoittaneen muusikkojen valinnanvapautta: työväen järjestöjen vakiosoittajat huolehtivat jatkuvasti myös työväenliikkeen ulkopuolisten iltamien tanssisoitosta.

Monet Varkauden työväenyhteisön vuorovaikutustilanteet ja harrastustoiminnan keskeisin osa liittyivät erilaisten yhdistysten ympärille. Myös musiikin harrastus oli organisoitunut kiinteästi järjestötoimintaan. Soittokunta ja kuoro toimivat erillisinä järjestöinä säännöllisine kokouksineen, johtokuntineen ja kirjoituine sääntöineen. Samalla ne olivat alisteisia työväenliikkeen valtakunnallisille keskusjärjestöille — molemmat

ainakin ajoittain Suomen Työväen Musiikkiliitolle minkä lisäksi soittokunta paikallisen työväenyhdistyksen kautta Suomen Sosialidemokraattiselle Puolueelle.

Myös kisälliryhmät, huolimatta varsin vapaasta ryhmärakenteestaan, olivat ennen kaikkea osa työläisnuorisojärjestöjen organisaatiota ja toimintaa. Laulajat kuuluivat osastoaktiiveihin, ja taustajärjestöt säätelivät ryhmien toimintaa niin esiintymisten kuin ohjelmistonkin suhteen: esiintymiset keskittyivät nuoriso-osastojen omiin iltamiin, ja laulettavat kappaleet olivat valtaosaltaan työläisnuorisoliikkeen keskusjärjestöjen välittämää tai tuottamaa aineistoa.

Varkautelaistyöläisten julkisen musiikin harrastuksen osoittautuminen järjestö- ja ryhmäsidonnaiseksi tuotantosysteemiksi tukee voimakkaasti tämän tutkimuksen lähtökohtana ollutta teoriaa työväenliikkeen osakulttuurista. Työväeniltamien musiikki oli selvää osakulttuurimusiikkia. Se muodosti varsin selvärajaisen musiikkikulttuurisen osan alueen, vaikka huomattava osa siitä — tanssimusiikki, torvisoitto ja kuorolaulu — ei juuri poikennut yleisestä suomalaisesta musiikkiperinteestä. Iltamamusiikkia tuotettiin kuitenkin työväenyhteisön omien musiikillisten käsitysten ja normien mukaisesti, minkä lisäksi osa tästä perinteestä, kuten kisällilaulut, aatteelliset joukkolaulut sekä työväenhenkinen torvisoitto- ja kuoro-ohjelmisto tukivat myös sisältönsä puolesta työväenliikkeen päämääriä.

Iltamamusiikki ei suinkaan ollut suljettu järjestelmä, vaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäröivään musiikkikulttuuriin. Siten se myös uudistui suomalaisen musiikkikulttuurin kehitystä seuraten. Sen sijaan työväen musiikkitoiminnan tuotannollinen perusta pysyi monen vuosikymmenen ajan suhteellisen muuttumattomana. Iltamien järjestäminen ja työväentalojen vapaa-ajanvietto rakentuivat periaatteessa samalla tavalla niin 1910-luvulla kuin 1940-luvulla. Tuona aikana virinnyttä työväenliikkeen osakulttuurivaihetta ei voi pitää murrostilana vaan varsin staattisena kautena, jonka aikana kaikki työväenyhteisön järjestöelämään liittyneet toiminnot muodostivat integroituneen ja synkronisen kokonaisuuden. Työväentalojen iltamanpitoja yhdistystoiminta olivat tämän kokonaisuuden keskuksena, jonka ympärille eri vapaa-ajanriennot, kuten näyttämö, musiikki, voimistelu, tanssi, elokuva ja monet muut harrastukset tiiviisti asettuivat.

Toiminnan kokonaisvaltaisuutta lisäsi se, että työväentalojen rientoihin osallistuvat ihmiset toimivat usein yhtäaikaan monella eri sektorilla, esim. poliittisissa järjestöissä,

näyttämöllä, soittokunnassa ja iltamajärjestäjänä. Myös musiikissa harrastusten kasautuminen tuntuu olleen tavallista. Torvisoittokuntalaiset soittivat yleisesti myös tanssiorkestereissa, samoin kisälliryhmien säestäjät. Osa kisällilaulajista siirtyi myöhemmin kuorolauluun, osan toimiessa iskelmälaulajina. Amatööripohjainen iltamamusiikki oli työväenliikkeen muun vapaa-ajanviihteen tavoin voimakkaan yhteisöllistä. Sitä harrastettiin siten melko laaja-alaisesti välittämättä eri musiikinlajien rajoista.

Suomalaisen työläismusiikkiliikkeen, erityisesti STM:n piirissä ilmennyt ristiriita kansanvalistushenkisen torvisoitto ja kuorolaululinjan sekä kansanomaisemman musiikin harrastuksen välillä näkyi silti Varkaudessakin. Myös siellä käytiin 1930-luvun alussa kiistaa haitarijazzin asemasta työväeniltamissa. Uutta yhtye tyyppiä aluksi voimakkaasti vastustanut soittokunta sopeutui kuitenkin nopeasti tilanteeseen, ja tuon ajan työväeniltamien tunnetuin haitarijazzorkesteri Vineta koostui nimenomaan soittokunnan soittajista.

Kuorolaulun ja kisällitoiminnan välillä ei vastakkainasetteluja päässyt syntymään. Tämä saattoi johtua siitä, ettei paikkakunnalla ollut säännöllistä työväen kuorotoimintaa vielä 1930-luvulla, jolloin ”kuorojen puolesta kisällilaulua vastaan” -keskustelua koko maan tasolla harjoitettiin. Päinvastoin, varkautelaiset kisälliryhmät olivat jopa suoranaudessa yhteistoiminnassa kuoron kanssa harjoittelemalla kuoronjohtajan avulla moniäänisiä esityksiään. Tämä yhteistyö toteutui sosialidemokraatteihin lukeutuvien musiikin harrastajien välillä. Eri musiikinlajien harrastus tuntuikin painottuneen myös puoluejaon mukaisesti. Jo historiallisista syistä vuosisadan alusta juontuva kansanvalistushenkinen torvisoitto ja kuorotoiminta jäi Varkaudessa pääasiassa sosialidemokraattisten piirien harrastukseksi. Toisen maailmansodan jälkeen toimintansa aloittaneet kansandemokraatit suosivat iltamissaan kansanomaisempaa musiikkia, yksiaänistä kisällilaulua ja haitarinsoittoa.

Viimeistään 1960-luvun alkuun mennessä työväentalojen iltamien ja järjestötoiminnan ympärille integroitunut osakulttuurinen kokonaisuus oli jo selvästi hajaantumassa. Tutkimuksessa ei yksityiskohtaisesti pyritty analysoimaan tätä muutostapahtumaa eikä etsimään järjestökeskeisen osakulttuurin hajoamisen syitä. Siitä huolimatta prosessin voidaan katsoa olevan yhteydessä kahteen laajaan kulttuurin

muutokseen.

Yksi selvä muutos tapahtui toisen maailmansodan jälkeen työväenjärjestöjen kulttuurisuuntatuneisuudessa. Järjestöt alkoivat luopua monista perinteisistä kulttuuritehtävistään, kuten soittokuntien ylläpidosta, näytelmäpiireistä ja joissakin tapauksissa jopa työväentaloistaan. Kulttuuripalveluista ja tiloista huolehtimisen katsottiin kuuluvan yhä enemmän kuntien ja valtion tehtäviin. Varkaudessa hajoamisprosessi käynnistyi tietyllä tavalla jo 1935, jolloin työväennäyttämö irrottautui omaksi kannatusyhdistykseksi. Sosialidemokraattisella taholla työväen talokulttuurin hajoaminen kulminoitui vuoteen 1958. Koko vanha työväentalo myytiin teatteritaloksi teatterin kannatusyhdistykselle. Samalla vanha työväen näyttämö lopullisesti muuttui yhteiskunnan tuella toimivaksi Varkauden Teatteriksi. Keskeisen toimintatilan menettäminen ei voinut olla vaikuttamatta negatiivisesti sos.dem. järjestöjen kulttuuritoimintaan, vaikka Lehtoniemen ja Könönpellon työväentalot jäivätkin heidän käyttöönsä.

Oma työväentalo tuntuu olleen ensisijainen perusta koko työväenliikkeen osa kulttuurin olemassaololle. Siten esim. kisällilaulu, leimallinen osakulttuurimusiikin muoto säilytti asemansa pisimpään varkautelaisten kansandemokraattien keskuudessa, joiden 1951 valmistunut työväentalo tarjosi vielä seuraavallakin vuosikymmenellä puitteet ohjelmallisten iltamien pidolle.

Toinen iltamaperinteen romuttumiseen ja työväenliikkeen osakulttuurin hajoamiseen liittynyt muutos koski suomalaisten vapaa-ajanviettotottumuksia. 1960-luvun alussa kaikenlainen yhteisöllinen harrastustoiminta joutui luovuttamaan asemiaan laajenevalle kulttuuriteollisuudelle, jonka välittymiskanavat, erityisesti televisio sai ihmiset keskittämään vapaa-aikansa kotielämään. Yleinen elintason nousuja kohentunut asumistaso jouduttivat tätä kehitystä erityisesti työväenluokan keskuudessa.

Ohjelmalliset iltamat, työväenliikkeen osakulttuurin keskeisalue korvautui myös Varkaudessa työläiskotien nojatuoleista seurattavilla TV-viihteellä sekä toisaalta yhteiskunnan tukemien kulttuurilaitosten tarjonnalla. Iltamaperinteeseen tiukimmin liittynyt musiikki, amatöörimäinen kisällilaulu, torvisoitto ja haitarin soitto saivat antaa sijaa ammattimaiselle tai puoliammattimaiselle populaari- ja taidemusiikille. Väljemmin iltamaperinteeseen liittyneet kuorolaulu ja tanssiorkesterit pystyivät säilymään olemustaan

muuttamalla, edellinen yleiskulttuurin taideharrastukseksi siirtyen ja jälkimmäinen yleiskulttuurin huvielinkeinoon liittyen.

10. Lähdeviitteet

1. Johdanto

1.1. Aiempi tutkimus

- 1) Kurkela 1980.
- 2) Vrt.Kurkela 1981, 16–20.
- 3) Gronow 1976.
- 4) Saunio 1974; Saunio & al. 1978.
- 5) Hurri 1982.
- 6) Gronow 1973b.
- 7) Häme 1949.
- 8) Jalkanen 1975.
- 9) *ibid.*, 141–146, 192.
- 10) Elämänkerroista mainittakoon esim. Koski & al. 1977; Numminen 1978; Niiniluoto 1980.
- 11) Äänilevytutkimuksesta on erityisesti mainittava Gronowin lähinnä 1960-luvulla kirjoittamat artikkelit (esim. Gronow 1964a & b; 1968) sekä nuorempaa tutkijapolvea edustavan Hellmanin julkaisut (Hellman & al. 1979; Hellman 1982). Myös Suomen Äänitearkiston julkaisemissa diskografioissa on musiikkikulttuurin muutosta kuvaavia kirjoituksia (esim. Haapanen 1967; Strömmer & al. 1981).

1.2. Varkaus teollisuus- ja työväenyhteisönä

- 12) Soikkanen 1963, 73–86; Virrankoski 1975, 130.
- 13) Soikkanen *mt.*, 112. Tiedot perustuvat Leppävirran pitäjän henkikirjoihin.

- 14) *ibid.*, 87–94; 120–146; 188. Vuosien 1862–1912 välisenä aikana Varkaudessa rakennettiin noin 650 laivaa, joista Lehtoniemessä 150. Erityisesti Saimaan kanavan valmistuminen 1856 lisäsi Itä-Suomen järviliikennettä ja erilaisten laivojen tarvetta. 1890-luvulta alkaen varkautelaisia laivoja myytiin runsaasti myös Venäjän markkinoille.
- 15) *ibid.*, 180–190.
- 16) *ibid.*, 308–314.
- 17) *ibid.*, 108–111, 113–114.
- 18) Haataja & al. 1978, 31; Alapuro 1980, 60; Taive 1979, 269.
- 19) Voionmaa 1910, 671.
- 20) Minna Canthin kirje Emilie Bergbomille maaliskuussa 1885 (Kuusi 1965, 108–109).
- 21) Ensimmäiset ns.wrightilaiset työväenyhdistykset perustettiin 1880-luvulla nimenomaan suuriin teollisuus- ja maakuntakeskuksiin. Kuitenkin jo tuolloin ja erityisesti seuraavalla vuosikymmenellä myös monet maaseutupaikkakunnat saivat omat yhdistyksensä. 1890-luvun puolessa välissä maassa oli arviolta 41 yhdistystä (Soikkanen 1975, 27–28).
- 22) Soikkanen 1963, 339–346, 469–484; Warkauden lehti 6.3.,27.3.1920 (rautasorvari Sundbergin muistelmat).
- 23) Soikkanen *mt.*, 593–595; Warkauden lehti *ibid.*
- 24) Soikkanen *mt.*, 599–606.
- 25) *ibid.*, 191; VTY:n ja LTY:n pöytäkirjat 1906–1915. Työväenyhdistykset järjestivät mm. yhteisiä iltamia ja vappujuhlia ainakin vuodesta 1907 lähtien (LTY:n huvitoimikunnan kokoukset 22.4.1907,12. 1. 1908). Lisäksi talvella 1909 työväenyhdistykset sopivat menettelytavoista, joilla estettäisiin haitallinen kilpailu kahden yhdistyksen iltamien välillä (LTY:n ja VTY:n huvitoimikuntien yhteinen kokous 5.12.1909).
- 26) Soikkanen *mt.*, 611. Tiedot perustuvat Leppävirran kunnan puoleisen Varkauden äänestysalueen vaalituloksiin vuosina 1907–1917. Joroisten puoleisen osan äänestystietoja ei ole voitu eritellä koko kunnan tiedoista, mutta ilmeisesti Taulumäellä ja Lehtoniemessä sosialidemokraattien kannatus oli vähintään yhtä laajaa kuin Leppävirran puoleisessa

Varkaudessa. Asutushan koostui etupäässä työläisistä.

27) Soikkanen mt, 156–169.

28) STV 1938, 30–31; Soikkanen mt, 308–311. Vuoden 1930 väkiluku perustuu Soikkasen arvioon Varkauden nykyisen alueen silloisesta väestöstä.

29) Soikkanen mt, 190.

30) *ibid.*, 372–378; Kurkela 1980, 26–31, 43–44.

31) Soikkanen mt, 371–378, 447; Kurkela 1980, 57; Suomenmaa 1978, 385–389.

32) Soikkanen mt, 644–646; Paavolainen 1967, 71–76. Työväen muistitiedon mukaan ammuttuja oli 400–450. Tutkijat ovat päätyneet eri lähteistä koottujen tietojen perusteella runsaaseen 200 uhriin, minkä lisäksi osa ammutuista ei näy missään luettelossa.

33) Vuonna 1920 Varkauden alueella asui Soikkasen (mt, 323) mukaan 3754 työläisiksi katsottavaa (lukuun on laskettu kirkonkirjojen luokat: mäkitupalaiset, palkolliset, loiset, irtolaiset sekä työväki).

34) Mm. keväällä 1922 puhkesi lähes kaksi kuukautta kestänyt lakko tehdasyhtiön evättyä työntekijöiden palkankorotusvaatimukset. Lähes kaikki tehtaan työläiset osallistuivat alussa työtaisteluun, mutta tehokkaan rikkurivärväyksen takia lakosta oli lopulta luovuttava. (Lakkokertomus... 1922, Puutyöväen Varkauden amm. os. 86.)

35) Soikkanen mt, 648–694.

36) TMIc 38:29.

37) Vrt. Soikkanen mt, 656, 672–674.

38) MTLE 88:2.

39) *ibid.*

40) MTLE 102:16.

41) MTLE 88:18.

42) Soikkanen mt, 323; SVT 1955, 52–53; SVT 1963, 60–61. Vuoden 1940 tiedot perustuvat Soikkasen keräämiin henkikirjatietoihin. Työntekijöiksi on laskettu henkikirjojen

luokat: työväki, palkolliset, palstatilalliset ja mäkitupalaiset. Johtajiin ja toimihenkilöihin taas luokat: virkamiehet ja tehtaan virkailijat sekä ammattityöväki, työnjohtajat ja toimihenkilöt. Itsenäisiin yrittäjiin on sijoitettu tilalliset, torpparit ja lampuodit, itsenäiset yrittäjät sekä käsityöläiset. Kyseisen vuoden tiedot eivät siis ole luokittelunsa, lähdeaineistonsa ja kohderyhmänsä (koko väestö) puolesta täysin verrattavissa myöhempien vuosien väestönlaskentatietoihin.

43) Soikkanen mt, 310, 170–180, 266–272.

44) V. 1950 Suomen kaupungeissa 55.1 % väestöstä oli teollisuuden palveluksessa, kun Varkaudessa vastaava luku oli 68.6 %. V. 1960 vertailuluvut olivat: kaikki kaupungit 44.3%, Varkaus 59.9 %; v. 1970: kaikki kaupungit 37.6 %, Varkaus 47.6 %. (SVT 1955, 18–21, 50–51; 1963, 2–5, 58–59; 1973, 198, 266.)

45) *ibid.*, Soikkanen mt, 331. Vuoden 1940 tiedot eivät erilaisten tietolähteiden vuoksi ole täysin vertailukelpoiset.

46) MTLE 88: 22–3.

47) *ibid.*: 3, 17.

48) *ibid.*: 8.

2. Teoreettiset lähtökohdat

1) Vn. Hood (1975, 298; myös 1971, v–vi), jonka mukaan etnomusikologiaan kuuluu ulkoeurooppalaisen ja perinnemusiikin tutkimuksen ohella ”the study of all varieties of music found in one locale or region, e.g. the 'ethnomusicology' of Tokyo or Los Angeles or Santiago would comprise the study in that locality of all types of European art music, the music of ethnic enclaves, folk, popular and commercial music, musical hybrids etc. In other words, all music being used by the people of a given area.”

2) *ibid.*, tämä näkökulma on erityisesti liitetty yhdysvaltalaiseen musiikkiantropologiaan Alan Merriamiin joka määrittelee etnomusikologian ”as the study of music in culture” (1960, 109).

3) ks. Hemdon & al. 1980, 15–31, jossa eritellään musiikkiin liittyviä konteksteja ja päädytään toteamukseen: ”All of these approaches move away from the simple emphasis on

music *per se*, which, it is felt, has only minimal usefulness in the study of music (s.30).

4) Merriam 1964.

5) *ibid.*, 32–33.

6) *ibid.*, 33, 103, 114–115, 123–126, 145–146.

7) *ibid.*, 63.

8) *ibid.*, 32, 306; vrt. Nettl 1978a, 6–15, joka on kehitellyt musiikkikulttuurin muutoksen teoriaa erityisesti ulkoeurooppalaisen kaupunkimusiikin tutkimukseen soveltuvaksi.

9) Vaikka modernin etnomusikologian historiallinen edeltäjä ”vertaileva musiikkitiede” olikin evolutionistisine ja historiallismaantieleellisine teorioineen varsin diakroninen oppisuunta, etnomusikologia kehittyi Yhdysvalloissa sikäläisen kulttuuriantropologian vaikutuksesta näkökulmaltaan epähistorialliseksi. Tämä heijastuu myös Merriamin teorioissa. Viime vuosina etnomusikologian alueella on tosin jälleen alettu yhä selvemmin suuntautumaan myös historialliseen, musiikkikulttuurin kehitystarkasteluun, erityisesti musiikillisissa monikulttuuritutkimuksissa (esim. Lomax 1968). Etnomusikologian suhteesta musiikin historian tutkimukseen, ks. esim. Nettl 1978b, 123–135; Donner 1977, 27–28.

10) Tosin pelkästään musiikilliseen tuotteeseen keskittynyt tutkimusperinne sijoittuu jo vertailevan musiikkitieteen aikaan. Pekkilä (1982, 2–3, 1981, 103–105) on käsitellyt niitä ongelmia, jotka syntyvät käsitteistötason ja musiikkianalyysin yhdistämisessä. Yhdistäväksi tutkimusstrategiaksi tarjottu musiikillinen kulttuurianalyysi (esim. Blacking 1976, 197) tuntuu olleen toistaiseksi varsin ongelmallinen toteuttaa ja odottaa konkreettisia sovellutuksiaan.

11) Myös itse merriamilaisen viitekehyksen on nähty olevan ristiriidassa musiikkikulttuurin muuttuvan luonteen kanssa. Kritiikkiä Merriamin mallin staattisuutta kohtaan on esittänyt mm. Donner (1977), joka on kehitellyt etnomusikologista teoriaa historiallisen materialismin perinnettä soveltaen.

12) Esim. etnomusikologisista monografiatutkimuksista Suomessa: Donner 1976; Kolehmainen 1982; Leisiö 1981; Pekkilä 1982a.

13) Suomalaisissa kulttuuri- ja yhteiskuntatieteissä 1970-luvulla virinnyt maailmankuvakeskustelu ja -tutkimus (ks. Kuusi & al. 1977) tarjoaa mahdollisuuden tarkastella Merriamin tulkinnanvaraisia concept -käsitettä uudella tavalla (vrt. Laitinen 1982). Musiikillisen maailmankuvan käsitteellä on varsin samanlainen merkityssisältö, mikä ilmenee modifioidessamme Mannisen (1977, 16) esittämää yleisen maailmankuvan määritelmää musiikkia koskevaksi:

Musiikilliseen maailmankuvaan kuuluvat käsitykset

- (1) musiikillisesta ajastaja avaruudesta;
- (2) musiikin synnystä, siinä ilmenevästä yliluonnollisesta, sen vaikutuksesta, olemassaolosta ja olemattomuudesta;
- (3) musiikista ja ihmisen suhteesta siihen, musiikkielämästä;
- (4) muusikosta (säveltäjästä, kuuntelijasta) itsestään, hänen suhteestaan toisiin, sekä
- (5) musiikin ja sitä ympäröivän kulttuurikontekstin rakenteesta ja musiikin kehitystä määrävistä tekijöistä.

Lisäksi on hyvä muistaa musiikillisen maailmankuvan ja yleisen maailmankuvan lähes yhtenevä sisältö tietyissä ala-, osa- ja vastakulttuureissa: punk-nuorten maailmankuva on varsin pitkälle se musiikki, punk-rock, jota he kuuntelevat; samoin hashiksen polttajien maailmankuva liittyy kiinteästi ns. pilvimusiikkiin. Normaalisti musiikillinen maailmankuva pysyy erillisenä käsitemaailmana, mutta eittämättä yleinen maailmankuva aina jollain lailla heijastuu myös musiikillisessa käsitysjärjestelmässä.

14) Vrt. Donner 1977, 25.

15) Myös Merriam painottaa kommunikaatiotarkastelun merkitystä (1964, 10–13) vaikkei ole viestintätapahtumaa tutkimusmalliinsa sisällyttänytkään. Myöhempi etnomusikologinen teorianmuodostus (esim. Hemdon 1971; Pekkilä 1979, 57) on omaksunut viestinnän varsin keskeiseksi lähtökohdaksi. Tähän on vaikuttanut mm. nykyaikaisessa folkloristiikassa omaksuttu näkemys, jonka mukaan perinnettä tarkastellaan nimenomaan kommunikaatioprosessina (ks. esim. Ben-Amos 1972, 9–13).

16) Vrt. esim. Bengtsson 1973, 16.

17) Pekkilä 1981, 103. Kuuluuko tämä tutkimus Pekkilän määrittelemään kategoriaan, jossa ”musiikki (on) tutkimuksessa miltei haudattu etnografisen materiaalin alle”, jääköön lukijan arvioitavaksi.

18) Poikkeuksen muodostaa kirjan kuudennessa luvussa oleva Padillan artikkeli haitaristi Veikko Tossavaisesta, jossa Tossavaisen sävellystuotanto on keskeisimpänä tarkastelun kohteena. Padillan työ sekä samassa luvussa oleva Lainelan laatima tutkielma saksofonisti Kauko Immoesta poikkeavat muutenkin tämä tutkimuksen diakronisesta ja musiikkiyhteisön kokonaisuutta painottavasta linjasta. Ne edustavat suomalaisessa etnomusikologiassa varsin paljon sovellettua monigrafiatutkimusta, johon irralliset musiikkituotteeseen ja musiikkikäsitteisiin keskittyvät tarkastelut soveltuvat hyvin.

2.1. Työväenliike osakulttuurina

19) Vrt. Daun & al. 1980, 6–7, jossa osakulttuurin käsite on painotetusti erotettu mm. kansatieteessä yleisesti käytetystä termistä paikalliskulttuuri, jolla tarkoitetaan maantieteellisesti rajattua kulttuurikokonaisuutta. Sosiologiassa osakulttuurin käsitettä on käytetty hyvin erilaisissa tutkimuskonteksteissa usein asiaa edes tarkemmin määrittelemättä. Sosiologian osakulttuuritermin monimuotoisuudesta, ks. esim. Theodorson & al 1969, 424.

20) Esim. Toiviainen 1970; Eskola 1972.

21) Vrt. Gans 1974, 69–70 Osakulttuuri-käsitteen käyttöä tilastollisten faktorianalyysien tulkinnan apuna on aiheellisesti kritikoituja vaadittu mm. käsitteen määrittelyn selvempää sitomista yhteiskunnan historiallisrakenteelliseen pohjaan. (Esim. Mäkinen & al. 1977, 195–197; Eskola 1979, 79–80.)

22) mt, 47–50.

23) Väättäinen 1978, 3–8, 104–114.

24) Vrt. Väättäinen mt, 5; Jansson 1973, 19–20; myös Hurrin (1969, 76–82) lyhyt katsaus suomalaisen työväenkulttuurin vaiheisiin tukee työväenjärjestöjen osuutta painottavaa osakulttuurinäkemystä.

25) Esim. osa työläisistä kuului porvarillisiin urheiluseuroihin ja suojeluskuntaan ja vielä suurempi joukko otti osaa porvarillisten yhdistysten huvitilaisuuksiin. Ks. luku 1.2. Varkaus

teollisuus ja työväenyhteisönä.

26) Väätäinen mt, 4.

27) Osakulttuurin synnystä: vrt. Alestalo 1977, 111; Hurri 1969, 76–79; Gronow 1976. 216–218. 1960-luvulta alkaen tapahtuneesta omaleimaisen työväenkulttuurin taantumisesta ja työväestön elintason noususta on usein päätelty, että työväenluokka olisi keskiluokkaistumassa. (Ks. esim. Alestalo 1980, 143–144, jossa eritellään asian tiimoilta syntynyttä laajaa yhteiskuntatieteellistä keskustelua). Tätä käsitystä vastaan on esitetty varsin vahvoja argumentteja: mm. kulttuuriharrastustutkimuksiin vedoten on huomautettu, että työväestö muodostaa sosiaalisen asemansa paranemisesta huolimatta keskiluokasta selvästi erottuvan ryhmän, jolla on oma arvomaailmansa, identiteettinsä ja vapaa-ajanviettotapansa. Työväestöllä on toimihenkilöitä selvästi vähemmän ”korkeakulttuurisia” harrastuksia, kirjoja luetaan harvemmin ja yksipuolisemmin, samoin teatterissa, taidemusiikkitilaisuuksissa ja taidenäyttelyissä vieraillaan vähemmän (ks. Eskola 1975; Kulttuuritilasto 1978, 175–198). Myös sosiaalisessa kanssakäymisessään työväestö erottuu omaksi ryhmäkseen, eikä työväenliikkeen vaikutus poliittisella ja ammatillisellakaan tasolla näytä ratkaisevasti pienentyneen, esim. työväestön ammatillinen järjestäytyminen on koko ajan yleistynyt. (Alestalo 1980, 145; Kasvio 1982, 511–512, 538, 596–603). Tästä huolimatta on kiistämätöntä, ettei suomalainen työväestö 1960-luvun jälkeen muodosta samalla tavalla selvärajaista, yhtenäistä osakulttuuria kuin tämän vuosisadan alkupuolella.

28) Työväentalot olivat tämän vuosisadan alkupuolen työväen yhteisöjen ehdottomasti tärkeimpiä vapaa-ajanviettopaikkoja. Suuri osa työläisten vuorovaikutustilanteista keskittyi näihin tavallisesti työväenyhdistysten ylläpitämiin kiinteistöihin. Samalla järjestöjen merkitys työläisten vapaa-ajanvietossa ja kulttuuririennoissa korostui. (Vrt. Väätäinen 1979, 80–110; Hurri 1969, 76–82).

29) Yhdysvaltain etelävaltioiden valkoisen maalaisväestön musiikin tallennuksen ja tutkimuksen vaiheista A & N Cohen (1977, 50–53) ovat esittäneet oivallisen esimerkin, miten tutkimusalueen raja-
aus vaikuttaa tarkasteltavasta musiikkikulttuurista muodostettavaan kokonaiskuvaan, tämän vuosisadan alun kansanmusiikin tutkijat keskittivät huomionsa kotona harrastetun musiikin (domestic tradition) keräykseen, kun taas levy-yhtiöiden perinnemusiikin tallentajat työskentelivät 1920-luvulta alkaen lähinnä yhteisöllisissä

tilaisuuksissa, kuten juhlassa jne. (assembly tradition). Siten kansanmusiikin tutkijat päätyivät näkemykseen, että tutkittavien yhteisöjen kansanmusiikki koostui lähes pelkästään lauluperinteestä soitinmusiikin puuttuessa miltei kokonaan. Samoihin aikoihin samoilla seuduilla liikkuneet levy-yhtiöiden äänittäjät sitä vastoin saivat ”savikiekoilleen” nimenomaan instrumentaalipainotteista musiikkia, ns. hillbilly-perinnettä.

2.2. Työväenliikkeen kaksijakoinen musiikkiperinne

30) Esim. musiikkikoulutuksessa työväen musiikkitoiminta on yleisesti joutunut turvautumaan ulkopuolisiin voimiin; erityisesti tämän vuosisadan alkupuolella valtaosa ohjaajista oli työväenliikkeeseen kuulumattomia, kuten opettajia, kanttoreita, sotilasmuusikoita jne. Ks. myös luku 7.1.

31) Ks. luku 4.5., jonka lopussa tätä asiaa on tarkasteltu laajemmin.

32) Työväen kuoro- ja torvisoittoharrastuksen juuret olivat 1800-luvun lopun kansanvalistusaatteisessa joukkomusiikkiliikkeessä. Sieltä peräisin oleva valitushenkinen ja korkeakulttuurinen musiikkinäkemykset säilyi varsin pitkään työväenliikkeen kuoro- ja soittokuntatoiminnan virallisella tasolla, Suomen Työväen Musiikkiliiton piirissä. Hurrin kirjoittama STM:n historiikki (1982) valaisee tämän musiikkitoiminnan aatteellista perustaa mielenkiintoisella tavalla.

33) Gronow 1969, 67.

34) Lehtinen 1945, 730; Hurri 1982, 20–47; Gronow 1976, 220–222.

35) Työn Sävel 1926/5, 73–74.

36) Suomen Sosialidemokraatti 26.8.1927 (Emil Kauppi).

37) Työväen Musiikkilehti 1937/2, 27 (pääkirjoitus).

38) *ibid.*

2.3. Käsitteiden määrittelyä

2.3.1. Työväestö

39) Vrt. esim. Alapuro 1980, 39–40.

40) Soikkanen 1963, 323.

41) Alestalo 1980, 134–135.

42) *ibid.*, 138–139.

2.3.2. Työväenjärjestö

43) Esim. Haataja & al. 1978, 38–41, 49–71; Alapuro 1980, 90–91.

44) *ibid.*; Soikkanen 1975; Suomen ... 1944.

2.3.3. Käytetystä musiikin luokituksesta

45) Esimerkkejä erilaisista tieteellisistä luokitteluperusteista tapaa mm. länsisaksalaisesta tutkimusperinteestä. Siellä luokitteluongelmaa on lähestytty ainakin yksittäisten sävelmien tasolla, jolloin mm. kappaleiden esteettisistä, rakenteellisista ja esityskäytäntöön liittyvistä aspekteista on tilastollisin menetelmin tuotettu erilaisia asteikkoja ja luokkia; menetelmää voitaneen soveltaa esim. musiikkipsykologiassa. (Ks. esim. Buchhofer & al. 1974, 226–231). Edelleen musiikkia on Karbusickyn (1975, 22–32) tavoin tarkasteltu funktionaaliselta ja esteettiseltä kannalta ”vakavan” ja ”kevyen” musiikin olemuksen esiintuomiseksi.

Tässä tutkimuksessa sovellettava luokittelu pohjautuu kuitenkin lähinnä anglosaksiseen tutkimustraditioon. Tästä musiikin historialliselle kehitykselle ja musiikin ja kulttuurin välisiin suhteisiin perustuvasta luokittelusta Seeger (1977, 144–151) on esittänyt perusteellisen selvityksen. Seegerin mukaan musiikki on yleismaailmallisesti jaettavissa neljään alaperinteeseen (subtradition) tai idiomiin (idiom), joiden luokitteluperusta on ulkomusiikillinen (nonmusictechnical), mutta joista Seeger osoittaa myös selviä musiikillisia eroja. Nämä kategoriat ovat (1) tribal idiom, (2) professional idiom, (3) folk idiom sekä (4) popular idiom. Ensimmäistä lukuunottamatta, jolla Seeger tarkoittaa alkuperäiskansojen, kielellisesti kirjoituksettomien kulttuurien musiikkia (music of people nonliterate in speech) luokat vastaavat suomalaisen musiikkikulttuurin olemusta ja ovat yhtenevät tässä tutkimuksessa käytetyn luokittelun kanssa. Erona on vain se, että Seeger puhuu taidemusiikin sijasta ammattimaisesta musiikista halutessaan polemisoida länsimaista etnosentristä taidekäsitystä vastaan: ”(Fine art of music) is clumsy and permits only the bastard adjective fine art, which I have abandoned” (mt,147).

46) Vrt. Donner 1980, 88–89; Kurkela 1980, 11.

47) Eri musiikkimuotojen kuvaus tapahtuu puhtaasti historiallisella tasolla. Siten siinä ei edes pyritä selvittämään, miten eri musiikkimuodot nyky-Suomessa olisi määriteltävä. Parhaiten periaate ilmenee kansanmusiikin kohdalla. Sen asema nykyisessä musiikkikulttuurissa on sen kaltainen, ettei tässä esitetty kuvaus monessakaan suhteessa enää päde. (Vrt. Pekkilä 1979, jossa kansanmusiikkia on yritetty määritellä nykytilanteen tasolla; ks. m. Laitinen 1982).

48) Vrt. Seeger mt, 146.

49) Ling 1975, 111–112; Fornäs 1979, 18–20.

50) Fornäs 1980, 8; tarkkaan ottaen vasta tämän jälkeen voidaan puhua taidemusiikista. Länsimaisen korkeakulttuurin taidekäsitys, joka musiikin kohdalla merkitsi ajatusta tai teellisestä autonomiasta ja musiikin ikuisista esteettisistä arvoista, on näin nuorta perua. Ks. esim. Dahlhaus 1980, 9, 24–25.

51) Esim. Eisler 1980, 57; Fornäs 1979, 18–21; ks. myös Kuhnke & al. 1977, 28–40, jossa käsitellään tiivistetysti keskieurooppalaisen kustannus- ja konserttitoiminnan kehitystä 1700–1800-luvuilla.

52) Ks. populaarimusiikkia koskeva jakso.

53) Fornäs 1979, 22.

54) Valtion tuen turvin taidemusiikki pääsi itse asiassa huomattavasti vahvempaan asemaan kuin sen yhteisöllinen merkitys kulttuuriteollisuuden dominoivassa yhteiskunnassa olisi edellyttänyt. (Vn. Hellman 1982, 6; Fornäs 1982, 9–12.)

55) Tilannetta kuvaa osuvasti Seegerin (mt, 147) termi *exhibitionism-music made for listeners who do not, themselves, make it*.

56) Tagg mt, 26; Amatöörimusiisointi ei toki ole taidemusiikille vierasta. Aiemmin porvarilliset kotikasvatusihanteet pitivät huolen taidemusiikin amatööriharrastuksen jatkumisesta. Sittemmin virallisen musiikkiperinteen aseman suoma etuoikeus on taannut harrastuksen jatkumisen: valtaosa yhteiskunnan järjestämästä musiikkikoulutuksesta on taidemusiikin tradition mukaista. (Vrt. Dahlhaus 1967, 11; suomalaisen musiikinopetuksen vaiheista: esim. Dahlström 1982; Pajamo 1976.)

57) Vrt. Laitinen 1982.

58) Tagg mt, 26; Fornäs 1979, 11–15. Ideaalityyppinen käsitys kansanmusiikin amatööriisyydestä ja työnjaottomuudesta ei luonnollisestikaan aina vastaa todellisuutta, varsinkaan teollistumiskauden musiikkielämässä. Siten esim. 1800-luvun lopun suomalaisessa pelimannimusiikissa tuotanto oli jo pitkälle erikoistunutta, puoliammattimaista. Monipuolisen tanssimusiikin esittäminen vaati pitkäaikaista harjaantumista. Soittamisesta myös maksettiin, tosin pelimannien taloudellinen asema oli yleensä varsin heikko. (Ks. esim. Ala-Könni 1972, 44–54; Asplund 1981b, 156–160.)

59) *ibid.*

60) Vrt. Pekkilä 1979, 5–6; Myös suullisen viestinnän merkityksen liiallinen korostaminen kansanmusiikin yhteydessä johtaa harhaan, sillä erityisesti Suomen kaltaisissa korkean lukutaidon maissa huomattava osa kansanlauluista levisi 1800-luvulta lähtien painetussa muodossa, arkiveisuina ja laulukirjoina. (Esim. Asplund 1981c, 115; Saunio & al. Mt, 17–22). Sen sijaan nuottikirjoituksettomuus oli selvästi luonteenomaisempi kansanmusiikin piirre, joskin tämäkin kysymys kaipaa ilmeistä uudelleen arviointia, vrt. luku 6, alaviite 134.

61) Vrt. Laitinen 1982.

62) ”Volkstiimliche Kunstmusik” on ainakin Bartókin (1972, 164–165) tästä musiikkiperinteestä käyttämä termi. Bartók tosin samaistaa käsitteen (kaikkeen?) kaupunkien kansanmusiikkiin (Volksmusik der Stadt), mikä on ilmeisessä ristiriidassa tämän tutkimuksen kansanmusiikkikäsitteen kanssa. Vrt. myös Kuhnke & al. mt, 53–57.

63) ”Trivialmusik”-termi liittyy saksalaiselle tutkimusperinteelle tyypilliseen tapaan luokitella musiikkia ensisijaisesti esteettisiin ja rakenteellisiin (yksinkertainen-kompleksinen) perustein (esim. Dahlhaus 1967, 7–8). Etnomusikologiassa omaksutulle arvorelativistiselle näkemykselle luokittelutapa tuntuu melko vieraalta.

64) Kuhnke & al. mt, 47–52; Dahlhaus 1967, 8–10; Czemy & al. 1968, 10–13.

65) Dahlhaus 1967, 11; Fornäs 1979, 22.

66) Fornäs 1979, 24–27; Kuhnke & al. mt, 39–40, 50.

67) Afroamerikkalaisen musiikin muodostumisesta ks. esim. Roberts 1973. Myös Czerny &

al. (1968) käsittelevät asiaa, teoksessa on myös perusteellinen selvitys afroamerikkalaisten tanssirytmien tulosta Eurooppaan (s. 266–279). Suomalaisen populaarimusiikin akkulturaatiokuvauksesta mainittakoon ennen kaikkea Jalkasen (1975) tutkielma.

68) Esim. varsin suuri osa suomalaisista 1920- ja 1930-lukujen populaarimusiikin levytyksistä koostuu agraariyhteiskunnan pelimannisävelmien tyyppisistä kappaleista, polkista, jenkoista ja valsseista. Vn. Gronow 1964, 53.

69) Keskeisten populaarimusiikin ja tajuntateollisuuden kriitikkojen Adornon ja Eislerin kirjoitukset osuvat pääasiassa ajankohtaan, jolloin kulttuuriteollisuus oli vakiinnuttanut Yhdysvalloissa ja Länsi-Euroopassa asemansa. Eislerin (1980,128) kommentti ”Sie (kulttuuriteollisuus) hat die wahre Kunst zur Warekunst gemacht” ilmaisee näppärän sanaleikin avulla kulttuuriteollisuuskritiikin ytimen: kulttuurin katsottiin joutuneen muun tuotannon tavoin kapitalistisille markkinoille, jolloin taide muuttui tavaraksi ja standardisoitui. Samalla taidetavarasta oli kehittynyt fetissi, jonka kuluttaminen nosti näennäisesti kaikki luokat tasa-arvoisiksi, mutta todellisuudessa riisti ihmisten kulttuuritarpeita. (Esim. Adorno 1953, 310–311; Horkheimer & al. 1972, xv).

Musiikin alueella näiden pessimististen näkemysten takana on varsin kulttuurielitistinen ja eurosentrinen käsitys länsimaisen korkeakulttuurin musiikin avantgardistisen suunnan paremmuudesta ja edistyksellisyydestä kaikkeen muuhun musiikkiin nähden. Mustavalkoista kulttuuriteollisuuspolemiikkaa vastaan on mm. huomautettu, että ”kaiken rationalisoinnin, standardoinnin ja kalkyloinnin keskellä Hollywood on tuottanut hienostuneita taideteoksia ja Yhdysvaltain jättiläismäinen ääniteteollisuus musiikin pop-taidetta, rockia” (Hellman 1981, 1). Tätä adornolainen massakulttuurikritiikki ei luonnollisestikaan huomioi, sillä sen arvopremisseistä katsottuna äärimmäisen kokeilevassakin jazzissa tai rockissa on vähintään teknisten keinovarojen puutetta ja vieraannuttavia yhteisömusiikin piirteitä (vrt. Saunio 1980a, 50–51).

Kaikesta huolimatta Adornon kirjoituksiin sisältyviä ideoita ja huomioita ei käy kieltäminen ja ne muodostavat vieläkin keskeisen lähtökohdan kapitalistisen massakulttuurin tutkimukselle (Ks. Hellman & al. 1979, 23–72, jossa ansiokkaasti on koottu yhteen massakulttuuriin liittyvä tutkimusperinne.).

70) On tosin muistettava, että ääniteteollisuuden tuotanto voi myös populaarimusiikin osalta

suuntautua erityisryhmiin, kuten eri ikäryhmiin, uskonnollisiin tai etnisiin vähemmistöihin tai poliittisiin ryhmiin, mutta ”kaikille” tarkoitetuilla ”huippuhiteillä” on kuitenkin keskeinen sija ääniteteollisuuden tuotantotalouden kannalta. (Vrt. Hellman & al. Mt, 245–251.)

71) Itse asiassa tämän tutkimuksen aihepiiri keskittyy juuri prosessiin, jonka kuluessa suomalainen teollisuusyhteisö siirtyy omaehtoisesta kulttuuritoiminnasta kulttuuriteollisuuden tuotteiden kuluttajaksi.

72) Gronow 1964b, 50–53; Wiora 1949. 14–19.

73) Pekkilä 1979,6.

74) Vn. Saunio 1980, 4.

75) Stern 1972, esipuhe; Saunio 1974.6.

76) Vrt Lammel (1975. 18), jonka mukaan ”das Arbeiterlied ist keine Genrebezeichnung”.

77) Ks. Lloyd 1968,367–368, jossa tarkastellaan englantilaisen työväenmusiikinsuhdetta eri musiikinlajeihin.

3. Tiedonhankintaprosessin kuvaus

3.1. Tutkimusmenetelmistä ja tekniikasta

1) Lammilla keskityttiin aktiivisen musiikin harrastuksen olemuksen kartoittamiseen (Donner & al 1976), Jalasjärvellä tutustuttiin monografiatutkimuksen ongelmiin (Kurkela 1982) ja Tuusulassa selvityksen kohteena oli nuorisoyhtyeiden toiminta ja siinä esiintyvät vastakkainasettelut (tutkimusraportti toistaiseksi julkaisematta, ks. Mattlar 1981)

2) Vrt. Herndon & al. 1980, 125.

3) Esim. Nettl 1964; Hood 1971.

4) Suomalaisessa historian tutkimuksessakin on viime aikoina tuotu entistä selvemmin esille haastattelujen käyttö kirjallisen lähdeaineiston rinnalla. Menetelmien yhdistämisestä on saatu myös rohkaisevia kokemuksia mm. siirtolaistutkimuksen alueella. Menetelmäkeskustelua historia-, perinne- ja yhteiskuntatieteiden välillä olisi syytä tulevana vuosina tehostetusti jatkaa. Ks. Virtanen 1981, 87–95; Virrankoski 1980.

5) Kurkela 1981

6) Varkauden työväenjärjestöjen arkistoja koskevat raportit, Matti Lahtinen/TMI.

7) Vrt. Donner 1976, 96–97. Myös Goldsteinin (1964, 110–111) metodologinen perusteos painottaa, että usein on kannattavaa valita menetelmä kahden äärimuodon, ohjaavan (directive) ja vapaan (nondirective) haastattelun väliltä.

8) Vrt. Peltö 1970, 95–98; Goldstein mt, 121–127.

9) Ks. Kurkela 1981, 21–22.

10) Soikkasen (1963, 541) mukaan Työmies 3.9.1900.

11) Esim. Herndon & al. mt, 125.

3.2. Katsaus lähteisiin

12) Vrt. luku 1.1.

13) Ks. nauhaluettelo.

14) Luonnollisesti muiden laita-alueiden iltama ja musiikkitoiminnassa on saattanut olla uniikkeja piirteitä, jotka nyt jäivät selvittämättä. Esim. maaseutukulttuurin vaikutus on tietyillä alueilla saattanut olla voimakkaampaa, mikä on voinut muokata myös työväenperinnettä keskustasta poikkeavaksi.

15) Jalkanen 1975, 5.

16) Varkauden Mies-Laulajien sosiaalisesta ”ilmeestä”, ks. Kurkela 1980. 30–31. liitetaulu 1.

17) TMIc 38:35.

4. Varkautelaiset työväenillamat, musiikkitoiminnan perusta

1) Tämän luvun laatimisessa on käytetty apuna Hannu Tolvasen artikkelia ”Työväen iltamatoiminta Varkaudessa 1900-luvun alusta 1930-luvun loppuun” (1982).

4.1. Iltamien pidon taustaa

2) Numminen 1961, 412; vrt. myös Pihlajaniemi 1981, 4–5.

- 3) Helsingfors Dagblad 25.1.1869; Soikkanen mt, 487.
- 4) Mainintoja iltamista ja kansanhuveista: Kuopion Sanomat 26.6.1882; Tapio 13.10.1886, Savo 14.4.1887.
- 5) Iltamia ja juhlia pidettiin pääasiassa 1875 perustetun Warkauden Lukuseuran ja sen toiminnan jatkajan Valistusseuran yhteydessä. Ohjelmaan kuului ”isänmaallisia lauluja”, tilapäisrunoja, ”luennoita, lausuntoa ... y.m. henkistä nautintoa”. Myös näytelmäkappaleiden esittäminen oli tavallista. WL 28.2.1920 (rautasorvari Sundbergin muistelmat).
- 6) Kuopion Sanomat 26.6.1882; Soikkanen 1963, 494–496.
- 7) Vrt. Sarmela 1969, 45, 146–154.
- 8) Tosin koko iltamatradition kehityksen ajan tanssit-sanaa on käytetty tanssi-iltama sanan rinnalla esimerkiksi viranomaisten luetteloissa ja huvijärjestäjien kokouksissa sekä lehti-ilmoituksissa. (Varkauden poliisilaitoksen huvilupaluettelot 1933 alkaen. Varkautelaisten työväenjärjestöjen pöytäkirjat eri ajoilta 1905 alkaen).
- 9) Huomio perustuu kirjoittajan omiin kokemuksiin mm. Varkauden lähikunnissa Joroisissa ja Virtasalmella.

4.2. Iltamien funktiot

4.2.1. Rahasampo

- 10) TMIc 38:42; MTLE 83:41.
- 11) 1950-luvun alussa iltamien pitomahdollisuudet laajentuivat, kun SKDL:n järjestöt saivat oman toimitalonsa, Kansantalon valmiiksi. Myös Könönpellon sos.dem. työväenyhdistyksen talo Huvipirtti valmistui samoihin aikoihin. Lisäksi eri työväenjärjestöt alkoivat käyttää aiemmin ainoastaan porvarillisten yhdistysten käytössä ollutta Seurataloa. (Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1945-, Antikainen 1975, 37; Könönpellon... 1952,6–8.)
- 12) VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1920–1939; Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1960.
- 13) Normaalit iltamapäivät olivat lauantai ja sunnuntai. Varsinkaan ennen toista

maailmansotaa ei talvella juuri muita iltamapäiviä ollut; kesäisin lavatansseja järjestettiin yleisesti myös muina viikonpäivinä. (Pentti Kauppisen kalenterimuistiinpanot 1930-luvulta; huvilupadiaariot 1933–1960.)

14) VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1920–1950; GN 408: 22–27; TMlc 38:33.

15) *ibid.* Vielä 1920-luvulla vuoroja oli yhtä järjestöä kohti enemmän, sillä näyttämön kiintiö oli pienempi.

16) Tarmon jk:n pöytäkirja 21.2.1922; Varkauden Sos.dem Naisyhdistyksen tilikirja 1924.

17) Työväenjärjestöjen tilikirjoista ei ainakaan ilmennyt huomattavia vuokrasuorituksia VTY:lle tai Lehtoniemen Työväenyhdistykselle.

18) VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1920–1950; TMlc 38:35.

19) Työväentalon iltama tuotti 4302,50 mk (kulut vähennettynä 1356,70 mk), kun taas esim. maaseutuiltama Joroisissa vain 481 mk (netto 89,75 mk). (Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksen tilikirja 1922.)

20) Tutkimuksessa ei tarkemmin selvitetty eri järjestöjen talouspohjaa, mutta esimerkiksi 1910- ja 1920-luvuilla Varkauden sd. nuorisoyhdistyksen toimintaansa käyttämistä varoista yli kaksi kolmannesta saatiin iltamienpidolla. Olipa vuosia (1914 ja 1930), kun iltamatulojen osuus lähenteli 100 %:a. (Osaston tilikirjat 1914–1930.)

21) *ibid.*, VTY:n jk:n pöytäkirjat 1920–1939; VTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1929–1931; Tarmon johtokunnan pöytäkirjat 1915–1940; maksukuitit haitarinsoittopalkkioista, Lehtoniemen Työväenyhdistyksen paperit. Soittopalkkioiden osuus iltamatuloista oli tietysti suoraan riippuvainen tanssi-iltamien yleisömenestyksestä, joka vaihteli huomattavasti.

22) MTLE 83:24.

23) Antikainen 1975, 39; MTLE 99:4

24) A 59/1914; A 18/1916; L leimasuostunnasta/1918; L 334/1920; Tuomikoski-Leskelä 1977,51; Valtiovaraintoimituskunnan kirje nro 40,9.11.1897. Itse asiassa verotuskäytäntö oli jo vanhempaakin perua; jo 1800-luvun puolella suoritettiin ”säädettyjä maksuja” julkisista huveista, juhlista ja näytännöistä, mutta varsinainen huviverokäytäntö oli elimellistä jatkoa väliaikaiselle sotaverolle.

25) Esim. L 334/20; A 131/24; A 154/22.

26) Vuoden 1933 veroa ei peritty lainkaan ohjelmallisista tilaisuuksista. (A348/33).

27) Savon työmies 21.3.1933

28) Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksen yl. kokouksen pöytäkirja 18.7.1923.

29) poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1946–1947.

30) TMlc 38:43.

4.2.2. Propaganda ja valistus

31) Työväenjärjestöjen iltamapuheiden vertaileva analyysi olisi tietysti mielenkiintoinen tutkimuskohde, joskin varsin kaukana tämän tutkimuksen ongelmanasettelusta. Lisäksi tutkimusaineisto olisi tehtävään puutteellinen, joten asiaa ei käsitellä tässä yhteydessä. Joka tapauksessa tietty propagandistinen sävy puheissa näyttää aina olleen.

32) Esim. TMlc 38:48; TMlc 34:30.

33) MTLE 83:24.

34) Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksen yl. kokous 26.9.1923.

4.2.3. Harrastuksen lähde

35) TMlc 38:24, 42; Tarmon johtokunnan pöytäkirjat ja tilikirjat 1915–1950.

36) MTLE 106:14;118:25; TMlc 38:2.

37) TMlc 19:58.

4.3. Iltamatyypit

38) MTLE 110:4; TMlc 38:50.

4.3.1. Ohjelmalliset työväeniltamat

39) LTY:n huvitoimikunnan kokous 10.1.1905.

40) LTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1905–1915.

41) TMlc 19:7, 9, 17;7:2; MTLE 86:8; Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1960

- 42) Tarmon johtokunnan kokous 22.3.1933. Iltama pidettiin 12.3.1933.
- 43) Tarmon tilikirjat ja johtokunnan pöytäkirjat 1915–1950.TMIc38:42.
- 44) ibid.; Toivo Väänäsen haastattelu 7.9.1979.
- 45) Maininnat ja ohjelmatiedot Tarmon johtokunnan pöytäkirjoissa 10.3.1917 alkaen; VTY:n soittokunnan pöytäkirjat 1929–1933.
- 46) MTLE 98:9 9–10; Veikko Tossavaisen haastattelu 28.12.1981, 12.
- 47) TMIc 38:18; iltamaohjelmat työväenjärjestöjen pöytäkirjoissa.
- 48) 038:50; MTLE 96:17.
- 49) Työväenjärjestöjen johtokuntien pöytäkirjat; Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1960.
- 50) MTLE 118:14.
- 51) ibid., MTLE 121:15; TMIc 38:50.
- 52) TMIc 38:50.
- 4.3.2. Tanssi-iltamat**
- 53) L 334/20, § 5.
- 54) Verotustiedot työväenjärjestöjen tilikirjoista ja johtokuntien pöytäkirjoista 1920-luvulta; Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1960.
- 55) Kokous 9.6.1915.
- 56) MTLE 95:11; Soikkanen 1963, 518.
- 57) VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1930–1939; VTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1930–1931.
- 58) Esim. 1925 pidetyistä 20 iltamasta vain kuusi oli ohjelmallisia. Seuraavana vuonna pidettiin kaksi ohjelmallista ja 13 tanssi-iltamaa. VTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1925–1926.
- 59) VTY:n johtokunnan kokoukset 17.3. ja 7.8.1914; Soikkanen 1963, 450.

Tanssinrajoitustoimenpiteet tuntuvat olleen yleisiä työväenjärjestöjen iltamanpidossa muuallakin Suomessa ainakin työväenliikkeen alkuaikoina. Vrt. Pihlajaniemi mt, 5–7.

60) Savon Työmies 29.5.1934; VTY:n johtokunnan kokous 25.5.1934.

61) TMlc 38:36, 50; MTLE 118:15; LTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1905–1915; Tarmon johtokunnan pöytäkirjat 1915–1917. Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1950.

62) Huvilupadiaariot 1945–1948.

4.4. Iltamien järjestäminen

63) Varkauden sos.dem. nuorisoyhdistyksen yleisten kokousten Pöytäkirjat ja vuosikertomukset 1922–1926; Tarmon johtokunnan pöytäkirjat 1915–1938; TMlc 38:35.

64) MTLE 107:6.

65) Työväenjärjestöjen johtokuntien ja huvitoimikuntien pöytäkirjat.

66) MTLE 83:25.

67) TMlc 38:45

68) ibid:35

4.4.1. Sos.dem. nuoriso-osaston ”iltamakoulu”

69) Kansalaissodan jälkeisen työväenliikkeen jakautumisen seurauksena myös työläisnuorisoliike jakaantui 1920-luvun alussa. Sos.dem. nuoriso-osastot hylkäsivät tavallisesti kommunistien määräysvaltaan siirtyneen entisen keskusliittonsa ja siirtyivät 1921 perustetun Suomen sosialidemokraattisen Työläisnuorisoliiton jäsenjärjestöiksi. Myös Varkauden sos.dem. nuorisojärjestö siirtyi uuteen liittoon. Silti vanha nimitys Varkauden sos.dem. nuoriso-osasto pysyi käytössä jatkossakin. (Soikkanen 1975, 406; Varkauden sos.dem.nuoriso-osaston pöytäkirjat 1920- 1930-luvuilta; Kankaanpää 1951, 24–27, 32).

70) Ks. e.o. pöytäkirja, 9. §.

71) Nuoriso-osaston viikkokokous 5.4.1919.

72) Nuoriso-osaston viikkokokous 15.11.1919.

73) Nuoriso-osaston viikkokokous 9.3.1920.

74) Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston viikkokokouksien pöytäkirjat 1919–1929.

75) Nuoriso-osaston viikkokokous 22.12.1920.

76) Em. viikkokokouksien pöytäkirjat vuodelta 1927.

4.5. Työväen iltamaperinteen muutos 1930-luvulta lähtien

77) Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot **19331963**.

78) Näytösiltamien osuutta ei ole mukana taulukon tiedoissa.

79) Em. huvilupadiaarioissa olevat huvipaikkatiedot 1930-luvulta.

80) Ks. luku 1.2., Varkaus teollisuus- ja työväenyhteisönä.

81) Em. huvilupadiaariot 1940-luvulta.

82) ibid.; Antikainen 1975, 37; Könönpellon...1952.

83) ibid.; ON 408: 22–27.

84) TMlc 38:26. Vrt. luku 1.2.

85) Varkauden poliisilaitoksen huvilupatiedot 1933–1963. Ks. liitetaulu 1.

86) ibid., 1933–1968. Ks. liitetaulu 2.

87) Tätä ennen jokaisesta teatterinäytännöstä oli anottava ja maksettava huvilupa erikseen. Sisäasiain ministeriön kiertokirje 19.12.1938, N:o 3990/maininta kirjeestä Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariossa 1939, 2.

88) sis.min.päätökset 447/39, 278/40, 514/41 sekä 764/44. Suomen asetuskokoelma.

89) MTLE 85:19; Veikko Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.

90) Sis.min. päätös 652/48, 9.9.1948. Suomen asetuskokoelma.

91) WMY:n vuosikertomukset 1945–1946; Kurkela 1980, 46; MTLE 110:9.

92) Varkauden Poliisilaitoksen huvilupadiaarioissa olevat iltamaverotustiedot vuosilta 1945–1949

93) Kurkela 1980, 52, liitetaulu 3.

94) Soikkanen 1963, 530; GN 408:22, 27.

95) Ks. Hellman & al. 1979, 67–72, 85–87. 1960-luku, hyvinvoinnin ja taloudellisen kasvun vuosikymmen merkitsi väestön vapaa-ajanharrastuksissa erittäin selvää murroskautta. Asumistason nousun ja uusien teknisten välineiden, erityisesti television myötä vanhoista kodin ulkopuolisista huveista (tanssit, iltamat, elokuvat) siirryttiin kotikeskeisempään vapaa-ajanviettoon. Toisaalta vapaa-ajanvietto keskittyi uusille kodin ulkopuolisille alueille: kesämökit ja autot lisääntyivät näkyvästi.

96) SKSÄ 77.1977:6; TMlc 2:9–10.

97) MTLE 88:12.

5. Työväen torvisoitto

5.1. Siviilisoittokuntien organisoituminen Suomessa

1) Talvio 1980, 5–12; Vuolio 1981, 3–5.

2) Andersson 1982, 127; Baines 1976, 206–211; Bevan 1978, 72.

3) Vuolio mt, 7–8; Baines mt, 232–237.

4) HYK, käsikirjoituskokoelma Ms.mus. 21, SA-nuotisto; Talvio mt. 13–17.

5) Vuolio mt, 6–8.

6) Fransman 1979. Mainintoja ”soittokunnista” on jo aiemmiltakin vuosilta, mutta soittokuntatermin esiintyminen lähteissä ei vielä välttämättä takaa, että kyseessä on ollut puhdas vaskikokoonpano. Esim. Forssan v. 1870 perustettu ”vapaaehtoinen soittokunta” rakentui jousi- ja puhallinsoitinten varaan (Forssan lehti 20.4.1972). Myös Tampereen ”soittokunnat”, joista on mainintoja jo 1860-luvulta, eivät todennäköisesti ole kokoonpanonsa puolesta olleet torvisoittokuntia. (Ks. Pyykkönen 1982, 14–19).

7) Uusi Suometar 18.11.1882; Karvonen 1945b, 21. Myös Kansanvalistusseura päätyi arvioissaan lähes 40 siviilisoittokunnan määrään vuoden 1884 laulu- ja soittojuhlia suunnitellessaan (Inkilä 1960,216).

8) Numminen 1961, 415; Turkia 1917.

9) Willgren 1909, 251–252; Vuolio mt, 8. Ruotsissa 1860-luvulla yleistyneet

sektettipohjaiset siviilisoittokunnat vaikuttivat epäilemättä paljon suomalaisorkesterien muotoutumiseen. Tähän viittaa ennen kaikkea täsmälleen samanlainen instrumenttivalikoima ja soittimista käytettyjen käytettyjen nimitysten vastaavuus, (ks. Andersson 1982, 33–36, 46–47, 55, 129–130). Myös Willgrenin (ibid.) selvitys seitsikköjärjestelmän alkuperästä puhuu ruotsalaisen vaikutuksen puolesta; samalla myös Leanderin uudistustyö tunnustetaan: ”Tämä järjestelmämme on alkujaan kotoisin Ruotsista. Kun ennen melkein kaikki torvet tilattiin Ruotsista, niin ostettiin tietysti kappaleitakin samalla, jotka olivat kirjoitetut sekstetille. Myöhemmin kyllä lisättiin kapellimestari Leander vainajan alotteesta partituuriin seitsemäs ääni, nim. II B-kornetti ...”

10) Vuolio mt, 8.

11) Inkilä 1960, 218, 239. Leander kuului mm. Kansanvalistusseuran 1881 perustettuun musiikin asiantuntijakomiteaan, jonka muut jäsenet olivat L.N. Achté, R. Faltin, R. Kajanus, L. Hämäläinen, K. Bergbom, P.J. Hannikainen ja A.A. Granfelt.

12) Karvonen 1945b, 21.

13) Jalkanen 1975, 63, 294–305; Talvio mt, 16; tietoja kokoonpanoista saa esim. 1800-luvun lopun Kansanvalistusseuran kalentereista, laulu- ja soittujuhlia koskevista artikkeleista, esim. 1884,66–67; 1887,198; 1888,227; 1889,232; 1890,221; 1891,206–207; 1892,253.

14) Tavallisesti käytettiin isoa ja pikkurumpua sekä tamburiinia, triangelia jne. Afroamerikkalaisvaikutteisen musiikin kotiutuessa soittokuntien ohjelmistoon 1910j- a 1920-luvuilla lyömäsoitinten merkitys ilmeisesti lisääntyi. Willgren mt, 252; Jalkanen 1975,63.

15) ibid.; Karvonen 1945a, 910.

5.1.1. Tehdassoittokunnat

16) STM:n Karjalan ...1973,5; Pyykkönen mt, 44, 50–52 Ainakin Tampereen Puuvillatehtaalla, Pellavatehtaalla sekä Pellavatehtaan konepajalla oli 1880-luvun taitteessa omat soittokuntansa.

17) Satakunta 23.8.1882.

18) Kivimäki 1938,3; Warkauden lehti 6.3.1920; Kuopion Sanomat 26.6.1882; Tapio 13.10.1886; 19.5.1888; TMic 40:10. Varkauden ensimmäisen soittokunnan perustamisvuodesta on ristiriitaista tietoa. Kivimäen historiikin mukaan soittokunta olisi perustettu jo v. 1881, mutta lehtitieto vuodelta 1882 viittaa siihen, ettei paikkakunnalla olisi vielä tuolloin ollut omaa orkesteria, sillä Pitkälänniemen kesäjuhlissa jouduttiin turvautumaan ”hra Sörensenin johtamaan nelimiehiseen soittokuntaan Kuopiosta”. Myöhemmät lehtitiedot viittaavat siihen, että soittokunta olisi perustettu vasta v. 1885, Valistusseuran toiminnan alkaessa.

19) Kivimäki mt, 3; TMic 40:10

5.1.2. Työväen omat soittokunnat

20) Haataja & al. 1978,38.

21) *ibid.*; myös Tampereella paikallinen Käsityöläisyhdistys perusti seitsikon v 1885. Samana vuonna aloitti toimintansa erityinen Työväen Soittoseura, jolla myös oli seitsikkonsa. (Pyykkönen mt, 63,70).

22) Haataja & al. mt, 39–40; Laine 1945,30; Hurri 1982,14.

23) Työn Sävel 1927/2,30.

24) Työn Sävel 1928/4,65.

25) Turkia 1917.

26) Työn Sävel 1927/2,32; 1928/67, 115–116.

5.2. Varkauden Työväenyhdistyksen Soittokunta

5.2.1. Alkuvuodet

27) VTY:n kuukausikokous 21.1.1906; Hiltunen & al. 1945,15.

28) VTY:n kuukausikokoukset 4.2.1906, 16.12.1906; Soikkanen 1963,494,556.

29) VTY:n kuukausikokoukset 27.10.1907, 24.11.1907, 16.2.1908; TMic 40:8, 12.

30) VTY:n kuukausikokoukset 16.2.1908, 20.4.1908; Varkauden... 1930, 14–19; Soikkanen 1963, 609–611.

- 31) Varkauden...1930, 10, 18, 19.
- 32) VTY:n johtokunnan kokous 19.1.1913.
- 33) VTY:n johtokunnan kokoukset 21.1.1913, 29.1.1913.
- 34) VTY:n johtokunnan kokous 11.2.1913; kuukausikokoukset 16.2.1908, 4.2.1912.
- 35) VTY:n johtokunnan kokoukset 11.2., 13.3.1913.
- 36) Soikkanen 1963, 516, valokuva ja kuvateksti.
- 37) VTY:n johtokunnan kokoukset 1.9., 5.11.1913, 2.3.1915.
- 38) Tarmon ja Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston pöytä- ja tilikirjat 1915–1917.
- 39) Soikkanen 1963, 191–192, 618–624.
- 40) Nuottikirjan päiväykset eivät tietenkään sinänsä todista soittokunnan toimintaa. Nuotteja on voitu kirjoitella esim. lakon aikaisina loppopäivinä ilman, että soittoa on ollut lainkaan.
- 41) Punaisten kaartin soittokunnilla on varmasti ollut oma merkityksensä kansalaissodan hävinneen osapuolen taistelutahdon kohottajina. Kun punaisten kaartin toiminta on muutenkin jäänyt paljolti virallisen sotahistorian ulkopuolelle, ei myöskään kaartin soittokuntien vaiheita ole juuri selvitetty. Esim. Talvion (1980) suomalaista sotilassoittoa selvittelevä tutkielma ei huomioi millään tavoin punakaarten soittokuntia. Joka tapauksessa tiedetään, että monilla punakaartikomppanioilla oli omia soittokuntia. Myös eräs tunnetuimpia työväensoittokuntia, Helsingin työväenyhdistyksen soittokunta aloitti toimintansa 1905–1906 ”punasen kaartin” soittokuntana. Lisäksi tunnetaan useita torvisoittokunnille sävellettyjä Punakaartin marsseja. (Hurri 1982, 17; Helsingin...1924,178)
- 42) Hurri ibid.
- 43) VTY:n johtokunnan kokous 21.1.1919.

5.2.2. 1920-luku: toiminta kiinteytyy

- 44) Hiltunen & al. 1945, 31; VTY:n johtokunnan kokous 29.4.1919.
- 45) VTY:n johtokunnan kokoukset 29.7., 26.8.1919.
- 46) VTY:n johtokunnan kokoukset 11.5., 17.8., 7.9., 23.11.1920.

- 47) VTY:n johtokunnan kokous 11.2.1921; TMlc 19:36.
- 48) VTY:n johtokunnan kokoukset 26.7., 18.10.1921; Ilmari Kivisalon kirje Albert Teräkselle 17.1.1922; Soikkanen 1963, 654–656.
- 49) VTY:n johtokunnan kokoukset 30.1., 8.2., 6.3.1923.
- 50) Warkauden lehti 12.1.1927; VTY:n johtokunnan kokoukset 25.8.1925, 20.4., 27.4.
- 51) VTY:n johtokunnan kokoukset 21.9.1926, 1.3.1927.
- 52) VTY:n johtokunnan kokous 27.3.1928; TMlc 19:49.
- 53) Jalkanen 1981,225.
- 54) TMlc 8:4; 14:2021.
- 55) TMlc 19:7, 9, 17; SKSÄ 83.1977:21; SKSÄ 93.1980:9.
- 56) TML 1930/2, 34; 1930/1, 14; 1930/8, 158; VTY:n soittokunnan kokoukset 9.6.1929. 6.5., 13.5.1930; VTY:n johtokunnan kokous 26.11.1929.
- 57) TMlc 8:28; 19:43. Tiedot koottiin informanteilta valokuvaa apuna käyttäen.

5.2.3. 1930-luku: asema heikkenee

- 58) VTY:n johtokunnan kokoukset 29.4.1929, 5.5., 12.5.1931, 17.5.1932.
- 59) VTY:n soittokunnan yl. kokous 1.11.1931.
- 60) VTY:n johtokunnan kokous 3.11.1931.
- 61) VTY:n soittokunnan yl. kokous 10.11.1931.
- 62) VTY:n johtokunnan kokous 14.4.1931, 5.9.1933, 2.8.1932, 6.6.1933; Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1933–1939.
- 63) VTY:n soittokunnan kokous 13.9.1932.
- 64) Tehtaan soittokunnan vaiheista, ks. Kivimäki 1938; Kurkela 1980, 20–29.
- 65) TMlc 19:50.
- 66) TMlc 17:16; Kivimäki mt, 15.
- 67) TMlc 8:16; TMlc 21:13.

68) TMlc 17:17.

69) TMlc 14:37; 19:50; 8:16.

70) TMlc 8:16; TMlc 14:42.

71) Työn Sävel 1928/6–7, 116.

72) TMlc 21:13. Myös monet muut informantit muistelevat, että Ahlström otti mielellään palvelukseensa soittotaitoisia ja ”pallonpellaajia”. Esim. SKSÄ 100.1977:29; 78.1980:34.

73) TMlc 21:14.

74) TMlc 17:15.

75) TMlc 8:21.

76) TMlc 23:24.

77) Soittokunta esiintyi mm. VTY:n 30-vuotisjuhlassa 20.10.1935 esittäen kuusi ohjelmakappaletta, kuten Klingin ”Le Sange D'Amour Fantasian” ja Michaelisin ”Paja metsässä”. VTY:n johtokunnan kokous 2.9.1935.

78) TMlc 23:25.

79) Ks. luku 6.7.2.

5.2.4. Viimeiset vuodet

80) VTY:n johtokunnan kokous 28.11.1939; TMlc 21:9.

81) Pentti Kauppinen sotapäiväkirja 1940–1943.

82) VTY:n johtokunnan kokous 7.11.1944.

83) TMlc 21:10; MTLE 111:3,24.

84) Vrt. luku 4.5., jossa arvioidaan sodanjälkeisen ajan iltamatoimintaa.

85) TMlc 21:19.

86) Ks. luku 6.9.

87) TMlc 21:27, 18.

88) Kokous 9.5.1947.

89) TMlc 21:12,27.

90) ibid.

91) ibid.

92) VTY:n johtokunnan kokous 1.12.1953; Pentti Kauppisen muistiinpanot; MTLE 112:3; 104:44; SKSÄ 87.1980:8.

93) TMlc 21:17; MTLE 112:4.

94) Varkauden poliisilaitoksen huvilupadiaariot 1950-luvulta.

5.2.5. VTY:n soittokunnan organisaatio

95) Allardt & al. 1975, 262; Etzioni 1968, 9–10.

96) Allardt & al. mt, 265–269; Etzioni mt, 70–72. Itse asiassa virallisiin asiaorganisaatioihin muodostuu aina epämuodollisia primaarisuhteisia organisaatioita, jotka lieventävät virallisen organisaation aiheuttamia konflikteja. Työväenjärjestöissä näiden primaarisuhteiden merkitys tuntuu olevan varsin keskeinen.

97) TMlc 19:37.

98) Tehtaan soittokunnan johtajaa Ilmari Kivisaloa pidettiin erittäin kovan kurin miehenä, minkä vuoksi kaikki eivät uskaltaneet tähän soittokuntaan liittyä. SKSÄ 93.1980:7–8; TMlc 19:2021.

99) Itse säännöt ovat hävinneet, arvio perustuu VTY:n johtokunnan pöytäkirjamainintoihin: 11.2.1913, 29.5.1913, 30.1.1914.

100) VTY:n johtokunnan kokous 3.3.1923: soittokunnalle palautettiin lakkautetun musiikkivaliokunnan varat, 56 markkaa; SKSÄ 83.1977:18.

101) VTY:n soittokunnan kokous 12.5.1929, yleiskokous 21.4.1929; VTY:n soittokunnan säännöt 13.10.1929.

102) VTY:n soittokunnan kokous 25.3.1930.

103) VTY:n soittokunnan uudet säännöt 9.2.1931.

104) TMlc 19:40–41.

105) Kokous pidettiin 25.3.1930.

106) VTY:n soittokunnan yleinen kokous 1.11.1931.

107) VTY:n soittokunnan vuosikokous 12.2.1933.

108) Jäsentiedot, STM:n arkisto, STM:n piiritoiminta oli 1930-luvun alussa lamassa erityisesti Vaasan ja Kuopion piireissä. Taloudelliset vaikeudet ja liittoon oikeiston taholta kohdistunut arvostelu vaikeuttivat toimintaa. Kuopion piiri siirrettiin v. 1931 Jyväskylään ja muutettiin Savon piiriksi. (Hurri 1982, 31–32).

109) VTY:n soittokunnan säännöt 14.4.1946.

110) Hurri (1982, 36–47) on käsitellyt STM:n roolin muutosta laajemmin.

111) Esim. Lehtisen historiikissa (1945, 87–88) oleva jäsenlista viittaa tähän kehitykseen. Myös Varkauteen v. 1945 perustettu työväen sekakuoro aloitti toimintansa työväenyhdistyksen ulkopuolella. Vrt. jakso 7.4.1.

5.2.6. Oppiminen

112) 1930-luvun alussa musiikkiopistoja oli Helsingin kahden laitoksen lisäksi vain kolmella muulla paikkakunnalla, Viipurissa (per. 1918), Tampereella ja Turussa (molemmat perustettiin v. 1931). Kuha 1978, 341.

113) Esim. Malmsten 1964, 16–26; Jalkanen 1975.

114) MTLE 96:36; 85:15; TMIC 23:5.

115) Vuolio 1981,8.

116) MTLE 111:31; TMIC 14:17; 21:2.

117) VTY:n johtokunnan kokous 23.11.1920; TMIC 14:17; 21:2; SKSÄ 87.1980:8.

118) TMIC 14:17.

119) TMIC 19:25; 14:31.

120) TMIC 14:17, 31; 21:2; 8:7; 19:22.

121) MTLE 111:25; TMIC 19:32.

5.3. Työväeniltojen soittokuntarepertuaari

122) Myös soittokunnan entiset jäsenet puhuvat seitsikkosovituksista ensimmäisen nuottikirjan yhteydessä: ”(ensimmäinen kirja) oli lähinnä seitsikon sovitus, mutta sielläkin oli myös sitten loppupuoli suuremmal yhtyeel” (MTLE 111:17, myös TMIC 8:30).

123) VTY:n johtokunta valtuutti musiikkeri Forssellin ostamaan 10 kpl nuottikirjoja Helsingistä talvella 1920 (j.k. pk. 30.11.1920). ”Toinen (kirjasarja) oli sitten niinkun ihan alunperin sovitettukin suuremmalle sakille” (MTLE 111:17).

124) Rumpunuotteja, jotka ”ol erillaiset kokonaan ku oi nää tavalliset”, käytettiin mm. nuottien opetuksessa. (TMIC 8:10).

125) Esim. von Sydow 1957, 53–56.

126) Esim. Nettl 1964, 231.

5.3.1. Ohjelmiston alkuperä

127) Valmiiden sovitusten erittäin yleinen käyttö vaikutti soittokuntien ohjelmistoihin yhdenmukaistavasti. Vaikkei asiasta olekaan tehty selvitystä, tätä taustaa vasten vaikuttaa ilmeiseltä, etteivät suomalaisten siviilisoittokuntien ohjelmistot ole eronneet kovin merkittävästi toisistaan.

128) Inkilä 1960, 213, 239; Jalkanen 1981, 224.

129) Karvonen 1945b, 21.

130) Hurri 1982, 81. Myös VTY:n soittokunnassa meneteltiin samalla tavoin (SKSÄ 87.1980:8).

131) TMIC 19:56.

132) Karvonen 1945b, 21.

133) Tarkkaan ottaen nuotit ovat käsin kirjoitettuja, mutta niissä oleva teksti, nimet ja esitysviitteet ovat painettuja.

134) Musiikin tietokirja 1956, 551–552; Talvio 1980, 17.

135) TMIC 19:13.

136) TMIc 19:56.

137) Radiota kuunneltiin Varkaudessa syksystä 1926 lähtien, jolloin perustettiin mm. ”Radioyhdistys”. Warkauden lehti 9.10.1926.

138) TMIc 19:9.

139) TMIc 19:10, 12.

140) TMIc 19:56.

141) *ibid.*

5.3.2. Ohjelmiston sisällöstä

142) TMIc 19:61.

143) Jalkanen 1979, 123–124.

144) TMIc 19:9.

145) Similä 1941,47.

146) Ensimmäisestä nuottikirjasarjasta puuttuvat juuri niiden soitinten äänikirjat, joille melodiaääni tavallisesti seitsikkosovituksissa kirjoitettiin: es-kornetti ja 1. b-kornetti.

147) Asplund 1981b, 131.

148) Normina käytettiin Rausmaan (1981, 164–170) suomalaista kansantanssia käsittelevän artikkelin tietoja. Kuitenkin vanhemmat, 1900-luvun alussa suurimmaksi osaksi tanssikäytöstä poistuneet ja soittokunnan ohjelmamusiikkiin lukeutuneet kansantanssikappaleet (menuetit, poloneesit jne.) laskettiin salonkimusiikin luokkaan.

149) Kuhnke & al. 1977, 214. Ragtime-akkulturaation vaikutus ei kohdistunut vain marsseihin, vaan myös 1800-luvun lopun eurooppalaisiin tanssikappaleisiin, kuten polkkiin. Myös VTY:n soittokunnan nuottikirjoissa on kaksi sävelmää nimellä polka-two step.

150) *ibid.*

5.3.3. Ohjelmiston kehitys

151) Ensimmäisen nuottikirjan lopussa olevat lisälehdet, jotka ovat peräisin jostakin painetusta nuottijulkaisusta, jätettiin tarkastelun ulkopuolelle. Näiden 28 sävelmän

repertuaariin ottamisajankohtaa ei voitu määritellä.

152) Vrt. luku 6.7., alku.

153) Wals ur op. Dollarprinsessan av Leo Fall, Ivanovicin Rumänisches Liebesleben ja Menneistä ajoista sekä J. Lindsay Walzer Der liebe Freund und Leid ovat tyypillisiä tuon ajan valsseja.

154) Kivimäki mt, 1014.

155) Työn Sävel 1926–1928.

5.3.4. Työväenmusiikin osuus ohjelmistossa

156) Kappaleiden seulonnassa käytettiin apuna Työväenmusiikki-instituutin kortistoa, johon on pyritty kokoamaan kaikki painetut suomalaiset työväenlaulut.

157) Hurri 1982, 64.

158) Vrt. Gronow 1970.

159) Vrt. Hurri mt, 113.

160) Gronow 1970.

161) Saunio & al. 1978, 250.

162) Columbia DI 48, 3137-F (Strömmer & al. mt, 23).

163) Gronow 1973a, 43; TMI:n kisällilaulukokoelmat.

164) Ks. luvut 8.1. ja 8.2.

165) Myös haitaristit joutuivat soittamaan työväenjärjestöjen iltamissa aina samat työväen marssit: Työväenmarssi, Kansainvälinen tai Marseljeesi (Veikko Tossavaisen haastattelu 28.12.1981).

6. Muu iltamasoitto

6.1. Taustaa

1) Häme 1949, 135–138; Jalkanen 1975, 79–80; Jalkanen 1981, 227–228.

2. Häme mt, 139–143; Jalkanen 1975, 81, 108–111. 140.

- 3) Esim. Honko & al. 1970. 93.
- 4) Jalkanen 1975, 141–142.
- 5) Näitä ryhmiä alettiin myöhemmin kutsua ruotsalaisen esikuvan mukaan ”kisälliryhmiksi”. Vrt. Saunio & al. 1978, 31.
- 6) Käyhkö 1976, 89; Saunio & al. mt, 27.
- 7) Häme mt, 158; Käyhkö mt, 11–14, 43–47, 136–146; Nuotio 1970. 224–225.
- 8) Vrt. Waris 1973, 61–68.
- 9) Jalkanen 1975, 364–374.
- 10) Jalkanen 1981, 230.
- 11) Jalkanen 1975, 365–372.
- 12) Vihkojen suosiota kuvaa myös uusien painosten varsin nopea julkaiseminen. Esim. 1928 ilmestyneistä 1. ja 2. vihkosta otettiin toiset painokset jo vuonna 1930.
- 13) Gronow 1964b, 54; Gronow & al. 1968, 40–43.
- 14) Käyhkö mt, 41–42.
- 15) Käyhkö mt, 41–51; VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1931–1939.

6.2. Haitarinsoitto, tanssisoiton ydin

- 16) Maksukuitit tanssisoitosta, LTY:n paperit; Tarmon, Varkauden sos.dem.nuoriso-osaston ja VTY:n johtokuntien ja huvitoimikuntien pöytäkirjat ja tilikirjat 1920- ja 1930-luvuilta.
- 17) TMIc 24:27.
- 18) Nuotio mt, 212–216; Jalkanen 1981, 231.
- 19) Nuotio mt, 209, Matti Rantasen puhelinhaastattelu 26.11.1981.
- 20) MTLE 85:24; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.
- 21) TMIc 24:2, 26; MTLE 85:5; 96:36.
- 22) TMIc 24:27.

23) MTLE 85:2.

24) Hakasalo 1978, 14, 19–20.

25) TMlc 24:6; MTLE85:12.

26) TMlc 24:7, 24, 26; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981:4.

27) Niiniluoto 1980, 84, 119.

28) Tossavainen kertoo olleensa todennäköisesti ainoa Varkauden seudun haitaristi, joka on soittanut kirkossa ja vielä kahteen otteeseen. Leppävirran kirkossa hän musisoi ”juopon kanttorin kanssa” wieniläissävelmiä, kun taas Varkauden kirkossa hänen tehtäväkseen lankesi soittaa eteisessä Konnon häämarssia niin kauan, kun morsiuspari ehti alttarille saakka, (haastattelu 28.12.1981:14).

29) MTLE 100:39; TMlc 34:5.

6.3. Veikko Tossavainen, iltamapelimanni

39) MTLE 85:1

6.3.1. Veikko Tossavaisen musiikillinen ura

40) Kolehmainen 1982, 4

41) MTLE 85:2,4 MTLE 96:22, 27–29, 39–40

42) Kuitenkin hänen antamansa nuotit osoittavat sen kaksijakoiseksi ja pikemminkin jenkkää muistuttavaksi tanssiksi.

43) MTLE 85:2,3

44) MTLE 95:24, 34

45) MTLE 85:7

46) Gronow & al. 1968, 38–43; MTLE 85:18

47) MTLE 86:12

48) MTLE 86:13; MTLE 95:4

49) MTLE 96:37

- 50) TMIc 24:26
- 51) MTLE 96:36
- 52) MTLE 85:5
- 53) MTLE 96:23
- 54) Veikko Tossavaisen haastattelu 28.12.1981
- 55) MTLE 98:11–12
- 56) MTLE 98:11–12
- 57) Gronow & al 1968,25
- 58) ibid 25–27
- 59) MTLE 86:8; MTLE 96:10

6.3.2. Oppiminen

- 60) Donner 1976; Donner 1981,4
- 61) MTLE 86:18
- 62) MTLE 86:19; MTLE85:16
- 63) MTLE 85:15
- 64) MTLE 86:18
- 65) MTLE 98:5
- 66) MTLE 86:11

6.3.3. Veikko Tossavaisen musiikkikäsitteistä

- 67) Donner 1976, 91–95
- 68) MTLE 97:9
- 69) MTLE 86:17
- 70) MTLE 86:14
- 71) MTLE 97:10, 13, 15

72) MTLE 86:17

73) MTLE 97:4; MTLE 98:2

6.3.4. Veikko Tossavaisen soittotyylistä

74) MTLE 98:7

75) MTLE 98:3 valssi Muistoja Karpaateilla

76) MTLE 98:4

77) MTLE 97:10, 13

78) MTLE 97:21

6.3.5. Veikko Tossavainen säveltäjänä

79) Nettl 1973, 17–36

80) Tarasti 1982,21

81) MTLE 98:2

82) Nettl 1973, 31

83) Pekkilä 1981; Pekkilä 1982

84) Perez Ortega 1976

85) Kolehmainen 1976

86) Pekkilä 1977

87) MTLE 97:4; MTLE 98:2

88) Bas i.v., 245

89) Schoenberg 1967, 119–120

90) ibid 82

91) Salmenhaara 1980, 272

92) MTLE 98:1

93) Merriam 1964, 303–319

94) Schloezer & Scriabine 1973, 11–12; Meyer 1967, 98–103

95) Merriam 1964, 307

96) Hood 1971, toinen luku

97) ibid 75–76

98) Kolehmainen 1976; Pekkilä 1977

99) Mellers 1976, 15

6.4. Mandoliininsoitto

100) TMIc 24:6.

101) ibid: 8: myös Toivo Suomalainen korostaa mandoliinin asemaa pienten iltamien soittimena, MTLE 120:2.

102) TMIc 24:3–4.

103) Sillanpää 1982, 94–110.

104) Vn. Sillanpää (mt, 140–144), joka tutkielmassaan on pyrkinyt alustavasti luokittelemaan ja luonnehtimaan eri kansanomaisia mandoliininsoittotyylejä.

105) ibid, 117–119.

106) Vrt. ibid., 116–117.

107) MTLE 118:30;TMIc 24:8.

108) TMIc 24:8.

109) ibid, 6.

110) Varkauden Lehti 17.7.1926; 29.12.1926.

111) Vapaus 19.7.1930, ilmoitus.

112) TMIc 24:6.

113) ibid.

114) ibid:3

6.5. Rämpsän pojat, oman aikansa ”rautalankayhtye”

115) TMIc 14:5.

116) TMIc 24:7.

117) TMIc 14:6; 23:1.

118) TMIc 23:6,2; 14:6.

119) TMIc 23:2, 6; 24:20; Reino Soikkelin puhelinhaast. 7.12.1981.

6.5.1. Kokoonpano

120) TMIc 25:19; R. Soikkelin puhelinhaast. 7.12.1981.

121) TMIc 14:7,12.

122) TMIc 23:4.

123) R. Soikkelin puhelinhaast. 7.12.1981.

6.5.2. Soittotyyli

124) TMIc 23:5; 24:9.

125) TMIc 24:12.

126) *ibid.*

127) TMIc 24:9.

128) *ibid.*

129) *ibid.*

130) R. Soikkelin puhelinhaast. 18.5.1982.

6.5.3. Musiikin oppiminen

131) TMIc 24:17.

132) *ibid.*

133) Hambraeus & al. 1978, 457–458; Eppstein & al. 1979, 411–412.

134) Käsitys kansanmusiikista pelkästään kuulonvaraisesti välittyvänä perinteenä näyttää

olleen niin vahva tutkijoiden keskuudessa, ettei kansanmusiikissa vaikuttaneita nuottijärjestelmiä ole tohdittu käsitellä. Kuitenkin monet kansanmusiikkia ja kansanmusiikin ja taidemusiikin välisiä suhteita koskevat kirjalliset lähteet sisältävät varsin runsaasti mainintoja sekä numero että konventionaalisista nuoteista. Pelimanneilla on ollut omia nuottikirjojaan; virsikanteleen lisäksi myös muiden instrumenttien soitossa on voitu käyttää numeronuotteja. Asiaan liittyviä mainintoja on mm. Nallinmaan (1969, 221–222, 274–290), Asplundin (1981, 161–163) sekä Anderssonin (1963, XLII–XLV) teoksissa.

135) Ostfeld & al. 1979, 639.

136) TMlc 24:13.

137) TMlc 24:14.

138) *ibid.*, 17.

139) *ibid.* 19.

140) TMlc 24:17, 19.

6.5.4. Ohjelmisto

141) TMlc 23:5; 24:10, 16; 25:26; R. Soikkelin puhelinhaast. 7.12.1981.

142) TMlc 24:10.

143) *ibid.*

144) Ensimmäiset Dallapé-vihot olivat siinä mielessä lähellä arkkiveisuperinnettä, että ne sisältivät etupäässä vain iskelmäkappaleiden sanoja. Myös tarkastelun kohteena olevissa numeroissa on vielä pelkkiä tekstiversioita, joskin niiden osuus (18 kpl) iskelmien kokonaismäärästä (174) ei ole merkittävä. Tekstiversioiset kappaleet eivät ole mukana esitetyssä musiikinlajitarkastelussa.

145) TMlc 24:10.

146) TMlc 24:11.

147) TMlc 24:10; Vihkosta n:o 10 ainoastaan valssit Valkovuokot, Kaksi kyyneltä ja Vanha äiti jäivät Rämpsän poikien ohjelmiston ulkopuolelle. (R. Soikkelin puhelinhaast. 18.5.1982). Metodisesti hidasliikkeiset 1930-luvun lauluvalssit eivät ilmeisesti sopineet

kovin hyvin melodiapainotteiseen mandoliinin soittoon.

148) Painettu 1931.

149) Jalkanen 1981, 229.

6.5.5. Soittotilanteet

150) Vrt. Sarmela 1969, 144–154, 210–217; Kangas 1981.

151) TMlc 24:3.

152) TMlc 14:12.

153) TMlc 24:4.

154) TMlc 23:9.

155) TMlc 14:13.

6.5.6. Mandoliinibanjon rakentaminen

156) TMlc 25:9.

157) Ks. Malone 1974, 169; Haavisto 1979, 20–21. Itse asiassa Dobro oli alunperin yksi soitinmerkki muiden, mm. Nationalin rinnalla. Myöhemmin kaikkia vahvistavalla resonaattorilla varustettuja steelkitaroita alettiin kutsua dobroiksi.

158) TMlc 25:9–10.

159) TMlc 25:10.

160) *ibid.*

161) *ibid.*

162) TMlc 25:12.

163) TMlc 25:14.

164) *ibid.*, 16.

6.6. Mandoliininsoitto kaupungistuvana kansanmusiikkina

165) Vn. Tagg 1979, 24–27; Pekkilä 1979, 5–6.

166) TMIc 21:5–6.

6.7. Työväeniltamien tanssiorkesterit

167) Äänilevyjen tekninen kehitys ja huokeiden gramofonien markkinoille tulo aiheutti Suomessa vuosina 1928–9 äänitekaupan valtavan kasvun. Ehkä eniten myynnin lisääntymiseen vaikutti äänilevyjen hintojen aleneminen tuontitullien laskiessa neljäsosaan entisestään. Kun 1927 maahan oli tuotu arviolta 50 000 äänilevyä, kahta vuotta myöhemmin levyjä tuotiin n. 1 200 000 kpl (Äänilevyjen ja gramofonien tuonti painon mukaan laskettuna nousi samana aikana 18 811 kg:sta 636 733 kg:aan). Ennen vuotta 1938 Suomessa ei lainkaan valmistettu äänilevyjä, joten tuontia kuvaavat tiedot vastannevat melko tarkkaan kokonaisuutena. Gronow & al. 1968, 32; Gronow 1973b, 58–60. Tilastotiedot: Strömmer & al. 1981, xx; Gronow 1964b, 57–58.

168) 1929 levytetyt ensimmäiset suosikkisävelmät olivat tosin vielä suureksi osaksi salonkiorkesterien esityksiä. Mutta heti seuraavina vuosina haitarijazztyyli tuli entistä tutummaksi levyjen kautta, erityisesti Dallapé-yhtyeen levytysten ansiosta. Vrt. Gronow 1973b, 59.

169) TMIc 24:28.

170) Warkauden lehti 19.2.1927.

171) VTY:n soittokunnan iltamasoittoa oli tuolloin 300 mk. VTY:n ja Tarmon huvitoimikuntien pöytäkirjat 1925–1930,

172) VTY:n huvitoimikunnan kokous 27.3.1927; johtokunnan kokous 29.3.1927.

173) VTY:n johtokunnan ja huvitoimikunnan pöytäkirjat 1930–1932.

174) Jalkanen 1975, 57.

175) VTY:n johtokunnan kokoukset 14.5.1930, 5.5.1931.

176) Ainakin kesällä 1931 Parkkosen orkesteriin kuului kolme soittajaa. VTY:n johtokunnan kokous 15.6.1931, maininta ”Soittoa Parkkosen triolta”.

177) Hänen boheemisuudestaan kertoo muistitiedon lisäksi mm. se, että VTY:n johtokunnan pöytäkirjojen mukaan musiikkeri eli jatkuvassa velkasuhteessa työnantajaansa, sekä se, että

työväenyhdistys joutui puuttumaan soittajansa elintapoihin ja huomauttamaan, että tämä ”pitäisi huolen hyvien tapojen noudattamisesta”. (VTY:n johtokunnan kokoukset 12.11.1929, 30.7.1929, 28.5.1930.)

178) Mm. haitaristit Veikko Tossavainen ja Kusti Antikainen sekä viulunsoittaja Väinö Ruotsalainen kuuluivat Parkkosen yhtyeisiin. Lisäksi hänen kansaan soittivat ksylofonin ja rumpujensoittaja Toivo Väänänen sekä bassotorvenpuhaltaja Daniel Peräkylä. (TMlc 19:38; MTL 86:18; VTY:n jk 12.5.-31, 17.5.-32).

179) MTLE 86:18.

180) TMlc 23:9; 25:6.

181) TMlc 25:3.

182) ibid:6.

6.7.1. Työväenopiston orkesteri

183) TMlc 23:7; 24:21; MTLE 86:1.

184) Tuomisaari 1941, 1617; Käyhkö mt, 41; VTY:n johtokunnan kokous 12.5.1931.

185) TMlc 24:22.

186) ibid:24.

187) MTLE 86:2.

188) ibid.

189) ibid.

190) ibid.

191) VTY:n johtokunnan kokous 9.5.1933; Tuomisaari 1941, 15–17.

6.7.2. Vineta — soittokunnan tanssiorkesteri

192) Soittokunta liittyi kyseisenä vuonna STM:oon, joten jäsenlehden seuraaminen oli tämän jälkeen luonnollista. (VTY:n soittokunnan musiikkiosaston perustava kokous pidettiin 21.4.1929).

- 193) VTY:n soittokunnan ylimääräinen kokous 21.1.1932.
- 194) TMlc 25:3; 14:23.
- 195) VTY:n johtokunnan kokoukset 22.3., 7.6.1932.
- 196) TMlc 14:24. VTY:n johtokunnan pöytäkirjoissa ei ole asian suhteen mainintaa kuin vasta vuoden 1934 alussa, jolloin ”soittokunnalle” myönnettiin lupa soittaa Työnvoiman ravintolassa kaksi kertaa viikossa (kokous 9.1.1934). Informantin väite voi silti hyvinkin pitää paikkansa.
- 197) TMlc 25:3.
- 198) MTLE 85:10.
- 199) Vrt. Jalkasen keräämää luetteloa haitarijazzyhtyeiden nimistä (1975, 151). Ks. myös Käyhkö mt, 98.
- 200) Schreiber 1956, 29–31.
- 201) Suomessa Vineta-valssi levytettiin tosin vasta 1950 Decca-tanssiorkesterin toimesta. Myös Metrotytöt tekivät kappaleesta levyn 1957. (Haapanen 1975, 659).
- 202) MTLE 97:2.
- 203) TMlc 25:3.
- 204) Dallapéssä siirryttiin sousafonin käyttöön Eero Lindroosin liityttyä yhtyeeseen 1929. Samana vuonna Saksaan tehdyllä levytysmatkalla saadut vaikutteet saattoivat olla esikuvana uuden soittimen käyttöönotolle. Myöhemmin 1930-luvun puolivälissä sousafoni korvautui ainakin osittain kontrabassolla. (Jalkanen 1975, 361, 373; Käyhkö mt, 120–121.)
- 205) TMlc 23:19; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.
- 206) MTLE 95:4.
- 207) TMlc 23:14.
- 208) MTLE 95:2.
- 209) MTLE 86:13.

210) TMlc 14:23; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.

211) Käyhkö mt, 40, 49–50. 1930-luvun tanssiorkesterien lähinnä veronkiertomielessä tapahtuneita rekisteröimisiä ei ole toistaiseksi selvitelty laajemmin. On kuitenkin ilmeistä, ettei Vinetan tapaus ollut mitenkään ainutlaatuinen, vaan pikemminkin varsin suosittu menettelytapa tuolloin. Rekisteröinnin taloudellinen puoli menetti kuitenkin merkityksensä elokuussa 1937. Helsingin raastuvanoikeuden päätöksellä Dallapé-yhdistys ry lakkautettiin, koska sen ei katsottu vastaavan yhdistykselle asetettuja periaatteita. Tämän ennakkotapauksen perusteella myös muilta rekisteröidyiltä yhtyeiltä voitiin viedä oikeus järjestää verovapaita konsertti-iltoja populaarimusiikkiohjelmalla.

212) MTLE 95:19; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.

213) MTLE 85:12. Toisaalta kurinpitosäännöt kuuluivat 1930-luvun tanssiorkesteritoimintaan yleisemminkin. Mm. Dallapellä tiedetään olleen vastaava nuottirahasto myöhästymisten varalle. (Käyhkö mt, 67–71.)

214) VTY:n johtokunnan kokoukset 21.5.1935, 10.11.1936; V. Tossavaisen haastattelu 28.12.1981.

215) MTLE 85:10.

216) ibid:7.

217) TMlc 23:15.

218) MTLE 85:7.

219) VTY:n johtokunnan kokous 16.10.1934.

220) TMlc 14:30.

221) MTLE 85:18.

222) Ohjelmalehtisestä ei ilmene painovuotta, mutta sen täytyy olla vuoden 1935 jälkeen, jolloin Reinikainen tuli yhtyeeseen.

223) Käyhkö mt, 42,44.

224) MTLE 85:18.

225) Suomalaisten jazzpuhaltajien soittotekniikan kehityksestä, ks. Jalkanen 1975, 349–350; Matti Pajulan urasta mm. Häme mt, 141–142, 154–155.

226) Liliendahl 1977, 45.

227) MTLE 85:12.

228) MTLE 95:4; 85:17.

229) TMlc 23:17.

230) MTLE 95:4.

231) MTLE 85:18.

232) MTLE 95:9.

233) MTLE 95:10, 13.

234) Jalkanen 1975, 373.

235) MTLE 95:10, 13.

236) MTLE 85:21.

6.8. Äänilevyjen käyttö iltamamusiikissa

237) LTY:n huvitoimikunnan kokoukset 29.3.1909, 23.9.1913.

238) LTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1913–1915. Tanssi-iltamien järjestämisen yhteydessä ei aina tosin mainita pelarin palkkaamisesta mitään, mutta toisaalta gramofonin soitosta kerrotaan ainoastaan ohjelmallisen iltaman osana.

239) Esim. Gronow 1968, 32; 1973, 58–60.

240) VTY:n johtokunnan kokoukset 2.8.1932, 2.5.1933, 13.6.1933.

241) TMlc 38:39; VTY:n johtokunnan kokoukset 4.4.1933, 6.6.1933, 17.2.1939; Tarmon johtokunnan kokous 8.6.1938.

242) Sos.dem. nuoriso-osaston tilikirja 20.5.1939, 28.5.1939; Tarmon johtokunnan kokoukset 15.8.1938, 28.12.1938, 30.3.1938.

6.9. Tanssisoiton laajeneminen toisen maailmansodan jälkeen

- 243) TMIc 9:7; 6:9; MTLE 96:31.
- 244) TMIc 9:20.
- 245) TMIc 6:11.
- 246) MTLE 101:32; 102:20, 23.
- 247) Esim. Häme mt, 158.
- 248) MTLE 112:17; 91:20; 102:7.
- 249) MTLE 112:19.
- 250) TMIc 9:1518; Antikainen 1975, 6–10.
- 251) MTLE 91:20.
- 252) TMIc 9:22, 26.
- 253) MTLE91:2, 11, 12,21.
- 254) MTLE 101:20/ MTLE 100:23–26; 101:18–19.
- 255) MTLE 90:1–2.
- 256) MTLE 100:34; TMIc 28.
- 257) TMIc 9:6; MTLE 87:13, 17; 89:2–5.
- 258) MTLE 101:25; 102:23; SKSÄ 73.1977:12.
- 259) MTLE 91:22.
- 260) MTLE 102:11.

6.10. Kauko Immonen, tanssisoittaja

- 261) MTLE87:1–3.
- 262) MTLE90:13.
- 263) MTLE 87:1, 11.
- 264) ibid:4.

6.10.1. Muusikon ura

265) MTLE 90:14, 16.

266) MTLE 87:11, 13, 15, 17.

267) MTLE 90:8–11.

268) MTLE 87:13–14; 89:21; 90:15.

269) MTLE 90:7.

270) Vrt. esim. Gronow & al. 1968, 29, 31.

271) *ibid*, 39–40.

6.10.2. Hanuri tanssisoittimena

272) MTLE 89:16, 20–21.

273) MTLE 89:14–19.

6.10.3. Musiikin suhde politiikkaan

274) MTLE 87:11; 119:1.

275) MTLE 119:1–2.

276) MTLE 87:20; Antikainen 1975, 37–40.

277) MTLE 88:1.

278) MTLE 90:19.

279) *ibid*, MTLE 88:2, 11.

280) MTLE 89:1–2.

281) MTLE 119:3–5.

6.10.4. Immosen musiikkimausta

282) MTLE 119:6.

283) MTLE 119:7.

284) MTLE 119:8–9.

6.10.5. Jälkiajatuksia

285) Saunio 1980b,65.

286) ibid, 27.

287) Hellman & al. 1979, 125–126.

7. Työväen kuorolaulu

7.1. Suomalaisen kuorotoiminnan juuret

1) Ks. esim. Meriö (1973, 12–19), jossa näiden organisaatioiden kehitys Euroopassa ja Ruotsin vallan ajan Suomessa on esitetty pääpiirteittäin.

2) Kuhnke & al. 1977, 64; Dahlhaus 1974, 30–33.

3) Edlund & al. 1978, 573; Helasvuo 1963, 83–84. Vrt. Schwab 1967, 154.

4) Kuhnke & al. mt, 63–65; Saunio 1974, 50–51. Vaikkei suomalaisen kuorotoiminnan taustalla vaikuttaneesta aatemaailmasta ole toistaiseksi tehty tieteellistä selvitystä, kannattaa em. Keski-Euroopan kuoroliikkeessä havaitut piirteet pitää mielessä. Esim. Pestalozzin kasvatusideat olivat keskeisinä suomalaista kansakoululaitosta kehitettäessä; myös kuorotoiminnassa sosiaalisia raja-aitoja madaltamaan pyrkivä kansanvalistusaate on todennäköisesti ollut selvästi esillä.

5) Suomen ensimmäinen ylioppilaskuoro perustettiin Turkuun 1819 Uppsalassa opiskelleen J.J. Pippingskiöldin aloitteesta. Yliopiston siirtyessä Helsinkiin myös kuoroharrastus keskittyi sinne. Ringbom 1965, 18; Marvia & al. 1978, 575.

6) Helsingissä akateeminen kuoroharrastus keskittyi ensin Akademiska Musiksällskapetin piiriin vuosina 1928–1934. Tultuaan Helsinkiin 1835 Pacius sai kuorotoiminnan johdettavakseen. Tältä ajalta on myös Suomen vanhin mieskuoro, Akademiska Sångförening, joka perustettiin vuonna 1838 Akademiska Sängsällskapetin nimellä. Rosas 1976, 65; Marvia & al. mt, 575.

7) Esim. Pajamo 1976, 77–90, 213–218; Helasvuo 1963, 96.

8) ibid., K. Jalkanen 1982, 16.

9) Marvia & al. mt, 575; Torvisoiton miesvaltaisuudesta ei tosin ole mitään tutkimusta, mutta jo vanhojen valokuvien perusteella päätyy tähän käsitykseen.

10) Numminen 1961,415. Kuoroja oli 128 nuorisoseurassa (52 %), kun taas soittokuntia vain 38 seurassa (15%).

11) Vrt. Gronow 1973, 13; Hurri 1982, 8–9, 15.

7.2. Työväenkuorot

12) Virrankoski 1975, 149; Suomen Sosiaalidemokraatti 8.7.1921; Pyykkönen 1982, 42, 47–48. Tieto seitsemästä kuorosta v. 1871 perustuu Suomen Sosialidemokraatissa 8.7.1921 olleeseen artikkeliin ”Tampereen työväestön lauluja soittoharrastukset”. Myös Pyykkösen tutkielman perusteella (1982,42–71) voidaan osoittaa seitsemän kuoron olemassaolo 1870-luvun alussa.

13) Haataja & al. 1978, 38; Saunio & al. 1978, 14; Pyykkönen mt, 69.

14) Työväen Sävel 1926/3, 48; Hurri 1982, 11–12.

15) Soikkanen 1975, 76.

16) Inkilä 1960, 212–241; Särkkä 1973. Juhlia pidettiin erityisesti 1800-luvun puolella lähes vuosittain. Työväenkuorot olivat mukana vuoden 1884 Jyväskylän juhlilta lähtien ja osallistuivat vielä ainakin vuonna 1911 Hämeenlinnan juhliin. Irtaantumispyrkimyksiä porvarillisesta harrastustoiminnasta alkoi kuitenkin jo tuossa vaiheessa ilmetä: työväen laulu- ja soittokunnat järjestivät ensimmäiset omat valtakunnalliset juhlansa jo vuotta aiemmin, 1910 Tampereella. Hurri mt, 85.

17) Esim. vuonna 1899 työväenyhdistyksissä toimi 20 laulukuoroa, joista 14 oli kaupungeissa (Hamina, Helsinki (2), Hämeenlinna, Jyväskylä, Lappeenranta, Mikkeli, Naantali, Oulu, Tampere, Sortavala, Turku ja Viipuri (2). Sos.dem. puolueen tilasto 1899.

18) Turkia 1917, liiteosa; kasvu oli todellisuudessa vieläkin suurempi, sillä vuoden 1907 tiedosta puuttuu 197 yhdistystä.

19) ibid.

20) Suomen. . . 1944; Lehtinen 1945, 7–13.

21) Hurri mt, 16.

7.3. Työväestön kuorolaulun alkutaival Varkaudessa

22) Tapio 24.10.1877; Soikkanen 1963, 490.

23) Warkauden Lehti 28.2.1920, rautasorvari Sundbergin muistelmat.

24) Tapio 25.1.1879.

25) ibid.; 14.1.1882, Warkauden Lehti 28.2.1920.

26) ibid.

27) Tapio 13.10.1886; Savo 14.4.1887.

28) Omapäinen Henriksson ei sallinut, että tehtaalla kukaan muu kuin hän saisi päättää työväen valistamiseen liittyvistä asioista. Lisäksi tehtaan isännistössä oli henkilöitä, jotka eivät hyväksyneet paikallisen raittiusseuran holhoavaa asennoitumista. Henrikssonin vaatimuksesta vuonna 1885 perustettu eri harrastusalat (luku, musiikki ja raittius) yhdistävä Valistusseura lopetti toimintansa keväällä 1888. Savo 13.3., 7.4., 19.5.1888; Warkauden Lehti 6.3.1920; Soikkanen 1963, 492–493.

29) Soikkanen 1963, 492–497; Savo 1892,33.

30) Hovilainen & al. 1937, 7.

31) Soikkanen 1963,493–494.

32) Uusi Savo 22.5.1900.

7.4. Työväenjärjestöjen kuoroharrastus ennen toista maailmansotaa

33) VTY:n yleinen kokous 3.12.1911, 2.2.1913.

34) Ainoina lähteinä jouduttiin käyttämään VTY:n pöytäkirjoissa olevia hajanaisia ja niukkoja mainintoja. Muistitieto ei ulotu 1910-luvulle saakka. Lisäksi työväenyhdistyksenkin pöytäkirjat vuosilta 1916–1918 ovat kateissa.

35) VTY:n kuukausikokous 6.6.1912; Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston kesäjuhlatomikunnan kokous 31.5.1915. Iltamaohjelmatietoja kansalaissotaa edeltäneeltä ajalta on säilynyt useita kymmeniä, joten kuoron mainitseminen niissä olisi varsin todennäköistä, mikäli sillä olisi ollut julkista toimintaa jatkuvasti.

36) VTY:n johtokunnan kokous 6.10.1914.

- 37) VTY:n johtokunnan kokoukset 16.12.1919, 21.3., 6.4.1920.
- 38) VTY:n johtokunnan kokous 7.9.1920; vuosikokous 20.7.1921; seuraavien vuosien johtokunnan pöytäkirjat; Hiltunen & al. 1945, 34.
- 39) VTY:n johtokunnan kokoukset 12.7., 27.9.1927, 7.2.1928; Warkauden Lehti 10.9.1927.
- 40) Hillunen & al. mt, 41.
- 41) Tuomisaari 1941, 15–17; Varkauden Työväenopiston leikekirja 1931–1938, sis. mm. iltamien ohjelmalehtisiä.
- 42) VTY:n johtokunnan kokoukset 3.11., 10.12.1935, 7.9.1937; Kenomus STM:n järjestäjän matkasta Keski-Suomeen ja Savoon 2.11. – 21.11.1936; Hiltunen & al. mt, 60–64.
- 43) VTY:n johtokunnan kokous 9.8.1938; MTLE 103:6–8.

7.5. Varkauden Työväen Sekakuoro

- 44) Vrt. luku 4.5., jossa käsitellään iltamaperinteen ja vapaa-ajanvieron profiilia eri vuosikymmenillä.
- 45) Musikorganisationer i Warkaus 1950; Kurkela 1980, 42.
- 46) VTS:n perustavan kokouksen pöytäkirja 11.2.1945; MTLE 103:7–9, 11; TMlc 5:2.
- 47) MTLE 103:1; Ikonen 1975, 3.
- 48) TMlc 5:3–4; VTS:n vuosikertomukset 1946–1970.

7.5.1. Organisaatio

- 49) VTS:n perustava kokous 11.2.1945, johtokunnan kokoukset 13.2.1945, 10.1.1946; TMlc 5:21.
- 50) Lehtinen 1945, 67, 87–88 Useista kuoroista ja soittokunnista koostuvien jäsenyhdistysten perustaminen tuntuu olleen harvinaista; esim. v. 1945 STM:n perusjärjestöistä vain kaksi, Vaasan ja Kuopion Työväen Musiikkiyhdistykset edustivat tätä tyyppiä.
- 51) VTS:n johtokunnan kokous 10.2.1946.
- 52) VTS:n säännöt, § 2.

53) VTS:n johtokunnan kokoukset 10.2., 27.5.1946, 16.2.1948, 14.9.1949.

54) TMlc 5:21; MTLE 104:46; VTS:n säännöt.

7.5.2. Jäsenistö

55) MTLE 103:5, 13, 23.

56) Karvonen & al. 1947, 69–72. Työläisjäsenten ammatit olivat autonkuljettaja ja autonasentaja. Lisäksi viideltä laulajalta puuttui maininta ammatista, mutta kuva työväestön ulkopuolella olevasta laulukuorosta ei tästä paljon hämärtyne.

57) TMlc 5:34; 9:9.

58) VTS:n johtokunnan kokous 13.2.1945; MTLE 103:14; TMlc 5:12.

59) MTLE 103:16; Warkauden Lehti 22.4.1950.

60) Ikonen 1975, liite.

61) TMlc 5:37.

62) MTLE 103:25.

63) *ibid.*: 19.

64) TMlc 5:31.

7.5.3. Harjoittelu

65) TMlc 5:12.

66) TMlc 5:22.

67) MTLE 113:16.

68) MTLE 103:17.

7.5.4. Ohjelmisto

69) Kaikki ohjelmistoesimerkit ovat VTS:n leikekirjasta.

70) Lisä- ja kontrolliaineistona käytettiin Ikosen (1975) kuoron 30-vuotishistoriikin kokoamaa ohjelmistoluetteloa.

71) Vrt. luku 2.3.3.

72) Esim. Merriam 1964, 31–32.

73) Arvioijien käsitykset työväenlaulusta poikkesivat selvästi toisistaan. Vähiten työväenlauluja ohjelmistosta löytänyt päätyi 13 kappaleeseen, kun taas suurimman osuuden arvioija erotti 19 laulua, mikä lisäksi hänen listassaan oli 12 ”työväenhenkistä laulua”. Arvioijien muistiin ja huomiokykyyn liittyvät eroavuudet ovat luonnollisesti osaltaan saattaneet vaikuttaa tuloksiin.

74) Hurri 1982, 81–83. Tarkkaa ja yksityiskohtaista selvitystä STM:n kustannustoiminnasta ei ole tehty, mutta päälinja, keskittyminen varsinaisen työväenmusiikin ulkopuolelle ennen 1970-lukua näyttää jo alustavienkin havaintojen perusteella ilmiselvältä.

7.5.5. Esiintymiset

75) TMlc 5:13.

76) Arvio perustuu kuoron lehtileikekirjasta saatuun käsitykseen ja koskee siten ainoastaan lehdissä ilmoitettuja tilaisuuksia. Lehtileikkeiden kokoamisessakin on voitu suorittaa valintoja, jopa sensurointia.

77) TMlc 5:34.

78) Kuoro sai kunnalta avustusta vuodesta 1948 lähtien. Varkauden kauppalan talousarviot 1946.

79) TMlc 9:6; 5:13.

80) MTLE 104:36–37; VTS:n johtokunnan pöytäkirjat 1945–1960.

81) Ikonen 1975; VTS:n toimintakertomukset 1945–1970; VTS:n leikekirja.

82) *ibid.*

83) TMlc 5:18; VTS:n leikekirja.

7.5.6. Kuoron suhde muihin musiikkiryhmiin

84) VTS:n johtokunnan kokoukset 17.9.1953, 21.9.1953; TMlc 31:15; TMlc 26:16.

85) VTS:n johtokunnan kokous 2.3.1946; Kurkela 1980, 40–44.

86) MTLE 104:48.

87) Soikkanen 1963, 721–732. Rovasti Sarsa toimi vuodesta 1920 lähtien paikkakunnalla ensin tehdassaarnaajana sekä kauppalaseurakunnan perustamisen jälkeen kirkkoherrana vuosina 1932–1954. Hänen aikanaan työväenliike saatiin aktiivisesti mukaan kirkon toimintaan; mm. useat keskeiset sos.dem. kunnallispoliitikot osallistuivat seurakunnan hallintoelimien työhön.

88) TMIc 39:7.

8. Työväeniltamien kansanomainen laulu

1) Vrt. seuraavia suomalaisen työväestön kansanomaisen lauluperinteen yleiskatsauksia: Saunio & al. 1978, 1633 (kansanlaulu); Saunio 1974, 235256 (joukkolaulu); Gronow 1976 (kisällilaulu).

2) Nykyinen käsitys työväenhenkisten kansanlaulujen painottumisesta arkkiveisuihin (esim. Saunio & al. mt, 16–17) voi osittain johtua lähdeharhasta. Painetut lauluversiot ovat luonnollisesti säilyneet huomattavasti paremmin jälkipolville kuin suullinen perinne. Kun lisäksi työväen kansanlaulut eivät ilmeisesti kuuluneet edes sekundaarisiin keräyskohteisiin tämän vuosisadan alun folkloristiikassa, paljon suullista lauluperinnettä on varmasti kadonnut. (Vuosisadan alun perinnekeräyspolitiikasta, ks. mm. Asplund 1976 & 1981a).

3) Kansanlaulujen sulkeminen tarkastelun ulkopuolelle seuraa tämän tutkimuksen julkiseen musiikkitoimintaan keskittynyttä linjaa. Vrt. luku 2., teoreettiset lähtökohdat.

8.1. Joukkolaulu

4) Saunio 1974, 9–19; Gronow 1973, 13; Suokunnas 1979, 638–639.

5) Vrt. esim. Gronow mt, 13–14.

6) *ibid.*, Työväen laulukirja 1900 & 1920.

7) Esim. Työväen laulukirjan ensimmäinen nuottipainos ilmestyi vasta 1939.

8) STV 1907, 31. Kirjoitustaidottomia oli tuolloin vielä lähes 60 % suomalaisista.

9) Työväen laulukirja 1900–1917 (painokset 1–7); ks. myös Saunio mt, 235–247.

10) Suomalaisten musiikkiharrastuksen yleisyydestä ei luonnollisestikaan ole olemassa empiiristä selvityksiä tämän vuosisadan ensimmäiseltä puoliskolta. Edustaahan

harrastustutkimus, vapaa-ajan sosiologian erityismuoto varsin nuorta tieteenalaa maassamme. Sen sijaan kulttuuritarjonnan ja -kulutuksen yleisistä selvityksistä käy vapaa-ajan vieton ja samalla myös musiikkiharrastuksen muutos johdonmukaisesti ilmi: valmiiksi tuotettu, ammattimainen kulttuuritarjonta nousi Suomessa johdonmukaisesti toisen maailmansodan jälkeen — kirjat, äänitteet, radio ja myöhemmin myös televisio sekä taidelaitospalvelut tavoittivat yhä useampia suomalaisia. Tuntuu varsin luonnolliselta, että omatoiminen kulttuuriharrastus menetti samalla merkitystään. (Vrt. Eskola 1975, 33–37; Hellman & al. mt, 88).

Kulttuuriteoreettisin käsittein ilmaistuna suomalainen yhteiskuntoja työväenliikkeen osakulttuuri sen mukana siirtyi ”kulttuurijärkeilystä” ”kulttuurin kulutukseen” (Habermas 1981, 193–198) tai toisin ilmaistuna ”tuottavasta julkisuudesta tuotantojulkisuuteen” (Hellman 1982,7).

8.1.1. Joukkolaulu varkautelaisissa työväeniltamissa

11) MTLE 121:15.

12) MTLE 118:12.

13) Nuoriso-osastojen ohjelmalliset kokoukset näyttävät olleen suosittuja vielä 1940-luvullakin; sen sijaan työväenyhdistyksessä niistä ilmeisesti luovuttiin jo 1920-luvulla. VTY:n ja Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston kokousten säilyneet pöytäkirjat 1910-luvulta 1940-luvulle.

14) Esim. VTY:n yleisen kokouksen päätös 21.12.1913: ”Jotta saataisiin yleisö runsaslukuisemmin kokouksiin, päätettiin hommata ohjelmaa.”

15) Vrt. luku 4.4.1.

16) MTLE 121:15.

17) VTY:n 30-vuotisjuhlan ohjelma vuodelta 1935.

18) MTLE 121:15.

19) VTY:n johtokunnan kokous 5.4.1906.

20) MTLE 121:15.

- 21) Vrt. esim. Suojanen 1979, 7.
- 22) MTLE 121:15.
- 23) ibid.
- 24) ibid.
- 25) MTLE 95:22.
- 26) Juhlaohjelmistoa 1920- ja 1930-luvuilta, varkautealaisten työväenjärjestöjen kokousten pöytäkirjat.
- 27) MTLE 121:15.
- 28) MTLE 120:2; TMlc 24:4.
- 29) VTY:n yleisten kokousten pöytäkirjat 1905–1914; Työväen laulukirja 1900–1904.
- 30) Saunio 1974, 56; Gronow 1973, 24. Laulun säveltäjäksi arvellaan saksalaista Knebelsbergeria (1846).
- 31) TL 1900, 14; HYK:n arkhiveisukokoelma 1892, no 41.
- 32) Laulu on julkaistu ainakin unkarilaisessa laulukirjassa *Az új idők nótáskönyve*, (1933, 78) (Viljo Tervosen käännös suomeksi Työväenmusiikki-instituutin kokoelmissa) Suomessa laulusta tunnetaan kaksi tekstiversiota, kansallishenkinen ”Kuullos pyhä vala” sekä työväenliikkeen ideologiaan ja Marseljeesi-tematiikkaan tukeutuva ”Vannokaamme vala vapaudelle”. Näistä edellinen esiintyy ainakin jo 1895 P. J. Hannikaisen toimittamassa Kansanvalistusseuran ”Yksiaänisiä Lauluja” kokoelmassa ilman kääntäjämainintaa. Työväenhenkisempi Matti Turkian sepittämä jälkimmäinen versio kelpuutettiin TL:n toiseen painokseen (1903). Myös kansallishenkinen versio otettiin TL:aan 1909:stä lähtien (”uudistettu p.”). Siten ei ole edes täysin varmaa, kumpaa versiota varkautealaisissa yhteislaulutilaisuuksissa 1910-luvulla laulettiin.
- 33) Lisäksi Marseljeesi oli alunperinkin lainasävelmään, nähtävästi pfälzilaisen kapellimestari Holzmännin messusävelmään tehty laulu. Porvarilliseen vallankumoukseen liittyvän Marseljeesin vaiheista Suomessa ks. Klinge 1981, 101–108, 189–209; Saunio (1974, 54–55) puolestaan on selvittänyt Työläismarseljeesin syntytaustaa.

34) Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston pöytäkirjat 1910–1916, 1919–1920; Työväen laulukirja 1900–1912.

35) Koska lähdeaineistossa on vain silloin tällöin mainittu yhteisesti esitettyjen laulujen nimet — useimmiten esiintyy vain maininta ”lopuksi laulettiin yhteislaulu” tms. — ei erijoukkolaulujen suosiosta voi esittää kuin viitteellisiä arvioita.

36) Saunio & al. 1978, 172–173. Karjalaisten laulun sävelmää on käytetty ainakin Esa Paavo Kallion Synkimmän yön laulussa, Moses Hahlin Kuuletko? -laulussa, Mikko Uotisen seipitteessä Nouse kansa sekä Kössi Kaatran Puna-Karjalan laulussa.

37) 4.–6. painoksissa 1912–1914 oli 133 laulua; 7. ja 9. painoksissa vuosilta 1917 ja 1918 oli kaikkiaan 136 laulua.

38) Vrt. Suojanen mt, 6. Esim. Länsi-Suomen rukoilevaisten laulamien virsien osuus heidän käyttämiensä laulukirjojen sisällöstä on hieman yli kymmenen (11–13) %.

8.2. Kisällilaulu, taustaa

39) Saunio 1981, 2.

40) Gronow 1976, 219–220; Saunio & al. 1978, 26–33; Karvonen 1945.

41) Ryhmien lukumääräarvio perustuu Kankaanpään (1951, 78) sekä Kivikosken & al. (1950, 125) esittämiin tilastotietoihin vuodelta 1949. Gronowin mukaan (mt, 222) 1950-luvulla ryhmiä oli jatkuvasti lähes 700.

42) Hirviseppä 1969, 9–10; 1946, 15–19.

43) Hirviseppä 1969, 14–15; 1946, 7, 9.

44) Englantilainen Gramophone-yhtiö teki ylivoimaisesti suurimman osan suomalaisista äänilevyistä ennen 1. maailmansotaa. Kuplettilaulujen osuus näistä noin 700 levytyksestä oli yli kolmannes, runsaat 250 kpl. (Strömmer & al. 1981, VII; kuplettien määrä laskettu Liliendahlin (1977) luettelosta).

45) Vrt. luvun 8.3. varkautealaisten kisälliryhmien ohjelmistoja koskevia tietoja.

46) Saunio & al. 1978, 23–25; Helena Kykkäsen, Armas Patoluodon ja Kerttu Tuomisen haastattelut (1977); Huvi Vilosen ja hänen veljensä haastattelu (i.v.); TMI:n

mölyköörikokoelma.

47) *ibid.*

48) Tarkempaa tietoa agitprop-ryhmien vaiheista ja koko kommunistisen laululiikkeen kehityksestä saa esim. Lammelin (1975, 64–68) ja Saunio (1974, 119–136) teoksista.

49) Linnilä 1966, 105–106; Parkkari 1970, 165, 181–184; Paranen 1980, 7–8; Saunio & al. 1978, 28–31.

50) Gronow 1976, 224; Saunio 1974, 123.

51) Kankaanpää 1951, 35–36.

52) Karvonen 1945, 47. Vuodesta 1929 lähtien nuorkommunistit alkoivat vähitellen soveltaa toiminnassaan strategiaa, jonka mukaisesti liittyttiin erilaisiin nuorisoihin kulttuurijärjestöihin ja toimittiin niissä. Kehitys johti vuonna 1936 Suomen Kommunistisen Nuorisoliiton lakkauttamiseen ”järjestönä edistääkseen kansanvaltaisten voimien yhtenäistämistä”.

53) Dallapén välityksellä kisällilaulu, työväenliikkeen osakulttuurin ja erityisesti työläisnuorisoliikkeen piiriin rajoittunut musiikki levisi myös hieman laajemman yleisön tietoisuuteen. Dallapé teki Rajamäen pojat nimisenä kaksi kisällilaululevytystäkin (Columbus 50201: Rajamäen romanssi/Muotihulluudesta, jenkka sekä Columbus 50209: Neuvoja ukkomiehille/Rajamäen farssi), minkä lisäksi Rajamäen pojat pääsivät pariin otteeseen radioonkin laulamaan vuonna 1928. Strömmer & al. 1981, 98; Saunio & al. 1978, 28.

54) Jalkanen 1975, 141–142.

55) Kosonen 1932; Saunio 1974, 123.

56) Esim. Gronow 1976, 224.

8.3. Varkautelaiset kisälliryhmät

57) Soikkanen 1963, 660.

58) Kankaanpää 1951, 24–27, 32; Soikkanen 1975, 406; Varkauden sos.dem.nuoriso-osaston kokouspöytäkirjat 1920-luvulta.

59) Vapaus 18.6.1932.

60) Savon Työ 23.3., 28.3.1933; Moilanen 1973.

8.3.1. Lehtoniemen ensimmäiset kisällit

61) Ajoitus perustuu Toivo Suomalaisen muistikuvaan; ensimmäinen kirjallinen maininta ryhmästä on vasta keväältä 1933. MTLE 120:3; Savon Työ 23, 28.3.1933.

62) MTLE 120:2–3.

63) ibid:12.

64) ibid:3, 8; Soikkanen 1963, 680; Savon Työ 22.6.1933.

65) MTLE 120:5; Suomalainen i.v., 30.

66) MTLE 120:12.

67) ibid:14.

68) ibid:5.

69) painettu 1936.

70) MTLE 120:5; Saunio & al. mt, 262–263.

71) MTLE 120:5.

72) Ks. luku 8.5., jossa laulun sävelmää tarkastellaan erikseen. Kappaleen koko teksti liitteenä. Toivo Suomalaisen laulut. TMI.

73) MTLE 120:12,5.

74) TMlc 25:8.

8.3.2. Tarmon kisällit

75) TMlc 37:16; ensimmäinen kirjallinen maininta myös tästä ryhmästä on keväältä 1933 (Savon työ 28.3.1933).

76) TMlc 38:51.

77) TMlc 37:33, 35.

78) ibid:21.

79) ibid:30; TMlc 38:20–21.

- 80) TMlc 38:9
- 81) ibid: 7–10; TMlc37:23.
- 82) Varkauden... 1972, 910; TMlc 38:19.
- 83) TMlc 38:3–5, 11.
- 84) TMlc 37:26; 38:18.
- 85) TMlc 38:16.
- 86) ibid:15.
- 87) TMlc 38:18, 23; 37:23.
- 88) TMlc 37:24.
- 89) TMlc 38:6, 15, 18.
- 90) Kainulainen levytti kappaleen vuonna 1912. Liliendahl 1977, 179.
- 91) Saunio & al. 1978, 266; Veikko Riipisen kokoelma, TMI.
- 92) Varkauden... 1972, 25.

8.3.3. Lehtoniemen kisällit

- 93) TMlc 31:1.
- 94) Gronow 1970; TMlc 31:4.
- 95) TMlc 14:15.
- 96) TMlc 46:17.
- 97) TMlc 46:11, 18.
- 98) TMlc 31:15.
- 99) TMlc 26:16,21.
- 100) ibid: 16, 19.
- 101) TMlc 31:6; 26:22. Sävelmä on nuotinnettu informantin vihellyksen perusteella; sen alkuperästä ei ole varmaa tietoa.

- 102) TMlc 26:9, 29; 11:6.
- 103) TMlc 46:12.
- 104) TMlc 31:8.
- 105) TMlc 26:19.
- 106) ibid: 19, 28.
- 107) TMlc 31:9; 26:17; MTLE 120:2.
- 108) TMlc 31:8.
- 109) TMlc 26:23; 31:13. Juksu = talvionkiminen, pilkki.
- 110) TMlc 46:11.
- 111) TMlc31:13;Gronow 1970.
- 112) TMlc 31:14; 26:23, 31.
- 113) TMlc 26:31, 24.
- 114) ibid:29.
- 115) TMlc 33:13.
- 116) TMlc 26:26;
- 117) TMlc 34:5.
- 118) TMlc 26:18.
- 119) TMlc 14:15.

8.3.4. Lehtoniemen demokraattisten nuorten kisällit — Työn nuorten kisällit

120) TMlc 34:4. Ensimmäisen ryhmän nimestä tai toiminta-ajasta sen enempää kuin sen jäsenistäkään ei haastatteluissa ilmennyt tarkempaa tietoa. Koska kansandemokraattista nuoriso-osastoa kutsuttiin Varkaudessa 1940-luvulla Kansan nuoriksi, kutsutaan ryhmääkin tällä nimellä. (Antikainen 1975, 12; TMlc 2:6.)

121)c 34:5, 7.

122) ibid:6.

- 123) *ibid*:3.
- 124) *ibid*:8.
- 125) *ibid*: 5, 8–9.
- 126) *ibid*: 7–8.
- 127) *ibid*:18.
- 128) *ibid*:34.
- 129) *ibid*:22.
- 130) *ibid*:19.
- 131) *ibid*:26.
- 132) *ibid*:18.
- 133) *ibid*12,27; Antikainen 1975, 13–18, 44,45.
- 134) *ibid*:31.
- 135) *ibid*: 32–33.
- 136) *ibid*:3.
- 137) *ibid*:23, 27.
- 138) *ibid*:25.
- 139) *ibid*.
- 140) *ibid*:28.
- 141) *ibid*:3.
- 142) *ibid*:30.
- 143) *ibid*.
- 144) *ibid*:24.
- 145) *ibid*:29.
- 146) *ibid*.

147) *ibid.*

8.4. Kisällitäriryhmät

148) TMIc 33:7, 13; 34:11; 15:17.

8.4.1. Varkauden sos.dem. nuorten kisällittäret

149) TMIc 37:28.

150) TMIc 35:2–3; 32:2.

151) TMIc 10:6–7, 14, 17–18,20.

152) TMIc 35:4, 7; MTLE 100:39.

153) Vrt. Gronow 1977, 530; Hakasalo 1979, 24–27. Esim. Metrotytöt, Harmony Sistersien tyylillinen jatkaja aloitti uransa vasta 1949.

154) TMIc 32:15.

155) TMIc 35:7, 5.

156) TMIc 32:14.

157) TMIc 35:7; MTLE 101:8.

158) MTLE 101:6.

159) TMIc 35:15.

160) TMIc 32:18; 35:12.

161) TMIc 35:1011; 32:18.

162) TMIc 35:20, 23.

163) TMIc 35:23; 32:22.

164) TMIc 32:16.

165) TMIc 35:13.

166) *ibid*:6, 8.

167) *ibid*:9; 32:3.

168) TMlc 35:5.

169) TMlc 32:3.

8.5. Varkautelaisryhmien kisällilaulujen sävelmistä

170) Gronow 1976, 232.

171) Tutkimusaineiston 59 laulutekstissä oli vain kaksi melodianuotein varustettua laulua, ”Suomilaivan vaiva”, jonka sävelmänä on Matti Jurvan jenkka Tullaan, tullaan, sekä Porin kisällien ohjelmistoon kuulunut ”Made in USA”, jossa lienee oma melodia. Molemmat laulut ovat todennäköisesti Ohjelmatyö ry:n välittämiä.

172) TMlc 37:23.

173) Muutamat kisällilaulujen sepittäjät pyrkivät keksimään myös omaperäisiä sävelmiä lauluihinsa, mutta hekin käyttivät samoja omia sävelmiään monien en tekstiensä kanssa. (Aatos Palinin haastattelu 8.4.1982).

174) MTLE 120:10.

175) Me nousemme lailla ukkosen. ETLP 308.

176) MTLE 120:10.

177) ibid:11.

178) Saunio & al. 1978, 190.

179) MTLE 98:15–17.

180) Liliendahl mt, 179.

181) Luokittelussa käytettiin apuna Haapasen (1973, 1975), Liliendahlin (1977) ja Strömmerin (1980) äänilevyluetteloita ja hakemistoja.

182) Kansanlauluiksi luokiteltiin kaikki, myös uudemmat kansanomaiset laulut, kuten ”Hepokatti” ja ”Rullaati, rullaati”, joiden pääasiallinen leviämistapa ei ole ollut sidoksissa joukkotiedotukseen.

183) Muut-luokka koostuu kahdesta melodiaviitteestä, Ami go home ja Skotlantilainen merimiesvalssi, jotka tosin viittaavat iskelmäkategoriaan, mutta joiden luokittelulle ei

löytynyt tukea levyluetteloista.

184) Myös riimillisen kansanlaulun, erityisesti rekilaulujen melodiikassa on havaittavissa samankaltainen ominaisuus. Vrt. esim. Asplund 1981c, 99–103.

8.6. Kisällilaulun ominaispiirteet ja varkautelaiset ryhmät — vertailua

185) Gronow 1970 & 1976; Saunio & al. 1978, 26–33.

186) Gronow 1970, 1.

8.6.1. Järjestösidonnaisuus

187) Gronow 1976, 222, 224.

8.6.2. Kokoonpano

188) Gronow 1976, 230; TMIc 82/7:28.

8.6.3. Esiintymistyyli

189) *ibid.*

190) Gronow mt, 228; valokuvia eri kisälliryhmistä, mm. Parkkari 1970, 177, Gronow mt, 225, Similä 1982, 8–9, TMI:n kokoelmat.

191) TMIc 46:1–2, 6, 8.

8.6.4. Oma ohjelmisto

192) Gronow mt, 226.

193) Esim. Varkauden Kansantalon iltamissa 1950-luvulla Aaro Asikainen luki monesti omia ajankohtaisia runojaan. Kisällit eivät niitä käyttäneet, koska eivät saaneet niitä itselleen sopiviksi. (TMIc 34:24.)

194) SDNL:n puolella tällainen puolivirallinen sanoittaja oli ainakin Reino Sandell, joka toimi Ohjelmatyö ry:n toimitsijana 1950-luvulla (TMIc 82/2:13).

8.6.5. Propagandistisuus viihteellisyys

195) TMI:n kisällilaulukokoelmat; Gronow mt, 238.

196) Gronow ml, 223.

197) *ibid.*, 236.

11. Lähteet

11.1. Kirjallisuus

ADORNO, Theodor W. (1953) *A Social Critique of Radio Music Reader in Public Opinion and Communication*, eds. B. Berelson & M. Janowitz. Enlarged Edition. Glencoe.

ALAKÖNNI, Erkki (1972) *Pelimanni suomalaisessa yhteiskunnassa*. KOP:n kuukausikatsaus n:o 6. Helsinki.

ALAPURO, Risto (1980) *Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat 1870-luvulta toiseen maailmansotaan*. Kirjassa Valkonen, Tapani & al., *Suomalaiset*. Juva.

ALESTALO, Matti, (1977) *Työväenluokan maailmankuva ja työväenliike*. Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena, toim. M. Kuusi, R. Alapuro & M. Klinge, ss. 98–111. Keuruu.

ALESTALO, Matti (1980) *Yhteiskuntaluokat ja sosiaaliset kerrostumat toisen maailmansodan jälkeen*. Kirjassa Valkonen, Tapani & al., *Suomalaiset*. Juva.

ALLARDT, Erik & Yrjö Littunen (1975) *Sosiologia*. Neljännen uudistetun laitoksen muuttamaton lisäpainos. Porvoo.

ANDERSSON, Greger (1982) *Bildning och nöje. Bitrag till studiet av de civila svenska blåsmusikkräverna under 1800-talets senare hälft*. Acta universitatis Upsaliensis. *Studia musicologica Upsaliensia*. Nova series 7. Motala.

ANDERSSON, Otto (1963) *Notböckernas vittnebörd*. Finlands svenska folkdiktning VI. *Folkdans A. 1. Instrumentalmusik: menuetter, polskor, polonäser*. Utg. av. Otto

Andersson, ss. XLII-XLV. Åbo.

ANTIKAINE, Väinö (1975) Työväenjärjestöjen Oy 1946-1975. Varkaus.

ASPLUND, Anneli (1976) Fonografista nauhuriin. Kansanmusiikin äänityksen alkuvaiheita Suomessa. — Paimensoittimista kisällilauluun, toim. Heikki Laitinen & Simo Westerholm. ss. 728. Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Alajärvi.

ASPLUND, Anneli (1981a) Kansanmusiikin keruu ja tutkimus — Kansanmusiikki, toim. Anneli Asplund & Matti Hako. ss. 240-247. SKS:n toimituksia 366. Vaasa.

ASPLUND, Anneli (1981b) Pelimannimusiikki ja uudet soittimet. — Kansanmusiikki, toim. Anneli Asplund & Matti Hako. ss. 125–163. SKS:n toimituksia 366. Vaasa.

ASPLUND, Anneli (1981c) Riimilliset kansanlaulut. — Kansanmusiikki, toim. Anneli Asplund & Matti Hako. ss. 64–124. SKS:n toimituksia 366. Vaasa.

Az uj idők nótáskönyve (1933) (suom. Uusien aikojen nuottikirja). Budapest.

BAINES, Anthony (1976) Brass Instruments. Their History and Development. Chatham.

BARTÓK, Béla (1972) Vom Einfluss der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit. — Béla Bartók. Weg und Werk, Schriften und Briefe. Hrsgg. von Bence Szabolcsi. Ss. 164-177. Budapest.

BAS, Julio (i.v.) Tratado de la forma musical. Segunda edición. Buenos Aires.

BENAMOS, Dan (1972) Toward a Definition of Folklore in Context. A. Paredes & R. Bauman (ed.) Toward New Perspectives in Folklore. Ss. 3–15. Austin and London.

BENGTSSON, Ingmar (1973) Musikvetenskap. Stockholm.

BEVAN, C. (1978) The Tuba Family. London.

BLACKJUNG, John (1967) Venda Children's Songs. A Study in Ethnomusicological Analysis. Johannesburg.

BUCHHOFER, Bernd, Jürgen Friedrichs & Hartmut Ludtke (1974) Musik und Sozialstruktur.

Theoretische Rahmenstudien und Forschungspläne. Köln.

- COHEN, Anne and Norm (1977) Folk and Hillbilly Music: Further Thoughts on their Relation. JEMF Quarterly voi XIII, Summer 1977, No. 46. ss. 50–55.
- CZERNY, Peter & Heinz P. Hofmann (1968) Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik. Band I. Berlin-Leipzig.
- DAHLHAUS, Carl (1967) Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 8. Regensburg.
- DAHLHAUS, Carl (1974) Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit. — Archiv für Musikwissenschaft. XXXI Jahrgang. ss. 22–41. Wiesbaden.
- DAHLHAUS, Carl (1980) Musiikin estetiikka. Musiikkitieteen kirjasto 1. Helsinki.
- DAHLSTRÖM, Fabian (1982) Sibelius-Akatemia 1882–1982. Sibelius-Akatemian julkaisuja 1. Helsinki.
- DAUN, Åke & Orvar Löfgren (1980) Etnologian metodeja. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 14. Jyväskylä.
- DONNER, Philip (1976) Mitä Juuso Lempinen ajattelee musiikista — lammilainen viulunsoittaja ja hänen musiikkikäsitteistönsä. Musiikki 1976: 1–2, 90–117.
- DONNER, Philip (1977) Integrating Ethnomusicology with Dialectics: First Experiences from Studying Development of Music in Tanzania. Jipemoyo 1/1977. ss. 22–32. Uppsala.
- DONNER, Philip (1980) Music Forms in Tanzania and their Socioeconomic Base. Jipemoyo 3;1980, ed. by Ph. Donner, ss. 88–98. Transactions of the Finnish Anthropological Society, No. 9. Motala.
- DONNER, Philip & Vesa Kurkela (1981) Suomen ruotsinkielisen väestön musiikkikulttuurin kehitys. — Donner, Ph & al. (toim.) Suomen etnisten vähemmistöjen musiikki. Lappeenranta.
- DONNER, Philip, Pirkko Lahtinen & Matti Lahtinen (toim.) (1976) Aktiivinen musiikin harrastus suomalaisessa maalaiskunnassa. Raportti etnomusikologisesta kenttätutkimuksesta. Musiikki 1–2/1976.

- EDLUND, Lars, Sampo Sovijärvi & Keijo Virtamo (1978) Kuoro. OIMT 3, 571–575. Keuruu.
- EISLER, Hanns (1980) Kirjoituksia musiikista. Helsinki.
- EPPSTEIN, Hans & Hans Uddling (1979) Tabulatuuri. OIMT 5, 411–412. Keuruu.
- ESKOLA, Katarina (1972) Ei kirjaa ilman lukijaa. Helsinki.
- ESKOLA, Katarina (1975) Suomalaisten kulttuuriharrastukset. Valtion taidehallinnon julkaisuja no 7. Helsinki.
- ESKOLA, Katarina (1979) Suomalaiset kirjanlukijoina. Helsinki.
- ETZIONI, Amitai (1968) Nykyajan organisaatiot. Helsinki.
- FORNÄS, Johan (1979) Musikrörelsen en motoffentlighet? Göteborg.
- FORNÄS, Johan (1982) Musiikki porvarillisessa julkisuudessa. Tiede ja edistys 1/82, ss.414.
- GANS, Herbert J. (1974) Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste. New York.
- GOLDSTEIN, Kenneth S. (1964) A Guide for Field Workers in Folklore. Hatboro, Pennsylvania.
- GRONOW, Pekka (1964a) ”Neekerisoitosta on luovuttava.” Aikalainen 3/64, ss. 16-20. Helsinki.
- GRONOW, Pekka (1964b) Äänilevyjä kansan musiikki. Suomen musiikin vuosikirja 1963 64. ss. 49-61. Helsinki.
- GRONOW, Pekka (1969) Työväen lauluperinne. Kirjassa Hako, M (toim.) Työväenliikekulttuuritekijänä ss. 53-69. Tampere.
- GRONOW, Pekka (1970) Kisällilaulu. Esitelmä prof. Matti Kuusen johtamassa suomalaisen ja vertailevan kansanrunouden tutkimuksen seminaarikokouksessa tiistaina 20. 1. 1970 klo 18.15. (painamaton).
- GRONOW, Pekka (1973a) Laulukirja. 3. korjattu p. Helsinki.

- GRONOW, Pekka (1973b) Popular Music in Finland: A Preliminary Survey.
Ethnomusicology voi. XVII, Number 1, January 1973
- GRONOW, Pekka (1974) Populaarimusiikki Suomessa. Kirjassa Knuuttila S (toim.) Aika on aikaa, tutkielmia poploresta. ss. 33-64. Helsinki.
- GRONOW, Pekka (1976) Kisällilaulu. Kirjassa Laitinen, H & S Westerholm (toim.) Paimen soittimista kisällilauluun ss. 214-242. Alajärvi.
- GRONOW, Pekka (1977) Harmony Sisters. OIMT 2, 530. Keuruu.
- GRONOW, Pekka & Seppo Bruun (1968) Popmusiikin vuosisata. Helsinki.
- HAAPANEN, Urpo (1967) Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1946-1966. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 1. Helsinki.
- HAAPANEN, Urpo (1973) Suomalaisten äänilevyjen hakemisto 1902-1971 AL. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 9. Helsinki.
- HAAPANEN, Urpo (1975) Suomalaisten äänilevyjen hakemisto 1902-1971 MÖ. Suomen äänitearkiston julkaisu N:o 10. Helsinki.
- HAATAJA, Lauri, Seppo Hentilä, Jorma Kalela & Jussi Turtola (toim.) (1978) Suomen työväenliikkeen historia. Joensuu.
- HAAVISTO, Olli (1979) Steel kitaran historia 1. Akustiset ensiaskeleet. Folk & Country 1/1979, ss. 20-21.
- HABERMAS, Jürgen (1981) Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der Bürgerlichen Gesellschaft. 12. Auflage. Darmstadt.
- HAKASALO, Ilpo (1979) Malmstenista Marioniin. Helsinki.
- HAKO, Matti (toim.) (1969) Työväenliike kulttuuritekijänä. Tampere.
- HAMBRAEUS, Bengt, Hans Eppstein & Hans Uddling (1978) Nuottikirjoitus. OIMT 4, 456-459. Keuruu.
- HANNIKAINEN, P.J. (1895) Yksiäänisiä lauluja. Ensimmäinen vihko.
Kansanvalistusseuran nuottivarasto 27. Esipuhe s. iii-vi. Jyväskylä.

- HARMONIKKAORKESTERI DALLAPE (1928-1932) Valikoima lauluja tanssiuutuuksiin.
1. -20. Helsinki.
- HELASVUO, Veikko (1963) Kuorolaulun vaiheet. Moniäänisen vokaalimusiikin historia.
Keuruu.
- HELLMAN, Heikki (1981) Musiikin tuotantoja levitys. Alustus Suomen Kirjastoseuran
Musiikkiaineiston valinta ja hankinta päivillä Jyväskylässä 11.-13.11.1981.
(painamaton).
- HELLMAN, Heikki (1982) Äänilevyteollisuus, julkisuusmuodot ja musiikin murrokset.
Esitelmä Musiikkikulttuurin murrokset teollistumisajan Suomessa seminaarissa
Jyväskylän yliopistossa 19.-21.5.1982. (moniste).
- HELLMAN, Heikki & Reijo Vahtokari (1979) Kapitalismin kulttuuri ja
kulttuuriteollisuuden toimintaedellytykset. Aineistoa massakulttuurin ja suomalaisen
äänilevyteollisuuden tutkimukseen. Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos.
Julkaisu n:o 43/1979. Tampere.
- HELSINGIN työväenyhdistys 40-vuotias. (1924) ss. 178-181 Helsingin työväenyhdistyksen
soittokunta, kirjoittanut L.L. Tampere.
- HERNDON, Marcia (1971) The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View.
Ethnomusicology 15 (3)/1971. ss. 339-352.
- HERNDON, Marcia & Norma McLeod (1980) Music as Culture. Darby, USA.
- HILTUNEN, Onni & Martta Vihavainen (1945) Varkauden työväenyhdistyksen 40-
vuotiskertomus. Kuopio.
- HIRVISEPPÄ, Reino (1946) J. Alfr. Tanner, Kuolemattomat kupletit. Sata ja yksi
humorislista ja muutakin laulua. Lahti.
- HIRVISEPPÄ, Reino (1969) Hupilaulun taitajia. Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon.
Porvoo.
- HONKO, Lauri & Juha Pentikäinen (1970) Kulttuuriantropologia. Porvoo.
- HOOD, Mantle (1971) The Ethnomusicologist. New York.

- HOOD, Mantle (M.H.) (1975) Ethnomusicology. Harvard Dictionary of Music, ed. Willi Apel, ss. 298-300. 2. ed., revised and enlarged. U.S.A.
- HORKHEIMER, Max & Theodor W. Adorno (1972) Dialectic of Enlightenment. New York.
- HURRI, Merja (1982) Suomen Työväen Musiikkiliitto 60. Tampere.
- HURRI, Olavi (1969) Työväenliikkeen kulttuuriolemuksesta. — Työväenliike kulttuuritekijänä, toim. Matti Hako. ss. 76-82. Tampere.
- HAME, Olli (1949) Rytmin voittokulku. Kirja tanssimusiikista. Helsinki.
- HÄRMÄ, Hanna-Maija (1979) Emil Kauppi säveltäjä ja musiikkimies. Tampere.
- IKONEN, Paavo (1975) Varkauden Työväen Sekakuoro. 30-vuotishistoriikki, (painamaton):
- INKILÄ, Arvo (1960) Kansanvalistusseura Suomen vapaassa kansansivistystyössä 1874-1959.
- JALKANEN, Kaarlo (1982) Kirkko ja musiikki autonomian ajan murroksissa. Kurkela Vesa & Valkeita Riitta (toim.) Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja n:o 1. (painossa).
- JALKANEN, Pekka (1975) Ravintola- ja tanssiorkesterilaitoksen murros Helsingissä 1920-luvulla. Pro gradu-työ. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos, (painamaton).
- JALKANEN, Pekka (1979) Salonkiorkesteri. OIMT 5, 123-124. Keuruu.
- JALKANEN, Pekka (1981) Murroskauden soitinmusiikki. Kirjassa Asplund A & M Hako (toim.) Kansanmusiikki. SKS:n toimituksia 366. ss. 221-233. Vaasa.
- JANSSON, Sören (1973) Föreningsliv som objekt vid lokalstudier. Nord-Nytt 34/1973.
- KANGAS, Leena (1981) Nurkkatanssitilaisuudet Suomessa 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa. Musiikkitieteen proseminariesitelmä. Helsingin yliopisto 13.3.1981. (painamaton).
- KANKAANPÄÄ, Marjatta (1951) Työn nuorten taival. Helsinki.
- KANSANVALISTUSSEURAN kalenteri (1884) 1885. Helsinki, (1887) 1888. Helsinki.

(1888) 1889. Helsinki. (1889) 1890. Helsinki. (1890) 1891. Helsinki. (1891) 1892. Helsinki. (1892) 1893. Helsinki.

KARBUSICKY, Vladimir (1975) Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs "Musik — Gesellschaft". Wiesbaden.

KARVONEN, Arvi (1945a) Torvisoittokuntiemme syntymäajoilta. Työvään musiikkilehti N:o 1/1945, ss. 8-10. Tampere.

KARVONEN, Arvi (1945b) Torvisoittokuntiemme syntymäajoilta. (Jatkoa edell. n:sta). Työvään musiikkilehti N:o 2/1945, ss. 20-21. Tampere.

KARVONEN, Otto, Ville Kurimo & Kyösti Taanila (toim.) (1947) Warkauden MiesLaulajat 25 vuotta 22.III.1947. Varkaus.

KARVONEN, Toivo (1945) Suomen Kommunistisen Nuorisoliiton tie. — SKP taistelujen tiellä I. Oulu.

KASVIO, Antti (1982) Teollisuustyö ja elämäntapa. Tutkimus kahden suuren teollisuuslaitoksen ammattitaitoisten työntekijöiden työn ja työn ulkopuolisen elämän kehityspiirteistä 1980-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa. Acta Universitatis Tamperensis ser. A vol. 134. Tampere.

KIVIKOSKI, Paavo, Hilikka Yrjölä & Sakari Selin (1950) Suomen nuorison ja rauhan puolesta. Pori.

KIVIMÄKI, Kalervo (1938) Warkauden Tehtaan Soittokunta 25-vuotias MCMXXXVIII. Warkaus.

KLINGE, Matti (1981) Suomen sinivalikoiset värit. Kansallisten ja muidenkin symbolien vaiheista ja merkityksestä. Keuruu.

KOLEHMAINEN, Ilkka (1976) Etnomusikologian transkriptiosta. Paimensoittimista kisällilauluun, toim. H. Laitinen & S. Westerholm, ss. 193-201. Alajärvi.

KOLEHMAINEN, Ilkka (1982) Aapeli Hautanen, pelimanni. Tutkielmia jalasjärveläisestä haitarinsoitosta, toim. V. Kurkela, ss. 4-24. Helsinki.

KOSKI, Markku, Peter von Bagh & Pekka Aarnio (1977) Olavi Virta. Legenda jo eläessään.

Porvoo.

KOSONEN, Ludvig (1932) Lippulaulu. Kuvaus Suomen kommunistisen nuorisoaktiivin elämästä vuonna 1929. Leningrad.

KUHA, Jukka (1978) Musiikkioppilaitokset. OIMT 4, 341-342. Keuruu.

KUHNKE, Klaus, Manfred Miller & Peter Schulze (1977) Geschichte der PopMusik. Band I (Bis 1947). 2. Auflage. Minden.

KULTTUURITILASTO 1977 (1978) Tilastollisia tiedonantoja n:o 60. Helsinki.

KURKELA, Vesa (1980) Teollisuuskaupungin musiikkielämä. varkauteen
musiikkikulttuurin kehityksen ja väestön nykyisten musiikkiharrastusten tarkastelua.
Pro gradu-työ. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos. (painamaton).

KURKELA, Vesa (1981) Varkauden työväestön musiikkitoiminta. Tutkimussuunnitelma.
Työväenmusiikkiinstituutti. (painamaton).

KURKELA, Vesa (toim.) (1982) Tutkielmia jalasjärveläisestä haitarinsoitosta. Helsingin
yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisuja 1. Helsinki.

KUUSI, Matti (1965) Varkautelaisuudesta. — Pohjoisen reservit. Epätieteellisiä
puheenvuoroja, ss. 108-120. Lahti.

KUUSI, Matti, Risto Alapuro & Matti Klinge (toim.) (1977) Maailmankuvan muutos
tutkimuskohteena. Näkökulmia teollistumisajan Suomeen. Keuruu.

KÄYHKÖ, Kauko (1973) Dallapén tarina. Arvi A. Karisto, (ei painopaikkaa).

”KÖNÖNPELLON Kaiku” (1952) Muistikuvia Könönpellon Sos.dem. Työväenyhdistyksen
menneiltä vuosilta nykypäiviin. Kuopio.

LAINEN, Y.K. (1945) Suomen poliittisen työväenliikkeen historia 1. Kansanvaltaisuuden
läpimurto. Helsinki.

LAITINEN, Heikki (1982) Talonpoikaismusiikin suuri murros. Kurkela Vesa & Valkeila
Riitta (toim.) Musiikkikulttuurin murros teollistumisajan Suomessa. Jyväskylän
yliopiston musiikkitieteen laitoksen julkaisusarja A: tutkielmia ja raportteja n:o 1.
(käsikirjoitus, painossa).

- LAKKOKERTOMUS (1922) Varkauden työtaistelussa 5. p:stä toukokuuta 7 p:n heinäkuuta 1922. Puutyöväen Varkauden ammattiosasto 86. (moniste, TA).
- LAMMEL, Inge (1975) Das Arbeiterlied. Leipzig.
- LEHTINEN, Kaarle (1945) Suomen työväen musiikkiliitto 1920-1945. 25-vuotishistoriikki. Tampere.
- LEISIÖ, Timo (1981) Tyyli, lunneja yhteiskunta. Näkökulmia suomalaiseen musiikkikulttuuriin. Musiikki 1981: 3-4, 224-249.
- LILIENDAHL, Karleric (1977) The Gramophone Co. Acoustic recordings in Scandinavia and for the Scandinavian market. Helsinki.
- LING, Jan (1975) Försök till en musikalisk dialektik. — Tjäder, P (ed.) Klasskamp och kultur. Stockholm.
- LINNILÄ, Kai (1966) Laulava sanomalehti. Linnilä, Kai (toim.), Kiila 30. Kiilan albumi 1966. Helsinki.
- LLOYD, A. L. (1967) Folk Song in England. London.
- LOMAX, Alan (1968) Folk Song Style and Culture. Clinton, Massachusetts.
- MALMSTEN, Georg (1964) Duurissa ja mollissa. Helsinki.
- MALONE, Bill C. (1974) Country Music U.S.A. a fifty-year history. Fifth Printing. Austin.
- MANNINEN, Juha (1977) Maailmankuvat maailman ja sen muutoksen heijastajina. Maailmankuvan muutos tutkimuskohteena, toim. Kuusi, Matti & al., ss. 13-48. Keuruu.
- MARVIA, Einari & Keijo Virtamo (1978) Kuorolaulu Suomessa. OIMT 3, 575-576. Keuruu.
- MATTLAR, Tapio (1981) Mitä musiikki on nuorille. Tutkimus nuoren musiikkiharrastuksesta. Tritonus 1/81, ss. 8-11.
- MELAKOSKI, Erkki (toim.) (1970) Rytmimusiikki. Helsinki.
- MELLERS, Wilfrid (1976) Twilight of the Gods. The Beatles in Retrospect. London.

- MERIÖ, Pekka (1973) Suomen musiikkielämän organisoituminen. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, yleinen valtio-oppi, hallinto-opin linja, (painamaton).
- MERRIAM, Alan P. (1960) Ethnomusicology. Discussion and Definition of the Field. Ethnomusicology Vol. IV, N:r 3. September, 1960. ss. 107-114.
- MERRIAM, Alan (1964) The Anthropology of Music. Northwestern University Press.
- MERRIAM, Alan (1969) Ethnomusicology revisited. Ethnomusicology voi XIII, Number 2. May 1969. ss. 213-229.
- MEYER, Leonard B. (1967) Music, the Arts and Ideas. Chicago.
- MOILANEN, Augusti (1955) Varkauden työväenyhdistys ry 50 vuotta. Kuopio.
- MOILANEN, Aukusti (1973) Katsaus Puurtilan Työväenyhdistyksen toimintaan v. 1913 1973. Puunilan sos.dem. työväenyhdistys ry. 60 vuotta. Varkaus.
- MUSIIKIN TIETOKIRJA (1956) 2.p. Helsinki.
- MUSIKORGANISATIONER i Warkaus 1950. Varkauden Musiikkiyhdistyksen arkisto, (moniste).
- MÄKINEN, Mauri & Leena Paldan (1977) Kulttuurielämä ja teollisuuskaupunki. Tutkimus kaupunkikulttuurin kehityksestä ja väestön kulttuuriharrastuksista Tampereella. Tampereen yliopiston sosiologian ja sosiaalipsykologian laitoksen tutkimuksia 21/1977. Tampere.
- NALLINMAA, Eero (1969) Erik Ulrik Spoofin nuottikirja. Vammala.
- NETTL, Bruno (1964) Theory and Method in Ethnomusicology. London.
- NETTL, Bruno (1973) Folk and Traditional Music of the Western Continents. Englewood Cliffs, N.J.
- NETTL, Bruno (1978a) Eight Urban Musical Cultures. Tradition and Change. Urbana.
- NETTL, Bruno (1978b) Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts. Ethnomusicology Volume XXII Number 1 January 1978, ss. 123-136.

- NIINILUOTO, Maarit (1980) Esa Pakarinen. Hanuri ja hattu. Juva.
- NUMMINEN, Jaakko (1961) Suomen nuorisoseuraliikkeen historia I. Vuodet 1881-1905. Keuruu.
- NUMMINEN, Juha (1978) Tapio Rautavaara. En päivääkään vaihtaisi pois. Jyväskylä.
- NUOTIO, Aarne (1970) Harmonikan soiton vaihteita Suomessa. Kirjassa Melakoski, Erkki (toim.) Rytmimusiikki. Helsinki.
- OSTENFELD, Kirsien & Timo Leisiö (1979) Virsikantele. OIMT 5, 639. Keuruu.
- PAAVOLAINEN, Jaakko (1971) Valkoinen terrori. Helsinki.
- PAJAMO, Reijo (1976) Suomen koulujen musiikinopetus vuosina 1843-1881. Acta Musicologica Fennica 7. Helsinki.
- PARKKARI, Nestori (1970) Nuoret taistelun tiellä. Suomen vallankumouksellinen nuorisoliike 1900-1944. Kuopio.
- PEKKILÄ, Erkki (1977) Transkriptio etnomusikologian ongelmana. Musiikki 2/1977, ss. 37-48.
- PEKKILÄ, Erkki (1979) Kansanmusiikki ja kommunikaatio. Musiikki 1979:1, ss. 1-9.
- PEKKILÄ, Erkki (1981) Salomon Katilan juoksuvalssit: kulttuurinen musiikkianalyysi. Musiikki 1981:2, ss. 103-147. Helsinki.
- PEKKILÄ, Erkki (1982a) Kansansoittajan musiikkikäsitteistön ja soittotekniikan analyysiä. (käsikirjoitus).
- PEKKILÄ, Erkki (1982b) Salomon Katila ja 'Elomaan valssi'. Tutkielmia jalasjärveläisestä haitarinsoitosta, toim. V. Kurkela, ss. 25-38. Helsinki.
- PELTO, Pertti J. (1970) Anthropological Research. The Study of Inquiry. New York.
- PEREZ Ortega, Juan (1976) Música folklórica infantil chilena. Valparaíso.
- PIHLAJANIEMI, Risto (1981) Työväeniltamat syksyllä 1909. Suomalaisen ja vertailevan kansanrunouden tutkimuksen proseminaariesitelmä 9.2.1981. (painamaton).
- PORANEN, Outi (1980) Kisällilaulu osana Ykspihlajan työväenkulttuuria. Folkloristiikan

proseminariesitelmä 29.4.1980. Turun yliopiston kulttuurien tutkimuslaitos, (painamaton).

PYYKKÖNEN, Elina (1982) Tampereen musiikkielämä ennen järjestäytyneen työväenliikkeen syntyä v. 1866-87. Pro gradu -tutkielma, Turun yliopiston kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, (painamaton).

RINGBOM, Marianne (1965) Turun Soitannollinen Seura 1790-1965. 175-vuotisjulkaisu. Turku.

ROBERTS, John Storm (1973) Black Music of Two Worlds. Thetford, Norfolk.

ROSAS, John (1976) Akademiska Sångföreningen. OIMT 1, 65-66. Keuruu.

SALMENHAARA, Erkki (1980) Soinnutus. Helsinki.

SARMELA, Matti (1969) Reciprocity Systems of the Rural Society in the Finnish-Karelian Culture Area. FF Communications No. 207. Helsinki.

SAUNIO, Ilpo (1974) Veli, sisko kuulet kummat soitot. Työväenlaulut eilen ja tänään. Pori.

SAUNIO, Ilpo (1980a) Edistyksellisyys ei ole samaa kuin intellektuaalinen eliitti. Lähtökohtia Adornon kieltämiselle. Kulttuurivihkot 5/80, ss. 49-51.

SAUNIO, Ilpo (toim.) (1980b) Mitä työväenlaulut ovat? Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja 1. Helsinki.

SAUNIO, Ilpo (1981) Suomalainen työväenlaulu ennen ja jälkeen 1918. Avajaispuheenvuoro HLF-symposiumissa 12.11.1981. (painamaton).

SAUNIO, Ilpo & Timo Tuovinen (1978) Edestä aatteen. Suomalaisia työväenlauluja 1890-1938. Helsinki.

SCHLOEZER, Boris de & Marina Scriabine (1973) Problemas de la música moderna. Barcelona.

SCHOENBERG, Arnold (1967) Fundamentals of Musical Composition. London.

SCHREIBER, Hermann ja Georg (1956) Kadonneita kaupunkeja. Porvoo.

SCHWAB, Heinrich W. (1967) Unterhaltendes Musizieren im Industriegebiet des 19.

Jahrhunderts. Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. ss. 151-158. Regensburg.

SEEGER, Charles (1977) The Music Compositional Process as a Function in a Nest of Functions. Studies in Musicology 1935-75, ss. 139-167. Berkeley.

SILLANPÄÄ, Seppo (1982) Mandoliini Euroopassa, Yhdysvalloissa ja Suomessa 1930-luvulle asti. Musiikkitieteen pro gradu tutkielma maaliskuussa 1982. Helsingin yliopisto, musiikkitieteen laitos, (painamaton).

SIMILÄ, Aapo (1941) Rikkaruohoja musiikin kukkatarhassa. Lahti.

SIMILÄ, Juhani (1982) Elävä sanomalehti ja päivän peili. Aikamerkki 4/82, 89.

SOIKKANEN, Hannu (1963) Varkauden historia. Helsinki.

SOIKKANEN, Hannu (1975) Kohti kansan valtaa 1. 1899-1937. Suomen Sosialidemokraattinen Puolue 75 vuotta. Vaasa.

STERN, Annemarie (1972) Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus funfjahrhunderten. Oberhausen.

STRÖMMER, Rainer & Urpo Haapanen (1981) Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1920-1945. Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 19. Helsinki.

STM:n KARJALAN piirijärjestö 50 vuotta. (1973) Poimintoja toiminnasta. Koonneet Toivo Holopainen, Eino Muuri, Aarne Canth, Väinö Leino. Kotka.

STV, Suomen tilastollinen vuosikirja (1907) Helsinki.

STV, Suomen tilastollinen vuosikirja (1938) Helsinki.

SUOJANEN, Päivikki (1979) Veisuu musiikkiantropologin tutkimuskohteena. Kansanmusilkki 3/1979, 4-13. Alajärvi.

SUOKUNNAS, Seppo (1979) Virsi. OIMT 5, 638639. Keuruu.

SUOMALAINEN, Toivo (i.v.) Kertomus elämästä. (käsikirjoitus, TMI).

SUOMEN asetuskokoelma 1897-1948.

SUOMENMAA (1978) Maantieteellisyhteiskunnallinen tietoja hakuteos. 7. osa. Porvoo-

Helsinki.

SUOMEN Sosialidemokraattinen Puolue Ry. (1944) Yhteenvetoja tilastollisista tiedoista vuosilta 1938-1942. Helsinki.

SVT, Suomen virallinen tilasto (1955) VI Väestötilastoa C 102. Vuoden 1950 yleinen väestölaskenta II nide. Väestö elinkeinohaaran ja ammattiaseman mukaan. Helsinki.

SVT, Suomen virallinen tilasto (1963) VI C:103. Yleinen väestölaskenta 1960 IV. Väestön elinkeino- ja ammattiasema. Helsinki.

SVT, Suomen virallmen tilasto (1973) VI C:104. Väestölaskenta 1970. Osa II A. Elinkeino- ja ammattiasema. Helsinki.

SYDOW, Carl von (1957) Perinteen leviämisestä. — Perinteen parissa, toim. T. Vuorela. Forssa.

SÄRKKÄ, Irma-Liisa (1973) Laulu ja soittojuhlat Suomessa autonomian aikana v. 1881-1917. Jyväskylän yliopiston historian laitos. Suomen historian julkaisuja n:o 1. Jyväskylä.

TAGG, Philip (1979) Kojak — 50 seconds of Television Music. Göteborg.

TALVE, Ilmar (1979) Suomen kansankulttuuri. Historiallisia päälinjoja. SKS:n toimituksia 355. Mikkeli.

TALVIO, Paavo (1980) Kenttämusiikista varuskuntasoittokuntiin. Sotilasmusiikkimme perinnettä. Helsinki.

TARASTI, Eero (1982) Musiikin tulkinnasta. Synkooppi Op. 9, ss. 1925.

THEODORSON, George A. & Achilles G. Teodorson (1969) A Modern Dictionary of Sociology. New York.

TOIVIAINEN, Seppo (1970) Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat — musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua. Acta Universitatis Tamperensis ser. A voi 39. Tampere.

TOLVANEN, Hannu (1982) Työväen iltamatoiminta Varkaudessa 1900-luvun alusta 1930-luvun loppuun. Työväenmusiikki-instituutti, Helsinki, (käsikirjoitus).

- TUOMIKOSKI-LESKELÄ, Paula (1977) Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa. Historiallisia tutkimuksia 103. Pohjolan Sanomat (ei painopaikkaa).
- TUOMISAARI, Väinö (1941) Varkauden työväenopisto. Perustamisvaiheita ja katsaus 10-vuotiskauteen 1931-1941. Warkaus.
- TURKIA, Matti (toim.) (1917) Suomen Sosialidemokraattinen Puolue. Tilastollisia tietoja puolueeseen kuuluvista yhdistyksistä v. 1916. Helsinki.
- TYÖVÄEN LAULUKIRJA (1900) 1.p. Helsinki. (1903) Kotka. (1904) Uusi p. Kotka. (1905) 3.p. Kotka. (1905) 4.p. Kotka. (1909) uudistettu p. Helsinki. (1912) 4. uudistettu p. Helsinki. (1913) 5.p. Helsinki. (1914) 6.p. Helsinki. (1917) 7.p. Helsinki. (1918) 9.p. Helsinki. (1920) 10.p. Helsinki. (1939) Nuottipainos. Tampere.
- WARIS, Heikki (1973) Työläisyhteiskunnan syntyminen Helsingin Pitkänsillan pohjoispuolelle. 2. tarkistettu painos. Tapiola.
- VARKAUDEN kauppalan talousarviot 1946-1961.
- VARKAUDEN Työväen voimisteluja urheiluseura Tarmon vaiheista vv. 1912-1972 (1972) Warkauden kirjapaino Oy.
- VARKAUDEN Työväenyhdistyksen 25-vuotiskertomus. (1930) Mikkeli.
- WILLGREN, J. (1909) Hieman torvisoittokunnistamme. Säveletär. Neljäs vuosikerta. N:o 23 & 24. Helsingissä Joulukuun 31 p. 1909, 251-253.
- WIORA, Walter (1949) Concerning the Concept of Authentic Folk Music. Journal of the International Folk Music Council I. ss. 14-19.
- VIRRANKOSKI, Pentti (1975) Suomen taloushistoria. Keuruu.
- VIRRANKOSKI, Pentti (1980) Haastattelumenetelmän käyttö historiantutkimuksessa. Turun yliopisto, historian laitos, julkaisuja No 6/1980. Turku.
- VIRTANEN, Keijo (1981) The Use of Oral Testimony in Historical Demography. The Case of Emigration History. Väestöntutkimuksen vuosikirja n:o 19/1981, 87-95. Vammala.
- VOIONMAA, Väinö (1910) Tampereen kaupungin historia III. Tampere.

VUOLIO, Jukka (1981) Puhallinmusiikista ja sen vaiheista, (käsikirjoitus).

VÄÄTÄINEN, Elina (1978) Työväenkulttuuri osakulttuurina — teollisuustyöväestön yhdistys- ja yhteistoiminnasta sekä vuorovaikutustilanteista Kymin Tiitisessä vuoteen 1943 asti. Jyväskylän yliopisto, etnologian laitos. Tutkimuksia 8. Jyväskylä.

11.2. Arkistoaineisto

Helsingin yliopiston kirjasto

Arkkiveisukokoelma

Käsikirjoituskokoelma

Suomen Työväen Musiikkiliiton arkisto

Jäsenluettelot 1929-1955.

Kertomus Suomen Työväen Musiikkiliiton järjestäjän järjestelymatkasta Keski-Suomeen ja Savoon 2/11-21/11 1936.

Työväen Arkisto

Lehtoniemen työväenyhdistyksen paperit.

Huvitoimikunnan pöytäkirjat 7.1.1905-14.4.1915.

Toimintakertomukset 1941-1961.

Puutyöväen Varkauden ammattiosasto 118:n paperit

pöytäkirjoja 1925-1927, soittopalkkiokuitteja.

Puutyöväen Varkauden ammattiosasto 86:n paperit

pöytäkirjoja 1921-23, lakkokertomus.

Suomen Sosialidemokraattisen Puolueen tilasto 1899.

Varkauden työväenyhdistyksen arkisto (Teatteritalo, Varkaus)

VTY:n johtokunnan pöytäkirjat 1906-1956.

VTY:n huvitoimikunnan pöytäkirjat 1919-1932.

Varkauden sos.dem. nuoriso-osaston pöytäkirjat 1911-1916, 1919-1948; tilikirjat 1913-1945; juhlatomikuntien pöytäkirjat.

Varkauden sos.dem. naisosaston tilikirja 1914-1923.

Saha- ja Kuljetus- ja Sekatyöväen Liiton Varkauden osaston pöytäkirjat 1921-1924.

Suomen Maanvuokraajain Liiton Varkauden ja sen ympäristön osaston pöytäkirjat 1914-1921.

Varkauden Tarmon arkisto (Teatteritalo, Varkaus)

Varkauden Työväen voimistelu ja urheiluseura Tarmon johtokunnan ja yleisten kokousten pöytäkirjat 1915-1963; tilikirjat 1915-1928, 1929-1935; huvitoimikunnan tilikirja 1927-1928.

Varkauden Työväen Sekakuoron arkisto (kopioid TMI:ssa)

Kuoron johtokunnan ja vuosikokousten pöytäkirjat 1945-1966; vuosikertomukset 1959-1967; leikekirja 1945-1960; Varkauden Työväen Sekakuoron säännöt 3.3.1946; Varkauden Työväenyhdistyksen Soittokunnan säännöt 14.4.1945.

Varkauden Työväenyhdistyksen Soittokunnan jäämistö (kopioid TMI:ssa)

Soittokunnan johtokunnan ja yleisten kokousten pöytäkirjat 1929-1933, 1946-1949; äänikirjoja 2x5kpl.

Varkauden Poliisilaitoksen arkisto. Varkaus

Huvilupadiaariot 1933-1970 (osittain kopioituina TMI:ssa).

Työväenmusiikki-instituutin kokoelmat

Kisällilaulukokoelma, mölyköörikokoelma, työväenlaulukortisto.

Arkistoraportti varkautelaisista työväenjärjestöistä (Matti Lahtinen).

Varkauden työväenopiston leikekirja (kopio).

11.3. Sanomaaikakauslehdet

Forssan lehti 1972; Helsingfors Dagblad 1869; Kuopion Sanomat 1882; Satakunta 1882; Savo 1887-1892; Savon työ 1933; Savon työmies 1933-1934; Suomen Sosialidemokraatti 1921, 1927; Tapio 1879-1886; Työn Sävel 1926-1928; Työväen Musiikkilehti 1931, 1937; Uusi Savo 1900; Uusi Suometar 1882; Vapaus 1932-1934; Varkauden Lehti 1920-1927, 1950.

11.4. Haastattelut

KYKKÄNEN, Helena, s. 1904, Jyväskylä.

Timo Tuovinen 1977, puhelinhaastattelu. TMI:n mölyköörikoelma.

PALIN, Aatos, Pori.

Vesa Kurkela puhelinhaastattelu 8.4.1982.

PATOLUOTO, Armas, Martinkylä, Sipoo.

Ilpo Saunio 1977, puhelinhaastattelu. TMI:n mölyköörikoelma.

RANTANEN, Matti, harmonikkataiteilija, Nummela.

Vesa Kurkela 26.11.1981 puhelinhaastattelu.

SOIKKELI, Reino, s. 1909.

Vesa Kurkela 7.12.1981 & 18.5.1982 puhelinhaastattelu (raportit TMI:ssa).

SUOMINEN, Kerttu (o.s. Nurmi) Juhannusk. 23 as 1. 20100 Turku 10.

Ilpo Saunio 21.12.1977, kirjehaastattelu. TMI:n mölyköörikoelma.

TOSSAVAINEN, Veikko, s. 1909.

Vesa Kurkela 28.12.1981 haastattelu (raportti TMI:ssa).

VILONEN, Huvi ja hänen veljensä (ei kontekstittietoja).

Pekka Gronow; TMI:n mölykäärin kokoelma.

VÄÄNÄNEN, Toivo, s. 1907.

Vesa Kurkela 7.9.1979 haastattelu (raportti TMI:ssa).

Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos

MTLE 1981/82, Valo Kilpiö, s. 1904. 24.8.1981 (Timo Leisiö, Reijo Lainelaja Heimo Riihimäki)

MTLE 1981/83, *ibid.*

MTLE 1981/84, *ibid.*

MTLE 1981/85, Veikko Tossavainen, s. 1909. 24.8.1981 (Juhani Similä ja Alfonso Padilla)

MTLE 1981/86, *ibid.*

MTLE 1981/87, Kauko Immonen, s. 1937. 24.8.1981 (Timo Leisiö ja Vesa Kurkela)

MTLE 1981/88, *ibid.*

MTLE 1981/89, *ibid.*

MTLE 1981/90, *ibid.*

MTLE 1981/91, Martti Salmela, s. 1921. 25.8.1981 (Heimo Riihimäki ja Reijo Lainela)

MTLE 1981/92, *ibid.*

MTLE 1981/95, Veikko Tossavainen, s. 1909. 25.8.1981 (Juhani Similä ja Timo Leisiö)

MTLE 1981/96, *ibid.*

MTLE 1981/97, *ibid.*

MTLE 1981/98, *ibid.*

MTLE 1981/99, Hugo Manninen, s. 1902. 25.8.1981 (Reijo Lainela)

MTLE 1981/100, Mauno Koponen, s. 1926. 25.8.1981 (Vesa Kurkela ja Hannu Tolvanen)

MTLE 1981/101, *ibid.*

MTLE 1981/102, Esa Pakarinen, s. 1911. 25.8.1981 (Timo Leisiö)

MTLE 1981/103, ibid, samalla nauhallalla Viljo Vihavainen, s. 1905. 26.8.1981 (Timo Leisiö ja Heimo Riihimäki)

MTLE 1981/104, Viljo Vihavainen, s. 1905. 26.8.1981 (Timo Leisiö ja Heimo Riihimäki)

MTLE 1981/105, ibid.

MTLE 1981/106, Arvi Heino, s. 1920. 26.8.1981 (Reijo Lainela)

MTLE 1981/107, Martta Nikkinen, s. 1911. 27.8.1981 (Reijo Lainela)

MTLE 1981/110, Marita Kosunen, s. 1926. 26.8.1981 (Heimo Riihimäki)

MTLE 1981/111, Oskari Määttä. 27.8.1981 (Philip Donner)

MTLE 1981/112, ibid.

MTLE 1981/113, Riitta Laurikainen, s. 1935. 27.8.1981 (Ilpo Saunio)

MTLE 1981/118, Tori Torpan iltamayleisöä, mm. Manta Nikkinen, Vieno Marttinen, Lahja Laasonen ja Toivo Suomalainen. 25.8.1981 (Similä, Hurri, Padilla ja Leisiö)

MTLE 1981/119, Kauko Immonen, s. 1937. 24.8.1981 (Vesa Kurkela ja Timo Leisiö)

MTLE 1981/120, Toivo Suomalainen, s. 1906. 28.8.1981 (Merja Hurri ja Alfonso Padilla)

MTLE 1981/121, ibid.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran äänitearkisto

SKSÄ 73.1977, Pauli Immonen, s. 1923. 6.6.1977 (Maija Kirilin ja Kari Laukkanen)

SKSÄ 77.1977, Sakari J. Väisänen, s. 1909. 7.6.1977 (Kari Laukkanen)

SKSÄ 83.1977, Toivo Konttinen, s. 1910. 9.6.1977 (Kari Laukkanen)

SKSÄ 100.1977, Elsa Kitunen, s. 1898. 8.6.1977 (Jukka Kukkonen)

SKSÄ 78.1980, Otto Karvonen, s. 1897. 7.8.1979 (Jaakko Hendolin)

SKSÄ 87.1980, Väinö Kuhlman, s. 1906. 7.6.1977

Työväen Arkisto, Työväen muistitieto kokoelma 761/2

GN 407, Väinö Heiskanen, s. 1898. Toukokuu 1978 (Marja-Liisa Tykkyläinen)

GN 408, ibid.

Työväenmusiikki-instituutti

TMic 1981/2 Hugo Manninen, s. 1902. 18.6.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/5 Jorma Rantala, s. 1916. 29.6.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/6 Veikko Hakulinen, s. 1915. 29.6.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/7 Veikko Hakulinen, s. 1915. 29.6.1981. (Matti Lahtinen)

TMic 1981/8 Pentti Kauppinen, s. 1913. 30.6.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/9 Arvo Lång, s. 1927. 30.6.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/14 Viljo Pöyhönen, s. 1913. 3.7.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/15 Viljo Pöyhönen, s. 1913. 3.7.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/17 Pentti Kauppinen, s. 1913. 6.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/18 Pentti Kauppinen, s. 1913. 16.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/19 Daniel Peräkylä, s. 1906. Toivo Väänänen, s. 1907. 7.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/20 Daniel Peräkylä, s. 1906. Toivo Väänänen, s. 1907. 7.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/21 Eero Vilenius, s. 1920. 10.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/22 Eero Vilenius, s. 1920. 10.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/23 Viljo Pöyhönen, s. 1913. 11.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/24 Reino Soikkeli, s. 1909. 24.11.1981 (Vesa Kurkela)

TMic 1981/25 Reino Soikkeli, s. 1909. 24.11.1981 (Vesa Kurkela)

TMic 1981/26 Erkki Autio, s. 1936. 12.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/28 Arvo Lång, s. 1927. 14.8.1981 (Matti Lahtinen)

TMic 1981/30 Anja Antikainen, s. 1929. 25.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/31 Kauko Silvast, s. 1932. 25.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/32 Sirkka Puustinen, s. 1929. Veikko Puustinen, s. 1927. 25.8.1981 (Meija Hurri)

TMic 1981/33 Irma Autio, s. 1936. 26.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/34 Veikko Riipinen, s. 1921. 27.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/35 Hilikka Silvast, s. 1926. 27.8.1981 (Merja Kurri)

TMic 1981/36 Mauno Koljonen, s. 1932. 23.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/37 Einar Friman, s. 1915. 24.8.1981 (Vesa Kurkela)

TMic 1981/38 Einar Friman, s. 1915. 24.8.1981 (Vesa Kurkela)

TMic 1981/39 Hilikka Monthan, s. 1928. 24.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1981/40 Oiva Hyvärinen, s. 1912. 3.9.1981 (Vesa Kurkela)

TMic 1981/46 Kauko Silvast, s. 1932, Alvar Silvasi. 29.8.1981 (Merja Hurri)

TMic 1982/2 Pauli Salonen, s. 1927. 14.10.1981 (Juhani Similä)

TMic 1982/7 Martti Pöysälä, s. 1931. 6.11.1981 (Juhani Similä)

12. Liitteet

LIITE 1.

Muistio arkistojen läpikäyntiä varten

Aineisto on käytävä systemaattisesti läpi, ts. koko materiaali on ainakin kursorisesti luettava. Mikäli jotain arkistoa ei ehditä kokonaisuudessaan tarkastella, käsittelemättä jäänyt osa on merkittävä tarkasti muistiin (myöhempää käsittelyä varten).

Kaikki musiikkitoimintaa (mahdoit, laajasti käsitettynä) ja iltamatoimintaa koskeva tieto on tallennettava. Lisäksi dokumentoidaan työväestön järjestötoimintaa koskeva, järjestöjen kehityksen kannalta keskeinen materiaali (esim. merkittävät juhlat, järjestöjen väliset kiistat, niihin kohdistunut sorto).

Dokumentointi tapahtuu seuraavasti:

VALOKOPIOINTI (kopiokone Varkaudessa kulttuuritoimiston tiloissa)

— jos aineistossa on merkittävästi (joko laadullisesti tai määrällisesti) edellä lueteltuja aiheita sisältävää tietoa, jonka muistiin merkitseminen käsin on aikaa vievää ja/tai kohtuuttoman vaikeaa.

— kaikki suoranaisesti musiikin esittämiseen liittyvä materiaali (nuotit, tekstit, ohjelmistot jne.) pyritään aina valokopioimaan.

— myös tutkimusongelman kannalta relevantti lehtileikeaineisto on parasta valokopioida.

MUISTIINPANOT

— jos aineostossa on vain satunnaisia mainintoja edellä luetelluista aiheista.

— jos merkittävää tietoa sisältävä aineisto on luonteeltaan helposti käsin kopioitavissa (esim. tarpeeksi lyhyt).

— jos aineistolle ei saada tupaa viedä pois arkistosta valokopioitavaksi.

— muistiinpanot tehdään sisältöreferaatteina, ainoastaan aivan lyhyissä teksteissä voidaan kopioida sanasta sanaan (esim. jonkun pöytäkirjan pykälä).

REPROKUVAUS

— mielenkiintoinen valokuvamateriaali pyritään saamaan toimintapaikkaan (Toritorpalle) reproamista varten. (Myös haastatteluiden yhteydessä koetetaan hankkia valokuvia reprottavaksi.)

Tallennusteknisiä asioita

Jokainen valokopio, muistiinpanoja valokuva varustetaan taustatiedoilla, joista pitää ilmetä ainakin seuraavat asiat:

1. alkuperäiskappaleen otsikko tai laatu
2. alkuperäiskappaleen päiväys (ja lehden nimi)
3. arkiston nimi ja osoite

Esim. 1.

Metallityöväen ammattios. huvitoimikunnan kokouksen pöytäkirja
23.11.1954

Varkauden metallityöväenliiton amm.os. Arkisto
Kauppakatu 33

Esim. 2.

Työväen sekakuoron konsertti WL 16.10.1966. Varkauden Lehden arkisto, Varkaus

Jokainen valokopio ja muistiinpanolista varustetaan vähintään 4 cm:n marginaalilla (kuten tässä paperissa), jotta se voitaisiin kunnolla arkistoida.

LIITE 2.

Informantin kokemusalueita kartoittavat kysymykset

1. Täällä Varkaudessahan toimii vielä nykyisinkin Työväen sekakuoro. Satutteko muistamaan, milloin suunnilleen tämä kuoro perustettiin ja kuka sitä aluksi johti?
2. Varkauden työväenyhdistyksellä oli aikoinaan myös oma soittokunta. Muistatteko, minkälaisissa tilaisuuksissa tämä soittokunta esiintyi ja kukahan mahtoi olla sen johtaja?
3. Työväeniltamissa esiintyi aikaisemmin tavallisesti myös kisälliryhmiä, laulavia ohjelmaryhmiä. Onko mieleenne jäänyt, oliko näillä ryhmillä säestäjää ja milläkähän soittimilla kisällilaulua säestettiin?
4. Noista iltamista vielä. Ketkähän työväenliikkeen piirissä iltamia järjestivät ja mitä kaikkia toimia iltaman järjestämiseen liittyi? Olitteko itse iltamia järjestämässä?
5. Iltamissa oli usein lopuksi myös tanssisoittoa. Oletteko itse koskaan soittanut iltamissa tai tansseissa?

MIKÄLI TIEDONANTAJA TUNTUU TIETÄVÄN KYSYTTÄVÄLTÄ ALUEELTA,
JATKA LISÄKYSYMYKSIN ENNENKUIN MENET SEURAAVAAN ASIAAN!

LIITE 3.

Esimerkkejä erityyppisistä kysymyskokonaisuuksista

Elämänvaiheet

1. Kuinka kauan olette asunut Varkaudessa? Missä asuitte sitä ennen? Minä vuosina?
2. Kertoisitteko jotain lapsuudenkodistanne. Missä se oli ja mitä vanhempanne tekivät? Soitettiinko tai laulettiinko lapsuudenkodissanne? Kuka?
3. Mitä työtä teette nykyisin? Mitä muuta olette elämänne aikana tehnyt? Milloin ja missä? Mitä kouluja teidän on tarvinnut käydä?
4. Oletteko naimisissa? Milloin menitte? Onko teillä lapsia? Soittaako tai laulaako vaimonne? Entä joku lapsistanne?

Musiikillinen henkilöhistoria

1. Muistatteko, miten laulu/soittohomma oikein lähti liikkeelle? Missä se tapahtui? Milloin? (Syventäviä kysymyksiä tilanteen mukaan)
 2. Milla tavoin opitte soittamaan? Kuka opetti? Miten paljon? Miten opetus tapahtui? Käytittekö nuotteja? Käytättekö nuotteja nykyisin soittaessanne?
 3. Kun nyt laulaminen/soittaminen oli päässyt alkuun, miten toimintanne musiikin alueella jatkui myöhemmin? (Formuloi kyselyn aikana tietosi tulleist elämänvaihetiedoista lisäkysymyksiä, joiden avulla informantin musiikkiura voidaan selvittää.)
 4. Millaisissa tilaisuuksissa olette soittanut/laulanut? Oletteko soittanut/laulanut jossain muissa yhteyksissä? Minkälaisissa? Kenen järjestämiä? Missä?
 5. Esiintymisistä koituu tietysti monenlaista vaivaa ja jopa kustannuksia. Miten on saitteko te esiintymisistänne jonkinlaisia korvauksia tai vastapalveluksia? Miten nämä korvaukset tai palkkiot ovat vaihdelleet eri aikoina? Mikä muuten on ollut suurin koskaan saamanne palkkio esiintymisestä?
 6. Miten teille järjestyi näitä esiintymisiä? Miten yhteydenotto tapahtui? Voitteko mainita muita yhteyshenkilöitä?
 7. Tuleeko teille vielä mieleen joitakin lisämuisteja noista esiintymisistä?
 8. Millaista soittamisenne/laulamisenne on tätä nykyä?
 9. Oletteko tullut tehneeksi itse lauluja tai muita sävelmiä/musiikkikappaleita? (Jos on,jatka edelleen.)
1. Milloin teitte ensimmäisen laulunne? Mikä se oli? Voitteko laulaa sen?
 2. Millaisia lauluja teette? Ketä varten? Miksi teette niitä?
 3. Oletteko merkinnyt muistiin laulujanne? Onko laulujanne monistettu, painettu tai äänitetty? Voiko niitä saada kopioitavaksi?
 4. Voisitteko laulaa laulujanne? Jokaisesta: Miten tehty. Milloin? Syntyvätkö kaikki laulut samalla tavalla?

5. Missä teidän laulujanne on esitetty? Kuka esitti?
6. Minkälaisia arvioita lauluistanne on esitetty? Kuka? Onko teillä asiaa koskevia lehtileikkeitä? Oletteko osallistunut lauluillanne johonkin kilpailuun?

Musiikkiryhmää koskevat kysymykset

Ryhmän historia, organisaatio, henkilösuhteet ja toiminta

1. Milloin, miten ja missä ryhmä perustettiin?
2. Ketkä perustivat ja miksi?
3. Oliko ryhmällä edeltäjä? — edeltäjän syntyhistoria?
4. Ketä ryhmään kuului? Vaihteliko kokoonpano eri aikoina? Miten?
5. Kysy jokaisesta ryhmän jäsenestä seuraavat tiedot: Ammatti? Ikä? Aviosääty? Oliko aviopareja ryhmässä?
6. Ketkä ryhmän jäsenistä olivat saaneet musiikinopetusta? —millaista, keneltä, kauanko?
7. Kuinka moni osasi lukea nuotteja?
8. Pyrittiinkö ryhmän toiminnan yhteydessä opiskelemaan musiikkia? —miten, kuinka paljon, kuka opetti?
9. Järjestivätkö työväenjärjestöt musiikinopetusta? Millaista, kuinka paljon? Mikä järjestö erityisesti?
10. Mistä työväenjärjestöjen yhteydessä toimivat musiikkiryhmät saivat musiikin opetusta Varkaudessa? Miten opetusmahdollisuudet ja toiminta muuttuivat eri aikoina?
11. Minkälaisissa tilaisuuksissa ryhmä esiintyi? Käytiinkö myös Varkauden ulkopuolella? (mahdollisimman tarkka arvio eri tilaisuuksien välisistä määrällisistä suhteista) — montako esiintymistä vuodessa?
12. Miten ryhmän esiintymisistä sovittiin? Kuka järjesti ja hoiti asioita?
13. Saatiinko esiintymiskorvausta? Paljonko yleensä? Suurin/pienin palkkio kautta aikojen? Miten palkkio jaettiin?

14. Mitä esiintymiset merkitsivät ryhmälle? (varojen hankkiminen harjoittelu mielekkääksi — inhoittava velvollisuus — tms.)

15. Miten ryhmä oli järjestäytynyt? Oliko sillä kirjoitetut säännöt, jotka ohjasivat toimintaa? Miten päätökset tehtiin?

16. Kenellä oli valta päättää eri asioista? Oliko valta eri henkilöillä eri asioissa? (musiikilliset asiat/talousasiat/esiintymisasiat)

17. Kuinka usein harjoiteltiin? Oliko tarkat harjoitusajat? Kuinka kurinalaista toiminta oli? (harjoituksissa/esiintymistilanteissa)

18. Oliko alkoholin käyttö sallittua toiminnan yhteydessä? Jos ei, käytettiinkö silti?

19. Mitä rangaistuksia käyttäytymishäiriöistä seurasi? Joudutuinko niihin turvautumaan?

Kuinka usein?

Ryhmän tuottama soiva musiikki

1. Miten ryhmän ohjelmisto valittiin? Kuka suoritti valinnan?

2. Mistä aineistosta ohjelmisto valittiin? Millä perusteella? Mistä aineisto hankittiin?

3. Minkälainen oli ohjelmisto silloin kun ryhmä oli aktiivisimmillaan?

4. Vaihteliko ohjelmisto eri aikoina? Miten? (pyrittävä saamaan ohjelmistotiedot koko ryhmän toiminnan ajalta)

5. Miten ohjelmisto vaihteli eri tilaisuuksissa? Mitä esitettiin kaikissa tilaisuuksissa? Mitkä liittyivät vain tiettyihin tilaisuuksiin? (Mitä esitettiin siinä ja siinä tilaisuudessa?)

6. Miten laulu/sävelmä pysyi repertuaarissa tavallisesti? Millaiset laulut olivat poikkeuksia? Miten laulusta luopuminen tapahtui? Kuka päätti?

7. Kuka ryhmässä teki omia lauluja? Olivatko sävelmät tavallisesti ”omia” vai lainattuja? Kuka sanoitti?

Iltamaperinne

1. Eri työväenjärjestöt järjestivät Varkaudessa erilaisia iltamia, kävittekö te niissä? Kenen järjestämissä iltamissa te tavallisesti kävitte? Missä ne pidettiin ja milloin niitä erityisesti järjestettiin? (vuosikymmen?)
2. Minkälaiset varkautelaiset ilmat sitten oikein olivat? Millaisia eri iltamatyyppejä muistatte? Kuvailkaa niitä. (Millainen oli ohjelmallinen iltama, perheiltama, karnevaali-iltama, sirpaleiltama?) Mitä ohjelmaa kussakin iltamassa oli? Ketä olivat suosituimmat esiintyjät? Vaihteliko ohjelma paljon eri iltamissa entä eri aikoina?
3. Ketkä iltamissa kävivät? Millä tavoin iltamayleisö vaihteli eri iltamatyypeissä ja eri järjestäjien iltamissa? Kuinka paljon alkoholia iltamissa käytettiin? Ketkä? Kävikö työväestöä esim. suojeluskunnan järjestämissä iltamissa? Oliko se paheksuttua? Kävikö porvareita työväeniltamissa? Kuinka uskollisesti kaiken kaikkiaan suosittiin oman järjestön tai puolueen iltamia? Minkälaisia eroja eri aikojen iltamissakäynnissä tässä suhteessa oli?
4. Minkä mukaan te valitsitte ne ilmat joissa te kävitte? Kuinka usein te piditte tapana käydä iltamissa? Kuinka usein toiset kävivät? Mistä saitte pääasiassa tiedon iltamista? Kenen kanssa tavallisesti niissä kävitte? Mikä iltamissa teitä erityisesti viehätti?
5. Muistatteko vielä jonkun mieleenpainuneen iltamamuiston, jonka voisitte kertoa?

Iltaman järjestäjille:

6. Miten tulitte ryhtyneeksi iltamanjärjestäjäksi? Milloin tapahtui, missä järjestössä? Mikä oli teidän tehtävänne? Keitä muita henkilöitä oli niitä järjestämässä? Montako henkeä kaiken kaikkiaan?
7. Miten ja millä perusteella iltaman esiintyjät valittiin? Miten erityisesti tanssisoittajat valittiin? Miten yhteydenotto soittajiin tapahtui? Miten soittajien palkka määräytyi? Oliko palkkaeroja? Millä tavoin soittajien ja muiden esiintyjien hankkiminen ja palkkaus muuttui vuosikymmenien aikana?
8. Millä tavoin iltamien ohjelma suunniteltiin? Noudatettiinko jotain kaavaa? Millä tavoin? Mikä oli arvostetuin ohjelmanumero? Oltiin tässä yksimielisiä? Mikä oli tanssisoittajan

asema arvostuksessa?

9. Kenen tehtävänä huviluvan hankkiminen? Millaisia vaikeuksia huviluvan saannissa saattoi olla vai oliko luvansaanti aina itsestään selvää? Miten tilanne vaihteli eri vuosikymmeninä?

LIITE 4.

Esimerkki nauharaportin alusta

VTM-projekti	
NAUHARAPORTTI	26 /8 1981
Nauha	MTL E 1981/106 1 (1)
Haastateltava	Arvi Heino, Iltamayleisöä 26/8 Torpalla Peltiseppä S. 24/12 1920 Asunut Varkaudessa v. 50 Suodenniemellä
Haastattelija	Reijo lainela
Nauhuri	Tandberg mod. 11
Nauha	Scotch 212 LP
Aika	n. klo 20.00
Paikka	Toritorpan iltamapuhvetin nurkkaus

1. 50-luvulla käynyt paljon iltamissa Varkaudenseudulla. Huvikummissa ja hotellitanssiaisissa sekä Torpalla, yleensä työväenjärjestöjen järjestämissä. Leppäniemen työväentalolla, vanhalla työväentalolla Varkaudessa ja Päivärinteellä. Myös ammattiosastojen rakennusmajoilla pidettiin tansseja.
2. Tanssien musiikki: Valssi, tango, polkka, jenkka, foxi.
3. Ei ollut alkoholiongelmia ennen tansseissa niin kuin nykyään.

LIITE 5. Veikko Tossavainen, Reissumiehen masurkka



LIITE 6. Veikko Tossavainen, Siniharmaat silmät -valssi

Handwritten musical score for the first system of the waltz "Siniharmaat silmät". The music is written on seven staves in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: Fm, C7, Fm, Fm, Fm, C7
- Staff 2: Bbm, C7, C7, C7, C7, Fm, Fm
- Staff 3: C7, Bbm, Bbm, Fm, C7, Fm, Fm
- Staff 4: Fm, Fm, Eb7, Eb7, Bbm, Fm, C7
- Staff 5: Bbm, Fm, C7, Fm, C7, Bbm, Bbm
- Staff 6: Fm, C7, Fm, Fm, Fm, Fm, Fm
- Staff 7: Fm, C7, Fm, C7, Fm, Fm, Fm

The score includes first and second endings, marked with "1." and "2." respectively. The first ending leads back to an earlier section, and the second ending concludes the piece with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system of the waltz "Siniharmaat silmät". The music continues on four staves in 3/4 time, maintaining the key signature of two flats. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are labeled as follows:

- Staff 1: C7, C7, Fm, C7, C7, C7, Bbm, Fm
- Staff 2: C7, Fm, C7, Fm, C7, F7, F7
- Staff 3: Bbm, Bbm, Bbm, Bbm, Fm, Fm, C7
- Staff 4: C7, Fm, FINE

The score concludes with a double bar line and the word "FINE".

LIITE 7. Veikko Tossavainen, tango Ruusutarhassa

Handwritten musical score for "The Girl on the Train" in G minor, 4/4 time. The score consists of ten staves of music. The chords and other markings are as follows:

- Staff 1: Gm, D7, Gm D7 Gm, Gm, Gm
- Staff 2: Gm, Gm, D7, D7, Gm, D7
- Staff 3: Gm, Gm, Cm, Cm, Gm, D7, Gm D7 Gm, FINE
- Staff 4: Gm, Gm, D7, D7, D7, Gm
- Staff 5: Gm, Gm, Cm, D7, D7, Gm, D7
- Staff 6: Gm, Gm, D7, D7, D7, Gm
- Staff 7: Gm, Gm, Cm, Gm, D7, Gm D7 Gm
- Staff 8: Gm, Gm, D7, D7, D7, D7
- Staff 9: Gm, Gm, G, G, Cm, Cm

LIITE 8. Veikko Tossavainen, tango Etelän ruusu

Fm Bbm Fm Fm Bbm
 C7 C7 C7 Fm Fm Bbm
 Fm Fm Bbm Fm Fm Bbm
 Bbm Bbm Bbm Fm Fm Fm C7
 I. Fm C7 Fm II. F F
 F F C7 F F C7 C7 C7
 F C7 C7 C7 F F F
 Bbm F F F C7 C7 C7
 I. F C7 F F II. F C7 F
 FINE

LIITE 9. Veikko Tossavainen, valssi Surun kyynälet



LIITE 10. Toivo Suomalaisen kisällilaulu

Kaksi reissulaista

Tässä on kaksi niin remseätä miestä
mualima iärltä tullaa
Kotona meillä eukko on kummallakkii
mut jäivät ne lapset lullaa

Minä oun Jussi — ja minä oun Kalle
siinä kai jo esitystä riittää
Kun on Jussi ja Kalle — ja Riehkaine alle

nillä nimillä kyllä mainetta niittää

Myö kierretty kaikki on mualima iäret

jalat ihan meinoon nääntyy

Varkaave ruukki on kaukaine kylä

mutta siellä asti on kääty

Mutta Lehtoniemi sentään — on paikoista parhain

se pittää mejän reilusti sannoo

Kun viinaaki on tiällä viljalti

että kuolla ei tarvii jannoo

Köyhyyttä ei meillä tunneta

sillä meillä on evväänä rahhoo

usseempi päivä sitä pankkii viijää

ettei se taskussa lahhoo

Tällaiset juhlat on meillekin illoo

ja tiällä Lehtonieme työväen talossa on tilloo

Eikä tiälä huolet ja harmitkaan paina

tiälä sopis juhlia — vaikkapa aina

(Toivo Suomalaisen laulut /TMI)

LIITE 11. Piika ja renki, Lehtoniemen nuorten kisällien ohjelmistoa 1930-luvulta

Piika on piika ja renki on renki, senhän nyt tietää jokkainen,

mutta piijoista pulskin oli Rytkösen Reetta, se syömmeni ryöväs ja rakkaaven.

Työväen talolla kun tanssissa käätti, siellä se raakkaas alakusa sai,

kun Reetta sanoi mulle että tule sinä tanssii, ja sitte sitä mäntii aijai jaa.

Tanssit kun loppui ja mäntii myö pihhaa minä sanon Reetalle mannaanko myö,

Reetta se höölisti tarttu minun hihhaa, liekkö häntä pelottana pimnee yö

Kun oli piästynä aitan piähä, josta oli kattiini kärritie,

en ois lähtenä kylymää siähä, luulin että Reetta minut aittaasa vie.

En sitä suoraan suttana sannoo — vaikka oli pimmeä niin häppeilin,
hän vannaanni ajatteli yhteen männöö ja poikii kuijeita eppäili.

En minä ennee malttanu uottoo, vaan sen sylliini koppasin,
vängällä aion sitä aittaa ruoastoo ja perille päästytä pussasin.

Akan minä öisin siitä Reetasta suanu, niin siitä rupesin jo tykkeemää,
ja mielelläni oisi sen vieressä muanu, enkä muuvalle ois lähtenä hyppeemää.

Vuan nuotalla ollessa venettä kun souti, ja kylmästi sattoo lottuutti,
niin kylmästä tuli siihen espanjan taati, joka Reetan mualimasta pois otti.

Reetta on haavassa mustassa arkussa, raahassa suappii se köllöttee,
kun olin haavalla kaiveli mun kulukussa, meinasinpa itkee mölläättee.

Vuan pappi kun kehu sitä laivaa illoa ja moitti tätä mualima hekumoo,
niin minun juontu mieleen kaikenlaista pilloa, ja alako niin imelästi naarattoo.

Pappi siitä suuttu ja mustaksi muuttu ja käski minun manna häppiimää,
mutta minä sanon mikä on mun naaruni syynä, ennekun pois läksin kömpimää.

Kuulehhan sinä pastori, jos sinä tietäisit, miten monta lystijä sen tytön kanssa pein,
jos sinä Reetan rakkaave tuntisit, varmasti suusi se naaruu veis.

(Toivo Suomalaisen laulut/TMI)

(laulun sävelmä ei ole tiedossa)

LIITE 12. Lehtoniemen kisällien esittelylaulut

Esittelylaulu I

Jos saamme esitellä kisällit Lehoskin
ja tehtävämme teille lie varmaan tuttukin.
Jos kommunistit pauhaa tai natsit mellakoi,
silloin heistä laulaa kisällit nämä voi.
Oomme jäseniä työläisnuorisoliiton,
meidän asemamme siihen velvoittaa.
Ja liittymähän joka nuorta siihen
laulain näin pyydän kehoittaa rintamaan.

Esittelylaulu II

Ihminen jos hiukankin on musikaalinen,
aina löytyy vanhastansa tuttu laulunen,
jok' tilanteeseen kulloinkin on juuri sopiva,
kun järjen juoksu vainen on kyllin nopia.
Siis tulkaa kaikki kuulemaan,
kun me porukalla lauletaan.
Onhan laulun lahja jumalten,
mutta tulos tää on tunarten.
Arvoisat kansalaiset, tää neuvo muistakaa;
ett yhteistoiminnalla me kaikki voitetaan.
Ihminen yksin arka ja voimaton on vaan,
mutt' kansalla on valta asemaansa kohottaa.
Siispä työläisnuoret kaikki sankoin joukoin
nuorisoliittomme riviin yhtykää.
Vaikk' on vastassamme taantumuksen joukot,
se ei voi meitä silloin peljättää, ei ensinkään.

LIITE 13. Lehtoniemen kisällien ohjelmistoa

Päpä päpä

Koko sotaajan pannas oli moottorit,
niilt' ol' kielletty bensat ja petroolit.
Ei kuulunut kipinöiden päpätys,
eihän niille käynyt puuhäkäsytytys.
Soutaminen oli niin keljua ja ikävätä,
koskaan ei kuulunut tuo päpä päpä päpä.
Kuului vain airojen kitinä,
ollapa venheessä kipinä.

Mamma maitojonossa sen kuulla sai,
mahanalus jalkoja täynnä oli kai,

tuuli uutista korvissa vihelsi,
että huollosta tippuu jo petrooli.
Kansanhuollon eessä oli vilskettä ja vilinätä:
täälläkös ne jakaa sitä päpä päpä päpä.
Mamma näin tiskin eessä vakuuttaa:
myös meidän pappa kalastusta harrastaa.
Nyt moni ukko hikipäässä yrittää
veivittää ja nyörittää.
Jos ei lähde, siinä vikana on vissiin kai,
että kauan se ääneti olla sai.
Moni koittaa suostutella tuota kelpo ystävätä:
sano edes kerran että päpä päpä päpä.
Mitähän jos kynttilän raaputtais,
sitten ryyppy jo innolla tukista.
Voi jestas, kun muotosi synkistyy,
jos moottori — kesken pysähtyy.
Niin kuin vimmattu veivität kipinää,
eikä loppua löydä se ärrän pää.
Mamma neuvo ruotelissa: tee nyt sitä taikka tätä.
Tuohon vastaan äkäsenä päpä päpä päpä.
Sieltäkös se vihdoin nyt sytyttää,
vaikka kynttilätä vailla on ämmän pää.
Tämän neuvon mä annan sulle, ystävä:
hommaa sä myös kipinä.
Siinä sitä touhua riittääpi,
kun piippu, eukko ja moottori.
Ei silloin ote elämäsi yksinäistä, ikävätä,
jostain aina kuuluu että päpä päpä päpä.
Topakast' jos koittaa ja yrittää, niin tottahan joku aina sytyttää.
Sävel: Jannen hanuripolkka (J. Alfred Tanner)

LIITE 14. Lehtoniemen kisällien ohjelmistoa

Alhaalta ylöspäin

Kun kiukaan taakse haikara
mun kerran kiikutti,
niin mieltäni tuo temppu
vähän niinkun liikutti.
Nokisena esille kun vedettiin niin,
pestihin ja laitettiin
vaatteisiin puhtaisiin.
Ja ämmät ihmeissään
ne löivät käsiään:
tuleekohan poloisesta
miestä ensinkään?
Vaan pappa mielissään
tuumaili vain näin:
kasvamahan lähdetään
alhaalta ylöspäin.

Niin lapsuusvuodet kuluivat
ja vartuin hiljakseen.
Kun tein mä kunnon kepposen,
se ol' ilo kerrakseen.
Koulutyössä ahkeria olimme me niin,
ett' porukalla jälkeenpäin
me aina jatkettiin.
Oi aikaa ihanaa
sit' vielä muistellaan,
kun oltiin silloin vapaita
kuin taivaan linnut vaan.
Me metsät samoiltiin,
lintuin pesät katseltiin.

Mutt' viimein kun mä armeijasta
eropassin sain,
esiintyä herrana
nyt halusin mä vain.
Mä keppi kädes kävelin
ja vihettelin vain
(vihellystä)
Mutt' sillempä mä näin,
miss' on mun ystävään,
kun halu mull' ol' pyrkiä

Puihinkin me kiivettiin
alhaalta ylöspäin.
Viisitoistavuotisna
mä eukkoluvan sain,
itselleni tuota
mä hakemalla hain.
Toiset oli pieniä kuin kissanpoikaset,
toiset taas niin suuna
kuin tammahevoset.
Joskus sattui niin,
että pussattiin,
mutt' heti sen jälkeen
tyttö kylmeni.
Kun kysyin syytä siin',
niin mulle vastattiin:
suli' on halu pyrkiä
alhaalta ylöspäin.

ain aina ylöspäin.
Työläisnuorten joukkohan
mun tieni johti siis.
Jo mukana oon ollutkin
jo vuosia mä viis.
On tehtävä nyt kansastamme
luoda aivan uus,
miss' pinnalla on todellinen
kansanvaltaisuus.
Kuulkaa siis kutsu tää,
joukkoomme rientäkää,
niin taantumuksen vallat
täältä pian häviää.
Yhdessä kun näin
toimimme vierekkäin,
niin punalipun kohotamme
aina ylöspäin.

Sävel: Amerikan maa (J. Alfred Tanner)

LIITE 15. Lehtoniemen dem.nuorten kisällien ohjelmistoa

Vetypommi

Säv. Suutarin tyttären pihalla kasv...

Kertovat kirkuen sanomalehdet
”Pian se jo valmistuu,
Rinnalla sen itse atomipommikin
Lelu on vain — eikä muu.”
Atlantin liitossa hyökkäyshenki
kasvaa ja voimistuu.
Suomenkin herrat kaivaa aseitansa maasta

Kertovat kirkuen sanomalehdet:
”Pian se jo valmistuu.”
Atlantinliitossa hyökkäyshenki
kasvaa ja voimistuu.
Ylle sen kuitenkin varjonsa heittää
—Nürnbergin hirsipuu.
Parasta on Suomenkin fasistien muistaa:

ja hihkumaan innostuu:	”Sorkassa” paikkoja — juu.
”Pianhan se valmistuu...	Nürnbergin hirsipuu (voimamme vahvistuu)
(Välisoitto)	(Välisoitto)
Kilpemme kirkastuu...	taivaalle kangastuu (rintama laajentuu)
(Välisoitto)	(Välisoitto)
kohta kun ollaan marssilla jälleen	Maailman kansojen rauhantahto
ja Uraliin se suuntautuu.	yhäti valveutuu
Neuvostoliitto nyt murskaksi lyödään.	Sotaiset hankkeet alle sen vyöryn
Kippistä. —Eikös juu.”	pirstoiksi murskautuu.

Esittäjille: Ensimmäinen säkeistö laulettava sotakiihkoilijan innostuksella, ”hurraa-hyökkäys-mielialassa”, joka päättyy hyvin hurmahenkiseen kolpakkostrategien loppuponteen ”Kippistä...(ja vaikka puhumalla sanat) Eikös juu?”

Toinen säkeistö lauletaan alussa vakavammin sillä siinä toteamme että todella hyökkäyshenki voimistuu Atlantinliitossa ja että se muodostaa reaalisen vaaran maailman rauhalle. Kohdassa ”Ylle sen kuitenkin varjonsa heittää” (Paussi) Nürnbergin hirsipuu”, jolla tarkoitetaan Nürnbergin oikeudenkäynnissä tuomionsa saaneita. ”Sörkässä” sanalla tarkoitetaan Helsingin Sörnäisissä sijaitsevaa Keskusvankilaa, jossa Suomen sotarikolliset Tanner ja kumppanit sovittelivat sotarikoksiaan hetken. Se pitäisi laulaa niin selvästi että yleisö ymmärtää mistä on kysymys. Siinä soi rauhaa rakastavan kansanosamme uhkaus tuleville suomalaisille sotaseikkailijoille. II säkeistön sivulla suluissa oleva on vaihtoehtoisesti alkuperäisen kanssa ja voinee se paremmin käydä maaseudulla esiintyessä. Siellä kenties ”hirsipuu” toistettuna on liian voimakas ilmaisutapa. Loppu lauletaan innostuneesti ja vakuuttavasti.

(Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

LIITE 16. Lehtoniemen dem.nuorten kisällien ohjelmistoa

Hautausvaalit

Säv. Soutelin, soutelin kultani kanssa

1. Kapitaalioporvari sosdemin kanssa veljeili joulukuulla
silitteli päätä ja taputteli selkää ja kuiskutti sievällä suulla:
Että mennäänkö velipojat saman katon alle ja hinkkaamme haarniskoita?
Demo-veli suostui ja tunnuksen laati: Kommuuni ei meitä voita
2. Porvari ehdotti” keskustaveljille: Pannaankos kommuuni hautaan?
Sehän nyt on selviö, Varjonen vastas ja piirteli arkkua lautaan
Leskinen vesteli valmiiksi laidat ja Hakkila väänteli vanteen
ja Hentunen kirjoitti muistelmavärssyn ja liimasi arkun kanteen
3. Siihen se pantiin se kommuuniraato ja viivoja ve'eltiin sääreen
Vaalit kun alkoi niin arkkua vietiin hautauslaitumen ääreen
Mutta sittenpä sattui se surkea tempaus arkku kun maahan juuttui
Hentunen keksi ja arkkua näytti: naulat ne arkusta puuttui
(Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

LIITE 17. Lehtoniemen dem.nuorten kisällien ohjelmistoa

Suomen pikajuna

Säv. Helismaan ”Mexikon pikajuna”

Suomen pikajuna tää, siks voi sitä nimittää,
muiden valtioiden lailla kiittää kiskoillaan.
Kuljettajina on siin' ollut kaljupäitä niin,
lämmittäjinä siel heiluu yks ja toinen mies.
Köyhälistön vaunussa tukala on tunnelma,
matkustajat miettivät, ett' miten selvitään,
silloin vauhti hiljenee ja melkein pysähtyy....
Missä onkaan pysähdyksen syy?
Jarrut pyöriin kirskahtaa, vaunun ovi aukeaa

ja sisään työntyy kaksi miestä mustanpuhuvaa:
maalaisliitto, sosdemit, parhaimmat nuo kaverit,
kumpainenkin leipämyllyänsä louskuttaa.
— Naama kiinni kaikilta! — huutaa käskyn kuuluvan
pikku-Väiski gangsteri, näin julmistellessaan
viisainta kun jokainen nyt verot makselee.
Tyrmää sille, joka kenkkuilee!

Vastustaa ei kukaan voi, maalaisliitto vartioi
gangsteri kun kopeloi, noin sormin tottunein,
salaputket —kalliot, lisenssit ja kukkarot,
housun taskutkin hän kaivaa, kaikki yksintein.
Mitään kansalle ei jää, saalis toiveet ylittää,
mustat miehet hohottelee täyttä kurkkuaan:
nyt palkat lyödään matalaks ja hinnat nostetaan,
kyllä kelpaa meidän mellastaa.

Räkättävä nauru soi, gangsteri kun aprikoi
kumppaninsa sanoja ja kohta murahtaa:
okey — niinpä tehdäänkin saamme kelpo saalihin,
viedään rahat piilopaikkaan Pohjanlahden taa. ..
Silloin vaunun ovesta, työläisien joukosta
SKDL sisään astuu, sanoo: riittää jo'

Liian pitkälle nyt menee meininkinne tää,
Kohta teistä kehno muisto jää!

(Yksinoikeus Helsingissä Malmin kisällipojilla)

(Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

LIITE 18. Lehtoniemen dem.nuorten kisällien ohjelmistoa

Opetamme teille ingliskaa

Sävel: Rosvo Roope.

Vapautta rauhaa ja demokratiaa

Truumanni nyt Makki-Artun suulla julistaa.

Jos Korean kansan hän sais piikkilangan taa,

niin vapaana ja rauhassa ois Ameriikan maa.

Jos neekerit sais ripustaa hän oksaan palmupuun

ja mudall' isänmaan hän tukkis kommunistein suun,

ja Koreassa kaikumaan sais ”haudujududuun”

niin porvareilta sais hän hartaan ”ailavjuun”.

Jos et osaa yhtään sanaa spiikaa ingliskaa

sanan muutaman me sulle voimme opettaa.

Me ”dollarista” opiskelun voimme aloittaa

ja dollariin sen huoletta voimme lopettaa.

Kieltä tätä opita niin helposti ei lain.

Yksi sana merkitä voi melkein mitä vain,

mutt dollarin kun mielessäsi muistat pitää vain

niin demokraatti sinusta jo tulee ”veri fain”.

Vapaus on, ajatelkaa, se on dollari,

ja rauha, luonnollisesti, on myöskin dollari,

ja lännen demokratia, se tietty: dollari

Ja taivaan autuus porvarin on sekin dollari.

Dollari on pamppu sekä konepistooli,

ja Arabian rikkuri ja ratsupoliisi,

ja Kemissä ken toverimme kerran murhasi,

niin alkusyynä siihenkin se oli dollari.

Dollari ja Trumanni ja Makki-Artturi.

Simonen ja sapeli, Pyypaisti Aukusti
ja SAK:hon vahingossa päässyt porvari
on suomeksi ja ingliskaksi sama, dollari.

Enempää me emme enää spiikaa ingliskaa.
Lopuksi vain haluamme kaikin huudahtaa:
Ainakaan ei meistä tehdä toista Koreaa,
me vastustamme dollareiden demokratiaa.

(Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

LIITE 19. Lehtoniemen dem.nuorten kisällien ohjelmistoa

Katurikeksintö

Paljon on juttua kerrottavaa tuosta katuriliikenteestä,
takapäästä karriin kun hyppäsi, niin ulos on tultava eestä.

Jos Varkaudessa aikoo autoon päästä, niin ei saa olla jäässä.
Silloin jo täytyy rynnistää, kun auto on hollin päässä.

Kaunis tapa on tietä antaa ainakin heikommalle
mutta autoon mennessä poikkeus on: Siinä heikommat jää alle.

Ettei syntyisi ovelle ruuhkaa, käytettävä on taikaa.

Varkautelaisten taika on se, kaikki yhtä aikaa, juu.

Monellakin varmaan ajatus on, että mistä tuo tapa on tullut.

Keksijäpäinä on varmaankin olleet Kosulanniemen hullut.

Mutta keksinnöistä on seuraus se, että eräskin kerran kuoli.

Mikä lie moiseen syynä ollut: Painava takapuoli.

Auto kun nähkääs liikkeelle lähti, niin mies nousi askelmalle.

Kädensija petti ja takapuoli painoi miehen auton alle.

Auto kun täyteen tupsahtaa, ei se silloin ketään oota.

Siksipä täytyi tämäkin mies ihan imevällä paperilla koota.

Kaikelle kansalle neuvoksi me laitamme asiasta tuosta:

värssyn miehen haudalle: olis viisainta ollut juosta.

Sävelmä tuntematon, alleviivatut kohdat viitannevat tekstiin liittyviin liikkeisiin.

(Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

LIITE 20. Lehtoniemen dem. nuorten kisällien ohjelmistoa

Talkoolaulu

Säv. Rosvo Roope

Toimipaikkaa omaa meil' ennen ollut ei

Talkootöinä Kansantalo nousi sitten hei

Raatajat nuo känsäkourat kaikkens' uhrasi

Ja vapaahetket ainoat he täällä tuhlassi

Ol' Hugo meillä hyvä mies, mi johti toimia

ja työhönkin hait' silti viel riitti voimia

Jos kottikärryt kaatoi kumoon liian aikaisin,

niin puhdin sitten uuden otti voimin väkevin

Pioneerit pienetkin ne täällä uurasti

nauloja he oikoivat ja laulut lauleli

Myös emännät he soppapatain luona hääräsi

ja syömään sitten meitä myöskin aina määräsi

Tääl' muurareita, maalareita kovast' tarvittiin

Ja naiset myöskin apureina miehillä ol' siin

Vain Aallon Arvon sakki siinä ehkä voiton vei,

siksi heille laulakaamme hurraa, hurraa, hei!

Aarne joskus komenteli niinkuin piällysmies,

lienee ollu aihehtai, kukapa sen ties

Mut kyllä siellä töitä puski kaikki kovasti

et puhumaan siit' pystyis vaikka itse rovasti

Minä joka työtä täällä monast' tehnyt en

toisten töiden tuloksia tässä ihailen

Ja siksipä nyt mielin hyvin laulelenkin hei
että meidän tytöt, pojat voiton kaikist vei.

Työläiskansa Varkaudessa muistatte kai tään
Kiistat kaikki jättäkäätte öiden hämärään
Ja tänne tulkaa juhlimaan se tapa oiva on
ja tover'laulut huuliltamme täällä soikohon

On Salmin Veikko isäntänä täällä oiva mies.
Ja Elleni myös emäntänä parhain, kukaties
Niille tovereille kaikille ken tänne taivaltaa
niin kodintunnun lämpöisen sen aina täältä saa

Tark. 30.3. -51

A. Korhonen (Veikko Riipisen kokoelma/TMI)

13. Liitetaulut

LIITETAULU 1. Varkautelaiset iltamat 1933-1963. Iltamanpidon jakautuminen työväenjärjestöjen ja työväenliikkeen ulkopuolisten järjestäjien kesken viiden vuoden välein tarkasteltuna.

Vuosi	Työväeniltamat		Muut iltamat		Yhteensä	
	abs.	%	abs.	%	abs.	%
1933	85	75	29	25	114	100
1938	157	66	82	34	239	100
1943	30	36	53	64	83	100
1948	370	62	229	38	599	100

1953	324	69	148	31	472	100
1958	412	86	69	14	481	100
1963	262	66	136	34	398	100

LIITETAULU 2. Varkautelaiset työväenilmat 1933-1968. Ohjelmallisten ja tanssi-iltamien määrän kehitys viiden vuoden välein tarkasteltuna.

Vuosi	Ohjelmalliset ilmat		Tanssi-iltamat		Yhteensä	
	abs.	%	abs.	%	abs.	%
1933	31	37	54	63	85	100
1938	41	26	116	74	157	100
1943	30	100	–	–	30	100
1948	133	36	237	64	370	100
1953	94	29	230	71	324	100
1958	61	15	351	85	412	100
1963	31	12	231	88	262	100
1968	28	17	136	83	164	100

14. Käytetyt lyhenteet

HYK	Helsingin yliopiston kirjasto
KöTY	Könönpellon työväenyhdistys
LTY	Lehtoniemen työväenyhdistys
LuTY	Luttilan työväenyhdistys
MTL	Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos
OIMT	Otavan iso musiikkitietosanakirja
SKP	Suomen kommunistinen puolue
SKS	Suomalaisen kirjallisuuden seura
Sos.dem.	sosialidemokraatti, sosialidemokraattinen
STM	Suomen työväen musiikkiliitto
TA	Työväen arkisto
Tarmo	Varkauden työväen voimistelu- ja urheiluseura Tarmo
TL	Työväen laulukirja
TMI	Työväenmusiikkiinstituutti
TML	Työväen Musiikkilehti
VarDemN	Varkauden demokraattiset nuoret
WL	Varkauden lehti, Varkauden lehti
VTY	Varkauden työväenyhdistys
VTs	Varkauden työväen sekakuoro