

Ahti Nikkonen

Ravintolamuusikon ammatin nousu ja tuho

Valtiotieteellisessä tiedekunnassa esitetään perjantaina 14.1.2005 klo 12 päärakennuksen auditoriumissa XII Unioninkatu 34 tarkastettavaksi valtiot. maist. Ahti Nikkosen väitöskirja ”Ravintolamuusikon ammatin nousu ja tuho”.
Tutkimus kuuluu sosiaalipolitiikan alaan.

Ahti Nikkonen

*Ravintolamusiikon
ammatin
nousu ja tuho*

SUOMEN ETNOMUSIKOLOGINEN SEURA
HELSINKI

Ahti Jorma Ensio Nikkonen
Väitöskirja
Sosiaalipolitiikka
Helsingin yliopisto
14.1.2005

Ohjaajat: Professori J. P. Roos
Dosentti Jussi Simpura

Esitarkastajat: Professori Vesa Kurkela
Professori Matti Pelttonen

Vastaväittäjät: Professori Vesa Kurkela
Professori Timo Toivonen

Suomen Etnomusikologinen Seura
PI 35
00014 Helsingin yliopisto

Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 11

ISBN 952-10-2229-9 (nid.)
ISBN 952-10-2230-2 (PDF)
ISSN 0785-2746.

YLIOPISTOPAINO
HELSINKI 2004

Omistan tämän teoksen avovaimolleni Seijalle.

SISÄLLYS

KIITOKSET	7
VIRITYKSET	9
1 INTRO: Tutkimuksen tausta ja tarkoitus	11
1.1 Tutkimusteeman esittely: ravintolamuusikoiden elämäntapa erillispolitiikkojen syleilyssä	11
1.2 Kysymyksenasettelun peruskäsitteitä	19
1.2.1 Työpolitiikka	20
1.2.2 Alkoholipolitiikka kontrolli- ja kuripolitiikkana	24
1.2.3 Elämänpolitiikka	26
1.3 Tutkimuksen ajallinen rajaus: noin 80 vuotta ravintolamuusikoiden työpolitiikkaa	29
2 TEEMAN KEHITTELY¹: Ravintolamuusikot työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja musiikkikulttuurin vaihteluissa	30
2.1 Sosiaalihistoriallinen ja elämäkertatutkimuksellinen juonne	31
2.2 Keskeisten käsitteiden tuominen analyysiin	32
2.3 Ajanjaksojen kolmijaon synty ja suhde muihin jaotteluihin Suomessa	34

3 CHORUS²: Ravintolamuusikon ammatin elämänkaari	
1900-luvun Suomessa	44
3.1 Kurinpidon kausi (1920—1949): <i>soittogulashien ja kapellimestarien pelinappuloista järjestäytyneiksi ammattimuusikoiksi</i>	48
3.1.1 Työpolitiikka: <i>järjestöpolitiikan ensiaskeleet mollissa</i>	49
3.1.2 Alkoholipolitiikka: <i>kieltolaki, tanssikielto, suomalainen viinapää.</i>	57
3.1.3 Musiikkikulttuuri: <i>jazzsukupolven esiinmarssi ravintoloissa</i>	63
3.2 Sivistämisen kausi I (1950—1969)	81
3.2.1 Työpolitiikka: <i>kohti työehtosopimusta</i>	83
3.2.2 Alkoholipolitiikka: <i>kontrollia ja valistusta</i>	85
3.2.3 Musiikkikulttuuri: <i>jazzmuusikoista iskelmämuusikoiksi</i>	87
3.3 Sivistämisen kausi II (1970—1989)	102
3.3.1 Työpolitiikka: <i>järjestäytyneet ammattimuusikot taistojen tiellä</i>	103
3.3.2 Alkoholipolitiikka: <i>kasvatuksen ja vapautumisen kausi</i>	107
3.3.3 Musiikkikulttuuri: <i>mediatähtikulttuurin nousu tangon tahtiin</i>	109
3.4 Markkinakurin kausi (1990—)	113
3.4.1 Työpolitiikka: <i>laman myötä freelancereiksi</i>	114
3.4.2 Alkoholipolitiikka: <i>valtiollisen alkoholipolitiikan loppu?</i>	120
3.4.3 Musiikkikulttuuri: <i>pirstoutuvien musiikkilajien kakofonia</i>	122
3.4.4 Kaksi 1990-luvun trendiä	125
4 CHORUS-SOULO: Ravintolamuusikkous ja sen orientaatiot	127
4.1 Postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijät?	127
4.2 Orientaatioiden muodostaminen	128
4.3 Orientaatiot elämänkulun valossa	133
4.3.1 Elämäntapamuusikko: <i>ravintolamuusikon perustyyppi</i>	134
4.3.2 Tähtiinpyrkijämuusikko: <i>“tähtiin, mutta ei millä hinnalla hyvänsä”</i>	137
4.3.3 Ohimenijämuusikko: <i>“viis vuotta ehkä saattaa mennä tässä ammatissa, en usko, että viisvitosena vetää jotain humppaa”</i>	141
4.4 Orientaatioiden vaihtuminen	143
4.5 Orientaatioiden vaihtumisvaihtoehdot: kolme päätyyppiä	149
4.6 Ravintolamuusikkouden orientaatiot elämänpoliittisina strategioina	152

5 LOPPUSOITTO	154
6 CODA³: Epilogi	169
LIITTEET: SOVITUS JA SOITINNUS	171
LIITE 1: Aikaisempaa tutkimusta	171
LIITE 2: Haastatteluaineistot	184
2.1 Haastatteluaineistojen keruu	184
2.2 Haastatteluaineistojen käsittely analyysiä varten	186
2.3 Analyysimenetelmät: Grounded theoryyn ja etnografiaan perustuva tutkimusmetodi sekä Atlas/ti -ohjelma analyysimenetelmänä	187
LIITE 3: Omat haastattelut ja teemahaastattelukysymykset	192
VIITTEET	194
KIRJALLISUUS	210

KIITOKSET

Ihan ensimmäisenä suurkiitos kuuluu päärahoittajalleni Alkoholitutkimussäätiölle, joka myönsi apurahan sekä syksyllä 1996 että syksyllä 2001. Ilman niitä tämä tutkimus olisi siirtynyt epämääräiseen tulevaisuuteen. Samalla haluan kiittää silloista Alkoholipoliittista tutkimuslaitosta, jonka tutkimusharjoittelijana aloittelin ravintolamuusikoita koskevat tutkimukseni Juha Partasen luovuttaessa ystävällisesti huoneensa tilapäiseen käyttöön. Lisäksi kiitän rahoituksesta Kansan Sivistysrahaston Hotelli- ja ravintolahenkilökunnan rahastoa tutkimukseni alustavaan kartoitukseen myöntämästä apurahasta keväällä 1996 ja keväällä 2000 Kansan Sivistysrahaston yleisrahaston antamasta apurahasta. Lopuksi kiitän Helsingin yliopistoa apurahasta väitöskirjan loppuunsaattamiseksi.

Sitten jatkan kiittämällä tutkimukseni virallisia ohjaajia professori J. P. Roosia Helsingin yhteiskuntapolitiikan laitokselta ja dosentti Jussi Simpuraa, jonka toimipaikka on nykyisin Tilastokeskus (tutkimukseni teon alussa hän työskenteli Alkoholipoliittisessa tutkimuslaitoksessa). Kumpaakin haluan kiittää ohjauksesta ja joskus piikikkäästäkin kritiikistä, joka kylläkin tarjoiltiin hyvin pehmeästi. Ennen kaikkea haluan kiittää heitä kuitenkin kannustavasta ja ymmärtävästä suhtautumisesta näin yli-ikäisenä alkamaani opiskeluun ja väitöskirjan tekoon. Heidän lisäksi kiitän sosiaalipoliitiikan laitokselta dosentti Kari Vähätaloa, joka antoi usein kirjallisenakin kommentteja ja muutosehdotuksia artikkeliluonnoksiini. Kiitän myös esitarkastajia professori Vesa Kurkelaa ja professori Matti Peltosta heidän kommentteistaan ja korjausehdotuksistaan, jotka olen pyrkinyt mahdollisuuksien mukaan huomioimaan.

Kiitän myös Anni Vilkkoa, joka luki ja teki korjausehdotuksiakin elämäkerta-artikkeliini. Lisäksi kiitän Eeva Peltosta, joka on kolmannesta artikkelista asti auttanut minua tekstin kieliasun ja rakenteen työstämisessä sekä keskustellut yleensäkin artikkeleista etenkin elämäkerrallisessa mielessä. Samassa yhteydessä haluan kiittää myös artikkeleitani julkaisseita päätoimittajia kriittisistä kommentteista ja myönteisestä suhtautumisesta.

Lisäksi erityiskiitos niille ravintolamuusikoille, joita olen saanut haastatella tutkimukseeni. Tällöin haluan kiittää myös Suomen Muusikkojen liittoa ja sieltä erityisesti

ravintolamuusikkojen entistä luottamusmiestä Veijo Filppua ja entistä puheenjohtajaa Raimo Vikströmiä, jotka ovat myös entisiä ravintolamuusikkoja.

Rahasta puhuttaessa on muistettava myös sinänsä vaatimattomat Teostotuloni, jotka koostuvat sävellysteni esittämisen- ja tallentamiskorvauksista. Ne ovat mahdollistaneet minulle tutkimuksen aikana lomien pidon, joka on ollut tarpeen jo mielenterveyden säilyttämisenkin kannalta. Tällöin on nostettava esiin sävellykseni (ja sanoitukseni) *“Sinisenä lintuna haluaisin lentää”*, jonka tuotto on ollut yhtä paljon kuin muut sävellykset yhteensä. Tästä on kiitettävä ennen kaikkea yhtyettä Lasse Hoikka & Souvarit, mutta samaan hengenvetoon on muistettava tuottaja Teuvo Nummelaa (Tatsia), sekä muuten kuvassa mukana olleita Taisto Ahlgreniä ja Seppo Nissilää. Teosto- ja musiikkipuolella muutenkin haluan kiittää vielä Risto Nevalaa, Esko Rahkosta, Jaska Mäkystä, Masa Juusolaa, pitkäaikaista soittokaveriani Jukka Häkkinen, Jarmo Tuuria, Terho Tornia, Maija Muikkua, Jouni Ilvosta, Raimo Ahosta ja nykyisiä “keikkakavereitani” Roope Orjavuonoa, Seppo Havukaista ja Jorma Matikaista sekä kaikkia muitakin muusikoita, jotka ovat teoksiani esittäneet. Lisäksi haluan kiittää lukuisia ystäviäni, jotka ovat olleet musiikkiharrastukseni kautta mutta muutenkin jollain lailla tukemassa tutkimustani, kuten Martin Jacobsonia, Ismo Pyykköä, Olli Koskista, Kyösti Timosta, A. I. Piippon, sekä Marittaa, Päivikkiä ja Pirjoa.

Tutkimukseni alkuvaiheissa sain myös opastusta iskelmäradion toimittajilta Maarit Niiniluodolta ja Ilpo Hakasalolta, kiitos siitä. Yleisradion Satumaa -ohjelman juontajalta Sakari Warsell antoi ohjelmassaan myös monia inspiraation aiheita. Suomen Pop- ja Jazz Arkistosta haluan kiittää Jukka Haavistoa ja Natta Holmia. Erityiskiitoksen haluan kohdistaa Helsingin aikuisopiston rehtori Urpo Kalliolle, jonka hienotunteisen suhtautumisen ja kannustamisen aikuisopiskeluni alkuvaiheissa koin erittäin positiivisena Helsingin työväenopistossa ja sittemmin Helsingin aikuisopistossa.

Kiitän myös sukulaisiani, ennen kaikkea äitiäni. Keijo Terävää kiitän siitä, että hän opetti minut atk-asioiden saloihin, sekä Raimo Nikkosta ja Markku Kuoppaa, jonka kanssa opettelimme musiikkiohjelmien käytön. Mutta kaikkein eniten kiitän avovaimoani Seijaa tuesta, johon pätee sama kuin rahoitukseenkin, eli ilman hänen tukea ja ymmärtävää suhtautumista tutkimus olisi jäänyt tekemättä!

VIRITYKSET

Kiinnostukseni tutkia ravintola-alaa liittyy omiin työkokemuksiini. Jo lukiossa ollessani aloitin keikkoilla tanssipaikoilla sekä vähän ravintoloissa. Opiskeluaikana ajauduin myös anniskelutyöhön oltuani jonkin aikaa Alkon myyjänä 1970-luvulla, minkä katsottiin siihen aikaan antavan pätevyyden anniskelutyöhönkin. En viihtynyt kuitenkaan anniskelutyössä, vaan muusikkoelämä tempaisi minut pois myös opiskelijaelämästä. Sen jälkeen ravintolat olivatkin minulle pitkään toinen koti sekä työ- että vapaa-aikana. Pääasiassa toimin keikka- ja ravintolamuusikkona aina vuoden 1989 alkuun asti, jolloin päätin taas kerran vakiintua ja lopettaa kiertämisen. Toimin ensin kassatarjoilijana ja sittemmin pubin esimiehenäkin, mutta jouduin taas toteamaan saman, minkä ennenkin: anniskelutyö ei ollut minua varten. Siirryin pehmeän laskun suorittaen freelancemuusikoksi ja aloin samalla opiskella avoimessa korkeakoulussa sosiaalipolitiikkaa.

Sittemmin kiinnostuin opiskelusta niin, että jatkoin opintojani syksyllä 1993 Helsingin yliopistossa. Palasin syksyllä 1994 yhden entisen yhtyeeni pyynnöstä "tuuraamaan" heidän kosketinsoittajaansa. Sijaisuuteni kesti odotettua pitempään, aikaan jolloin yritin jo paneutua pro gradu -tutkielmani aiheen valintaan. Istuessani keikan jälkeen obligatorisen yhden oluen ajan keskustelemassa paikalle kokoontuneiden muusikoiden kanssa (useimmiten Vanhan kellarissa soittanut päivabändi, joka asui samassa hotellissa yhtyeemme kanssa) kävi ilmi, että vaikka vapaa-ajan alkoholin käytössä ei ollut tapahtunut oleellisia muutoksia, niin työaikana tapahtuva alkoholin käyttö oli loppunut. Syyksi arveltiin sitä, että työnsaanti oli mennyt niin tiukaksi, ettei riskejä uskallettu ottaa.

Nuo keikkojen jälkeiset keskustelut inspiroivat minua valitsemaan pro gradu -tutkielmani kohteeksi ravintolatyön ja alkoholin käytön. Tästä kiteytyi tutkielmani nimeksi *Soitto soi ja viina virtaa. Anniskelutyöntekijöiden ja ravintolamuusikoiden näkemyksiä työtapakulttuurin muutoksista tanssiravintoloissa*¹. Tehdessäni pro gradu -tutkielmaani kiinnostuin ravintolamuusikoiden vastauksissa siitä, että he pitivät työtään paljolti elämäntapana.

Tällaiseen elämäntapaan, "muusikkouteen" alkoholin käyttö kuuluu oleellisena osana. Alkoholin käytön voidaan ajatella johtuvan alttiudesta "rankkaan elämäntapaan"². Vaikka tutkijan pitäisi olla valppaana kiinnittämään huomionsa kentältä tuleviin

vihjeisiin ja muuttamaan tutkimussuunnitelmaansakin, en ryhtynyt kuitenkaan sellaiseen. Näin siksi, että pro gradu -tutkielmaani tehdessä minulla ei ollut resursseja muuttaa ja suunnata tutkimustani koskemaan enemmälti ravintolamuusikoiden elämäntavan ja alkoholin käytön yhteyksiä. Asia kiinnosti minua kuitenkin niin paljon, että päätin aloittaa jatkotutkimukseni tekemisen ravintolamuusikoista.

Valmistuttuani keväällä 1996 valtiotieteen maisteriksi, olin jo päättänyt jatkaa opintojani. Ratkaisevin askel oli sitten meno Jussi Simpuran luokse Alkoholipoliittiselle tutkimuslaitokselle. Hän totesi katsellessaan alustavaa tutkimussuunnitelmaani sen olevan (pelkkä) pro gradun laajennus sellaisenaan, joten jotakin uutta jytyä tarvittaisiin. Se uusi jyty oli sitten hänen ehdottamansa muusikoiden elämäkertojen tarkastelu elämänpolitiikan valossa. Niinpä lähdin sitten kotiin ajattelemaan asiaa. Muistan hyvin vielä pettymykseni, en ollut nimittäin tippaakaan innostunut koko elämäkerta-aiheesta. Toinnuttuani kirjoitin kuitenkin uuden tutkimussuunnitelman, johon elämäkertaosuus oli liitetty. Sellaisen kiikutin sitten J. P. Roosille, joka totesi jotenkin, että "*elämäkerta-seminaariin sitten vaan*".

Merkittävänä tutkimukseni inspiraationlähteinä ovat sittemmin olleet sekä J. P. Roosin luotsaamat elämäkertaseminaarit että Kari Vähätalon ohjaamat työpolitiikan seminaarit. Elämäkertaseminaarien vaikutusta on paljolti sekin, että päädyin asettamaan tutkimukseni tavoitteeksi väitöskirjan tekemisen. Seminaareissa vallitseva kannustava ilmapiiri ruokki Anthony Giddensiltä³ omaksumaani keskeistä teemaa "toisista mahdollisuuksista". Tätä teemaa, joka on peräisin Judith Wallersteinin ja Sandra Blakeskeen tutkimuksesta *Second Chances*, Giddens on esitellyt teoksessaan *Modernity and Self-Identity*. Giddensin [ja minun] mielestä elämänpolitiikan pitäisi edistää ihmisten mahdollisuutta "aloittaa uudelleen" missä elämänvaiheessa tahansa.

1 INTRO: Tutkimuksen tausta ja tarkoitus

1.1 Tutkimusteeman esittely: ravintolamuusikoiden elämäntapa erillispolitiikkojen syleilyssä

“No, työ on nähtävästi elämäntehtävä sitten tai elämäntapa, elämäntapahan tää lähinnä on niin ku tiijät vanhana soittajana”. Näin tiivisti suhteensa ammattiinsa yli viisitoista vuotta alalla toiminut ravintolamuusikko Jari¹, jota haastattelin vuonna 1995 ravintolamuusikkoja ja anniskelutyöntekijöitä koskevaa pro gradu -tutkielmaani varten. Useat muutkin haastateltavani viittasivat siihen, että muusikkous oli heille enemmänkin elämäntapa kuin pelkkä elannon ansaitsemiskeino. Tämä käsitys muusikkoudesta toimi sysäyksenä jatkotutkimukselleni, jota varten olen tehnyt täydentäviä haastatteluja selvittääkseni, mitä kaikkea haastateltavani tarkoittivat lausumallaan *"muusikkous on elämäntapa"*.

Minulla itselläniikin on tuntumaa muusikkoudesta elämäntapana, mihin Jari viittaakin. Kaikki haastateltavani tiesivät minun toimineen 1970- ja 1980-luvuilla ammattimaisena ravintola- ja keikkamuusikkona. Monet vetosivat toistuvasti tähän jättäen usein sanomatta tai kuitaten puolinaisilla lauseilla sellaisia asioita, joita arvelivat minun tietävän tai osaavan lukea rivien välistä. Tiedetty muusikkouteni siis tavallaan tyypisti haastatteluja. Toisaalta muusikkoudestani on ollut haastattelujen ja koko tutkimukseni kannalta monenlaista etua. Entisen muusikon on helpompi lähestyä toista muusikkoa ja saavuttaa tämän luottamus kuin alaa tuntemattoman ihmisen. Minun on myös entisenä [ja nykyisinkin silloin tällöin keikkailevana] soittajana ollut helppo samaistua haastateltaviin

ja ymmärtää heidän puheestaan juuri lausumattomiakin ajatuksia. Lisäksi olen voinut käyttää ”itseäni instrumenttina” entisiä taistolaisen opiskelijaliikkeen aktivisteja tutkineen entisen taistolaisen Matti Hyvärisen² tapaan: olen vertaillut muusikoiden tarinoita keskenään, mutta myös suhteessa omiin kokemuksiini.

Tutkimuksen onnistumisen edellytyksenä pidetään usein sitä, että tutkija on kiinnostunut aiheestaan³. Tosin tämä saattaa hankaloittaa tutkimuksen rajaamista kohtuullisiin mittoihin. Olen pyrkinyt ymmärtämään muusikoiden työn ja elämäntavan muodostamaa monisäikeistä yhteyttä. Tämän ymmärrettäväksi tekemisessä käsitteellä ”ravintolamuusikkous”, jota tarkastelen ravintolamuusikoiden työhön orientoitumisen avulla, on keskeinen sija tutkimuksessa.

Tutkijaidentiteetiltäni olen elämäkertatutkija, jos jotakin. Tämä liittyy paljolti kokoa-miini ja käyttämiini aineistoihin. Varsinaiseksi elämäkertahaastatteluiksi en ihan kaikkia yksittäisiä istuntojani muusikkojen kanssa voi parhaalla tahdollanikaan luonnehtia. Monet haastattelut etenivät poukkoilevasti. Erilaisten omiin ja muiden keikkoihin liittyvien hauskojen juttujen kerronta sujui kyllä juohevasti. Yrittäessäni johdatella kysymyksilläni jutunkertoja puhumaan tutkimukseni kannalta tärkeämmistä asioista, esimerkiksi pyytämällä heitä luonnehtimaan suhdetta työhönsä tai työmahdollisuuksiansa muuttumista, jouduin usein melkein lypsämään tietoja. Tällöin sain vain yllä lainatun Jarin lausuman kaltaisia muutaman sanan virkkeitä, joissa vedottiin tietämykseeni muusikkona. Tätä puutetta haastatteluissa kompensoi se, että tapasin muutamia haastateltaviani useampaan kertaan ja vielä monen vuoden aikana. Pidin muutamia yhteyttä myös puhelimitse kysellen kuulumisia. Näin tulin tavallaan seuranneeksi heidän elämäänsä, toisin sanoen koonneeksi elämäkerrallista aineistoa. Itse tekemiäni haastattelujen lisäksi olen käyttänyt täydentävinä aineistoina Suomen Jazz & Pop Arkiston haastatteluja ja jonkin verran myös entisen ravintolamuusikon Sakari Warsellin toimittamia Satumaa –ohjelman henkilökuvia (Haastatteluaineistoista tarkemmin Liite 2.1).

Näinä vuosina, joina olen ravintolamuusikoita tutkinut, on tapahtunut dramaattisia muutoksia ravintolamuusikoiden työmahdollisuuksissa ja -ehdoissa, mikä tuli esiin myös haastatteluissa. Tämä johti minut selvittämään muutoksen taustoja, ennen muuta ravintolatoiminnassa tapahtuneita muutoksia ja muusikkojen edunvalvonnan kehittymistä. Tähän liittyviä tutkimuksia ja selvityksiä lukiessani kiinnostuin muusikkojen

työmahdollisuuksista ja -ehdoista myös varhaisempina aikoina kuin omien haastateltavieni muusikkousvuosina. Tätä kiinnostustani ruokki osaltaan myös tutustuminen mainitsemini muiden tuottamiin aineistoihin, joihin sisältyi paljon omia haastateltaviani vanhempien muusikoiden haastatteluja. Tätä tietä kiinnostuin hahmottamaan suomalaisten ravintolamuusikkojen ammattikunnan historiaa.

Näin ollen voisin oikeastaan sanoa, että tutkimuksessani on *elämäkertatutkimuksellisen juonteen* lisäksi *sosiaalihistoriallinen juonne*, jota tarkastelen työpolitiikan ja alkoholipolitiikan näkökulmista. Vaikka juonteet lomittuvat keskenään, niissä painottuvat erilaiset tutkimusaineistot ja vähän menetelmätkin. Sosiaalihistoriallisen juonteen aineistoja ovat elämäkertojen lisäksi Muusikko- ja Alkoholipolitiikka -lehtien artikkelit. Historiantutkijoiden käyttämille alkuperäislähteille en esimerkiksi alkoholipolitiikan vaiheita hahmottaessani kuitenkaan hakeutunut, kysehän oli ennen kaikkea kontekstin hahmotuksesta. Tosin kiinnostukseni aihetta kohtaan johti minut useinkin ajatuksiin ravintolamuusikkojen historian kirjoittamisesta, joka johtikin tarkasteluni ulottamiseen lähes koko 1900-luvun käsittäväksi.

Jo tässä kohtaa on syytä korostaa Muusikko-lehden hyviä sekä huonoja puolia lähdeaineistona. Se on hyvä lähde ensiksi siinä mielessä, että se on ilmestynyt säännöllisesti 1920-luvulta lähtien. Toiseksi siinä esitetyt mielipiteet kuvaavat ainakin jossain määrin sitä, miten *ravintolamuusikot itse* ovat kokeneet työnsä. Tosin aina 1940-luvun puoliväliin saakka kyseisen lehden kirjoittelussa suhtauduttiin tanssimuusikoihin (myös suomalaisiin) vähän kielteisesti. Ongelmallisena voi pitää myös sitä, että Muusikko-lehti ammatillisena julkaisuna katsoo asioita muusikon näkökulmasta kärjistäen usein edunvalvonta-asioissa ilmenneitä erimielisyyksiä. Näiden ay-henkisten edunvalvontamuusikkojen näkemyksien lisäksi tarkastelun kohteena on kuitenkin myös rivimuusikoiden näkökulma. Silti olen joutunut ottamaan tämän ongelmallisuuden huomioon erityisen vakavasti myös siksi, että se sekoittuu niin vahvasti kysymykseen oman muusikkouteni huonoista puolista: koska samaistun niin helposti ja spontaanisti muusikkonäkökulmaan, on ollut vaikea hahmottaa asioita niin etäännytetysti kuin tutkijalta edellytettäisiin.

Vaikka tarkastelenkin asioita painotetusti ravintolamuusikkojen kannalta, olen pyrkinyt ottamaan etäisyyttä muusikkonäkökulmaan. Olen hahmottanut ravintolamuusikkojen työmahdollisuuksien ja työehtojen kehitystä myös muiden lähteiden kuin

ravintolamuusikkojen haastattelujen ja Muusikko-lehden kirjoitusten kautta. Tässä olen hyödyntänyt muiden tekemiä muusikkoja, musiikkikulttuurin, musiikkiteknologian ja tanssimuotien muutoksia sekä ravintolatoiminnan kehitystä koskevia tutkimuksia ja selvityksiä. Sitä paitsi olen analysoinut ammattikunnan kohtaloita myös yleisemmistä näkökulmista, joita määrittävät tutkimukseni peruskäsitteet työpolitiikka, alkoholipolitiikka ja elämänpolitiikka.

Kvalitatiivinen tutkimus etenee harvoin suoraviivaisesti tutkimusaineiston keruun ja analyysin kautta, sillä tutkija haluaa palata joskus vielä uudestaan tekemään kenttähavaintoja. Itse analyysikin lomittuu koko tutkimuksen keston ajalle. Säveltäjälle tällainen työskentelyprosessi on hyvinkin tuttua. Tutkiminen ja säveltäminen ovat luomisprosesseja, joilla on mielenkiintoisia yhtäläisyyksiä. Tämän olen itse kokenut viime vuosien aikana harrastaessani iskelmien säveltämistä ja tutkimusta rinnakkain. Olenkin käyttänyt tutkimukseni metaforana väljästi tulkiten iskelmän rakennetta: intro, teeman kehittäminen (vastaa iskelmän A-osaa eli säkeistöä), chorus (vastaa iskelmä B-osaa eli kertosaäkeistöä), jota seuraa chorus-soolo (vastaa instrumenttisooloa, joka iskelmämuusiikissa on usein kylläkin A-osa, jazz-musiikissa chorus-soolot tarkoittavat improvisoituja sooloja). Olen huomannut työssäni, että tällainen käsittely on kätkenyt sisälleen tiedostamattoman metametodologisen otteen.

Tässä väitöskirjatutkimuksessa rakenne hahmottui lyhyesti kuvaten seuraavasti. Aluksi minulla oli jonkinlainen epämääräinen teema, ajatus tutkimuksen tarkoituksesta, joka oli hahmottunut jo grounded theory -idean inspiroimana pro gradu -tutkimuksesta⁴. Tutkaillessani ravintolamuusikkoutta elämäntapana päädyin ravintolamuusikkouden orientaatioihin. (Menetelmistä enemmän Liite 2.3) Orientaatioiden ihmettely, erityisesti havainto siitä, kuinka eräänlainen ”ohimenijäorientaatio” eli valmistautuminen mahdolliseen osa-aikaiseksi muusikoksi siirtymiseen tai alalta lähtöön alkoi 1990-luvun edetessä pulpahtella esiin myös vannoutuneimpien alan miesten haastatteluissa, vei taustojen hahmottamiseen. Sosiaalishistoriallisen tutkimusretken myötä alkoi hahmottua tutkimuksen kolmijako, joka täsmentyi myöhemmin *kurin*, *sivistämisen* ja *markkinakurin* kausiksi. Tätä kolmijakoa voidaan verrata sävellyksen rakenteen ja sointupohjan muovautumiseen.

Sävelmä syntyy harvoin siten, että ensin sävelletään intro, sitten A-osa ja B-osa, joiden jälkeen kenties lisätään soolot ja lopuke. Monesti sävellyks alkua hahmottua

kertosäkeen alusta, jossa sävellyksen teema ja nimikin usein esiintyvät. Intro tehdään yleensä vasta sävellyksen valmistuttua. Hyvin usein myös palataan sävellyksen valmistuttuakin korjaamaan ja muuttamaan jotakin kohtaa. Paljolti vastaavanlainen prosessi on kokemukseni mukaan myös tutkimuskirjoittaminen, eli ”sävellyksen” paikalle voisi sijoittaa ”tutkimustekstin” ja ”säveltämisen” paikalle ”kirjoittamisen”

Ennen tätä tutkimustekstiä kirjoittamiani julkaistuja artikkeleitani, joiden ”jälkiä” on nähtävissä myös tässä tekstissä, voisi verrata niin sanottuun live-taltiointiin, jossa soolot esitetään ottamalla huomioon kulloisenkin yleisön ominaislaatu. Myös artikkelit oli suunnattu jo alusta alkaen määrättyihin julkaisuihin, joissa ne julkaistiin. Live-taltioinnin tapaan virheitä tulee, ja jälkikäteen ajan kuluttua huomaa kohtia, joissa olisi soittanut ja kirjoittanut toisin, vähän tarkemmin [soittamisen kohdalla live-taltionnin tarkastelu vaatii tietenkin sen äänittämistä].

Tämä monografia on perinteisen väitöskirjan ja artikkeliväitöskirjan välimuoto. Sain ensimmäisen kipinän tähän kirjamuotoon johtaneesta ajatuksesta, kun kuulin sellaisesta mahdollisuudesta keväällä 2003 Risto Alapuron, Tapani Valkosen ja Johanna Mäkelän johtamassa seminaarissa, jossa käsiteltiin väitökseen liittyviä asioita. Siellä annettuun esimerkkiin Matti Hyvärisen⁵ väitöskirjaan ”*Viimeiset taistot*” tutustuminen lisäsi kiinnostustani. Lopullinen päätös muovautui esitarkastajien alustavien suositusten perusteella.

Artikkeleista olen hyödyntänyt etenkin seuraavaa kolmea, jotka on julkaistu refereemennettelyä noudattavissa julkaisuissa: 1) *Valtiokurista markkinakuriin: Ravintolamusiikot kohteina ja instrumentteina*⁶, 2) *Ravintolamusiikot perinteisinä ja postmoderneina pätkä- ja vuokratyöläisinä*⁷, 3) *Postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijät? Ravintolamusiikkouden orientaatiot*⁸. Artikkeleiden julkaisijoilta olen saanut luvan hyödyntää artikkeleitani tässä monografiassa. Olen hyödyntänyt myös vähäisemmässä määrin artikkeleita *Ravintolamusiikkojen musiikkisukupolvet musiikkimaun perusteella*⁹ ja *Ravintolamusiikon työ 1920-luvulta lähtien: Vuokratyön edelläkävijä?*¹⁰

Tutkimuksen rakenne on lyhyesti seuraava. Tässä luvussa 1 tarkastelen tutkimuksen lähtökohtia, taustaa ja aineistoja. Tarkastelen myös tutkimuksen peruskäsitteitä siinä määrin kuin ne ovat välttämättömiä tutkimukseni kannalta. Nämä peruskäsitteet edustavat samalla myös eri näkökulmia, joita olen soveltanut tutkimuksessani.

Luvussa 2 tarkastelen kahta tutkimustani ohjannutta juonetta, jotka ovat sosiaali-historiallinen ja elämäkertatutkimuksellinen juonne. Näiden lisäksi esittelen peruskä-sitteiden operationalisointia sekä sosiaalihistoriallisen juonteen ajallisen kolmijaon kurinpito, sivistäminen ja markkinakuri syntyä ja suhdetta muihin jaotteluihin.

Luvut 3 ja 4 muodostavat tutkimukseni pääluvut. Luvussa 3 tarkastelen ajallisen kolmijaon (kurinpito, sivistäminen ja markkinakuri) kautta ravintolamuusikoiden nä-kemyksiä siitä, miten ravintolamuusikot ovat kokeneet työssään tapahtuneet muu-tokset. Työpolitiikan näkökulman lähtökohtana on antaa yleiskuva ravintolamuusikoi-den työn kehityksestä 1920-luvulta 2000-luvulle saakka. Huomioni kiintyi ennen kaikkea siihen yhteyteen, joka nykyisellä vuokratyöllä on ollut ravintolamuusikoiden työn kanssa 1920-luvulta saakka. Ravintolamuusikot ovat olleet kaikkina näinä kausina jossain määrin epätyypillisissä työsuhteissa, joille on ollut ominaista se, että niihin voidaan yhdistää monia nykyiselle vuokratyölle kuuluvia piirteitä. Taustalla leijailee kysymys, voidaanko ravintolamuusikoiden työsuhteissa tapahtuneita muutoksia verrata ja mahdollisesti jopa yleistää muissakin ammateissa tapahtuviin muutoksiin. Tällöin keskeisenä ovat ne vaikutukset, joita globalisoituvat työmarkkinat ja teknologian kehitys aiheuttavat erilaisten ammattien muutoksille ja koko olemassaololle. Näin syntyy tutkimuksen työpoliittinen näkökulma.

Alkoholipoliittisen näkökulman lähtökohtana on tarkastella kahden erilaisen aineisto-ryhmän (Muusikko-lehden (pää)kirjoitukset ja muusikkojen haastattelut sekä alkoho-lipoliitiikan asiantuntijoiden lausumat) perusteella niitä muutoksia, joita suomalaisessa alkoholipoliitikassa on tapahtunut 1900-luvulla. Tällöin tutkimuksen keskiössä on ollut se, mitä vaikutuksia näillä muutoksilla on ollut ravintolamuusikoiden työmahdollisuuk-siin ja työehtoihin. Toisen alkoholipoliittisen juonteen muodostaa se, kuinka ravintola-muusikoiden alkoholin käyttöön työn aikana on suhtauduttu. Näitä yhdistää se, että alkoholipoliitiikan ja työpolitiikan suhdetta tarkastellessani kiinnitän huomiota siihen miten ravintolamuusikot itse ovat kokeneet edellä mainitut asiat.

Musiikkikulttuurin, musiikkiteknologian ja tanssimuotien muutoksia tarkastelen siinä määrin kuin ne ovat olleet merkityksellisiä ravintolamuusikon työlle. Jossain määrin tarkastelen musiikkikulttuurin tapahtumia yleisemminkin, koska ne auttavat kytkemään ravintolamuusikon työhön liittyvät tapahtumat muihin aikakauden ilmiöihin. Nostan esiin kultakin vuosikymmeneltä sellaisia suosikkisävelmiä, jotka kuuluvat nykyisinkin keikka-

ja ravintolaorkestereiden ohjelmistoon. Lähemmin tarkastelen sellaisia sävelmiä, jotka ovat kuuluneet Teoston 40 eniten soitetuimman teoksen listalle vielä viimeisten viiden vuoden aikana (1998—2002)¹¹. Tällä haluan korostaa sitä pysyvyyttä, joka suomalaisten musiikkimakua parhaiten kuvaa, vaikka erilaiset muoti-ilmiöt ovatkin vaihdelleet vuosisadan aikana¹². Lisäksi suosikkisävelmien tunnettavuus helpottaa tapahtumien aikaan sijoittamista lukijankin kannalta. Tutkimukseni lähtöasetelmaa havainnollistaa seuraava kuvio:

KUVIO 1. Tutkimuksen alustava lähtöasetelma

Murroskohdat	RAVINTOLAMUUSIKON AMMATIN ELÄMÄNKAARI		
		Elämänpolitiikka	
		Työpolitiikka	
		Alkoholipolitiikka	
		Musiikkikulttuuri	
A I K A 1 9 2 0 — 2 0 0 0			

Kuvion mukaisesti tarkastelen ravintolamuusikon ammatin elämänkaarta työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja musiikkikulttuurin muutosten kautta (käsitteistä tarkemmin luvussa 1.2). Näiden murroskohdat eivät todellisuudessa satu aivan yksiin, vaikka ne tässä onkin siten esitetty. Välittävänä ja kokoavana elementtinä on elämänpolitiikka, jonka esiin nousemisen edellytyksiä tarkastelen myöhemmin tarkemmin luvussa 5.

Luku 4 on tutkimukseni keskiössä jo siinäkin mielessä, että sen aineistona ovat itse tekemäni haastattelut. Lähilukuun olen ottanut näistä kolmen pitkään alalla toimineiden ravintolamuusikoiden elämäkerralliset haastattelut, joiden kautta pohdin sitä, millaisia työn ja elämän orientaatioita ravintolamuusikoille voi kehittyä ja kuinka nämä orientaatiot voidaan käsittää elämänpoliittisina strategioina. Orientaatioiden muodostamisen perustana on se, kuinka ravintolamuusikot suhtautuvat työhönsä ja etenkin sen oheistoimintoihin (alkoholin käyttö ja naisten “iskeminen”). Tämän perusteella pystyin kehittelemään erilaisia tyyppejä. Tyypittelyn idea syntyi jo tutkimuksen alkuvaiheissa tutustuttuani J. P. Roosin¹³ elämäkertatyyppeihin: 1) sotien ja pulan sukupolvi (1910- ja 1920-luvuilla syntyneet); 2) jälleenrakennuksen ja nousun sukupolvi (1920-luvun

puolivälin ja 1930-luvun lopun välisenä aikana syntyneet); 3) suuren murroksen sukupolvi (sodan aikana ja 1940-luvulla syntyneet) ja 4) "lähiöiden sukupolvi" (1950-luvulla syntyneet).

Aluksi muodostin viisi tyyppiä, jotka täsmentyivät myöhemmin kolmeksi orientaatio-tyypiksi kuvastaen suhtautumista ravintolamuusikkouteen kokonaisuudessaan: elämäntapa-, tähtiinpyrkijä- ja ohimenijämuusikko. Nämä voidaan käsittää weberiläisinä ideaalityyppeinä¹⁴, joita ei yksilöinä ole olemassa. Sama henkilö voi elämänsä aikana vaihtaa orientaatiota. Orientaation vaihdos tapahtui usein sellaisten tapahtumien yhteydessä, joita Giddens¹⁵ nimittää kohtalokkaiksi hetkiksi. Vertaan luvun 4 lopussa kehittämiäni tyypittelyjä Zygmunt Baumanin¹⁶ elämäntapatyyppyeihin (*turistit, kulkurit ja pyhiinvaeltajat*), joihin näytti sisältyvän runsaasti sellaisia piirteitä, jotka olivat ominaisia ravintolamuusikoiden suhtautumisessa työhönsä ja elämäntapaansa.

Viimeisessä luvussa kokoan yhteen tutkimuksen keskeiset teemat ja tarkastelen tutkimuksen tuloksia työpolitiikan, alkoholipolitiikan, musiikkikulttuurin ja elämänpolitiikan näkökulmista. Ravintolamuusikon työn loppuminen normaalina kokoaikatyönä tutkimuksen aikana antaa tutkimukselle oman mausteensa. Arvioin ravintolamuusikoiden ja keikkamuusikoiden (sekä vähän muidenkin) työn tulevaisuutta, sillä työtä on, mutta sen olemus on muuttunut. Lisäksi keskustelen siitä tutkimuksen aikana kehittyneestä suuresta taustatutkimuskysymyksestä, joka on elämänpolitiikan ja "systeemipolitiikkojen" suhde. Olen päätenyt siihen, että sosiaalishistoriallisen juonteen sisältämien kausien politiikat voidaan tulkita elämänpolitiikan edeltäjiksi. Tämä tulkintani perustuu tutkimukseni aikana hahmottuneeseen näkemykseen, että elämänpolitiikkaa ei tarvittu vielä silloin, kun erilliset niin sanotut systeemi-, instituutio tai interventio-politiikat pystyivät ohjaamaan kansalaisten elämää. Taustatutkimuskysymys voidaan muotoilla väittämäksi: *Kun erillispolitiikat ovat vahvoja, ei elämänpolitiikkaan tarvitse turvautua.*

Liitteessä 1 luon ensiksi lyhyen katsauksen tutkimuskirjallisuuteen, jossa on käsitelty ainakin jossain määrin samaa aihetta kuin tässä tutkimuksessa. Liitteessä 2 esittelen sen jälkeen aineistoja, niiden käsittelyä sekä analyysimenetelmiä. Tarkastelen liitteessä grounded theorya ja etnografista metodia vain siinä määrin kuin katson olevan välttämätöntä tämän tutkimuksen kulun selventämisen kannalta. Lisäksi valotan Atlas/ti:n käyttöä ja etenkin sitä tutkimuksen loppuvaiheissa hyödyntämäni innovaatiota, jonka Atlas/ti on mahdollistanut jo jonkin mutta jonka käyttöön en ole törmännyt vielä muita

tutkimuksia tarkastellessani. Tämä innovaatio perustuu haastatteluiden analysointiin sellaisenaan (wav-formaatissa) ilman litterointia, jolloin haastattelun informaatioarvo säilyy runsaampana kuin litteroidussa tekstissä, pysyihän haastattelu silloin aitona omassa yhteydessään. Uskon tällaisen menetelmän nousevan ajan mittaan haastattelujen analysoinnin välineenä litteroitujen tekstien analyysin vaihtoehdoksi ja kilpailijaksi tai ainakin sen täydentäjäksi. Tällainen kehitys edellyttää kuitenkin (yhteiskunta)tieteilijöiltä ennakkoluulottomampaa suhtautumista uuden tietotekniikan mahdollistamiin innovaatioihin.

1.2 Kysymyksenasettelun peruskäsitteitä

Tutkimukseni kysymyksen asettelu peruskäsitteitä ovat *työpolitiikka*, *alkoholipolitiikka*, *elämänpolitiikka* sekä näiden politiikkojen luonteen ja kehityksen kuvaamisen kannalta tärkeät erottelut interventio- ja adaptaatiopolitiikka, kontrolli- ja kuripolitiikka sekä moderni ja postmoderni. Sosiaalipolitiikkaan edellä mainitut politiikat suhteutuvat siten, että työpolitiikan ja alkoholipolitiikan voidaan tulkita olevan interventio- ja kuripolitiikkoja (systeemi- tai instituutiopolitiikat), kun taas elämänpolitiikka edustaa adaptaatiopolitiikkoja (yksilö- ja yhteisöpolitiikat). Kyösti Raunio¹⁷ pitää sosiaalipolitiikan peruslähtökohtana historiallisessa perspektiivissä sosiaalista näkökohtaa, joka kiinnittää huomion erityisesti huonoimmassa asemassa olevaan. Sosiaalipolitiikan viimeaikaista kehitystä on kuvattu interventio- ja kuripolitiikkojen heikentymisenä. Toisaalta sosiaalipolitiikan järjestelmien tehokkuusvaatimuksesta on tullut Olli Pusan ym.¹⁸ mukaan hallitseva kehityssuunta. Tämän kehityssuunnan tulkitseksi vastaavan systeemien adaptaatiota markkinoiden tehokkuusvaatimukseen.

Työpolitiikkaa on Kyösti Raunio¹⁹ mukaan pidetty ennen toista maailmansotaa sosiaalipolitiikan perustana, sillä sosiaalipolitiittiset uudistukset koskivat enimmäkseen työtä ja työntekoa työpaikalla. Vasta toisen maailmansodan jälkeen sosiaaliturvapolitiikka on noussut keskeiseksi toiminta-alueeksi. Vaikka sosiaalipolitiikan erään erikoislohkon, alkoholipolitiikan, voidaan jopa epäillä käyneen tarpeettomaksi²⁰ tai peräti lakanneen olemasta²¹, voidaan alkoholipolitiikan edelleenkin tulkita olevan osa sosiaalipolitiikkaa yhtenä hyvinvoinnin edistämiseen tähtäävänä interventio- ja kuripolitiikan muotona.

Erik Allardt²² katsoo, että sosiaalipolitiikka on ehkä laajenemassa kattamaan myös elämänpolitiikan, koska elämäntavan ja koko elämänhallinnan huomioonottaminen on alkanut näkyä sosiaalipolitiikassa. Mutta Allardt myös huomauttaa, että elämänpolitiikka on ollut jo aiemminkin mukana sosiaalipoliittisessa keskustelussa etenkin hyvinvointiyhteiskuntaa koskevissa teemoissa. Myös J. P. Roos²³ kytkee elämänpolitiikan vähemmän kunnianhimoisessa muodossa hyvinvointivaltioon ehdottaen, että hyvinvointipolitiikan sijasta puhuttaisiin elämänpolitiikasta. [Elämänvaltiota ei sentään kukaan poliitikko ole vielä ennättänyt ehdottamaan.] Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin mainittuja politiikkoja ja vähän niiden historiaakin.

1.2.1 Työpolitiikka

Työpolitiikka on aina ollut sosiaalipolitiikan keskeinen alue. Näin voidaan väittää, sillä käsitteli hän jo Eino Kuusi 1930-luvulla julkaistussa tuhatsivuisessa teoksessaan Sosiaalipolitiikka I—II työpolitiikkaa peräti 700-sivun verran. Työpolitiikan asiat olivat aluksi keskeisiä sosiaaliministeriön tehtäviä, sillä enin osa sosiaalipoliittisista kysymyksistä luettiin kuuluvaksi osaksi työväenkysymystä. Jo aiemmin suomalaisen työpolitiikan uranuurtaja Leo Ehrnrooth katsoi Pekka Haatasen²⁴ mukaan, että sosiaalipolitiikan tehtävänä oli yhteiskunnan luokkavastakohtaisuuksien lieventäminen. Heikki Waris sisällytti Koistisen²⁵ mukaan työpolitiikkaan työsuhdepolitiikan, työpalkkapolitiikan, työntekijän suojelun ja työvoimapolitiikan. Työvoimapolitiikan tutkimus on Suomessa siten aina ollut vahvasti sosiaalipoliittista. Työvoimapolitiikka laajeni käsitteenä työpolitiikaksi, kun 1970-luvun alussa perustettu työvoimaministeriö muuttui vuonna 1989 työministeriöksi. Tämä kuvastaa Koistisen²⁶ mukaan sitä, että yhteiskunnallisten interventioiden alueen katsottiin laajenneen.

Tutkimukseni kannalta yksi oleellinen kysymys onkin: mitä on työ? Näin siksi, että monet ravintolamuusikot kokevat ainakin osittain työn elämäntavaksi. Yleensä työn käsitteeseen liittyy palkkatyötä. Silloin unohdetaan helposti, että palkkatyö laajamittaisena liittyy teollistumiseen. Jossakin mielessä työ on vapaa-ajan vastakohta. Se on jotakin, jota meidän on tehtävä ja josta meille maksetaan, vaikka on myös paljon toimintoja, joista maksetaan toisissa yhteyksissä ja tehdään ilmaiseksi toisissa.

Tällaisia ovat monet kotitalouteen liittyvät työt, esimerkiksi astioiden pesu, vaatteiden silittäminen, ruuanlaitto, lastenhoito. Lisäksi on vapaa-ajan toimintoja, joita toiset pitävät harrastuksena, toiset ammattina: esimerkiksi jalkapallo, jääkiekko, shakki ja musisoiminen.²⁷

Työ fyysiseltä piirteeltään ja kielelliseltä kuvaukseltaan on yhteiskunnallisesti konstruoitu. Ei ole mitään pätevää tai objektiivista asiaa nimeltä työ, on vain sosiaalisten aktiviteettien muotoja, joita pidämme työnä ja ne liittyvät useimmiten sosiaaliseen kontekstiin, joka ylläpitää toimintaa. Siksi sitä, mikä lasketaan työksi, ei voida irrottaa siitä yhteydestä, jossa se on olemassa, ja yhteys vaihtelee ajan ja paikan mukaan. Eli Charles Lambin kysymykseen vuodelta 1822 *"Kuka ensiksi keksi työn?"* (*"Who first invented work?"*), on vastattava Keith Grintin mukaan: *"Kuka sanoi, että työn keksiminen on lakannut"* (*"Who said the inventing of work had ceased"*).²⁸

Palkkatyö on osittunut Suomessa koko 1990-luvun ajan. Tälle muutokselle lama antoi perusteellisen ja lopulliselta tuntuvan leimansa. Laman vaikutuksista ei olla monilla aloilla vieläkään toivuttu tai "haluttu toipua". Monissa yrityksissä työvoimaa supistettiin ja uudenlainen työehtosopimusten soveltaminen tai paremminkin rikkinen tuli yleiseksi tavaksi, ainakin ravintolamusikon työssä. Juha Antila²⁹ onkin todennut tutkimuksessaan työaikaparadigman muuttuneen 1990-luvulla. Muutos on näkynyt ennen kaikkea työaikojen määräaikaistumisessa. Muutokselle on ollut ominaista se, että palkansaajien kollektiiviset vaikutusmahdollisuudet työmarkkinoilla ovat vähentyneet oleellisesti.

Normaalityösuhteen ylivallan päättymistä on pidetty jopa osoituksena yhden aikakauden päättymisestä ja uudenlaiseen globalisoituvien kasvottomien markkinoiden valtaan ajautumisesta.³⁰ Lukuisat yhteiskuntatieteilijät ovat käsitelleet 1990-luvulla tapahtunutta yhteiskunnan fragmentoitumista ja työsuhteiden muutoksia.³¹ Työpolitiikan näkökulmasta yhteistä näille tarkasteluille on ajatus epätyypillisten työsuhteiden lisääntymisestä. Normaalina tai tyypillisenä työsuhteena pidetään yhdelle työnantajalle tehtyä jatkuvaa ja kokoaikaista työtä, jota tehdään työnantajan määräämissä tiloissa.³² Työ katsotaan epätyypilliseksi silloin, kun se poikkeaa ainakin joltain osalta edellisestä työn määrittelystä.³³

Ravintolamusikot ovat alusta asti toimineet useammassakin mielessä epätyypillisissä työsuhteissa ja jo muutaman vuosikymmenen ajan sen tyyppisissä työsuhteissa,

joiden on katsottu alkaneen yleistyä 1990-luvulta lähtien globalisoituvassa, "postmodernissa" yhteiskunnassa. Yksi tämän tutkimuksen keskeinen työpoliittinen taustakysymys onkin, onko ravintolamuusikoiden työsuhteissa tapahtuneita muutoksia ja heidän tapojaan orientoitua koko ajan muuttuvissa tilanteissa tarkastelemalla mahdollista ennakoita yleisemminkin niitä seurauksia, joita globalisaatioon liitettyllä työvoiman kansainvälisen liikkuvuuden ja vuokra- ja pätkätyön lisääntymisellä on ajatellen ihmisten työn ja elämisen ehtoja.

Vaikka määräaikaiset työsuhteet alkoivat yleistyä jo 1980-luvun puolivälissä, niin vasta 1990-luvulla voidaan niiden todeta lisääntyneen kaikissa ammattiryhmissä.³⁴ Tällöin alkoi syntyä lyhytaikaisista työsuhteista johtuen erityisiä vuokratyövoiman välittäjiä, jotka toimivat työnantajan ja työntekijän välissä. Vuokratyö onkin yleistynyt ja levinnyt lehtitietojen mukaan koskemaan lukuisia ammattiryhmiä.³⁵ Vuokratyövoiman välittäjäyrityksiä on tullut koko ajan lisää ja koko Euroopan unionin alueella vuokratyösuhteiden määrä kasvoi 1990-luvulla 2—5-kertaiseksi.³⁶

Työhön makrotason käsitteenä liittyy tässä tutkimuksessa globalisaatio, jolla tarkoitetaan yleensä vain taloudellista toimintaa, vaikka sen vaikutukset ulottuvat teknologian, politiikan ja kulttuurin alueille.³⁷ Yhteistä monille tulkinnoille on ainakin rajojen poistuminen työvoiman ja pääoman liikkumiselta. Usein globalisaatioon sisällytetään valikoivasti piirteitä sen mukaan, suhtaudutaanko siihen puoltajana vai vastustajana.³⁸ Kimmo Kiljusen³⁹ mukaan "*Globalisaatio on yhteiskunnallinen muutosprosessi, joka laajentaa ja tiivistää ihmisten yleismaailmallista yhteyttä*".

Tässä tutkimuksessa keskityn tarkastelemaan lähinnä niitä globalisaation vaikutuksia, joita vierasmaalaisen työvoiman suurella määrällä voi mahdollisesti olla työehtoihin. Näitä vaikutuksia analysoin yksilötasolla ja ravintolamuusikkojen näkökulmasta, mutta jossain määrin myös yleisemmällä tasolla.

Ravintolamuusikoiden voi väittää olleen edelläkävijöitä myös vuokratyöläisinä, ei yksin pätkätyöläisinä. Työministeriön mukaan vuokratyön välittämisen toimilupa oli 1990-luvun alussa 189:llä ohjelmatoimistolla, joiden lisäksi ilman lupaa toimi noin 100 ohjelmatoimistoa.⁴⁰ Myöhemmin lukumäärää on ollut hankala arvioida, koska työvoiman vuokraus ei ole ollut luvanvaraista enää 1990-luvun puolivälin jälkeen. Ennen sitä vuokratyöyrityksiä oli lähes viisisataa, joista noin puolet toimi viihdealalla, "*ja me kutsumme niitä ohjelmatoimistoiksi*"⁴¹. Mikäli erityisesti vuokratyön lisääntymistä pidetään

työsuhteiden pirstoutumisen ohella nykyiselle postmodernille ajalle ominaisena, on siis ravintolamuusikon työ ollut jo pitkään oivallinen esimerkki postmodernista työstä. Hieman kärjistäen voisikin todeta, että ravintolamuusikon työ on ollut "postmodernia" jo ennen tuon sanan keksimistä. Ravintolamuusikoille vuokratyövoimana olo on nimittäin ollut tuttua jo 1920-luvulta lähtien.

Epätavallisia työsuhteita on toki muissakin ammateissa ollut tilapäistyön muodossa jo 1900-luvun alusta alkaen: esimerkiksi maaseudun tilaton työväestö ja päiväläiset.⁴² Poikkeako ravintolamuusikon työ sitten muista epätavallisista työsuhteista? Kyllä, ainakin seuraavissa suhteissa: 1) ravintolamuusikon työ on kohtalaisen korkeaa ammattitaitoa vaativa, koska ammattiliiton jäsenyys on edellyttänyt hyvää ammattitaitoa; 2) ravintolamuusikon työvälineet (musiikki-instrumentit) ja esiintymisasut (alkuaikoina frakki) ovat kalliit; 3) työvälineiden kehitys on kulkenut teknologian kehityksen rinnalla laajasti uusinta tietotekniikkaa hyväksi käyttäväksi; 4) ravintolamuusikot ovat olleet jo työehtosopimustenkin (1948 ja 1955: 3 § 3) mukaan toimenhaltijoita, joko vakituisia tai ylimääräisiä (ylimääräisiä toimenhaltijoita ovat ns. keikkamiehet, sijaiset ym.)⁴³.

Ravintolamuusikoiden työhön ovat vaikuttaneet osaltaan musiikki- ja huvittelukulttuurin muutokset, jotka ovat olleet sidoksissa talouden suhdannevaihteluihin. Julkisen vallan toimenpiteet ovat vaikuttaneet ennen kaikkea ravintoloiden anniskelusäädösten kautta. Lisäksi ulkomaisen työvoiman liiallista käyttöä estävät säännökset ovat tehottomuudessaan olleet muusikoille tuttuja koko 1900-luvun ajan. 1900-lukua tarkasteltaessa voidaan löytää kolme ravintolamuusikoiden työpolitiikan "kipupistettä": 1) työehtosopimusten rikkominen, 2) ulkomaalaisen työvoiman suuri määrä, jota on usein perusteltu 3) kotimaisten ravintolamuusikoiden väitetyllä alkoholin käytöllä työaikana.

Tarkastelen siis työpolitiikan näkökulmasta sitä, miten *ravintolamuusikot itse* kokevat työnsä muuttuneen ja miten heidän työhön suhtautumisensa (muusikkouteen orientoituminen) on vaihdellut. Yleisemmällä tasolla pohdin sitä, mitä muusikkojen työehdoissa ja työhönsä suhtautumisessa tapahtuneiden muutosten perusteella voisi päätellä siitä, miten nykyisin laajenevan pätkä- ja vuokratyövoiman työehdot mahdollisesti tulevat muuttumaan. Kyösti Raunion⁴⁴ mukaan sosiaalipolitiikan näkökulmasta työpolitiikassa pitäisi tarkastella ennen kaikkea heikon työmarkkina-aseman ja työelämästä syrjäyty-

misen ongelmia. Tässä mielessä nojaan tutkimuksessani Suomessa näihin päiviin saakka hallinneeseen sosiaalipoliittiseen perinteeseen.

1.2.2 Alkoholipolitiikka kontrolli- ja kuripolitiikkana

“Alkoholipolitiikka” on suhteellisen tuore käsite, joka on ollut käytössä vain Pohjoismaissa. 1970-luvulla alkoi myös laajemmassa kansainvälisessä kielenkäytössä esiintyä termi “alcohol control policy”, jolla tarkoitettiin alkoholiin kohdistuvaa kontrollipolitiikkaa⁴⁵. Tällöin alkoholipolitiikalla tarkoitetaan julkisen vallan toimenpiteitä, joilla alkoholin nauttimisen aiheuttamia haittoja on pyritty ehkäisemään. Tällainen määrittely sulki alkoholipolitiikan käsitteen piiristä pois epävirallisen sosiaalisen kontrollin. Sittemmin Edwards ym.⁴⁶ muotoilivat 1990-luvulla termin “alcohol policy” (alkoholipolitiikka), joka oli laajempi kuin Bruunin määrittelemä termi, mutta se piti vielä sisällään valtiollisen lakiin perustuvan kontrolloinnin. ECAS [The European Comparative Alcohol Study] -tutkimuksessa on pyritty täsmentämään terminologian monivivahteisuutta⁴⁷.

Kontrollipolitiikka on Suomessa ollut alkoholipolitiikan keskeinen keino vaikuttaa alkoholin käyttöön. Kontrollipolitiikan rinnalla on harjoitettu myös valistamis-, tuki- ja palvelupolitiikkaa, mutta niiden merkitys on ollut kontrollipolitiikkaan nähden toissijainen Suomen alkoholipolitiikassa. Kontrollipolitiikka liitti alkoholipolitiikan sosiaalipolitiikkaan, sillä alkoholipolitiikkaa pidettiin jo varhain sosiaalipolitiikan osana. Sen lisäksi alkoholipolitiikka muodosti suhteellisen riippumattoman oman alansa sosiaali- ja hyvinvointipolitiikan osana.⁴⁸ Alkoholin käytön kontrolli liittyy arvohierarkioiden erilaisuuteen, käsityksiin alkoholin käytöstä ja käytön vaikutuksista. Suhtautuminen kontrolliin pohjautuu käsityksiin kontrollivaihtoehtojen tehokkuudesta. Suomalaisen alkoholipolitiikan perusajatuksena on ollut se, että kulutustasoon vaikuttamalla voidaan vaikuttaa alkoholihaittojen määrään.⁴⁹

Tämän tutkimuksen kannalta kontrollipolitiikka liittyy sekä ravintoloiden anniskelukontrolliin että ravintolamuusikoiden omaan työaikana tapahtuvaan alkoholin käyttöön. Ravintoloissa tapahtuva kontrolli on olennainen osa alkoholijuomien jakeluun liittyvää kontrollia. Ravintolainstituutio on liittynyt läheisesti kaupungistumiseen. Koskikallion⁵⁰ mukaan ravintoloiden kontrollipolitiikkaa on ollut hyvin tiukkaa 1950-luvun loppupuolelle

saakka. Tästä muodostavat poikkeuksen pari kieltolain jälkeistä vuotta, jotka edustavat hyvin vapaamielistä alkoholipolitiikkaa. 1950-luvun lopussa vapautuminen alkoi ilmetä ravintoloiden määrän ja anniskelun kasvun kehityksessä. Ravintolajuomista ja mietoja alkoholijuomia suositeltiin Alkon toimesta sekä 1950 että 1960-luvuilla, jolloin siitä tuli oletetun totuuden ansiosta vallitseva alkoholipoliittinen linja. Myöhemmät tutkimukset osoittivat, ettei ravintolajuominen ollut sen hillitympää kuin kotona juominen⁵¹.

Työelämän ja alkoholin käytön suhteesta on voitu Jussi Simpuran⁵² mukaan erottaa kaksi perusnäkökulmaa: alkoholihaittojen ja työolosuhteiden näkökulmat. Alkoholihaittojen näkökulmasta tarkastelun kohteena on se, millä aloilla alkoholin käytöstä johtuvia haittoja esiintyy ja miten haitat vaikuttavat tuotantoon. Tästä näkökulmasta elämä on jakautunut eri osiin: työelämään ja yksityiselämään, työaikaan ja vapaa-aikaan. Tällöin alkoholin käytön syyt ovat yksilön sisäisiä, eikä työolosuhteilla ole merkitystä alkoholiongelmien syntymisessä.

Työolosuhteiden näkökulma edustaa työkeskeistä näkökulmaa, koska elämä siinä käsitetään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Alkoholin käytön syinä katsotaan tällöin olevan työn aiheuttaman stressin lisäksi työpaikoilla olevan alkoholin helpon saatavuuden, jolla joissakin ammateissa voi olla merkittävä altistava vaikutus. Martin A. Plant⁵³ on esittänyt kolme tekijää, joiden avulla voidaan tarkastella ammattiryhmien välisiä eroja alkoholismien esiintymisessä: 1) Saatavilla oleva alkoholi; 2) Sosiaalinen juomispaine ja 3) Eristyneisyys normaaleista sukupuolten välisistä ja muista sosiaalisista suhteista. Saatavilla oleva alkoholi voi Plantin mukaan edistää anniskelutyöntekijöiden alkoholin käyttöä. Mielestäni tähän voidaan lisätä myös muusikot, joille helposti tarjotaan alkoholijuomia. Kuitenkin Plant katsoi, ettei ole olemassa yksiselitteistä riskitekijää, vaan kyse on siitä, houkuttelevatko jotkut ammatit alkoholin ongelmakäyttöön vai ovatko näitten ammattien piirteet sellaisia, että ne ruokkivat alkoholin käyttöä.

Olen yhdistänyt edellä mainituista näkökulmista elämänpoliittisen näkökulman, joka perustuu alkoholihaittojen näkökulmaan siinä, että alkoholin käytön ongelmat juontuvat yksilön sisäisistä tai varhain opituista seikoista. Tulkitsen tämän näkemyksen olevan lähellä elämänpoliittista näkökulmaa alkoholin käyttöön siksi, että siinä korostuu yksilön elämänhallinnan merkitys vailla ulkoisia pakkoja. Toisaalta työolosuhteiden näkökulmasta elämä käsitetään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi, jossa ei rajata erilleen työn ja

sen ulkopuolella tapahtuvia ilmiöitä. Ravintolamuusikkojen ammatissa tällainen näkemys on korostunut, koska ainakin 1990-luvulle tultaessa he ovat korostaneet työn ja elämäntavan yhteyttä⁵⁴.

Ravintolamuusikoiden kohdalla kontrollissa on kysymys siitä, miten alkoholin käyttö yleisen mielipiteen mukaan kuuluu oleellisena osana heidän työhönsä ja miten sitä pitää säädellä. Ravintolamuusikoiden haastattelujen ja muunkin tutkimusaineiston mukaan asialla on kuitenkin kaksi puolta: työaikana ja työajan ulkopuolella tapahtuva alkoholin käyttö. Nämä kaksi asiaa sekoittuvat yleensä julkisissa keskusteluissa, joita ruokkivat erilaiset suomalaiseen yleiseen “viinaperinteeseen” kuuluvat legendat, jotka liittyvät kiinteästi käsitykseen “suomalainen viinapää”. Tämä käsitys erityisesti suomalaisille kuuluvasta juomatavasta yleistyi jo 1900-luvun alussa, eikä ole menettänyt paljoakaan käyttökelpoisuutta “selittäjänä” tämän päivän julkiselle keskustelulle.⁵⁵

1.2.3 Elämänpolitiikka

Elämänpolitiikka on Anthony Giddensin⁵⁶ mukaan *“elämää koskevien päätösten politiikkaa”* tai laajimmillaan kysymys on *“itsensä toteuttamisen prosesseissa jälkitraditionaalisisessa kontekstissa, missä globalisoivat vaikutukset tunkevat syvälle minän refleksiiviseen projektiin ja kääntäen, missä itsensä toteuttaminen vaikuttaa globaaliin strategioihin”*. Toisaalta elämänpolitiikka on yksinkertaisimmillaan yksilön omaa elämää koskevaa pohdintaa⁵⁷. Vaikka elämänpolitiikka onkin käsitteenä varsin sumearajainen ja pehmeä⁵⁸, sitä voidaan käyttää metatason käsitteenä deskriptiivisyytensä ansiosta empiirisessäkin tutkimuksessa käsitteellistämisen välineenä.

Ennen kuin päädyin käsitteeseen “elämänpolitiikka”, oli tutkimukseni keskipisteenä ravintolamuusikoiden elämäntapa ja heidän suhtautumisensa (orientoitumisensa) työhönsä. Tältä osin tutkimukseni liittyy J. P. Roosin edustamaan ja edistämään tutkimussuuntaan, jossa elämäntapaa tutkitaan analysoimalla elämäkertoja tarkoituksena kuvata sitä, miten ihmiset oikeastaan elävät⁵⁹. Roosin mukaan elämäntapa on vaistomaisesti ymmärretty käsite, joka on hitaasti kehittyvä ja sidoksissa johonkin ryhmään toimien ryhmien itseilmaisun välineenä, koska samassa kulttuurissa elävillä on jokin yhteinen nimittäjä⁶⁰.

Elämäntapaa hallitsivat ennen jälkimodernia aikaa tiedostamattomat valinnat, mutta sittemmin valinnat ovat muuttumassa yhä enemmän tietoisiksi valinnoiksi. Kun elämäntapa ymmärretään tietoisesti strategiaksi jonkin arvokkaan saavuttamiseksi lähestyy elämäntavan käsite Tiina Silvastin⁶¹ mukaan elämäntyylin ja elämänpolitiikan käsitteitä. Myös Roosin⁶² mukaan elämäntyyliä voidaan käyttää elämäntavan synonyyminä. Postmodernissa ajassa valitsemisen pakko tuottaa elämäntyylejä, jotka ovat aktiivisesti omaksuttu kokoelema käytäntöjä, joita yksilö refleksiivisesti arvioi. Näin ollen elämänpolitiikka muodostuu elämäntyyleistä⁶³.

Elämänpolitiikkaa voidaan käsitellä myös Raija Julkusen⁶⁴ tulkintaan nojaten työelämänpolitiikkana, jolloin kohteena on työn tematisoiminen elämänpolitiikan avulla ja se, onko työn muutoksessa kysymys aidosti yksilöllisten valintamahdollisuuksien kasvamisesta. Työelämänpoliittisessa mielessä tarkastelen nimenomaan niitä työelämässä tapahtuneita muutoksia, joihin työsuhteiden muuttuminen vuokra- ja pätkätyöksi on vaikuttanut. Toinen tarkastelunäkökulma on se, miten nämä muutokset ovat vaikuttaneet ravintolamuusikoiden elämäntavan muutoksiin.

Elämänpolitiikkaan liittyy keskeisesti modernin ja postmodernin välinen erottelu. Zygmunt Bauman⁶⁵ on käsitellyt tuotannossaan postmodernin ja modernin eroja. Hänen mielestään moderni alkoi siitä havainnosta, että yhteiskunnan järjestys ei ollutkaan luotettavaa. Koska järjestys oli modernin yhteiskunnan päämäärä, niin kaikinainen epävarmuus synnytti vihamielisyyttä. Järjestys ei synny kuitenkaan ilman tietoista tavoittelua kohti päämäärää, jolloin huomattiin maailman kontingenssien olemassaolo. Vapauden ja epävarmuuden liittyminen toisiinsa merkitsi vahvoille siunausta, mutta heikoille se oli kirous, koska *“postmoderni julistaa kaikki vapaudenrajoitusyritykset laittomiksi, poistaa saman tien yhteiskunnallisen epävarmuuden ja oikeuttaa eettisen epävarmuuden”*⁶⁶.

Elämänpolitiikka yksilötasolla liittyy Roosin⁶⁷ mukaan läheisesti elämänhallintaan eettisten tavoitteiden mukaan, vaikkakin Roos toteaa, että kun ihmiset päättävät yksilöinä arkisista asioista kyseessä on ensisijaisesti elämänhallinnasta. Hoikkala & Roos⁶⁸ esittävät, että *“elämä ei ole elämänpolitiikkaa, mutta elämän muokkaaminen eri tavoin on elämänpolitiikkaa.”* Tällöin he korostavat elämänpolitiikan yhteisöllisyyttä, jolloin yhteiskuntaan ja ihmisten elämäntyyliin kohdistuvat yhteiset päätökset ovat elämänpolitiikan keskiössä ja samalla myös koko sosiaalipolitiikan polttopiste. Yhteis-

söllisyys liittyy elämänpolitiikan näin perheeseen, lähiympäristöön ja paikallisyhteisöjen toimintaan, mutta myös kunnallisten ja valtiollisten instituutioiden sekä markkinoiden toimintaan ja vaikutuksiin. Tässä tutkimuksessa nojaan empiirisessä tarkastelussa paljolti yksilölliseen elämänpolitiikkaan, mutta olen sitä mieltä, että sekä yksilöllinen että yhteisöllinenkin elämänpolitiikka tarvitsee ihan perinteisiä politiikkoja.

Yksi tärkeimmistä elämänpolitiikan näkökulmista on siinä, miten elämänpolitiikalla voitaisiin edistää Giddensin⁶⁹ esittämiä ”toisia mahdollisuuksia”, jotka tarkoittavat sitä, että ihmisellä on mahdollisuus aloittaa uudelleen kaikissa elämänvaiheissa. Giddens esittää esimerkkeinä uusista mahdollisuuksista työttömyyden ja eläkkeelle siirtymisen. Omassa tutkimuksessani en törmännyt ravintolamuusikoihin, jotka olisivat jääneet eläkkeelle, mutta kylläkin työttömiksi joutuneihin. Paljon enemmän oli kuitenkin niitä, joiden työ oli muuttunut keikkatyöksi tai freelancertyöksi. Muusikoista useat kertoivat uusista mahdollisuuksista, joihin työttömyys ja työn väheneminen olivat inspiroineet. Omasta aineistostani suuri osa näistä oli aikuisopiskelun kautta siirtynyt muihin ammatteihin, vaikka olikin jatkanut keikkailua jossain määrin.

Merkittävää oli myös se, että monet tunnustivat, etteivät olisi pystyneet tekemään niin radikaalia elämänmuutosta ilman tällaisten kohtalokkaiden hetkien aiheuttamaa pysähdystä elämäkulussa. Elämänpolitiikan tehtävä hyvässä mielessä olisi siinä, että se mahdollistaisi ihmisten itsekunnioituksen palauttamisen ja antaisi edellytyksiä uusiin mahdollisuuksiin. Erityisesti 1990-luvulla yleistyi muusikoiden kielenkäytössä sanonta, että ”*työ on elämäntapa*”. Tulkitsen tällaisen sanonnan liittyvän elämänpolitiikkaan siinä mielessä, että se on itsepuolustusmekanismi, jolla voidaan selittää muille ja itsellekin, että työtä on vain yksi tai kaksi kertaa viikossa.

Kohtalokkaisiin hetkiin oleellisesti kuuluvat uudet mahdollisuudet eivät ainakaan tämän tutkimuksen perusteella olisi aina olleet myönteisiä. Tämä koski erityisesti avioeron jälkeistä aikaa. Giddens⁷⁰ aloittaa keskustelun toisista mahdollisuuksista juuri viittaamalla Sandra Blakesleen ja Judith Wallersteinin teokseen *Second Chances*⁷¹, jossa he tarkastelevat avioeron vaikutuksia turvallisuuden loppumisena, mutta myös mahdollisuutena itsensä kehittämiseen ja uuteen suhteeseen. Tämän tutkimuksen perusteella voidaan väittää avioeron ainakin aluksi lisäävän alkoholin käyttöä, näin ainakin haastattelemani ravintolamuusikot kertoivat. Toisaalta avioero saattoi johtaa takaisin muusikonammattiin.

1.3 Tutkimuksen ajallinen rajaus: noin 80 vuotta ravintolamuusikoiden työpolitiikkaa

Tutkimuksen ajalliseen rajaukseen vaikutti oleellisesti se, että vuonna 1917 perustettiin Suomen Musiikkeriliitto⁷². Kun tuolloin perustettu liitto aktivoitui ammatillisten etujen ajamisessa 1920-luvulla, voidaan katsoa suomalaisten ravintolamuusikkojenkin vakiinnuttaneen silloin itsensä ammattikuntana. Aktivoituminen ilmeni muun muassa siinä, että ensimmäinen kongressi pidettiin 20.4.1920. Samana vuonna astui voimaan ensimmäinen minimitariffi 1.5.1920. Ensimmäisen tariffikokoelman, joka käsitti muusikon ammattialan eri työhaarat, laati Hugo Jäger, ja se astui voimaan 1.3.1923⁷³.

Tutkimuksen kohdejoukon ravintolamuusikoiden määrästä kautta aikojen on vaikea sanoa mitään tarkasti, koska ravintolamuusikoita ei ole eroteltu ammattiliiton sisällä. Alkoholipolitiikka-lehdessä on julkaistu ajalta 1970—1993 vuosittaista tilastoa ravintolahenkilökunnan määrästä, jolloin ravintolamuusikot ja esiintyjät ovat omana ryhmänään. Sitä ennen tietoja on ollut saatavissa Oy Alkoholiliike Ab:n vuosikertomuksista. Ongelmana on se, että kyseiset määrät eivät sisällä ohjelmatoimistojen palveluksessa olevia ravintolamuusikoita⁷⁴. Ravintolamuusikot olivat omana liittonaan 1970—1994, mutta silloinkin osa heistä jättäytyi emoliittoon. Karkeasti arvioiden voidaan kuitenkin puhua aina noin 1000 ravintolamuusikosta, mutta vaihtelua tilastojen mukaan on tapahtunut. Eräs arvio, jonka muutamat haastateltavani antoivat oli se, että lisäämällä tilastoihin puolet saataisiin likimääräinen arvio ravintolamuusikoiden määrästä. Määrittelyvaikeudet lisääntyivät 1990-luvulla. Ongelma alkoi olla se, kuka on ravintolamuusikko, koska työ ravintoloissa on muuttunut keikkaluonteiseksi työksi: *“muusikosta tulee ravintolamuusikko, kun hän astelee ravintolaan töihin ‘banjo’ kainalossa”*⁷⁵.

Tutkimuksen ajallinen rajaus on aina jossain määrin mielivaltainen. Katson silti rajaukseni soveltuvan tarkoitukseeni juuri suomalaisten ravintolamuusikoiden ammatillistumisen perusteella, vaikka ravintoloissa soittavia muusikoita oli ollut toki ennen 1920-lukuakin, kuten seuraavasta tarkastelusta käy ilmi. Jo tässä kohtaa haluan tuoda esille sen, että tutkimukseni aikana ravintolamuusikon ammatti lakkasi olemasta ammattina 1900-luvun lopussa siinä mielessä, kun ammatista puhuttaessa on kyse normaalit viisi päivää viikossa työskentelevistä muusikoista.

2 TEEMAN KEHITTELY: Ravintolamuusikot työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja musiikkikulttuurin vaihteluissa

Soittogulashit. Tämän nimityksen voimme hyvällä syyllä antaa niille monille herroille "entreprenööreille", joihin näyttää juurtuneen sellainen mielipide, että musiikkia opiskelevat ovat luodut vain heidän rajattoman rahanhimonsa tyydyttämisen välikappaleiksi eli siis, kuten sanotaan, heidän lypsylehmikseen.¹

Muusikkojen ja laulajien kustannuksella on aina haluttu rikastua. Tänäkin päivänä on henkilöitä, jotka pitävät taiteilijoita "orjinaan". No onneksi heitä on aika vähän, mutta kuitenkin.²

Lainauksen aikaväli on lähes 80 vuotta, joten on syytä kysyä, onko mikään muuttunut? Eroavatko 1920-luvun soittogulashit 1990-luvun ohjelmatoimistoista? Miten ravintolamuusikoiden työ on kehittynyt nykyisen kaltaiseksi vuokratyöksi? Tässä on esitelty lähtökohta *työpolitiikkaan* kohdistuvasta tarkastelunäkökulmasta.

Meillähän on kieltolain jälkeen koko alkohooliasetus mielestämme ikäänkuin kokeiluasteella. Se ei ole vielä asettunut oikein omiin raiteisiinsa. Niissä säännöissä tehdään ainakin toistaiseksi vielä — kunnes se vakiintuu oikeisiin uomiinsa — silloin tällöin pienempiä muutoksia. Silloin kun nuo muutokset koskevat ravintoloita, kuten esim. nyt, koskevat ne myös välillisesti ravintolamuusikereita. Ja kun jotain muutosta on odotettavissa muusikerin kohdalle, on se aina muutos pahempaan päin³

Näinkin pessimistinen näkemys saattoi muusikoilla olla *alkoholipolitiikan* vaikutuksista *työhönsä* kieltolain kumoamista seuranneina vuosina. Alkoholipolitiikkaa koskevat kommentit ja viittaukset eivät ole olleet mitenkään harvinaisia alan ammattilehdessä myöhempinä aikoinakaan. Tämä onkin ymmärrettävää, sillä onhan alkoholipolitiikalla ja siinä tapahtuneilla muutoksilla ollut varsin tuntuvia vaikutuksia ravintolamuusikoiden ammatinharjoittamisen edellytyksiin ja työehtoihin. Osa kommenteista ja viittauksista on liittynyt ravintoloiden toimintaa koskeviin alkoholipoliittisiin säännöksiin, jotka ovat usein säädelleet myös ravintolamuusikoiden työmahdollisuuksia. Osa on kytkeytynyt keskusteluun muusikoiden alkoholin käytöstä ravintolakeikoilla.

Tutkimuksen aikajaksona on koko 1900-luku, vaikkakin se käytännössä rajautuikin alkamaan 1920-luvulta. Tutkimuksen aikana tämä aikajakso on jaksottunut kolmeen aikakauteen: 1) kurinpidon kausi (1920—1949); 2) sivistämisen kausi (1950—1989), joka eriytyi sittemmin kahteen osaan: kontrollin ja valistuksen kausi (1950—1969) ja kasvatuksen ja vapautumisen kausi (1970—1989) ja 3) markkinakurin kausi (1990—). Tämä kolmijako on myös yksi tutkimuksen oleellinen tulos, jonka syntyä tarkastelen kohdassa 2.3.

2.1 Sosiaalishistoriallinen ja elämäkertatutkimuksellinen juonne

Perehdyttyäni alustavasti tutkimustani sivuavaan kirjallisuuteen (Liite 1) muotoilin seuraavat lähtöhypoteesit: 1) Työ on globalisoituvassa jälkiteollisessa yhteiskunnassa muuttumassa paljolti postmoderniksi työksi, jolle on ominaista määräaikaisuus sekä vuokratyösuhde. 2) Ravintolamuusikon työ on ollut "postmodernia" jo aiemminkin, mutta nyt sitä voidaan pitää kärjistetyksi katsottuna postmodernin työn "ideaalityyppinä" 3) Ravintolamuusikon työ on ideaalisimmillaan elämäntapa ja vaatii sitoutumista erityiseen ravintolamuusikon elämäntapaan. 4) Postmodernit työsuhteet edellyttävät paljolti sitoutumista erityiseen postmoderniin elämäntapaan, jotta työstä pystytään suoriutumaan menestyksellisesti. Työntekijöiltä vaaditaan kvalifikaatiota ja luonteenominaisuuksia, jotka eivät ole mahdollisia keski-ikäisille (ainakaan suurelle osalle). Lähtöhypoteesit osoittautuivat kuitenkin liian yleisiksi, jotta olisin voinut muotoilla niitä sellaisenaan tutkimuskysymyksiksi soveltuviksi.

Aluksi aikomukseni oli tarkastella laajasti ravintolamuusikon työtä osana a) ravintolamuusikon työsuhteiden ja työolojen muutoksia verrattuna yleisen työpolitiikan historiaan; b) alkoholipolitiikan merkityksen muutoksia ravintolalaitoksessa sekä c) ravintolantanssin ja musiikin merkitystä ja paikkaa musiikin kulttuurihistoriassa. Tutkimuksen kuluessa sosiaalishistoriallisen juonteen kohteeksi painottuivat kuitenkin eniten kaksi ensimmäistä vaihtoehtoa ja niiden myötä ravintolamuusikoita koskeva työpolitiikka ja alkoholipolitiikka. Analyysin myötä syntynyt kolmijako valtiokurin, sivistämisen ja markkinakurin kauteen hahmotti tutkimukseni kehystä sitomalla ravintolamuusikoiden työssä tapahtuneet ilmiöt laajempaan yhteiskunnallisen muutoksen perspektiiviin. Lopulta tutkimustehtävä täsmentyi sosiaalishistoriallisen juonteen osalta tutkimuskysymykseksi: miten ravintolamuusikon työ on muuttunut 1920-luvulta lähtien sekä miten ravintolamuusikoiden työ kytkeytyy työpolitiikassa ja alkoholipolitiikassa tapahtuneisiin kehityskulkuihin? Tarkastelen siis työpolitiikan ja alkoholipolitiikan suhdetta muusikonäkökulmasta. Elämäkerrallisen juonteen ydinkysymykseksi painottui ravintolamuusikoiden elämäntapa, joka ohjasi tutkimusta sitten ravintolamuusikkouden orientaatio-käsitteen myötä elämänpolitiikkaan: miten ravintolamuusikkous ilmenee työhön orientoitumisena?

2.2 Keskeisten käsitteiden tuominen analyysiin

Vaikka työpolitiikka, alkoholipolitiikka ja elämänpolitiikka muodostivatkin tutkimuksen ydinkategoriat, ne eivät sellaisenaan sopineet analyysin välineiksi etenäkään muusikoiden haastatteluissa. Siksi oli tärkeää muodostaa keskeisiä käsitteitä empiiriselle tutkimukselle. Näitä olivat työhön, alkoholin käyttöön ja muusikon elämäntapaan suhtautuminen. Mitä pitemmälle tutkimukseni eteni, sitä ilmeisemmäksi kävi se, että edellä mainitut kietoutuivat toisiinsa niin tiiviisti, ettei niitä ollut mahdollista käsitellä erillään. Olen kuitenkin pyrkinyt tarkastelemaan aineistoa painottamalla eri näkökulmia.

Työhön suhtautuminen muodostui aluksi vastauksista, joita muusikot antoivat haastatteluissa esittämiini teemakysymyksiin. Muitakin aineistoja tarkastelin näitä kysymyksiä ajatellen, vaikken kaikkea aineistoa sen laajuuden ja monimuotoisuuden

takia edes yrittänyt koodata samalla tarkkuudella kuin omia haastatteluita. Alkoholin käytöstä ei ollut muissa kuin omassa haastatteluaineistossa kysytty, joten alkoholin käyttöön kytkeytyvät lausumat muodostivat hyvin heterogeenisen kokonaisuuden. Keskityin siksi sellaisiin lausumiin, joissa ilmaistiin jotakin työn aikana tapahtuvasta alkoholin käytöstä. Vaikka väittämät on kehitetty kuvaamaan lähinnä teollisuustyöväestön suhtautumista työhön, ne toimivat yllättävän hyvin tutkimukseni kohderyhmiin sovellettuna, koska he pitivät toisia väittämiä sangen provokatorisina. Haastateltavat saivat seuraavat kuusi väittämää työstä ensin kirjallisena ja sitten luin vielä ne ääneen nauhoituksen takia:

1. Työ on välttämätön paha, keskeytys tai häiriö normaalissa elämässä.
2. Työ on "jobi", joka turvaa toimeentulon keskeisen elämänsisällön ollessa toisaalla.
3. Työ on "ammatti". Työhön liittyy ammattitaidon ja osaamisen tuomaa ylpeyttä, itsekunnioitusta ja etenemissuuntautuneisuutta.
4. Työ on "ura". Työ on merkittävä elämäntyydytyksen lähde. Työn ja vapaa-ajan raja on liukuva.
5. Työ on "kutsumus". Työ muodostaa keskeisen osan elämänsisällön ja itsensä toteuttamisen perustan. Työ ja vapaa-aika ovat yhtä.
6. Työ on "elämäntehtävä". Työtä tehdään fanaattisesti, työlle uhrataan kaikki muut elämänpiirit.⁴

Työhön suhtautuminen yhdistettynä suhtautumiseen alkoholin käyttöön muodosti sitten kytköksen koko muusikkouteen suhtautumiseen ja sen kautta elämänpolitiikkaan. Elämänpolitiikka liittyy tutkimuksessani elämäntapaan ja -tyyliin. Muusikoiden suhtautuminen työhönsä ilmenee siinä, kuinka he orientoituvat työhönsä ja siihen liittyviin oheistoimintoihin. Olen omaksunut tutkimuksen kuluessa käsitteen "*manus*" ilmaisemaan niitä muusikon elämäntapaan kuuluvia seikkoja, joita pidetään yleisesti muusikoille kuuluvina: boheemia elämää, johon kuuluu runsas alkoholin käyttö sekä irralliset suhteet. Musiikkiin liittyvässä tutkimuksessa *manus* puoltaa muutenkin paikkaansa, koska se on äänitetuotannosta tuttu termi tarkoittaen silloin sitä, että säveltäjä ja sanoittaja eivät ole myyneet julkaistun teoksen kustannusoikeuksia⁵.

Manus on myös ruotsinkielinen vastine sanalle *skripti*, jota on käytetty symbolisen interaktionismin viitekehyksessä. Tällöin yhteiskunta nähdään kehyksenä sosiaaliselle toiminnalle, jota yksilöt itse konstruoivat. Tiina Silvastin⁶ mukaan skriptit ovat kulttuurisia malleja, joiden avulla tutkija voi tarkastella elämäntavan muutosta, silloin kun tutkija tuntee myös kehyksen, jossa tutkittavat elävät. Katson tässä tutkimuksessa kehyksen muodostuvan ajallisesta kolmijaosta, jota vasten tarkastelen ravintolamusiikoiden kulttuurisia malleja eli manuksia. Silvasti⁷ korostaa skriptin konstruoinnin kannalta sitä, että tutkijan on pyrittävä näkemään ja tulkitsemaan tutkittavien maailmaa heidän näkökulmastaan. Tätä periaatetta olen nimenomaan pyrkinyt noudattamaan tässä tutkimuksessa. Ravintolamusiikoiden elämänpolitiikkaa ja ennen kaikkea muusikkoutta tarkastelen tarkemmin luvussa 4 (Chorus-soolo).

2.3 Ajanjaksojen kolmijaon synty ja suhde muihin jaotteluihin Suomessa

Keskeinen osa tietyn ilmiön kehitystä hahmottamaan pyrkivässä tutkimuksessa on kausijaottelun löytäminen tai paremminkin rakentaminen. Ravintolamusiikkojen ammattikunnan elämänsä koskevassa analyysissä käyttämäni kausijaottelu muotoutui pidemmän ajan kuluessa ja erilaisten aineistojen tutkailun kuin tutkimuskirjallisuuteen perehtymisen myötä. Päädyin kausijakoon kolmea tietä: ensiksi kolmijako alkoi hahmottua muodostaessani eri musiikkisukupolvia muusikkojen haastatteluiden perusteella. Tämä jaottelu täsmentyi ja vakiintui dosentti Tommi Hoikkalan johtamassa sukupolviseminaarissa vuonna 1998 esiteltynä sukupolvi-problematiikkaan paneutuvien muiden tutkijoiden antamien virikkeiden avulla.

Toinen tie oli musiikkikirjallisuus, jossa jaottelu ja otsikoinnit perustuivat kuitenkin yleensä vain vuosikymmenien erotteluihin, mutta sisälsivät sellaista aineistoa, joista voidaan jonkinlaisia jaotteluita hahmottaa. Viimeksi esittelemäni jaksottelu perustui alkoholipolitiikan ja osin yhteiskuntapolitiikan vaiheiden tarkasteluun. Esittelen tässä niitä ajatuskulkua, jotka sitten johtivat kyseiseen kolmijakoon. Näiden ajatuskulkujen tarkoitus on kuvata myös tutkimusprosessin kulkua, jolloin lukijalla on mahdollisuus arvioida ja mahdollisesti hyväksyä ratkaisuni. Tällaista arviointimahdollisuuttahan

pidetään oleellisena osana kvalitatiivisessa tutkimuksessa, jottei lukija joutuisi luottamaan pelkästään tutkijan intuitioon⁸.

Olen aiemmin käsitellyt ravintolamuusikkojen *musiikkisukupolvia* musiikkimaun perusteella artikkelissa⁹, jossa määrittelin jazzsukupolven aloitusvuodeksi 1926. Sikäli vuosiluku on vähän harhaan johtava, että siirtymistä salonkimusiikista jazziin tapahtui koko 1920-luvun ajan aluksi nimenomaan Helsingin ravintoloissa. Alkamisvuosilukua perustelin myös myytillä jazzin saapumisesta Suomeen Andania-laivalla vuonna 1926. Toisena perusteena oli jaksottaa alkaminen lähimpään viisivuotisjaksoon, jolloin on helppo vertailla musiikkisukupolvia fyysisiin sukupolviin. Artikkelin pääteemana oli se, millä perusteilla ravintolamuusikot voidaan jakaa musiikkisukupolviin. Lisäksi mielenkiintoni kohteena on löytää yhteisiä piirteitä kullekin musiikkisukupolvelle suhteessa musiikkiin ja muusikontyöhön, sekä keikkaelämän lieveilmiöihin, esimerkiksi alkoholin käyttöön.

Käsittelen musiikkisukupolvia tässä monografiassa lähinnä vain valottamaan osaltaan sitä, millaista joukkoa ravintolamuusikot ovat vuosien saatossa olleet. Näin siksi, että sukupolvitutkimuksen perusteellinen tarkastelu olisi laajuudessaan vaatinut ihan oman tutkimusprojektinsa. Mutta jonkin verran vetoan esityksessäni musiikkisukupolviin etenkin jazzsukupolveen ja iskelmäsukupolveen, jonka olen määrittänyt alkaneeksi 1956, samoin kuin sen rinnakkaissukupolven rocksukupolven. Siksi tarkastelen lyhyesti seuraavaksi sukupolvikäsitettä.

J. P. Roos¹⁰ on esittänyt, että sukupolvella tarkoitetaan *"sellaista ihmisryhmää, jota yhdistävät samankaltaiset elämäkokemukset, jolla siis eräässä mielessä on ajallisesti yhtenäinen kulttuuritausta"*. Sukupolvi-käsite voidaan myös rajata johonkin ryhmään tai toiminnan alueeseen puhuen esimerkiksi poliittisista, kirjallisista tai musiikkisukupolvista¹¹. Sukupolvella ei tarvitsisi periaatteessa olla mitään tekemistä biologisen iän kanssa, vaan se voisi määräytyä kentällä, esim. taiteessa (musiikissa) ihmisen toiminnan mukaan¹². Toisaalta musiikkimaku voi perustua yksilön inhimillisen elämänkaaren kokemusten lisäksi yhteisön kokemuksiin ja elämänkaareen.¹³ Musiikkimaun muotoutumiseen vaikuttaa vahvimmin enkulturaatiokauden, nuoruuden musiikki¹⁴. Musiikkigenren, kuten jazz, iskelmä, rock(pop), määrittelin haastateltavien omien lausuntojen mukaan. Mikäli muusikot itse ilmoittivat suoraan mielimusiikikseen jazzin,

iskelmän tai rockin, ei tutkimukseni kannalta ollut oleellista miten jazz, iskelmä tai rock(pop) eroavat toisistaan.

Olen tulkinut niin, että musiikkisukupolvet ovat ravintolamusikoiden ollessa kyseessä parhaiten heihin soveltuva sukupolvijaottelu, vaikka he kuuluvatkin samalla toisenlaisiin sukupolvijaotteluihin. Musiikkisukupolvet ovat syntyneet yhtäaikaisista kokemuksista ravintolamusiikkia (ja koko kevyttä musiikkia) koskeneitten murrosten takia. Murrosten synnyttämälle uudelle sukupolvelle on ominaista, että se voidaan nähdä paljolti vastareaktionä edellisen hallitsevan sukupolven näkemyksille. Sukupolven syntymiseen kuuluu vahva me/he -asetelma, joka jakaa sukupolven osiin myös vaakatasossa sukupolven itsensä sisällä¹⁵. Etenkin 1960-luvusta voidaan Mikko Salasuon¹⁶ mukaan puhua mannheimilaisesta sukupolvesta, joka ei hyväksynyt edellisten sukupolvien tapoja. Salasuo katsoo ensimmäisen huumeaallon levinneen Suomeen juuri 1960-luvun puolivälissä etenkin pääkaupunkiseudulle ja nousseen huippuunsa 1970-luvun alussa kuihtuen saman vuosikymmenen loppua kohti. Hippiliike 1960-luvun nuorisokulttuurina vaikutti uuden psykedeelisen musiikkityylin syntyyn. Tosin on syytä muistuttaa, että jazzmusiikkiin oli jo 1930-luvulta lähtien liitetty huumausaineet. Mutta nyt huumausaineista ja niiden käytöstä alettiin laulaa useiden huippuyhtyeiden (Beatles ja Rolling Stones) ja solistien (Jimi Hendrix ja Janis Joplin) levyillä.

Matti Virtasen¹⁷ mukaan sukupolven perustan muodostaa samanikäisyys, mutta se vaatii kuitenkin vielä avainkokemuksen, jotta samanikäisten yhteenkuuluvaisuuden tunteesta tulee kokemuksellinen sukupolvi. Tällaisen avainkokemuksen, joka tässä tapauksessa on musiikkimaku, voidaan katsoa muotoutuvan otollisimmassa "leimautumis-iässä" eli 17.ikävuoden vaiheilla. Tämän olivat huomanneet myös monet haastateltavani:

Huomasin, että ihmisten musiikkimaku -- ne on ollut silloin kaksikymppisiä, millon tuntuu, että se on vaikutus ollut suurimmillaan ihmiseen tää musiikin vaikutus -- joku Uriah Heepin kappale, sitä tuleekin pyytämään joku keski-ikäinen rouva, se hämmästytti, mutta tosiaan eihän se ookaan mikään ihme -- ne samat kappaleet pysyy, usein ne tietyt kappaleet ihan, että ihmiset haluaa kuunnella niitä vuodesta ja jopa vuosikymmenestä toiseen.¹⁸

Vaikka alkukipinä kausien jaotteluihin syntyikin muusikoiden haastatteluiden perusteella, niin ilman muiden tekemiä aiempia jaotteluita olisi kausien hahmottaminen pelkästään muusikoiden haastatteluiden perusteella ollut hankalaa. Tarkastelen seuraavaksi musiikkikirjallisuuden alalla tehtyjä jaotteluita. Tällöin on mainittava erityisesti kaksi teosta, joissa on käsitelty lähes koko 1900-lukua: 1) Jukka Haaviston *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*¹⁹ ja 2) Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon *Iskelmän kultainen kirja*²⁰. Näillä teoksilla on yhtäläisyyksiä tutkimukseni kanssa siinäkin, että teosten aineistona ovat olleet muusikkojen haastattelut.

Jukka Haavisto ryhmittelee teoksensa vuosikymmenittäin, joille hän on antanut koko vuosikymmentä kuvaavan otsikon: 1920-luku: *Etsinnän vuosikymmen*; 1930-luku: *Ravintolajazzin aikakausi*; 1940-luku: *Piinan ja vapautuksen vuosikymmen* (luvun merkittävin alaotsikko on *Tanssi vapautuu - jazz saa suuren tilaisuutensa*) ja 1950-luku: *Tanssiorkesterijazzin vuosikymmen*. Teos sivuaa paljon ravintolamuusikkojakin, koska jazz oli ravintolamuusikkojen pääasiallinen musiikkimaun ilmentymä aina 1960-luvulle saakka. Otsikointi muuttuu Haaviston edetessä 1960-, 1970- ja 1980-luvuille, joita hän ei ole erikseen nimennyt. Silti 1960-luvun ensimmäisen luvun otsikko kertoo paljon: *Suurten muutosten vuosikymmen*. Samoin on laita 1970- ja 1980-lukujen laita: *Jazzmaa Suomi voi hyvin*.

Yhtäläisyyttä tutkimukseeni löytyy jaottelussa siinä mielessä, että Haavisto katsoo jazzin (tai jatsin) aloittaneen ensiaskeleensa 1920-luvulla saavuttaen valta-aseman ravintolamuusikkojen keskuudessa 1930-luvulla²¹. Kurin kauden ituja olisi voinut hahmottaa jo Haavistonkin jaottelun pohjalta, sillä tanssikiellon loppuminen vuonna 1948 antaa yhden kiintopisteen. Silti sivistämisen kauden alkamisen määrittäminen 1950-luvuksi on enemmän tulkinnallinen. Haaviston jaottelusta nähdään, että 1950-luku oli tanssi-orkesterijazzin vuosikymmen. Haavisto pitää vasta 1960-lukua sellaisena, jolloin tanssimuusikot joutuivat ahdinkoon uusien tuulien puhaltaessa. Musiikkimaku muuttui, vaikkakin tangon suosio vain kasvoi. Rock'n rollin ja kitarayhtyeitten suosion kasvu vei keikkoja perinteisiltä muusikoilta. Tähän liittyi muotitanssien soittamisen (esim. jiven ja shaken) vaatima paneutuminen, johon monilla muusikoilla ei ollut edellytyksiä, saati sitten haluakaan. Dramaattisimpiin muutoksiin kuului myös se, että laulusolistista tuli yhtyeelle välttämättömyys.²²

Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo jaksottavat kirjansa käyttäen vain vuosilukuja ilman niitä kuvaavia otsikoita. Jos verrataan niitä omiin kausiini, niin valtiokurin kauden muodostaisivat jaksot 1926—1939, 1939—1944 ja 1945—1952 ja sivistämisen kauden jaksot 1953—1962, 1963—1972 ja 1973—1986. Viimeinen vuosiluku johtunee siitä, että kirja ilmestyi silloin. Kun kirjaan perehtyy, voi helposti saada kuvan siitä, että määrätynlainen käänne tapahtui 1953 tai 1963 alkaneiden jaksoiden aikana. Kun tätä vielä vertaa Haaviston jaksotukseen, vahvistuu käsitys siitä, että 1950- ja 1960-luku edustavat kautta, jolloin musiikkikulttuurin alalla tapahtui sukupolven vaihdos.

Työpolitiikan alueella jaotteluihini vaikutti ennen kaikkea Timo Kauppisen²³ tutkimuksessaan *Suomen työmarkkinamallin muutos* esittelemä jaottelu. Hänen jaottelunsa on kuusiosainen: ammattikuntakorporatismi (1900-luvun alkuun saakka), ammattiosastokorporatismi (1905—1917), yrityskorporatismi (1918—1939), valtiokorporatismi (1940—1955), liittokorporatismi (1956—1967) ja yhteiskuntakorporatismi (1968—).

Yhtäläisyyttä omaan kausijaotteluuni löytyy siinä, että yritys ja valtiokorporatistimin kaudet ovat ajallisesti lähellä nimeämäni valtiokurin kautta (1919—1949). Kuripolitiikka ilmeni Kauppisen mukaan työelämän suhteissa etenkin 1920- ja 1930-luvuilla, jolloin vallitsi työnantajien ehdoton isäntävalta ja vain kirjapainoalalla oli työehtosopimus. Vasta talvisodan aikana syntynyt ”Tammikuun kihlaus” ja jatkosodan aikana kehittynyt työehtosopimusjärjestelmä edustivat sivistyneempää tapaa säädellä työmarkkinoita neuvottelemalla. Työehtosopimusneuvottelut kehittyivät kohti tulopoliittikkaa, jonka ilmentymänä solmittiin ensimmäinen ”Liinamaa-sopimus” vuonna 1966. Sivistämisen kaudeksi määrittelemäni aikajakso (1949—1989) ei näin ollen satu aivan yksiin Kauppisen sivistyneempään työmarkkinamalliin. Mutta yhtäläisyyttä löytyy siinä, että liittokorporatistimin kauden vaihtuminen yhteiskuntakorporatistimiksi osuu yhteen sivistämisen kaudeksi määrittämäni jakson kahtia jakamisen ajankohtaan (1950—1969 ja 1970—1989). Markkinakurin kautta (1990—) ei Kauppinen käsitellyt enää muuten kuin toteamalla konsensuspolitiikan huipentumisen (1987—1991) tulleen käännekohtaan, koska *”sitoutumisen ideologinen perusta on korvautumassa sitoutumisella rahan kautta”*.²⁴

Vaikka markkinakurin kautta ei missään jaotteluissa sellaisenaan esiintynyt, oli uudenlaista työhön suhtautumista esitetty jo 1980-luvulla, jolloin arvioitiin, että työ on menettänyt arvostuksen laskun myötä myös yhteiskuntarakenteen kehitystä määrää-

vän voimansa. Voidaan todeta Gorzin olleen oikeassa, kun hän Rahkosen mukaan esittää yhteiskunnan olevan jakautumassa uudella tavalla eliittiammattiryhmiin ja työttömien sekä työllisyydestään epävarmoihin ryhmiin. Tällöin syntyy uusi palvelijaluokka, jonka tehtävänä on sulostuttaa työllisten vapaa-ajan viettoa²⁵. Ravintolamuusikot ovat kuuluneet koko olemassaolonsa aikana tällaiseen sulostuttajien ryhmään.

Tutkimuksen toinen juonne on elämäkerrallinen. Siltä alalta tarkastelen yhtä perusjaottelua, J. P. Roosin²⁶ sukupolvijaottelua. Hänen mukaansa sillä hetkellä elävistä suomalaisista voitiin erottaa neljä sukupolvea. Roos on nimittänyt ensimmäistä sukupolvea sotien ja pulan sukupolveksi, johon kuuluivat lähinnä 1910- ja 1920-luvuilla syntyneet. Toiseen sodanjälkeisen jälleenrakennuksen ja nousun sukupolveen kuuluivat 1920-luvun puolivälin ja 1930-luvun lopun välisenä aikana syntyneet. Kolmanteen suuren murroksen sukupolveen Roos sijoittaa sodan aikana ja 1940-luvulla syntyneet. Neljännen “lähiöiden sukupolven” hän katsoo syntyneen 1950-luvulla. Roosin mukaan jyrkin ero sukupolvissa on toisen ja kolmannen sukupolven kokemusten välillä.

Yhteistä Roosin sukupolvijaottelussa ja omassa kausijaottelussani oli vain siinä, että hän katsoo “lähiöiden sukupolven” syntyneen 1950-luvulla. Silti haluan korostaa yhtä seikkaa, jolla oli merkitystä siihen, että uskaltauduin toteuttamaan ravintolamuusikoiden haastatteluiden pohjalta alustavasti hahmottelemani kausijaottelun. Roos nimittäin toteaa, että hänen sukupolvijaottelunsa ei nojaa tietenkään pelkästään aineistoon, vaan kyseessä on yleistys, joka liittyy koko suomalaisen yhteiskunnan kehitykseen. Mutta hän toteaa myös, että “*vasta aineisto teki eläväksi sen valtavan sosiaalisen ja taloudellisen turvallisuuden muutoksen, joka suomalaisessa elämässä on tällä vuosikaudalla tapahtunut*”²⁷. Samantapaisesti katson myös oman ravintolamuusikoiden haastatteluaineiston elävöittävän muutoksen, joka on tapahtunut työ-, alkoholi- ja elämänpolitiikassa ja koko yhteiskuntapolitiikassakin.

Kolmijako kiteytyi tarkastellessani valtiokuria, sivistämistä ja markkinakuria yhteiskunta- ja alkoholipolitiikan tahdittajina sekä alkoholipolitiikan vaikutuksia ravintolatoimintaan ja samalla muusikoiden elämään liittyvien kontrollitoimien kehitystä suhteessa yhteiskuntapolitiikassa tapahtuneisiin muutoksiin²⁸. Valtiollisen alkoholipolitiikan kehitystähän voidaan kuvata itsenäisyyden ajalla autoritaaristen menetelmien paitsioon jäämisenä ja sääntelyn vähittäisenä purkamisena²⁹. Tosin kontrollipolitiikan vapautuminen on tapahtunut poukkoilevasti³⁰.

Yhteiskuntapolitiikan kohteet, keinot ja tavoitteet ovat tunnetusti vaihdelleet itsenäisyysajan Suomessa. Valtion harjoittama *järjestyksenpito* olikin keskeisenä juonteena 1920-luvulta 1950-luvulle saakka. Tosin ennen 1920-lukua vallinnut kunnallinen kuri jatkui valtiokurin rinnalla pitkälle aina 1940-luvulle saakka. Erilaiset pakkoelementit sisältyivät olennaisena osana sosiaalipoliittisiin toimiin, joilla tähdättiin toimeentulon ja terveyden turvaamiseen. Kohteina olivat koko väestön lisäksi erityisesti sellaiset ryhmät, joiden käyttäytyminen katsottiin jollain tavalla poikkeavaksi. Esimerkkinä tämän kauden sosiaalipoliittisesta lainsäädännöstä voidaan mainita tässä köyhäinhoitolaki (1922), "yhteiskunnallisen huollon peruslait" (1936)³¹, kieltolaki (1919) ja sitä seurannut alkoholilaki (1932)³², sekä ravintola-alalta tanssikielto (1935—1948), joka ei tosin aluksi koskenut vielä hienostoravintoloita³³.

Kurinpidon kaudella kunta oli aluksi keskeisenä toimijana valtion rinnalla. Kontrollitoimenpiteet kohdistuivat poikkeaviin väestöryhmiin, jotka usein edustivat jonkinlaista vaeltelevaa väestöä: kulkurit, kerjäläiset, romanit, kauppamatkustelijat (kaupustelijat), prostituoidut ja (ravintola)muusikot. Kontrolloitavia ilmiöitä, jotka edellä mainittuihin ryhmiin liittyivät olivat mm. tautisuus, köyhyys, irtolaisuus, rikollisuus, huoruus ja juoppous.³⁴ Ravintolamuusikot edustivat eliittikulkureita muihin verrattuina, koska heillä oli rahakas työ, työnantaja, hyvä asunto (hotelli tai matkustajakoti) ja vakituinen kotipaikka. Siksi alkoholin käyttö oli oikeastaan ainoa kontrolloitava ilmiö (sukupuolittautien lisäksi), mihin kurinpitoa valtion toimesta kohdistui.

Kansan *sivistämisen* projekti alkoi elää 1950-luvun taitteessa järjestyksenpidon rinnalla syrjäyttäen sen vähitellen. Sivistämiprojektin tavoitteet ovat vaihdelleet: milloin on haluttu tehdä metsäsuomalaisista moderneja kaupunkilaisia, milloin eurooppalaisia, milloin elämänhallinnan taitajia³⁵. Alkoholipolitiikka kietoutui Suomessa kiinteästi hyvinvointivaltion rakentamiseen³⁶. Erityisesti sivistäminen näkyi alkoholipolitiikassa 1940-luvun lopussa virinneessä keskustelussa suomalaisesta viinapäästä³⁷ ja 1950-luvulla alkaneessa mietojen juomien suosittelemisessa³⁸. Alkoholipolitiikan pyrkimys oli sivistää kansaa pois suomalaisille ominaisesta humalajuomisesta. Sivistämispolitiikan huipentumana voidaan pitää keskiohuen vapauttamista vuonna 1969. Kansan sivistämispyrkimykset näkyivät 1970-luvulta lähtien etenkin terveys- ja kuluttajakasvatuksessa. Pelkän toimeentulon ei katsottu enää riittävän, vaan hyvinvointikansalaisten oli opittava elämään terveellisesti ja sivistyneesti omaksi ja toisten parhaaksi.³⁹

Vaikka hyvinvointivaltion ajatus alkoi hämmöttää jo 1930-luvun lopussa, jolloin kansaneläkelaki hyväksyttiin eduskunnassa pysyi hyvinvointivaltion kehitys hitaana vielä kauan. Sivistämisen kauden alkuvaiheita voidaan sosiaalipolitiikassa luonnehtia hyvinvointivaltion hitaan kasvun kaudeksi: kansaneläkejärjestelmä uudistettiin vuonna 1956 ja huoltoapulaki vuonna 1956 korvasi vanhan köyhäinholitolain, jolloin käsitteestä "köyhäinhoito" luovuttiin. Lain ohjenuorana säilyi silti 30-luvun periaate minimiavustus, joka ei koskaan saanut olla parempi kuin palkka työssäkävillä. Vaikka uudistukset olivatkin tämän päivän näkökulmasta vaatimattomia, huolestuttivat jo tuon ajan kansantalousmiehiä sosiaalipolitiikan negatiiviset vaikutukset kansantalouteen ja inflaatioon.⁴⁰

Markkinakuri on alkanut määrätä tahtia 1990-luvun alun lamasta lähtien. Markkinakuri "vapauttaa" yksilön elämään toisaalta kuluttajana markkinoiden armoilla toisaalta markkinoiden mahdollisuuksia häikäilemättä hyväksikäyttäen. Kansan sivistämisen tilalle on noussut yksilöllistymisen ajatus, idea elämänpolitiikasta⁴¹. Tällöin yksilöt voivat toteuttaa oman elämän projektinsa vailla valtiollista pakkoa, mutta samalla myös ilman valtion tarjoamaa turvaa. Alkoholipolitiikan kohdalla on jopa jouduttu kysymään, onko sillä enää mitään virkaa⁴². Vielä 1990-luvulla markkinakuri ei ehtinyt paljon vaikuttaa muualla kuin työmarkkinoiden muutoksissa (uudet työnmuodot kuten pätkätö). On kuitenkin ilmeistä, että markkinakurin vahvistuminen tulee rapauttamaan hyvinvointivaltion turvaelementtejä.

Markkinaliberalismin alkusoihtona voidaan pitää rahamarkkinoiden sääntelyn vapauttamista 1990-luvun vaihteessa. Sosiaalipolitiikassa lisääntyvä markkinoistuminen on merkinnyt paljolti yhden vaihtoehdon korostamista, missä päämääränä on hyvinvointivaltion asteittainen purkaminen. Pääajatuksena on se, että kansalaisten tulee ottaa lisää vastuuta omasta elämästään ja elämäntapojensa seurauksista. Hyvinvointipolitiikastakin tulee tällöin elämänpolitiikkaa⁴³.

Työelämän suhteissa 1990-luvun markkinoistuminen yhdessä globalisoitumisen kanssa on näkynyt työelämässä joustavuusvaatimusten kasvamisena, mikä on ilmennyt esimerkiksi pätkätöitten lisääntymisenä. Käytän markkinaliberalismin sijasta termiä markkinakuri, koska se ilmaisee paremmin mistä on kysymys. Keijo Rahkonen⁴⁴ esittää Jean-Francois Lyotardiin⁴⁵ nojaten, että "anything goes" -tyyppisen vapauden takana on toinen realismi: rahan realismi.

Edellä kuvatut juonteet ovat vaikuttaneet osittain päällekkäin. Kausien rajat ovat kuitenkin aina jossain mielessä sumeat ja kausille ominaiset piirteet jatkavat olemassaoloaan muuttaen vain muotoaan. Esimerkiksi useat sota-aikana tiukentuneet tai syntyneet poikkeusratkaisut elivät pitkään sodan jälkeenkin aina 1950- ja 1960-luvulle saakka (esim. irtolaisvalvonta sekä ostajain tarkkailu Alkossa). Sitä paitsi ravintolamusiikkien elämää markkinat ja markkinakuri sekä siihen liittyneet epätyypilliseksi luonnehditut työsuhteet ovat ehtineet sävyttää jo vuosikymmeniä, joskin vähän toisella tavoin kuin aivan viime aikoina.

Alla olevassa kuviossa on kuvattu erillispolitiikkojen murroskohdat. Ne osuvat vähän erikohtiin työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja musiikkikulttuurin jaksottelussa. Kuitenkin murroskohtien vaihtelusta huolimatta kolmijako kurin, sivistämisen ja markkinakurin kauteen on mahdollista tehdä. Elämänpolitiikka ei ole tässä kuviossa mukana, koska se astuu esiin vähitellen erillispolitiikkojen vaikutuksen alkaessa kuihtua. Tästä enemmän luvussa 5 (Loppusointo). Tämä kuvio helpottaa seuraavan luvun hahmottamista, koska tässä on esitetty ajanjaksojen muotoutumisen tärkeimmät murroskohdat.

KUVIO 2. Ravintolamusiikon ammatin elämänkaaren murrokset

Aika:	Kurinpidon kausi		Sivistämisen kausi		Markkinakurin kausi	
Murroskohdat	1910—17	1926—30	1948—54	1974—77	1990	n. 2000
			Työpolitiikka			
	1907—19	1932	n. 1950	1969	1993	2004
			Alkoholipolitiikka			
	n. 1926	1935—48	1956—65	1965—70	1975—85	n. 2000
			Musiikkikulttuuri			

Ravintolamusiikkien työpolitiikan murroskohdat: 1) 1910—1917 oli ammattiliiton perustamisen aikaa; 2) Vuodesta 1926 työlupakäsittely siirtyi Sosiaaliministeriölle ja vuonna 1930 annettiin ulkomaalaisasetus; 3) Ensimmäinen työehtosopimus tehtiin ja sanottiin irti vuonna 1950, jonka jälkeen solmittiin vuonna 1954 työehtosopimus, joka oli voimassa vuoteen 1974 saakka, mutta sitä ei käytännössä noudatettu ja sen

olemassaolokin unohdettiin 15 minuutin taukomääräystä lukuun ottamatta. Vuonna 1974 solmittiin sitten varsinainen työehtosopimus sen nykyaikaisessa merkityksessä, mutta lakon uhkia ja lakkoiluakin tarvittiin (1977) ennen kuin työehtosopimukset alkoivat vakiintua; 4) 1990-luvun alun laman takia ravintolamusiikkien työehtosopimuksen noudattaminen jäi paljolti haikailuksi, mikä osittain vaikutti myös siihen, että 5) 2000-luvulle tultaessa ravintolamusiikot muuttuivat freelancermusiikoiksi.

Alkoholipolitiikan yleinen aikajaottelu voisi olla seuraavan kaltainen: Kieltolaki-Suomi (1919—1932), Alkokuri-Suomi (1932—1968), Keskiolut-Suomi (1969—1995) ja EU-Suomi (1995—). Jaottelun murroskohdat kuviossa: 1) kieltolain säätäminen; 2) kieltolain päättyminen; 3) alkoholipoliittisen mietoja alkoholijuomia suosittelleen suuntauksen vahvistuminen; 4) keskiolut vapautui; 5) alkoholiliikkeen monopoli murtui Suomen EU:hun liittymisen vuoksi ja 6) Uusien EU-maiden (Viron) erilaisen alkoholihinnoittelun aiheuttamat seuraukset, kuten kevään 2004 “veroale”.

Musiikkikulttuurin murroskohdat: 1) Jazzin katsotaan yleensä aloittaneen esiinmarssinsa 1920-luvulla ja myyttiseksi vuosiluvuksi on muotoutunut s/s Andanian tulo Suomeen. 2) Ensimmäinen rock-elokuva esitettiin Suomessa vuonna 1956 ja siinä kuultiin Bill Haleyn klassikko *Rock around the clock*. Vuotta 1956 voidaan Timo Toivosen⁴⁶ mukaa pitää rock ‘n’ rollin läpimurtovuotena, koska sellaiset rockin klassikot, kuten Elvis Presley, Chuck Berry, Little Richard ja Buddy Holly nousivat julkisuuteen Suomessakin. Tangon kulta-aika ajoittuu vuosiin 1962—65. 3) Ajanjaksoa 1965—70 on Kurkelan⁴⁷ mukaan pidetty länsimaisen populaarimusiikin murroskautena etenkin sointimaailman uudistumisen takia. 4) Iskelmämusiikin vastaiskun alkusoittona voidaan pitää Erkki Junkkarisen levyttämää *Ruusuja hopeamaljassa*, jota myytiin vajaassa vuodessa yli 100 000 kappaletta ja oli samalla ensimmäinen suomalainen platinalevy. Iskelmämusiikin uusi kukoistus voidaan katsoa alkaneen Topi Sorsakosken laulamien Olavi Virran levytysten uusien tulkintojen myötä. Toisaalta myös Seinäjoen tango-markkinat aloittivat vuonna 1985. 5) Bailauskulttuurin leviäminen ravintoloihin on vienyt pohjaa paritanssilta, jota harrastavat ovatkin siirtyneet joko lavoille tai ravintoloiden yhteydessä toimiville isoille huvittelukeskuksille, sikäli kun niitä yhä harvemmissä paikoissa on, koska mahdolliset uudet yrittäjät eivät saa rakennuslupaa, kuten Musikkimaan tanssilavan kiemurat osoittavat. Puolesta ja vastaan löytyy perusteluita.⁴⁸

3 CHORUS: Ravintolamuusikon ammatin elämänkaari 1900-luvun Suomessa

Ravintolamuusikoiden työhön vaikuttavat tekijät voidaan jakaa kolmeen ryhmään. Nämä ovat: heikko työmarkkina-asema, jonka voidaan katsoa johtuneen sekä oman edunvalvonnan tehottomuudesta melko individualistisessa jäsenistössä että työnantajapuolen "kasvottomuudesta"; julkisen vallan toimenpiteet, ennen kaikkea säädökset ulkomaisen työvoiman käytöstä sekä alkoholipolitiikka; musiikki- ja huvittelukulttuurin muutokset yhdistyneenä teknologian kehitykseen, jotka ilmenivät esimerkiksi elävän musiikin ja mekaanisen musiikin muodikkuuden vaihteluissa, äänielokuvan läpimurrossa sekä disko- ja sekvensseritekniikan kehittymisessä. Tarkastelen edellä mainittuja tekijöitä edellisessä luvussa esittelemäni ajallisen kausijaon (kolmijaon) kautta, jolloin vaihtamalla näkökulmaa näin kausien sisällä pyrin valottamaan monipuolisesti muusikoiden kannalta heidän työhönsä vaikuttaneita asioita ja nimenomaan sitä, kuinka he itse ovat nämä seikat nähneet ja kokeneet.

Musiikkikulttuuria käsittelevä osuus on luonteeltaan osittain ehkä lähempänä etnografista musiikintutkimusta kuin sosiaalipolitiikkaa. Musiikkikulttuuria koskevien alajaksojen aluksi esittelen kyseiseen kauteen liittyviä yleisiä musiikkikulttuurin tapahtumia suosituimpien tanssilevytysten avulla. Vaikka ne eivät sellaisenaan edustakaan täydellisesti ravintolamuusikkojen ravintoloissa soittamia kappaleita, voidaan niistä päätellä joidenkin sävelmien pysyneen ravintolamuusikoiden ja keikkamuusikoiden ohjelmistossa kautta aikojen. Esittelen tarkemmin erityisesti sellaiset ikivihreät, jotka ovat olleet vielä viimeisten viiden vuoden aikana (1998—2002) Teoston julkaisemalla listalla, jossa on 40 Suomen eniten soitettua sävelmää¹. Katson viiden vuoden seu-

rannan riittäväksi perustelemaan sävelmän pysyvyyden. Listallahan on pysyvien sävellysten lisäksi jonkin verran päivän hittisävelmiä. Kieltämättä lista antaa vääristyneen kuvan, mikäli tarkoitus olisi tarkastella vain omana aikanaan suosittuja sävellyksiä. Listan avulla olen voinut kuvata sitä, miten eri sukupolvien musiikki elää vielä nykypäivän tanssimusiikkojen ohjelmistossa. Iskelmämusiikkia ei suotta kutsuta nykyajan kansanmusiikiksi.

Joskus jotkut sävelmät nousevat uudestaan listalle oltuaan sieltä pitkään pois. Tällaisista voidaan esimerkkinä mainita jo kolmena perättäisenä vuotena ykkösenä oleva sävelmä *Paratiisi*, joka nousi listoille takaisin Rauli Badding Somerjoen kuoleman jälkeen alkaneen palvonnan ansiosta. Palvonta nosti hänet yhdeksi suomalaisen populaarimusiikin legendaksi. Tätä siivittivät hänestä tehdyt lukuisat artikkelit, kirja ja myös hänen elämästään tehty elokuva. Hänen elämässään olivat kaikki legendaksi tulon edellytykset². Mutta ensin muutama sana ravintolamusiikkojen ammattikunnan synnystä, työpolitiikasta ja alkoholipolitiikasta.

Ihmisten juhlintaa, syömistä, juomista ja tanssia säestävät soittoniekat ovat pikemminkin vuosituhansia kuin vuosisatoja vanha ilmiö: *"Ja jo muinoin antiikissa"*³... Vaikka muusikot olivat antiikin aikoina melkein orjan asemassa, he olivat asemastaan huolimatta jo silloinkin suosittuja. Kreikkalaisille musiikki oli Robert Flacelièren⁴ mukaan ollut olennainen osa kulttuuria jo Homeroksen kaudelta asti ja he arvostivat musiikin opiskelua kaiken korkeamman sivistyksen perustana. Musiikin merkityksestä kertoo sekin, että musiikin opetuksen arvellaan olleen historiallisesti vanhempaa perua kuin luku- ja kirjoitustaito. Myös Italiassa musiikin kysyntä kasvoi häissä, hautajaisissa ja muissa kotijuhlissa. Etruskien kulttuuripiirissä kerrotaan syntyneen jopa ammattikuntia. Muusikoiden saama arvostus ja ansiotaso aiheuttivat silloinkin kateutta *"Ennen kävi filosofi arvomiehestä, nyt niinä vain laulajat prameilevat ja musiikkimestarit"*. Tai roomalaisen runoilijan mukaan *"Päivälliset parhaat ne, miss' ei pillit pauhaile"*.⁵

Nykyaikaisen ravintolakulttuurin katsotaan saaneen alkunsa 1700-luvulla Pariisissa, kun keittokauppias Boulanger perusti vuonna 1765 ravintolansa latinalaiskortteliin. Hän lupasi kyltissään ihmisille vahvistusta (restaurants). Tämä nimi levisi sitten muihin kieliin tarkoittamaan korkeatasoista ruokailupaikkaa, jossa sai tilata ruoan useita vaihtoehtoja sisältävästä menusta. Kirkkoherra [!] Antero Varelius keksi sanan *ravintola* jo vuonna 1874, mutta se vakiintui käyttöön vasta 1900-luvulla restaurant-sanan

ollessa käytössä täälläkin. Myös hotelli-nimitys on kotoisin Ranskasta ja otettiin käyttöön Suomessa 1830-luvulla, jolloin hotellin yhteydessä oli yleensä ravintolakin.⁶

Varhaisimmat tiedot musiikkiriennoista ovat hyvin hataria, sillä sanomalehtiä ei ilmestynyt ennen 1700-luvun loppua kuin Turussa. Suomessa ravintolatoiminta alkoi vilkastua Turussa sen tultua suuriruhtinaskunnan pääkaupungiksi. Ensimmäiset ravintolatanssiaiset kirjattiin tapahtuneen jo lokakuussa vuonna 1775 Seipelin suuressa juhlasalissa, joka osoittautui sittemmin sen verran pieneksi (25,5 x 8), että turkulaiset perustivat osakeyhtiön Seurahuoneen rakentamiseksi, joka valmistui 1812.⁷ Ruotsinvallan viimeisinä vuosina kaupungin kerma kokoontui kerran viikossa tilaustanssiaisiin (”assembléet”) Seipelin kellariin (Linnankatu 3). Sen omisti silloin saksalaissyntyinen Johan Reinhold Seipel. Tanssitilaisuuksien musiikista vastasivat Sven Hirnin⁸ mukaan paikalliset sotilassoittokunnat. Hirn toteaa, että vuonna 1790 perustetun Turun Soitannollisen Seuran kapellimestariksi saatiin Tukholmasta Erik Ferling, joka sävelsi myös tanssimusiikkia. Mutta aliupseerit J. J. Alander ja Lönnberg *”huolehtivat vuosikausia vaatimattomammasta tanssimusiikista”*, joten viimeksi mainittuja muusikoita voidaan ehkä pitää hyvästä syystä ensimmäisinä suomalaisina ravintola(tanssi)muusikoina. Aina tanssiin ei tarvittu muusikoita, vaan tanssijat lauloivat itse.⁹

Ravintolaelämän painopiste siirtyi Turusta Helsinkiin, kun siitä tuli pääkaupunki vuonna 1812. Osaltaan ravintolaelämän vilkastumiseen vaikuttivat Turun palo vuonna 1827 sekä yliopiston muutto Helsinkiin. Etenkin 1830-luvulla rakennettu Ullanlinnan kylpylä saavutti suosiota venäläisten lomailijoiden parissa. Sillanpään¹⁰ mukaan Helsingissä oli vuonna 1848 jo 32 majataloa ja ravintolaa. Mutta merkittävää on, että ravintoloiden asiakkaat eivät olleet kaupunkilaisia, vaan etenkin kesäisin venäläisiä lomailijoita, jotka olivat tottuneet hyviin palveluihin. Tällä oli merkitystä ravintolassa soittavien muusikoiden työllistäjänä, jotka tosin sen ajan käytänteen mukaisesti olivat siis ulkomaalaisia. Lisäksi ravintolalaitoksen kehittymiseen Helsingissä vaikutti ulkomaisten yrittäjien kiinnostus uutta pääkaupunkia kohtaan, koska sillä oli edullinen asema Tukholman ja Pietarin välillä. Pietariin matkalla olleet orkesterit esiintyivät usein Suomessa hämmästyttäen suurilla kokoonpanoillaan. Alan ennätys lienee ollut Oopperakellarissa vuonna 1902 esiintynyt italialainen 30-miehinen orkesteri.¹¹ Lähinnä kaksi saksalaista suurliikemiestä Louis Kleineh ja Karl Kämp hallitsivat koko silloista ravintolaliiketoimintaa. 1830-luvulla Kaivohuoneen lisäksi perustettiin Kaisaniemi,

Kappeli ja Seurahuone, jotka saivat seurakseen vuosisadan lopulla Oopperakellarin, Alppilan, Gambrinin, Klippanin ja Kämpin.¹²

Musiikkikulttuurista ja muotitansseista voidaan todeta, että tanssikulttuuri koki muutoksen 1800-luvulla yleisten tanssiaisten syrjäyttäessä yksityiset Ranskan valtakumouksen jälkeen. Samoihin aikoihin luovuttiin ryhmätansseista paritanssien (valssin, polkan, rheinländerin ja masurkan) tullessa tilalle.¹³ Suomessa valssi oli tullut muotiin jo 1800-luvun alussa ja saavutti sellaisen suosion, että Åbo Tidningen julkaisi peräti neljässä numerossaan artikkelin *”Om Dansen”*, jossa asennoiduttiin myönteisesti uuteen villitykseen. Muita tansseja olivat tuolloin polska, katrilli, menuetti ja poloneesi, jolla usein aloitettiin tanssiminen.¹⁴ Tango rantautui maahamme jo 1910-luvulla, mutta sitä tanssivat silloin vain ammattimaiset tanssijat ohjelmanumeroinaan.¹⁵ Iivari Kainulainen levytti jo 6.11.1915 kupletin *”Tanko laulu”*, mutta varsinaiset tangolevyt ilmestyivät vasta 15 vuotta myöhemmin, jolloin levytettiin tango *”Mä muistan sua”*¹⁶.

Uudempaa tanssimusiikkia edusti silloin one-step, johon sekoittuivat two-step ja vähän myöhemmin saapunut foxtrot. Yleisö tanssi niitä kaikkia suurin piirtein samalla tavalla. Silloiset niin sanotut iskusävelmät (slaagerit) olivat yleensä duurissa ja tekstit olivat humoristisia (esim. *”Was hast du dem Knie lieber Hans”*). Tanssimusiikki sai vaikutteensa muutenkin suurimmaksi osaksi Saksasta, koska Suomessa oli suuri joukko saksalaisia muusikoita ja kulttuurisuhteetkin solmittiin paljolti sinne.

*Amerikasta sai alkunsa kyllä semmonen ”vansteppi” ja ”tuusteppi”, joka oli taas semmonen alkulähde meidän nykypäiväiseen humppaan ja semmosta musiikkia, sen rytmistä sitä oli täällä ollu tuota noin niin Suomessa jo. Se oli kaikki saksalaista, juu niin kuin marssin tapaista, pikkuisen niin kuin meidän humpat nyt tätä nykyä.*¹⁷

Tanssi ei lyönyt kokonaan itseään läpi vielä ravintoloissa 1920-luvun alkupuolella, vaan yleensä hienostoravintoloiden ohjelma koostui pääasiassa varieteeohjelmasta, ajanvietemusiikista ja vain jonkin verran tanssimusiikista. Mutta murros ravintoloissa määrätysässä mielessä Jalkasen¹⁸ mukaan tapahtui 1920-luvulla: *”Tanssien järjestämisestä tuli 1920-luvun alussa hienostoravintoloiden vetonaula”*. Myös ravintolaelinkeinoa tutkineen Sillanpään¹⁹ mielestä *”ravintolatanssi tuli muotiin 1920-luvun alussa, jolloin hienostoravintolat alkoivat järjestää tanssi-iltoja”*. Vaikka tanssi ja ravintolassa soittavat

muusikot olivat yleisiä jo 1800-luvun puolivälistä lähtien, muutos oli merkittävä siksi, että uudet amerikkalaiset muotitanssit ja jazz muuttivat rajusti ravintola- ja musiikkikulttuuria. Lisäksi on huomioitava, että 1800-luvun ravintolasoittajat olivat suureksi osaksi ulkomaalaisia ja soittivat myös ravintoloitten ulkopuolella.

Joka tapauksessa 1920-luvulla alkoi ravintolamuusikkokunnan suomalaistuminen, vaikka he liittyivätkin jossain määrin ravintolasoittoperinteeseen, jolla oli ollut oma ohjelmistonsa, työtapansa ja ammattiroolinsa jo 1800-luvulla. Siksi on perusteltua määrittää ravintolamuusikon ammatin elämänkaari alkaneeksi 1920-luvulta, etenkin kun 1917 perustettu ammattiliitto Musiikkeriliitto aktivoitui ja Musiikkerilehti alkoi ilmestyä säännöllisesti.

3.1 Kurinpidon kausi (1920—1949): *Soittogulashien ja kapellimestarien pelinappuloista järjestäytyneiksi ammattimuusikoiksi*

Ravintolamuusikkojen lukumäärästä kurinpidon kaudella ei ole tarkkaa tietoa, koska Alkon tilastot alkavat vasta vuodesta 1933 ja ne käsittävät muusikoiden lisäksi muutkin esiintyjät (ym. taiteilijat). Lisäksi on todettava vielä, etteivät tilastot sisällä ohjelmatoimistojen palveluksissa olevia henkilöitä²⁰. Alla olevassa taulukossa vinoutuma voi olla huomattavakin, sillä esimerkiksi vuonna 1948 miesten lukumäärä on 284 ja naisten 100. Yleensä naisten lukumäärä vaihtelee runsaasta 50:stä sataan kurinpidon kaudella. Mutta lukumäärään sisältyivistä naisista osa lienee ainakin myöhemmin ollut enemmänkin erilaisia esittäviä taiteilijoita (esim. revyy- ym. tanssijoita) kuin ravintolamuusikoita. Kaikista puutteista huolimatta tilastot ovat hyvä lähdeaineisto, koska ne antavat tietoja ravintolamuusikkojen määrästä yli 60 vuoden ajalta. Näitä tilastoja on myös käytetty Suomen Muusikkojen liiton entisen puheenjohtajan Raimo Vikströmin mukaan²¹ perusteina neuvoteltaessa työvoimaviranomaisten kanssa työlupiin liittyvissä asioissa, koska muunlaisia säännöllisiä ja luotettavia tilastoja ei ole ollut käytettävissä. Näistä tilastoista on luettavissa muun muassa, kuinka vuonna 1939 alkanut talvisota romahdutti ravintolamuusikkojen lukumäärän. Myös jatkosodan loppuminen vuonna 1944 ja vuonna 1948 tapahtunut tanssikiellon päättymisen ravintoloissa näkyvät niissä notkahduksina ylöspäin ravintolamuusikkojen lukumäärissä.

TAULUKKO 1. Ravintolamuusikoiden määrä 1933—1949

Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)	Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)
			1940	341	-43,9
			1941	375	+10,0
			1942	367	-2,1
1933	541		1943	379	+3,3
1934	570	+5,4	1944	382	+0,8
1935	626	+9,8	1945	431	+12,8
1936	631	+0,8	1946	404	-6,3
1937	634	+0,5	1947	345	-14,6
1938	624	-1,6	1948	384	+11,3
1939	608	-2,6	1949	430	+12,0

Lähde: Oy Alkoholiliike Ab: vuosikertomus XIX toimintavuodelta 1950, liiteosan taulukko

34

3.1.1 Työpolitiikka: järjestöpolitiikan ensiaskeleet mollissa

Vuosisadan alku oli ammatillisen järjestäytymisen aikaa, perustettiinhan vuonna 1907 Suomen Ammattijärjestö ja Suomen Yleinen Työnantajaliitto. Myös ravintolamuusikoille järjestäytymisen merkitys alkoi hahmottua, koska heille oli jo silloin tuttua yksi nykyisin pelätty globalisaation mahdollinen vaikutus: ulkomaalaisen "halpatyövoiman" tulviminen polkemaan hintoja kotimaan työmarkkinoilla. Ulkomaalaisen työvoiman suuri määrä oli yksi syy ammatilliseen järjestäytymiseen. Mutta kun ammattiliittoa pyrittiin perustamaan ensimmäisen kerran vuonna 1910, oli sitä perustamassa 25 helsinkiläistä muusikkoa, joista vain 14 oli suomalaisia. Perustaminen ei onnistunut silloin, koska yhdistyksen tarkoituksena oli liittyä ajan hengen mukaisesti Yleiseen saksalaiseen Musiikkeriliittoon yhdeksänneksi paikallisosastoksi, mutta senaatti kieltäytyi hyväksy-

mästä liittymistä ulkomaiseen liittoon.²² Järjestäytymisyrittäjästä vasta neljäs johti tulokseen Helsingin kaupungin orkesterin viulutaiteilija Lepo Laurilan vahvan henkilökohtaisen panoksen ansiosta. Perustamiskokouksena pidetään 23.3.1917 Helsingin Uudella Ylioppilastalolla pidettyä kokousta, johon osallistui noin kuusikymmentä muusikkoa, joiden ydinjoukkona olivat Helsingin kaupunginorkesterin kotimaiset jäsenet. Tällöin perustettu ammattiliitto sai nimeksi Suomen Musiikkeriliitto [Suomen Muusikeriliitto 1922; Suomen Muusikkojen liitto 1944].²³

Vastaperustetun ammattiliiton tarkoitus oli toimia puoluepolitiikan ulkopuolella, mutta tosiasiasa ammattiliitto oli poliittisesti konservatiivinen, erottihan se esimerkiksi punakapinaan osallistuneet ammattiliitosta. Toisaalta työnantajapuoli leimasi ammattiliiton toiminnan pahimman luokan bolševismiksi.²⁴ Musiikkeriliiton tavoitteena oli ajaa muusikkojen etuja kovalla kädellä pyrkien ehkäisemään sopimatonta kilpailua, jonka katsottiin olevan seurausta vierasmaalaisten muusikkojen runsaudesta. Jyrkkä asennoituminen näkyi järjestäytymisen tärkeyden korostamisessa, kiellettiin jäseniä työskentelemästä sellaisten muusikoiden kanssa, jotka eivät kuuluneet ammattiliittoon: *“päättiin kieltää työskentelemästä yhdessä niiden musiikkerien kanssa, jotka huolimatta liiton sääntöjen §4 mukaan myönnetystä oikeudesta, eivät vielä ole liittyneet jäseniksi liittoon”*²⁵.

"Soittogulashiksi" nimitti J. Alexejeff vuonna 1920 ensimmäisessä ilmestyneessä Musiikkerilehdessä [Muusikerilehti 1922; Muusikko 1944] silloisia "entreprenöörejä", jotka toimivat ikään kuin nykyajan "reppurifirmat" tai vuokratyön välittäjät. Arvostelua aiheutti muun muassa juomarahojen jakelu, *"jossa käytetään jos jonkinlaisia koiran-temppuja, saa musiikkeri onnellisimmassa tapauksessa luut kun herra itse korjaa lihat"*.²⁶ Ongelma oli ajankohtainen vielä 1940-luvun lopussa, jolloin musiikkitoivomuksista saadut juomarahat olivat Erik Lindströmin²⁷ mukaan merkittävämpi tulonlähde kuin palkka. Suurimmalta osalta nämä "soittogulashit" olivat ulkomaalaisia kapellimestareita, joilla oli nimissään useita orkestereita. Mutta jo 1920-luvun lopussa osa suomalaisista kapellimestareista omaksui samanlaisia menettelytapoja, vaikka ensimmäisessä Musiikkerilehdessä luvattiin julkaista sellaisten nimet varoitukseksi²⁸. Kapellimestarit sopivat työnantajan kanssa "urakkasopimuksen", jolla kapellimestari hoitaisi musiikin palkkaamalla orkesteriinsa sellaisia (amatöörimuusikoita), joita sai halvalla soittamaan.

Työnantajien suosima urakkatyösuhde oli juridisesti sellainen, että se ei taannut muusikoille silloisen työsopimuslain mukaisia etuja: ei palkallista loma-aikaa eikä sairausajan palkkaa. Näin siksi, että muusikko ei erikseen solminut työsopimusta työnantajan kanssa, vaan pelkästään kapellimestarin kanssa.²⁹ Tällainen urakkasopimus lähentelee Muusikkojen liiton ex-puheenjohtajan Raimo Vikströmin mielestä monilta osin nykyistä vuokratyötä, joka lisääntyy yritysten ulkoistaessa toimintojaan: *"kannattaa varautua siihen, että näitä tällaisia niin kuin ohjelmatoimistotyyppejä toimintoja tulee muille aloille myös"*³⁰.

Jäsenistön lukumäärä kasvoi hitaasti ja lähinnä Helsingissä, jossa vuonna 1919 perustetussa paikallisosastossa oli 170 jäsentä. Jo aiemmin samana vuonna oli perustettu Turkuun ensimmäinen 27 jäsentä sekä Viipuriin 20 jäsentä käsittävät paikallisosastot.³¹ Paikallisosastot levisivät sittemmin lähinnä kaupunkeihin (poikkeuksena ja kuriositeettina mainittakoon Kiteen Muusikot, joka perustettiin vuonna 1948) ja vuonna 1926 jäsenmäärä nousi kaikkiaan yli 400.

Musiikkeriliiton merkittävimpiin saavutuksiin kuului Helsingin paikallisosaston laatima minimitariffi, joka astui voimaan vapun päivänä vuonna 1920. Tätä seurasi pari vuotta myöhemmin tariffikokoelma, joka käsitti yksityiskohtaisesti myös ammattialan eri työt. Tariffien muotoilu ja välikirjojen noudattaminen jäivät kuitenkin käytännössä vain haaveeksi. Vasta toisen maailmansodan jälkeen tilanne parani, vaikka ravintolamusiikoiden osalta työsopimuksen aikaansaaminen oli edelleen vaikeaa. Musiikkeriliitto yritti aktiivisesti suojata suomalaisten muusikoiden etuja lähettämällä kirjelmiä Valtioneuvostolle: *"Useimmat elinkeinon ja ammatin harjoittajat Suomessa ovat erilaisilla säädöksillä suojatut ulkoa tulevalta kilpailulta. Poikkeuksena ovat säveltaiteilijat."*³² Paria poikkeusta lukuun ottamatta ulkoministeriö ei kuitenkaan kallistanut korvaansa ammattiliiton esityksille³³.

Yhtenä ammattiliiton ongelmana oli jo perustamisen aikoina suhtautuminen ulkomaalaisiin muusikoihin. Ongelmana oli heidän runsautensa lisäksi se, että ulkomalaiset muusikot saivat yleensä vielä 1920-luvulla parempaa palkkaa kuin suomalaiset. Pekka Jalkasen³⁴ mukaan ulkomaan kansalaisia oli 1920-luvulla ravintola-, tanssi- ja elokuvamuusikoista 920 henkilöä, joista suurimmat ryhmät muodostivat venäläiset ja ukrainalaiset (319), sitten saksalaiset ja itävaltalaiset (168) sekä kolmanneksi suurimman italialaiset (127). Ulkomaalaisten muusikkojen tuloon oli yhtenä syynä aluksi

Venäjän vallankumousta paenneet emigrantit ja sittemmin Keski-Euroopan, etenkin Saksan joukkotyöttömyyden uhreiksi joutuneiden muusikoiden aiheuttama työvoiman tarjonta.

Ulkomaalaisten muusikkojen hyväksyminen Muusikkojen liiton jäseneksi oli alunperin tehty hankalaksi, sillä se vaati vuonna 1919 tehdyn periaatteen mukaan kahden kotimaisen muusikon suositusta ja yhden vuoden toimimista täällä. Koska säännöissä kiellettiin ammattiliiton jäseniä työskentelemästä ammattiliittoon kuulumattomien kanssa, oli ulkomaalaisten jäseneksi pääsyä helpotettava supistamalla oleskeluvaatimusta yhteen kuukauteen. Ulkomaalaisten muusikkojen runsaudesta kertoo tilasto, jonka mukaan vuosina 1921—1929 suomalaisia muusikoita liittyi ammattiliittoon 483 ja ulkomaalaisia 217. Jos vertaa lukuja edellisessä kappaleessa esitettyihin lukuihin, voidaan karkeasti arvioida, että saksalaiset ja itävaltalaiset olivat kaikkein aktiivisimpia liittymään ammattiliittoon (yli puolet), venäläiset ja virolaiset liittyivät kohtalaisesti liittoon (noin viidennes), sen sijaan italialaisten kohdalla järjestäytyminen oli heikkoa (noin kymmenes osa).³⁵

Vaikka Muusikeriliittoa ei voida pitää erityisen tehokkaana ammattiyhdistysliittona, se sai vaikutusvaltaa ulkomaalaisten lupa-asioista päättämisessä. Jo vuonna 1922 Ulkoasiainministeriö tiedusteli Muusikeriliiton kantaa viiden saksalaisen muusikon maahantulosta. Muusikeriliitto jatkoi taisteluaan ja esitti anomuksessaan Valtioneuvostolle syyskuussa vuonna 1923, että eduskunta pyrkisi estämään ulkomaalaisten taiteilijoiden verotuksella "*rajatonta ulkolaista kilpailua*". Lisäksi ehdotettiin Ulkoasiainministeriön Passiosastolle, että Muusikeriliitto antaisi lausunnon ulkomaalaisten muusikkojen määrän todellisesta tarpeesta.³⁶ Työlupa-asoiden käsittelyssä annetut lausunnot osoitettiin vuodesta 1926 lähtien Sosiaaliministeriölle, joka suhtautui myönteisesti Muusikeriliiton lausuntoihin.

Kaikesta huolimatta vielä 1920-luvun ajan etenkin parhaissa tanssipaikoissa soitti ulkomaalainen orkesteri.³⁷ Ulkomaalaisten muusikkojen määrä kertoo ennen kaikkea ravintolamuusikoiden määrästä. Suurimmillaan heidän määränsä oli vuonna 1923, jolloin noin puolet muusikoista oli ulkomaalaisia. Myöhemmin heidän määränsä vakiintui noin viidennekseen.³⁸

Muusikkojen työpolitiikan erityispiirteisiin kuului se, että Muusikeriliiton oma paikavälitystoimisto aloitti vähitellen toimintansa 1920-luvun alussa tarkoituksenaan

valvoa muusikkojen työnvälitystä³⁹. Tosin ravintolapaikkojen osalta työnvälitys pysyi enimmäkseen työnantajien käsissä. Helsingissä kuitenkin ravintola Opris oli keskeisessä asemassa muusikkojen epävirallisena työnvälityskonttorina [osasyys tai seuraus: paikalliset ilotytöt pitivät myös siellä “konttoriaan”]. Muusikot kokoontuivat yleensä päivätanssien ajaksi sinne keskustelemaan yhteisistä asioista.⁴⁰ Muusikoiden yleiseurooppalainen käytäntö oli se, että töitä oli etsittävä yleensä kaksi kertaa vuodessa: syksyllä ja keväällä. Talvikausi alkoi syyskuussa ja päättyi touko- tai kesäkuussa, jolloin kesäkausi alkoi. Niille joilla työtä oli, työ oli soittamista vuorotta: palkallisia vapaapäiviä olivat tuolloin ainoastaan pitkäperjantai ja joulupäivä. Ravintolamuusikon työpäivään kuului tuolloin pari tuntia päivällissoittoa iltapäivällä ja illalla neljä tuntia tanssimusiikkia puoleen yöhön asti, mutta soittaminen jatkui usein epävirallisesti sulkemisajan jälkeen kabineteissa.⁴¹

Ammattimuusikoiden työllisyys oli talvisin ja koko 1920-luvun varsin hyvä, sillä Helsingissä elokuvat ja ravintolat tarjosivat runsaat 150 soittopaikkaa. Mutta kesäisin työpaikat vähenivät useiden ravintoloiden ja elokuvateattereiden sulkeuduttua. Vain osa muusikoista pääsi kesäravintoloihin, osan joutuessa “pakkolomalle”⁴². Muusikoiden etuihin ei tuolloinkaan kuulunut palkallista vuosilomaa. Tässä suhteessa ympyrä onkin 1990-luvulle tultaessa sulkeutunut, koska yleisin työehtosopimusten rikkomistapa oli silloin haastattelijien ravintolamuusikoiden mukaan se, ettei kesälomakorvauksia eikä matkakorvauksia maksettu. Varsinaisia keikkayhtyeitä ei ollut vielä 1920-luvun lopussakaan, vaan ravintolamuusikot pyrkivät solmimaan monen kuukauden työ sopimuksia. Ravintoloiden lisäksi soitettiin kahviloissa, koska niiden erilaisuus oli kielto lain aikana joskus vain kosmeettinen, varsinkin 1920-luvun loppupuolella, sillä molemmissa tarjoiltiin salaa “kovaa teetä”.⁴³

*Taphtunut tosiasia on, että äänifilmi on tullut, joskin voidaan keskustella sen elinajan pituudesta -- annetaanhan äänifilmin elää ja yleisön saada siitä tarpeekseen. Emme läheskään ole kadottaneet uskoa, että keksinnön musiikkipuoli on ohimenevä ilmiö ja että elävä musiikki jälleen tulee saamaan sijansa filmissä.*⁴⁴

Teknologian kehitys on ilmennyt monesti työpaikkojen vähenemisenä, niin myös muusikoiden kohdalla. Vuonna 1927 esitettiin Yhdysvalloissa ensimmäinen äänieloku-

va *Jazzsinger*, jota esitettiin Suomessakin nimellä *Jazzilaulaja*, mutta vasta *Sonny boy* eli *The Singing Fool* elokuvaa voidaan pitää äänielokuvan läpimurtona. Äänielokuvan läpimurto Suomessa 1930-luvun alussa antoi murskaavan iskun muusikoille, joista muutamat ottivat asian niin raskaasti, että tekivät itsemurhan.⁴⁵ Koska työttömyysuhka kohdistui kahteen kolmasosaan Suomen muusikoista oli reaktio äänielokuvaa vastaan ymmärrettävä. Äänielokuvaa syytettiin, koska se tuli ikään kuin salaa. Ravintolamuusikoita tämä koski lähinnä kilpailun kiristymisen myötä.⁴⁶ Monet muusikot uskoivat kehityksen kääntyvän takaisin päin. Siksi Muusikkojen liitto jatkoi taistelua äänielokuvaa vastaan aina 1940-luvun lopulle saakka. Asia oli vielä vuoden 1946 kongressissa niin kipeä, että silloiselle puheenjohtajalle Lauri Nissiselle annettiin epäluottamuslause, koska katsottiin, ettei hän ole riittävästi valvonut ammattiliiton etua kyseisessä asiassa.⁴⁷

Toinen teknologian kehityksen ilmentymä oli gramofonien yleistymisen tullen alenemisen myötä⁴⁸. Jo 1920-luvun puolivälissä tulivat Suomeen ns. kapsäkki- eli matkalaukkugramofonit, joiden äänentoisto-ominaisuudet kehittyivät nopeasti. Ensimmäinen suomalainen suurmenestys äänilevyn alalla oli Georg Malmsténin "*Särkynyt onni*", jota myytiin noin 17 000 kappaletta, joten on ollut perusteltua nimittää aikaa gramofonikuumeen ajaksi⁴⁹. Myyntilukujen kehityksestä voidaan mainita esimerkkinä Fazer Musiikkikaupan myyneen 1051 gramofonia ja 42704 levyä vuonna 1928 ja 7737 gramofonia ja 280853 levyä vuonna 1929⁵⁰. Muusikoiden työllisyyden kannalta pahinta oli se, että tanssipaikoilla gramofoni korvasi monin paikoin orkesterit: "*Iloiset tanssiaiset Humppilan Harjulassa lauantaina 13 p:nä marraskuuta 1937 klo 20. Tanssimusiikista huolehtii ensiluokan Philips-kovaääninen iskusävelmin. Huom! 100 levyä! Aina soi! Liput 5 mk*".⁵¹

Suomalaisten ravintolamuusikoiden työllistymistä paransi oleellisesti sitten pulakauden vaikean työttömyyden takia annettu vuoden 1930 ulkomaalaisasetus. Se velvoitti oleskelukirjalla työskentelevän ulkomaalaisen jatkotyölupaan sosiaaliministeriön lausunnon. Muusikeriliiton näkemys vaikutti huomattavasti lausunnon sisältöön. Sosiaaliministeriö hoitikin työlupa-asioita aina vuoteen 1951 osoittaen ymmärtämystä kotimaisille muusikoille.⁵²

Tanssiorkestereiden kiertäminen ympäri Suomea alkoi varsinaisesti 1930-luvulla. Dallapé aloitti jo vuonna 1931 kesäkiertueensa, joista sittemmin tuli kansan keskuu-

nessa hyvin suosittuja ja ne ulottuivat lähes Lappiin saakka, Dallapén 10-vuotisjuhla-kiertue vuonna 1935 ulottui Kemiin saakka. Silloiset kulkuneuvot ja tiet eivät mahdollistaneet kuin noin 40 km tunnissa etenevän matkanteon. Äänenvahvistinlaitteet tulivat orkestereiden käyttöön 1930-luvun lopulla, niin Dallapéllakin vuonna 1938.⁵³ Myös ravintolatanssimusiikin pääkaupunkikeskeisyys alkoi horjua vasta kieltolain kumouttua 1932, jolloin ravintolatanssit levisivät maaseudullekin. Ravintolatanssien leviäminen maaseudulle lisäsi osaltaan kotimaisten ravintolamusiikoiden työllistymistä. Maaseudun ravintolat eivät olleet vielä tuolloin valmiita ottamaan esiintymään ulkomalaisia tanssiorkestereita.⁵⁴ Vielä 1930-luvullakin ravintolamusiikoiden työsuhteet olivat useita kuukausia kestäviä. Talvipesti kesti syyskuun alusta kesäkuun alkuun ja kesäpesti kesäkuun alusta syyskuun alkuun. Työ oli soittamista vuorotta: palkallisia vapaa-päiviä olivat ainoastaan pitkäperjantai ja joulupäivä: *"Kapakkasoitto oli kovaa työtä, 365 iltaa vuodessa miinus kahdeksan. Harvoina vapaailtoina tietysti mentiin ravintolaan juomaan, mutta ei sitä voinut kovin irstasta elämää viettää"*.⁵⁵

Työehtosopimus tyhjämpanttina

Ravintolamusiikoiden ammatillinen aktivoituminen alkoi näkyä siinä, että Muusikkojen liitto laajensi toimintaa vuonna 1946 tanssimusiikin alalle, jolloin perustettiin alaosastoksi muun muassa Viihdemuusikot r.y.⁵⁶, joka on nykyisen Freelancemuusikoiden edeltäjä⁵⁷. Kaikesta huolimatta ravintolamusiikoillekin saatiin solmittua työehtosopimus jo niinkin varhain kuin vuonna 1948. Tuon työehtosopimuksen yksi tärkeimmistä pykälistä oli se, että välikirja oli tehtävä kapellimestarin lisäksi jokaisen muusikon kanssa. Tämä sopimus ei kuitenkaan kestänyt pitkään, vaan Muusikkojen liiton hallitus sanoi sen irti palkkojen osalta vuoden 1950 alussa ja varsinaisen työehtosopimuksen osalta saman vuoden lopussa. Erimielisyydet johtuivat osaksi muuttuneista olosuhteista, joihin hallituksen palkkasäännöstelypäätökset ja ns. linnarauha antoivat syyksen: *"Huhtikuun loppupäivinä - ennen kuin linnarauha vielä oli julistettu - vastapuollemme ilmoittikin, ettei esittämiimme palkankorotuksiin voida näissä oloissa suostua"*⁵⁸. Sopimukseton tila kesti vuoteen 1955 asti, jolloin solmittiin vuoteen 1974 kestänyt työehtosopimus, jossa ei tosin sovittu lainkaan palkoista. Merkittävin asia edellä mainituissa työehtosopimuksissa on näin jälkikäteen katsottuna nykyaikaan asti

kestänyt taukomääräys: jokaiseen työtuntiin kuului 15 minuutin tauko. Käytännössä työehtosopimusta ei muilta osin noudatettu ja sen olemassaolokin melkein unohdettiin.⁵⁹

Lähes koko 1940-luvun ajan ravintolamuusikoiden työsuhteita varjosti tanssikielto. Esiintymistilaisuuksien ja koulutusmahdollisuuksien puutteen takia sota-aika oli Marttisen⁶⁰ mukaan tanssiorkestereille ja niiden kehitykselle täysin negatiivista. Toisaalta muusikot kouliintuivat viihdytyskiertueilla niin, että heillä oli vankka esiintymiskokemus, jota he voivat hyödyntää heti sotien jälkeen.⁶¹

Ravintolamuusikon työ oli 1950-luvulle asti hyvin miesvaltaista. Tämä johtuneen ennen kaikkea siitä "rankasta elämäntavasta", jota Olli-Pekka Niskanen pitää ominaisena ravintolamuusikon työlle⁶². Muusikot saattoivat aloittaa tuohon aikaan vakituisen keikkailun jo 15-vuotiaana. Tällöin ajaututtiin liian varhain aikuisten muusikoiden maailmaan, johon "kuului ruovisti [=krouvisti=järeästi] viinaa ja humalaiset huorat, satamakaupungissa [Kotkassa] kun oltiin, siihen orkesterielämään"⁶³. Kalevi Viitamäki aloitti ravintolamuusikon uran jo 10-vuotiaana (1932) kulkien isänsä ja veljensä kanssa potkukelkalla kapakkakeikoillakin koulun käynnin lomassa: "Aamulla koulussa oltiin vähän väsyneitä, mutta opettaja ymmärsi valvomisen syyn". Toki moni naispuolinenkin muusikko on aloittanut jo nuorena, kuten esimerkiksi Arja Koriseva, joka kertoo aloittaneensa jo 13-vuotiaana keikkailun esiintyen ravintoloissakin⁶⁴.

Nykyisin katsotaan yleisesti, että työ vaatii joustavuutta: pitää lähteä töihin aina tarvittaessa. Joustavuus ja rahan realismi ovat aina määränneet muusikon työtä. Esimerkiksi Toivo Kärki⁶⁵ jousti totaalisesti jo 1940-luvulla työajoissa:

Silloin kun ei ollut bigbandhommaa Työväentalolla tein yksityiskeikkoja herroille Kämpin kabineteissa. Tunsin ravintola Kämpin portsarit ja he tiesivät, että jos olen kotona lähden koska vaan keskellä yötäkin soittamaan. Pakkasin hanurin mukaan tai sitten jos kabinetissa oli piano soitin sitä. Yleensä pyydettiin kello 11 tai 1 yöllä. Vaimokaan ei hermostunut kun lähdin koska hän tiesi, että se on selvää rahaa. Suomen Selluloosayhdistyksen silloinen johtaja järjesti minulle paljon näitä kabinettikeikkoja, hän ontui kepin kanssa ja tykkäsi kovasti nuorista tytöistä. Hän aina soitti, että Kärki tänne vaan. Ja minä soitin kaikkea mitä herrat halusivat.

1940-luvun lopulla alkoi trendi, joka on jatkunut näihin päiviin saakka: orkestereiden jäsenten lukumäärän väheneminen. Parhaimmillaanhan Erkki Ahon suurorkesterissa soitti jopa 16 miestä. Orkesteri muuttui Ossi Aallon orkesteriksi 1945 ja kokoonpano pieneni viimeistään syksyllä 1948, koska suuret orkesteri alkoivat kuulua menneisyyteen⁶⁶. Kvintetit ja kvartetit olivat tuon ajan yleisimmät kokoonpanot. Toinen merkittävä piirre, joka enteili 1990-luvulla yleistymään alkanutta pätkätyötä oli se, että orkesterit saattoivat esiintyä useammassa paikassa samana iltana, koska tavallisten tanssien lisäksi järjestettiin paljon ohjelmallisia iltamia verotuksellisista syistä, jolloin orkesterin työaika saattoi jäädä varsin lyhyeksi ja he ehtivät esiintyä useammassakin paikassa.⁶⁷

3.1.2 Alkoholipolitiikka: kieltolaki, tanssikielto, suomalainen viinapää

Kieltolain juuret lähtevät vuoden 1733 juoppouden vastaisesta asetuksesta kotipoltonkiellon (1866) kautta 1890-luvun kunnalliskieltoihin, joiden takia maaseutu pysyi alkoholin suhteen kuivana aina 1960-luvulle saakka⁶⁸. Kieltolaki syntyi sitten sekä aatteellisen innostuksen että puoluepoliittisten näkökohtien tuloksena. Eduskunta hyväksyi kieltolain vuonna 1907, mutta se tuli voimaan vasta 1.6.1919, jolloin Suomi oli käytännöllisesti katsottuna melkein raitis maa⁶⁹. Jo muutaman vuoden päästä oli ilmeistä, ettei kieltolailla ollut toivottuja vaikutuksia ainakaan ravintoloissa tapahtuvaan alkoholin käyttöön nähden⁷⁰. Ravintoloissa sai aivan yleisesti kovaa teetä, eikä prostituutiokaan ollut tuntematonta⁷¹.

Ravintolahenkilökunta joutui, muusikot mukaan luettuina, katselemaan kieltolain aikana laista piittaamattomuutta silmiensä edessä joka ilta, millä oli pakostakin demoralisoivia vaikutuksia⁷². Vaikka Muusikeriliitto suhtautui kielteisesti kieltolakiin, oli sillä monien ravintolamuusikoiden mielestä myös hyvätkin puolensa, koska orkesterielämä oli vilkasta ravintoloissa ja kahviloissa. Ne ravintolamuusikot, joille työtilaisuuksia löytyi, ansaitsivat monin verroin enemmän kuin aikaisemmin:

Meillä oli maassa kieltolaki -- ravintoloissa myytiin sitä laitonta alkoholia -- eihän ne voineet sitä viedä kirjoihin, sehän oli lainvastaista ja tällä tavalla niin juuri sen viinan ansiosta ne tienasivat niin paljon, että ravintoloitsija pystyi antamaan myös muusi-

*koille paremmat palkat, ja minä hyödyin siitä kans, että ne oli lainrikkooja ja minä olin kanssarikollinen, tietysti jokaikinen suomalainen oli silloin rikollinen tavallaan.*⁷³

Ravintoloitsijat eivät tuolloin pitäneet huonona asiana, jos orkesterikin hieman otti alkoholia työaikana, kunhan soitto sujui. Itse asiassa ravintoloitsijat pitivät usein kunnia-asiana sitä, että muusikot saivat vähän “suun kostuketta”. Näin on Eugen Malmstén kertonut Ilpo Hakasalolle⁷⁴. Kauko Käyhkön⁷⁵ mukaan heti kieltolain kumouttua *”saattoi ikävänä ja huonona tapana olla ’spiristysjuomien’ käyttö julkisesti [keikoilla] varsinkin ravintoloissa”*. Ravintoloitsijat jopa suosivat tuolloin muusikoiden alkoholin käyttöä työaikana. Tällöin kävi joskus niin, ettei tilipäivänä tarvinnut maksaa lainkaan rahapalkkaa:

*Siihen aikaan, kun soitin ravintola Lepakossa, ne antoivat kavereiden ottaa niin, että minä soitin yksin, vaikka meitä oli kuusi miestä bändissä. Johtajat olivat vain mielissään, kun tuli tilipäivä, ei tarvinnut orkesterille maksaa, kaikki oli juotu. Eräskin trumpettisti joutui olemaan siellä 2—3 kuukautta sopimuksen päättymisen jälkeen vahtimestarina, että sai velkansa maksettua.*⁷⁶

Kieltolain vastainen mielipide vahvistui 1920-luvun lopulla, koska kieltolakirikollisuuden kasvu aiheutti yleistä lainkunnioituksen vähenemistä. Lisäksi spriin nauttimisesta aiheutuneet terveyshaitat lisääntyivät. Kun vielä yleismaailmallinen talouslama (1929) alkoi, tuli aika kypsäksi kieltolain kumoamiselle. Kieltolaki kumoutui kansanäänestyksen jälkeen 5.4.1932⁷⁷. Osaltaan kieltolain kumoutuminen helpotti äänielokuvan myötä työttömäksi joutuneiden muusikoiden työllistymistä ravintolamuusikkoina. Kieltolain päättymistä seuranneet pari vuotta olivat poikkeuksellisen vapaata aikaa ravintolaelämälle, joka ryöstäytyi jokseenkin holtittomaksi⁷⁸. Ei olekaan ihme, että kunnallinen tarkastaja Ukko Havukka⁷⁹ kuvasi tapahtuneita seuraavasti:

Kieltolain kaatuessa säädetty väkijuomalakimme ei aluksi asettanut esteitä anniskelun yhteydessä tapahtuvalle ravintolanssille. -- kehitys tässä suhteessa kulki voimakkaasti huonoon suuntaan. -- Ravintolanssiin kytkeytyi nimittäin sellaisia kasvannaisia, jotka eivät ole kaunistukseksi yhteiskunnalle. Eräistä tällaisista

anniskelupaikoista muodostui irtolaisnaisten jokapäiväisiä oleskelupaikkoja, joissa myös alkoholin käyttö oli usein holtitonta.

Muusikeriliitto vastusti tanssiravintoloiden aukioloaikojen lyhentämistä ja alkoholioikeuksien supistamista, koska rajoitukset vähensivät muusikoiden työllistymistä. *"Liiton hallitus on lähettänyt tanssiravintolain aukioloajan ja oikeuksien supistamista vastaan tähdätyn kirjelmän sosiaaliministeriölle, Henkisen Työn Yhtymälle ja Oy Alkoholiliikelle"*⁸⁰. Mutta toisaalta vastustettiin aamuyöhön kestäväää soittamista.⁸¹

Kun kieltolaki kumottiin meillä Suomessa, aukeni monille muusikereille paikkoja. Missä suurennettiin soittajistoja ja uusia ravintoloita perustettiin, joihin tarvittiin muusikereita. Siinähan ei ole mitään pahaä sanottavaa, sillä sehän on ajan paraneamisen merkki, kun työvoiman kysyntä kasvaa. Mutta on siinäkin "mutta": niissä monissa tanssiravintoloissa, joita viimeaikoina on avattu, alkoi soittajiston työaika vähitellen siirtyä aamupuolelle yöä. Oli ravintoloita, joissa soitettiin klo 22—3 ja ½4. Jos tätä jatkuu vuosikautia, ei niiden soittajiston jäsenistä, jotka vakituisesti näin joutuvat työskentelemään, ole muutaman vuoden perästä jäljellä nimeäkään tuskin.

Alkoholipolitiikka on vaikuttanut ravintolamuusikoiden työhön anniskelua ja tanssia koskevien säädösten kautta. Etenkin tanssiravintoloiden jatko-aikaan liittyvä lupakäytäntö jatkui tiukkana aina 1990-luvulle saakka. Tällainen vaikutus on kylläkin pyritty häveliäästi torjumaan, kuten esimerkiksi esittelijäneuvos J. T. Hyvösen⁸² alustuksesta maaherrain kokouksesta ilmenee:

Alkoholiliike ei siten ole kajonnut tanssikysymykseen, koska tanssiluvan myöntäminen tai epääminen ei Alkoholiliikkeelle kuulu, mutta on sitä vastoin katsonut olevansa oikeutettu rajoittamaan anniskelua tai kokonaankin kieltämään anniskelun tanssitilaisuuden aikana.

Kieltolain jälkeisten parin vuoden vapaushuuma seurasi Muusikeriliiton vastustelusta huolimatta entistä kovempi takaisku ravintolamuusikoiden työmahdollisuuksille. Tanssiravintoloiden maine prostituution ja muunkin holtittoman elämän paikkoina johti

siihen, että eduskunta päätti vuonna 1935 vähentää tanssimisen mahdollisuutta. Väkijuomalain 46. §:ään otettiin säännös, jonka mukaan vain ensiluokan ravintoloissa tanssi oli sallittu⁸³. Talvisodan sytyttyä (1939) astui voimaan täydellinen tanssikielto, jota lievennettiin sodan päättymisen jälkeen 31.5.1940 sallimalla tunti tanssimista ohjelmallisen illan jälkeen. Etenkin jatkosodan aikana Saksaa ihailevat oikeistopiirit vastustivat rappeuttavana kaikkea, mikä tuli lännestä. Erityisesti tämä koski amerikkalais-englantilaista swing-musiikkia, jota vastustettiin juutalaisten ja neekerien musiikkina, vaikka osansa sai myös Georg Malmstén länsimieliseksi katsotun *Mikki-Hiiri* -laulunsa takia⁸⁴. Jatkosodan alettua tanssi kuitenkin kiellettiin kokonaan ja kiellot uudistettiin vielä vuosina 1942 ja 1943.⁸⁵

Lokakuussa 1944 sisäministeriö salli sitten tunnin tanssimisen huvitilaisuuksissa varsinaisen ohjelman jälkeen, mutta ohjelmassa ei saanut olla poliittisia puheita eikä esitelmiä. Ravintolatanssia ei kuitenkaan vielä silloin sallittu. Yleiset tanssit vapautuivat sitten jo joulukuussa 1944, mutta vapautuminen ei koskenut silloinkaan vielä ravintoloita.⁸⁶ Vielä 1946 Suuri alkoholikomitea esitti muistiossaan anniskeluravintoloissa järjestettävän tanssin kokonaan kiellettäväksi.⁸⁷ Tanssikielto kumoutui täydellisesti vasta 9.9.1948 sisäministeri Aarre Simosen allekirjoittaman päätöksen mukaan, jolloin samana vuonna 38 ravintolaa sai tanssiluvan⁸⁸.

Käytännössä sota-aikanakin tanssittiin kielloista huolimatta. Maaseudulla järjestettiin nurkka- ja latotansseja, kaupungeissa kotihippoja. Helsingissä alettiin järjestää tanssikouluja, joissa voitiin tanssinopetuksen varjolla kiertää tanssikieltoa.

Ryhtiviikolla huhtikuussa vuonna 1948 väiteltiin kiivaasti paitsi tanssin ja anniskelun yhteensopimattomuudesta etenkin "suomalaisesta viinapäästä"⁸⁹, joka perustui paljolti Veli Verkon "rotuteoriaan". Sinänsä käsitys suomalaisesta viinapäästä kehittyi ja kiteytyi sitä ennen jo 1910 tienoilla⁹⁰. Keskustelu aiheesta on jatkunut nykypäiviin saakka. Suomalainen viinapää näyttää olevan käyttökelpoinen "lyömäase" aina silloin, kun halutaan korostaa "metsäläisten" suomalaisten poikkeavan sivistyneistä eurooppalaisista. Alkoholitutkimuksissa on 1980-luvulta lähtien kuitenkin todettu, että ei ole olemassa mitään yhtä ainoaa "suomalaista viinapäästä", vaan käsitys elää pikemminkin kulttuuriin kuuluvana uskomuksena⁹¹. Ryhtiviikolla myös Armas Karsti Muusikko-lehdessä⁹² puuttui asiaan otsikolla "Muusikot ja alkoholi":

Yleisessä tietoisuudessa vallitsee käsitys, että muusikot ovat varsin innokkaita Bacchuksen palvojia. -- mutta liikaa on varmasti sittenkin väittää, että ammattikunnassamme kokonaisuutena ottaen viljeltäisiin sen enempää väkeviä kuin muissakaan piireissä. -- Sattuipa juuri hiljattain, että alkoholitarkkailija joutui eräässä helsinkiläisessä ravintolassa kiinnittämään huomiota orkesterin juopotteluun, vaatien lopulta kahden orkesterinjäsenen erottamista, koska vuoroin toinen, vuoroin toinen oli siihen määrin päissään, että se tarkkailijan mielestä oli jo yleisöllekin pahennukseksi.

Ammattimuusikot ovat korostaneet, että työssä tapahtuvaan alkoholin käyttöön syylistyivät ennen muuta amatöörimuusikot ja että paljolti tästä syystä yleinen käsitys on sitkeästi katsonut runsaan alkoholin käytön olleen ja olevan edelleenkin tyyppillistä (ravintola)muusikoille. Ammattimuusikot eivät Erik Lindströmin⁹³ mukaan pitkään katselleet juopottelevia soittokavereita keskuudessaan:

Se on vaikeeta, kyllä tappava -- sä just puhut ravintolamuusikoista, siinä täytyy olla vahva luonne itellä, jos meinaa pärjätä. Onneks olin silloin sellaisessa orkesterissa, missä ei ollut mitään huolta tällasesta, eikä me oltais soitettu sellaisten kavereitten kanssa. Siellähän oli sit sellaisiakin tietysti, jotka ei paljon selvinpäin soittaneet, oli sellaisia tuurijuoppoja ja sellaisia. -- Eiköhän se [pahin] ollut silloin sodan jälkeen, kun alkoi nää ohjelmalliset illamat.

Myös Muusikko-lehdessä on mielellään annettu ymmärtää, että juopotteluun ja sopimattomaan käytökseen 1930- ja 1940-luvulla syylistyneet muusikot eivät olleet edes liiton jäseniä⁹⁴. Alkoholin käytön katsottiin kuitenkin kuuluvaksi yhtä paljon myös jazzmuusikoiden elämäntapaan; asia josta ammattimuusikot häveliäästi vaikenivat.

Tuossa jatkosodan aikana ja sitä ennen ja sen jälkeenkin oli Suomessa suhtautuminen jazziin varsin ynseä. Soittajia yleensäkin pidettiin toisen, mahdollisesti kolmannen luokan kansalaisina, jotka viettivät tajuissaan olevat hetkensä pääasiallisesti hankkimalla kunnan humalan. Jossain määrin tämä pitää paikkansakin, mutta valtaosa muusikoista varsinkin ne, jotka joutuivat oman työnsä ohella käymään

*raskailla soittokeikoilla, joutuvat kyllä viettämään varsin kurinalaista elämää voidakseen yleensä selviytyä siitä rääkistä, joka syntyi, kun oltiin arkipäivät työssä, kolme kertaa viikossa vielä keikoilla.*⁹⁵

Kontrollipolitiikan kohteena olevista ilmiöistä myös sukupuolitautilien leviäminen liittyi välillisesti ravintolamuusikoiden työhön. Näin siksi, että tanssin ja anniskelun ei katsottu sopivan yhteen, koska sillä oli prostituutiota ja sitä kautta sukupuolitauteja lisäävä vaikutus. Prostituutio katsottiin Sillanpään⁹⁶ mukaan liittyväksi ravintolaelämään kiinteästi 1800-luvulta lähtien. Naistarjoilijoita prostituutio leimasi aina 1950-luvulle saakka. Myös muualla maailmassa suhtauduttiin tanssiin anniskeluravintoloissa peräti penseästi, koska tilastojen mukaan sukupuolitaudit olivat lisääntyneet juuri silloin kun tanssi anniskeluravintoloissa oli sallittu⁹⁷.

Pariisissa pidetyssä kansainvälisen sukupuolitautilien vastustamisiiton kongressissa, jossa lääketieteellinen asiantuntemus oli edustettuna ympäri koko maapallon, on myös kiinnitetty huomiota ravintolatanssin taholta tulevaan vaaraan.

Tanssikielto oli olennainen osa kuripolitiikkaa. Tanssikielto perustui siihen moraaliseen käsitykseen, että tanssi ja alkoholi lisäävät ravintoloissa tapahtuvaa prostituutiota ja epäsiiveellistä käyttäytymistä yleensäkin. Todisteita tällaisesta ei kuitenkaan minkään tutkimuksen mukaan ollut. Jopa Helsingin kunnallinen tarkastaja huomioi tanssin vähentäneen alkoholin käyttöä 1940-luvulla verrattuna 1930-lukuun⁹⁸. Mutta merkittävinä oli se, että ravintolatanssia vastustettiin Alkoholiliikkeen sisällä. Tanssikieltoa perusteltiin Alkoholiliikkeen puolelta kahdella argumentilla: 1) nuoriso aloittaa alkoholin käytön tanssin hurmassa ja 2) sukupuolitaudit kasvavat prostituution myötä. Kummastakaan ei löytynyt tieteellistä näyttöä. Prostituutio lisääntyi kylläkin 1945—1946 ravintolatanssikiellon voimassaolosta huolimatta.⁹⁹

Ristiriitaisuutta tanssiin suhtautumisessa löytyi Alkon sisälläkin, sillä Merja Sillanpään¹⁰⁰ haastattelema Juhani Hakala on todennut, että Alkoholiliikkeen tekemässä tutkimuksessa, joka koski tanssin vaikutusta tanssiravintoloissa, ilmeni tanssin itse asiassa vähentävän alkoholin käyttöä. Tutkimusta ei kuitenkaan enää löydy Hakalan mukaan, koska se on hävinnyt arkistoista [!]. Mutta toisaalta julkisuudessa on annettu

usein väärä kuva siitä, että Alkossa ei oltu perillä mitä ravintoloissa tapahtui tai tässä tapauksessa tanssin vaikutuksista. Tietoa kyllä oli, mutta toiminta ei aina perustu [muuallakaan] tietoon. Tiedosta tanssin vaikutuksesta alkoholin käyttöön kertokoon seuraava sitaatti: *“Tanssin ei ole yleensä todettu lisänneen väkijuomain käyttöä anniskeluravintoloissa, mutta sitä vastoin vetäneen yleisöä - myöskin nuorisoa - ravintoloihin”*¹⁰¹.

Kansalaissodan jälkeiselle yhteiskunnalle oli ymmärrettävästi tyypillistä kova valtiokuri. Kova kuri oli ommel, jolla kansalaissodan jättämiä syviä haavoja pidettiin osin väkipakolla kiinni ja sama periaate heijastui niin alkoholipolitiikkaan kuin muuallekin suomalaiseen yhteiskuntapolitiikkaan aina 1940-luvulle saakka. 1940-luvun lopulta lähtien voidaan kuripolitiikan katsoa alkavan vähitellen löystyä. Anniskelun ja ravintolantanssin yhteydessä asia ilmeni siten, että ravintolantanssin sivistäviin puoliinkin alettiin kiinnittää yhä enemmän positiivista huomiota: *“ravintolantanssin tapoja kasvattava merkitys on vuosi vuodelta käynyt yhä ilmeisemmäksi”*¹⁰².

Myös sosiaalipolitiikan murros ajoitetaan usein 1940-luvun loppuun. Silloinhan Heikki Waris selvitteli virkaanastumisluentossaan vuonna 1948 sosiaalista turvaa (social security), beveridgeläisen sosiaalipolitiikan kiteytymää.¹⁰³ Siirtymä kontrollipolitiikasta sivistämiseen tapahtui hitaasta 1950-luvulle mentäessä. Lisäksi on muistettava, että rajanveto on jossain määrin keinotekoista, koska vanhat rakenteet ja tavat jäävät elämään uusien rinnalla sekä alkoholi- että sosiaalipolitiikassa.

Ravintolatoiminta oli koko kurinpidon kaudella varsin kaupunkikeskeistä: vuonna 1949 oli maaseudulla vain yhdeksän anniskeluravintolaa. Lisäksi ravintolaelämä oli vielä kovin pääkaupunkikeskeistä, sillä Helsingissä oli vuonna 1949 anniskeluravintoloita 115 ja muissa kaupungeissa 236. Koko maassa oli 424 anniskeluravintolaa, mutta tansseja järjestettiin samana vuonna vain 69 ravintolassa.¹⁰⁴

3.1.3 Musiikkikulttuuri: jazzsukupolven esiinmarssi ravintoloissa

Tarkastelen musiikkikulttuurin muutoksia ennen kaikkea ravintolamusikkojen näkökulmasta, mutta myös vähän yleisemmältäkin tasolta tapahtumien aikaan sijoittamisen kannalta. Olen aiemmassa artikkelissani *Ravintolamusikkojen musiikkisukupolvet*

*musiikkimaun perusteella*¹⁰⁵ tarkastellut, millä perusteilla ravintolamuusikot voidaan jakaa musiikkisukupolviin. Tässä kiinnitän huomiota lähinnä siihen millaista joukkoa muusikoita ravintolasoittajat ovat olleet. Silloin tulen jossain määrin perustelemaan myös näkemyksiä musiikkisukupolvista, joiden katson syntyneen yhtäaikaista musiikkikulttuurissa tapahtuneista kokemuksista. Nämä yhteiset kokemukset ovat jossain määrin ristiriitaisia, kuten jäljempänä käy ilmi.

Valssin tahtiin (1920-luku)

1920-lukua voidaan pitää suomalaisen äänilevyn kukoistuksen alkamisen vuosikymmenenä, vaikka vuosikymmenen alkupuoliskolla ilmestyikin vain vähän äänilevyjä. Äänilevyn merkityksen kasvuun vaikutti osaltaan vuonna 1926 perustettu Suomen Yleisradio, vaikkei radio Einari Kukkoson¹⁰⁶ mukaan ollut vielä pitkään aikaan yleinen läheskään joka kodissa. Musiikkiala oli edustettuina Yleisradiossa melkein alusta alkaen, sillä ensimmäisen kuulutuksen lausui oopperalaulaja Alexis af Enehjelm, joka oli vuodesta 1934 selostus- ja ajanvieteosaston päällikkönä. Ensimmäiseksi kuuluttajaksi nimitettiin kuitenkin Markus Rautio, joka esiintyi jazzlaulajanakin. 1920-luvun lopulla laulaja ja ennen kaikkea sanoittaja Roine Rikhard Ryyänen nimitettiin musiikkiohjelmien järjestäjäksi¹⁰⁷. Radiossa soitettiin lähinnä taide- ja kansanlaululevyjä, joita 1920-luvun alkupuolen äänilevyt pääasiassa olivatkin.

1920-luvun alkupuolella levytettiin Einari Kukkoson¹⁰⁸ mukaan vain neljä tanssikappaletta, jotka olivat *Kaipuu*, *Kuhtuneet lehdet*, *Syysruusuja* ja *Yksin Dajos Belan* soittamina instrumentaaliversioina. Kaikki nämä valssit on säveltänyt Herman Sjöblom, yksi tuon ajan tunnetuimmista muusikoista. Ikivihreiksi jääneitä kotimaisia tanssisävelmiä olivat *Kulkurin masurkka* (1925); fokstrot *Puuseppä* (1928); valssit, *Asfalttikukka*, *Emma*, *Särkynyt onni*, *Villiruusu* (1929), jenkat *Talikkalan markkinoilla* ja *Tyttö matalasta torpasta* (1929), sekä *Säkkijärven polkka* (1929). Ulkomaalaista alkuperää olevista ikivihreistä voidaan mainita valssit *Kulkurin valssi* (1926), *Lentäjän valssi*, *Ramona* ja *Yli aaltojen*, sekä fokstrotit *Bublitszki*, *Hawaij*, *Katinka* ja *Ilta Viipurissa*, joka tuli myöhemmin tutuksi nimellä *Sellainen ol' Viipuri*.¹⁰⁹

Mainittavien sävelmien valinnassa on tietenkin hankaluuksia, koska on joko valittava sellaisiksi omana aikana olleet suosikkikappaleet tai sitten sellaiset, jotka ovat säilyttä-

neet suosion meidän päiviin asti. Omana aikana suosittujen kappaleiden määrittelemisen olisi ollut vaikeaa ja tulkinnallista. Teoston listat, joissa on Suomen 40 soitetuinta sävelmää, ovat olleet käytössä vasta vuodesta 1997. Teosto on säilyttänyt esittämisiä portteja aina viideltä viimeiseltä vuodelta.¹¹⁰

Siksi olen päätenyt valitsemaan sävelmät edustamaan "ikivihreyttä" sillä perusteella, että tanssiorkesterit soittavat niitä usein tänäkin päivänä. Tästä kertoo selvimmin kyseinen Teoston lista. Toinen valintaperuste on täysin subjektiivisesti se, että sävelmä on joskus kuulunut omaankin keikkaohjelmistoon. Näin siksi, että katson itse edustavani 1900-luvun loppuvuosikymmenien keskivertomuusikkoa ohjelmiston laajuuden näkökulmasta. Jo noista valituistakin voi aavistaa sen, että 1920-luku oli ennen kaikkea valssin kukoistusaikaa. Mikäli sitä arvioidaan tanssilevytysten määrällä tanssilajeittain, valssi oli ylivoimaisesti suosituin tanssilaji, sillä valsseja oli levytältiönneista peräti 49%. Toiseksi eniten levytettiin foxtrotteja (22%), sitten polkkia (16%), jenkköjä (10%) ja tangoja vain (3%). Tanssikappaleiden levyille laulajia oli 1920-luvulla niin vähän, että heidät kaikki voidaan luetella tässä (suluissa levytysten määrä): eniten levytti Aarne Salonen (20), sitten Georg Malmstèn ja Tettu Weisman (17), Ville Alanko, Rafu Ramstedt ja Markus Rautio (12), Topi Aaltonen eli Ture Ara (11), Matti Jurva ja Heikki Tuominen (10), John Ekberg (8), Hannes Kettunen ja Tatu Pekkarinen (6), sekä Teddy Björkman (5). Lisäksi on mainittava vielä, että useiden orkestereiden laulusolisteista ei ole jäänyt mainintaa lainkaan. Laulettu kertosaäkeetkin olivat lyhyitä. Esimerkiksi Suomi Jazz Orkesterin ikivihreimmäksi tullut *Kulkurinvalssin* refrengi käsitti vain seuraavat lauseet: "*Siks' mielummin maantiellä tanssin, kun metsien humina se soi. Tään kultasen kulkurin valssin, tule kanssani tyttö oho!*".¹¹¹

Valssista "humppaan" ja jenkkään (1930-luku)

1920-luvulla syntyneistä sävelmistä ei ole yksikään säilyttänyt sellaista suosiota, että se olisi pysytellyt Teoston 40 eniten soitetun sävelmän listalla vielä 2000-luvulle saakka. Mutta jo vuonna 1930 sellainen levytettiin: *Laulu tulipunaisesta ruususta (Tulipunaruusut)*, joka on säilyttänyt suosionsa humppatanssin perustyyppinä 2000-luvulle saakka. Kuten taulukosta näkyy, se on sijoittunut Teoston listalle kaikkina tarkastelujaksoni vuosina. Tämän Usko Hurmerinnan (vuodesta 1943 Usko Kemppi)

säveltämän ja sanoittaman sävelmän lauloi levyille vuonna 1930 Yrjö Haapanen Rajamäen poikain orkesterin säestyksellä. Sävelmän suosiota on varmasti lisännyt sen soveltuvuus marssittavaksi, mutta suurin menestys alkoi sitten Teijo Joutselan ja Humppa-Veikkojen levytettyä sävelmän vuonna 1959.¹¹² Sittemmin sävelmän ovat levyttäneet tasaista tahtia joka vuosikymmenenä lukuisat laulusolistit esimerkiksi Eino Gröhn (vuosina 1961 ja 1977) sekä Raimo Piipponen ja Tulipunaruusut (vuosina 1976 ja 1977), joka yhtye esiintyy tanssipaikoilla nykyisinkin tehden kunniaa ikivihreälle sävelmälle.¹¹³

Tulipunaruusut edustaa kertosaäkeen sointukulultaan yhtä suosituinta kaavaa, jolla on tehty lukuisia hittisävelmiä. D-mollissa kertosaäkeen soinnut ovat D7 - Gm - C7 - F - A7 ja ne edustavat hyvin yleistä niin sanottua kvinttikiertoa, jota esiintyy esimerkiksi seuraavissa sävelmissä: Albibionin *Adagio*, *Kesän lapsi*, *Kuolleet lehdet (Kun saapuu syys)*, *Käymään vain*, *Tunturisatu* ja *Väliaikainen vain* muutamia mainitakseni. Tässä kohtaa on sopiva tilaisuus mainita yksi esimerkki niistä keinoista, joita muusikoilla on torjumaan samojen kappaleiden illasta iltaan soittamisen aiheuttamaa turtumusta. Sävelmää voidaan tietenkin sovittaa ihan uuteen uskoon, mutta pienemmilläkin muutoksilla siitä saadaan vaihtelua esimerkiksi vaihtamalla soinnutusta. Oma ravintolayhtyeemme soitti joskus edellä mainitun kertosaäkeen soinnuilla Cm9, D7 - Gm, Eb - Bbm9, C7 - F, Eb7, A7sus4, A7.

Toinen 1930-luvun alkupuolen sävelmä, joka on ollut kaikkina tarkastelujakson vuosina Teoston listalla on sekin humppana yleisimmin soitettu *Kaksi kolpakkoa neiti*. Sen on säveltänyt ja sanoittanut Martti Maja (salanimi). Dallape-Trio levytti sen ensimmäisen kerran vuonna 1934. Sävelmää ei paljon levytetty ja sen nykyinen suosio perustuukin lähinnä Solistiyhtye Suomen vuonna 1981 levyttämään versioon.¹¹⁴

Kolmas 1930-luvun alkupuolella levytetty sävelmä, joka on sijoittunut nykyisin Teoston listalle on *Yö Altaille*, jonka on säveltänyt ja sanoittanut parivaljakko Martti Jäppilä ja Valto Tynnilä. Vaikka se on sijoittunut listalle vain vuonna 1998 ollen silloin sijalla 38, on sitä vuosien saatossa levytetty usein ja on siksikin kuulunut tanssiorkesterien vakio-ohjelmistoon. Ensimmäisenä sen levytti Viljo Lehtinen (Dallapén laulusolisti Veli Lehto) vuonna 1931. Sen jälkeen sitä ovat levyttäneet muun muassa Teijo Joutsela vuonna 1961, Henry Theel vuonna 1975 ja Raimo Piipponen ja Tulipunaruusut vuonna 1977.¹¹⁵

TAULUKKO 2. 1930-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysten mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 soitetuinta sävelmää 1998—2002

Levytyks	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1930	Tulipunaruusut	foxtrot	26	35	30	23	24
1931	Yö Altailla	foxtrot				38	
1934	Kaksi kolpakkoa neiti	foxtrot	7	7	13	10	8
1938	Heili Karjalasta	foxtrot	32			30	15
1938	Sä kaunehin oot	foxtrot	34	39	38		
1938	Väliaikainen	jenkka	37	34	20	35	34
1939	Pihapihlaja	foxtrot	38	32	33	25	17

Lähde: <http://www.teosto.fi>.¹¹⁶

Talouden suhdanteita seuraten 1930-luvun äänilevytuotanto jakautuu Einari Kukkonen¹¹⁷ mukaan alkupuolen laskukauteen ja loppupuolen nousukauteen. Alkupuoli (1930—34) oli tanssimusiikin voittokulkua, vaikka monet suuret suomalaiset iskelmäklassikot syntyivätkin vuosikymmenen loppupuolella. Vuosikymmenen alkupuolella suosituin tanssilaji oli levymyyntien perusteella edelleen valssi. Sen osuus tanssilevy-puolista oli 46%, vaikka trendi olikin laskeva. Foksin osuus oli noussut verrattuna 1920-lukuun ja oli nyt 37%. (Foksi on hieman epämääräinen käsite, koska se voi tarkoittaa nopeaa foxtrottia ja slow foxia.) Tango oli hieman lisännyt suosiota (6%), jenkkan (5%) ja etenkin polkan (6%) osuudet olivat laskeneet.¹¹⁸ Ajanjakson levykuningas oli eittämättä Georg Malmstén, mutta tanssimusiikin levylaulajina hänen kanssaan kilpailivat myös Veli Lehto ja Levytukan johtaja N. E. Saarikko. Orkestereista eniten levytti Dallapé: noin 150 levyä, joista 76 lauloi orkesterin pääsolisti Veli Lehto ja sittemmin pääsolistiksi tullut Georg Malmstén 23. Toiseksi eniten levyjä soitti Yrjö Gunnaropouloksen johtama silloinen Kaivuhuoneen orkesteri Melody Boys ja kolmanneksi eniten Väinö Anderssonin johtama orkesteri Amarillo.¹¹⁹ Kotimaisista iki-vihreiksi tulkitsen valssit *Aallokko kutsuu*, *Jääkukkia*, *Leila* ja foxtroteista *Romantiikkaa ruusutarhassa*, *Laulu tulipunaisesta ruususta (Tulipunaruusut)* ja *Tammerkoski*. Ulkomaalaisista

valsseista nostan esiin *Carmen Sylvan* ja *Tonavan aallot* sekä foxtroteista *Jazzitytön* ja tangoista sävelmän *Mustasukkaisuus*.¹²⁰

Georg Malmsténin säveltämä ja R. R. Ryynäsen sanoittama *Heili Karjalasta* kuuluu nykyisinkin tanssiorkesterien vakio-ohjelmistoon. Se lienee *Tulipunaruusujen* ohella kuuluisimpia ja samalla tietenkin suosituimpia humppia, vaikka se alunperin olikin enemmän foksi. Georg Malmstén levytti itse ensimmäisenä sävelmän vuonna 1938. Sittenmin Eugen Malmstén levytti sen vuonna 1955 ennen kuin sitten humppakautena tämänkin levyttivät vuonna 1960 Teijo Joutsela ja Humppa-veikot.¹²¹ Sävelmästä on tehty lukuisia levytyksiä eri vuosikymmeninä, joista mainittakoon Tapani Kansan (1972), Reijo Kallion (1980) ja Reijo Taipaleen (1992) laulammat versiot¹²².

Toinen kotimainen sävellys *Väliaikainen* on ollut listoilla kaikkina tarkastelujaksoni vuosina. Tämän Matti Jurvan säveltämän ja Tatu Pekkarisen sanoittama jenkan levytti ensiksi Georg Malmsten (nimellä Matti Reima) Masan Harmonikkaorkesterin säestyksellä vuonna 1938. Jenkka oli sävelletty elokuvaan *Kaksi Vihtoria* ja oli pääsävelmä myöhemmin elokuvassa *Onni pyörii*, jossa sen lauloi Tauno Palo. Osaltaan suosioon vaikutti varmasti sotavuosien epävarmuus, jolloin oli helpottavaa todeta: *“väliaikaista kaikki on vaan”*¹²³. Myöhempien vuosikymmenien levyttäjiä olivat Tapio Rautavaara (1955), Pauli Räsänen (1969), Köpi Koski (1979) ja Vesa-Matti Loiri (1972 ja 1991)¹²⁴.

Kolmas 1930 luvun loppupuolen “viiden tähden” listaikivihreistä oli humppa *Pihapihlaja*, jonka on säveltänyt Arvo Koskimaa ja sanoittanut Jouko Kukkonen. Sävelmän levytti Olavi Virta vuonna 1939 Kaarlo Valkaman tehdessä sovituksen. Muista levyttäjiä mainittakoon eri vuosikymmeniltä Teijo Joutsela (1960), Taisto Ahlgren (1974) ja Raimo Piipponen ja Tulipunaruusut (1983)¹²⁵.

Ulkomaisista sävelmistä suosituin on ollut Sholom Secundan säveltämä ja Jim Jacobsin sanoittama *Sä kaunehin oot*. Suomalaiset sanat siihen on Teoston listan mukaan tehnyt Martti Maja, mutta Sakari Warsellin¹²⁶ mukaan sanat on tehnyt Kauko Käyhkö ja mainitseepa Einari Kukkonen¹²⁷ Arvi Tikkanen version vuonna 1938 laulaman sanoituksen suomentajaksi “Elan” - Eine Laineen, joka on merkitty yleensä tuntemattomaksi. Kuuluisamman version tästä silloisesta swing-foksista levytti Georg Malmstén Masan Harmonikkaorkesterin säestämänä myös vuonna 1938. Tästä (kuten myös monesta muusta) on alkuperäisin levytysvuosi tuntematon, kuten on tämän sävelmän ensimmäiseksi levyttäneen Viljo Askolan kohdalla¹²⁸

Vuosikymmenen loppupuolella (1935—39) valssi (32%) ja foxtrotit (24%) menettivät osuuttaan levypuolista tangon (18%) ja etenkin jenkän (17%) kasvattaessa. Valtaosan tanssilevyistä lauloivat veljekset Georg Malmstén ja Eugen Malmstén, jotka yhdessä Matti Jurvan kanssa lauloivat lähes puolet tanssilevyistä. Ikivihreitten määrä on tällä ajanjaksolla suuri, mutta koetan valita sellaiset, jotka kuuluvat tanssiorkestereiden ohjelmistoon. Kotimaisista valsseista mainitsen ensimmäiseksi *Ruusut hopeamaljassa*, joka sittemmin Erkki Junkkarisen laulamana nousi maineeseen vuonna 1975. Muista valsseista mainittakoon *Arpiset haavat*, *Kaunis on luoksesi kaipuu* ja *Lennä lempeni laulu*. Foxtroteista mainittakoon vain jo edellä esitelty *Heili Karjalasta* ja *Irja*, tangoista on mainittava *Aila*, *Lasihelmiä*, *Lumihutaleita*, *Muistelo*, *Pieni sydän*, *Ruhtinaan viulu* ja *Valkea sisar*. Runksaslukuisesta jenkköjen määrästä kuuluvat ainakin seuraavat keikkamuusikkojen ohjelmistoon: *Katariinan kamarissa*, *Nikkelimarkka* ja *Väliaikainen*. Ulkomaisista valsseista mainittakoon *Elämää juoksuhaudoissa*, *Mandshurian kukkuiloilla*, *Metsäkukkia*, *Musta Rudolf* ja *Vanha merimies muistelee*. Ikivihreiksi foxtroteiksi katson seuraavat: *Oi Josef Josef*, *Sä kaunehin oot* ja *Vanha kehräävä rukki*. Tangoista nostan ikivihreiksi sävelmät *Itämaista rakkautta*, *La Paloma* ja *Sinitaivas*, joka on nykyisen Seinäjoen tangomarkkinakiertueen nimikkosävelmä.¹²⁹ Vielä on syytä mainita Viljo Vesterisen soittama *Säkkijärven polkka*, jonka tanssiorkesterit soittavat, jos polkkaa yleensä soittavat. Vaikka tämä polkka oli levytetty jo aiemminkin kolmella erilaisella sanoituksellakin, vasta tämä vuoden 1939 versio on ollut kansan mielestä se “oikea” polkka¹³⁰.

1930-luvulla tuli kuvaan myös muutama harvinainen lintu; naislaulaja. Tällaisia olivat Greta Pitkänen, joka oli Georg ja Eugen Malmsténin sisar, Aulikki Rautawaara (Terttu Raija), sekä Birgit Kronström ja Maire Valtonen (Laulusirkka). Valtosen sisarukset Vera, Maire ja Raija muodostivat suosituksen lauluyhtyeen Harmony Sisters, jonka silloisista suosikkisävelmistä ainakin hidas foksi *Sataman valot* ja foxtrot *Oi Josef Josef* ovat monen tanssiorkesterin ohjelmistossa.¹³¹

Valssi jatkaa suosiotaan (1940-luku)

Mikäli tarkastellaan nykypäiviin suosionsa säilyttäneiden kappaleiden määrää Teoston listalla, otsikko vaikuttaa hyvinkin perustellulta, onhan kaikkiaan viisi kahdeksasta

listalla olevista sävelmistä valsseja. Latinalaisia rytmejäkin ilmestyi listalle kappaleiden *Kenties, kenties ja Amor, Amor, Amor* voimin. Tässä on tietenkin muistettava se, että tanssilajin tulkitsemisessa käytän hyväksi omia kenttähavaintoja sekä soittajana että tanssijana.

TAULUKKO 3. 1940-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysten mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 soitetuinta sävelmää 1998—2002

Levytys	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1940	Suurin onni	foxtrot					40
1942	Yölintu	valssi	19	22	32		
1944	Ilta skanssissa	valssi	10	20	29	22	19
1945	Aamu Airistolla	valssi				27	35
1945	Amor amor amor	foksi*					31
1947	Tähti ja meripoika	valssi	25	16	12	13	14
1949	Kenties kenties	beguine**	21	40			
1949	Kultainen nuoruus	valssi	6	5	4	6	5

Lähde: <http://www.teosto.fi>.¹³²

* Nykyisin enemmänkin sambana (väliosa myös cha-cha-cha:na) soitettu.

** Ennen myös rumbana, nykyisin enimmäkseen cha-cha-cha:na soitettu.

Sotavuosina 1940-luvun alkupuolelta levytetyistä sävelmistä vain kaksi on pysytellyt pitempään Teoston eniten soitettujen listalla ja molemmat ovat valsseja: *Ilta skanssissa* ja *Yölintu*. Kolmaskin sävellys *Suurin Onni* käväisi listalla vuonna 1998 juuri ja juuri ollen sijalla 40. Tämän humpan (foxtrotin) on säveltänyt Georg Malmstén ja sanoittanut R. R. Rynänen. Ensimmäisenä sävelmän levytti Georg Malmstén (1940), mutta myös Ragni Malmstén (1965) ja Eugen Malmstén (1974) levyttivät omat versionsa sävelmästä¹³³.

Kaikkina tarkastelujaksoni vuosina on listalla pysytellyt valssi *Ilta Skanssissa*. Tämän valssin levytti ensimmäisenä A. Aimo vuonna 1944 ja säveltäjä ja sanoittaja Georg

Malmstén itse vasta vuonna 1971. Muina vuosikymmeninä levyttäneitä olivat muun muassa oopperalaulaja Jaakko Ryhänen (1992) ja Matti ja Teppo Ruohonen (1998)¹³⁴.

Valssi *Yölintu* on ollut suosittu sekä instrumentaaliversiona että laulettunakin. Alunperin tämä valssi levytettiin ilman sanoja Viljo Vesterisen soittaessa sen hanurilla vuonna 1942. Tuntemattomaksi jääneen sanoittajan version lauloi sitten A. Aimo syksyllä vuonna 1944. Sittemmin tämän Arvo Heikkilän sävellyksen sanoittivat sekä Lauri Jauhiainen ja Tuula Valkama. Jauhiaisen sanotuksella levyttäneitä ovat muun muassa Olavi Virta (1954), Kalevi Korpi (1972), Kari Piironen (1998) ja *Yölintu* (1999). Tuula Valkaman sanoituksella levyttäneistä mainittakoon vielä Erkki Junkkarinen (1979), Solistiyhtye Suomi (1983) ja *Yölintu* (1993)¹³⁵.

Tangon suosio alkoi sotien jälkeen kasvaa etenkin siinä mielessä, että tango levisi tanssina maaseudun tanssi-iltamiin. Se ei silti vielä syrjäyttänyt suosiossa valssia levytettyjen sävelmien lukumäärän perusteella. Samoin foxi joutui vielä odottelemaan suosioon nousuaan aina 1950-luvun lopulle saakka. 1940-luvun alkupuolella levytettiin yli 500 tanssikappaletta, joista valsseja oli 34%, foxtrotteja 33%, tangoja 18% , jenkkoja 11% ja polkkia 25%. Lisäksi on muistettava, että foxtrotteihin sisältyvät rumbat ym.¹³⁶ Kotimaisista valsseista suosittuja olivat ainakin valssit *Kaunis valhe*, *Keinumorsian*, *Terveiset ulapalta*, *Tunturisatu*, *Yölintu* ja *Äänisen aallot*. Foxtroteista suosittuja olivat *Kangastusta*, *Katupoikien laulu ja Suurin onni lyhyin onni* sekä slow-foksit *Ikävä ja Sulle salaisuuden kertoa mä voisin*. Tangoista suosittuja vielä nykyäänkin ovat: *Kaukainen ystävä*, *Kun ilta ehtii*, *Kuubalainen serenadi*, *Siks' oon mä suruinen*, *Syyspihlajan alla*, *Särkyneitä toiveita*. Ulkomaisista valsseista on mainittava *Elämää juokshaudoissa*, *Kielon jäähyväiset*, *Mandshurian kummut*, foxtroteista *Itke en lemmen tähden* ja tangoista *Mustasukkaisuus*.

Säveltäjien joukkoon tuli 1940-luvun alussa Toivo Kärki, jonka suosituimmaksi nousi tuolloin hänen 80 sävelmänsä joukosta tango *Siks' oon mä suruinen*. Toiseksi eniten tanssimusiikkia sävelsivät Matti Jurva & Tatu Pekkarinen. Kolmanneksi eniten sävelsi Usko Hurmerinta (myöhemmin Kemppi), joka käytti myös salanimeä F. Voitto. Sanoittajien kärkijoukkoon nousi sotavuosina Kerttu Mustonen, joka oli ammatiltaan kirjanpitiä. Laulajista suosittuna jatkoi edelleen Georg Malmstén, jonka säveltämiä monet suosikkikappaleet olivat. Muista suosikkilaulajista mainittakoon A. Aimo, Eugen Malmstén, Matti Jurva ja Eero Väre. Henry Theel vei sitten vuonna 1944 suosituimman

laulajan aseman Georg Malmsténilta, mutta vain vähäksi aikaa, sillä Olavi Virta oli jo nousemassa huipun tuntumaan iskelmätaivaalla. Tosin Olavi Virran ensimmäiset levytykset sisälsivät vielä runsaasti englanninkielisiä swingejä, jotka eivät suomalaisten enemmistön makua juuri koskettaneet. Suosituimpana Instrumentalistina jatkoi Viljo Vesterinen ja orkesterina Dallapé.¹³⁷

1940-luvun loppupuolen suurimmat ikivihreät olivat eittämättä valssit *Kultainen nuoruus* sekä *Tähti ja meripoika*. *Kultainen nuoruus* on Kullervo Linnan säveltämä ja Tapio Lahtisen (nimimerkki Kullervo) sanoittama valssi, jonka lauloi vuonna 1949 levyllle Eero Väre, josta tuli suosituampi kuin oopperalaulaja Pentti Tuomisen nimimerkillä Aarno Aava samana vuonna laulamasta versiosta. Sittenkin *Kultaisen nuoruuden* ovat levyttänyt Olavi Virta (1962), lauluyhtye Aikamiehet (1971), Vieno Kekkonen (1980) ja Lea Laven (1991)¹³⁸. Teoston soitetuimpien listalla se on ollut kärjen tuntumassa koko ajan ja olihan se vielä sijalla 6 vuonna 2002 eikä sen suosio näytä ainaakaan lähitulevaisuudessa laantuvan, sillä se oli edelleen sijalla 6 vuonna 2003¹³⁹.

Tähti ja meripoika on ruotsalainen Bror Karlssonin säveltämä ja Carl Carlsenin sanoittama valssi, jonka levyttivät kummatkin 1940-luvun iskelmäkuninkaat Olavi Virta vuonna 1947 (ja uudelleen vuonna 1963), joka teki myös suomalaiset sanat, sekä Henry Theel vuonna 1949. Valssi koki muodonmuutoksen, kun Kari Tapio lauloi vuonna 1995 modernina versiona¹⁴⁰.

Kolmas 2000-luvulla listoilla oleva sävelmä on *Kenties, kenties*, jonka on säveltänyt ja sanoittanut Oswaldo Farres ja suomalaiset sanat tehnyt Kullervo (Tapio Lahtinen). Ensimmäisenä sen levytti Henry Theel vuonna 1949. Kuten kaikkia listasävelmiä tätäkin levytettiin useimmilla eri vuosikymmenillä: kymmenen vuotta myöhemmin (1959) Eino Grön ja Seija Lampila levyttivät sen, sittenkin muun muassa Eila Pienimäki (1964), Kari Tapio (1976) ja Tapani Kansa (1987)¹⁴¹.

1990-luvulla piipahti listalla valssi *Aamu Airistolla* ollen vuonna 1999 sijalla 27 ja vuonna 1998 sijalla 35. Teoksen on säveltänyt Pentti Viherluoto ja sanoittanut Aimo Viherluoto. Ensimmäiseksi sävelmän levytti A. Aimo vuonna 1945, mutta parhaiten lienee tunnettu Olavi Virran vuonna 1963 levyttämä versio.

Lyhyen vierailun tarkastelujaksolla Teoston listalle sijalle 31 vuonna 1998 teki vielä sävelmä *Amor amor amor*. Sen levytti Harmony Sisters vuonna 1945. Sittenkin sitä ovat levyttäneet muun muassa Olavi Virta (1961) ja Kai Lind (1975)¹⁴².

Muita tanssimuusikkojen ohjelmistoon nykyisinkin kuuluvia ovat fokseista *Ethän minua unhoita*, *Pieni Polku* ja ulkomaisista *Amado Mio* (nykyisin ehkä enemmänkin cha-cha-cha:na soitettu), *Besame Mucho* (nykyisin useimmiten beguinena soitettu), tangoista *Eron hetki on kaunis*, *Liljankukka*, *Punaiset lehdet*, jenkoista *Vesivehmaan jenkka*. Erityistapauksia olivat aikanaan suositut *Suutarin tyttären pihalla* ja Georg Malmsténin säveltämä, sanoittama ja laulama mestariteos *Pennitön uneksija*, joka Sakari Warsellin mukaan olisi yksistään riittänyt jättämään Georg Malmsténin populaarimusiikin historiaan, sillä kappale oli niin hyvä, että “sen edessä on syytä hiljentyä”.¹⁴³ Samana vuonna (1947) ilmestyi Pentti Viherluodon sävellys *Puhelinlangat laulaa*, joka sittemmin nosti laulajan Katri Helenan maineeseen. Vielä on mainittava Reino Helismaan laulama ja sanoittama *Meksikon pikajuna*, joka vauhdikkaana sambana kuuluu monen orkesterin ohjelmistoon.¹⁴⁴

Säveltäjistä oli Toivo Kärki ylivertainen 1940-luvun lopulla, sillä lähes puolet tuon ajan niin sanotuista ykkösiskelmistä oli Einari Kukkosen¹⁴⁵ mukaan Toivo Kärjen säveltämiä. Kukkosen mukaan vain kaksi muuta säveltäjää Georg Malmstén ja Yrjö Saarnio kuuluivat menestyksen perusteella 1940-luvun suursäveltäjiin. Laulajista oli Henry Theel ajan ykköslaulaja siksi, että hän lauloi tuon ajan menestyneimmät sävelmät. Muita suosikkilaulajia olivat Georg Malmstén, Eero Väre, A. Aimo ja Olavi Virta.

Merkittävä muutos 1940-luvulla oli se, että laulajat nousivat esiin enemmän kuin orkesteri. Tosin Georg Malmsténin kohdalla tämä oli tapahtunut jo 1930-luvulla. Tätä lisäsi vielä se, että Georg Malmsténia voidaan pitää iskelmäkuninkaana niin laulajana kuin säveltäjänäkin koko 1930-luvun ja vielä 1940-luvun alkupuolellakin, ennen kuin Toivo Kärki säveltäjänä ja Henry Theel laulajana nousivat ykköstilalle. Vaikka 1940-luku kulki vielä paljolti valssin tahtiin, painopiste alkoi pikkuhiljaa siirtyä tangoon ja foksiin. Vasta 1950-luvun loppupuolella suomalainen iskelmä sai tanssipaikoilla yleensä angloamerikkalaisesta tanssimusiikista kilpailijan.

Edellä mainitut suosikkisävelmät olivat siis tuttuja ravintolamusikoillekin. Merkittävä asia on se, että viiden viimeisen vuoden tarkastelujakson aikana (1998—2002) Teoston listalla on ollut kaikkiaan 58 sävelmää, joista lähes neljäsosa (14) on nähnyt päivänvalon ennen 1950-lukua. Tämä kertoo omalta osaltaan, että suomalaisen tanssiyleisön musiikkimaku on hyvin hitaasti muuttuvaa, jos nyt yleensä muuttuukaan. Toki se kertoo myös säveltäjien, sanoittajien, sovittajien ja laulajien tekemistä hyvistä

kappaleista. Huonokin kappale (tai laulaja) voi nousta päiväperhon tavoin hetkeksi huipulle, mutta siellä pysyminen kertoo jo hyvästä ammattitaidosta. Vaikka ajanjakson suosituimpien teosten listaa kurinpidon kaudellakin sävyttää pysyvyys, jotain uuttakin oli tullut ravintolatasseihin, nimittäin jazzmusiikki, vaikkakin sitä soitettiin ja tanssittiin aluksi harvoissa pääkaupungin sen ajan trendiravintoloissa.

Ravintolamusiikot jazzin edistäjinä

*Se oli kyllä taitekohta justiin, torvisoittokunnat lopetteli -- mutta tanssiorkestereita hanuripohjalla ja myöskin piano ja tietysti viulu ja saksofonikin oli ravintoloissa trio ja kvartettia, jotka soitti nykyaikaisempaa, ne oli pikkusen niin kun ajasta edellä, ne kuunteli radiolla Englannista asti nykyaikaista tanssimusiikkia ja myöhemmin Ruotsista.*¹⁴⁶

Ennen jazzmusiikin murrosta (1920-luvun jälkipuoliskoa) oli vielä hyvin tiivis kierto salonkimusiikon ja sinfoniaorkesterimusiikon uran välillä. Kiertoa helpotti se, että perusohjelmisto oli hyvin samanlaista kummassakin. Ollessaan musiikin opiskelijoita sinfoniamusiikoiksi aikovat soittivat ravintoloissa ja elokuvateattereissa rahan ja elämäkokemuksen saamiseksi. Valmistuttuaan moni huomasi sitten, että 1920-luvun alussa tulot olivat ravintolaorkestereissa moninkertaiset verrattuna Helsingin Kaupunginorkesterin palkkoihin. Monet taidemusiikin alalla huipulle nousseetkin (Erik Cronvall, Uuno Klami, Jouko Tolonen ja Tauno Hannikainen) soittivat aikoinaan ravintolaorkestereissa.¹⁴⁷ Salonkimusiikoiden oli kustannettava itse koulutuksensa, jos he menivät Helsingin Musiikkiopistoon tai konservatorioon, joka myös osaltaan vaikutti siihen, että he olivat keskimääräistä yläluokkaisempia.¹⁴⁸

Salonkimusiikkia ei tyypinä haastatteluaineistossa ollut siinä mielessä, että kukaan ravintolassa ammatikseen soittava olisi ilmoittanut olevansa musiikkimakunsa perusteella pelkästään klassisen musiikin suosija. Pekka Jalkasen¹⁴⁹ mukaan Fritz Kihliä (Kilanto) voidaan pitää tyypillisenä suomalaisena salonkimusiikkona. Hän rahoitti musiikinopintonsa Helsingin Musiikkiopistossa tuolloisen tavan mukaan soittamalla ravintoloissa ja elokuvateattereissa. Ravintolamusiikon ura urkeni jo 16-vuotiaana Hamburger Börssissä Turussa 1918. Syksyllä 1920 hän sai paikan Helsingin

Kaupunginorkesterista, josta luopui asevelvollisuuden suorittamisen jälkeen 1921, koska ansaitsi huomattavasti enemmän ravintolaorkesterissa. Hän suhtautui aluksi varauksellisesti tanssimiseen: *"tilanne oli hiukan harmittava, tanssin makuun päässyt yleisö halusi tanssia myös meidän konserttikappaleemme Tosellin 'Serenataa' myöten"*. Aineistossani oli kuitenkin muusikoita, jotka pitivät klassisesta musiikista ja olivat soittaneet sitä ravintoloissakin, kun vielä oli tapana soittaa ensimmäinen tunti viihdettä.

*Viihdemusiikkia, jolla ei ole enää käyttöä, niinku sanotaan kevyttä klassista ja operetteja ja kansanlauluja, sanotaan nyt Tsaikovskin sävellyksiä ja Sibeliuksen tämmösiä yleisesti tunnettuja, niitä soitettiin aina ennen ravintoloissa yksi tunti melkein aina. Varsinkin kun mä soitin Aapo Tuomen yhtyeessä, sillä oli laaja repertuaari näitä operettipotpureita ja kaikennäköisiä wieniläismelodioita. Se oli kehittävää hommaa, kun yleensä luettiin primavistaa, kehitettiin nuotinlukutaitoa.*¹⁵⁰

Suomalaisen (ravintola)musiikkikulttuurin kannalta ulkomaalaiset antoivat uusia virikkeitä, vaikka Muusikeriliitto pyrki vastustamaan heidän tuloaan maahan. Kritiikkiä sai varsinkin uutta musiikkikulttuuria edistänyt ravintoloitsija K. E. Jonsson, *"joka 1920-luvulla osoitti hämmästyttävää toimeliaisuutta ulkolaisten orkestereiden maahantuottamiseksi"*. K. E. Jonsson toi Oopperakellariin jo syksyllä 1921 Nelson-orkesterin, joka King of Jazz -orkesterin kanssa toi uusia tuulia pääkaupunkiseudun ravintolatanssimusiikkiin. Etenkin jälkimmäisen orkesterin rummunsoittaja Otto Reifenstein tekonenineen, sotilaskypärineen ja erilaisine hälysoittimineen aiheutti ihastusta ja vihastusta.¹⁵¹

Yksi jazzmusiikin myytti on se, että katsotaan *S/S Andanian* orkesterin tuoneen jazzin ja nykyaikaisen kevyen musiikin Suomeen toukokuussa vuonna 1926¹⁵². Murroksen enteet olivat jo aiemmin olleet ilmassa ja jazzkin oli tehnyt ensiaskeleensa jo ennen *Andanian* tuloa. Kotkassa hanuristi Unto Kirjavainen oli saanut ragtime-nuotteja tuliaisiksi hanuristi Jussi Homanilta, joka oli ollut kiertueella Amerikassa 1921. Kotka oli muutenkin vireä jazzin alkusiementä kylvämään.¹⁵³

Meillä oli herätys laivaston, siis herätys kasarmilla oli kello kuus aamulla, me saimme tietää, että Englannin laivaston alukset oli tullut tuota noin niin yön aikana tai edelli-

senä iltana oli tullut. Me mentiin tsiigaa, jos ne näkyy tästä meidän rannasta, mutta kaikki oli siellä hiljaista, niillä ei ollut vielä herätystä silloin. Yhtäkkiä sieltä kuului signaali ja sitten alkoi aikamoinen vilske, sitten tuli esille torvisoittokunta, soittokunta alkoi soittaa semmoista niin kuin marssin tapaista musiikkia ja koko henkilökunta alkoi marssia. Se oli heidän semmoinen aamuvoimistelu. Tää sävelmä, mitä ne soitti, niin mä sain vasta myöhemmässä vaiheessa tietää, että se oli "Yes sir, that's my baby". Sen jälkeen kun ne oli soittaneet sitä marssina, ne katkaisi sen marssin ja sit ne otti sen vähän hitaammassa ja nää miehet alkoi tanssia, miehet keskenään tanssi aamuvoimisteluna. Tää oli siis semmonen ensimmäinen tutustuminen tähän englantilaiseen tyyliin, se oli [19]23 tai [19]24.¹⁵⁴

Noin kuvasi Eugen Malmstén ensimmäistä kosketustaan elävään jazziin. Hän oli liittynyt laivaston soittokuntaan vuonna 1922 opiskellen samanaikaisesti Helsingin konservatoriossa. Eugen Malmsten oli tutustunut jo aiemmin jazziin gramofonilevyiltä *Diga diga doo* ja hänestä tulikin innokas jazzin levittäjä. Vuonna 1927 hän aloitti Viipurissa talven kestävän soittokiinnityksen The Flapper's Band -yhtyeessä. Hänen pettymyksekseen viipurilainen yleisö ei ottanut innolla vastaan heidän jazzpitoista ohjelmistoaan. Heille sanottiin, että heillä oli väärä tyyli, koska *Alaska, Uraliin* tai *Billy Boy* olivat viimeistä huutoa Viipurissa.¹⁵⁵

Olimme masentuneita. Kun Viipurissa vihdoinkin oli mahdollisuus kuunnella tyylikästä jazzia, väki ei tajunnut tilaisuuden arvoa ja merkitystä. Vai Alaska ja Uraliin. Nehän olivat olleet poissa muodista Helsingissä ties miten kauan -- Kun sitten palailimme asuntoomme, kuulimme ihmisten keskustelevan soitostamme. "Mitäs tykkäsit helsinkiläisistä?" "En mie oikein tiiä" Ei ollut yhtään muotikappalettakaan." "No olihan sentään Alaska, sen ne osasivat."¹⁵⁶

Eugen Malmstén kuului useisiin tuon ajan nimekkäisiin kokoonpanoihin (The Hot Five, Zamba ja sitten Rytmi-Pojat). Hän omaa yhden erikoisen epävirallisen ennätyksen: hän on esittänyt kappaleen *Kohtalokas Samba* (Kalle Tappinen) yli 10 000 kertaa! [Muistan kuinka 1970-luvun alussa minulla oli kunnia säestää Lauttakylän Seurahuoneella

Eugen Malmsténia. Hän sanoi, ettei hän mielellään enää esitä "*Kohtalokasta sambaa*" ellei yleisö pyydä, mutta kyllähän yleisö pyysi silloinkin.]

Vaikkei jazzin sen enempää kuin suomalaisen iskelmän alkamista voida säilyttää Andanian tulon ansioksi, niin jotakin uutta laivalla kuitenkin saapui suomalaiseen musiikkielämään. Andania Yankees -orkesterin kokoonpano oli tavallisesta poikkeava: kaksi saksofonia, trumpetti, vetopasuuna, sousafoni, piano ja rummut (eikä yhtään viulua!). Mutta varsinainen uutuus oli rytmin puolella. Tähän asti vallassa olleen ragtimen marssipoljennon, jossa korostettiin ensimmäistä ja toista iskua, sijaan korostettiin nyt tahdin toista ja neljättä iskua (ns. back beat):

*Rytmistä puheen ollen, niin Ramblers komeili sillä, että niillä oli paras rytmi ja myöskin kaikista ajanmukaisin. Sehän perustui kaikki siihen yksinkertaiseen seikkaan, että niin sanottu downbeat korostus tuli kakkoselle ja neloselle ja se kerta kaikkiaan kombinoitiin sillä lailla, että se oli miellyttävää ja tosiaan svengaavaa*¹⁵⁷

Toinen uutuus oli improvisointi, joka on väljästi ilmaistuna soittajan sointupohjan mukaista vapaata soittamista.¹⁵⁸ Trumpetin ja saksofonin käyttö tanssimusiikissa herätti runsaasti epäluuloa. Eugen Malmsténille sanottiin ettei trumpetti sovi varsinkaan ensimmäisen luokan ravintolaan, kun hän pyrki trumpetistina esiintymään Kaivohuoneelle¹⁵⁹.

*Siis taloudellinen puoli, sehän nousi kauheasti sitten. Kun minä olin armeijassa, niin kersantin palkkaa oli jotain 750 markkaa [noin 126 €], niin minä sain heti jo ensimmäisestä sopimuksesta, jonka tein tuonne Viipurin Pyöreään torniin, 3000 markkaa [504 €] palkkaa, sehän oli ministerin palkka jo*¹⁶⁰.

Palkan suuruudella oli oma merkityksensä ravintolamusiikon ammattiin houkuttelevana tekijänä. Myös Klaus Salmi korosti haastattelussa sitä, että palkan suuruudella oli merkitystä kun koulun kautta puhelinlaitokselle tarjotusta työstä olisi maksettu 1400 markkaa [235 €] kuussa, niin "*silloin ajattelin, että kun minä nyt vähän osaan soittaakin, niin yritänpäs, kun olin kuullut, että Börsissä oli oikein hyvä orkesteri Zamba -- ja minä pääsin sinne soittamaan ja sain 4000 markkaa [672 €] kuussa*". Ehkä rahan merkitys

korostui siinä, että tuon ajan tanssimuusikot olivat lähtöisin enimmäkseen työväenluokasta. Raha oli vaikuttimena myös orkesterimuusikoiden siirtymiseen ravintolasoittajiksi. Ravintolamuusikon palkka saattoi olla jopa viisinkertainen sinfoniaorkesterin muusikon palkkaan verrattuna. Ravintolamuusikot saivat myös parempaa palkkaa kuin elokuvamuusikot. Ulkomaiset muusikot saivat tosin enemmän palkkaa kuin kotimaiset. Kapellimestarit saivat yli kaksinkertaista palkkaa rivimuusikoihin verrattuna. Lisäksi kapellimestarilla saattoi olla useampia kiinnityksiä eri ravintoloihin, jota vastaan Muusikerien liitto taisteli kovasti. Kuukausipalkka oli tuolloin keksimäärin 3500—5000 markkaa [588—840 €]. Kuukausipalkan lisäksi muusikot saivat ruokaedun ja vielä korvauksen erityistoivomuksista: *"Eero Lauresalon mukaan mm. kesällä 1929 Opriksella toivomuksen hinta Malmsterin Leila-valssista oli 199 markkaa [33 €], ja vasta kun kappale oli soitettu kahdeksannen kerran samana iltana, hovimestarilla alkoi olla jotain huomautettavaa"*.¹⁶¹

Jazzmuusikoiden saavuttama valta-asema ravintolamusiikissa oli hallitseva aluksi yleensä vain kaupungeissa. Maaseudulla jazz oli tuttu korkeintaan vain "haitarijatsin" muodossa. Suomalaisen iskelmän juuret ovat paljolti suomalaisessa kansanlaulussa. Iskelmä [iskusävel] sai vaikutteita myös venäläisestä, saksalaisesta, ruotsalaisesta ja amerikkalaisesta kevyestä musiikista. Valssi, foksi, tango, jenkka ja polkkakin olivat eniten levytettyä tanssimusiikkia tuolloin.¹⁶²

K. E. Jonsson palkkasi Andanian orkesterin soittamaan kesäksi Opriksen yläkertaan, josta orkesteri siirtyi sitten syksyllä Fenniaan. Orkesterista jäi Suomeen saksofonisti Tommy Tuomikoski, josta tulikin suomalaisen jazzin keskushahmo, joka opetti siihen asti lähes tuntematonta improvisoinnin taitoa. Kotimaisista yhtyeistä Flapper's Dance Band oli sitten ensimmäinen moderni ravintolaorkesteri. Muista tuon ajan kuuluisista kotimaisista jazz(hot)-orkestereista on syytä mainita ainakin Fred Freddys' Rhythmic Orchestra, Fred Pell's Original Buddians, Pajazzo (myöh. Saxophon Jazz Band), ja Zamba-orkesteri. Haitarijazz-orkestereista suosituin äänilevy- ja tanssiorkesteri oli 1930-luvulla Dallapé. Sen vakavin kilpailija oli Amarillo-Jazz-orkesteri. Muita kuuluisia orkestereita olivat Metropol, Carneval, Rainbow ja Suomi Jazz Orkesteri.¹⁶³

Jazzmuusikko asui kyseisenä aikana yleensä pääkaupunkiseudulla omaten hyvin usein ruotsinkielisen nimen. Päivällä hän kävi mahdollisuuksien mukaan Oopperakellarin yläkerrassa ravintola Opriksessa (Oopperaravintolan yläkerta, jossa ei tanssittu),

joka oli keskeisessä asemassa muusikkojen epävirallisena työnvälityskonttorina. Muusikot kokoontuivat "konttoriin" yleensä iltapäivällä murkinan [nyk. lounaan] jälkeistä konserttia kuuntelemaan ja yhteisistä asioista keskustelemaan.¹⁶⁴ *"Oopperakellarissa -- tämmöiset tanssisoittajat ja kaikki innostuneet jazzkundit -- me kutsuimme sitä noin keskenämme konttoriksi, se oli meidän kohtaustaikka".*¹⁶⁵

Salonkimuusikosta jazzmuusikko eroaa eniten siinä, että hän on ensisijaisesti tanssimuusikko, vaikka joutuikin soittamaan usein vielä ensimmäisen tunnin viihdemusiikkia. Rumpalista tuli keskeinen soittaja tanssimusiikin esittämisen johdosta. Koska tanssi(jazz)nuotteja ei liiemmästi ollut saatavilla, niin jazzmuusikot kuuntelivat yöllä Lontoon BBC-radiosta, millaista uusi tanssimusiikki muualla maailmassa oli. Haastattelunauhoissa melkein kaikki vanhemmat jazzmuusikot korostivat sitä, että he olivat saaneet jazzvaikutteensa radiota (BBC) kuuntelemalla.

*Joka yöhön kolmeen asti kuului tanssimusiikkia Lontoosta. Mäkin menin aina, me lopetettiin Pyöreessä tornissa puoli yhdeltä soittaminen, tai kahdeltatoista, heti kotiin ja aloin kuuntelemaan radiota. Ja ne soitti kuukauden ihan samat kappaleet. Mä opin melkein ulkoa tai kirjoitin paperille ne sävelet. Sitten tuli uusi kuukausi, niin oli uudet kappaleet, ja sit oli taas kova työ kuunnella niin, että oppi ne ulkoa ne kappaleet.*¹⁶⁶

Ravintolamuusikoiden esiintymisasut olivat koko kurinpidon kaudella yleensä hyvin huoliteltuja, etenkin hienostoravintoloissa frakki oli yleinen esiintymisasu.

*Näistä esiintymisasuista puheen ollen, olimme vähän keikarimaisia. Päiväkonser-teissa Turussa meillä oli siis raidalliset housut, musta takki ja musta kravatti. Illalla kun soitettiin konserttimusiikkia, meillä oli tuolloin smokki ja silloin kun tanssimusiikki alkoi punainen frakki. Se oli törsäystä, mutta me oltiin vähän sellaisia*¹⁶⁷.

Lehdistökilpailu tanssimuusikoiden sieluista

30-lukua ei voi ohittaa mainitsematta lehteä Rytmi, jonka liikemies Cecil Backmansson perusti vuonna 1934. Se oli nimenomaan tanssimuusikoille ja jazzin kannattajille tarkoitettu lehti. Lehdessä julkaistiin uutuusnuotteja ja paljon käytännön ohjeita muu-

sikoille sekä itse soittamiseen että muusikon ammattiin liittyvissä asioissa. Kuuluisin palsta oli alusta alkaen Eugen Malmsténin "*Soittakaa hottia*", jossa opetettiin kädestä pitäen jazzin saloja.¹⁶⁸

Ammattiasioista puhuttiinkin niin suoraan, että kunnianloukkaussyyte lienee ollut joskus lähellä. Oman osansa saivat kantelesoittaja Aapo Similä (epäili nykyorkestereiden säästyskykyä), Kulosaaren Kasinon uudet omistajat (orkesterivalintamenetystä) eikä Suomen Muusikkojen liittokaan säästynyt kovaltakaan kritiikiltä: "*Muistamme mm. sangen hyvin sen silmiinpistävän laimeuden, jolla S. M. L pani vastalauseensa uutta alkoholilakia vastaan, joka astui voimaan viime syksynä ja jonka vaikutukset koskivat tanssimuusikereita*".¹⁶⁹ Käytännön ohjeita annettiin orkestereille hymyilemisen välttämättömyydestä seisaaltaan kiittämiseen (jota kaunista tapaa esimerkiksi Lasse Hoikka & Souvarit-yhtye harrastaa nykyäänkin): "*Muistakaa aina taiteilijain omaa mottoa 'Keep smiling', 'aina hymyillen' ja menestyksenne on taattu*".¹⁷⁰

Suomen Muusikkojen Liiton toimintaa pidettiin paljolti vain konserttimuusikkojen etuja ajavana. Siksi jo 10.12.1937 oli perustettu Rytmimuusikeriyhdistys ry., jonka tarkoituksena oli järjestää jameja edunvalvonnan lisäksi¹⁷¹. Järjestötoiminta aktivoitui sotien jälkeen muusikkojen keskuudessakin. Laajaa polemiikkaa puolesta ja vastaan aiheutti liittyminen SAK:hon 6.6.1945¹⁷². Edunvalvonnan aktiivisuuden noususta kieli helsinkiläisten ravintolamuusikkojen keskuudessa syntynyt lakonuhka vuonna 1945¹⁷³. Tanssimusiikin alalle laajenemisen tuloksena (1946) syntyivät sitten mm. Helsingin Viihdemuusikot ry. ja Tampereen Rytmimuusikot¹⁷⁴.

Rytmi-lehden arvostelu Muusikko-lehden elitistisyydestä ei ollut aivan aiheetonta¹⁷⁵. Tanssi- sekä jazzmuusikkojen aktivoituminen vaikutti myös Muusikko-lehden (ja liiton) toimintaan. "*Niin muuttuu maailma Eskoseni*" otsikoi Mauno Maunola tanssimuusikoita koskevan juttunsa:

Tanssimusiikki elää jatkuvaa nousukauttaan. Siitä on osoituksena tämäkin Muusikon numero. Tiettävästi ensimmäinen liittomme 28-vuotisen toiminnan aikana, joka on uhrannut kalliita palstojaan tanssimusiikille ja tanssimuusikoille niin suuressa määrin kuin tämä. Kiitos tästä lankeaa osaksi tanssimuusikoille itselleen, joiden panos liittotyössämme on alkanut esiintyä yhä selvemmin -- Olkoon tämä lehtemme numero omiaan selventämään varsinkin uusille jäsenille, jotka lukeutuvat pääasialli-

*sesti tanssimuusikoihin, että Suomen Muusikkojen Liitto on myös heidän liittonsa, joka huomioi ja pyrkii tyydyttämään myös heidän, tanssimuusikoiden vaatimukset.*¹⁷⁶

Monasti ravintolamuusikon työ on arkista puurtamista kuten muukin työ. Jos ravintolaan ei tule asiakkaita, sitä pidetään paljolti orkesterin vikana. Olen valinnut ravintolamuusikoiden arkea kuvaavaksi seuraavan lainauksen vasta 1990-luvun alussa löytyneestä 1920-luvun Fred Pell's Novelty Buddians'in orkesteripäiväkirjasta. Tämä päiväkirja on nyt Suomen Jazz ja Pop Arkistossa, mutta sitä ei ole tietääkseni vielä ehditty hyödyntää tieteellisissä tutkimuksissa aiemmin. Päiväkirja merkintöjen lyhydestä huolimatta se antaa oivallisen kuvan omasta ajastaan. Turussa oli tuolloin (1920-luvun lopussa) kilpailutilanne Fred Pell's Novelty Buddians'in (Ham-burger Börs) ja Fred Freddys'in (Societetshuset) välillä:

Tomt hus ännu kl 9,15 då Socis orkester inform sig. De hade pianisten sjuk och hade ledigt tills 10. Fröken Piltti var i deras sällskap. Vi spelade litet, först 'Easy Street', som gick som vanligt. Sedan 85 a 'In old Vienna', som gick alldeles åt helsike. Ingen takt, ingen rytmen. Haras pianosolo for i väg som ett skott. Alla voro på ett förbannat dåligt humör. Allt hade gått så åt helvete. Men vid 11-tiden (Socis hade gått 10) hade vi bara herrpublik, en 25 pers. Och våra tangor och i synnerhet sjömannsvalser mottogos med stormande bifall, vilket passade bra då fröknarna voro i kassan och fröken Levan tidigare på kvällen undrat varför vi ej ha folk. Hoppas att musiken inte har felet, tänkte jag. En dåligt början på kvällen, men slutet gott.¹⁷⁷

3.2 Sivistämisen kausi I (1950—1969)

Sivistämisen kaudella ravintolamuusikoiden lukumäärä alkoi hitaasti kasvaa ja kasvoi koko ajan lukuun ottamatta 1960-luvun puolivälissä tapahtunutta notkahdusta. Kasvun syynä oli sodan jälkeisen tanssiharrastuksen kasvu, joka ilmeni ennen kaikkea lavakulttuurissa. Tanssilavojen määrä oli Suomessa suurimmillaan 1950-luvulla ollen noin 1000. Talvella tanssipaikkoina olivat erilaisten yhdistysten talot, joita oli itse asiassa 3000, eli enemmän kuin lavoja.¹⁷⁸

Merkittävä muutos 1950-luvulle tultaessa oli myös tähtikultin uudenlaisten ääriviivojen esiin nouseminen. Tanssimusiikissahan aluksi pääosassa olivat olleet orkesterit: *“orkesteria mentiin katsomaan eikä siis laulusolistia”*¹⁷⁹, *“bändi oli suosittu ja minä sain olla siivellä”*¹⁸⁰ Mutta nyt solistien nimet ja kasvot alkoivat hallita huvipaikkojen ilmoituksia. Tanssi-ilmoituksissa oli valttia maininta *“suoraan Helsingistä”*.¹⁸¹ Toinen merkittävä muutos oli se, että naiset alkoivat ottaa osaa työelämään yhä enenevässä määrin, näin myös iskelmälaulajina. *“Oikeastaan silloin vasta 50-luvun puolivälissä alkoi enemmän naisia kiinnostaa ehkä tämä iskelmämusiikki ja uskaltautuivat sitten mukaan”*¹⁸². 1950-luvun italialaisiskelmien muotiin tuloa vauhditti Umberto Marcato, joka on sittemmin esiintynyt Suomessa näihin päiviin saakka. Etenkin ravintoloissa esiintyi paljon italialaisia muusikoita noihin aikoihin.¹⁸³

TAULUKKO 4. Ravintolamusikoiden lukumäärä 1950—1969

Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)	Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)
1950	430	0	1960	676	+1,8
1951	470	+9,3	1961	713	+5,5
1952	522	+11,1	1962	737	+3,4
1953	479	-8,2	1963	763	+3,5
1954	539	+12,5	1964	766	+0,4
1955	561	+4,1	1965	732	-4,4
1956	615	+9,6	1966	701	-4,2
1957	637	+3,6	1967	693	-1,1
1958	619	-2,8	1968	736	+6,2
1959	664	+7,3	1969	779	+5,8

Lähde: Oy Alkoholiliike Ab: vuosikertomus 1960, liiteosan taulukko 33 ja Oy Alko Ab: vuosikertomus 1970, liiteosan taulukko 32.

3.2.1 Työpolitiikka: kohti työehtosopimusta

Työlupien myöntämisen ratkaisuvallta siirtyi vuoden 1951 alusta lähtien sosiaaliministeriöltä kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriön alaiselle toimikunnalle. Muusikkojen liiton lausuntoihin suhtauduttiin viranomaisten taholta yhä kriittisemmin eikä Muusikkojen liitolla enää ollut vaikutusta myöntämisperusteisiin niin paljon kuin ennen.¹⁸⁴ Muusikkojen liitto turvautui vuonna 1957 Eduskunnan oikeusasiamieheen työlupamenettelyperusteiden tutkimiseksi, koska suomalaiset muusikot joutuivat työttömiksi ulkomaalaisille myönnettyjen työlupien takia. Vuonna 1959 laadittu tilasto osoitti, että joka neljäs ravintolamuusikko oli ulkomaalainen. Tilasto oli laadittu sellaisilta paikkakunnilta (18), joissa Muusikkojen liitolla oli paikallisosasto. Niiden alueilla oli 122 tanssiravintolaa, joissa työskenteli yhteensä 425 muusikkoa, josta määrästä 100 oli ulkomaalaisia. Kompromissina tehtiin sitten vuonna 1960 periaatepäätös: *"Ravintola, joka puolet aukiolokuukausistaan käyttää kotimaista orkesteria, on oikeutettu muuksi ajaksi kiinnittämään ulkomaalaisen"*.¹⁸⁵ Ravintolamuusikoiden työttömyys lisääntyi tämän päätöksen seurauksena.

Muusikkojen liitto oli harjoittanut jo alusta alkaen paikanvälitystoimintaa, jonka merkitys oli lähinnä sijaisuuksien välittämisessä. Vielä 1950-luvulla pohdittiin toimenvälityksen laajentamista käsittämään myös tilapäisen työn, koska sellaisen toiminnan katsottiin hyödyntävän tanssimuusikoita ja pelastavan heidät agenttien ja ohjelmatoimistojen käsistä. Mutta toimenvälitys sai kritiikkiä omilta jäseniltä, jotka pitivät kyseistä toimintaa kalliina ja pääkaupunkikeskeisenä. Toiminnan laajeneminen asiamiesverkkoston avulla koko maahan estyi kulkulaitosten ja yleisten töiden ministeriön ilmoitettua, että sellainen menettely oli laitonta.¹⁸⁶

*Me muusikot olemme saaneet näinä vuosina milloin enemmän, milloin vähemmän kouriintuntuvasti havaita, että meidän ja musiikin tarvitsijoiden, alan työnantajien väliin on tunkeutumassa "kolmas mies", agentti, joko yksityinen tai peräti järjestön muodossa toimiva. -- Palkkionsa nappaa agentti työnantajalta, työntekijältä tai tavallisesti molemmilta, eikä se markkamäärä ole vähäinen.*¹⁸⁷

Ulkomaalaisten muusikoiden lukumäärä kasvoi taas 1950-luvulta lähtien. Tämä johtui paljolti agenteista, jotka alkoivat välittää työtä orkestereille kapellimestarien sijasta. Agenttien elinehtona olivat ulkomaalaiset orkesterit, joiden palkoista he ottivat niin suuren osingon, että suomalaiset orkesterit eivät sellaiseen suostuneet. Ensimmäiset ohjelmatoimistot olivat tulleet kuvaan mukaan jo 1940-luvun lopulla, mutta vasta 1950-luvulla ne alkoivat toden teolla orkestereiden välittämisen.¹⁸⁸ Ohjelmatoimistoille olikin syntynyt tilaus, koska tanssiravintoloiden määrä oli kasvanut ollen vuonna 1951 koko maassa jo 83¹⁸⁹.

Sekä ohjelmatoimistojen että ulkomaisten muusikkojen määrä kasvoivat käsi kädessä. Ensin saapuivat espanjalaiset ja italialaiset muusikot estradiesityksiin, mutta he siirtyivätkin soittamaan ravintoloissa, koska olivat ohjelmatoimistolle edullisempia esiintyessään halvemmalla: *"Kun nämä musikaalisesti luonnonlahjakkaat vieraat osoittautuivat myös agenteille edulliseksi kauppatavaraksi, muodostui heistä suomalaiselle muusikkokunnalle niin taloudellisesti kuin näyttelyarvoltaan epätasainen kilpakumppani"*.¹⁹⁰

Asiat muuttuivat sitten täysin vuonna 1960, jolloin tuli voimaan uusi työnvälityslaki valtion otettua työnvälityksen huostaansa. Asiaa pidettiin muusikoiden kannalta positiivisena edistysaskeleena, vaikeivät asiat heidän mielestään sittemmin menneet kuitenkin toivottuun suuntaan.¹⁹¹ Toinen merkittävä tapahtuma oli Suomen Muusikkojen Työttömyyskassan synty joulukuun 28. päivänä. Soittotilaisuuksia oli runsaasti, mutta niitä oli myös jakamassa paljon ulkomaalaisia ravintolamuusikoita.¹⁹²

Taloustilanteen kiristyminen vuonna 1965 aiheutti sen, että etenkin ravintolamuusikoiden työnsaanti oli hankalampi kuin vuosikymmeniin. Tähän oli talouselämän kireyden lisäksi muitakin syitä, koska *"suuremman vastuun työtilaisuuksien siirtymisestä meillä hämäriin käsiin, kantavat ammattikuntamme kustannuksella elävät agentit"*.¹⁹³ Ravintolamuusikoista oli tuolloin enimmillään ulkomaalaisia 60—70%, etupäässä puolalaisia.¹⁹⁴ Vertauksen vuoksi mainittakoon, että Seppo Paanasen¹⁹⁵ tutkimuksen mukaan ulkomaalaisten työntekijöiden osuus oli 1990-luvun alussa prosentin verran Suomen työvoimasta.

3.2.2 Alkoholipolitiikka: kontrollia ja valistusta

Alkoholipolitiikan sivistämispyrkimys alkoi näkyä 1950-luvun lopussa mietojen ja viinien suosittamisessa¹⁹⁶. Pekka Kuusi oli yksi keskeisimmistä henkilöistä sivistämisprosessissa edustaen tyystin toista linjaa kuin esimerkiksi vanhemman polven sosiologin Veli Verkon käsitykset suomalaisten geneettisesti huonosta ja väkivaltaisesta viinapäästä. Suomalainen rajun ryyppäämisen viinaongelma alettiin nähdä sivistämisen kautta muutettavana kulttuurisena asiana, ei vaikeasti vain kurin avulla hallittavana geneettisenä heikkoutena.¹⁹⁷ Samoihin aikoihin myös anniskelupolitiikka alkoi vähitellen vapautua. Tämä näkyi ennen kaikkea ravintoloiden määrän lisääntymisessä¹⁹⁸. Uutta laajenevalla ravintola-alalla olivat myös muusikkojen työmahdollisuuksiin vaikuttaneet päivätanssit, jotka saivat alkunsa jo tällöin¹⁹⁹.

Muusikko-lehdessä sivistävä mentaliteetti näkyi kirjoituksissa, joissa korostettiin etenkin sitä, ettei "pullo taskussa" tulla hyväksi muusikoksi. Sivistämispyrkimysten ilmentymäksi voidaan tulkita myös se, että ravintolamuusikot saivat Jukka Haaviston²⁰⁰ mukaan nauttia jopa olutta aterioilla ennen soittoa. Tosin noin 40-vuotta alalla olleen ja ravintolamuusikkojen ex-luottamusmiehen Veijo Filpun²⁰¹ mukaan kyseinen olutetu on koskenut korkeintaan harvoja helsinkiläisiä eliittimuusikkoja.

Kun me teatteriravintolasta 1953 siirryimme Jyväshoviin, niin meillä oli ruokaetu siellä, niin orkesteri vaati siihen myös olutedun. Jos se nautittiin illalla, se tapahtui siellä ravintolan keittiön yhteydessä olevassa taukotilassa. Se oli tietysti hirveen demoralisoivaa muulle henkilökunnalle, että he joutuivat kantamaan orkesterille ruuat nenän eteen ja siihen sisältyi vielä pullo pari lahden A: ta, ja sitä pidettiin aivan itsestään selvänä bändin taholta, että tällainen etu meillä pitää olla.²⁰²

Ainoastaan muutamat harvat legendoiksi paisuneet tarinat ovat ruokkineet myyttiä muusikoiden ylenmääräisestä alkoholin käytöstä. Useimmiten on ollut kysymyksessä lavakeikoilla sattuneet tapahtumat. Kuuluisin ja samalla raadollisin on legenda Olavi Virran alkoholin käytöstä. Olavi Virtahan koki tuon aikakauden kielteisen ja ahdasmielisen julkisuuden kirot karvaasti vuonna 1959, jolloin hän lehtikirjoitusten mukaan oli juovuksissa keikalla Ilomantsissa²⁰³. Traagisinta tapauksessa oli se, että

Olavi Virta itse oli esiintymiskunnossa, mutta hän joutui kärsimään kohun kohtuuttomat seuraukset.

Ensimmäinen väliaika menee ihan niin kuin pitääkin, mutta toinen väliaika alkaa semmoisella kuin Soniboi [Sonny boy], jonka Ola tulkitsi vielä hyvin hienosti, yleisö piti hirveesti. Mutta sitten kun se Soniboi lähti menemään neljättä kertaa hanurilla, niin mää ajattelin, että nyt tää homma on poikki -- hanuristi pani hanurin lattiaan ja sanoi "nyt ei tipu enää ääntäkään" -- Sitten Ilomantsissa julkaistiin kymmenen sentin pieni uutinen, että Virran kiertue sammui työväen talolle -- ja Viikkosanomat repäis sitten aukeaman jutun.²⁰⁴

Sivistämisen kauteen liittyi muusikkojen kannalta myös eräitä kielteisiä ilmiöitä. Ulkomaalaisten muusikoiden työhön välitystä perusteltiin ajan hengen mukaisesti sillä, että näiden sivistynyt käytös, tyylikäs pukeutuminen ja raittius työssä toimisivat esimerkkinä suomalaisille. Mutta kun yli puolet ravintolamuusikoista saattoi 1960- ja 1970-luvuilla olla ulkomaalaisia maaseutupitäjienkin ravintoloissa, voi ihmetellä, oliko kyse loppujen lopuksi suomalaismuusikkojen sivistämisestä. Perussyynä ulkomaalaisen työvoiman käytölle lienee ollut se, että ulkomaalaiset muusikot tuottivat suomalaisia muusikoita enemmän rahaa agenteille ja ohjelmatoimistoille ja että ne olivat edullisia ravintoloillekin.²⁰⁵

Muusikoiden alkoholin käytöstä kirjoitettiin ja puhuttiin paljon 1960-luvulla. On kuitenkin muistettava, että suurin osa puheesta muusikoiden alkoholin käytöstä kohdistui lavakeikkoihin ja tanssipaikkakeikkoihin, joiden lukumäärä tanssiharrastuksen ja lavojen määrän kasvun myötä paisui ennätysmäiseksi. Tällöin mukaan mahtui paljon niin sanottuja soittajia, joille tärkeintä olivat keikkojen oheistoiminnat: naisten iskeminen ja viinan juonti: *"[kosteinta] ehkä se oli silloin 60-luvun alussa, 60-luvulla. Sitten nää vanhat muusikot, suurin osa oli semmosia, ettei ne mennyt lavalle ollenkaan, ellei ne saanut yhtä tai kahta paukkua"*²⁰⁶. Mutta oli ilmeistä, että myönteinen ilmapiiri, joka salli muusikoiden käyttävän alkoholia lavakeikoilla heijastui myös ravintolamuusikoiden käyttäytymiseen:

Kun vajaan kahden viikon aikana on toimistoomme ilmoitettu työnantajien taholta neljän meikäläisen muusikon tulleen erotetuksi toimestaan ravintolassa epäsäännöllisen elämän vuoksi - kauniisti sanoakseni -, niin alkaa väkisinkin hymy hyytyä²⁰⁷.

Sinänsä sitä, miten paljon tai vähän kunkin sukupolven muusikot ovat faktisesti juopotelleet, on näin jälkikäteen mahdotonta sanoa. Itse asiassa se ei ole edes niin kiinnostavaa kuin se, miten muusikoiden juomiseen on eri aikoina suhtauduttu ja millaisia mielikuvia muusikoiden alkoholin käyttö on synnyttänyt.

3.2.3 Musiikkikulttuuri: jazzmuusikoista iskelmämuusikoiksi

1950-luku: kestohittien aikaa

1950-luku on vuosikymmenittäin tarkasteltuna se vuosikymmen, jolloin levytettiin eniten sellaisia kappaleita, jotka ovat säilyttäneet suosionsa 2000-luvulle asti. Teoston eniten soitettujen 40 kappaleen listalla peräti 15 on silloin nähnyt päivänvalon. Kaiken kaikkiaanhan listalla on ollut 1998—2002 vain 58 teosta. Lisäksi 1950-luvun painoarvoa nostaa se, että seitsemän näistä on ns. viiden tähden kappaleita, eli ne ovat olleet kyseisellä listalla kaikkina edellä mainittuina vuosina. Mielenpinteeni muusikkona ja tutkijanakin on, että ne jatkavat listalla oloaan vielä kauan.

Tanssilajien suhteen 1950-luku merkitsi uusia tuulia uusine rytmeineen. Tämä näkyy myös kyseisistä listakappaleista. Nämä seitsemän sävelmää ovat *Keinu kanssani* (cha-cha-cha), *Kerran saavun satamaan* (valssi), *Satumaa* (tango), *Jambalaya* (rock), *Ikkunaprinsessa* (foksi), *Tutti Frutti* (rock) ja *Onni jonka annoin pois* (foksi). Tietenkin on tulkinnallista, onko *Tutti Frutti* tanssikappaleena rock vai jive, mutta tulkitseen tanssilajiksi sen, miten kappaletta yleensä tanssitaan, sekä soittajana että tanssijana tekemieni havaintojen mukaan. Yleensä ravintoloissa ei ole niin paljon tilaa, että jiveä pystyttäisiin siellä tanssimaan muutoin kuin korkeintaan alkuillasta. Rock-kappaleet (ja muutkin niin sanotut jytäkappaleet) tanssitaan erillään partnereista tanssikuvioiden ollessa jokaisella vähän erilaiset. Tällaista tanssimista voidaankin kutsua enemmänkin “bilettämiseksi”, joka on Heikki Kahilan²⁰⁸ mukaan “*sosiaalisen sähläämisen jatkumo*,

henkilökohtaista hyörintää. Ainakin loppuillasta tanssiravintoloissa yleinen hyppiminen on omankin kokemuksen mukaan tavallisin tanssilaji. Tanssilavoilla ja muissa varsinaisissa tanssipaikoissa sen sijaan on nykyisin paljon hyvin tanssitaitoista porukkaa, jotka ovat monesti opetelleet tansseja tanssikouluissakin. Muutamat tanssipaikat järjestävät myös tanssiopetusta ennen varsinaisen tanssimisen alkamista.

TAULUKKO 5. 1950-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysvuoden mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 soitetuinta sävelmää 1998—2002

Levytys	Teoksen nimi	Tanssi	02	01	00	99	98
1951	Kulkurin iltatähti	valssi	22	18	14	29	
1952	Rempallaan	jenkka					37
1953	Keinu kanssani	beguine *	3	3	3	5	7
1953	Lapin jenkka	jenkka	9	19		32	21
1953	Täysikuu	tango		36	40	21	29
1954	Kerran saavun satamaan	valssi	24	23	37	40	30
1954	Koivu ja sydän	foxi					36
1955	Kaksi ruusua	beguine *		33	24		
1955	Satunmaa	tango	2	2	2	1	3
1956 **	Tutti Frutti	rock	39	37	35	24	23
1956 **	Blue suede shoes	rock	31		31	33	26
1956	Jambalaya	rock	14	13	17	19	25
1957	Ikkunaprinsessa	foxi	4	4	5	12	15
1957	Poika varjoiselta kujalta	foxi					33
1958	Onni jonka annoin pois	foxi	27	15	18	28	28

Lähde: <http://www.teosto.fi>.²⁰⁹

* Nykyisin enemmänkin cha-cha-cha:na soitettu.

** Poikkeuksellisesti käytän näiden sävelmien kohdalla Elviksen levyn ilmestymisvuotta. Syykin on selvä, sillä kotimaiset versiot eivät kyenneet kilpailemaan millään mittareilla mitattuna alkuperäisen esityksen kanssa, vaikka Lars Herman on levyttä-

nytkin tämän Dorothy La Bostrie - Joe Lubin - Richard W Penniman -kolmikon rock-ikonin jo vuonna 1957. Mutta muuten tätä sävellystä ei ole Suomessa paljon levytetty: Ernos (1970) ja Pekka Loukiala (1977) on syytä kuitenkin mainita. *Blue suede shoes* -kappaleen kohdalla levytysvuotena 1956 on perusteltua jo siksikin, että ensiksi tämä sävellyshän oli *Tutti Frutti* -singlen kääntöpuolella ja toiseksi ensimmäinen suomalainen levytetty versio on vasta vuodelta 1974, jolloin Hurriganes teki sävelmästä uuden nykyaikaisemman version. Tämä on muutenkin poikkeuksellinen Elviksen kappale, koska se ei ole ollut levymyyntilistoilla, vaikka singlen A-puoli *Tutti Frutti* oli maaliskuussa 1959 sijalla 17²¹⁰. Kaiken kaikkiaan Elviksellä oli Suomen levymyyntilistoilla 1959—1969 22 eri sävelmää. Tämän Carl Perkinsin sävelmän ovat myöhemmin levyttäneet myös Tapani Kansa (1979) ja Agents (1980). Miksi juuri tämä Elviksen 1950-luvun rockeista on niin suosittu tanssiorkestereiden (ja tanssivan yleisön) keskuudessa on arvoitus. [Toisaalta muistan itse pitäneeni 1960-luvulla tästä sävelmästä enemmän kuin Tutti Frutista, joka oli mielestäni vähän liian “kesy”.]

Ensimmäinen viidentähden kappale *Keinu kanssani* on levytetty jo vuonna 1953, jolloin Sacy Sand (Rolf Sandqvist) levytti sen, mutta Olavi Virran levytys vuodelta 1954 on tunnetumpi ja suositumpi. Tätä Ulla Sandin suomentamaa sävelmää ovat levyttäneet monet solistit Johnny Forsell ja Kai Lind (1961), Reijo Taipale (1975), Topi Sorsakoski (Pekka Tammilehto) (1985), Lea Laven (1991) ja Jari Sillanpää 1997²¹¹. Kun sävelmä on ollut koko ajan niin sanotusti pinnalla ja levytettykin useiden tähtien voimin, oli oikeastaan aika yllättävää, että se kohosi Tätä Suomi Tanssii -listan kärkeen Charlies -yhtyeen vuonna 2001 levyttämänä versiona ja pysyi siellä 2½ kuukautta. ²¹²

Stig Olinin säveltämä ja Reino Helismaan suomentama valssi *Kerran saavun satamaan* on siitä erikoinen viiden tähden kappale, että sitä ei ole mitenkään monesti levytetty. Ensimmäisen version levytti Olavi Virta, jonka jälkeen tähtisolisteista sen on levyttänyt vain Erkki Junkkarinen vuonna 1975.

Toisin on laita Unto Monosen sävelmän *Satunmaa* kohdalla. Ensimmäisenä sen ehti levyttämään Henry Theel vuonna 1955, mutta vasta Reijo Taipaleen vuonna 1962 laulaman version ansiosta siitä tuli tangojen tango. Reijo taipale levytti *Satunmaan* useampaan kertaan myöhemminkin vuosina 1971, 1975, 1990, 1993 ja 1999. Hänen lisäksi sen ovat levyttäneet muun muassa Eino Gröhn (1973), Markus Allan (Allan

Isberg) (1978), Arja Saijonmaa (1981), Rainer Friman (1990), Jaksa Mäkynen (1992) ja Yölintu (1993).²¹³

Suotta ei vuotta 1956 mainita rockin Suomeenkin tulemisen vuotena. Siitä kertoo osaltaan sekin, että peräti kolmen kappaleen voidaan katsoa edustavan rock-musiikkia. Hank Williamsin kappaleen *Jambalaya* suomensi Sauvo Puhtila. Vuonna 1956 sen levyttivät Juha Eirto ja Veikko Tuomi, joka ei nyt monellekaan juuri tuo rocklaulajaa mieleen, mutta levyttihän Reijo Kalliokin kappaleen Rock Around the Clock suomeksi, vaikkei keikoilla sitä esittänytkään, kuten myöhemmin ilmenee. Enemmänkin nämä versiot edustivat jazziskelmää, kuten Brita Koivusen vuonna 1959 laulama versiokin. Vasta kun Jussi (Paavo) Raittinen levytti kappaleen vuonna 1971, voidaan puhua alkuperäishenkisestä rock-versiosta. Muista levytyksistä on mainittava Dannyn (Ilkka Lipsasen) vuonna 1964 tekemä englanninkielinen versio ja Lea Lavenin versio vuodelta 1989.

Toivo Kärjen säveltämä ja Reino Helismaan sanoittama kappale *Onni jonka annoin pois* on siitä harvinainen kappale, että se soveltuu sanojenkin puolesta laulettavaksi sekä naisille että miehille. Vuonna 1958 sen levyttivät Ritva Kylmälä ja Eila Pellinen, joiden lisäksi sen levytti Katri Helena (Kalaoja) vuonna 1982. Miehistä sen ovat laulaneet levyille Reijo Taipale (1979), Taneli Mäkelä (1988) ja Tapani Kansa (1991). Eriyistapauksena voidaan mainita, että sen on esittänyt levyille myös M. A. Numminen vuonna 1976 omalla tyylillään.²¹⁴

1960-luku: uudet rytmit alkavat vakiintua

1960-luku on edustettuna Teoston listalla vain kuuden sävelmän voimin, mutta niistä kolme on sitäkin vankemmin kiinnittynyt tanssiorkestereiden ja tanssivan yleisön kestopuosikeiksi: *Hopeinen kuu*, *Lapin tango*, *Salattu suru*. Nämä kolme ovat olleet kaikkina viitenä vuotena listalla. Kyseiset kappaleet ovat olleet suosittuja aina 1960-luvulta lähtien. Tältä listalta puuttuvat monet omana aikanaan suositut hitit. Näistä voidaan esimerkkinä mainita Katri Helenan laulama *Ei kauniimpaa*, joka on pisimpään Suomen listalla ollut laulu. Se pysyi Lassilan²¹⁵ mukaan hittilistalla peräti 16 kuukautta.

Parhaiten on menestynyt italialainen iskelmä *Hopeinen kuu*, joka oli vuonna 2002 sijalla 13, mutta on menestynyt edellisinä vuosina paremminkin (12/2001, 7/2000,

7/1999 ja 12/1998). Vaikka tämän sävelmän levyttivät vuonna 1960 sekä Seija Lampinen että Jorma Lyytinen, on Olavi Virran laulama versio monelle se suosituin nykyäänkin. Kuitenkin tämän Gualtiero Malgonin säveltämän ja sanoittaman kappaleen levyttäneet lukuisat solistit Reino Helismaan suomentamalla sanoilla. Useat levytykset kielivät eittämättä sekä kappaleen suosion jatkuvuudesta että ruokkivatkin omalta osaltaan sitä. Eri vuosikymmeninä levyttäneistä voidaan mainita Reijo Taipale (1997), Tapani Kansa (1987) ja Sauli Lehto (1996)²¹⁶. *Hopeinen kuu* edusti uutta rytmilajia triolifoksiksi kutsuttua, jonka tahtilaji oli 12/8 ja joka sittemmin oli tyypillinen monille Toivo Kärjen myöhempään luomiskauteen kuuluvissa balladeissa²¹⁷.

TAULUKKO 6. 1960-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytyksen mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 soitetuinta sävelmää 1998—2002

Levytyks	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1960	Hopeinen kuu	trioli	13	12	7	7	12
1961	Moskovan valot	foxi	18	31			
1964	Lapin tango	tango	20	9	19	20	38
1964	Se jokin sinulla on	twist	17	27		39	
1966	Salattu suru	beat	28	29	23	36	39
1968	Muisto vain jää	beat	33	38		26	27

Lähde: <http://www.teosto.fi>.²¹⁸

Kappaleet *Rovaniemen markkinoilla* ja *Rock Around the Clock* kuvastavat hyvin sitä kahtiajakautumista populaarimusiikissa, jonka voidaan katsoa alkaneen 1950-luvulla ja päässeen sitten täyteen vauhtiin 1960-luvulla. *Rovaniemen markkinoilla* oli Justeerin (Kauko Käyhkö) laulamana vuoden 1951 suuri hitti Suomen ensimmäisellä hittilistalla, jonka Rytmilehti julkaisi numerossaan 4²¹⁹. Toinen sävelmä oli *Rock Around the Clock*, jonka esitti Bill Haley & the Comets. Se kuultiin samannimisessä elokuvassa, jonka ensi-ilta oli Helsingissä 28. syyskuuta vuonna 1956. Jo vuoden 1952 Helsingin olympiakisoissa oli esitelty Coca-Cola, mutta vasta kun Hartwall hankki oikeuden valmistaa ja myydä sitä, se levisi yleisti kuluttajille nousten sittemmin yhdeksi nuorisokulttuurin

ikoniksi. Toinenkin nuorisomuodin tunnusmerkki alkoi 1950-luvun puolivälissä, nimittäin farmarit. Mattisen Teollisuus aloitti vuonna 1958 valmistaa James Dean -merkkisiä farmareita, joiden tuotemerkiksi vakiintuivat nopeasti James.²²⁰

Rillumareilla viitataan musiikissa yleensä Rovaniemen markkinoilla -elokuvasta alkaneeseen rempseään musiikkituotantoon, jonka tekijöinä olivat Toivo Kärki, Reino Helismaa ja Esa Pakarinen. Edellä mainitun elokuvan nimikkosävel oli oman aikansa hitti, mutta se oli lähes koko 1950-luvun ajan soittokiellossa Yleisradiossa. Silloinen Yleisradion pääjohtaja Hella Wuolijoki rikkoi suorassa lähetyksessä kyseisen äänilevyn Yleisradion 25-vuotisjuhlien yhteydessä. Tätä voidaan pitää yhtenä esimerkkinä 1950-lukua leimanneesta populaarikulttuurin alueella käydystä "kulttuurisodasta", jossa oli kysymys rillumarein ja kansanvalistuksen ihanteiden törmäämisestä.²²¹ Viihteen ja taiteen vastakkainasettelu korostui viihteen kentän laajentuessa. Muusikoista tulilinjalle joutui klassisen musiikin taitaja Georg Malmstén²²².

Sävelradio perustettiin, *"kun merirosvoradio kiellettiin, piti ne jollakin tavoin korvata"*²²³. Sävelradio alkoi soida Suomessa 2.5.1963, mikä vaikutti paljon siihen, että kevyen musiikin kirjo oli Suomessa 1960-luvulla kaikkein kirjavimmillaan, etenkin luvun loppupuolella. Radiossa oli vältetty pitkään kaikenlaisen rock-musiikin soittamista ilmeisesti siksi, että uskottiin sen menevän muodista pois. Kannettavat transistoriradiot ja autoradiot yleistyivät samoihin aikoihin. Raha-automaattiyhdistys aloitti jukeboxien levittämisen vuonna 1962, joka lisäsi omalta osaltaan populaarimusiikin leviämistä. Yksi merkittävimmistä lavakulttuurin ilmentymisistä oli Dannyn (Ilkka Lipsanen) järjestämät kesäkiertueet, jotka jatkuivat sittemmin 15 vuotta.²²⁴ Viimeistään 1964 Beatles-ilmio valloitti Suomen lopullisesti. 1960-luvun puolivälin paikkeilla Fan clubit olivat suurimmassa kukoistuksessa. *Iskelmälehden* 10/1964 mukaan 35:stä Fan clubista 16 palvoi suomalaista tähteä. 1960-luvun alun rautalankamusiiikkia voidaan pitää ensimmäisenä aitona nuorten omana musiikkina, josta lähtenyt musiikillinen kehitys johti monien rock-lajityyppien kautta popmusiikin vakiintumiseen (muodossa tai toisessa) kevyen musiikin tanssimusiikiksi.

Populaarimusiikkia käsittelevien aikakauslehtien pienilukaiseen joukkoon nousi muutamaksi vuodeksi *Iskelmä*-lehti, joka ilmestyi 1960—67. *Iskelmä* täydensi ja tasapainotti sisar-julkaisunsa *Rytmi*-lehden jazzpitoisia juttuja. Molempien päätoimittajana toimi Paavo Einiö ja molempien lehtien kustantajana toimi Scandia-Musiikki Oy,

mikä näkyi lehtien sisällössä ja mainoksissa. Esimerkiksi Olavi Virta esiintyi lähes jokaisessa Iskelmä-lehdessä 1960-luvun alussa. Iskelmä oli vastaveto Fazer Musiikkikauppa Oy:n *Musiikkiviestille*, jonka ilmestyminen loppuikin Iskelmän tultua markkinoille. Mutta jo seuraavana vuonna Iskelmä sai kovan kilpailijan, nimittäin Suosikki-lehden. Levikiltään ja julkisuudeltaan 1960-luvulla kohosi eniten kuitenkin Urpo Lahtisen vuonna 1959 perustama *Hymy*-lehti, joka käsitteli populaarimusiikkia palstoillaan. Etenkin Olavi Virta oli iskelmätähdistä *Hymy*-lehden kestopopulaarimusiikkisuosikki kuolemaansa asti.

Ravintolamuusikot olivat suurimmaksi osaksi amatöörejä vielä pitkälle 1950-luvulle saakka, sillä *“kyllä siihen aikaan tosiaan täytyi olla joku sivuammatti, muuten ei pärjännyt”*²²⁵. Lars Rikbergin²²⁶ tutkimuksen mukaan vain 23% heistä oli sellaisia ammattimuusikoita, joilla ei ollut muuta työtä. Ravintolamuusikoiden ammattilaistumista edisti myös se, että jazz-musiikkimaun omaavat muusikot alkoivat väistyä ravintola-alalta musiikkimaun muuttuessa iskelmälliseksi ja vähän myöhemmin tangon vallatessa tanssimusiikin suosikkiaseman²²⁷. Yleensäkin 1950-luvulta lähtien jazzsukupolven valta-asema alkoi väistyä iskelmä(tähti)- ja rock-kulttuurin nousun myötä²²⁸. Etenkin iskelmätähtikulttuuri lisäsi naisten lukumäärää muusikkojen joukossa, vaikka ala on pysynytkin miesvoittoisena.

*Ne olivat aivan samoin täydellisiä fakki-idiootteja jazzinsa puolesta kuin tämän päivän jotkut punkkarit ja rockarit oman musiikkinsa sektorin puolesta. Jazz oli se ainoa oikea musiikin haara -- sitten alkoi tulla tietysti Britan ja mun mukana esimerkiksi iskelmiä, ja Monrepon jälkeen tuli suomenkielisiä tekstejä.*²²⁹

*Ei me keikoilla paljon esitetty näitä mun levytyskappaleita, tätä mä en varmasti sais sanoa, mutta tuota, ei se piti olla jazzahavaa, jos kaks tangoa illassa, se oli semmonen maksimi, mä en oo koskaan laulanut tangoa, enkä humppaa, enkä valssia.*²³⁰

Jazz eli kukoistustaan vielä 1950-luvun alussa: *Me satuttiin soittamaan niin hyvää vuosilukua kuin 50-luku. Silloin oli jazzia Suomessa erikoisen suosiossa*²³¹. Mutta se alkoi hiipua vuosikymmenen loppuun ja etenkin 1960-luvulle tultaessa.²³² Merkittävimpiä muutoksia 1950-luvulle tultaessa oli tähtikultin uudenlaisten ääriviivojen esiin

nouseminen, sillä nyt solistien nimet ja kasvot alkoivat hallita huvipaikkojen ilmoituksia. Mutta vasta vuosikymmenen lopulla nousi nuorison suosikiksi ennen näkemättömällä voimalla Lasse Liemola, joka oli *"meillä ensimmäinen laulaja, jonka esiintyminen hukkuu nilkkasukkatyttöjen kirkuntaan"*.²³³

Tanssipaikkojen määrä (lavojen ja seuratalojen), oli Suomessa suurimmillaan 1950-luvulla. Niille tarvittiin uusia esiintyjä, joita lukuisat iskelmälaulukilpailut toivat esille. Musiikillisten kilpailujen ääripäinä olivat Doris Day -laulukilpailut (1951) ja rock'n rollin kuninkuuskilpailut (1959)²³⁴. Rock 'n' roll sai suosiota enemmänkin säyseässä muodossa, olivathan Paul Anka ja Pat Boone Suomessa suosituimpia kuin Elvis Presley²³⁵. *"Muistan kun Elvis tuli, niin sillähän oli se sit se kilpailija se Pat Boone, jota minä kuuntelin"*²³⁶. Kuriositeettina kannattaa mainita Paavo Einiön kommentti *Musiikkiviesti*-lehdessä: *"rock'n roll ei varmastikaan tule leviämään meillä yhtä laajoihin piireihin kuin mambo"*.²³⁷

Naiset alkoivat ottaa osaa työelämäänsä yhä enenevässä määrin. Tuon ajan naisiskelmälaulajista voidaan mainita nykyisinkin esiintyvät Annikki Tähti, Brita Koivunen, Vieno Kekkonen, Pirkko Mannola, Eila Pienimäki ja Seija Lampila. Suomen ensimmäisen kultalevynkin sai sittemmin Annikki Tähti, joka yletyi myös ensimmäisenä kahteen kultalevyyn 30 000 myydyllä levyllä kappaleilla *Muistatko Monrepos'n* ja *Balladi Olavinlinnasta*²³⁸. Annikki Tähti oli poikkeus naislaulajien joukossa siinäkin mielessä, että hänen uransa ei alkanut 1950-luvulla niin suosittujen iskelmälaulukilpailujen kautta.²³⁹

Humppafoksia oli soitettu lähinnä Suomi Jazz Orkesterin ja Dallapen soittamana²⁴⁰. Mutta vasta kun kesällä 1958 alkaneessa radio-ohjelmassa *Kankkulan kaivolla* Kullervo Linnan Pumppuveikot alkoivat soittaa pumppu-humppaa, oli nykyinen humppa "keksitty". Kullervo Linnan²⁴¹ mukaan humpan syntysanat lausui George de Godzinsky, kun hän oli keikkatauolla sanonut, että *"nyt aletaan soittaa vain humppaa, niin leipä ei lopu vuosiin"*.

Tangon suosio kasvoi hitaasti Suomessa sodan jälkeen. Tango levisi sota-ajan jälkeisten orkesterien kiertueilla maaseudulle, jonne tuo alunperin kaupunkilaismusiikkina syntynyt juurtui lopullisesti. Toivo Kärjen suuret tangohitit 1940-luvulla (*Siks'oon mä suruinen* ja *Liljankukka*) sisälsivät Kurkelan mukaan kaikki ne elementit, joista Kärjen tyyli tunnetaan: nelisointuharmonia, sekvenssien runsas käyttö ja venäläisille

romansseille ominainen melodia ylöspäisine sekstihyppyineen²⁴². Myös ulkomaiset konserttitangot saavuttivat 1950-luvun alussa suosiota Olavi Virran suomeksi levyttäminä, mutta suomalaisen tangon kolmas vaihe, kultakuume ajoittuu vuosiksi 1962—65²⁴³. Silloin laulajat ja tanssipaikat jakaantuivat jyrkästi kahtia: joko tangon puolesta tai vastaan. Kärjistyneimmin asia ilmeni Pohjanmaalla, missä yhteisten työsopimuksissa oli määräys soittaa 60 % illan ohjelmistosta tangoa: *"Pohjanmaalle ei tarvitse mennä esiintymäänkään ellei ole vähintään 46 laulettua tangoa ohjelmistossa"*²⁴⁴. Tangon soittamisen "pakollisuus" vaikutti osaltaan ravintolamusiikkien musiikkisukupolven vaihtumiseen. Tämä johtui siitä, että monet jazzmuusikot, jotka olivat siihen saakka olleet hallitsevassa asemassa ravintolaorkestereiden keskuudessa, kyllästyivät kansan maun vaatimuksiin, etenkin kun orkesterilta alettiin vaatia laulusolistiakin²⁴⁵.

1960-lukua voidaan pitää myös tangon huippukautena, koska silloin tango nousi sille suomalaisen tanssimusiikin kärkisijalle, jossa se on sitkeästi pysynyt näihin päiviin asti. Tangotanssin alkuperää voidaan jäljittää 1800-luvun lopun Argentiinaan Buenos Airesiin. Ensimmäisiä jälkipolville tallennettuja tangoja olivat *Da me la lata* ja *El Queco*. Tango liittyi siihen aikaan kiinteästi prostituutioon ja sai silloin sen syntisen leiman, joka sillä on piintyneesti säilynyt meidän päiviimme asti. Tangoa tanssivat silloin nuoret miehet keskenään ilotalojen odotushuoneissa.²⁴⁶ Tango oli tullut Suomeen jo 1910-luvulla, mutta tangoa tanssivat vielä 1920-luvullakin vain asianharrastajat. Tango saapui meille Saksasta ja on säilyttänyt marssivaikutteisuuksensa kauan. Vasta 1930-luvulla tangon askeleet yksinkertaistuivat niin, että tavallinen kansakin saattoi oppia ne.²⁴⁷

Iskelmämusiikki oli 1960-luvun lopussa jonkinlaisessa identiteettikriisissä, jota se pyrki laukaisemaan lainaamalla aineksia rock- ja popmusiikista. *"Tyypillisimmillään muovinen rako oli vuonna 68, kun minä tulin, jolloin siis koko suomalainen iskelmäteollisuus oli klishee, se oli pelkkää matkimista"*²⁴⁸. Iskelmäsukupolvelle oli televisiolla 1960-luvulla kaksi toisistaan poikkeavaa vaikutusta: toisaalta se auttoi tähteyteen: *"televisio käytti paljon iskelmälaulajia -- mä luulen, että siitä on lähtöisin tämmöinen iskelmälaulajien nousu"*²⁴⁹, Toisaalta keikat vähenivät maaseudulla *"sitä mukaan kun [tv]-linkkejä tuli aina pohjoisemmaks, niin aina siellä tuli yleisökato ja se tuntui yhteen*

väliin, että kyllä tässä nyt sitten pitää nämä tekohampaat panna naulaan ja ruveta syömään huttua".²⁵⁰

Iskelmämusiikin määrittelemisen on vaikeaa. Silloin kun muusikko toteaa itse mielimusiikikseen (suomalaisen) perusiskelmän, on asia selvä. Mutta jos mielikappaleita olivat esimerkiksi Brita Koivusen laulama *Suklaasydän* tai Erik Lindströmin sävellys *Ranskalaiset korot*, on rajanveto hankala, koska 1950-luvulla oli iskelmien taustat tapana tehdä jazzahtavasti. Brita Koivusen englanniksi esittämän *Suklaasydämen* (*Mama's Pearls*) kohdalla tulkinta on vielä hankalampaa.

Myös ulkonaisissa seikoissa iskelmämuusikon erottaa jazzmuusikosta työssä pukeutuminen (esiintymisasu). Jazzmuusikolle oli hyvin yleistä pukeutua smokkiin ja frakkiin hänen esiintyessään ravintolassa, mutta iskelmämuusikko pukeutui melkein poikkeuksetta tummaan pukuun ja solmioon. Pukeutumismuodin muutos johtui kylläkin enemmänkin yleisestä muodin muutoksesta. Iskelmämuusikon erottaa jazzmuusikosta myös se, että hän ei pidä erityisemmin jazzista. Hän pitää ennen kaikkea suomenkielisestä musiikista. Piano oli yksi jazzin perusinstrumenteista, mutta koska iskelmämuusikon työ on kiertämistä, niin pianisti vaihtui haitarin soittajaksi, joka olikin melkein pakollinen tanssiorkesterissa. Myöhemmin haitarin rinnalle tulivat sähköurut. Iskelmämuusikko oli ensimmäinen, joka omaksui sähköisten vahvistimien käytön itsestään selvyutenä muusikon työssä. Tähteys oli myös ensimmäistä kertaa jokaisen (ainakin salaisena) tavoitteena. Iskelmämuusikot kuuluivat myös niin sanottuihin suuriin ikäluokkiin.

Iskelmämuusikko poikkesi jazzmuusikosta myös siinä, että hän eli kiertolaisen elämää. Sellaisen identiteetin omaava muusikko muistuttaa paljolti Mika Ojakankaan mieselämäkertatypologian reissumiestä, joka on sitoutunut liikkeeseen, muttei paikkaan. Sellainen henkilö on tehnyt matkalla olosta kodin. Maailma on reissumiehelle hyvä paikka elää ja hän on onnellinen. Mika Ojakankaan mielestä tyyppi on erittäin harvinainen, siihen kuuluu vain yksi sadasta.²⁵¹ Iskelmämuusikoille suurimmalle osalle matkalla olo ja työ on elämäntapa, jota alettiinkin korostaa puheissa, vaikka kiertämisen raskaus tuotiinkin esiin.

Kiertäminen on hevosen hommaa, sen sanon. Siinä ei heikkoluontoinen kestä. 30 vuotta olen kiertänyt ja tiedän tämän ammatin -- Hyvät kaverit sortu viinaan tai niiltä meni perhe-elämä. -- Kiertäminen, ihmisten viihdyttäminen on elämäntapa.²⁵²

Tää on armotonta hommaa, ei saa sairastua, ei saa myöhästyä, pitää olla aina korrekti ja kohtelias, eikä saa hermostua, mikä on yleensä kiertävien taitelijoiden lopullinen kohtalo, ne hermostuvat toisiinsa, niin kävi meillekin. Se johtuu siitä, kun ollaan samassa autossa, katsellaan samat maantiekilometrit, mennään samaan matkustajakotiin ja useinkin vielä samaan huoneeseen, koska se tulee halvemmaksi, samat jutut, samat laulut, sama musiikki. -- Sanosin, että se on niin kun elämänmuoto.²⁵³

Iskelmämuusikko leimautui yleisön silmissä myös runsaasti alkoholia käyttäväksi tyyppiksi. Tämä johtui suurimmaksi osaksi lavakeikoilla tapahtuneesta alkoholin käytöstä. *"Ja sitten 60-luvulla niitä viinan tarjoajia oli joka tota pissamökin kulmalla seisoi joku, joka kysyi "ottaaks soittaja pienet"²⁵⁴*. Nyt syntyivät ne monet "alkoholilegendat" (esim. Masa Niemi, Olavi Virta, Unto Mononen, Laila Kinnunen), jotka pitkälti ovat syytä siihen, että muusikoiden alkoholin käytöstä on tullut samantapainen myytti kuin suomalaisesta viinapäästä.²⁵⁵ Ravintoloissa alkoholin käyttö ainakin työaikana on nykyisin taaksejäänyttä elämää.

Merkittävää olikin haastatteluissa ilmennyt ero jazzmuusikoihin siinä, että jazzmuusikot eivät puhuneet haastatteluissa juuri lainkaan alkoholin käytöstä, mutta iskelmämuusikoiden haastatteluissa alkoholin käyttö oli usein läsnä. Toinen merkittävä ero on irrallisista seksuaalisuhteista kertominen, joka alkaa esiintyä iskelmämuusikoiden puheissa. Oman tulkintani mukaan tämä kertoo kuitenkin enemmän puhetaipojen vapautumisesta kuin todellisista eroista jazzmuusikoiden ja iskelmämuusikoiden suhteesta alkoholin käyttöön ja irrallisiin suhteisiin. Tosin alkoholin käytöstä kerrottiin yleensä siten, että kuvattiin miten joku muu ("alkoholilegenda") käytti niin ja niin paljon. Tällainen puhetyyli oli ominaista myös omille haastateltavilleni, kuten myöhemmin luvusta 4 ilmenee. Mutta poikkeuksiakin oli kuten esimerkiksi Esa Pakarinen (joka esiintyessä ei sulattanut alkoholin käyttöä) ja Seija Lampila:

Asuin hotelli Tornissa viisi vuotta -- Kun umpiväsyneinä tultiin Masa Niemen ja muiden kavereiden kanssa keikoilta Helsinkiin ravintoloiden sulkemisajan jälkeen oli usein tilattu huoneeseeni 602 parikymmentä jallumoukkua, jotka sitten raskaan päivän päätteeksi kumottiin yhdessä -- Minut tunnettiin Helsingin kapakoissa, ei ollut sitä ravintolaa, ettenkö olisi sisälle mahtunut vaikka olisi ollut kuinka täys. Hyvin tuli mutta hyvin menikin -- monta kertaa niin krapulassa, että pelotti mennä tyhjän kadun yli.²⁵⁶

Kun Wuff-combo meni keikan jälkeen nukkumaan, aloitin juoda ihan vakituiseen. Yksin. Pysähdyin joka ilta lähistön kantabaariin, join olutta ja sponseja baaritiskillä. Tämä oli syvän alkoholisoitumisen alkua. -- Haagassa minua odotti puolityhjä vuokra-asunto ja velat. -- Muusikot alkoivat kaihtaa minua, paitsi ne, jotka joivat joka ilta kapakoissa niin kuin minäkin. -- Mitä tekee yksinäinen tunnettu iskelmälaulajatar? On ilman muuta sukupuolikohde, varsinkin yksin ryypätessään.²⁵⁷

Tärkein kriteeri, jolla voidaan erottaa iskelmämuusikko muista on se, että he ovat ensisijaisesti yleisön viihdyttäjiä. Tämä piirre on vahvistunut nykypäivän tanssimuusikkojen keskuudessa kilpailun kiristymisen myötä. Yleisön palveleminen oli vielä 1950-luvulla jazzmuusikoille aivan vieras ajatus: *”Itse asiassa me soitimme yleisölle jazz-konsertteja ja vähät välitimme siitä, mitkä yleisön toivomukset mahdollisesti olisivat olleet”*²⁵⁸. Ravintoloissa soittaminen alkaa nykyisin niin myöhään, että jazzkonsertin esittäminen olisi mahdotonta. Tanssipaikoilla tanssit alkavat heti ensimmäisestä valssista lähtien. Yleisön maun palvelemista on korostettu samalla kun työstä alettiin puhua elämäntapana 1990-luvun alun laman ajoista lähtien. Töitten väheneminen kilpailun kiristymisen myötä palautti iskelmätähdetkin maanpinnalle siinä mielessä, että he huomasivat tanssivan yleisön olevan se lopullinen ”työnantaja”.

Suomalaisen iskelmämusiikin yhdeksi perusikoniksi voidaan tulkita Reijo Kallio, joka aloitti laulamisen tanssiorkestereissa 1950-luvun alkupuolella voitettuaan useita iskelmälaulukilpailuja. Hän oli jääkoneasentajaoppilaana Elannossa 1955—56, mutta uskaltautui kokonaan laulajan uralle levytystensä innoittamina. Reijo Kallio oli noin kymmenen vuotta Paavo Tiusasen orkesterin laulusolistina soitellen myös bassoa. 1960-luvun puolivälissä hän suoritti autokoulunopettajan tutkinnon jättäen keikat

vähemmälle. 1975 helsinkiläisessä Zillertal-ravintolassa (yhdessä Lasse Kuuselan kanssa) laulettu live-äänite ei vielä herättänyt ihmeempää huomiota, mutta jo vuonna 1977 *Lauluni sinulle* ja *Tiedä en kauniimpaa* säväyttivät. Sitten hän räjäytti pankin kappa-leella *Yksinäinen*, joka sai jatkoksi *Viikonloppuisän* ja *Kuin tuhka tuuleen* ym.

[suomalainen perusiskelmämusiikki] kyllä täytyy sanoa, että kun mä oon aina ollut harmonikkapohjaisessa bändissä ja mä oon aina saanut tehdä hyvien kurtunsoittajien kanssa työtä, niin silloin se ei oikeastaan paljon päässyt vilahtaa sinne rockin puolelle -- normaali iskelmiä, ei se oo paljon miksikään muuttunut, tangot on jäänyt paljon vähemmälle nykyään, mitä oli ennen aika paljon ja oli vielä hyviä semmosia oikein kunnan tangoja eikä mitään kunnan tangoja, että oikein harmittaa, kun ei ole enää semmosia "Sinitaivasta" ja "Argentiinaa" ja "Espanjolea" ja muita tämmösiä "Violettaa" ja "Hurmiota".²⁵⁹

Vaikka Reijo Kallio levyttikin suomeksi kappaleen *Rock Around the Clock* (*Tunnista toiseen*) ei hänen ohjelmistoonsa rock ole kuulunut: *"mä lauloin sen levyille, mutta muistaakseni tuskin koskaan esitin sitä tanssilavoilla"*. Reijo Kallio jos kuka on suomalaisen sinivalkoisen iskelmälaulajan perustyyppi, joka jatkaa esiintymisiään vielä 2000-luvullakin. Reijo Kallion mielestä ravintoloitsijoiden pitäisi vain muistaa tarjota suomalaista perusiskelmää tanssiyleisölle, niin menestys on taattua. Joskus ravintoloiden "muodikas" uudistuminen aiheutti omituisia ilmiöitä:

Mulla oli säestävänä kaverina hanuristi mukana, erinomainen kaveri, laulo hyvin, soitti hienosti ja upeasti. Me tullaan Haapajärven kievariin, kuvittele tuolla keskellä Suomea. tulee ravintolapäällikkö eteisessä vastaan meitä, sanoo mulle tervetuloa ja sitten näkee hanuristin kantavan haitaria siinä, niin hän kysyy, et kai sä vaan meinaa soittaa tuota hanuria täällä. Toi Tuomaisen Hannu niminen hanuristi sano, että totta kai... Täällä ei harmonikkaa soiteta! Me lähettiin sitten kumpikin pois, pidettiin vapaailta, ja kuitenkin se olis ollut siellä sellaisessa kylässä, 86 tai 87 -- siellä oli vaihtunut ravintolapäällikkö -- se on kyllä käsittämätöntä, että ei anneta ihmisten arvostella itse, vaan joku ravintolapäällikkö tai hovimestari tulee sanomaan mitä

*soitetaan, koska kuitenkin tuolta lavalta sen parhaiten näkee, minkä sortin sosia-
listeja siellä nyt on tanssimassa.*²⁶⁰

Suurin piirtein samaan aikaan iskelmämuusikoiden kanssa voidaan katsoa alkaneen syntyä myös rockmuusikoita. Ainakin alkuvaiheissa näitä molempia voidaan pitää fyysisten sukupolvien suurten ikäluokkien kahtena yhtäaikaisena fraktion: maalaisfraktio (iskelmämuusikot) ja kaupunkilaisfraktio (rockmuusikot).²⁶¹ On selvää, että tällöin jako tapahtuu hyvin yleisellä tasolla: *"Varsinkin 1960-luvun jälkeen useiden toisiinsa limittyvien yleisöjen ja makutottumusten kirjo on tuonut populaarimusiikkiin lähes loputtomalta vaikuttavan lajien ja tyyllisuuntien joukon".*²⁶²

*"Kyllä rock and rollin ensimmäinen kuuntelukerta kesällä 56, se oli itse asiassa aika myöhään, oli sellainen juttu, joka sitten pisti kerralla homman liikkeelle ja Bill Haleyn Rock Around the Clock teki sen jutun sitten mulle ja mun veljelle -- Lehdistö oli kirjoittanut jonkun verran, mutta sitä pidettiin kummajaisena ja semmoisena varmasti ohimenevänä muoti-ilmiönä -- Rock and rollia harrastettiin jonkun verran suurimmissa kaupungeissa työläisnuorison keskuudessa ja koulunuorison keskuudessa, joskin koulunuoriso erityisesti Helsingissä oli jonkin verran myös jazziin päin orientoinutta. Mutta voi sanoa, että se oli vielä siinä vaiheessa semmonen ihan pieni asia, kyllä iskelmät ja vanha tanssimusiikki jylläs sinä aikana vielä.*²⁶³

Rockmusiikin myötä instrumenttivalikoimaan tuli aivan uusi ulottuvuus sähkökitaran alkaessa levitä Suomeen. Ensimmäiset suomalaiset sähkökitaristit olivat Ingmar Englund ja Viljo Immonen, joiden kitarahankinta tapahtui lähes samalla minuutilla²⁶⁴. Sivistämiskauden ensimmäisen jakson loppupuolta 1965—70 on Vesa Kurkelan²⁶⁵ mukaan pidetty suuren murroksen aikakautena länsimaisessa populaarimusiikin historiassa. Uuden sointimaailman syntymiseen vaikuttivat etenkin Beatles- ja Cream-yhtyeet ja Jimi Hendrix. Sointimaailma erosi huomattavasti vanhemmasta tanssimusiikista. Sointimaailman vaikutus alkoi tunkeutua 1970-luvulla myös iskelmämusiikkiin synnyttäen niin sanotun rockiskelmän, jossa etenkin sähkökitaran säröisellä äänellä oli merkittävä asema. Vielä 1960-alussa sähkökitaran sointi oli kuitenkin enimmäkseen nauhakaiulla aikaansaatu kirkas rautalankasaundi. Nauhakaiun lisäksi efektilaitteita

olivat äänenvoimakkuus- ja sävypedaalit sekä fuzz-pedaalit. Kuuluisimpiin fuzz-saundin ilmentymiin kuuluu vuonna 1965 Rolling Stonesin hitti *Satisfaction*.²⁶⁶ Sähkökitara- eli rautalankamusiikkiin kohdistuikin vanhemman iskelmämusiikkisukupolven inho, joka oli monesti kylläkin molemminpuolista.

*Kun tää rautalankamusiikki tuli, niin sanottakoon, että siinä oli noin kaksi vuotta semmosta, ne katteli vähän kun halpaa makkaraa, et mitä noikin täällä tekee, et painukaa pois, että pääsee kunnan soittajat paikalle.*²⁶⁷

Myös sähköurut (Hammond) nousivat sittemmin keskeiseen asemaan etenkin ravintoloissa syrjäyttäen pianon ja osittain myös haitarin. Sähköurkujen ja sittemmin kosketinsoittimien suosiota lisäsi instrumenttien kehittyminen digitaalitekniikan hyväksikäytön lisääntyessä 1970-luvun lopulta lähtien. Sittemmin kosketinsoittimista on digitaalitekniikan ansiosta tullut niin sanottuja säästyskeyboardeja, joilla voidaan sekä matkia muiden soittimien ääniä että kokonaisen orkesterin soittoa. Toki digitaalitekniikka on vaikuttanut muidenkin soittimien kehittymiseen, mutta suurin muutos on ollut kosketinsoittimien kohdalla.

Rockmuusikoiden katsotaan olleen syntyperältään useimmiten kaupunkilaisia, toisin kuin iskelmämuusikot, jotka olivat usein muuttaneet maalta kaupunkiin. Miksi sitten rockmusiikki-maun omaavista (kuten itsestänikin) on tullut niinkin paljon ravintolamusiikoita, on kysymyksen arvoinen asia. Haastateltavieni joukossa oli monia, joiden musiikkimaun perusteella ei ainakaan nuoruusvuosina olisi mitenkään odottanut työskentelevän ravintolamusiikkoina. Jos soittajan musiikkimaku on sellainen, että hän pitää kaikkein eniten esimerkiksi joistakin seuraavien yhtyeiden ja muusikkojen musiikista: Deep Purple, Uriah Heep, Queen, Scorpions, Hurriganes, Jimi Hendrix, Eric Clapton, on vaikea kuvitella miten *aidolla tunteella* hän soittaa jotain *Jätjän humppaa*.

Vanhan tanssimusiikin vastaiskuksi voidaan tulkita jenkan uusi tuleminen 1960-luvulla, kun jenkkää alettiin tanssia jonossa. Rauno Lehtinen sävelsi *Letkiksen*, joka on Sibeliuksen *Finlandian* ohella eniten maailmalle levinnyt suomalainen musiikkikappale.²⁶⁸

3.3 Sivistämisen kausi II (1970—1989)

Sivistämisen kauden loppupuolella ravintolamuusikkojen lukumäärä kohosi Alkon tilastojen mukaan enimmilleen koko 1900-luvulla ylittäen parina vuotena tuhannen muusikon määrän. Näin jälkikäteen on helppo nähdä tilastosta, että elävän musiikin osuus alkoi laskea 1970-luvun puolivälissä. Elävän musiikin käyttö väheni ravintoloissa vieläkin enemmän vuodesta 1982 lähtien. Oma osuutensa tähän oli varmasti niin sanotun pubikulttuurin yleistymisellä. Muusikot aloittivat vuonna 1986 kampanjan suomalaisen iskelmämusiikin puolesta. Tutuksi alkoi tulla kampanjalause "*Oikeissa tansseissa on elävä orkesteri*". Iskelmän kriisi, joka nousi tuolloin puheenaiheeksi, oli paljolti aiheutunut elävän musiikin esiintymistilaisuuksien jyrkästä laskusta. Esimerkiksi Helsingissä ei ollut 1980-luvun puolivälissä kuin viisi paikkaa, joissa elävää tanssimusiikkia esitettiin. Se oli paljon vähemmän kuin 1930- ja 1940-luvuilla²⁶⁹.

TAULUKKO 7. Ravintolamuusikoiden määrä 1970—1989

Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)	Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)
1970	850	+6,5	1980	936	+7,9
1971	937	+10,2	1981	-	-
1972	973	+3,8	1982	833	-9,8
1973	1023	+5,1	1983	788	-5,4
1974	1023	0	1984	710	-9,9
1975	958	-6,4	1985	627	-11,7
1976	928	-3,1	1986	560	-10,7
1977	854	-8,0	1987	507	-9,5
1978	843	-1,3	1988	493	-2,8
1979	892	+5,8	1989	484	-1,8

Lähde: Juhani Hakala/Alkoholipolitiikka -lehdet 1971—1990

3.3.1 Työpolitiikka: järjestäytyneet ammattimuusikot taistojen tiellä

Sivistämisen kausi oli kokonaisuudessaankin ravintolamuusikoille oman paikkansa hakemista, mutta 1970-luvusta muodostui monella tapaa käännekohta. Ensimmäinen työehtosopimushan oli tehty jo vuonna 1948 ja yksi sen merkittävimmistä päätöksistä oli se, että muusikoille kuuluu 15 minuutin mittainen tauko tunnin esityksen aikana; tämähän on käytäntö vielä nykyäänkin. Mutta työehtosopimus sanottiin irti jo vuonna 1950, koska muusikkojen katsottiin olleen noin 40% palkkakuopassa. Erimielisyyksien suuruudesta johtuen yhteisymmärrykseen palkoista ei päästy. Siksi päädyttiin erikummalliseen ratkaisuun: vuonna 1954 solmittiin työehtosopimus, jonka seitsemännessä pykälässä oli lause: *“Työpalkoista sovitaan erikseen”*²⁷⁰. Sen jälkeen seuraava työehtosopimus tehtiin vasta vuonna 1974, jolloin ravintolamuusikoiden työehtosopimusjärjestelmän katsottiin varsinaisesti syntyneen.

Sitä edelsivät monenlaiset työpolitiikan kiemurat. Muusikot eivät ole yleensä kovinkaan aktiivisesti puolustaneet oikeuksiaan. Jäsenistön individualistisuus ilmeisesti johtuu muusikon ammatin taiteellisesta luonteesta. Individualistisuus johti myös alan ammatillisen järjestökentän hajoamiseen. Kesällä vuonna 1970 perustettiin Ravintolamuusikot ja Laivamuusikot siksi, että monet muusikot katsoivat Muusikkojen liiton laiminlyöneen muusikkojen etujen ajamisen. Ravintolamuusikot ja Laivamuusikot perustivat sitten yhdessä Muusikkojen liitosta eronneen Popmuusikot ry:n kanssa Musiikkialan Ammattiliittojen Federaation (MAF). Ravintolamuusikot liittyivät Hotelli- ja ravintolahenkilökunnan liittoon ja samalla SAK:hon. Järjestöllinen hajanaisuus kesti sittemmin yli kaksikymmentä vuotta (1970—1994). Kiistanalaisia asioita liittojen ratkaistavaksi riitti: ulkomaalaisten muusikkojen määrä, agenttikysymys, ravintola-alan palkkaus ja sosiaalietujen puuttuminen. Muusikkojen liitto puolustautui sillä, ettei ravintolamuusikoilla ollut sellaista työnantajaa, jonka kanssa olisi voinut neuvotella työehdoista. Työnantajan kasvottomuus onkin toinen seikka, joka on pitänyt muusikoiden työmarkkina-aseman heikkona: *“oikeusteitse näinkin yksinkertaisen asian [työnantajan] määrittäminen vei runsaat neljä vuotta”*²⁷¹. Muusikkojen liitto suhtautui kriittisesti uudelleenlaiseen järjestäytymiseen myös siksi, että se katsoi musiikin olevan teollisuuden ala sinänsä.

Yhteistyö SAK:n ja etenkin Hotelli- ja ravintolahenkilökunnan liiton kanssa auttoi kuitenkin ratkaisevasti ravintolamuusikoiden ensimmäisen työehtosopimuksen syntyä vuonna 1974, jolloin siis ensimmäistä kertaa määriteltiin alan vähimmäispalkat. Tämän sopimuksen syntymistä pidettiin todella arvossa: *Ravintolamuusikot ovat vihdoinkin viimein saaneet työehtosopimuksen, sopimuksen jota pitkään ja hartaasti on odotettu ja jonka eteen on todella tehty työtä*.²⁷²

Ravintolamuusikoiden ensimmäiset työehtosopimukset eivät syntyneet ilmaiseksi. Tuota työehtosopimusta edelsi lakonuhka, joka oli ajoitettu alkamaan vapun aattona. Seuraavan kerran lakkovaroitus annettiin toista työehtosopimusta yritettäessä keväällä 1976, mutta vasta seuraavana vuonna 1977 kolmanteen työehtosopimukseen pyrittäessä lakkoon ryhdyttiin osana Hotelli- ja ravintolahenkilökunnan liiton lakkoa, joka kesti kaksi viikkoa²⁷³. Ravintolamuusikot onnistuivat lakon jälkeen solmimaan kolmivuotisen työehtosopimuksen, jota pidettiin huomattavana edistysaskeleena.²⁷⁴

Ilmeisesti aktiivinen järjestöelämä aiheutti Muusikkojen liiton ja SAK:n suhteiden lämpenemisen, josta oli seurauksena Muusikkojen liiton liittyminen takaisin SAK:hon. Muusikkojen liittohan oli jo aiemmin kuulunut SAK:hon 1945—1956 siirryttyään Henkisen Työn yhtymästä vuonna 1945, mutta eronnut vuonna 1957. Eroamisen syinä pidettiin tuolloin tuen vähäisyyttä, koska *"muusikon ammattia ei silläkään taholla pidetty ammattina muiden rinnalla"*²⁷⁵. Lisäksi Muusikkojen liitto ja Musiikkialan Ammattiyhdistysten Federaatio aloittivat vuonna 1977 eheytymisneuvottelut, joiden työryhmän muistiossa todettiin teollisuusmuotoisen järjestäytymisen edut laivoilla ja ravintoloissa, mutta toisaalta korostettiin ammattiin pohjautuvaa järjestöllistä yhteenkuuluvuutta.²⁷⁶

Muusikkojen liiton heikkoa työmarkkina-asemaa selittää osaltaan myös se, että suurin osa muusikoista ei tuntenut yhteenkuuluvaisuutta poliittisesti mihinkään yhteiskuntaluokkaan²⁷⁷. Erityistä katkeruutta aiheutti myös ulkomaalaisten verokohtelu: *"ulkomaalaiset muusikot ovat voineet päästä hyvin pienellä verorasituksella, mikä tarkkaan sanoen tarkoittaa 14 prosentin veroa. Meidän tämän maan muusikkojen keskuudessa ei näin alhaista veroprosenttia ole tunnettu miesmuistiin"*²⁷⁸. Edellä mainitun verohelpotuksen tekee mielenkiintoiseksi se, että nykyäänhän suuryhtiöt ilmoittavat siirtävänsä pääkonttorit Suomesta ellei verotusta kevennetä heidän ulkomaalaisilta työntekijöiltäkin. Ravintolamuusikon ammatissa on oltu tässäkin asiassa tiennäyttäjiä.

Suomessa koettiin 1970-luvun puolivälissä työvoimapulaa. Työvoimalta edellytettiin liikkuvuusvalmiutta. Ravintolamuusikoille liikkuminen työn perästä on ollut tuttua jo vuosisadan alusta alkaen, mutta muissa liikkuvuutta edellyttävissä ammateissa saatavat päivä- ja matkarahat eivät kuuluneet muusikoille: *"Työvoimaviranomaisetkin katsovat, ettei muusikko ole muusikko eikä varsinkaan ravintolamuusikko, ellei koska tahansa lähde minne tahansa muualle soittamaan."*²⁷⁹ Ravintolamuusikot ovat tässäkin mielessä oivallinen tutkimuskohde, jos halutaan tutkia liikkuvuutta ja joustavuutta edellyttävää työtä. Edut ja haitat ovat selkeästi nähtävissä:

*Nyt kun työvoiman liikuttelun suuret haittatekijät aletaan kaikessa katkeruudessa nähdä, on ehkä oikea aika toivoa työvoimaviranomaisilta lopultakin sellaisia toimenpiteitä, joilla ravintolamuusikkojen mahdollisuudet työskennellä kotipaikkakunnallaan tai ainakin kotiseudullaan paranisivat... myös ulkomaalaisille annetaan mahdollisuus tehdä työtä kotiseudullaan."*²⁸⁰

Globalisoituvat työmarkkinat sävyttivät lakkojen lisäksi 1970-luvun ravintolamuusikkojen elämää: ulkomaalaisten ravintolamuusikkojen runsaus vei työpaikat maaseudullakin. Viisikymmenluvulla alkanut ja kuusikymmenluvun lopulla vahvistunut vapaa-mielinen sivistäviin juomatapoihin tähtäävä alkoholipolitiikka salli ravintoloiden ja samalla ravintolatanssin leviämisen moniin maaseutukirkonkyliinkin. Mutta maaseutukirkonkylienkin ravintoloihin levisivät pääasiassa puolalaiset yhtyeet. Näin tapahtui Pohjanmaallakin maaseutupitäjissä, joissa *"on kertoman mukaan jopa pohdittu sitä, että luovuttaisiin sunnuntai- ja vuosilomakorvausten maksamisesta muusikoille -- kotimaiset orkesterit korvataan ulkomaalaisilla"*²⁸¹. Ravintoloitsijoiden taktiikka oli yksinkertainen: lisätään soittopäiviä, jotta voitaisiin palkata ulkomaalaisia muusikoita ja pudotetaan palkkaa. Muusikko-lehti otti kantaa asiaan kärjistetysti otsikoimalla *"Lakeuden laulut puolaksi"*²⁸².

Ravintolamuusikoiden kannalta 1980-luvun alkupuoli oli työntäyteistä aikaa, vaikka työsuhteen pituus lyheni yleisesti kuukaudesta kahteen viikkoon aina yhtä ravintolaa kohden. Sitä ei välttämättä pidetty pahana asiana muusikoiden keskuudessa: *"Se vanha systeemi, että oltiin kuukausi paikassa, se kyllä puudutti bändin, asiakkaat ja henkilökunnan, että se ei oo välttämättä hyvä systeemi, jos se tulis takaisin, kaks*

*viikkoa on ihan ok*²⁸³. Kaikki muusikot mukaan lukien muusikoiden lukumäärän kasvu oli 1980-luvun alkupuolella 43,7% ja naisten peräti 128%²⁸⁴. Töiden riittävyys takasi myös palkkauksen säilymisen hyvänä, eikä suomalaisten muusikoiden juuri tarvinnut minipalkalla soittaa: *"80-luvulla saatiin minimin yli reilusti, me ei varmaan soitettu koskaan minimillä 1986 mennessä"*²⁸⁵. Tuolloin omankin kokemuksen mukaan minimipalkka koettiin lähinnä ulkomaalaisille tarkoitetuksi²⁸⁶.

Pääsevätkö muusikot eläkkeelle?

1980-luvun positiivisiin tapahtumiin ravintolamuusikon kannalta kuului lyhyissä työsuhteissa olevien taiteilijoiden ja toimittajien eläkelain (TaEL) voimaan tulo vuonna 1986. Siihen tarvittiin 25 vuotta kestänyt pitkä marssi, koska muusikoiden eläketurvan rakentaminen alkoi vuoden 1924 kongressissa, jossa päätettiin perustaa eläkerahasto. Mutta jo vuoden 1941 kongressi joutui toteamaan sen toiminnan kuivuneen kokoon²⁸⁷. Vaikka suomalaisen sosiaaliturvan rakentaminen vauhdittui 1960-luvulla, niin muusikot jäivät vaille eläketurvaa silloinkin, kun työntekijäin eläkelait tulivat voimaan 1.7.1962²⁸⁸. Lopullisen sykäyksen voidaan katsoa alkaneen Antero Aarren vuonna 1966 vireille panemasta eläkehakemuksesta, jonka vakuutusosoikeus [korkein vakuutusasioita käsittelevä erityistuomioistuin] vuonna 1970 vahvisti Eläketurvakeskuksen ja eläkelautakunnan mukaisesti. Kysymys oli siitä, että ohjelmatoimiston ja ravintolamuusikon työsuhde katsottiin työntekijäin eläkelain ensimmäisen pykälän mukaiseksi. Tällöin ravintolamuusikon työsuhde on yhtäjaksoinen, vaikka hän kuukauden päästä siirtyisikin aina toiseen ravintolaan työskentelemään.²⁸⁹ Sitten eläkeasiat etenivät siten, että vuodesta 1971 lähtien TEL:n piiriin pääsemiseksi tarvittiin kuukauden työsuhde.²⁹⁰

*Kun mä soitin Eläkekeskukseen, niin mun eläkkeeni oli 38 markkaa. Mä sitten kysyin, kuka on maksanut. Sano ettei kukaan muu kuin Kaisaniemi, kun mä olin siellä ilman agenttia. -- sitten kun [ohjelmatoimiston johtaja] joutui maksamaan vuodesta 1962 takakäteen mun eläkkeeni, sen jälkeen se ei sanonut päivääkään.*²⁹¹

Edellä mainittu lainaus kertoo tilanteesta, jossa Kalevi Viitamäki oli palvellut saman työnantajan palveluksessa yli kymmenen vuotta. Työnantaja väitti olleensa vain

työnjärjestäjä, mistä syystä hänelle eivät eläkemaksut kuuluneet. Esimerkki valaisee hyvin vuokratyön ongelmaa. Sosiaaliturvalainsäädännön pitäisi muuttua, mikäli epätyypilliset työsuhteet lisääntyvät. Ravintolamuusikoiden eläketurva on nykyisin mallikelpoinen muillekin epätyypillisissä työsuhteissa työskenteleville: vuoden 1998 alusta pätkätyöt alkoivat kartuttaa työeläkettä muissakin kuin muusikkojen ja toimittajien työsuhteissa.

3.3.2 Alkoholipolitiikka: kasvatuksen ja vapautumisen kausi

Sivistämisen uskottiin edesauttavan suomalaisten juomatapojen muuttumista hillitympään suuntaan. Tällainen puhetapa alkoi kehkeytyä 1960- ja 70-lukujen taitteessa, jolloin alkoholipolitiikan vapautumisvauhti alkoi kasvaa toden teolla²⁹². Keskiolutuudistuksen yhtenä tarkoituksena oli perinteisen humalajuomisen vähentäminen pienentämällä kielletyn hedelmän maun mainetta. Toisin kuitenkin kävi: alkoholin kulutus kasvoi erityisen voimakkaasti 1970-luvun alussa vakiintuen 1980-luvun taitteessa. Kulutus lisääntyi ennen kaikkea uuden alkoholilainsäädännön ja keskioluen vapautumisen myötä (1969). Se oli murroskohta suomalaisessa alkoholipolitiikassa.²⁹³

Virallinen alkoholipolitiikka oli alun alkaen suosinut anniskelua siksi, että ravintolaympäristön katsottiin hillitsevän ja sivistävän juomatapoja: koska *"[anniskelujärjestelmä] on ainoa kanava, jonka kautta yhteiskunnan virallisesti hyväksytyt alkoholinormit pääsevät suoraan vaikuttamaan todellisiin juomatilanteisiin"*²⁹⁴. Keskiolutuudistuksen jälkeisen liberalisoituneen anniskelupolitiikan ansiosta anniskeluravintoloiden lukumäärä kasvoi kuitenkin niin rajusti, että ymmärrettävästi esiintyi kaipuuta kontrollipolitiikkaan: vuonna 1960 niitä oli noin 500, vuonna 1970 noin 1200 ja vuonna 1978 yli 1500.²⁹⁵ Ensimmäisen uudistuksen jälkeisen vuoden (1969) aikana anniskeluravintoloiden lukumäärä kasvoi 300 ravintolalla²⁹⁶.

1970-luku alkoi ravintolamuusikoidenkin kannalta suotuisissa merkeissä, olihan maassamme jopa työvoimapula. Ravintolamuusikoiden lukumäärä kasvoikin 1970—1974 peräti 20,4 prosenttia. Vuosikymmenen loppupuolella vallinneen laman vaikutuksesta muusikoiden työmahdollisuudet alkoivat kuitenkin uhkaavasti kaventua. Tämän suuntaista kehitystä vahvistivat osaltaan myös eräät ilmiöt, joita voidaan pitää

ainakin osaksi laman ja huviveron heijastusvaikutuksina, nimittäin ravintoloiden hanakkuus käyttää halvempia ulkomaalaisia orkestereita ja into vaihtaa elävä musiikki mekaaniseen heti, kun ensimmäiset merkit diskomusiikin suosion kasvusta olivat nähtävissä²⁹⁷. Suomalainen ravintolamuusikkokunta supistui vuosikymmenen loppuun mennessä 12,8 prosentilla²⁹⁸.

Toisaalta ravintolamuusikoiden työmahdollisuudet paranivat jonkin verran päivätanssien lisääntymisen myötä 1970-luvun loppua kohti mentäessä. Ilman päivätansseja ravintolamuusikoiden työllisyys olisi pudonnut vielä paljon dramaattisemmin. Päivätanssit olivat saaneet alkunsa jo 1950-luvulla. Mutta vasta 1970-luvun loppupuoli oli niiden kulta-aikaa, järjestettiinhän päivätansseja syksyllä 1978 niinkin monessa kuin 162 anniskeluravintolassa²⁹⁹. Päivätanssit ovat olleet tärkeitä ravintolamuusikoiden työllistäjiä, sillä esimerkiksi pääkaupunkiseudulla sekä Vanhan kellarissa että Maestrossa soitti kaksi ravintolaorkesteria 4—5 iltana viikossa lähes 2000-luvulle saakka.

1980-luvulla kiihtyneellä alkoholipolitiikan vapautumisella oli oma osuutensa niin sanotun pubikulttuurin leviämiseen maamme joka kolkkaan. Pubikulttuurilla oli välillisesti lamaannuttava vaikutus ravintolamuusikoiden työlle. Tanssimisen ilmeisin funktio, kontaktin saaminen vastakkaiseen sukupuoleen, kävi tarpeettomaksi vapaassa publiympäristössä, jossa sai heittäytyä juttusille kenen kanssa tahansa, koska alkoholi-juoman kanssa sai siirtyä pöydästä toiseen.³⁰⁰

Kurinpidon kaudella alkoholipolitiikan asiantuntijat olivat kantaneet vakavaa huolta siitä, että tanssi anniskeluravintoloissa veti nuorisoa puoleensa³⁰¹. Mutta 1980-luvulla myönnettiin jo, että ravintolatanssi voisi vaikuttaa sivistävästi nuorisoonkin. Niinpä aikuisten viihderavintoloiden muuttaminen diskoiksi lisääntyi, mikä heikensi ravintolamuusikoiden työllisyyttä. Diskoutumisen uskottiin silloin muuttavan koko viihderavintoloiden imagon. Eräät alkoholipolitiikan asiantuntijatkin kiiruhtivat ennustelemaan perinteisten tanssiravintoloiden olevan häviämässä, kuten Tauno A. Tuominen arveli Alkoholitutkimussäätiön järjestämässä Suomalainen ravintola -seminaarissa.³⁰²

1980-luvun loppupuolella alkoi ravintolamuusikkojen työtahti kiristyä. [Orkesteri, jossa tuolloin itse soitin, teki pahimmillaan viisi viikkoa töitä ilman vapaapäiviä.] Tiukkaan työtahtiin ei runsaampi alkoholin käyttö enää yksinkertaisesti mahtunut³⁰³. Useammat haastattelemistani alalla pitkään olleista muusikoista kertoivat, että alkoholin käyttö työaikana oli noihin aikoihin haittaavaa vain sattumoisin: *"80-luvulla alkoholin*

*käyttö rupesi muusikoilla vähentymään, koska työsuhteet alkoi vähentyä ja kilpailu rupesi koventumaan*³⁰⁴.

Sivistämisen kausi ilmeni alkoholipolitiikassa yleisellä tasolla siinä, että luotettiin kurivaltiota tasa-arvoisemmin maaseudun ihmisten, nuorten ja naisten omaan harkintakykyyn alkoholiasioissa. Tämä tuli näkyviin monin tavoin. Anniskeluravintoloita alettiin perustaa yhä enenevässä määrin myös maaseudulle. Naisväestön pääsy ilman seuralaista anniskeluravintoloihin alkoi helpottua. Siihen taas oli aihetta myös siksi, että palkkatyöllistyessään naisista oli tullut yhä tarpeellisempaa ravintoloiden asiakas-kuntaa. Yhä useammat ravintolat avasivat diskoutuessaan ovensa myös nuorille, 18—20-vuotiaille asiakkaille.

Toisaalta oli huomattavissa, että keskioluen vapauttamisen aiheuttama alkoholin kulutuksen kasvu vei pohjaa sivistämisvaikutuksilta. Keskioluen huolestuttavan runsaaksi koettu käyttö piti yllä keskustelua alkoholin käytön rajoittamisen tarpeellisuu-desta. Näin kontrollipoliittisen ajattelun traditio jäi suomalaisessa alkoholipolitiikassa elämään eurooppalaisen vapausihanteen rinnalla³⁰⁵.

*Sanotaan nyt tuossa 1985, silloin mä olen viimeksi tavannut kaverin, joka oli umpitunnelissa kun tuli soittamaan, otti rohkaisuryyppyjä vähän liikaa ja niillä nurkillahan silloin oltiin juuri Maestrossa, kun kaveri putos lavalta. Ne on hauskoja näin jälkeenpäin, oli poika niin paljon ottanut, että istui jakkaralle ja tipahti siitä lavan takana olevaan monttuun, soitto loppui siihen, kun se unohti missä oli.*³⁰⁶

3.3.3 Musiikkikulttuuri: mediatähtikulttuurin nousu tangon tahtiin

1970-luku: vanhantyylin vastareaktio

Tarkasteltaessa Teoston eniten soitettujen kappaleiden listaa 1970-luvulla levytettyjen sävelmien osalta kiinnittyy huomio siihen, että yhdeksästä listalle sijoittuneesta kappa-leesta vain kolme sijoittui kaikkina viitenä tarkasteluvuotena listalle: *Lokki*, *Paratiisi* ja *Jätkän humppa*. *Paratiisi* on ollut aivan kärkisijoilla ollen ykkösenä vuosina 2002, 2001 ja 2000, sekä sijalla 2 vuonna 1999 ja sijalla 9 vuonna 1998. Sävelmän suosio johtu-

nee paljolti nostalgisistakin syistä. En halua tällä aliarvioida mitenkään itse sävellystä tai etenkin sanoitusta, joka edustaa oivallisesti aina suomalaisten suosiossa ollutta “kaukoromantiikkaa”, jossa haikaillaan milloin eksoottisiin maihin milloin satumaahan tai satulinnaan. Valssi *Lokki* ja *Jätjän humppa* edustavat mielestäni tavallisen yleisön vastareaktiota diskomusiikin yleistymiselle. Jätjän humpasta tuli superhitti heti sen ilmestymisestä lähtien [itsekin soitin sitä tuolloin kyllästymiseen asti, mutta niin vain vielä tänäkin kesänä [2004] keikalla sitä toivottiin]. Itse asiassa kaikki tämän listan kappaleet olivat suosittuja jo omana aikanaankin [myös omassa ohjelmistossani].

Listalta puuttuu sen sijaan omana aikanaan huippusuosittuja kappaleita, esimerkiksi Taisto Ahlgrenin vuonna 1970 laulama *Pettäjätie* (Kohtalon kukka), Erkki Junkkarisen vuonna 1974 laulama *Ruusuja hopeamaljassa* sekä Reijo Kallion esittämä *Yksinäinen*. Heavy-rockin ensimmäisestä aallosta ravintolamuusikot eivät paljon omaksuneet ehkä Uriah Heepin kappaletta *Easy Living* lukuun ottamatta. Suomirockia edustaneet Rauli “Badding” Somerjoen *Fiilaten ja höyläten* sekä *Ja Rokki soi* sen sijaan kuuluivat tuon ajan ravintolayhtyeidenkin ohjelmistoon.

TAULUKKO 8. 1970-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysten mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 eniten soitettua sävelmää 1998—2002

Levytyks	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1971	Lokki	valssi	15	17	16	8	4
1971	Paljon sanomatta jää	beat			36		
1971	Valot	trioli	5	10	25		
1973	Paratiisi	foxi	1	1	1	2	9
1975	Valtatie 66	rock	40				
1976	Daa da daa da	beat	35		21	18	20
1977	Jätjän humppa	humppa	8	8	9	9	11
1977	Karjalan Marjaana	humppa		30	26		
1977	Yön syliin	valssi		25	22	11	18

Lähde: <http://www.teosto.fi>.³⁰⁷

Valssin *Lokki* säveltäjästä ei ole tietoa. Arvo Henttosen sanoittamana sen levytti ensimmäisenä Viljo Askola, mutta levytysvuosi on tuntematon, joten olen tulkinnut Mauno Kuusiston levytyksen vuodelta 1971 ensimmäiseksi. Huippusuosioon *Lokki* kohosi vasta Arja Havakan levytettyä sen vuonna 1994, vaikka sävelmä oli ehditty siinä välissä levyttää kuudesti.

1980-luku: unohdettu vuosikymmen

Tanssimusiikin ikivihreitä ei 1980-luvulla paljon syntynyt, mikäli nojataan Teoston eniten soitettujen listaan. Juha Lassilan³⁰⁸ mielestä vuosi 1980 oli viimeinen hyvä iskelmävuosi, sillä rockmusiikki alkoi vakiinnuttaa johtoasemaansa levyjen myynnissä. Rockmusiikin merkittävin trendi oli heavyn paluu, mutta ymmärrettävästi se ei paljoo ravintolatanssimusiikin esittämiseen vaikuttanut. Enemmänkin ravintoloissa soitettiin sellaisia diskohittejä kuin *You're My Heart, You're My Soul* (Modern Talking) ja *It's a Sin* (Pet Shop Boys), jotka istuivat ravintolayhtyeidenkin ohjelmistoon.

TAULUKKO 9. 1980-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysten mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 eniten soitettua sävelmää 1998—2002

Levytys	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1982	Kotkan poikii ilman siippii	valssi	23	24	8	14	
1982	Vanhoja poikia viiksekkäitä	valssi			39		
1983	Mahtava peräsin ja pulleat purjeet	humppa			34		

Lähde: <http://www.teosto.fi>.³⁰⁹

Iskelmä sukupolvi näytti jo sammumisen oireita 1970-luvun alussa, mutta nousi sitten iskelmä sukupolven vastaiskuna diskomentaliteettia vastaan 70-luvun puolivälissä uuteen huikeaan kukoistukseen, joka alkoi Erkki Junkkarisen 1975 levyttämän *Ruusuja hopeamaljassa* myötä. Sitä myytiin vajaassa vuodessa yli 100 000 kappaletta ja siitä tuli Suomen ensimmäinen platinalevy³¹⁰. Vastaisku oli ymmärrettävä, koska pahim-

millaan suomalaisen perustanssimusiikin soittaminen kiellettiin orkestereilta imagosyistä:

Soitettiin silloin siellä yökerhossa alhaalla nin tota siellä ei saanut soittaa mitään muuta kuin jenkikamaa ja ikärakenne oli viis kuuskymmentä isäntiä, mitkä oli kokouksesta tulossa (naurua) -- et tota silloin ajettiin talot tyhjäksi tavallaan sit tämmöset normaalit tanssiravintolat -- päätettiin, että pistetään nuorisolle tota noin jenkikamaa ja bändit pistetään soittamaan sitä erinäisillä menestyksillä, et nyt tota talot tahtoo taas suomalaista tanssimusiikkia mikä on helvetin hyvä, niitä oli paljon semmosia taloja, missä ei saanut soittaa [humppaa] sama oli tai on vissiin edelleenkin nää "x" ainakin nää "x" -- et kuulin jopa semmosta, että yhdeltä bändiltä olis jopa kielletty puhumasta suomea saatana ja käytävillä (naurua). Sieltähän meinas yks bändi saaha kenkää sen takia, että ne oli soittanu synttärisankarille "Kultainen nuoruus" -- päällikkö oli sattunu kuulemaan, seuraavana päivänä faksi toimistoon, et se sitten viimeinen kerta kun se bändi soittaa mitään tommosta siellä, ainoastaan osasto Lontoo, ja kyseessä oli vielä "x", mikä tuskin muutenkaan soittaa suomalaista musaa, mut kun niiltä oli pyydetty, nin jätkät yritti soittaa.³¹¹

Sivistämisen kauden tanssimusiikin muodin seuraava ilmentymä oli tangon jälkeen humpan suosion kasvu, sillä 1970-luvun lopulla Lappeenrannan humppafestivaalit tulivat suosituiksi (Humppa) Heikki Hietamiehen vetäminä ja ne pidettiin ensi kerran vuonna 1977. Toinen muodin ilmentymä diskomusiikki vaikutti enemmänkin kielteisesti ravintolamusiikoiden työhön. Diskomusiikista tuli tanssimusiikkina varteenotettava kilpailija 1970-luvun puolivälissä johtaen elävän musiikin jyrkkään laskuun ravintoloissa 1980-luvulle tultaessa. Vaikka elävää tanssimusiikkia oli yritetty korvata jo 1930-luvun alussa "gramofonikuumeen" aikana, vasta nyt uhkasta tuli todellinen.³¹² Elävän musiikin määrän väheneminen näkyy myös ravintolamusiikoiden määrän vähenemisenä taulukosta 3, sillä käännekohta on vuonna 1974.

Vuonna 1985 järjestettiin ensimmäiset Tangomarkkinat Seinäjoella. Idean isänä voidaan pitää Ilmajoen Musiikkijuhlien taiteellista johtajaa Lasse Lintalaa, joka esitteli idean silloiselle MTV3:n ohjelmajohtajalle Tauno Äijälälle. Aluksi Lintala yritti saada Tangomarkkinat Ilmajolle, mutta siellä epäröitiin kuitenkin ryhtyä yksin sellaiseen

hankkeeseen. Seinäjoella oltiin asiasta kiinnostuneempia ja siellä perustettiin vuonna 1985 Tangomusiikin edistämisyhdistys ry, jonka alkoi kehittää hanketta. Sen seuraaja on vuonna 1987 perustettu Seinäjoen Tangomarkkinat Oy, jonka toimitusjohtajana on ollut Reijo Pitkäkoski [syksyyn 2004 saakka]. Kahtena ensimmäisenä vuotena valittiin vain tangokuningas, mutta vuodesta 1987 on valittu myös tangokuningatar. Ravintolamuusikoille tällaisen “tähtitehtailun” voidaan katsoa aiheuttaneen hankaluuksia, koska tangokuninkaalliset alkoivat 1990-luvulla esiintyä lavojen vähetessä yhä enemmän myös ravintoloissa. Ravintolamuusikoilla oli harvemmin sellaista kunnianhimoa ja laulutaitoa, että he olisivat edes pyrkineet tangokuninkaallisiksi.

3.4 Markkinakurin kausi (1990—)

Markkinakurin kaudella ravintolamuusikoiden määrä romahti 1990-luvun alun laman aikana, kuten monen muunkin ammattikunnan kohdalla tapahtui. Mutta lupaavasti alkanut nousu laman jälkeen jäi ravintolamuusikkojen ammatin joutsenlauluksi, sillä ravintolat olivat laman aikana oppineet toisaalta vähentämään tanssi-iltoja, mutta toisaalta kilpailun kiristymisen myötä lisäämään niin sanottujen tähtisolistien palkkaamista tanssi-iltojen vetonauloiksi. Kokoonpanot pienuivat trioiksi, duoiksi ja yhden miehen bändeiksi. Vuoden 1996 jälkeen Alko ei enää tilastoinut esiintyjä, mutta toisaalta sillä ei ole enää merkitystä, koska ravintolamuusikkojen ja keikkamuusikkojen raja on hämärtynyt.

TAULUKKO 10. Ravintolamuusikoiden määrä 1990—1996

Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)	Vuosi	Lukumäärä	Muutos (%)
1990	463	-4,3	1994	338	+32,0
1991	359	-11,3	1995	541	+60,1
1992	322	-10,3	1996	464	-14,2
1993	256	-20,5			

Lähde: Juhani Hakala/Alkoholipolitiikka -lehdet 1991—1994

3.4.1 Työpolitiikka: laman myötä freelancereiksi

1995: Tavallaan vaik on kiristynyt hommat, ne on mennyt sillä tavalla lepposimmiks, että sillätavalla ei semmosii jännitteitä siinä tuota palakassa ei oo mitään muutoksii se on (naurua), palakat ei oo noussut, jos ei oo laskenukkaan käytännössä ja äsken puhuttiin asuntohommista välillä pieniä muutoksia, mut taas palautuu entiseen, joskus aikasemmin soittajia on pietty enempi ihmisinä, sitten taas välillä menee, että se on kun äsken puhuttu välttämätön paha polakit eli tai noi itäblokin ajat on tällä hetkellä hävinny, suomalaisille on töitä, jos vaan on sellasia mitkä oikee oppisesti lähtee tekemään varmasti niinku välillä oli kolme, neljä vuotta sitten oli, että oli paljon työttömiä niinku hyvin paljon puhutaan jossain Etelä-Suomessa Muusikkojen liitto höyryy siitä enemmänkin, että on työttömiä, niin se on itestään kiinni miun mielestä työllisyysnäkymät on koko ajan, koko ajan tuota paranemassa, sitten tottakai nyt tekniikka mikä on tullut on muuttanut orkesterit niin täydellisesti, että taso on kehittynyt minun mielestä helevetin paljon kymmenessä vuodessa, mitä on joskus ollut.

2001: Mä tykkäsin kiertämisestä, vieläkin tykkään. Se on oikeastaan kaikista parasta, mitä elämässä sattunut, että on lähtenyt kiertämään. Pyörityt ympäri, ämpäri, nähty vaikka mitä: Nyt on ajat muuttunut, se on muuttunut niin rajusti, ettei nykyisin käytännössä tällöisiä tavallisia ravintolaorkestereita ole olemassakaan enää, ne on kaikki enemmän tai vähemmän harrastelijoita, koska mitä yleensä viittä kuutta iltaa orkesterit soitti, niin nykyisin ne ketkä on niitä ammattilaisia, ne soittaa jonkun nimiorkesterin bändissä. Tekee aika hevosen työtä nekin, kun vaihtaa aina päivittäin keikkapaikkaa. Niin, en kehtoos mitenkään lähteä, se on vihoviimeinen ratkaisu. Mutta ajat on muuttunut niin radikaalisti.³¹³

Yllä on saman ravintolamuusikon mielipiteitä (ravintolamuusikon työssä tapahtuneista muutoksista 5—10 vuoden aikana) kahdelta eri ajanjaksolta: ensimmäinen haastattelu tapahtui silloin, kun vielä uskottiin ja toivottiin, että laman jälkeen kaikki palaa ennalleen: ravintolamuusikon työ olisi taas vähintään viisi päivää viikossa samassa ravintolassa tapahtuvaa työtä. Kyseinen haastateltavakin piti työttömyyden korosta-

mista vuonna 1995 vielä Muusikkojen liiton taholta liioitteluna ja oli sitä mieltä, että työttömyys on muusikon itsensä vika. Mutta noin viiden vuoden kuluttua hänkin myöntää, ettei tavallisia ravintolaorkestereita ole enää olemassakaan. Omasta orkesteristakin basisti ja rumpali lopettivat ja itselläkin on mielessä käynyt lopettaminen jossain mielessä: *"Sen jälkeen kun nämä lopettivat, niin on aina tehty eri porukalla keikkoja. Lopettaminen on käynyt mielessä useita kertoja, mutta eihän sitä kokonaan pysty soittamista lopettamaan kukaan muukaan, joka sitä on pitkään tehnyt"*³¹⁴

1990-luvun taitteessa ulkomaalaisten muusikkojen työlupakäytäntö nostettiin jälleen esille. Ongelmien ydin oli siinä, että Muusikkojen liitolla oli erilainen näkemys ulkomalaisen työvoiman käytön syistä kuin ravintoloilla ja ohjelmatoimistoilla. Viimeksi mainittujen kanta oli se, että ulkomaalaisten muusikkojen maahan tulon estäminen ei kasvata kotimaisille muusikoille tarjottavan työn lisääntymiseen. Nämä katsoivat myös, että kyseessä on kilpailun rajoittaminen, joka huonontaa ravintoloiden kannattavuutta, koska ulkomaalaiset muusikot ovat vetonaula, joka vetää asiakkaita ravintolaan. Työntekijäpuolen mukaan yleisö haluaisi, että nimenomaan kotimaiset muusikot soittaisivat ravintoloissa. Lisäksi työntekijäpuolen mukaan ulkomaalaiset soittavat usein alle minimipalkan tehokkaan valvontajärjestelmän puuttuessa. Edellä mainittuihin ongelmia yritettiin ratkoa työvoimaministeriön ja muusikkojen työlupatyöryhmän muistion sekä sen pohjalta julkaistun yhteenvedon avulla.³¹⁵

Vaikka lainsäädäntöä muutettiin kotimaista ravintolamuusikkoa suosivaksi, ei asioita Muusikkojen liiton mukaan todellisuudessa pystytty muuttamaan. 1990-luvun alun laman aiheuttama suurtyöttömyyskään ei lopettanut ensi alkuun työlupien myöntämistä ulkomaalaisille muusikoille. Uusi työlupamenettely (1994) velvoitti ulkomaalaisille orkestereille työlupia anovat ohjelmatoimistot ja muut työnantajat ilmoittamaan työpaikat haettaviksi ensin kotimaisille orkestereille. Ellei kahteen viikkoon löytynyt kotimaisia orkestereita, voitiin lupahakemus ottaa käsittelyyn. Osaltaan asiaa edisti myös Muusikkojen liiton aktiivinen työnvälityspalvelu "bänditori", jolla yhtyeet ilmoittavat kokoonpanonsa ja työhalukkuutensa.³¹⁶ Mutta työvoimaviranomaisten päätöksistä riippuu paljon, saavatko kotimaiset ravintolamuusikot töitä. Esimerkiksi helmikuussa 1994 puollettiin Helsingin työvoimatoimistossa työluvan antamista 126:lle ulkomalaiselle muusikolle, vaikka samanaikaisesti useita satoja kotimaisia muusikkoja oli

työttömänä.³¹⁷ Työvoimaviranomaiset myönsivät työlupia sellaisillekin työnantajille, joiden tietoja ei kaupparekisteristä edes löytynyt³¹⁸:

"Mielenkiintoinen yksityiskohta ilmeni, kun toimitus yritti selvittää erään alalla työnantajana esiintyvän yhtiön tietoja kaupparekisteristä. Sieltä ilmoitettiin, että kyseistä yhtiötä ei tunneta. Työvoimaviranomaisia tämä ei kuitenkaan näytä estävän myöntämästä yhtiölle työlupia"³¹⁹.

Ulkomaalaisen työvoiman "halpamyynnillä", jota osa ohjelmatoimistoista harjoittaa, on haittavaikutuksena myös se, että moni moitteeton ohjelmatoimisto on ollut pakotettu lopettamaan toimintansa kilpailutilanteen vääristymisen takia.³²⁰ Tällöin kotimaiset yhtyeetkin ovat pakotettuja rikkomaan työehtosopimuksia saadakseen työtä. Haastattelemieni ravintolamuusikoiden mukaan yleisin sopimusten rikkomistapa tuntuu olevan matkakorvauksien ja lomakorvauksien maksamatta jättäminen. Lauantai- ja sunnuntailisät ovat myös kiven alla. Yhä enemmän ovat lisääntyneet tapaukset, joissa orkesterille maksetaan palkka pelkkinä matkakorvauksina, jolloin bruttopalkka jää nolllaksi. Tällöin eivät sosiaalietuudet eikä eläke kartu.

Ravintolamuusikoilla voidaan sanoa olleen kohtalokkaat hetket edessään 1990-luvun puolivälissä "taas kerran". Ravintolamuusikoista itsestäänkin riippuu hyvin paljon minkälainen tulevaisuus heillä on edessään. Korvaukset kuuluvat lain mukaan myös muusikoille. Loma- ja pyhätyökorvauksia voi periä kaksi vuotta työsuhteen jälkeen, mutta kuljetuskustannukset voi periä vielä kymmenen vuotta työsuhteen jälkeen. Ravintolamuusikoiden ex-pääluottamusmies Veijo Filppu totesikin aiheesta *"Odotan kuin kuuta nousevaa sitä soittajaa, joka lähettää minulle palkkatodistuksensa ja pyytää oikaisua palkanmaksuun"*³²¹

1990-luvun alun laman myötä monet ravintolat supistivat tanssi-iltojen lukumäärää, minkä seurauksena ravintolamuusikot joutuivat useammin kuin ennen tekemään irtokeikkaa soittaen saman viikon aikana eri ravintoloissa. Suomalainen tanssimusiikki on kuitenkin kokenut diskoaikakauden jälkeen taas renessanssin, jolloin tanssimis-harrastus lisääntyi huomattavasti. Myös muusikoiden työtilaisuudet ovat lisääntyneet. Osaltaan tämän suuntaista kehitystä on edistänyt ravintoloiden eriytyminen disko-paikoiksi ja tavallisiksi tanssipaikoiksi, jolloin jälkimmäisten paikkojen ikärakenne on

muuttunut vanhemmaksi. Suomalaisen tanssimusiikin arvostuksen lisääntymisen myötä ravintolamuusikot katsoivat laman loputtua pitkästä aikaa taas kohti valoisaampaa tulevaisuutta:

Sanotaan, että jossain vaiheessa näytti aika pahasti siltä, että menee levymusiikin puolelle, mutta tuota ihan muutaman vuoden aikana on tullut enemmän ja enemmän paikkoja, jotka on alkanut pitää tämmöstä [elävää musiikkia], työolot on jonkin verran korjaantuneet, kyllä pahin aallon pohja oli jossain yheksänkaks, yheksänkolme³²²

Jos nyt tästä suomalaisen ravintolamuusikon työstä on kysymys, niin nimenomaan tään kotimaisen musiikin lisääntynyt kysyntä, että aiemmin soitettiin ihan tuommosta diskomusiikkiakin, mutta nyt kun diskot on tullut ihan erikseen sanotaan, että nuoriso on siirtynyt ihan näihin pelkästään nuoriso eli diskopaikkoihin, varmaan keski-ikä on noussut tuolla ravintolanssipaikoilla, missä perinteisiä tansseja pidetään.³²³

Optimistiselle asenteelle oli syynsä, lisääntyiväthän ravintolamuusikoiden työtilaisuudet huomattavasti laman jälkeen (taulukko 10). Ravintolamuusikkojen ex-päätuottamusmies Veijo Filppu kirjoitti Muusikko -lehdessä *"Monet ravintolasoittajat ovat keskustelleet asiasta ja kertoneet tulleen siihen tulokseen, että ajat ovat paranemassa. -- niillä soittajilla on mahdollisuus pärjätä, jotka tekevät oman työllisyytensä eteen rajusti töitä³²⁴*. Työtilaisuudet lisääntyivätkin monien pienten pub-ravintoloidenkin ottaessa kokoonpanoltaan duoksi tai "one-man-bändiksi" pienentyneen orkesterin soittamaan tanssimusiikkia. Mutta leipä on pieninä palasina maailmalla.³²⁵

Pahin tulevaisuuden uhkakuva on sellainen, että ravintolamuusikot soittaisivat vain "tarvittaessa". Käydessäni kesällä 1995 Unkarissa Egerissä paikallisen riistaravintolan orkesteri tuli takahuoneesta soittamaan ryhmämme saapuessa ravintolaan ruokailemaan ja keräsi soittopalkkion hattu kourassa. Edellä mainittu tapa on ollut tuttua jo 1960-luvulla myös Roomassa: *"Ravintolamusiikki on Roomassa varsin mielenkiintoisella tolalla. Kansainvälistä huipputasoa edustavilla ravintoloilla on tietenkin omat suuret orkesterit, mutta pienissä trattorioissa ja ristoranteissa kiertelevät muusikot parin kolmen hengen ryhmissä -- Parin kappaleen jälkeen suoritetaan rahankeräys³²⁶*. Mutta ennustettiinhan jo 1933 Muusikerilehden pääkirjoituksessa *"Terveestä ja epäterveestä*

kilpailusta" muusikkojen välisen kilpailun työpaikoista johtavan siihen, että laadun sijasta kilpaillaan siitä kuka halvimmalla soittaa.: "Tapa vie siihen, että ennen pitkää joutuu soittajisto maksamaan esim. ravintolan isännille, päästäkseen sinne soittamaan ja sitten yksi soittajista lähtee aina soitetun kappaleen perästä keräämään maksua tehdystä työstä yleisöltä".³²⁷

Ravintolamuusikot uskoivat enimmäkseen, *"että elävän musiikin käyttö rupeaa lisääntymään lähiaikoina, koska ihmiset kyllästyy tähän konemusiikkiin ja diskoihin ja kaikenmaailman tämmöiseen koneella tehtyyn touhuun, ihmiset haluaa elävän ihmisen nähdä siellä lavalla ja kuulla sen laulavan ja soittavan"*³²⁸. Mutta ilmeni, että laman jälkeinen optimismi oli harhaa: ravintolamuusikon työ oli muuttunut lopullisesti keikkamuusikon tai paremminkin freelancemuusikon työksi. Tosin nykyisille ravintolasoittajille on kyllä työtä tarjolla, mutta palkkauksessa ja työehdoissa on toivomisen varaa. Kaikki palkkaan kuuluvat lisät ovat yhä enenevässä määrin jääneet pois. On kuitenkin syytä korostaa, että muutamat suurimmat ohjelmatoimistot maksavat yhä kaikki korvaukset [kuten olen omakohtaisesti saanut kokea 2000-luvun sijaisuuskeikoilla], mutta silti yhä harvemmat yhtyeet saavat kaikki korvaukset. Käytännössä yhtyeellä ei ole muuta mahdollisuutta kuin hyväksyä ohjelmatoimistojen mielivalta, ellei sitten halua jäädä työttömäksi.³²⁹

Viikot sanotaan pirstoutui sillä lailla, että on tullut solisti-iltoja ravintoloihin enemmän kuin aikaisemmin oli ja tota noin nin sitten tosiaan näitä on tullut tämmöstä niin sanottua heittokeikkaa, että niin kun yhtä iltaa, kahta iltaa ja semmosia paikkoja on tullut lisää just näinä viime vuosina.³³⁰

Kärjitetysti sanoen voidaan todeta, että 1990-luvun alun lama oli alkusoittoa ravintolamuusikkokunnan kuolemiseksi siinä mielessä, että vakituista 5-päiväistä työviikkoa tekevää ravintolamuusikkoa ei enää ole olemassakaan. Laman myötä monet ravintolat supistivat tanssi-iltojen lukumäärää rajusti. Tämän seurauksena ravintolamuusikot joutuivat tekemään irtokeikkaa soittaen saman viikon aikana eri ravintoloissa ja eri kokoonpanoissa: *Itse soitan duossa, triossa, kvartetissa ja jopa kvintetissä aina työtilaisuuden mukaan. Näin keplotellen pysyn jotenkin hengissä*³³¹. Tällöin ravintolamuusikoista on tullut freelancereita, joiden toimeentulo koostuu ainakin osittain työttö-

myyspäivärahoista ja muista mahdollisista lisätuloista.³³² Tämä asettaa muusikolle työntekijänä sellaisia vaatimuksia, että työ on paremminkin käsitettävä muusikon elämäntavaksi kuin työksi perinteisessä mielessä.

Lama oli syynä myös työehtosopimusten rikkomisten lukumäärän kasvuun. Yleisin työehtosopimusten rikkomistapa on haastattelemieni ravintolamuusikoiden nykykokemusten mukaan se, ettei kesälomakorvauksia eikä muitakaan lisiä makseta: *"jos me pikkusenkin sanotaan vastaan, niin se sitten, että ei keikkaa meidän kautta -- sinulle tarjotaan keikkaa viikoksi joka päivä, ei sunnuntailisiä, ei lauantailisiä, ei minäkäänlaisia lisiä, ota tai jätä"*³³³. Muusikoita välittäviä ohjelmatoimistoja on jo lähes yhtä paljon kuin ravintolamuusikoita, mikäli lasketaan mukaan sellaisetkin toimistot, joiden päätoiminta ei ole muusikoiden välittäminen. Tällöin ohjelmatoimistot, jotka haluaisivat noudattaa työehtosopimuksia, joutuvat altavastajaan asemaan kilpailutilanteessa.³³⁴

Lamalla oli myös positiivisia vaikutuksia ravintolamuusikoille. Ulkomaalaisten muusikoiden määrä on saatu pidettyä kohtuullisena. Toinen positiivinen seuraus on ollut ravintolamuusikoiden ammattitaidon kasvu ja ammatillisen vastuun paraneminen, joka näkyy ennen kaikkea siinä, että työaikana tapahtuva liiallinen alkoholin käyttö on taaksejäänyttä elämää.

Lopuksi on syytä lyhyesti todeta, että monille ravintolamuusikoille lisätuloja tuovat tekijänoikeustulot. Haastatellessani ravintolamuusikoita 1990-luvun puolivälissä vielä monet yhtyeet ilmoittivat, etteivät he tee esiintymisilmoituksia Teostolle. Yleensä vain sellaiset muusikot, joiden omia sävellyksiä soitettiin yhtyeessä tekivät esiintymisilmoitukset. Mutta tilanne on muuttunut parempaan päin koko ajan. Tämä johtunee myös siitä, että säveltäminen näyttää lisääntyneen eri yhtyeissä. Ilmeisesti säveltämisen kynnys on alentunut. Lisääntyvä tekijänoikeuksista tiedottaminen on osaltaan auttanut ravintolamuusikoitakin ymmärtämään lisäänsioitten mahdollisuuden. Siksi on syytä vielä esitellä kolme järjestöä, jotka näihin tekijänoikeustuloihin liittyvät: Teosto, Gramex ja Elvis.

Säveltäjäin Tekijänoikeustoimisto Teosto r.y perustettiin jo niinkin varhain kuin vuonna 1928 säveltäjien ja musiikin kustantajien toimesta. Aluksi kevyen musiikin säveltäjien asema oli Teostossa huono, sillä vaikka heidät hyväksyttiin Teoston asiakkaiksi, niin yhdistyksen päätösvaltaa käyttävien jäsenten statusta ei myönnetty heille ennen vuotta 1947. Tällöin George de Godzinsky, Toivo Kärki sekä Georg

Malmstén hyväksyttiin Teoston jäseniksi. Tähän vaikutti ennen kaikkea Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry, joka oli perustettu 28.10.1954 nimellä Suomen Elokuvasäveltäjät r.y. Yhdistyksen perustajajäsenistä mainittakoon Heikki Aaltoila, Harry Bergström, George de Godzinsky, Toivo Kärki ja Georg Malmstén. Sanoittajat hyväksyttiin Teoston jäseniksi vasta vuonna 1966. Samoihin aikoihin musiikkialan järjestöt perustivat Gramex ry:n, joka on esittävien taiteilijoiden ja äänitteiden tuottajien tekijänoikeusyhdistys. Seuraava merkittävä uudistus kevyen musiikin kannalta tapahtui vuonna 1994, jolloin Teoston tilitysjärjestelmästä poistettiin vakavaa musiikkia suosinut genrejärjestelmä. Tähän oli Elviksen toiminnalla ratkaiseva merkitys, olihan tilanne Elviksen toiminnan myötä muuttunut vähitellen jo 1970-luvun ja 1980-luvun aikana paremmin vastaamaan kultakin musiikin käyttöalueelta perittyjä korvauksia.³³⁵

3.4.2 Alkoholipolitiikka: valtiollisen alkoholipolitiikan loppu?

Valtiollisesta alkoholipolitiikasta voidaan markkinaliberalismin aikakaudella puhua lähinnä menneessä aikamuodossa. Tilannetta kuvaa hyvin Tigerstedtin artikkelin otsikko *"Enää ei ole alkoholipolitiikkaa..."*³³⁶. Alkon ohjaus oli jo 1980-luvulla ja 1990-luvun alkupuoliskolla ollut lievempää kuin 1950- ja 1960-luvuilla. Mutta Suomen liittyttyä EU:hun anniskelutoiminta vapautui lähes täydellisesti.³³⁷ Tällä on ollut vaikutuksia paitsi muusikkojen työmahdollisuuksiin myös heidän työehtoihinsa. 1990-luvun alun lama oli omiaan lamauttamaan tanssiravintolatoimintaa ja heikentämään muusikkojen työllistymismahdollisuuksia. Vaikka anniskelulupia myönnettiin kasvavaan tahtiin ravintoloiden määrän lisääntyminen suuntautui hyvin painotetusti keskiohuen anniskelupaikkoihin³³⁸.

Vuosikymmenen jälkipuoliskolla kaikkia alkoholijuomia anniskelevien ravintoloiden määrä kasvoi. Tällöin myös elävää musiikkia käyttävät ravintolat alkoivat lisääntyä. Kun ravintola-alaa ei enää säädelty, kilpailu alalla kiristyi. Tämä toi ravintola-alalle harmaan talouden ilmiöitä. Muusikot joutuivat joustamaan palkoista ja työehdoista kuten kielto-lain jälkeen. Pidempiä keikkasopimuksia oli enää vaikeampi saada, ravintolamuusikkojen työ alkoi muuttua yhä pirstoutuneemmaksi:

Joskus oli kuukauden pestejä tai kahden viikon pestejä, kun nyt ei oo enää oikeastaan viikonkaan pätkiä. Se on kolmea ja neljää päivää samassa paikassa, että ravintolabändilläkin se on muuttunut enemmän semmoiseksi keikkameiningiksi. ³³⁹

Tämänsuuntaiseen kehitykseen ehdittiin kiinnittää huomiota Muusikko-lehdessä jo heti 1990-luvun puolivälin jälkeen: *“työpaikkojen määrä on viime aikoina lisääntynyt, mutta työnteon luonne on muuttunut. Nykyään soitetaan hyvin paljon yhden illan keikkoja eri ravintoloissa, ja pidemmät, 1—2 viikon sopimukset ovat vähentyneet”*.³⁴⁰ Alkoholipoliittisen säätelyn hellittäminen teki mahdolliseksi myös kilpailun aukioloajoilla. Vuonna 1997 lähes joka neljäs (700—800) suomalainen anniskeluravintola oli auki vähintään kolmeen³⁴¹, mikä on poikkeuksellista kansainvälisesti katsoen. Tämä merkitsi, että asiakkaiden tulo ravintoloihin alkoi siirtyä yhä myöhäisemmäksi, minkä myötä ravintoloiden työntekijät muuttuivat epämukavammaksi.³⁴²

Mun mielestä ois ihan järkevää tehdä, että tanssiravintolat ois vaikkei nyt yhteen, mutta sinne kahteen, että ois soittoaika yhdeksästä puoli kahteen, ja sen jälkeen soitto- ja tanssiravintolat menis kiinni ja sitten yökerhot ois auki -- niille on aivan sama, onko siellä bändiä vai ei -- ja monesti kuitenkin nää perjantai ja lauantai kun on ravintola puoli neljään, niin "sielläkö on bändi", että se on ihan tyhjäänpäiväistä. ³⁴³

Juuri jatkoaikaa pidetään kilpailuvalttina tanssiravintoloissa, joten tästä epämukavuudesta ovat päässeet laajasti osallisiksi myös ravintolamuusikot. Aukioloaikojen venyminen pitkälle aamuyöhön on muuttanut ravintolamuusikoiden iltatyön yötyöksi. Kilpailua ravintoloiden välillä on alettu 1990-luvulta lähtien käydä myös nimekkäiden muusikkojen avulla. Tämä on tuonut alalle myös niin sanottuja keikkamuusikoita ja tähtisolisteja, jotka ennen pidättäytyivät ravintolakeikoista. Tämä ei ole voinut olla vaikuttamatta varsinaisten ravintolamuusikoiden työmahdollisuuksiin. Viimeksi mainituista on yhä enenevässä määrin tullut freelance-muusikoita, jotka soittavat kolmesta neljään iltaan viikossa ravintoloissa.

Freelance-muusikkous edellyttää kurinalaista elämää, jossa muusikon on vastattava elämäntapojensa seurauksista. Näin myös alkoholin käytön suhteen: *“Nykyään on jo*

vähän semmonen juttu, että itse asiassa pietään jo vähän pellenä, jos sä juot keikalla”³⁴⁴. Muusikkojen yleisen raitistumisen on pannut merkille myös Kai Lind ³⁴⁵:

Nykyään löytyy todella hienoja muusikoita. Toisin oli 20—30 vuotta sitten. En ole esimerkiksi nähnyt humalaista muusikkoa vuosikausiin. Aikaisemmin niitä kyllä näkyi -- Näin oli. Kaikki olivat kännissä! Solistit, bändi, järjestäjät, kaikki tyynni. Mutta ei se nykyään käy päinsä. Nyt on oltava ammattimainen, ja meiltä löytyy todella hienoja muusikoita.

Rahan realismi on siis merkinnyt ravintolamuusikoille sitä, että he ovat kuolleet ammattikuntana, viisipäiväistä viikkoa tekevinä kokopäiväisinä muusikkoina. Työsuhteiden pirstoutuneisuus on jatkunut ja tulee ilmeisesti jatkumaan, mikä pitäänee muusikot tehokkaasti markkinakurissa.

3.4.3 Musiikkikulttuuri: pirstoutuvien musiikkilajien kakofonia

1990-luku: yleisiskelmä säilyy sittenkin?

Lukuisat kerrat on todettu suomalaisen yleisiskelmän kuolleen, vaikka se voisikin todeta puheet kuolemastaan liioitelluksi ja ennen aikaiseksi. Tulevaisuuden ennustaminen on tunnetusti vaikeaa. Juha Lassilakin totesi vuonna 1990, että “*vuosi 1980 oli viimeinen hyvä vuosi kotimaiselle iskelmälle (Reijo Kallio, Paula Koivuniemi, Tarja Ylitalo). Uuden aallon artistit alkoivat kuitenkin menestyä paremmin*”³⁴⁶. Jukka Kuoppamäen sävellyksen ja sanoituksen *Satulinna* menestys riittäisi yksin kumoamaan kaikki epäilyt yleisiskelmän suosion heikkenemisestä. Kun siihen lisätään Veikko Samulin säveltämän ja Kari Tapion sanoittaman ja laulaman kappaleen *Myrskyn jälkeen* huima suosio, voidaan todeta yleisiskelmän menestyksen jatkuvan. 1990-luvun kaksi muuta-kin “viiden tähden sävelmää” edustavat ihan perinteistä iskelmämusiikkia. Kari Litmanen säveltämä, Turkka Malin sanoittama ja Reijo Taipaleen laulama *Jaksaa vanhakin tanssia* on erityisen suosittu tanssikansan keskuudessa, koska se soveltuu hyvin jiven ja lavajiven (fuskijiven) tanssimiseen. Kari Litmanen on säveltänyt myös kappaleen *Seine*, johon on tehnyt sanat Veksi Salmi. Tämä Tarja Lunnaksen levyttämä kappale

hylättiin Syksyn sävel -kilpailusta, koska sitä katsottiin mainostetuksi ennen loppukilpailua. Tämä hylkäys lisäsi varmasti sympatiaa Tarja Lunnasta kohtaan, joka osaltaan on auttanut tämän kappaleen menestymisen jatkuvuutta. 2000-luku ei ole tuonut vielä tullessaan yhtään kestohitiksi tulevaa ehdokasta. Tämä voi tietenkin olla merkki musiikkimaun pirstoutumisesta niin, ettei kestohittejä enää synny. Vuoden 2004 voittajasävelmä Suomen Euroviisu -kisassa edusti ihan perinteistä suomalaista molli-iskelmää, vaikkakin voittoon vaikutti paljon Jari Sillanpään suosio, joten iskelmää ei vielä kannata julistaa kuolleeksi.

TAULUKKO 11. 1990-luvulla julkaistujen sävellysten (ensilevytysten mukaan) sijoitukset listalla, jossa on Suomen 40 eniten soitettua sävelmää 1998—2002

Levytys	Teoksen nimi	Tanssi	2002	2001	2000	1999	1998
1995	Myrskyn jälkeen	foxi	11	6	10	3	2
1995	Satulinna	beat	16	11	6	4	1
1996	Jaksaa vanhakin tanssia	jive	12	14	15	17	13
1996	Oot täydellinen	beat				34	6
1996	Pariisi Helsinki	foxi					22
1997	Merimies	humppa	36				
1997	Seine	foxi	29	21	11	16	10
1998	Andre	foxi			28	37	
1998	Sinisen taivaan sateenkaari	foxi	30	26	27	15	
2000	Vaskikellot	beat		28			

Lähde: <http://www.teosto.fi>.³⁴⁷

1990-lukua voisi luonnehtia määrätysä mielessä teknomusiikin esiinmarssin vuosikymmeneksi. Teknomusiikki-käsite voi viitata sekä musiikkigenreen että teknologian hyväksikäyttöön esiintymistilanteessa. Musiikkigenrenä tekno (house, rave ym) oli ensimmäinen, joka selvästi teki pesäeron edeltävään rock- ja popmusiikkiin 1980-luvun loppupuolella³⁴⁸. Teknologiselta kannalta teknosukupolven yhdistää ravintolamuu-

sikkoja vain se, että jotkut perustavat esiintymisensä sekvensseriteknikalla ja tietokoneiden avulla tehtyihin taustoihin, joiden päälle esiintymistilaisuudessa voidaan vielä mahdollisesti soittaa tai ainakin laulaa livenä. Mutta koska haastatteluja ei tästä teknomusiikin kannattajista ollut, niin päätin jättää tämän sukupolven haastattelut ja tutkimisen "markkinamiehille ja nuorisotutkijoille". Teknomusiikkimaun omaavat eivät perinteisessä mielessä ole muusikkoja, jotka pitäisivät itseään ravintolamuusikoina.

On syytä vielä tehdä pieni yhteenveto ravintolamuusikoiden musiikkimausta kautta 1900-luvun, koska se antaa omalta osaltaan viitteitä siitä millaista joukkoa ravintolamuusikot ovat kautta aikojen olleet, jos heidät jaotellaan musiikkimaun perusteella. Ennen 1900-lukua ja vielä sen alkupuolellakin pääosassa olivat salonkimusiikin esittäjät, klassisen musiikkimaun omaavat. Nykyisin heitä voidaan tulkita olevan käytännössä aivan minimaalinen lukumäärä ravintolamuusikkojen keskuudessa. Joitakin edustajia voi olla harvalukuisten ravintolapianistien joukossa.

Jazzmuusikkojen kukoistusaikaa oli ravintoloissa etenkin kaupungeissa 20-luvun lopulta 50-luvun loppupuolelle saakka. Mutta tuonkin jälkeen se on sinitellyt pienilukuisena, mutta sitäkin itsenäisempänä. Näin siksi, että maassamme on vähälukuinen jazzravintoloiden määrä, joissa soitetaan vain ja ainoastaan *aitoa* jazzia tyyliässä tai toisessa. Paljolti Porin jazzfestivaalien vaikutuksesta jazz on saavuttanut nykyisin hovikelpoisuudenkin. Jazzin harrastajien lukumäärän kasvu on poikunut monia jazzravintoloita, muttei kuitenkaan niin paljon, että jazzmuusikot voisivat useinkaan ammatikseen esiintyä pelkästään niissä.

Iskelmämusiikki ei oikeastaan 80-luvun alun notkahdusta lukuun ottamatta ole sittemmin laantunut, eikä lopun enteitä ole edes näkyvissä. Iskelmämusiikin kukoistuksessa voidaan selvästi erottaa toinen aalto, joka alkoi 1980-luvun puolivälissä. Maarit Niiniluoto³⁴⁹ on esittänyt tämän 1986- alkavan suuntauksen nimeksi *mediatähtien sukupolvi*. Toisen iskelmämusiikin kukoistuksen airuena voidaan pitää Topi Sorsakoskea. Hän esitti perinteistä iskelmää (pääosassa Olavi Virran laulut) kitara-yhtyeen säestyksellä. Iskelmä ja pop ovat musiikkigenrenä nykyistä tanssimusiikin valtavirtaa, josta on hyvin vaikea erottaa kahta toisilleen me/he -hengessä tapahtuvaa suhtautumista. Kaupunkilaisuuden ja maaseudun erotkin ovat nykyisen tietotekniikan ja median aikakautena supistuneet siinä määrin, että musiikkimaku ei tunne ainakaan maantieteellisiä rajoja.

3.4.4 Kaksi 1990-luvun trendiä

Vielä 1980-luvun puolivälissä 59 % muusikoista arvioi, ettei tekninen kehitys tule vaikuttamaan heidän työhönsä tulevaisuudessa. Vain runsaat 20 % uskoi myönteiseen ja noin 14 % kielteiseen kehitykseen³⁵⁰. Mutta 1980-luvun loppupuolella tietotekniikan käyttö alkoi lisääntyä etenkin kosketinsoittimissa. Kilpailun kiristyminen, 1990-luvun lama yhdessä tietotekniikan läpimurron kanssa vaikutti siihen, että ravintolamuusikon työn kuvassa tapahtui muutos, toisten harmiksi toisten iloksi: sekvensseritekniikan ansiosta pienilläkin kokoonpanoilla voitiin esittää täysipainoista tanssimusiikkia.³⁵¹ Ravintolamuusikkojen suhtautuminen "koneiden" käyttöön oli vielä 1990-luvun alussa sangen kielteinen, mutta 1990-luvun lopussa kielteinen suhtautuminen lieventyi. Osittain myönteistä suhtautumista auttoi se, että duoille aukeni työmahdollisuuksia pub-tyyppisiin ravintoloihin tanssi-iltoina. Lisäksi perehtyminen sekvensseritekniikan mahdollisuuksiin auttoi huomaamaan sen käyttökelpoisuuden elävän soiton lisämausteena. Konemaisuuskin on osoittautunut suurelta osalta tietämättömyydestä johtuvaksi, voidaanhan tanssirytmit taltioida sekvensserille esimerkiksi elävän rumpalin soiton mukaan: *"Sehän riippuu miten käyttää sitä, tai on paha juttu, että sitä on tavallaan häpeä, että ahaa, koneella soittaa, että nauhalta tulee kaikki, eihän sitä sillä tavalla tarvi olla, metsurikin lähtee metsään, niin sillä on metsäkoneet, moottorisahat ja kaikki"*³⁵².

Pekka Suutari on maininnut väitöskirjassaan Kai Tapanin rytmikone-innovaation uranuurtajaksi. Kai Tapani esiintyi 1980-luvulla enimmäkseen Ruotsissa ja paljon yksinkin, mutta yleensä hän soitti rytmiosaston rumpalin ja basistin sijasta kosketinsoittimilla.³⁵³ Idean hän kertoo saaneensa silloiselta signaporelaiselta kitaristiltaan, jonka kanssa he perustivat jo 1985 kvartetin, joka hyödynsi sekvensseritekniikkaa. Kai Tapani huolehti itse koskettimien kanssa rytmipuolesta, laulusolisteina oli kaksi naista, jotka soittivat kitaraa ja tamburiinia. Menestys oli huomattava, uusi soundi ja uudenlainen kokoonpano herättivät sekä ihastusta että vihastusta. Rumpalin poissaoloa ei yleisö kummastellut, mutta muusikot kylläkin: *"Ei, ihme ja kumma, ei yleisö niinkään, mutta tietenkin toiset muusikot, jotka sanoj, että tulee kaikki nauhalta ja siinä meni pitkä aika, että ne ymmärsi sen systeemin, mikä se on. Tänä päivänähän se on ihan luonnollista"*³⁵⁴.

Toinen ominaispiirre 1990-luvulla alkaneesta trendeistä on se, että osa muusikoista on omasta halustaan tai olosuhteiden pakosta ryhtynyt yrittäjiksi perustaen oman ohjelmatoimiston. Tällöin ymmärrettävästi alkavat työntekijän ja työnantajan rajat hämärtyä entisestään. Vaarana on se, että kun tällainen ohjelmatoimistoketju kierrättää laskuja, on entistä vaikeampaa hahmottaa sitä, kuka on työnantaja. Tällainen yrittäjyys rapauttaa myös ajan mittaan ammattiliiton jo ennestäänkin pieniä vaikutusmahdollisuuksia. Tätä kehitystä toiset kannattavat koska, *“jos ohjelmatoimistot jäävät pois välistä, ravintolamusiikot toimii itte omana ohjelmatoimistona, siitä jää yksi rahareikä pois välistä”*³⁵⁵. Toiset taas kannattavat sellaista, että ohjelmatoimistoja olisi vain pari kolme: *“ohjelmatoimistoja on hyvä olla olemassa, mutta niitä ei tarvitse olla sata, vaan muutama hyvä Suomessa, jotka hoitaa kaikki hommat niinku pitääkin, jos joka ukko pistää ohjelmatoimiston pystyyn, siitä tulee se, että joka ikinen polkee toistensa hintoja”*³⁵⁶.

Yhteenvetona 1990-luvun alkaneesta markkinakurin kaudesta voidaan ravintolamusiikoiden kannalta todeta, että heidän työnsä on muuttunut kilpailun kiristymisen myötä sellaiseksi, että sitä voidaan pitää tyypillisenä globalisoituvilla työmarkkinoilla: *“Työtilaisuudet vähenivät ja muuttuivat kestoltaan lyhyemmiksi. Yhden illan soittopaikkoja on nykyisin suurin osa ravintoloista. Ennen oli kuukauden pestejä, sitten kahden viikon ja yhden viikon pestejä”*³⁵⁷. Muillakin aloilla lyhytaikaiset työsuhteet ovat synnyttäneet erityisiä vuokratyövoiman välittäjiä, josta on seurannut, että työehtosopimusten yleis-sitovuuskin on asetettu kyseenalaiseksi³⁵⁸. Epätyypillisten työsuhteiden lisääntyminen tulee vähentämään omaa elämää koskevien pitkän tähtäimen suunnitelmia horjuttaen siten elämänhallinnan kannalta tärkeitä elämänpäämääriä, jotka ovat ihmiselle tärkeä voiman ja energian lähde³⁵⁹. Vaikka Suomessa vuokratyön osuus on vielä koko työvoimasta alle prosentin luokkaa, on se EU-maissa yli kolme prosenttia ja Yhdysvalloissa muutama prosentti enemmän³⁶⁰.

4 CHORUS-SOOLO: Ravintolamuusikkous ja sen orientaatiot

4.1 Postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijät?

Elämänpolitiikka on ollut yksi postmodernin käänteen muotitermeistä yhteiskuntapolitiittisessa keskustelussa viimeksi kuluneen vuosikymmenen ajan¹. Keskustelun takana on käsitys siitä, että myöhäismodernissa yksittäisten ihmisten elämänvaiheet eivät enää sitoudu yhtä vahvasti instituutioihin ja traditioihin kuin aiemmin vaan enemmänkin yksilöllisiin projekteihin ja suunnitelmiin. Tämä merkitsee yksilön vastuun kasvamista elämänkulkunsa ohjaamisessa; hän on pakotettu reflektiiviseen suhteeseen ympäristönsä kanssa, pohtimaan muuttuvia sosiaalisia ympäristöjä ja muutosten luomia mahdollisuuksia sekä etsimään uudenlaisia orientaatioita.

Onko kuitenkin kyseessä vasta vuosikymmenen vaikuttanut kehitystrendi? Eikö ole ollut ryhmiä, joiden elämää ovat leimanneet jo vuosikymmeniä myöhäismoderniin liitetyt piirteet? Tällaisia kysymyksiä minut on saanut pohtimaan ravintolamuusikkoja koskevat tutkimukseni, jossa olen tähän mennessä pyrkinyt löytämään eroja ravintolamuusikkojen suhtautumisessa työhön, alkoholin käyttöön, elämäntapaan ja muusikkouteen.

Ravintolamuusikkoja ei välttämättä mielletä yleisesti postmoderneiksi hahmoiksi, hyvä jos moderneiksikaan. Tiedetäänhän elantonsa erilaisissa huvitilaisuuksissa musisoimalla ansainneita soittajia esiintyneen jo antiikin ajoista asti. Etruskien kulttuuripiirissä kerrotaan syntyneen jopa muusikon ammattikuntia, joiden sama arvostus ja ansiotaso aiheuttivat kateutta². Ravintolamuusikoiden ammattikunta on kuitenkin

suhteellisen ”uusi”, vaikka ravintolatanssit voidaan katsoa alkaneeksi Suomessa jo niinkin aikaisin kuin vuonna 1775, jolloin Seipelin kellarissa Turussa alettiin järjestää tanssiaisia³.

Miltei koko olemassaolonsa ajan ravintolamuusikot ovat joutuneet orientoitumaan siten, että elinkeinon harjoittamisen edellytykset voivat ehtyä milloin kontrollipolitiikan, milloin kulttuuristen ja sitä seuraavien ravintolatanssimusiikin kysynnän muutosten, milloin taloudellisten muutosten ynnä muiden vaikutuksesta. Voidaankin todeta, että ravintolamuusikot ovat olleet olosuhteiden pakosta traditioista ”vapaita”, koska heille ei esimerkiksi ole päässyt syntymään vakiintuneita tapoja edetä uralla. Näin on käynyt siksi, että kyseessä on ammattikunta, joka on todella joutunut jo vuosikymmeniä tekemään valintoja ja orientoitumaan työhönsä aina uudelleen. Tämän seurauksena heidän on ollut elettävä tavalla, jonka on sosiologisessa kirjallisuudessa katsottu yleistyneen vasta viime aikoina ja jota on luonnehdittu postmoderniksi elämänpolitiikan edellyttämäksi elämäntavaksi.

Tarkastelen ravintolamuusikkojen suhtautumista työhönsä erityisesti postmodernista elämänpolitiikasta käydyn keskustelun valossa. Yksi tämän keskustelun taustalla vaikuttavista teoreetikoista on ollut Zygmunt Bauman⁴, jonka esittämiin elämäntapatyy- leihin *turisti*, *kulkuri* ja *pyhiinvaeltaja* vertaan omien haastatteluiden pohjalta muodosta- miani ravintolamuusikkouden orientaatiotapoja. Esittelen aluksi löytämäni orientaatio- tyyppit sekä selostan, miten olen ne muodostanut. Seuraavaksi syvennän orientaatio- tyyppejä koskevaa tarkasteluani esittelemällä kolmen yksittäisen muusikon elämän- kulkua ja mahdollisia muutoksia heidän orientaatioissaan eri elämänvaiheissa. Näin pyrin jäljittämään muusikoiden elämäkertahaastatteluiden pohjalta sitä, kuinka ja millaisissa tilanteissa orientaatiot saattavat vaihtua ja millaista pohdintaa niihin on liittynyt sekä millaiset tekijät noihin muutoksiin ovat vaikuttaneet. Lopuksi pohdin teesiäni ravintolamuusikoista postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijöinä.

4.2 Orientaatioiden muodostaminen

Aloitusaineistoni käsitti 20 haastattelua. Jo niiden perusteella oli hahmoteltavissa erilaisia orientaatiotapoja tai ravintolamuusikkouden tyyppejä. Myöhemmin itse

tekemiäni ja muualta käyttöön saamiäni haastattelujen sekä jossain määrin myös eräiden muusikoiden haastatteluihin pohjautuvien kirjojen perusteella olen syventänyt ja tarkentanut typologiaani. Olen käyttänyt eri aikoina tehtyjä ja myös muiden kuin itseni tekemiä haastatteluja, koska olen kiinnostunut (tavoittamaan jotain) ravintolamuusikkojen todellisista orientaatioista, en vain tietynlaiseen elämäntilanteeseen tai tietynlaiseen haastattelutilanteeseen liittyvistä puhetavoista.

Erityistä huomiota kiinnitin elämän käännekohtiin, kohtalokkaisiin hetkiin⁵, jolloin muusikon urassa ja elämässä saattoi tapahtua käänne, joka muutti aivan ratkaisevasti hänen suhtautumistaan edellä mainittuihin kolmeen pääteemaan. Aloitussaineistostani alkoi hahmottua erilaisia orientaatiotapoja, joiden perusteella oli jo mahdollista alustavasti hahmottaa eri ravintolamuusikkotyyppejä (vrt. Roosin⁶ erittelemät yleiset elämäntapatyyppit). Myöhemmät haastattelut ovat tukeneet orientaatiotapojen typologian syvenemistä, mutta myös niiden erilaisuutta. Tällä tavoin tavoitan mielestäni haastateltavan elämän monelta suunnalta, jolloin itse elämä on pääasia, eikä kerronnan muotoseikat. En silti pidä muusikoiden kertomuksia mitenkään sen totuudellisempina tässä suhteessa kuin muidenkaan⁷.

Näin ollen lähestyn siis ainakin osittain tutkittaviani myös ”faktanäkökulmasta”, onhan Suomen Jazz ja Pop Arkiston haastattelut tehty lähinnä tällaisesta perspektiivistä. Pertti Alasuutari⁸ pitää yhtenä faktanäkökulman tunnusmerkkinä sitä, että tutkija on kiinnostunut tutkittavien todellisesta käyttäytymisestä, mielipiteistä ja motiiveista. Tavallista tämän tyyppisessä kvalitatiivisessa tutkimusotteessa on erilaisten tyyppien muodostaminen. Tyyppien konstruoiminen edellyttää toisaalta tietoa tutkittavien todellisesta käyttäytymisestä, toisaalta siitä, kuinka he kokevat käyttäytymisensä motiivit. Tällaisen tietämyksen saamiseksi olen päättänyt haastattelemaan muutamia ravintolamuusikoita useampaan kertaan ja tullut näin seuranneeksi heidän elämäänsä pidemmän aikaa. Haastatteluja tulkitessani olen epäilemättä tullut käyttäneeksi jossain määrin omien ravintolamuusikkokokemusten kautta syntynyttä intuitiota.

Jos seuraa vain tiedotusvälineiden ja suuren yleisön muodostamaa kuvaa siitä, millaista on olla muusikko, saa muusikkoudesta helposti sellaisen kuvan, että suurin osa muusikoista keskittyy juomaan viinaa ja kaatamaan naisia. Tällainen kuva ei voi olla välittymättä muusikoiksi aikovillekaan jo lapsuudessa, jolloin he oppivat MacIntyren⁹ mukaan ”maailman tavat”. Tiina Silvasti¹⁰ puolestaan käyttää *skriptin*

käsitettä kuvaamaan talonpoikaista elämäntapaa muovaavia kulttuurisia malleja. Käytän mieluummin termiä *manus* kuvaamaan niitä kulttuurisia malleja, jotka ravintolamuusikoille on muusikkoudestaan kehittynyt ja kehittyä ajan myötä. Nämä manukset muodostavat sitten laajemman kollektiiviseen tajuntaan¹¹ perustuvan koko elämää orientoivan osin tiedostetun, osin tiedostamattoman elämäntavan mallin, jota kutsun orientaatioksi, tiivistetyssä muodossa orientaatiotyypiksi.

Ravintolamuusikoiden suhtautumistavat työhönsä voidaan tiivistää kolmeen pää-orientaatiotyyppiin: *elämäntapamuusikkous*, *tähtiinpyrkijyys* ja *ohimenijyys*. Kaikkein vahvimmin haastatteluissa korostui käsitys siitä, että muusikkous on elämäntapa pikemminkin kuin (vain) ammatti: ”*elämäntapa, elämäntapahan tää lähinnä on*”¹². Tämän toivat esiin sekä sellaiset ravintolamuusikot, jotka kuvasivat elämäntavan sopivan itselleen hyvin tai suorastaan erinomaisesti että sellaiset, jotka katsoivat jatkuvasti tien päällä olemaan pakottavan elämäntavan verottavan muuta elämää, erityisesti ihmissuhteita ja perhe-elämää ja pohtivat siksi alan vaihtoakin. Viimeksi mainitutkin antoivat kyllä usein ymmärtää pitäneensä ja pitävänsä tavallaan edelleenkin muusikon elämäntavasta. Yksi haastateltavista, joka antoi ymmärtää olevansa alalla paljolti myös elämäntapasyistä, nimesikin itsensä elämäntapamuusikoksi. *Elämäntapamuusikon orientaatio* on suhtautumistapa, joka ainakin jossain määrin ohjaa yleisimmin ravintolamuusikoiden suhtautumista työhönsä.

Suurimmalle osalle ravintolamuusikkous on työn ja identiteetin perusta. Elämäntapamuusikkoa ei kiinnosta paljoakaan elämä ravintolamuusikon työn ulkopuolella (työ on tässä käsitetty laajasti ja merkityksellisenä): ”*Parasta tässä kait on, että pääsee kotoa pois*”¹³ Tämä tyyppi on kaukana siitä J. P. Roosin esittelemästä ”kurjasta miestyyppistä”, jota ehkä liikaakin yleistäen pidetään suomalaisen miehen perikuvana¹⁴. Elämäntapamuusikko on onnellinen, koska (poika)miehen elämän perusasiat ovat hallinnassa: 1) mielekäs työ, johon pääsystä on jo lapsuudesta asti haaveiltu, 2) asunto ja ruoka ovat työhön kuuluvia luontaisetuja ja 3) alkoholia ja naisia on saatavissa tarvittaessa.

Ravintolamuusikoiden kokemukset ammatistaan jonkinlaisena elämäntapana liittyvät myös siihen, että ravintolamuusikot asuvat suurimman osan aktiivisesta työajastaan poissa asuinpaikkakunnaltaan. Ennen 1990-luvun myllerrystä oli tavallista, että ”koti” ja työpaikka vaihtui kahden viikon välein, mutta nykyisin vaihtelu on usein lähes joka-

päiväistä. ”No kyllä se kuitenkin vielä kiehtoo semmonen kulkurielämä tai sellainen kiertäminen”¹⁵. Tällöin oman elämän kontrolli, rankkaan elämäntapaan¹⁶ altistavissa olosuhteissa, nousee keskeiseksi elämänpoliittiseksi valinnaksi.

Elämäntapamuusikko on muusikko myös silloin, kun hän ei ole varsinaisesti soittopaikallaan: ”Kyl se on semmonen identiteettikysymyksen, et sitä on myös soittaja silloin kun ei soita”¹⁷. Hän muistuttaa paljolti Mika Ojakankaan¹⁸ mieselämäkertatypologian reissumiestä, joka on sitoutunut liikkeeseen, muttei paikkaan. Sellainen henkilö on tehnyt matkalla olosta kodin. Maailma on reissumiehelle hyvä paikka elää ja hän on onnellinen. Ojakankaan mielestä tyyppi on erittäin harvinainen, siihen kuuluu vain yksi sadasta. Sellainen kulkurin vapaus nousi esille ”rillumarein” aikaisissa sävelmissä, kuten esimerkiksi kappaleessa *Reppu ja reissumies*. Kulkuri teki työtä vain tarpeen vaatiessa sen verran kuin oli välttämätöntä¹⁹.

Suurin osa muusikoista kuuluu tähän ryhmään. Matkalla olo sekä työ leimaavat ja muovaavat heidän elämäntapaansa. Tämä tuottaa tyydytyksen tunteen ja onnellisuuden. Merkittävä asia tässä on nimenomaan se vapauden tunne, joka syntyy ”kodin” vaihtuessa ja on hyvän elämän edellytyksenä tärkeä. Vapauden tunnetta ruokkii myös se, että saa päivällä nousta ylös silloin kun herää: ”minä en vihaa mitään muuta esinettä niin paljon kuin herätyskelloa”²⁰. Vapaapäivätkään eivät ole (ainakaan poikamiehelle) koti-iltoja, vaan useinkin matkalla oloa ”uusien maisemien katselemassa”. Muusikon työtä ja soittamista voisi myös verrata polkupyörällä ajoon: kun on kerran oppinut sen, niin se pysyy ”veressä” muovaten muusikon identiteettiä.

Tähtiinpyrkijä ja musiikillinen kunnianhimo eivät olleet ravintolamuusikoiden keskuudessa mitenkään pääasiallinen suhtautumistapa työhön, vaan muusikon työ sinänsä oli suurelle osalle jo toiveiden täyttymys. Hyväksi ammattilaiseksi pyrkiminen on pääasiallisin tavoite: ”ammatti, siis työ pitää ottaa sillä tavalla, että se tehdään hyvin, mutta ravintolamuusikon ammatissa, niin tämä etenemismahdollisuushan siis se on häviävän pieni”²¹. Vain pari heistä tunnusti elättelevänsä haastatteluhetkellä haaveita ”tähteydestä” tai tangokuninkaallisuudesta ja antoi ymmärtää suhtautuvansa soittamiseen vieläkin miltei yhtä kutsumuksenomaisena asiana kuin nuoruudessaan, jolloin päätös alalle ryhtymisestä syntyi.

Huomattavasti useampi viittasi, epäsuoremmin tai suoremmin, haaveilleensa joskus kuuluisaksi tulemisesta ja pitäneensä nuoruudessaan musiikkia ”elämäntehtävänä”,

mutta siirtyneensä iän ja kokemuksen karttuessa ja ammatin tarjoamien olemattomien etenemismahdollisuuksien valjettua tekemään hommaa pitkälti rahasta: *”aikoinansa kun aletaan tekemään tätä se on ensimmäisenä tietysti tottakai, elämäntehtävä, siis kuvitellaan näin, mutta kun ikää kokemusta karttuu niin, jossain vaiheessa sitä ruve- taan tekemään joka tapauksessa rahasta”*²². Silti tietynlainen tähdeksiyrkimisen orientaatio näyttäisi haastattelujeni (ja muusikkokokemusteni) perusteella sävyttäneen aika monien ravintolamuusikkojen suhtautumista työhönsä ainakin jossain elämänvai- heessa. Siksi on perusteltua puhua *tähtiinpyrkijämuusikon orientaatiosta* yhtenä suhtautumistapa-tyyppinä.

Ohimenijämuusikon orientaatio muodostuu tilapäisyysasenteesta, joka joskus auttaa muusikkoa sopeutumaan työn epävarmuuteen. Aika yleinen haastattelemieni muusikoi- den keskuudessa oli myös näkemys siitä, että ravintolamuusikkous ei ole itselle eikä ehkä yleisemminkään ”eläkeammatti”. Tällainen näkemys liittyi toisaalta käsityksiin ammatin edellyttämän elämäntavan rankkuudesta, toisaalta tietoisuuteen alan työnäky- mien epävarmuudesta. Haastattelemissani oli niitä, joilla oli varsinainen ammatti, esimerkiksi isältä perittävä yrittäjäyys, jo tiedossa ja jotka korostivat lähteneensä koko ajan siitä, että hommaa tehdään vain joku viisi tai korkeintaan kymmenen vuotta. Toisaalta oli niitäkin, joilla oli muita, vaikkakin aika epämääräisiä, ammatillisia suunni- telmia, jotka hekin tekivät hommaa toistaiseksi ja jotka ensin katsoivat ajautuneensa vahingossa ja sitten jotenkin ”jumiutuneensa” alalle: *”17 vuotiaana ekalle tanssikeikalle pyyvettiin, vaan ei ollut tarkoitus jäädä ravintolamuusikoksi, ei kyllä se jämähti silleen, et opiskeluaikana sitten huomasi, että sillä saa hyvin rahaa, että kyllä tähän on ihan kuin jumiutunut”*²³.

Edellä mainittujen pääorientaatioiden lisäksi voidaan löytää kaksi muusikkotyyppiä: kaatajamuusikko ja ajopuumuusikko. *Kaatajamuusikon orientaatio* on sellainen työhön suhtautumistapa, jossa pääasiana muusikon työssä ovat oheistoiminnot naisten tai alkoholin ”kaato”. Nämä voivat olla joko erikseen tai yhdessä elämän sisältöinä jonkin aikaa. *Ajopuuorientaatio* syntyy silloin kun ohimenijämuusikko ei uskalla jättää muusi- kon ammattia, vaan jämähtää siihen paikoilleen, vaikka haluaisikin muihin töihin. Näitä ei voi pitää kuitenkaan mitenkään tietoisina elämänpoliittisina valintoina, vaan niihin vain ajaudutaan usein ihmissuhteen hajoamisen takia (kaatajuus) tai vaihtoehtojen ja uskalluksen puuttuessa (ajopuu). Kaatajamuusikon orientaatio on enimmäkseen

miesten omaksuma: naisten alkoholin käyttöä pidetään yleensä paljon paheksuttavampana kuin miesten. Sukupuoliroolien erilaisuus ilmenee myös siinä, että naismuusikko leimautuisi kaatajana huoraksi, kun taas miesten suhteen kaatajuus koetaan yleensä positiivisena.

4.3 Orientaatiot elämäkulun valossa

Haastattelemiani ravintolamuusikot olivat enimmäkseen 30–40-vuotiaita. Useimmat olivat tulleet alalle 1970- ja 1980-luvuilla. Pyrin tavoittamaan muusikoita, jotka olisivat olleet alalla ainakin viisi vuotta ja ehtineet näin ollen kokea hieman erilaisia suhdanteita liittyen työllistymismahdollisuuksiin. 1990-luvun puolivälissä, jolloin tein ensimmäiset haastattelut, suhdanteet olivat ravintolamuusikkojen kannalta melko suotuisat, mikä sävytti haastatteluja. Haastateltavien ensimmäiset kokemukset yhtyesoitosta liittyivät muuhun kuin ravintolatanssimusiikkiin. Useimmat olivat aloitelleet rock-yhtyeessä, mutta tarttuneet sitten tarjottuun tilaisuuteen päästä soittamaan oikein palkan edestä ravintolamuusikkoyhtyeessä. Kaikki edellä sanottu pätee kolmeen muusikkoon, joiden työhön liittyviä orientaatiota, alalle tuloa, muusikon uraa ja vähän muutakin elämää tarkastelen lähemmin seuraavassa. Kaikkia olen haastatellut useampaan otteeseen ja seurailut siis useamman vuoden ajan.

Vanhin ja pisimpään alalla ollut Jokke²⁴ on soitellut nyt jo yli kaksikymmentä vuotta. Kyseessä on monipuolinen muusikko, joka pystyy soittamaan kitaraa, bassoa ja kosketinsoittimia ja lisäksi laulamaankin. Päivätöissäkin Jokke on soittamisen ohella jonkin aikaa ehtinyt olla, mutta ei enää vuosiin. Kyseessä on nelikymppinen poikamies, jonka mahdolliset pidempiaikaiset naissuhteet eivät tulleet esille haastatteluissa.

Lähes parikymmentä vuotta yhteensä on ravintolamuusikkona toiminut hitusen Jokkea nuorempi rumpali Teppo, jolla ennen ammattimaista soittamista oli useamman alan työkokemusta ja joka on ehtinyt keskeyttää jo välillä kerran ravintoloissa kiertämisen ja aloittaa uudelleen ja keskeyttää taas aika hiljattain. Näihin ratkaisuihin ovat oleellisesti vaikuttaneet naissuhteet, viimeisimmäksi perheen muodostaminen.

Vähän alle kaksikymmentä vuotta on soittanut palkan edestä alalla vain ”toistaiseksi” keikkaileva Janne. Jannella on isältä peritty elinkeino odottamassa sitten, kun

tuntuu olevan aika lopettaa. Muu kuin muusikon työkokemus liittyy isän yritykseen ja myyntihommiin. Kyseessä on poikamies, joka ei elämänsä naisista sen laajemmin kerro, mitä nyt vihjaillen, että suosiota naisten taholta on riittänyt.

4.3.1 Elämäntapamuusikko: ravintolamuusikon perustyyppi

Eiköhän se oo se vapaus varmasti, tietynlainen elämänasenne, että on vapaa tekemään näitä hommia toisella tavalla kuin normaalihommissa, jos katotaan, minkä takia nyt sitä soitellaan.

Näin vastasi Jokke kysymykseeni, mikä on tärkeintä ravintolamuusikon työssä. Hän korosti useampaankin otteeseen muusikkouden olevan itselleen elämäntapa. Hänet voisi esitellä miltei elämäntapamuusikon weberiläisenä ideaalityyppinä²⁵, niin vahvasti tämä orientaatio sävytti hänen luonnehdintojaan suhteesta työhönsä. Toisaalta hän antaa kyllä myös ymmärtää, että soittaminen on myös eräänlainen elämäntehtävä tai kutsumus, kuitenkin ilman tähdeksi pyrkimistavoitteita.

On tuhlattu rahaa pirusti vuosien männessä ja aikaa vielä enemmän ja niitä ei oo laskettu, että niistä ei oo palkkaa saatu, että kyllä se se on pikkupennusta lähtien haluttu tehdä tätä, kyllä tää on jonkunlainen elämäntehtävä tai elämäntapa.

Sitaatti kuvastaa myös sitä käsitteellistä hajaannusta, jota muusikoiden puheessa esiintyy: elämäntapa voi tarkoittaa samaa kuin elämäntyyli, kutsumus tai jopa elämäntehtävä. Olen kuitenkin ymmärtänyt niin, että ne muusikot, jotka tulkitsin elämäntapa-orientaation omaaviksi muusikoiksi, tarkoittavat elämäntavalla väljästi sitä, miten ihmiset elävät ja arvioivat tärkeitä elämänalueitaan²⁶. Toiset puhuvat muusikkoudesta elämäntapana, joka soveltuu heille erinomaisesti joko läpi elämän tai toistaiseksi. Toiset viittaavat elämäntavalla niin totaaliseen valintaan, että sellaiseen eivät oikein vakituiset ihmissuhteet kuulu eikä sellaista ikääntyneenä muusikkona enää jaksaa.

Jokelle oli jo pienestä pitäen selvää, että hänestä tulee muusikko (siis ei tähti). Hän sanoo soittaneensa pianoa jo parin vuoden ikäisenä, näin hänelle on kerrottu. Joken

isä oli myös muusikko. Monen muunkin haastateltavani, vanhemmista jompikumpi oli tai on jossain mielessä muusikko, vaikkei välttämättä ammattimuusikko. Muusikkouden “periytyvyydestä” kertonee myös se, että tangokuninkaallisista yli puolet on kertonut vanhempien olleen muusikoita ainakin jossain määrin²⁷. Vaikka ei voida varsinaisesti puhua mistään muusikkoeetoksesta, jonka mukaan vanhemmat yrittäisivät kasvattaa lapsistaan muusikkoja, haastattelujeni perusteella olisin taipuvainen väittämään, että jonkinasteisen emotionaalisen latauksen siirtämistä muusikko-perheissä tapahtuu. Sellaisen tunnelatauksen katsotaan olevan ominaista primaarisosialisaatiolle kognitiivisen oppimisen lisäksi²⁸. Edellä mainittu ilmenee monissa haastatteluissa muusikoiden korostaessa jo pikkulapsena omaksuttua ajatusta muusikkoudesta: *”Pienestä pennusta lähtien on suuntautunut niin ku näihin muusikkohommiin, ei sitä pysty selittämään”*, totesi Jokkekin.

Vanhempien musiikin harrastus merkitsee myös sitä, että instrumentteja on käsillä. Kaksivuotiaalla Jokella oli mahdollisuus päästä ”pimputtelemaan pianoa”. Joken isän pääinstrumentti oli haitari, josta poika ei kuitenkaan ollut kiinnostunut, vaan valitsi aloitussoittimekseen kitaran. Muutamit haastateltavistani olivat aloittaneet samalla soittimella kuin jompikumpi vanhemmistaan, mikä on tavallaan ”luonnollinen” valinta, olihan tällöin oppia soittamisessa helposti saatavilla ja instrumenttikin valmiiksi hankittu. Jos aloitussoitin olikin monella sama kuin vanhemmilla, musiikkimaku osui harvemmin yksin: siinä tuntuisi orastavan ensimmäinen kapinan siemen vanhempien ohjaukselta vastaan. Joken kohdalla erottautuminen isästä alkoi jo instrumentista.

Merkittävää tuntuisi olevan myös kasvaminen kodissa, jossa päivätyön merkitys ei ole niin selvää kuin keskimäärin ottaen. Päivätyötä säännöllisine työaikoineen ilmaisivat karsastavan muutkin haastateltavani kuin Jokke, joka tilitti kokemuksiaan näin: *”minä en niin ku tämmöstä päivätyötä nähny mielekkääks, se on semmonen luonnekysymys kaiketi”*.

Joken ensimmäiset bändisoitot liittyivät rock-yhtyeissä soittamisiin, kuten monilla muillakin haastateltavillani. Mutta varsinaisesti Joken muusikon ura alkoi, kun häntä pyydettiin sijaiseksi paikallisen humppalaulajan yhtyeeseen soittamaan bassoa, mitä hän ei tosin ollut aiemmin soittanut. Siinä yhtyeessä hän sitten viipyikin muutaman vuoden perustaen vasta myöhemmin oman yhtyeen siirtyen kosketinsoittajaksi. Hän toteaa ajautuneensa ravintolamuusikoksi. Musiikkialalle hän katsoo kuitenkin hakeutu-

neensa tietoisesti: *”kun tahtoo joksikin esimerkiksi muusikoksi, sitä hakeutuu sellaseen tilanteeseen, että joutuu muusikoksi”*.

Ravintolamuusikoksi ajautumista nuorena alleviivasivat useat haastateltavani. Puheet ajautumisesta liittynevät siihen, että musiikkimaku usein oli erilainen kuin ravintolamuusikon ohjelmiston yleisiskelmällisyys edellytti. Joken kuten monen muunkin nuorena tanssiravintoloissa soittamisen aloittaneen haastateltavani kertomuksesta kävi ilmi, että ravintolamuusikoksi ajoi tietty realismi. Raha ja ravintolamuusikon ammatin tuoma jonkinlainen turvallisuus asunto- ja ruokaetuineen oli ratkaiseva seikka monille ravintolamuusikon ammatikseen valinneille. Olivathan asunto ja ruoka työehtosopimukseen kuuluvia etuja, jotka etenkin poikamiehille tuntuivat unelmien täyttymykseltä. Hotellihuoneen tai muun asunnon ollessa käytettävissä myös vapaapäivinä oli vanhempien kodista irtaantuminen helpompaa, koska ei tarvinnut hankkia varsinaista asuntoa, vaan voi pysytellä lapsuuskodissaan kirjoilla eläen silti itseellistä elämää. Ravintolamuusikon elämän helppous oli houkutteleva verrattuna keikka- tai etenkin rockmuusikon turvattomaan, vaikka taiteellisesti ehkä inspiroivampaan ammattiin.

Joken isä oli poikkeuksellinen muusikko siinä mielessä, ettei käyttänyt alkoholia juuri lainkaan vapaa-aikanaankaan. Vaikka alkoholin käyttö onkin Jokelle melkein joka päiväistä, koska hän rentoutuu keikan jälkeen ottamalla pari kaljaa hyvin usein, häneen sopii kaikkein parhaiten kulunut sanonta ”lasillinen kaksi hyvässä seurassa”. Alkoholin käyttöön työaikana hän suhtautuu hyvin kielteisesti, koska *”jos yks on kännissä ja bändi ei pysty esiintymään niin se on neljäkymmentä prosenttia vuoden töistä varmasti lähti yhdellä semmosella kerralla”*.

Elämäntapaorientaatiolle on myös ominaista, että kerran nuoruudessa tehtyä muusikon ammatin valintaa ei kaduta: *”mutta en minä yhtään kadu, päinvastoin olen hyvin tyytyväinen, että oon lähtenyt”*. Tähän liittyen muusikon ammatista ollaan myös ylpeitä: *”Kaikki soittajat, jotka on alalla on ylpeitä siitä, muutenhan sitä ois ihan rikoluontosta touhua jos siitä ei ois ylpee”*. Jokelle ja elämäntapamuusikolle yleensäkin työn ja vapaa-ajan raja on liukuva, koska harrastus ja työ ovat yhtä: *”eikös se tässä koko elämänsisältö olekin, että jos on kerran harrastus ja työ samaa niin kyllä minä tätä painottasin”*. Oikeastaan ainoana huonona asiana Jokke pitää työssään ravintolassa ihmisten negatiivisuutta humalassa, joka ilmenee sitten pään täyteen juomisena ja

aggressiivisena käyttäytymisenä: *”just ne idioottiasiakkaat, mitkä vetää päänsä täyteen viinaa ja mitkä on niin ku elukoita, aivojen käyttötaso on sitä, että selvät ihmiset joukossa joutuu hyvin koville”*.

Jokke laulaa itse, mutta ei ole koskaan havitellut levylaulajaksi, vaan haluaa olla ennen kaikkea muusikko kokonaisvaltaisesti. Pääasia on, että töitä riittää ja niitä Joken mielestä on riittänyt: *”en minä oikeestaan semmosta lamaa ole sillä tavalla nähnytkään, mutta tuota pieniä kuoppia on, mutta en mee valittamaan”*. Elämäntapamuusikolle tähteys vaatisi liian pitkälle menevää luopumista omasta vapaudesta ja identiteetistä. Yksityiselämään tunkeutuvaa mediajulkisuutta pidetään liian kalliina hintana tähteyteen tavoittelemisessa.

1990-luvun lopulla Joken yhtyeestä lopettivat sekä rumpali että basisti soittamisen kokonaan. Tämän jälkeen Jokkekin kertoo pohtineensa jonkinasteista alan vaihtoa joskus. Mutta kun hän on ollut keikkojen välillä kotona muutaman päivän on jalkoja alkanut polttaa ja mieli on vetänyt kiertämään, koska *”aina oon kiertämisestä tykännyt”*. 2000-luvun työtilanteesta hän kertoi, ettei nykyisin ole enää jatkuvaa viisipäiväistä työtä, vaan hänkin keikkailee erilaisissa kokoonpanoissa yksin, duona tai triona. Keikkailun lisäksi tuloja on alkanut tulla omista sävellyksistä. Sen lisäksi hän on perustanut oman pienen studion, joka tuo lisäansioita vähentyneen keikkailun takia pienentyneeseen kokonaispalkkaan. Tällainen tilanne on ravintolamuusikoille hyvinkin tuttua. Elämäntapamuusikolle soittaminen on elämänsisältö, joten Jokkekin sanoo joka tapauksessa jatkavansa *”Jollakin tavalla tää ala on edelleen kuvioissa, mutta tuskin oon tällä tavalla ravintolamuusikko, vaikee sanoo, hyvin vaikee”*.

4.3.2 Tähtiinpyrkijämuusikko: *”tähtiin, mutta ei millä hinnalla hyvänsä”*

Lähetään tästä lähtökohasta, että oot perheellinen mies, et sulle on perhe tärkein, niin tuota tangokuningashaaveet, ne on kaukaisia haaveita, koska silllon todennäköisesti sie et voi tehdä niinku kahta asiaa, pittää se perhe tärkeenä ja pittää se työ niin tärkeenä kuin pitäis.

Yllä oleva on ravintolamuusikko Tepon oma realistinen arvio siitä, miten paljon tähdeksi pyrkiminen maksaa. Lehtien palstoilla on monesti saatu lukea kuinka tangokuninkaalliset ovat eronneet kuninkuusvuotenaan, vaikka kuten Petri Hervanto on todennut, avioero ei ole ollut seurausta tangokuninkaallisuudesta²⁹. Tangokuningas Risto Nevala on kiertänyt useita vuosia esikarsinnoissa valitsemassa tangokilpailuihin pääsijöitä. Hänen mielestään ala on niin rankka kynnettäväksi, että aloittelijalla ei voi olla minäkäänlaista aavistustakaan sen kovuudesta³⁰. On ilmeistä, ettei ravintolamuusikoksi aikova tai jäävä ole kaikkein fanaattisin tähtiinpyrkijä, onhan tangokuninkaallisistakin vain Jouni Raitio sellainen muusikko, joka oli keikkaillut pääasiassa ravintoloissa ennen tangokuninkaaksi tuloaan vuonna 1990³¹. Ravintolamuusikon työ on jatkuvana paljon turruttavampaa kuin lavoilla keikkailevan muusikon. Tämä johtuu myös yleisöstä, jolle ravintolaan tulon syynä ei yleensä ole pelkästään musiikki ja tanssi, vaan alkoholin nauttiminen ja seuranhaku. Hyvin harvoille nousu tähtiin onnistuu. Se vaatii useimmiten hyvin määrätietoista pyrkimystä huipulle. Tällöin alkoholin käytölle on hyvin vähän, jos ollenkaan tilaa.

Tepon ensimmäiset musiikkiin liittyvät muistot kytkeytyvät ukin soitteluun mandoliiniin, gramofoniin ja äidin hyräilemiin lauluihin, joista muistui nimeltä "*Karhunpoika sairastaa*". Ukin lisäksi kukaan muu ei soittanut mitään instrumenttia. Mutta laulutaitoa oli "*sen verran etteivät ole nuotin vierestä vetäneet*". Vaikka vanhemmat eivät olleet varsinaisesti esiintyviä muusikoita, niin joitakin soittimia kodissa kuitenkin oli, mandoliini ja ukin ostama harmoni, jota haastateltavakin tapaili korvakuulolta. Lähinnä ne olivat sellaisia kappaleita, joita vanhemmat olivat rallatelleet, koska radiosta ei kuunneltu yleensä kuin uutiset. Harmoni pysyi soittimena vielä kouluun mentyäkkin, koska koulussa ei ollut mitään kielisoittimia, ainoastaan joitakin kellopelejä. Koulussa alkoi päällimmäiseksi tulla laulu ei niinkään soittaminen: "*Sitten kun rupeaa muistamaan itestään niin niitä ralleja mitä ukit ja nämä lauleli nin ehkä sit niitä tuli hirmupaljon lauleltua, että laulu oli semmonen asia, mikä oli päällimmäisenä ei niinkään mikään soitin*".

Vasta kun radiosta alkoi kuulua enemmän musiikkia joskus 1970-luvun alussa kiinnostus musiikkia kohtaan alkoi lisääntyä. Lauluissa piti olla "*rytmi ja melodia ja se rytmi rupees sitten kiinnostamaan paljon enemmän*". Sittemmin yläasteella hän tutustui erilaisiin soittimiin. Toisaalta myös jo 1960-luvun loppupuolella hän oli nähnyt rantalavalla ensimmäisen sellaisen orkesterin, jossa oli ihan oikeat rummut, sekä haitari ja

basso. Ratkaiseva musiikillinen kokemus, joka vaikutti merkittävästi Tepon elämänuran valintaan oli se, kun Teppo kuuli ensimmäistä kertaa sellaista, joka todella kolahti häneen:

Ensimmäinen jytsky oli, jonka voi sanoa, että mie ite pidän sitä omassa uran valinnassani se, että Hurriganeseilta tuli levy, semmonen mikä minuun jysähti -- tämä melodia [In the Mood = In the Nude] niin se oli sellanen, mistä niinku napsahti, että se on tässä. Nyt on jostain keksittävä rummut, että se kuulostaa hienolta ja mie sitten rakensin ensimmäiset rummut oli kauppiaalta niin paljon pahvilaatikoita, kun siltä omenalaatikoita tyhjenty ja sitten halkoliiterissä niitä kasasin ja niitä pieksin sitten siellä. Ne oli siinä hyviä, että kun ne meni rikki, niin uusia sai aina lissee. Ja sitten kun rupes kiinnostamaan enemmän niin mie tein kankaasta semmoset että pysty soittamaan kotona yläkerrassa, ettei se häirinnyt ketään ja sitten levyn perästä itse asiassa siinä mukana lauloin.

Tähtiinpyrkijällä näyttää olevan useinkin erityisen voimakas idoli, joka saa heissä syttymään kaipuun tulla samanlaiseksi. Idolin vaikutuksesta syntynyt palava samaistumistarve on monesti niin voimakas, että kaikki muunlainen musiikki jää vähemmälle huomiolle. Tämä on seikka jota haastateltavani ainakin vähän katui myöhemmin:

Piti äärettömästi vaan pystyy samastumaan siihen [Hurriganes], ehkä tuli liian paljonkin se yks ja yks. Nyt jälkeken päin oon miettinyt, että minnuu siinä vaiheessa ei tanssimusiikki kiinnostanut ei sitten sentin senttiäkään. Sillon oli sitä tangoa kaiken näköstä ruski joka paikassa muistelen 60-luvulla, että se on todella ollut niin, että tango on ollut joka paikassa, mutta se ei sitten kiinnostanut ei pätkääkään.

Hurriganesin jälkeen ainoastaan melodinen Suomi-rock alkoi vähitellen kiinnostaa. Tanssimusiikin soittaminen alkoi vahingossa: pyydettiin tuuraamaan muutamalle tanssikeikalle. Sitten kävi kutsu pitempiaikaiseen sijaisuuteen, kun yhden tuttavan orkesterista rumpali lopetti soittamisen. Tuurausta kesti vain muutama kuukausi. Hän joutui kiertämään silloin Imatra— Rovaniemi—Seinäjoki—Vaasan laivat— Tukholma, jona aikana hänessä kypsyi päätös, en ikinä jatka ammattimaisena ravintolamusikko-

na! Jopa rumpujen myyminen ja koko soittamisen lopettaminen kävivät mielessä *"Sillon se tuntu, että siinä karis tietyt asiat pois vajaan kolmen kuukauden aikana."*

Seuraavassa vaiheessa hän oli musiikkiin liittyvissä päivätöissä soitellen vain silloin tällöin keikoilla. Tällöin vakiintuminen korostui myös ensimmäisessä avoliitossa. Mutta avoliiton kariutuminen ja uuden suhteen alkaminen loivat edellytykset kokonaan uudelle käänteelle elämässä. Näitä tapahtumia Teppo piti kaikkein ratkaisevimpana käänteinä elämässä. Giddenshän³² pitää tyypillisinä kohtalokkaina hetkinä juuri avioliiton solmimista ja eropäätöstä, joihin voi liittyä positiivisessa mielessä uusia mahdollisuuksia³³.

Siinä vaiheessa kun entinen tyttöystävä niinku periaatteessa petti ja sen jälkeen kun mie löysin niinku uuden nykyisen tyttöystävän, jonka kanssa on nyt perhe, niin se on niinku sellainen asia, mitkä niinku kaikkein suurimmat suuntaviivat minun elämässäni. Sillon mulle selvis se, että kun paikkakunta vaihtuu niin miusta tulee kokopäivä muusikko -- että muusikon ura on tuleva ammatti johtuen siitä että piti paikkakunta jättää. Niin sillon jäi kaikki se entinen elämä sinne. -- Sillä hetkellä se elämä oli männynnä siihen jamaan kun se oli niin siinä vaiheessa, kun tapasin tämän naisen mikä nytten on, niin sen jälkeen kaikkien niitten asioitten mitä se toi mukanaan niin se niinku entisestään varmentti sitä, että minusta tulee muusikko koska niin ku työ jäi entiselle paikkakunnalle se varsinainen työ ja mie en voinut periaatteessa välimatkan takia mennä edestakaisin, sillon mie päätin, että mie teen valinnan ja se valinta oli, että minusta tulee ravintolamuusikko ja mie luulen, että oli hyvin pitkästi myös sen nykyisen tyttöystävän tahtokin, että oisi näin. Mun on pakko myöntää, että en [ole katunut], se oli niin vahva päätös silloin, että mie tein sen.

Ravintolamuusikkous oli sittemmin yleisesti kuvattuna tasaista nousua arvostetussa ammattilaisyhtyeessä, jolla riitti keikkoja eikä työtä tarvinnut tehdä minimitaksoilla. Yhtye joutui kuitenkin tasapainottelemaan kvartetina ja triona olemisen välillä. Milloin neljäs jäsen oli joku solisti, milloin joku muu, yleensä kitaristi. Mutta vasta pitkän hakemisen jälkeen osat loksahdivat tässä mielessä paikalleen, jolloin hän totesi: *"tää on ehottomasti tällä hetkellä toimivin bändi koska mie luulen, että on saatu kaikki ym-*

märtämään se asia, että meidän pitää soittaa vain rehellisesti iskelmällistä tanssimusiikkia”.

Vaikka keikkoja riitti ja musiikillisesti yhtye oli parhaimmillaan 1990-luvun loppupuolella, jotain jäi puuttumaan, kuten hän itse ilmaisi: *”melkein kaikki paikat on nähty, kiertäminen jatkuisi samalla tavalla tuomatta mitään todellista uutta”.* Vanhemmiten oli pitkälle yöhön jatkuva soittaminen alkanut väsyttää niin, ettei päivälläkään saanut mitään otetta elämästä eikä jaksanut harrastaa oikein mitään. Vapaapäivien pelastukseksi tuli työskentely puusepän töissä lähellä kotoa. Tällöin alkoi yhä enemmän ja enemmän kiinnostaa mahdollisuus elää illat yhdessä perheen kanssa. Tämä johtikin sitten ratkaisuun: Teppo ilmoitti vuoden 2000-lopulla lopettavansa ammattimuusikon uran ja siirtyvänsä päivätöihin puusepäksi. Yhtenä syynä hän ilmoitti yksinkertaisesti, *”ettei jaksakaan enää näin vanhemmiten, koska työt kestävät pitkälle aamuyöhön [usein puoli neljään] ja seuraavana päivä menee aina toipuessa”.* Kokonaan tähtihaaveet eivät ole unohtuneet, sillä hän ilmoitti ehkä keskittyvänsä mahdolliseen omakustannuslevyyneen ja keikkailevankin joskus, jos siltä tuntuu. Työskenneltyään jonkin aikaa päivätyössä aikuisopiskelukin alkoi kiinnostaa ja hän siirtyikin kokopäiväopiskelijäksi. Hän on soittanut muutaman keikankin, mutta ne eivät ole sytyttäneet ainakaan vielä kaipuuta takaisin muusikon ammattiin. Mutta sellaisiakin tapauksia haastateltavieni joukossa oli, jotka uudelleen kouluttautumisen jälkeen palasivatkin päätoimiseksi muusikoksi.

4.3.3 Ohimenijämuusikko: *”viis vuotta ehkä saattaa mennä tässä ammatissa, en usko, että viisvitosenä vetää jotain humppaa”*

Janne poikkeaa monista muusikoista siinä mielessä, etteivät hänen vanhempansa olleet muusikoita millään lailla. Janne ei saanutkaan kotoa minkäänlaista musiikillista kipinää, vaan kipinä syntyi koulussa sattumalta. Ainoana houkutuksena hän ohimennen toteaa sen tiedon, että tytöt olivat kiinnostuneita soittajista:

Tottakai rumpujen soitto se on hienoa siinä [ja tytöt tykkää, totesi paikalla ollut työtoveri] Kyllä ja tota noin meillä oli seitsemän vuotiaana muistaakseni ensimmäi-

nen semmonen koulun, tällöinen musiikkikerho, mistä puuttui rumpali. Menin soittamaan rumpuja, koska ei mitään muuta soitinta ollut siinä sitten jäljellä ja siitä se on jäänyt rumpujen soitto

Ohimenijämuusikon orientaation voidaan katsoa olevan pääasiallinen suhtautumistapa sellaisilla ravintolamuusikoilla, jotka jo aloittaessaan keikkailun ovat päättäneet, etteivät jää alalle kuin määrätyn ajaksi. Tällöin päätöstä lähteä keikkailemaan ohjaavat soittamishalun lisäksi raha ja muusikon oheistoiminnoista nauttiminen. Tämän tyyppien muusikoiden tavoitteena on soittaa ravintolamuusikkoina vain niin kauan kuin pääsevät muihin "parempiin ja turvallisempiin töihin". Ammattitaidollisesti tähän luokkaan kuuluvat voivat vaihdella harrastelijasta huippumuusikkoon. Jannekin suhtautui työhönsä sen tilapäisyydestä huolimatta vakavasti: *"työ pitää aina ottaa sillä tavalla, että se tehdään hyvin"*. Tästä syystä hän suhtautui kielteisesti myös alkoholin käyttöön työaikana: *"ite oon kolmesta vuotta soittanut enkä kertaakaan ole ollut humalapäissäni, millään tavalla, minkäänlaisista alkoholia nauttineena, minkäänlaisella keikalla"*.

Jannen kohdalla eroa elämäntapamuusikkoon on oikeastaan vain siinä, että hän pitää ravintolamuusikon ammattia vain tilapäisenä. Tällainen asenne helpottaakin työn huonojen puolien kohtaamista. Tilapäisyydestä johtuen eteneminen muusikon uralla ei ole kiinnostanut häntä. Muutenkin hän katsoo, että muusikon *"ei tartte välttämättä olla ravintolamuusikkona hyvä muusikko, se on hyvä kun osaa jollakin tavalla soittaa ja se, että viinaa ei ota töissä"*. Vaikka muusikon uran alussa tavoitteina ehkä ainakin alitajuisesti on jonkinasteinen menestyminen muusikkona, niin raha osoittautui monille pääasialliseksi alalle jäämisen syyksi. Toisaalta ohimenijän orientaation omaavat ovat myös nuoria aloittelijoita, jotka eivät ole vielä keksineet, mille uralle lähtisivät pyrkimään. Ravintolamuusikon työtä pidetäänkin yleisesti poikamiehen työnä: *"Se on sillä tavalla, että niinku monet ovat sitä sanoneet, että se on poikamiehen, ja näinhän se on, että siis heti kun vakiinnutaan sittehan lähetään muihin töihin"*. Harvalla ohimenijällä on kuitenkin niin selkeä päämäärä muusikon uran jälkeen kuin Jannella:

No minun tapauksessani ainakin on aivan selvä, että minä jatkan hautausurakoitsijana, koska vanhemmilla on tämä toimisto, kun jäävät eläkkeelle niin minun pitää jatkaa, elikkä minulla on siinä mielessä hyvä tavallaan soitella täällä, siihen

asti, ei tarvitse miettiä sitä, että mikä musta tulee isona, koska musta tulee joka tapauksessa hautausurakoitsija.

"Ja naiset tykkää" ilmaisee kiteytetysti monen muusikonalun haaveet ammatin tuomista hyvistä puolista. Poikamiehet toivatkin kyseisen asian eksplisiittisesti esiin, naimisissa olleiden pitäessä matalampaa profiilia, mutta rivien välistä saatoinkin usein lukea saman tapaisen näkemyksen. Vaikka naisten ihailu liitetäänkin enemmän tähtisolistien elämään, saavat rivimuusikotkin oman osansa tästä ihanuudesta: *"naisnäkökulmasta ne miehet, jotka ovat siellä tanssimassa, ovat humalassa, totta kai ravintolamuusikko on silloin kova sana, silloin käy yleensä näin, että humalainen nainen ottaa selvän ravintolamuusikon ja lähtee sen kanssa jatkoille jonnekin"*. Tämä onkin usein vaiettu syy, joka tuo oman lisäsointinsa siihen, että ravintolamuusikot pysyttelevät työaikana selvin päin.

4.4 Orientaatioiden vaihtuminen

Tosiasia on se, että jokainen jätkä alkaa katkeemaan keikoilla siinä vaiheessa, kun tulee perhettä. Ainakin suurin osa. Ne alkaa miettiä, että mitä helvettiä mä teen esim. täällä Köyliön Lallintalolla tän kannisen ja mölisevän lauman edessä, vetämässä viinaa keikkabussissa menen tullen ja vielä takahuoneessakin. Mieluummin mä olisin mun pikkupojan kanssa laiturilla ongella. Ja täytyy olla helvetin orientoitunut tähän juttuun, ettei se sitten ala kostautua pirun pahana olona, hirveenä ryyppäämisenä tai vittuiluna yleisölle ja turhautumisena. Ja näin silloin, kun sulla on ihmissuhde kunnossa. Sä rakastat sun elämänkumppania. Sitten kun koti-isän rooli liiraa ja suhde menee rikki, niin sulle voi tulla hirveä hinku karata takaisin lähtöruutuun eli keikoille.¹³⁴

Kuten on tullut esille, ravintolamuusikoita haastatellessani suurin osa korosti työn olevan paljolti elämäntapa, joka voidaan tulkita eräänlaiseksi sopeutumiskeinoksi työn epävarmuuteen. Ravintolamuusikoiden on ollut pakko sopeutua työn epävarmuuteen jo 1920-luvulta lähtien. Mutta vasta 1990-luvulla elämäntavasta on tullut muusikoille

"mantra", jota toistetaan kaikissa julkisissa (tv, radio, aikakausi- & iltapäivälehdet ym) haastatteluissa. Roosin³⁵ mukaan on kuitenkin tehtävä selvä ero julkisuudessa ja arkikielessä käytetyn elämäntapa käsitteen ja sen tieteellisen käytön välillä. Katson kuitenkin, että ravintolamuusikot, joille elämäntapa orientaatio on keskeinen, tulkitsevat käsitettä paljolti samalla tavalla kuin Roos: *"Tää on elämäntapa eli ei ole välttämätön paha tai keskeytys, sitä on aina haluttu pikkupennusta tehä niin ku tässä on sanottu ja se on johtanut siihen, elämäntapa on johtanut siihen, että sitä tehhään"*³⁶.

Tämän tulkitsen niin, että se heijastaa nimenomaan henkilön itsensä tekemää uutta näkemystä elämästään. Elämästä on tullut ns. tee se itse elämäkerta. Oleellisena seikkana on se, että työurasta ja elämästä on tullut mosaiikkimainen, jolloin oman elämän refleksiivisen tarkkailun johdosta elämä selitetään itselle ja toisille mielekkäällä tavalla. Ravintolamuusikoiden kohdalla 1990-luvun lamalla on ollut tässä suhteessa ratkaiseva merkitys, silloinhan työsuhteet pirstoutuivat ennen näkemättömällä tavalla. Vaikka nousukausi on jo pitkään jatkunut, eivät työsuhteet ole muuttuneet takaisin "normaaleiksi". Pirstoutuva elämä vaatii uudenlaista elämänpolitiikkaa, jolla voidaan reflektoida oma elämä uudestaan mielekkäällä tavalla.

Elämäntapamuusikko voidaan tulkita ravintolamuusikon perustyyppiksi, josta siirrytään muihin muusikkotyyppeihin. Zygmunt Baumanin³⁷ elämäntyyliuokitusta soveltaen hän on postmoderni "turisti", joka matkaillee muusikon identiteetin ympäröimässä maailmassa. Puhtaimmillaan tyyppi on samanlainen kuin Roosin³⁸ "aidosti onnellinen elämä" -tyyppi. Turistina muusikko ei ota stressiä huonoista työ- tai asunto-olosuhteista, sillä hänhän on vain käymässä täällä ja nauttimassa siitä, mistä voi: *"Mä oon sen stressin heittänyt pois, en oo enää stressannut näillä hommilla kolmeen neljään vuoteen"*. Stressiä ei tule kun rentoudutaan, *"lueskelen, silloin tällön otetaan pikkusen viinaa"*³⁹. Eli kuten Bauman⁴⁰ ilmaisee asian: *"Maailma on olemassa mukavaa elämää varten, mikä antaa maailmalle myös merkityksen"*.

Orientaation muutos tapahtuu useimmiten jonkin merkittävän elämäkokemuksen takia. Giddens⁴¹ havainnollistaa näitä elämän kohtalokkaita hetkiä päätöksillä mennä naimisiin, hääseremonioilla sinänsä ja mahdollisella eropäätöksellä. Suhteen särkyminen voi johtaa muusikon toimimaan "kaatajamuusikkotyypin" mukaisen kaavion tavalla. Useille muusikoille avio- tai avoliiton solmiminen muuttaa suhdetta työhön, etenkin kiertue-elämään. Vakiintunut suhde pakottaa arvioimaan asioiden tärkeysjär-

jestystä omassa elämässä. Alalla pitempään olleille kaatajille ei ollut niinkään ominaista yhden illan suhteet, vaan puolivakituiset useat suhteet. Nämä olivat joko peräkkäisinä vaihtuen aika ajoittain tai sitten yhtäaikaisina, jolloin jokaisessa esiintymispaikassa oli vakituinen suhde.

Aika monet kertoivat, kuinka yleistä oli, että joskus muusikkouteen helposti liittyvät oheistoiminnot, viinan juonti ja naisten kaataminen, saattavat muodostua tärkeämmäksi kuin itse soittaminen: *"hitto eihän tämä keikka mennytkään hukkaan, tässähän saattaa saada pillua"*⁴². Kukaan ei tosin kertonut olevansa juuri haastatteluajankohtana tällaisessa vaiheessa, mutta jotkut vihjaisivat muutaman kerran olleensa. Aika yleisesti tällaiseen orientaatioon viitattiin hekotellen ja pilke silmäkulmassa tosiasiana, jonka haastattelijä muusikkona varmasti itsekkin tietää: *"kuinka pidetään [hyviä suhteita], heh-heh, no näitähän, heh, monellakin tavalla, heh heh, tota miten rehellisesti tähän pitää vastata, jos on kysymys naispuolisista ravintolatyöntekijöistä, niin jokainenhan tietää millä tavalla niistä, niistä pidetään huolta"*⁴³. Muutamat kertoivat juttuja, jotka vaikuttivat moneen kertaan kerrotuilta ja ehkä matkalla "parantuneiltakin". Tässä mielessä kutsunkin tällaista kulttuurista mallia muusikon manukseksi⁴⁴, koska se on käyttäytymismalli, jonka kaikki tietävät olevan "muusikolle tyypillistä käyttäytymistä". Tosi-asiassa muutamat legendat vahvistavat ja uusintavat tällaista muusikonroolin ulkoista käyttäytymismallia. Mutta pelkästä media-julkisuuden säestämästä ja vahvistamasta muusikkojen folkloresta ei liene kysymys, vaan suhtautumistavasta, jonka muusikot tunnistavat toisistaan ja aika monet itsestäänkin (tosin yleensä vain jälkeenpäin).

Kyseiseen ajattelutapaan kuuluu, että soittaminen keikoilla on vain keino, jonka avulla voi nauttia naisista ja alkoholista. Vaikka haastattelemieni muusikoiden (ja omien kokemuksienikin) perusteella nämä kaksi addiktiota kuuluvat useimmiten yhteen, ne voivat esiintyä myös erikseen. Kaatajamuusikoille on ominaista pakeneminen, kyvyttömyys sitoutua. Etsijän halu on tyydyttämätön, vaikka hän kyllä saa etsimänsä, mutta saatuaan ei ole enää kiinnostunut siitä: *"korkeintaan kerran viitsin olla saman reiällä, tai jos on oikein hyvät kyydit ollut niin sitten voi vielä taittua toiseen kertaan, mutta sitten se on lopullisesti ohi"*⁴⁵.

Tälle tyypille tärkeintä ovat oheistoiminnot, joihin ravintolamuusikon työ antaa parhaat edellytykset. Keskeisimmän alueen muodostaa uusien sukupuolikumppanien haku. Eksplisiittisimmin tämä ilmenee joidenkin ravintolamuusikoiden "pistelasku-

systemissä", jossa eniten pisteitä kahden viikon esiintymisperiodin aikana kerännyt muusikko on sankari ja voittaja. Pisteitä saa vain uusista sukupuolikumppaneista, entisiä valloituksia ei saa yleensä laskea mukaan (tai niistä saa vain puoli pistettä). Muutamat ravintoloitsijatkin suosivat tällaista kilpailua [ainakin vielä 1980-luvulla] kertoen esiintymään tulevalle yhtyeelle parhaan pistemäärän ja kannustaen sen rikkomiseen. Tällainen perustuu siihen näkemykseen, että kova naistenmiehen maine tuo runsaasti naisia ravintolaan, jolloin myös miehiä tulee perässä.

Yhtyeessä onkin kyllä hyvä olla ainakin yksi tätä tyyppiä edustava, koska se todella lisää osaltaan työtilaisuuksia. Joskus ohjelmatoimistosta annettiin ohjeita yhtyeitä tilaavan henkilökunnan jäsenen suhteitten hoitamiseksi: *"Kerran ihmettelimme miksi meitä ei tilattu uudestaan yhteen ravintolaan, kunnes ohjelmatoimiston johtaja — sanoi suoraan, että se johtui siitä, ettei teistä kukaan hoidellut sitä hovimestaria. Sen jälkeen lupasimme, että yhtyeemme nussii kaikki kaksijalkaiset naaraat herätyskelloa lukuun ottamatta"*⁴⁶.

Muusikoilla yleensäkin tuntuu olevan sellainen käsitys, että muusikkous on lahja, joka antaa heille ylemmyyden tunteen siitä, että he ovat parempia kuin tavalliset ihmiset. Howard Becker⁴⁷, joka toimi muusikkona tutkimusta tehdessään huomasi muusikoita tutkiessaan, että heillä oli sisäistetty usko siihen, että he menestyvät hyvin naisten valloituksissa. Raadollisemmin nämä asiat korostuvat kuitenkin niin sanottujen tähtien (miessolistien) työssä.

*Leo "Limppu" Lindholmin bändin ollessa kerran talvella Jyväskylässä Sammyn ympärillä parveili jo melkoinen liuta tyttöjä. Sammy lainasi keikkabussin avainta ja kävi aina yhden tytön kanssa kerrallaan 'seurustelemassa' bussissa. Koska oli kylmä talvisää, ikkunat olivat huurussa. Sammy laittoi flektin päälle ja jonkin ajan kuluttua jyväskyläläiset kurkkivat auton ikkunasta sisään. Sammyn kiihkeää toimintaa se ei häirinnyt. Juttu kiersi ja seuraavalla keikalla Jyväskylässä lyötiin yleisöennätys."*⁴⁸

Tällaiset legendat, olivatpa ne tosia tai ei, muokkaavat voimakkaasti muusikon ma-
nusta, kulttuurista mallia, jollainen ohjaa ainakin jossain määrin hänen käyttäytymis-
tään ja puhetapaansa.

Kaatajamuusikko on turistin⁴⁹ itsekäs muoto, joka matkailee ravintoloiden seksuaalisuhteiden ja viinan maailmassa. Kaatajamuusikkoutta ei voida pitää kuitenkaan itsenäisenä perusorientaationa, koska se on pakostakin ohimenevää, sillä on täysin selvää, että jos alkoholin käytöstä tulee muusikon työn kiinnostavin osa, urasta tulee loppu joko vapaaehtoisesti tai pakosta. Muusikko voi toki joskus sinnitellä kauankin alkoholin suurkuluttajana, mikäli hän on erityisen lahjakas muusikkona ja pystyy hoitelemaan soittotyönsä kohtuullisesti. Joka tapauksessa kaatajamuusikkouden addiktiivinen toteuttaminen voi johtaa ajan mittaan siihen, että addiktiivinen käyttäytyminen saa lopulta pääosan elämästä selviämisen strategiana:

Se oli niin hyvä pianisti, en mä ikinä oo kuullut, siis suomalaista pianistia kuin se oli, se oli nero. Minä soitin monta kertaa päivässä, et se on kotona, menin kotiin ja laitoin sen kravatin, kengännauhat solmin kiinni ja pistin kissarusetin sille. Muistan kun soitettiin Lidossa, niin tää virolainen, se laulaja Georg Ots, niin se istu siellä vähän aikaa siellä sivupöydässä sen uuden rouvansa kanssa, mannekiinin kanssa, niin se tuli sitten mulle sanoo, saaks hän tulla laulaa, että sullon niin hyvä pianisti, että hän ei voi tuolla istua, hänen täytyy päästä laulaa. Se Hesperian yllääkäri, oli jazzmiehiä, se toi sen sinne Töölönrantaan ja vei yöllä mennessään. Sill oli liian hyvä luonne, se ei osannut sanoa ei, kun pojat pyysivät aina, sitten soittivat joskus, että mennään kaljalle, niin se ei osannut sanoa et ei.⁵⁰

Tähtiinpyrkijämuusikko edustaa baumanilaisen kehikon "pyhiinvaeltajaa". Sellainen käyttäytyminen oli Baumanin mielestä mielekästä traditionaalisessa yhteiskunnassa. Tähtiinpyrkijöitä voidaan verrata "Pyhään maahan" pyrkijöihin, joilla on mutkia matkassa. Ongelmia syntyy siksi, että vain harva pääsee tähdeksi. Tähtiinpyrkijä edustaa yleisemmällä tasolla ihmistä, joka pyrkii huipulle keinoista välittämättä. Nykyisinhän on lukematon määrä kursseja, joiden tarkoitus on nimenomaan saada ihminen ottamaan oman elämänsä ohjat omiin käsiinsä. Menestysorientoituminen vaatii kovimmillaan vihamielistä suhtautumista muihin ihmisiin. Kilpailu auringosta on tiukkaa, tärkeintä on minä itse.

Mikäli muusikko ei ole tarpeeksi kilpailuhenkinen eikä sorru addiktiiviseen käyttäytymiseen (kaatajaksi), hänestä tulee baumanilaisittain "kulkuri", ohimenijä ja myö-

hemmin paikoilleen jämähtäessään ajopuumeusikko, joka sopeutuu kun ei muuta työtä osaa tai häneltä puuttuu uskallusta vaihtaa alaa. Kulkuria voidaan pitää täten turistin hengenheimolaisena siinä mielessä, että *"kulkuri ja turisti kulkevat sellaisten tilojen halki, joissa toiset ihmiset elävät"*⁵¹. Mutta toisin kuin turisti, kulkuri ei pysty nauttimaan elämästä. Kulkurille matkalla olo on pakenemista. Ihmissuhteet luodaan vain hetkeksi, mutta toisin kuin turisti, kulkuri pettyy suhteiden tilapäisyyteen toivoen uuden paikan tuovan jotakin uutta, mutta sielläkin odottaa pettymys.

*1986 lähtien enemmän tai vähemmän päätoimisesti jos vaan suinkin on mahdollista niin en jatka! -- Mie varmaan pidin parhaana justiin sitä, että pääsee kulukemaan kun oli kiva, se oli semmosta helppoa elämää silloin. Nyt on huomannut, että tää on sitä samaa henkisesti hyvin niinku turhauttavaa. OAJ:ssä olen nykyään sitä ennen muusikkojen liitossa sitä ennen HRHL:n, no minä odotan koko ajan nyt sitä että tulis tää kuntien tilanne paremmaksi, että sais noita virkoja sieltä mistä haluaa.*⁵²

Baumanilaisen kulkurin elämäntyylä on luonteista myös sellaisille ohimenijämuusikoille, jotka ovat jo alunperin orientoituneet ravintolamuusikkouteen siten, että ovat vaihtamassa elämäntapaa tai kenttää (ammattia). Tällöin pettymys syntyy vähitellen siitä, että kaikki on jo koettu, eikä missään odoteta enää tulevan uutta vastaan. "Kaikissa" paikoissa on käyty soittamassa ja kaikki muusikkoelämässä (etenkin oheistoiminnoissa) on koettu. Ellei tämä tyyppi ajoissa pääse vaihtamaan alaa on todennäköistä, että hän ajautuu sellaiseen orientaation, jota voidaan kuvata kaatajatyyppiksi. Addiktioista todennäköisin on alkoholin suurkuluttajaksi päätyminen, naisten iskemisen ollessa toinen elämäntyylin muoto. Ohimenijä kokee periaatteessa kaiken saman kuin turisti, mutta toisin kuin turistilta, häneltä kaikki nautinto asioista on mennyt, eikä elämällä ole mitään suuntaa eikä merkitystä, eli kuten Bauman⁵³ kirjoittaa: *"Mielestäni olemme postmodernissa maailmassa jatkuvasti tienhaarassa, emmekä koskaan tiedä, olemmeko jättäneet tienhaaran taaksemme"*

Yhtä usein kuin ohimenijäksi orientoitutaan jo muusikon uran alussa, siihen tullaan siirtymällä elämäntapamuusikosta tai tähtiinpyrkijämuusikosta ohimenijäksi. Yleensäkin alalla pitkään olleet alkavat tähyillä muita vaihtoehtoja ravintolamuusikkoudelle joko kokonaan keikkailun lopettaen (harvemmin) tai keikkailua oleellisesti vähentäen. Usein

käy niin, että ravintolamuusikot kyllästyvät kiertämiseen ja työn epävarmuuteen. Joissakin tapauksissa perhe, puoliso tai lapsi on ollut ratkaiseva tekijä muusikon ammattimaisesta urasta luopumiseen, ainakin niin sanottu viimeinen pisara.

4.5 Orientaatioiden vaihtumisvaihtoehdot: kolme päätyyppiä

Jotta orientaatioiden vaihtumisen lähtökohdat selventyisivät, vertaan aluksi ravintolamuusikkouden orientaatioita Baumanin elämäntyyliin. Lyhyesti esitettynä samankaltaisuutta löytyi seuraavasti: 1) *"Turistit"*, jollaiseksi Bauman pitääärkevimpänä heittäytyä postmodernissa maailmassa. Ravintolamuusikoissa tätä vastaavat elämäntapamuusikon orientaatio sekä addiktiivisessä muodossa kaatajamuusikon orientaatio, joissa matkaillaan musiikin sekä ravintoloiden seksuaalisuhteiden ja alkoholin maailmassa. 2) *"Pyhiinvaeltajat"*, elämäntyyli, jollainen oliärkevä modernissa ja traditionaalisessa maailmassa. Ravintolamuusikoiden joukossa tämä vertautuu tähtiinpyrkijämuusikon orientaatioon, jossa pyritään kunnianhimoisesti johonkin muuhun päämäärään kuin "pelkäksi" ammattimuusikoksi. Tyypillinen "pyhään maahan" pyrkiminen on esimerkiksi tangokuninkaalliseksi yrittäminen kaikin keinoin. 3) *"Kulkurit"* edustaa Baumanin mukaan toista postmodernissa maailmassa ominaista elämäntyyliä. Kulkurin erottaa turistista se, että turistille elämä on vapautta ja nautintoa kun taas kulkurille se on pakkoa ja pakenemista. Kulkuri tietää pysähdysten olevan aina tilapäistä, matkalla olo jatkuu. Muusikoissa tätä edustaa ohimenijämuusikon orientaatio, jossa ollaan vaihtamassa elämäntyyliä (ammattia). Kaikista edellä mainituista orientaatioista voidaan siis ajautua addiktiiviseen käyttäytymiseen (kaatajuus) tai itseensä vetäytymiseen (ajopuu)

Alla olevassa kaaviossa on kuvattu ravintolamuusikoiden orientaatiot ja se, kuinka ne vaihtuvat yleensä elämäntapavälissä. Muusikkous elämäntapana ja tähtiinpyrkijyys ovat yleensä toisensa poissulkevat. Näistä orientaatioista edetään joko ohimenijäksi tai kaatajaksi. Tutkimukseni perusteella näyttäisi olevan niin, että elämäntapamuusikko harvemmin päättyy kaatajamuusikoksi. Ajopuiksi jääminen sen sijaan tuntuu olevan yhtä mahdollinen kaikille orientaatioille. Monilla tavallisilla ravintolamuusikoilla ammatista poistutaan suhteellisen kivuttomasti siirtymällä ohimenijäksi ja sitten

keikkaillaan enää tilapäisesti ennen kuin kokonaan lopetetaan ammatissa toimiminen. Mutta aina lopettaminen ei ole helppoa, vaan alalle jääetään roikkumaan epämääräiseksi ajaksi..

KUVIO 3. Ravintolamuusikoiden orientaatiot ja elämänkaari

Elämäntapa	Ohimenijä	Ajopuu
Tähtiinpyrkijä	Kaataja	Ammatista pois

Ravintolamuusikoista suurin osa sanoo joutuneensa alalle vahingossa, mutta aika nopeasti he imevät itseensä muusikon kulttuuriset käyttäytymismallit, manukset, jotka ohjaavat muusikoiden käyttäytymistä sekä tietoisesti että tiedostamattomasti. Tällöin he valitsevat yleensä jonkin yllä kuvatusta kolmesta pääorientaatiosta. Orientaatio kestää yleensä sen pitempään, mitä tietoisemmin ja refleksiivisemmin muusikko on omaa elämänsä ja muusikon uraansa pohtinut. Silti on selvää, että pelkästään elämäntapaorientaatioon perustuva ravintolamuusikkous voi kestää läpi koko elämän. Ravintolamuusikoiden haastatteluja ja tiedotusvälineitäkin seuraamalla on nähtävissä, että merkittävin seikka, joka voi horjuttaa tällaista elämäntapaa on rakkaussuhteen vaikutus. Avioituminen ei välttämättä pakota muusikkoa orientoitumaan uudelleen, mutta kylläkin refleksiiviseen pohdintaan muusikon uraan ja etenkin oheistoimintoihin nähden. Kuten haastatteluista käy ilmi, poikamiehen on helpompi toteuttaa baumanilaisen turistin elämää.⁵⁴

Tähtiinpyrkijä- ja ohimenijäorientaatiot eivät kestä yleensä pitkään. Kaikki tähtiinpyrkijät eivät edes tavoittele "tähtiä taivaalta", vaan tavoitteeksi voidaan paremminkin nimetä "pieni tähteys", joka varmistaa helpomman työn ja paremman palkkatason kuin pelkällä rivimuusikolla. Tähteys, vaikka vain pienempikin näyttäisi olevan ravintolamuusikoiden keskuudessa enemmänkin naisten haave: *"Tähti ei oo kiva olla, kun kaikki tuntee. Silleen että ois paljon töitä, että ois sellainen lainausmerkeissä pieni tähti"*⁵⁵. Hän on kuitenkin poikkeus, sillä yleensä naispuoliset ravintolamuusikot orientoituvat ainakin enimmäkseen tähtiinpyrkijöiksi. Ymmärrettävästi kaatajuusorientaatio ei voisi toimia samalla tavalla kuin miehillä, pidetäänhän naisten alkoholin käyttöä paheksuttavampana kuin miehien, (puhumattakaan muunlaisesta kaatajuudesta). Haastattelemie-

ni muusikoiden joukossa vain yksi naispuolinen oli vakaasti päättänyt, että pyrkiminen tähtiin saa kestää vain kymmenen vuotta ja siksi hän sitten lopettikin ammattimuusikon uran, koska tie tähtiin ei auennut:

Tällä ei oo mittään tekemistä sen kanssa, et mitä sä ossaat, et täällä menestyy myös sellaiset, kellä ei oo mittään syytä siihen, että menestytään täysin ulkomusiikillisilla avuilla, toinen toista surkeempia laulajia nostetaan muka suuriksi tähdiksi. Mulle on monesti sanottu, niistä etenemisjutuista, että mää oon liian jääräpää ja liian niiku omatahtonen, että sen takia mä en, mutta mä en halua koskaan tehdä niitä asioita sillä lailla, että pyörähtää jonkun sängyn kautta sen takia, että saa jonkun levytysso-pimuksen ja siis joutuu ei pelkästään fyysisesti omalla kropalla vaan siis joutuu myymään omat periaatteensa ja tekemään niin ku muut sanoo ja mä en pysty siihen ja mä en suostu, et mulla on niin oma pää, ja se on niin ku niin moneen kertaan puhuttu, että sen takia ei haluta antaa mahdollisuutta, mä teen niin ku ite parhaaksi nään.⁵⁶

Merkittävä seikka oli, että nämä pääorientaatiot olivat siinä mielessä toisensa pois-sulkevat, ettei elämäntapamuusikosta edetty tähtiinpyrkijäksi eikä tähtiinpyrkijästä elämäntapamuusikkoon. Myöskään ohimenijästä ei tullut aineistoni mukaan sen paremmin tähtiinpyrkijää kuin elämäntapamuusikkoakaan. Vaan suunta oli selvä: elämäntapamuusikosta ja tähtiinpyrkijämuusikosta edettiin joko suoraan ohimenijäksi tai elämässä tapahtuneen kohtalokkaan hetken (yleensä suhteen särkyminen) seu-rauksena kaatajaksi. Näistä sitten poistuttiin ammatista tai jäätiin roikkumaan jollain tavalla ammattiin ainakin silloin tällöin keikkailevana.

Lopuksi on kuitenkin todettava, että kaavio on karkeasti yleistävä. Todellinen elämä ei kulje aivan kaavion mukaan. Periaatteessa orientaatio voi vaihdella jossain määrin yhden keikkaillan aikanakin suunnan ollessa arvaamaton. Kvalitatiivinen tutkimus vaatii kuitenkin jossain määrin luokitusten tekemistä, jotta aineistosta pystyttäisiin sanomaan edes jotakin yleistävää.

4.6 Ravintolamuusikkouden orientaatiot elämänpoliittisina strategioina

Ravintolamuusikkouden orientaatioita ideoidessani huomasin niissä tiettyä yhtäläisyyttä Baumanin⁵⁷ elämäntapatyyleihin: *turistit, kulkurit ja pyhiinvaeltajat*. Hänen mielestään postmodernissa maailmassa on järkevämpää elää turistina tai kulkurina kuin pyhiinvaeltajana, joka kuului modernin maailman edellyttämään elämäntyyliin. Baumanin tyypit ovat ajatus-, mieli- ja kielikuvia, jotka jäsentävät postmodernia käännettä. Mitään yksi yhteen vastaavuutta ei voida katsoa löytyvän, mutta havaitsin yllättävän monia yhtäläisyyksiä omien ja Baumanin tyypittelyjen välillä. Baumanin tyypit eivät perustu mihinkään empiiriseen tutkimusaineistoon, vaan enemmänkin teoreettiseen tarkasteluun. Siksi Baumanin typologia taipuu monenlaisten aineistojen tarkasteluun, vaikka sitä onkin vaikea hyödyntää konkreettisen empiirisen aineiston tarkastelussa.⁵⁸

. Havaitsemani yhtäläisyydet omien ja Baumanin tyypittelyjen välillä perustelevat osittain kärjistettyä teesiäni ravintolamuusikoista postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijöinä. Edellä mainitut orientaatiot edustavat poikkileikkauksen omaisesti muusikkouden orientaatioita. Orientaatiot voivat pysyä hallitsevina pitkiä aikoja tai peräti koko elämän, mutta usein ne vaihtelevat. Vahvemmin yhtäläisyys Baumanin tyyliin tuli esille yksittäisten muusikkojen elämänkulkuja tarkasteltaessa. Tällöin voitiin havaita, kuinka joustavasti muusikkojen työhön liittyvät orientaatiot saattoivat vaihdella.

Giddens⁵⁹ määrittelee elämänpolitiikan elämää koskevien päätösten politiikaksi. J. P. Roosin⁶⁰ mukaan voitaisiin "vähemmän kunnianhimoisessa muodossa" jopa puhua elämänpolitiikasta hyvinvointipolitiikan sijasta, koska "*elämänpolitiikka muuttuu tärkeäksi ja ongelmalliseksi juuri nyt kun hyvinvointivaltion perusteet ovat muuttuneet*". Toinen vaihtoehto olisi hänen mielestään tulkita elämänpolitiikka pikemminkin elämänhallinnaksi ja sen edellytyksiin vaikuttamiseksi. Kolmannen vaihtoehdon mukaan on huomioitava myös ratkaisujensa riskit. Itse tulkitseen elämänpolitiikan elämää koskevien päätösten sekä elämänhallinnan ja sen edellytyksien strategioiksi.

Ravintolamuusikot ja elämänpolitiikka kohtaavat siinä, että ravintolamuusikolle työstä selviytyminen on aina edellyttänyt erityistä muusikon elämäntapaa. Tämä elämäntapa muodostuu erilaisista kaikkien tuntemista *manuksista*, jotka muokkaavat ja ohjaavat käyttäytymistä ja suhtautumista erilaisissa elämän tilanteissa. Elämänta-

paorientaatio auttaa muusikon identiteetin ylläpitoa tilanteessa, jossa työn epävarmuus ja lyhytaikaisuus vaatii usein muutakin kuin ravintolamuusikon työn tekemistä. Moni joutuu elättämään itsensä soittamalla erilaisissa kokoonpanoissa tai eri yhtyeissäkin, koska laulun sanoin “niin pieninä palasina / on leipäni maailmalla”⁶¹. Vaikka kehittämäni muusikkouden orientaatiotyypit olivatkin alunperin työhön sopeutumisstrategioita, niin yleistynyt epävarmuus, joka on levinnyt muillekin elämän alueille antaa aihetta tulkita niitä myös itse elämän sopeutumisstrategioiksi. Olen jossain määrin taipuvainen tulkitsemaan ne myös itsepuolustusstrategioiksi⁶², ainakin silloin kun muusikko “kohtalokkaan hetken” jälkeen on vaihtanut orientoitumistaan alkaen elää määrätyn *manuksen* mukaan. Etenkin kaatajuuden ollessa kyseessä henkilö yleensä noudattaa muusikon *manusta* niin vahvasti ja ylikorostetusti, että häntä voisi pitää kyseistä orientaatiota kuvaavana lähes weberiläisenä ideaalityypinä. Toisaalta myös ammatin tilapäisyys osaltaan vaikuttaa siihen, että muusikkouden orientaatiot voidaan tulkita sopeutumisstrategioiksi.

Yleistäen voidaan todeta, että postmodernille ajalle ominaiset työsuhteet tulevat vaatimaan yhä enemmän sitoutumista erityiseen postmoderniin elämäntapaan, jotta työstä pystytään suoriutumaan menestyksellisesti. Postmoderni yhteiskunta vaatii työntekijöiltään sellaisia kvalifikaatioita ja luonteen ominaisuuksia, jotta ne eivät ole mahdollisia keski-ikä ohittaneille (ainakaan suurelle osalle). Baumania⁶³ lainaten: *"Postmoderni maailma on etuoikeutettujen maiden kulttuuria, jota luonnehtii runsas kulutus, suuri varallisuus ja hyvinvointi. Sellaista kulttuuria ei voi mielestäni tehdä jokaisen elämäntavaksi"*.

5 LOPPUSOITTO

Olen tarkastellut tutkimuksessani sekä ravintolamuusikon ammatin elämänkaarta Suomessa (sosiaalihistoriallinen juonne) että itse muusikkoutta, joka ilmeni erilaisina orientaatioina suhteessa työhön ja sen “oheistoimintoihin” (elämäkertatutkimuksellinen juonne). Mitä sitten tulee introssa esittämäni pohdintaan, joka liittyy kysymykseen tutkijan roolin ja muusikon näkökulman erillään pitämisestä, on ainakin sosiaalihistoriallisen juonteen osalta todettava, että se on ollut vaikeaa, sillä pyrkiessäni tarkastelemaan asioita nimenomaan ravintolamuusikon näkökulmasta olen tulkinnut asioita varmasti erilailla kuin niin sanottu objektiivinen historiankirjoitus edellyttäisi. On kuitenkin todettava, että kenttätöyöhön perustuvassa tutkimuksessa tutkijan identiteetti ja rooli kietoutuvat läheisesti tutkittavien rooliin. Tässä suhteessa olen samaa mieltä kuin Pirkko Moisala¹, joka toteaa, että “*viatonta tutkimusta ja koskemattomana, objektiivisen etäisyyden säilyttävää tutkijaa ei ole*”. Silloin kun tutkija kuuluu itse tutkittavien joukkoon tai on muuten hyvin läheisessä suhteessa heihin, tunteet liittyvät jo tulkinallisen metodin herkkyyden mahdollistajina tutkimuksen tekoon. Tulkinallinen tutkimus ei voi olla koskaan arvoista vapaa, vaan tutkija on Silvastin² mukaan aina jonkun puolella. Tämä seikka on syytä pitää mielessä ravintolamuusikon sosiaalihistoriallista juonetta ja koko tutkimustakin arvioitaessa. En voi väittää, että toinen tutkija päätyisi samaan kolmijakoon tai päätyisi edes kirjoittamaan samasta näkökulmasta. Mutta mikäli tutkimuskysymys asetetaan ravintolamuusikon näkökulman tarkasteluksi, kuten olen tehnyt, uskoisin muidenkin tutkijoiden päätyvän ainakin lähelle omia johtopäätöksiäni; miten lähelle sen lukija voi itse arvioida.

Tutkimukseni keskiössä olevan elämäkertatutkimuksellisen juonteen johtopäätökset ovat Baumanin typologian samankaltaisuuksiin viittauksia lukuun ottamatta kehittäjäni, jotka ovat pikkuhiljaa kiteytyneet tutkimuksen aikana. Ideat tyypittelyyn ovat olleet koko tutkimuksen alusta lähtien. Vakaa käsitykseni on, että ravintolamuusikoiden elämäkertoja ja teemahaastatteluita analysoimalla toisetkin tutkijat päätyisivät samantapaiseen tyypittelyyn, joskin nimet ja painotukset varmasti vaihtelisivat tutkijan oman taustan mukaan. Oma muusikkouteni on vaikuttanut ennen kaikkea orientaatioita esittelevien ravintolamuusikoiden valitsemisessa.

Tutkimuksen toisessa luvussa esittelemäni kolmijako kurinpidon, sivistämisen ja markkinakurin kausiin osoittautui sopivaksi tulkintakehykseksi tutkia ravintolamuusikon työn, alkoholipolitiikan ja yhteiskuntapolitiikan välisiä suhteita. Jaksottelu toimii selkeästi kurin ja markkinakurin kausien kohdalla, mutta sivistämisjakso on sumeampi sekä taitekohdiltaan että koko jaksona ja se jakautuikin selvästi vielä kahtia. Olen tulkinnut kaudet kuten myös ravintolamuusikotkin eräänlaisiksi elämänpolitiikan edeltäjiksi. Kaudethan kuvaavat sitä minkälaiset politiikat ovat kontrolloineet ja kasvattaneet (sivistäneet) yksilöä ennen kuin hänestä tuli oletettu oman elämänsä kontrolloija.

Seuraava alla oleva kuvio havainnollistaa kaikesta ylimalkaisuudesta huolimatta ravintolamuusikkojen kosketuspintoja erillispolitiikkojen kanssa. Keskellä olevalla vaakarivillä ovat työpolitiikka ja alkoholipolitiikka, joiden vaikutus ravintolamuusikon työhön on ollut suurempi kuin muiden aina 1990-luvulle saakka. Alimmalla vaakarivillä ovat elämänpolitiikka ja musiikkikulttuuri liittyvät ravintolamuusikon työhön jo epä-määräisemmin. Yhteisöllisellä elämänpolitiikalla tarkoitan tässä lähinnä ravintolamuusikoiden ammatillisen identiteetin elämänpolitiikkaa, joka liittyy manus-käsitteeseen. Tämä sisältää ne kulttuuriset mallit ja käsitykset, joita ravintolamuusikoilla on ammat- tiinsa ja elämäntapaansa (ravintolamuusikkouteen) kuuluvista asioista. Ylimmäisellä vaakarivillä olevat politiikat edustavat yleisemmällä abstraktiotasolla olevaa metatasoa suhteessa ravintolamuusikon työhön. Näin siksi, että olen tutkimuksessani pyrkinyt tarkastelemaan myös suomalaisen sosiaalipolitiikan kehitystä ravintolamuusikkojen ammattikunnan elinkaaren kautta eli tavallaan “yhteiskunnan tapahtumista ravintola- muusikoiden elämässä”. Siksi se miksi ravintolamuusikot ovat olleet oivallinen tutki- muskohde, johtuu siitä, että he ovat olleet tahtomattaan erillispolitiikkojen risteyksessä

historian saatossa. Kuri ja kontrolli ovat olleet interventiopolitiikan ilmentymiä, joiden sivistyneempiä muotoja ovat erilaiset tukimuodot, palvelut ja valistus.

KUVIO 4. Ravintolamuusikot ja erillispolitiikkojen suhde

Systeemi / instituutio- tai interventiopolitiikat	Sosiaalipolitiikka	Yksilö / yhteisö ja adaptaatiopolitiikat
Työpolitiikka	RAVINTOLAMUUSIKOT	Alkoholipolitiikka
Elämänpolitiikka	Musiikkikulttuuri	Yhteisölliset elämänpolitiikat

Nostan seuraavassa tarkastelussa esiin muutamia jaksottelun keskeisiä piirteitä työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja elämänpolitiikan ytimistä ja tarkastelen niiden merkitystä ravintolamuusikoille. Pohdin lisäksi ravintolamuusikoille tulevia haasteita, joita globaalisuuden ja kilpailuyhteiskunnan vaatimukset sekä teknologian kehitys tuovat tullessaan muissakin ammateissa. On paljon mahdollista, että 2000-luvulla työpolitiikan ja elämänpolitiikan kohtaaminen ajankohtaistuu, Suomen tapauksessa sitä kärjistää alkoholipolitiikassa odotettavissa oleva murros Viron EU -jäsenyyden myötä. Suomessa on vuoden 2004 alusta lähtien saanut tuoda EU-maista alkoholia rajattomasti omaan käyttöönsä. Keväällä 2004 valtiollinen alkoholipolitiikkakin alkoi uudelleen nostaa profiiliaan veroalennuksen myötä. Myös myöhään yöllä olevat ravintolat ovat joutuneet kontrollitoimien kohteeksi. Vaikka alkoholipolitiikka onkin edennyt rysäyksen omaisesti, siihen on liittynyt kaksi askelta eteenpäin yksi taakse mentaliteetti³.

Työpolitiikan kannalta tarkasteltuna muusikon ammatissa on joitakin erikoispiirteitä, jotka erottavat sen muista tavallisempina pidetyistä ammateista. Valottaakseni näitä erikoispiirteitä esitän ensiksi muutamia kysymyksiä ja vastauksia: Onko ravintolamuusikoiden järjestäytyminen ja edunvalvonta ollut sitten muista ammattialoista poikkeava-

vaa? Kyllä, sillä ravintolamuusikoiden heikko työmarkkina-asema johtuu paljolti alan luonteesta (työn keikkaluonteisuus ja tilapäisyys). Muusikot yleensäkin ovat pieni, melko individualistinen ryhmä, joka kiinnostaa vähän poliitikkoja. Teollisuuden työsuhteissa suuret järjestäytyneet liitot pakottavat työnantajapuolenkin järjestäytymään ja tunnustamaan työntekijäpuolen vastapuolekseen. Lisäksi työntekijäpuolen järjestäytyneet suhteellisen homogeeniset ryhmät kiinnostavat poliitikkoja, jolloin he ovat valmiita "kuuntelemaan" työntekijäpuolen vaatimuksia. TES-järjestelmän katsotaan syntyneen vuoden 1940 ns. tammikuun kihlauksen ja vuoden 1945 yleissopimusten seurauksena, jotka syntyivät sosiaalisen uhan vaikutuksesta⁴. Ravintolamuusikoiden TES-järjestelmä syntyi nykyaikaisessa muodossa noin 30 vuotta edellisten jälkeen vasta vuonna 1974⁵. Lisäksi työehdoista neuvotteleminen on ollut poikkeuksellista siksi, että 1920-luvulta saakka on ollut vaikea tietää edes kuka tai mikä on työnantaja. Työnantajina ovat olleet milloin "soittogulashit" ja kapellimestarit, milloin agentit ja ohjelmatoimistot. Ravintolamuusikon kannalta ongelmana on silloin se, että kyseessä oleva työnantaja itse usein väittää vain välittävänsä työtä, jolloin sosiaali- ja eläketurva jäävät puutteellisiksi.

Ovatko ravintolamuusikoiden edunvalvonnan vaikeuksiin vaikuttaneet jotkin erikoistekijät? Näin voidaan väittää, sillä ravintolamuusikoiden työmarkkina-asemaa on heikentänyt ulkomaalaisten muusikkojen suuri lukumäärä, mikä ei missään muussa ammatissa tulisi kuuloonkaan. Tiukan ulkomaalaispolitiikan ansiosta niin sanottu normaali kotimainen työvoima on saanut olla monella alalla melkein monopoliasemassa. Ravintolamuusikoiden työehtojen polkemisen edellytyksenä on ollut erityisesti ulkomaisen työvoiman suuri määrä, jota muutamat ohjelmatoimistot ovat edistäneet. Teollisuuden työsuhteet edustavat lisäksi perinteistä kunnon (sic!) suomalaisen työmiehen arvostusta. Tällöin ammattiryhmien edunvalvontaa pidetään oikeutettuna, koska edut tavallaan "ansaitaan". Muusikoiden holtittomaan elämään kohdistuva kielteinen leima heikentää ratkaisevasti heidän edunvalvontaansa. Ulkomaalaisten muusikkojen suurta tarvetta perusteltiin aivan liian usein suomalaisten muusikkojen liiallisella alkoholien käytöllä työssä. Tämä on kuitenkin osoittautunut olevan liioiteltu myytti.

Onko ravintolamuusikoiden freelanceroituminen oire laajemminkin työsuhteissa tapahtuvista muutostuulista? Jälleen vastaus on myönteinen, sillä ravintolamuusikon

työ on hyvä esimerkki epätyypillisistä työsuhteista ja etenkin vuokratyövoimasta, joka nykyisin valtaa alaa yhä useammilla työaloilla. Koska työnantajan ja työntekijän välissä saattaa olla useampiakin vuokratyövoiman välittäjiä, on hyvin vaikea valvoa työehtojen noudattamista. Suuri osa vuokratyön välittäjistä ei edes kuulu työnantajien liittoon eikä ole niin muodoin kovin halukas noudattamaan työehtoja, vaikka alalla olisikin yleissitova työehtosopimus. Vuokratyön yleistyminen ja pirstoutuvan elämän politiikka asettaa muutospainetta sosiaali(turva)politiikalle.

Lisäksi valtion rooli oli teollisuuden työsuhteissa mukana jo vuosisadan alusta lähtien työsuojelulainsäädännön avulla. Ravintolamuusikoiden pieni ryhmä ei muodostanut mitään keskeistä uhkapotentiaalia yhteiskunnan kiinteydelle, joten valtion kiinnostus jäi tässä mielessä hyvin marginaaliseksi. Valtion viranomaiset ja luottamusmiehet valvoivat sopimusten ja lainsäädännön avulla teollisuuden työsuhteita. Ravintolamuusikoiden työsuhteiden valvonta oli minimaalista, koska useimmiten se jäi työtä vuokraavien managereiden ja ohjelmatoimistojen mielivallan armoille.⁶

Kuten edellä olevista kysymyksistä ja vastauksista käy ilmi, ravintolamuusikon ammatissa on joitakin muista ammateista erottavia piirteitä. Mutta ehkä ammatin merkittävämpiä piirteitä ovat ne, jotka yhdistävät ravintolamuusikon työsuhteen nykyaikana yleistuviin työsuhteisiin, joissa avainsanoja ovat liikkuvuus, joustavuus, määräaikaisuus ja vuokratyö. On syytä pohtia näitä piirteitä seuraavaksi vähän tarkemmin.

Yksi muusikon ammatin piirteistä ilmenee erityisesti suurena liikkuvuutena. Sitä helpottaa jo sekin, että muusikon työssä kielitaito ei ole aina välttämättä työskentelyä rajoittava tekijä. Liikkuvuus on ollut muusikoiden keskuudessa tuttua jo varhain, olivathan esimerkiksi italialaiset muusikot kysytyjä Euroopassa 1700-luvulta aina 1800-luvun loppupuolelle, koska Italian ylivoimainen musiikkikoulutusjärjestelmä teki heistä muita taitavampia. Toisen kuuluisan ryhmän muodostivat böömiläiset muusikot samasta syystä. Vielä 1900-luvun alussa muusikoiden liikkuvuus oli yhteydessä erityisosaavuuteen, tulihan Argentiinasta esimerkiksi tango-orkestereita tuolloin Eurooppaan uutta tanssia esittämään ja esittelemään. Palkkakilpailun voidaan katsoa alkaneen vasta 1920-luvulla Saksan inflaation synnyttämänä vahvistuen 1930-luvun talouspolitiikan ongelmien takia. Liikkuvuus on sittemmin jatkunut voimakkaana meidän päiviimme

asti.⁷ Lahjakkaiden solistien, kapellimestareiden ja erityisorkesteroiden liikkuvuus on verrattavissa esimerkiksi atk-alan erityisasiantuntijoiden liikkuvuuteen.

Mutta ravintolamuusikoiden kohdalla lienee useimmiten kysymys on ollut pelkästään siitä, että ulkomaiset soittajat ovat suostuneet soittamaan halvemmalla kuin kotimaiset, mistä syystä erilaiset agentit ja ohjelmatoimistot ovat suosineet ulkomaalaisia muusikoita saadakseen enemmän voittoa. Todisteiden löytäminen siitä, että ulkomaiset soittajat olisivat todella soittaneet halvemmalla, on lähes mahdotonta. Argumentointini perustuukin siihen, mitä suomalaiset muusikot ovat asiasta kertoneet. [Toki omissa keskusteluissa puolalaisten muusikoiden kanssa 1970-luvulla he itsekkin kertoivat palkkansa olevan pienemmän kuin orkesterillamme. Usein taustalla oli kuitenkin monenlaisia järjestelyjä, esimerkiksi joillekin ohjelmatoimiston puolesta oli ostettu instrumentit, joiden hinta perittiin sitten palkasta.] Koko tutkimuksessani ohjelmatoimistojen rooli esittäytyy ehkä vähän liian kielteisenä. Eri aikakausia tarkastellessa olen poiminut muusikoiden lausumista ja Muusikko -lehden kirjoituksista esiin epäkohtia, jotka heidän näkemyksensä mukaan ovat johtuneet ohjelmatoimistojen tekemisistä tai tekemättä jättämisestä. Sellaisia ovat olleet esimerkiksi ulkomaisten muusikkojen suuri määrä tai ravintolamuusikkojen eläke-etuuksien puuttuminen, josta kiisteltiin siksi, että ohjelmatoimistot katsoivat vain välittävänsä työtä, jolloin heille eivät työntäjän velvollisuudet kuuluneet.

Ulkomaalaisten muusikkojen suuri määrä johtui varmasti suurelta osalta siitä, että ne olivat edullisia ohjelmatoimistoille, näinhän Muusikko-lehdessä on usein todettu varsin kitkerään sävyyn. On muistettava kuitenkin, että ulkomaisen työvoiman määrän kasvaminen jopa yli puoleen vastaavasta kotimaisesta työvoimasta tekee ymmärrettäväksi rajunkin kielenkäytön. Tosin on tässäkin muistettava se, että ulkomaisten muusikkojen suuri määrä oli yleiseurooppalainen tapa ravintolabisneksessä. Kun globalisaation ilmentymänä on muissakin ammateissa alkanut ulkomaisen työvoiman värväys, se on herättänyt laajan vastalausemyrskyn ja asia tuodaan esiin television pääuutislähetysissäkin. Nyt 2000-luvulla ravintolamuusikon työn muututtua freelancemuusikon työksi ei ohjelmatoimistojenkaan kannata enää työllistää ulkomaalaisia ravintolamuusikoita. Silti on syytä korostaa, että ohjelmatoimistot eivät ole kaiken pahan alku ja juuri, vaan Suomessa on muutamia hyviä ohjelmatoimistoja, jotka

noudattavat työmarkkinasäännöksiä ja maksavat ravintolamuusikoillekin kaikki korvaukset.

*"Kyllä maailma tulee menemään siihen, että täällä on vapaat työmarkkinat"*⁸. Monet yhteiskuntatieteilijät, etenkin postmodernistit, yhtyvät edelliseen käsitykseen. Postmodernin murroksen teoreetikot siis esittävät, että työelämän suhteissa ollaan laajasti siirtymässä globalisaation joustavuusvaatimusten mukaisesti lyhytaikaisiin työsuhteisiin, jotka ovat usein lisäksi vuokratyösuhteita. Ravintolamuusikkojen työ edustaa myös tavallaan "perinteistä" lyhytaikaista ja vuokratyötä. Ravintolatyö on yleensäkin ollut varsin tilapäistä, ei pelkästään muusikkojen kohdalla. Osa-aikaisen työvoiman käyttö on lisääntynyt vuodesta 1982 lähtien lukuun ottamatta paria 1990-luvun alun aikaista lamavuotta⁹. Ravintolaelinkeino on pyrkinyt lyhytaikaisilla työsuhteilla joustoihin. Silloin kun kulutus on ollut vähäistä, henkilökunta muusikot mukaan lukien ovat saaneet kokea sen omissa nahoissaan. Lisäksi yksi keskeinen tapa houkuttaa asiakkaita on ollut 1990-luvulla alkanut pyrkimys vaihtaa orkestereita entistä tiheämpään tai käyttää niin sanottuja tähtisolisteja.

Jos postmodernin kääntein teoreetikot ovat oikeassa, ravintolamuusikoiden työn ja elämäntavan muutoksia tarkastelemalla voidaan ennakoida joitakin yleisiä kehityspiirteitä, joita on odotettavissa muissakin työsuhteissa ja päätellä jotain sitä kautta mahdollisesti tulevista sosiaalipolitiikan muutospaineista. Ravintolamuusikoiden työmarkkinoita ovat leimanneet jo 1920-luvulta lähtien monet niistä piirteistä, joita on luonnehdittu ominaisiksi nykyiselle vuokratyövoimalle. Mutta vasta 1990-luvulla työn on sanottu pirstoutuneen sellaiseksi moderniksi pätkätyöksi, jossa entisen kaltaiset sosiaaliturvaverkot eivät anna riittävää suojaa pätkätyöläiselle. Asia on merkittävä siksi, että työttömyyspäiväraha muodostaa monien freelancemuusikoiden tuloista jo oleellisen osan¹⁰.

Jos tällaiset muutokset työmarkkinoilla tulevat lisääntymään globalisaation voimistuessa, työvoiman vapaa liikkuminen tulee kiristämään entisestään kilpailua työpaikoista¹¹. Tästä voi taas olla seurauksena palkanalennusvaatimusten tuleminen yhdeksi kilpailuvaltiksi. Nykyisinhän irtisanomisia pidetään vielä helpoimpana ja tehokkaimpana tuloksen tekemisen muotona. Ravintolamuusikoille taistelu globalisaation haittoja vastaan on ollut tuttua jo 1920-luvulta saakka. He ovat saaneet taistella milloin ulkomaalaisten muusikoiden liiallista määrää vastaan, milloin suoranaisia palkanalennuksia vastaan. Tämän on mahdollistanut työnantajien kasvottomuus. Usein

on ollut vaikea tietää, kuka vuokratyönvälittäjistä on ollut työnantaja kaikkien väittäessä vain välittävänsä työtä.

Globalisaation ansiosta työnantajien kasvottomuus tulee olemaan vielä yleisempää, koska työnantaja voi olla kokonaan toisessa maassa tai maanosassa. Tämän ei tarvitse välttämättä merkitä kuitenkaan antautumista liberalisoivan globalisaation edessä, kuten suurin osa 1990-luvulla työmarkkinoita ja sosiaalipolitiikkaa koskeva keskustelu edellytti Bob Deaconin¹² mukaan. Kehityssuunnat eivät ole luonnonlakeja, vaan niihin voidaan vaikuttaa¹³. Ravintolamuusikkojen onnistunut taistelu omista eduistaan vuokratyön maailmassa osoittaa myös selvästi, että asioihin voidaan aina vaikuttaa: esimerkkinä voidaan mainita ravintolamuusikoiden eläketurva (1998), jonka mukaan pätkätyötkin kartuttavat eläkettä.

Toisaalta monet tekijät ovat olleet omiaan heikentämään Muusikkojen liiton menestyksellisenkin edunvalvonnan vaikutuksia. Kiristyvää kilpailu työmahdollisuuksista, pätkätyöläisyyden lisääntyminen, ohjelmatoimistoyrittäjyyden kasvaminen yhdessä epävarmojen tulevaisuudennäkymien aiheuttamien alanvaihtokaavailujen myötä näyttävät lisänneen yksittäisten muusikkojen alttiutta katsoa lisien ja korvausten maksamatta jättämistä läpi sormien. Ravintolamuusikot ovat kehittäneet erilaisia sopeutumisstrategioita voidakseen selviytyä taiteilemalla työn ja sosiaaliturvan avulla muuttuneen työn vaatimuksista.

On ilmeistä, että markkina-ajattelu vahvistuu ja tunkeutuu vähitellen sellaisillekin alueille, joissa sitä ei vielä ainakaan Suomessa ole nähty. Globalisoituvat työmarkkinat ovat aiheuttaneet koko läntisessä maailmassa työlainsäädännön purkamista, jonka seurauksena työvoiman joustaminen on lisääntynyt määräaikaisten ja keikkahommien myötä muusikoiden malliin lähes kaikki työsuhteet käsittäviksi. Palkkatyön osittuminen ja lisääntynyt pätkätyö luovat aivan uudenlaisen työmarkkinatilanteen, jossa suuri osa työvoimasta joutuu freelancemuusikoiden tapaan tulemaan toimeen palkan ja sosiaaliturvasta mahdollisesti saadun tuen avulla. Tälle osalle elämänpolitiikka on elämän hallinnan väline, jolla voidaan selvitä ja sopeutua työelämän nopeisiin muutoksiin. Pienelle hyvin koulutetulle joukolla, lähinnä tietualan ammattilaisille, työ on aidosti elämänpoliittisten valintojen mahdollisuus. Tälle pienelle eliitin osalle työ on elämäntyylien valintaa, jolloin työpolitiikkakin on muuttunut elämänpolitiikaksi. Suurimmalle osalle

globalisaation vaikutukset ilmenevät kuitenkin työelämän kasvavana epävarmuutena ja työmarkkina-aseman heikkenemisenä.

Lopuksi on todettava, että muusikon kannalta ajateltuna työsuhteiden epävarmuuden lisääntyminen ei ole mitenkään uutta. En itsekään muusikkona aktiiviurallani yleensä tiennyt, onko seuraavilla viikoilla *varmasti* töitä ja missä, eikä se ollut mitenkään outoa. Olin työttömänä kuitenkin vain kerran tai pari vuodessa (kahden viikon jaksoissa). Haluan tällä korostaa, että epävarmuus työsuhteissa merkitsee eri asioita "postmodernia elämää" viettävälle kuin perinteisissä työsuhteissa oleville. Olen tulkinnut asian siten, että mikäli työ koetaan elämäntavaksi, nykyajan "baumanilainen turisti" ei ole edes kiinnostunut mistään varmuudesta.

Alkoholipolitiikan alueella työpolitiikkaa sivuava piirre, joka liittyy muusikoihin yleensäkin, on Niskasen¹⁴ lanseeraama käsite *rankka elämäntapa*, jolla tarkoitetaan lähinnä runsasta alkoholin käyttöä ja irrallisten suhteiden määrää. Tutkimukseni perusteella olisin taipuvainen väittämään, että kyseessä on enemmänkin muutamien legendoiksi kohonneiden tähtisolistien elämäntavasta kuin rivimuusikoiden. Toisaalta haastattelemiini ravintolamuusikot tekivät selvän eron työaikana ja vapaa-aikana tapahtuvan alkoholin käytön välillä. Heidän näkemyksensä asiasta on, että työaikana tapahtuva alkoholin käyttö on vähäistä, joka painottuu yleensä loppuilltan ja etenkin viimeiseen taukoon. Tällöinkin alkoholin nauttiminen liittyi usein valmiuteen "iskeä" naisseuraa yöksi. Mutta monesti alkoholin nauttiminen jää keikanjälkeiseksi, etenkin jos on tarkoitus mennä jatkoille toiseen ravintolaan.

Voidaan tietysti kritisoida sitä, kertovatko muusikoiden näkemykset todellisesta alkoholin käytöstä. Päähuomio tutkimuksessani on kuitenkin kohdistunut siihen, että muutamien tähtien alkoholin käytön legendat on yleistetty koskemaan rivimuusikoita, joilla ei ole mahdollisuutta sellaiseen käyttäytymiseen kuin tähtimuusikoilla. Toinen syy, miksi olen käsitellyt ravintolamuusikoiden alkoholin käyttöä on ollut se, että sitä on käytetty aikojen kuluessa verukkeena ulkomaisten muusikkojen suurelle määrälle työmarkkinoillamme. Toki alkoholin käytön aste työaikana on ravintolamuusikoiden haastatteluiden perusteella vaihdellut. Runsaimmillaan se on näyttänyt olleen sotien jälkeen. Sittemmin 1990-luvun alun lama ja kiristynyt kilpailu pyyhkäisi pois loputkin vähäisestä alkoholin käytöstä, kuten monissa muissakin ammateissa.

Kysymys ravintolamuusikoiden alkoholin käytöstä eri aikoina ei ole niin kiinnostava kuin se, miten muusikoiden alkoholinkäyttöön on eri aikoina suhtauduttu. Alkoholipolitiikan vapautuessa samalla kun kilpailu on kiristynyt ravintolamuusikoiden omat asenteet kertovat raitistumisesta. Juopotteleviin muusikoihin ei nykyisin suhtauduta vakavasti otettavina ammattilaisina. Tällainen suhtautumistapa on aika erilainen kuin suhtautumistapa 1960- ja 1970-luvulla.

Toinen alkoholipolitiikan yhtymäkohta ravintolamuusikoiden työhön liittyy ravintolatoimintaa koskevien alkoholipoliittisten säännöksiensä kautta. Tällöin ravintolatanssia koskevat päätökset ovat olleet tutkimuksen polttopisteessä. Vaikka ravintolatanssien säätelyä ei varsinaisesti pidettykään kuuluvana alkoholipoliittisten säännösten piiriin, oli ravintolaelinkeinon säätelyllä merkittävä välillinen vaikutus ravintolatanssien järjestämisen mahdollisuuksiensa säätelyssä. Ravintolatanssit joutuivat silmätikuiksi lähinnä siksi, että niihin katsottiin liittyvän ikävinä pidettyjä lieveilmiöitä, kuten nuorison kasvava alkoholin käyttö ja prostituutio. Nämä ilmiöt liitettiin voimakkaasti ravintolatanssiin valtiokurin kaudella ennen 1950-lukua. Se että ne liitetään joillakin tahoilla vielä nykyisinkin ravintolatanssiin on osoitus siitä, miten kauan vanhat ajattelutavat sinnittelevät aikojen ja tapojen muuttuessa. Alkoholipolitiikan säätelystä ravintolatanssiin jäivät vain muistot 1900-luvulta, kun 1990-luvulla siirryttiin kohti markkinakurin kautta. Tällöin globaalisuus ja kilpailun kiristyminen johtivat ravintolamuusikot tilanteeseen, jossa vakituisen työn loppumisen seurauksena tarvittiin uudenlaista asennoitumista sekä työhön että elämään: elämänpolitiikkaa.

Ravintolamuusikoiden alkoholin käyttö on ollut paljon esillä suomalaisessa julkisuudessa. [Toki monet muutkin ammatit ovat julkisuudessa leimautuneet "kosteiksi": esimerkiksi poliitikot rock-muusikot, maalarit ja muurarit.] Tästä huolimatta tätä pientä ammattikuntaa ei liene koskaan määritelty alkoholipolitiikan pääkohderyhmiin kuuluvaksi. Jossain määrin se ehkä tuli kurinpidon kaudeksi nimeämälläni ajanjaksolla liitettyksi kontrollia vaativien ongelmaryhmien joukkoon lähinnä kiertävän elämäntapansa perusteella. Tähän vaikutti osaltaan myös ammattikunnan työn kiinteä kytkeytyminen ravintolatoimintaan ja ravintolatanssiin, joihin katsottiin liittyvän monia ikäviä lieveilmiöitä.

Sivistämisen kaudella saattoi saada välillä sen vaikutelman kuin muusikkoja olisi pidetty sivistyneen juomisen mannekiineina, siis eräänlaisina sivistämisen instru-

mentteina. Näin siksi, että ainakin alkuvaiheessa muusikoille anniskeltiin heidän omien lausumiensa mukaankin keikkojen yhteydessä aika avoimesti, vaikkakin yleensä hillitysti. Kyse ei kuitenkaan ollut virallisten alkoholipoliittisten ohjeiden ja suositusten aikaan saamasta vaan enemmänkin vallitsevaa alkoholipoliittista mielipideilmastoa mukailevasta käytännöstä. Tämän mielipideilmaston mukailua, tai pikemminkin ehkä sen hyväksikäyttöä, edusti myös se, että ravintoloitsijat ja ohjelmatoimistot vetosivat suomalaismuusikkojen sivistämistarpeeseen pyrkiessään lisäämään mahdollisuuksiaan värvätä keikoille halvemmalla soittavia ulkomaalaisia. Voi otaksua, etteivät ravintolamuusikot itse (ainakaan sankoin joukoin) olisi tarjoutuneet tai suostuneet alkoholipoliittisten sivistämisspyrkimysten instrumenteiksi, vaikka heille olisi joskus tätä ehdoteltukin. Useinhan heidän suosionsa osin aika runsaastikin nautiskelevan ravintolayleisön tunteiden tulkkina perustuu siihen, että heidät voidaan kokea samaistumiskohteiksi, yhdeksi "meistä" kaikkine raadollisuuksineen.

Ravintolamuusikoiden voisi väittää olleen alkoholipolitiikan kohteina ehkä enemmänkin välillisesti, ravintolatoimintaan liittyvän säätelyn kautta kuin välittömästi. Kurinpidon kaudella ravintolamuusikot kokivat varsin tuntuvasti, että alkoholipolitiikka sääteli heidän työmahdollisuuksiaan ja -ehtojaan. Sivistämisen kaudella muusikoille kävi yhä ilmeisemmäksi, että alan kehitykseen vaikuttivat osaltaan suuret yhteiskunnalliset ja kulttuuriset muutokset, jotka myös määrittivät sitä, miten paljon ja millaisille ravintolapalveluille oli milloinkin kysyntää. Vapaammalla anniskelulupien myöntämispolitiikalla tultiin paitsi edistäneeksi alan laajenemista myös jossain määrin suosineeksi sen tyyppistä ravintolatoimintaa, jonka katsottiin edistävän juomatapojen sivistymistä. Erityisesti ravintolatoiminnan laajenemisella oli osin suotuisiakin vaikutuksia ravintolamuusikkojen työmahdollisuuksiin, mutta myös aivan toisensuuntaisia, mikä näkyi myös ammattikunnan koon vaihteluna.

Kilpailu alkoi näkyä muusikkojen työsuhteissa ja työehdoissa mm. kiristyvänä työtahtina. Lisäksi laajeneminen painottui osin sellaiseen ravintolatoimintaan, jonka piirissä ei eläviä muusikoita tarvittu. Myös halvemmalla soittavien ulkomaisten muusikkojen lukumäärä lisääntyi. Kokonaisuutena ottaen ravintolatoiminnassa sivistämisen kaudella tapahtuneet muutokset olivat sensuuntaisia, että niiden voidaan katsoa olleen omiaan edistämään ainakin alalla pysymään pyrkivien ravintolamuusikoiden itsekuria juomisen suhteen eli heidän juomatapojensa sivistymistä.

Ne piirteet, joiden on katsottu olevan ominaisia nykyisen globalisaation ja markkinakurin aikakauden työsuhteille, ovat ravintolamuusikoille osin tuttuja jo aiemmiltakin ajoilta. Esimerkiksi ravintoloiden jatkoaikakäytäntö ei sinänsä ole mikään uusi ilmiö, joutuivathan muusikot usein soittamaan aamuyöhön jo kieltolain jälkeisinä aikoina, mutta uutta on ilmiön laajuus. Markkinakurille antautumisen kauteen liittyvällä alkoholipolitiikan hellittämisellä tai loppumisella on siis ollut monia haittavaikutuksiakin ravintolamuusikkojen kannalta. Samaa voisi sanoa jo sivistämisen kauden alkoholipolitiikastakin. Luvussa 2 siteeraamani, kurinpidon kauteen liittyvä väite¹⁵ siitä, että ravintolatoimintaan liittyvän alkoholilainsäädännön muutokset ovat muusikon kannalta aina muutoksia huonompaan suuntaan, näyttäisi siis pätevän eräässä mielessä myöhempiinkin aikoihin, jolloin kyseiset muutokset ovat olleet paljolti alkoholipoliittisen säätelyn purkamista.

Vaikka ravintolamuusikot ovatkin hyvin pieni ja erityinen ammattiryhmä, sen kohtaloita ja reaktioita koskeva tarkastelu voi antaa tiettyä pohjaa pyrittäessä ennakoimaan sitä, millaisia paineita valtiollisen säätelyn lisäämisen suuntaan uudentyyppisiksi tai epätyypillisiksi luonnehdittujen työsuhteiden yleistyminen ja niihin enimmästi värväytyvien nuorten työntekijöiden ikääntyminen tulee mahdollisesti aiheuttamaan. Onhan kyse ammattiryhmästä, joka on joutunut elämään epätyypillisissä työsuhteissa vuosikymmeniä ja tutustumaan markkinakuriinkin jo kauan ennen varsinaista markkinakurin aikakautta.

Markkina-ajattelun vahvistumisesta ja epäsäännöllisten työaikamuotojen lisääntymisestä aiheutuva epävarmuus saattaa osaltaan aiheuttaa haikailua valtion ohjaamisen lisääntymiseen¹⁶. Onhan toisaalta myös niin, että historian kulku ei lopu¹⁷, vaan toistaa ainakin jossain muodossa itseään. Tällöin voidaan poleemisesti kysyä, onko ehkä "ennustettavissa" seuraava kehityskulku: markkinakuri vahvistaa vielä otettaan, kunnes alkaa markkinoiden "sivistämiskausi". Mitä tulee niiden tilalle jää nähtäväksi, ehkä kaikki alkaa vain vähän toisessa muodossa alusta.

Elämänpolitiikka liittyy ravintolamuusikoiden haastatteluissa esiintuomaan työn ja elämäntavan yhteyteen, jonka analysointi johdatti minut tarkastelemaan elämänpolitiikkaa. Vaikka aloitinkin Giddensin elämänpolitiikkaa koskevasta lähtökohdista, jouduin toteamaan, ettei se soveltunutkaan kaikkiin ravintolamuusikoihin. Giddensiläinen elämänpolitiikka voi toimia elämän hallinnan välineenä vain harvoille tosi lahjakkaille

ravintolamuusikoille. Yleensäkin työ voi olla elämänpoliittisten valintojen mahdollisuus vain harvoille hyvin koulutetuille ammattilaisille, esimerkiksi atk-alan huipputaitajille. Paremmiin ravintolamuusikoiden elämäntyyliin, ravintolamuusikkouden orientaatioiden, tarkasteluihin istuivat Baumanin tulkinnat postmodernin maailman edellyttämistä elämäntyyleistä: *turisti* ja *kulkuri*, jotka poikkesivat modernin maailman edellyttämästä *pyhiinvaeltajasta*. Analyysini perusteella kehittäessäni ravintolamuusikkouden orientaatit *elämäntapamuusikkous*, *tähtiinpyrkijyys* ja *ohimenijyys* sisältävät monia yhtäläisyyksiä edellä mainitun Baumanin tyypittelyn kanssa. Orientaatit ovat käsitteitä, joita voidaan käyttää hyvin yleisellä tasolla. Tässä tutkimuksessa niiden päätarkoitus on osoittaa, millaisia sopeutumismalleja ravintolamuusikot ovat kehittäneet työn erikoisluonteen takia.

Aineistoni perusteella ei voida yleistää ravintolamuusikkojen työtä ja elämäntapaa koskevia tuloksia muihin ammatteihin. Mutta tutkimuksen perusteella voidaan ennakoita niitä mahdollisesti tulevia haasteita ja ongelmia, joita yleistyvä epävarmuus ja pätkätyöläisyys muissakin ammateissa tuovat tullessaan. Ravintolamuusikot ovat joutuneet sopeutumaan pari kolme iltaa viikossa tapahtuvaan keikkatyöhön. Tällöin on ymmärrettävää, että useat ovat alkaneet puhua työstä elämäntapana. Ei ole hyvin kaukaa haettu ajatus, että elämänpolitiikasta tulee sopeutumiskeino, jolla yksilöt yrittävät sopeutua postmodernissa kilpailuyhteiskunnassa säilyttääkseen edes vähän omanarvontunnetta. Tämä muutos on leviämässä muihinkin ammatteihin työelämän epävarmuuden ja työmarkkina-aseman kurjistumisen myötä.

Lopuksi esittelen kaavion, jossa kiteytyy koko tutkimukseni sosiaalipoliittinen metataustakysymys ja johtopäätökset. Johdannossa esittämäni väite sisälsi käsityksen, että erillispolitiikkojen ollessa vahvoja ei elämänpolitiikkaan tarvitse turvautua. Tämä käsitys on minulle tutkimuksen kuluessa vahvistunut, vaikka sitä ei aineistosta voikaan eksplisiittisesti todentaa. Olen esittänyt alla olevassa kuviossa ajallisen kolmijaon kausien vaihtelun 1900-luvulla. Kontrollin määrän vähentyessä kansalaisten valinnan mahdollisuudet ja velvollisuudet sekä samalla elämänpolitiikan edellytykset kasvavat. Alla oleva kaavio hahmottaa tätä suurta taustatutkimuskysymystä. Elämänpolitiikkaa olisi tarvittu nimenomaan murroskausina, jolloin edellytykset sille hetkittäin olivat olemassa. Oma mielipiteeni on, että elämänpolitiikkaa tarvitaan tulevaisuudessa yhä enemmän täyttämään erillispolitiikkojen jättämää tyhjää.

KUVIO 5. Erillispolitiikkojen ja elämänpolitiikan suhde eri kausina

	Kurinpidon kausi	Sivistämisen kausi	Markkinakurin kausi
Elämänpolitiikka	Elämänpolitiikka	Elämänpolitiikka	Elämänpolitiikka
Työpolitiikka	Työpolitiikka		
Alkoholipolitiikka	Alkoholipolitiikka	Työpolitiikka	
		Alkoholipolitiikka	
Musiikkikulttuuri	Musiikkikulttuuri	Musiikkikulttuuri	Työpolitiikka
			Alkoholipolitiikka
			Musiikkikulttuuri
Murroskohdat: 1900—1920	1950—1960	1990—2000	

Edellä olevaan kuvioon olen ottanut mukaan harmaana alueena myös ajanjakson, jonka rajasin pois tutkimuksestani. Tällä olen halunnut korostaa sitä, että kaikki ajalliset rajat ovat tulkinnallisia eikä historia lopu. Lisäksi haluan korostaa sitä, että kuvion tarkoitus on vain havainnollistaa johtopäätöksiäni. Vaikka erillispolitiikkojen osuus pienenee elämänpolitiikan kasvaessa, niin kuvion mittasuhteet eivät ole mitenkään prosentuaalisesti arvioituja, vaan ovat valittu vain ilmiön hahmottamistarkoituksessa.

Loppujen lopuksi: harvoin tutkimuksen aikana käynee niin, että tutkimuksen kohde lakkaa olemasta. Näin kävi kuitenkin ravintolamuusikoiden kohdalla. Ravintolamuusikot ovat nykyisin keikka tai freelance-muusikoita, jotka kylläkin työskentelevät ravintoloissa. Vielä tutkimuksen alkaessa useat ravintolamuusikot uskoivat, että 1990-luvun alun laman jälkeen palataan viisi tai ainakin neljä iltaa viikossa tapahtuvaan työskentelyyn. Näin uskoin minäkin, sillä kuten taulukosta viisi kävi ilmi kasvoi ravintolamuusikkojen määrä rajusti pari vuotta 1990-luvun alun laman jälkeen. Ravintolamuusikoille koko 1900-luku jää muistoihin vuosisatana, jolloin he kuuluivat vielä niin sanotun normaalin

työn piiriin. Hyvin laiha lohtu heidän kannaltaan on, että paljon muita ammatteja on tulossa perässä. Ravintoloissa esitettävä musiikki on muuttumassa niin sanotuksi bailausmusiikiksi, perinteisen paritanssimusiikin jäädessä kylpylöiden yhteydessä toimivien ravintoloiden kuriositeetiksi. Muutos näyttää tutkimukseni perusteella vääjäämättömältä, sillä paritanssin harrastajat koostuvat enimmäkseen suuresta ikäluokasta, jonka myötä paritanssi siirtyy hautaan. Nuorisolle tanssi on enemmänkin sosiaalista liikuntaa (“bilettämistä”). Silti muusikoilla riittää töitä ravintoloissa tulevaisuudessakin, ravintolamuusikoksi he tuskin itseään kutsuvat saaticka ravintolamuusikkoutta ammatikseen ilmoittavat. Muusikoita tarvitaan sulostuttamaan “oikeiden” työntekijöiden vapaa-ajan viettoa, siksi jatkossakin lienee niin kuin jo pro gradu -tutkimukseni¹⁸ otsikossa totesin: *“Soitto soi ja viina virtaa”!*

6 CODA: Epilogi

Kun aloitin aikuisopiskelun 1990-luvun laman ollessa pahimmillaan, oli ajatuksissani kytenyt idea tulevaisuuden tutkimuksesta ja siitä millaiseksi yhteiskunta ja erityisesti työn merkitys ihmisen elämässä muovautuu. Silloinen mielenkiintoni johtui omasta elämäntilanteestani, jota prologissa valotin. Vaikka tutkimukseni sittemmin ei suuntautunut tulevaisuuden tutkimukseen, on tutkimuskohteeni aika 1900-luku pitänyt yllä mielenkiintoani pohdintoihin millaiseksi tulevaisuuden yhteiskunta muovautuu ja mikä on työn merkitykseen tulevaisuudessa. Seuraavassa kaksi ääripäätä kirjallisuuden alalta.

Reijo Mäki¹ on kirjassaan *Tatuoitu taivas* kuvannut visiota, jossa tapahtumat sijoittuvat tulevaisuuden kaupunkiin, joka on jyrkästi kahtia jakautunut. Varsinaisella kaupunkialueella asuvat hyvin toimeentulevat työlliset, joilla on monenlaisia etuja ja huvittelumahdollisuuksia. Toisen alueen muodostaa itse kaupungin ulkopuolella oleva Pimeä vyöhyke, joka on “turhan väen” alue. Siellä vallitsevat viidakon lait, sähkökin sammutetaan illalla kymmeneltä. Minimimäärä humanismia toteutetaan siten, että ruokaa viedään kuorma-autoilla köyhien alueelle. Edellä on kuvattu lyhyesti yksi tulevaisuuden visio, jollaisella karmeudesta huolimatta ilmeisesti tulee markkinakurin lisääntyessä olemaan enemmänkin kannatusta. Ehkä nykyisessäkin Suomessa löytyy jo monia, jotka pitäisivät tuollaista ratkaisua ihanteellisena köyhäinhuoltomuotona. Edellisellä visiolla on yhtymäkohtia Beckin *Mitä globalisaatio on* -teoksen lopussa esittämää tulevaisuuden kuvaan, jossa hän esittelee “Euroopan brasilialaistumista”².

Postmodernin tulevaisuuden ei ole pakko olla työsuhteiden epävarmuudesta ja lyhyistä määräaikaishuolista huolimatta negatiivinen, ehkäpä edessä onkin Anton

Tshehovin³ 1800-luvulla kirjoittamassa novellissaan *Taiteilijan tarina* maalailema tulevaisuuden kuva: "*Jos kaikki, kaupunkilaiset ja maalaiset, poikkeuksetta kaikki suostuisimme jakamaan keskenämme työn, joka ihmiskunnan kokonaisuutena on tehtävä tyydyttääksemme fyysiset tarpeensa, tulisi meidän jokaisen osalle ehkä vain pari kolme tuntia päivässä. Kuvitelkaa, että me kaikki, niin köyhät kuin rikkaatkin, tekisimme työtä vain kolme tuntia päivässä, ja loppu aika olisi vapaata. Ja kuvitelkaamme vielä, että kehittäisimme työn korvaavia koneita, jotta olisimme vielä vähemmän riippuvaisia ruumiistamme ja selviäisimme vähemmällä... **Joutoajan me kaikki yhdessä omistaisimme tieteelle ja taiteelle**" (lihavointi AN).*

LIITTEET: Sovitus ja soitinnus

LIITE 1: Aikaisempaa tutkimusta

Tutkimuksessani on kaksi tutkimuksellista juonetta sosiaalishistoriallinen ja elämäkertatutkimuksellinen juonne. Sosiaalishistoriallista juonteen otteella tarkoitan Matti Peltosta¹ mukaillen sitä, että en ole rajoittunut pelkästään muusikoiden työn ja elämän tarkasteluun, vaan olen pyrkinyt kytkemään ravintolamuusikoiden työhön liittyvät asiat muihin saman aikakauden kulttuurisiin ilmiöihin. Ennen tutkimukseen ryhtymistä perehdyin aikaisempiin tutkimuksiin, vaikka kirjallisuuteen perehtyminen jatkuikin koko tutkimuksen ajan.

Koska tutkimukseni on poikkitieteellinen, perusteellinen katsaus koko alan tutkimuksiin olisi vienyt tutkimustaloudellisesti aivan liikaa tilaa. Siksi keskityn tässä tarkastelemaan vain suppeasti niitä tutkimuksia, jotka ovat olleet suuntaa-antavia omalle tutkimukselleni.

Muusikoita koskevat tutkimukset ja opinnäytteet ovat olleet 2000-luvulle tultaessa jonkin verran lisääntymässä entiseen verrattuna. Ainakin osasyynä tähän ovat mediajulkisuuden jalustalle nostamat tähdet, joiden yksityiselämä ja siihen liittyvät skandaalit ovat yleisön kasvavan mielenkiinnon kohteina tulleet tärkeiksi tekijöiksi median levikille. Eniten populaarimusiikkiin kohdistuvaa tieteellistä tutkimusta tehdään etnomusikologian alalla. Vaikka omassa tutkimuksessani ohitin varsinaisen musiikkianalyysin, liittyy se silti läheisesti etnomusikologiaan esittäviä taiteilijoita koskevan tutkimuksen kautta. Lisäksi kuten Vesa Kurkela toteaa, suomalaisen populaarimusiikin tutkiminen jäisi

ohueksi ilman yhteiskunnallisten tapahtumien yhteyden pohtimista.² Käsittelen alla muutamia ravintolamuusikoita koskevia tai heihin läheisesti liittyviä opinnäytteiksi tehtyjä tutkimuksia.

Olli-Pekka Niskasen tutkimus *Keikkaelämää* käsittelee alkoholin käytön liittymistä taiteelliseen ja niin sanottuun *rankkaan elämäntapaan*. Niskasen tutkimuksen painopiste on ravintolamuusikon työn luonteen kuvauksessa, jossa hän pohtii työn fyysistä ja henkistä rasittavuutta. Tutkimuksen mukaan muusikoiden omat näkemykset eivät puolla sellaista ajattelua, jossa alkoholin käytöllä olisi positiivinen yhteys luovuuteen, tai negatiivinen yhteys työuraan vaikuttaviin tekijöihin. Mutta muusikot kyllä myöntävät pienen määrän alkoholia rentouttavan ja vapauttavan esiintymistilanteessa, jolloin alkoholin käytöllä voidaan todeta olevan positiivisiakin vaikutuksia.³

Olen käsitellyt pro gradu -tutkimuksessani *Soitto soi ja viina virtaa*⁴ sekä ravintolamuusikoita että anniskelutyöntekijöitä. Painopiste oli 1990-luvun alun tapahtumissa. Tutkimusmenetelminä olivat osallistuvan havainnoinnin lisäksi teemahaastattelu ja lomakekysely alkoholin käytöstä. Tutkimuksen päätuloksena oli se, että työtapakulttuuri oli tiukentunut 1990-luvun alun laman myötä. Tämän lisäksi tutkimuksessa kiinnitin alustavasti huomiota siihen, että muusikot kokivat työnsä usein elämäntavaksi, mutta sen tarkemmin tätä ulottuvuutta en käsitellyt..

Kari Niittymäki on lisensiaattitutkimuksessaan *Muusikon ammatti ja lama* käsitellyt muusikoiden ammatissaan viihtyvyyttä ja laman vaikutuksia työhön. Tutkimusjoukkoon kuuluivat sekä taidemuusikot että keikkamuusikot, josta syystä tutkimusjoukosta tuli hyvin heterogeeninen. Ravintolamuusikoita kyselytutkimuksen kohderyhmästä (n=300 Muusikkojen liiton jäsentä) oli 12 %. Merkittävin tulos oli, että vastanneista 90 % oli tyytyväisiä uraansa, eikä voinut kuvitella itseään muussa ammatissa. Niittymäen mukaan muusikkous on muusikolle koko elämän kestävä tapa elää, jolloin muusikon voimakas työhön samaistuminen eli identifikaatio korostui. Muusikkous mielletään enemmänkin elämäntavaksi ja kutsumukseksi kuin palkkatyöksi.⁵ Myös Auli Irjalan lisensiaattitutkimus *Säveltaiteilijan toimeentulo: tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa*⁶ käsittelee koko muusikkokuntaa, eikä ravintolamuusikoita eritelty sen kummemmin.

Pekka Jalkanen on käsitellyt väitöskirjassaan *Alaska, Bombay ja Billy Boy Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla* jazztanssimusiikkia, jonka suosion ja leviä-

misen kannalta ravintolat olivat keskeisellä sijalla. Tutkimus on ensimmäinen suomalainen populaarimusiikkia käsittelevä väitöskirja. Jalkasen pyrkimyksenä oli osoittaa musiikkitieteen ja historian tutkimuksen rinnakkaisin menetelmin 1920-luvun teollistumis- ja kaupungistumiskehityksen välinen yhteys jazzkulttuuriin. Tällöin hänen ensisijainen tutkimuskohteensa oli ravintola- ja tanssiorkesterilaitos.⁷

Jalkasen teoreettisina lähtökohtina olivat jazzkulttuurin murros ja kulttuuriympäristön vaikutus murrokseen. Tällöin hän tarkasteli rinnakkain sekä musiikin muutostapahtumaa että musiikin yhteiskunnallisia, taloudellisia ja kulttuurielämän erikoistekijöitä. Jazzkulttuurin murroksen kuvaamiseen Jalkanen käyttää akkulturaation käsitettä, joka sopii kahden eri kulttuurin kohtaamisesta seuranneen kulttuurinmuutoksen kuvaamiseen. Etnomusikologisen teorian mukaan kulttuurin sisältä tai ulkoa tullut innovaatio aiheuttaa musiikin muutoksen, joka voidaan määrittellä diffuusio- ja akkulturaatioilmiöksi. Tutkimuksen toinen osa liittyy siihen näkemukseen, että musiikkia on tarkasteltava sekä autonomisena järjestelmänä että laajempaan kulttuurikokonaisuuden osatekijänä.⁸

Seppo Toiviainen määrittelee musiikin institutionaalisen taideteoriansa mukaan yhteiskunnalliseksi instituutioksi. Tällöin tuotannon, välityksen ja kulutuksen vuorovaikutusta tarkastellaan rakenteen, toiminnan ja käyttäytymisen kannalta⁹. Toivaiosen väitöskirja *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat - musikologisten osakulttuurien tarkastelua* oli postikysely suomalaisten musiikkimausta ja -asenteista. Tuloksina hän esitteli kolme makuryhmää, musikologista osakulttuuria. Merkittävä havainto oli se, että eri sosiaaliryhmillä oli oma musiikkimakunsa. Toiviainen tulkitsevi musiikkimaun erojen heijastavan yhteiskunnallisia ristiriitoja¹⁰.

Pekka Suutari on väitöskirjassaan *Götajoen jenkka*¹¹ tutkinut tanssimusiikkia ruotsin-suomalaisen identiteetin rakentajana. Tutkimuksen kohteena ovat kulttuuriset käytännöt tanssimusiikin soittaminen mukaan lukien. Suutari on tutkinut näitä käytäntöjä enimmäkseen göteborgilaisissa tanssiravintoloissa. Kirjan viidestä luvusta kolmas luku käsittelee musiikin roolia ruotsin-suomalaisen identiteetin rakentajana nimenomaan tanssimuusikoiden näkökulmasta. Koko kirjan pääperspektiiveinä ovat tanssiyleisön ja muusikkojen näkökulmat. Suutari selostaa joskus varsin yksityiskohtaisesti orkestereiden kappalevalikoimia ja nuottiesimerkkejä orkesterin esityksistä, jotka poikkeavat luonnollisesti jonkin verran alkuperäisestä nuottikuvasta. Vesa Kurkelan mukaan

väitöskirjassa yhdistyvät nykietnologisen tutkimuksen kaksi keskeistä suuntaa, joista toinen keskittyy pienryhmien musiikkiantropologiseen tutkimukseen toinen laajempaan kehityskulkujen historiaan¹².

Suutarin tutkimus sivusi kaikkein eniten omaa tutkimustani siinä mielessä, että hän oli jopa muutaman kerran soittanut keikoilla muusikkojen kanssa¹³. Tutkimus perustuu pääasiassa kahteen kenttätyöjaksoon 1990—1991 ja 1997—1998, jolloin hän asui Göteborgissa. Tutkimusmenetelminä hänellä oli osallistuva havainnointi, jota varten hän opetteli tanssimaan (sic!). Tällöin hän voi luontevasti saada keskustelukontaktin tanssivaan yleisöön. Osallistuvan havainnoinnin lisäksi hän piti kenttäpäiväkirjaa ja haastatteli sekä yleisöä että muusikoita. Keskeisimpänä tutkimukselleen hän pitää teemahaastatteluita, joissa hän haastatteli 54 henkilöä, joiden joukossa oli 12 ruotsin-suomalaista tanssimuusikkoa. Tämän lisäksi hän teki 17 yhtyeen orkesterihaastatteluita, joissa oli 62 muusikkoa¹⁴.

Marko Ahon väitöskirjassa *Iskelmäkuninkaan tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus*¹⁵ käsiteltiin tähteyttä. Ahon aikaisemmatkin tutkimukset sivuavat omaani, onhan hän kirjoittanut esimerkiksi Musiikin suunta lehdessä *Saakos soittamisesta vielä rahaakin!* Kullervo Linnan orkesterien esiintymispalkkiot vuosina 1950—1980¹⁶. Tässä artikkelissa Aho toteaa muusikoiden tulojen olleen yleensä pienemmät kuin teollisuuden miespuolisella konttorihenkilökunnalla. Lisäksi muusikoiden ansiokehitys on vaihtelevaa ja itse asiassa pienehkö Ahon tarkastelemalla ajankohdalla. Tässä asiassa tulon samoihin johtopäätöksiin: totesinhan ravintolamuusikoiden ansion olleen aina 1950-luvulle saakka paljon riippuvainen myös niin sanotuista tipeistä, joista saatu summa saattoi jopa ylittää varsinaisen palkan¹⁷.

Marko Ahon artikkelit *Unto Mononen, Olavi Virta ja tango Suomen kansan valittuina*¹⁸, *“Elämää suuremmat” Suomi-iskelmän kuolemattomat iskelmädiskurssit antiteeseinä*¹⁹ sekä *Tähden koko kuva*²⁰ voidaan katsoa johdattelevan hänen väitöskirjansa aihepiiriin. Ne sivuavat omaa tutkimustani sekä muusikoiden alkoholin käytön että tähteyden tarkastelun kannalta. Tähteyden elämää suurempana ilmiönä vaatii Ahon mielestä, että seuraavat viisi edellytystä täytyvät: 1) kansan suosio, 2) tosi suomalaisuus, 3) juoppous, 4) kuolemasta täytyy olla jonkin aikaa ja 5) sankarin elämäntarina on oltava tapahtumarikas, joka sisältää reilusti vastoinkäymisiä²¹. Ravintolamuusikoiden alkoholin käyttö on yksi keskeinen teema koko tutkimuksessanikin, mutta täh-

teyttä orientaationa käsittelen vain luvussa 4. Näin siksi, että varsinaisena tutkimuskohteenani ovat ravintolamusiikot, jotka lukeutuvat tavallisiin rivimusiikoihin, vaikkakin muutamat tähdet ovat aloittaneet ravintolamusiikkoina tai myös “vaipuneet” ravintolamusiikoiksi suosion laskeuduttua.

Vuoden 2003 lopussa ilmestyi Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan teos *Populaarimusiikki*²², jota olenkin hyödyntää jonkin verran tässä tutkimuksessani. Mutta suurin osa tutkimuksestani oli jo teoksen ilmestyessä valmistunut, joten olen vain muutamassa kohdassa viitannut siihen.

Akateemisen tutkimuksen ulkopuolella on ilmestynyt muusikoita ja populaarimusiikkia yleensä koskevaa kirjallisuutta ennen kuin akateeminen tutkimus kiinnostui aiheesta. Vesa Kurkelan mukaan nämä eivät aina edes lähdekriittisessä mielessä tai perusteellisuudessaan kalpene akateemisen tutkimuksen rinnalla journalistisesta kirjoitustavasta huolimatta²³. Tarkastelen seuraavaksi muutamia näistä tutkimukseeni vaikutuksia antaneista teoksista.

Jukka Haaviston *Puuvillapelloilta kaskimaille*²⁴ kuvaa jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa 1920-luvulta lähtien. Jazz-musiikin historialla on läheinen yhteys ravintolamusiikkiin, koska ravintolamusiikot olivat enimmäkseen jazz-musiikin ystäviä. Jazz-musiikki olikin olennainen osa ravintolatanssimusiikista aina 1950-luvun lopulle saakka. Jukka Haavisto on tehnyt edellä mainitusta teoksesta oppimateriaaliversion *Suomi-jazzin vuosikymmenet*²⁵, jossa on esitetty tiivistetysti jazzmusiikin vaiheet Suomessa 1919—1969 sekä osin uutta aineistoa edelliseen teokseen verrattuna. Teoksen merkitystä tutkimukselleni lisäsi se, että Jukka Haavisto on itse ollut ravintolamusiikkonakin ja kuuluihan hän haastattelemiini veteraanimusiikoihin. Toinen vielä merkittävämpi teokseen liittyvä seikka on se, että hän on haastatellut lukuisia muusikoita aloittaessaan koota Suomen Jazz & Pop Arkistoon haastatteluita. Nämä haastattelut ovat olleet yhtenä tutkimusaineistonani kaikissa artikkeleissani. Näiden haastatteluiden erityispiirre on se, että ne on tehty faktanäkökulmasta, koska tarkoituksena on ollut ennen kaikkea jazz-muusikkojen historian kirjoitus ja tietenkin myös antaa aineistoa tuleville tutkimuksille. Silti on pidettävä mielessä, että faktat ovat suodattuneet muusikoiden tulkintojen ja kokemusten kautta, joihin myös haastattelija itse on vaikuttanut.

Populaarikirjallisuudessa suomalaisen iskelmän osalta Peter von Baghin ja Ilpo Hakasalon *Iskelmän kultainen kirja* valottaa 125 muusikon elämäntarinan avulla myös

ravintolassa soittavien muusikoiden elämää iskelmän historiaa esitellessä. Tekijöiden mukaan teos on kunnianosoitus suomalaisen iskelmän luojille kertoen kansakunnan salaista historiaa, kätkeytyä muistia "*--kirja on syntynyt kiintymyksestä iskelmään ja halusta tehdä oikeutta elämäntilanteelle, joka on pidetty syrjässä kaikenlaisesta arvostuksesta sitkeästi ja myös pahanillisesti*"²⁶. Teoksessa esitellään laulajia, muusikoita, säveltäjiä ja sanoittajia vuodesta 1926 lähtien aina vuoteen 1986 asti. Teos on populaari yhteenveto iskelmämusiikista, joskin ajanjakso 1973—1986 alkaa olla jo niin lähellä silloista nykyaikaa, että valittujen valitsemisen vaikeus alkaa näkyä.

Iskelmiä on tutkinut myös Einari Kukkonen²⁷, joka on keskittynyt lähinnä tapahtumiin ennen 1950-lukua. Olen hyödyntänyt näitä teoksia ennen kaikkea aikakauden suosikki-iskelmiä tarkastellessani. Tällöin olen tulkinut suosikkisävelmiä vähän eri perusteella kuin Kukkonen, koska näkökulmani on ollut siinä, miten määrätyt kappaleet ovat säilyneet orkestereiden ohjelmistossa 2000-luvulle saakka.

Myös hittilistoja olen hyödyntänyt, jolloin etenkin Juha Lassilan teos *Mitä Suomi soittaa?*²⁸ on ollut hyvä lähde puutteistaan huolimatta. Puutteellisuus ei ole Lassilan vika, vaan johtuu listojen epäsäännöllisyydestä ja niiden tietoisesta muokkauksesta, johon levy-yhtiöt Suomessakin ainakin jossain määrin syyllistyivät.

Teosto on jo muutaman vuoden ajan julkaissut listaa, jossa ovat Suomen 40 eniten soitettua sävelmää²⁹. Tätä olen hyödyntänyt musiikkikulttuurin kohdalla tarkastellessani vuosikymmenittäin sävelmiä, jotka ovat säilyttäneet suosionsa meidän päiviin asti. Teoston listan lisäksi olen saanut tietoa äänitteistä Suomen äänitearkiston tietokannasta vuosilta 1901—1999. Tämän tietokannan on koonnut Olli-Pekka Puranen yhteistyössä Teoston, Yleisradion, Suomen Äänitearkiston ja Helsingin yliopiston kirjaston kanssa³⁰.

(Ravintola)muusikon työtä jollakin tapaa sivuavia populaariteoksia on ilmestynyt nykyisin runsaasti. Niistä haluan mainita ainakin lähdeaineistona käyttämiäni elämäkerrallisia aineksia sisältävät teokset ilmestymisjärjestyksessä: Olli Hämeen suomalaisen jazzin kronikka *Rytmin voittokulku*³¹, Esa Rahikaisen Georg Malmstenin muistelmat *Duurissa ja mollissa*³², Kauko Käyhkön muistelmat *Dallapén tarina*³³, Markku Kosken *Olavi Virta. Legenda jo eläessään*³⁴, Ilpo Hakasalon *Malmstenista Marioniin*³⁵, Maarit Niiniluodon kirjoittamat Toivo Kärjen muistelmat *Siks oon mä suruinen*³⁶, Esa Pakarisen kertova *Hanuri ja Hattu*³⁷ ja Harmony Sisterseistä kertovat muistelmat

*Sulle salaisuuden kertoa mä voisin*³⁸ sekä sota-ajan viihdettä kuvaavan *On elon retki näin*³⁹ ja Seija Lampila Lassiterin kirjoittama omaelämäkerta: *Laululintunen, siipirikko. Iskelmälaulajattaren muistelmia*⁴⁰. Jyrki Hämäläisen *Hopeinen kuu särkyneiden toiveiden kadulla*⁴¹ on erityistapaus siksi, että se on paljolti muusikkolegendoja vahvistava teos, jossa muusikoiden runsas alkoholin käyttö ja seksi yhdistyvät.

Ulkomaisesta tutkimuksesta en ole oikeastaan saanut vaikutteita muista kuin Howard Beckerin klassikoksi nousseen tutkimuksesta *Outsiders*⁴², jossa hän käsittelee poikkeavuuden ilmiötä tarkastelemalla tanssimuusikkoja ja heidän elämäntyyliään. Kiinnostumiseni tästä tutkimuksesta juontuu niistä yhtäläisyyksistä, joita sekä menetelmällisestä otteesta että tutkimuksen johtopäätöksistä löysin. Tanssimuusikoksi Becker määrittelee [varsin väljästi] sellaisen henkilön, joka soittaa populaarimusiikkia rahasta. Poikkeavuuden ongelmallisuus syntyy siitä, kuinka erilailla muusikot ja ne, joille muusikot työskentelevät määrittelevät muusikon työn. Muusikot ovat osa palvelutyöntekijöitä, jotka joutuvat läheiseen kontaktiin yleisön kanssa. Beckerin mielestä palvelutyöntekijät yleensäkin katsovat, että yleisö ei kykene arvioimaan kunnolla heidän palvelutyönsä arvoa. Muusikoiden keskuudessa ristiriita kulminoituu siihen, että muusikot haluaisivat soittaa "jazzia", joka yleisenä terminä käsitetään Beckerin mukaan⁴³ sellaiseksi musiikiksi, jota ei soiteta yleisön [outsiders] toiveiden mukaan.

Mutta voidakseen elää tanssimuusikoiden on soitettava yleisön maun mukaan, jolloin sellaiset muusikot saattavat menestyä sekä suosion että taloudellisen mittapuun mukaan. Tällöin he menettävät kylläkin muiden muusikoiden kunnioituksen, joka johtaa toisien kohdalla myös oman itsensä kunnioituksen menettämiseen⁴⁴. Tämä ristiriita on Beckerin tutkimuksen yhtenä keskipisteenä mielenkiintoinen siinäkin mielessä, että sama ristiriita nousi voimakkaasti esille omassakin tutkimuksessani. Ravintolamuusikoita (ja tanssimuusikoita yleensäkin) pidettiin jazzmuusikoina aina 1960-luvulle saakka. Musiikkimaun perusteella muodostin ravintolamuusikoista musiikkisukupolvia, jolloin ilmeni, että juuri 1950-luku oli siinä mielessä sukupolven vaihdoksen aikaa, että jazzsukupolvi alkoi vaihtua iskelmäsupolveksi⁴⁵.

Beckerin tutkimuksella oli yhtäläisyyttä ja merkitystä oman tutkimukseni kannalta myös siinä, että hän toimi itse ammattimuusikkona useita vuosia ollen aktiivisesti mukana Chicagon musiikkipiireissä. Hän keräsi tutkimusaineistonsa osallistuvan havainnointimenetelmän mukaisesti sekä muusikoiden työtä ja vapaa-aikaa ha-

vainnoimalla. Yhtäläisyyttä löytyy myös siinä, että hän työskenteli enimmäkseen erilaisissa ravintoloissa kuten minäkin. Suurin osa Beckerin havainnoimista muusikoista tiesi hänen tekevän tutkimusta. Näinhän on asianlaita myös minun kohdalla, mutta varsinaisen haastatteluaineiston lisäksi olen tehnyt muistiinpanoja muusikon työstä jo ennen tutkimuksen alkamista. Toisaalta olen tutkimuksen kuluessa havainnoinut muusikkoja kertomatta, että olen tekemässä tutkimusta. [Sitä on edesauttanut se, että aiemmin mainitsemani Pekka Suutarin tavoin olen innostunut, tosin avovaimoni yllytyksestä, opettelemaan “kaikki” tanssilajit, joka on johtanut tanssimisharrastuksen aktivoitumiseen, soittamisen jäätyä taka-alalle]. Becker jatkoi myös muusikkona tutkimuksensa jälkeen, mutta hän totesi, etteivät uudet havainnot ole mitenkään muuttaneet niitä johtopäätöksiä, joihin hän päätyi varsinaisen tutkimuksen aikana. Tässäkin mielessä olen samaa mieltä, sillä jo aloitusaineistoni (n. 20 haastattelua vuodelta 1995) sisältävät ne keskeiset perusasiat, jotka tutkimusaineistoni laajenemisen myötä ovat näyttäytyneet sittemmin eri näkökulmista. Merkittävä ero on sen sijaan siinä, että olen hyödyntänyt tutkimuksessani muidenkin tekemiä haastatteluita.

Beckerin mukaan muusikoiden näkemykset omasta poikkeavuudesta kulminoituvat käsitteessä “kalkkis” [“square”], joka tarkoittaa kaikkia muita kuin muusikoita ja sillä viitataan sekä henkilöön että hänen käyttäytymiseensä. Perusteena muusikoiden erilaisuudelle ryhmänä on se, että muusikoilla on lahja, jota ei voi oppia, vaan se on saatu syntymässä. Beckerin haastateltava ilmaisee asian näin: *“Et voi opettaa kenellekään svengiä. Joko hänellä on se tai sitten ei. Jos hänellä ei ole sitä, hän ei voi saavuttaa sitä koskaan”* [“You can’t teach a guy to have a beat. Either he’s got one or he hasn’t. If he hasn’t got it, you can’t teach it to him.”]⁴⁶. Koska muusikkous koetaan lahjana, se antaa mahdollisuuden poikkeavaan elämäntyyliin etenkin seksuaalisuuden ja alkoholin tai huumeiden käytön alalla. Erityisesti tämä näkyy siinä, että jotkut muusikot kokevat olevansa kykeneviä antamaan todellisen seksuaalisen tyydytyksen naiselle. Toinen erityinen piirre on siinä, että runsas alkoholin käyttö useinkin vain lisää muusikon mainetta⁴⁷. Näitä kahta muusikkouden erityispiirrettä ja niiden ilmenemistä usein yhdessäkin käsittelen enemmän luvussa 4⁴⁸.

Edellä käsittelin muusikoihin ja erityisesti ravintolamuusikoihin kohdistunutta tutkimusta, joka on ollut keskeistä omalle tutkimukselleni. Siirryn seuraavaksi alkoholipoliittikkaa koskeviin tutkimuksiin, jotka sivuavat tutkimustani. Tällöin pääpaino on ravinto-

laa koskevassa tutkimuksessa, sillä yleensä alkoholipoliittikkaa koskevaa tutkimusta, jonka voidaan katsoa liittyvän jollain tavoin tutkimukseeni, on hyvin runsaasti. Olen käyttänyt tutkimusaineistonani *Alkoholiliikkeen aikakauskirjaa*⁴⁹, jota Alko alkoi julkaista vuonna 1936. Etenkin alkuvuosina näissä oli paljon aineistoa alkoholilain ja ravintolan suhteista. Jonkin verran niissä oli kirjoituksia myös ravintolatanssista, jolloin sivuttiin myös ravintolamuusikoita, joita ei toki katsottu silloinkaan tutkimisen arvoisiksi.

Suomalaisesta ravintolakulttuurista yleensäkin on varsin vähän tieteellistä tutkimusta. Ravintolakulttuurin perusteos on ollut Yrjö Soinin 1960-luvulla kirjoittama *Vieraanvaraisuus ammattina*⁵⁰, jossa hän käsittelee alaa keskiajalta 1960-luvulle saakka. Ensimmäisiin merkittäviin tieteellisiin ravintolatutkimuksiin kuuluu Alkoholitutkimussäätiön toimesta suoritettu Juha Partasen (1969b) ravintolatutkimus, joka käsitteli anniskeluravintoloiden toimintaa ja asiakkaita⁵¹. Tällöin ei vielä henkilökuntaan, saati sitten ravintolamuusikoihin, kiinnitetty huomiota. Elina Haavio-Mannilan ja Raija Snickerin ravintolatutkimuksessa *Päivätanssit*⁵² on käsitelty jonkin verran myös ravintolahenkilökuntaa. Tutkimuksen kohderavintoloita olivat Baccus, Fennia, Paasiravintola ja Vanha Maestro, mutta tutkimuksessa on tarkasteltu laajemminkin koko maan päivätanssi-instituutiota. Vaikka pääosa Haavio-Mannilan ja Snickerin tutkimuksesta kohdistuu ravintolan asiakkaisiin, sisältää tutkimus myös varsin laajasti aineistoa henkilökunnasta ja sen tehtävistä, aina orkesterien soittamiin kappaleisiin asti. Noin viidesosa orkesterin 4.5.1979 Baccuksessa soittamista viidestäkymmenestä kappaaleesta oli sellaista, joita orkesterit soittavat vielä nykyisinkin. Tämä kuvaa osaltaan mielestäni yleisön musiikkimaun hidasta muuttumista.

Pekka Sulkusen tutkimuksessa *Lähiöravintola*⁵³ on omistettu yksi luku ravintolan musiikille, erityisesti musiikin sanoitukselle. Ravintolan miljöön lailla musiikki artikuloi kulttuurisia jäsenyyksiä, joiden varassa mallinnetaan todellisuutta kuten opettavaisissa saduissa. Iskelmien sanoitusten monimielisyydet ja kliseet auttavat ihmisiä keskustelemaan omista asioista helpommin muiden kanssa. Sanoitusten suosikkiaiheita ovat parisuhdeongelmista kertovat sanoitukset. Iskelmissä miehen ja naisen väliset ristiriidat ovat kuitenkin paikalleen pysähtyneitä malleja.

Merja Sillanpää on käsitellyt ravintola-alan kehitystä lähinnä historiallisen tutkimuksen näkökulmasta. Hänen tutkimuksensa *Ravintolan uusi aika* käsitteli ravintoloiden asemaa 1940-luvulle saakka. Hän käsittelee muutamalla sivulla myös ravintola-

tanssia, osuahan juuri 1930-luvulle tanssin kieltäminen, koska katsottiin, etteivät tanssi ja alkoholi kuulu yhteen⁵⁴. Tutkimuksessaan *Kansanhuollon keittoa ja tikkuviinaa* hän jatkoi ravintolaelinkeinon tarkastelua siihen, miten suomalainen ravintola kehittyi 1940—1952. Vielä tässä tutkimuksessa on käsitelty ravintolatanssia tarkastelemalla tanssikiellon vaiheita. Merja Sillanpää päätyy aivan samaan näkemykseen kuin minäkin tutkimukseni perusteella eli siihen, että tanssikiellossa oli kysymys nimenomaan moraaliin perustuvista motiiveista⁵⁵. Sen sijaan Sillanpään väitöskirjassa *Säännöstelty huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*⁵⁶ ei ole enää käsitelty ravintolatanssia, vaan pääkysymys on suomalaisen ravintolan ominaispiirteiden syntyemisessä. Tämä tutkimus liittyikin tutkimukseeni, koska käsiteltävä aikajakso on laajempi kuin edellisten käsittäen koko 1900-luvun, vaikka siinä ei ravintolamuusikoita käsiteltykään.

On vielä mainittava, että ravintola- ja hotellitoimintaa elinkeinona tarkastelevia tutkimuksia on edellä mainittujen lisäksi lukuisa joukko, mutta ne eivät yleensä sivua ravintolamuusikoita edes maininnalla, koska ravintolamuusikot ja elävä tanssimusiikki sijoittuvat erilaisten ohjelmanpalvelujen marginaaliin.

Ravintolatoiminnan ja koko alkoholipolitiikan “mainstreamin” ulkopuolelta haluan alkoholipolitiikan alalta esitellä tässä Matti Peltosen teoksen: *Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti*⁵⁷. Näin siksi, että se vaikutti taustalla paljonkin omassa tutkimuksessani kehittämäni ajalliseen kolmijakoon. Yhtäältä se vahvisti sitä käsitystä, että valtiokurinpidoon kausi oli suoranainen jatke kunnalliskieltojen aikaiselle kuntakurille. Toisaalta sen historiallinen näkökulma laajensi näkemystäni siitä, että kaudet eivät ole mitään kiinteärajaisia, vaan tapahtumia edeltää usein pitkä muutosprosessi, vaikka itse muutos tapahtuukin joskus rysäyksellä. Peltosen mukaan säätyläistö ja papisto liittivät kurinpitoa sekä vallankäyttöä alkoholiin jo 1600-luvun lopussa ja etenkin 1700-luvun alussa tehden alkoholin käytöstä poliittisen asian⁵⁸. Omassa tutkimuksessa rajasin kuripolitiikan alkavaksi vasta 1919, mutta se johtuu enemmänkin koko tutkimuksen rajauksesta kuin siitä, että katsoisin kuripolitiikan alkaneen vasta tuolloin.

Toinen tämän teoksen merkittävä asia, joka vaikutti tutkimukseeni, oli suomalaisen viinapää -käsitteen synnyn ja merkityksen analysointi. Matti Peltonen täsmentää käsityksen tarkoittavan sitä, että vähäisestä kulutuksesta huolimatta suomalainen aiheuttaa alkoholin käytöllään poikkeuksellisen suuret haitat. Näin hän haluaa tehdä

käsitteellisen eron siihen puhetapaan, jossa korostetaan suomalaisen maalaisrahvaan ja työläisten ryyppäävän liian paljon, koska tällaisessa puhetavassa ei ole mitään erityistä suomalaisuutta⁵⁹. Puhe suomalaisesta viinapäästä sisältää samanlaisuutta siihen, kuinka puhutaan muusikoiden alkoholin käytöstä. Yleensä siitä puhuttaessa ei tehdä mitään eroa työssä ja vapaa-aikana tapahtuvan alkoholin käytön suhteen.

Ravintolamuusikoiden haastatteluiden ja muun tutkimusaineiston perusteella tässä on kuitenkin selvä ero. Hyvin harvoin ravintolamuusikot antavat sellaisen kuvan, että he käyttäisivät vähän alkoholia vapaa-aikanaan. Vapaa-aikaan tai sitä koskevaan puheeseen liittyy alkoholin käyttö ihan olennaisena osana. Mutta työaikana tapahtuvaa alkoholin käyttöä pidetään hyvin vähäisenä tai sitten poikkeuksellisenä tapahtumana. Tosin joidenkin tähtien kohdalla alkoholin käyttö kasvaa julkisuudessa joskus legendaksi⁶⁰.

Edellä olevien lisäksi tutkimukseeni liittyy runsaasti työpolitiikkaa ja elämänpolitiikkaa koskevaa tutkimusta. Kuitenkin näiden edellä mainittujen alojen tutkimuksia, jotka jotenkin sivuavat omaani on niin runsaasti, että niiden kaikkien luetteleminenkin tässä on miltei mahdotonta, ja myös tarpeetonta. Siksi keskityn seuraavaksi nostamaan esiin vain hyvin harvoja tutkimuksia tarkasteluni kohteiksi.

Työpoliittisessa mielessä muusikoita saatikka sitten ravintolamuusikoita ei ole tutkittu. Tämä johtunee ammattikunnan pienuudesta, josta syystä muusikot eivät ole olleet koskaan mikään uhka yhteiskunnan kiinteyden kannalta eivätkä siten myöskään ole kiinnostaneet poliitikkoja. Toisin on esimerkiksi autonkuljetusalan ammattilaisten kohdalla, joita Tapio Bergholm (1997) käsittelee väitöskirjassaan: *Ammattiliiton nousu ja tuho: kuljetusalan ammattiyhdistystoiminta ja työmarkkinasuhteiden murros 1944—1949*⁶¹. Bergholmin mukaan ammatillisen järjestäytymisen edellytykset ovat taloudellisten ja poliittisten suhdanteiden varassa. Hänen mukaansa kuljetusalan ammattiliittojen järjestöhistoria on paljolti liittorajojen historiaa. Myös muusikkojen ammattiliitolla oli riitoja tässä suhteessa etenkin 1970-luvulla, jolloin osa muusikoista halusi teollisuusliittokohtaiseen järjestäytymismalliin. Osa ravintolamuusikoista erkani kesällä 1970 Hotelli- ja ravintolahenkilökunnan liittoon. Tällöin oli kyse myös vähän puoluepolitiikastakin, sillä Ravintolamuusikot, Laivamuusikot ja Pop-muusikot järjestäytyivät SAK:hon Musiikkialan Ammattiliittojen Federaatioon (MAF)⁶².

Muitakin yhtymäkohtia voidaan havaita. Kuljetusalan ammattiliiton tuho johtui Bergholmin mukaan paljolti eri ammattiryhmien omapäisyyden ja tilapäisyyden synnyttämästä kulttuurista. Se ilmeni siinä, että liityttiin ammattiliittoon, mutta lojaalisuudessa olisi ollut toivomisen varaa. Pitkäaikainen sitoutuminen jäi työn tilapäisyysluonteen takia.⁶³ Keskustelussa Bergholmin kanssa ilmeni, että tässä suhteessa löytyi yhtymäkohta ravintolamuusikoihin.⁶⁴ Myös ravintolamuusikot ovat usein osoittautuneet aika passiivisiksi ja heikosti sitoutuviksi ammattiliittoon, ainakin ravintolamuusikkojen luottamusmiesten mukaan:

Jokaiselle näistä seitsemästäkymmenestä lähetettiin liittymiskaavake kirjekuoren ohella, jossa oli postimerkki ja toimistomme osoite valmiina. Ei olisi tarvinnut muuta kuin täyttää kaavake ja pistää se kuoressa lähimpään postilaatikkoon. Edes tätä ei saanut tehtyä kuin 35 orkesterinjohtajaa. Tästä johtuen Viihdemuusikot r.y. joutui purkamaan työsopimuksen Muusikkojen Ohjelmatoimiston hoitajaksi palkatun muusikko Ossi Aallon kanssa. Tässä yksi esimerkki muusikkojen saamattomuudesta ja kiinnostuksen puutteesta omia asioita kohtaan.⁶⁵

Työpolitiikan alalla yksi perusongelma ravintolamuusikoiden työssä on ollut ulkomaalaisten muusikkojen runsas määrä koko 1900-luvun aikana. Seppo Paananen⁶⁶ on tutkinut ulkomaalaista työvoimaa muissa ammateissa, lähinnä rakennustyössä ja Postin lajittelukeskuksen työntekijöinä. *Työvoimaa rajan takaa* tutkimuksessa hän selvitti, miten ulkomainen työvoima vastaanotettiin Suomessa 1990-luvun alun molemmin puolin ja aikaisemminkin. Paanasen mukaan työntekijät liikkuvat suurin joukoin jo ennen ensimmäistä maailmansotaa. Läntisen Euroopan maat alkoivat rajoittaa ulkomaisten työntekijöiden [lyhyeksi ajaksi töihin tulevat vierasmaalaiset] maahanpääsyä 1970-luvulta lähtien etnisin ja poliittis-taloudellisten perusteiden nojalla.⁶⁷ Paanasen tutkimuksen mukaan ulkomaisen työvoiman määrä riippuu suhdanteista, koska 1990-luvun alun laman kokemukset osoittivat, että kun työtä ei ole, niin työlupiakaan ei myönnetä.⁶⁸ Myöhemmässä tutkimuksessaan Paananen täsmensi aiheitaan muodostamalla luokittelun, jonka avulla hän tarkasteli suhtautumista ulkomaalaiseen työvoimaan⁶⁹.

Paanasen ensimmäisen tutkimuksen ansiosta havahduin siihen, miten poikkeavaa ulkomaalaisten työntekijöiden suuri määrä oli ravintolamuusikoiden kohdalla verrattuna muihin ammatteihin. Näin voidaan väittää, koska Paanasen tutkimuksen mukaan ulkomaalaisten työntekijöiden osuus oli 1990-luvun alussa prosentin verran Suomen työvoimasta⁷⁰.

Elämänpolitiikkaa koskevat tutkimukset sivuutan tässä vain maininnalla, koska käsittelen niitä enemmän muissa kohdissa. Mutta ennen kuin etenin elämänpolitiikan alueelle, oli tarkasteluni kohteena elämäkertatutkimus, koska tutkimukseni keskiössä oli ravintolamuusikoiden elämäntapa, joka sitten johti muusikkouden orientaation kautta elämänpolitiikkaan. Elämäkertatutkimukseen minut johdatti [kuten varmasti monen muunkin] J. P. Roosin teos *Suomalainen elämä*⁷¹. Elämänpolitiikkaan taas tutustuin Anthony Giddensin teoksen *Modernity and Self-Identity*⁷² myötä. Sittemmin sain vaikutteita Zygmunt Baumanin postmodernin ja modernin erilaisista elämäntapatyyleistä, joita hän esitteli teoksessaan *Postmodernin lumo*⁷³. Elämänpolitiikan erilaisista näkemyksistä, tulkinnoista ja siihen suhtautuvasta kritiikistä ovat antaneet vaikutuksia erityisesti seuraavat teokset Roos, J. P. & Hoikkala, Tommi: *Elämänpolitiikka*⁷⁴ sekä Hoikkala, Tommi & Roos, J. P.: *Onko 2000-luku elämänpolitiikan vuosituhat?*⁷⁵. Elämäntavan ja elämänpolitiikan välinen suhde on tulkinallinen. Tiina Silvasti onkin tutkimuksessaan *Talonpojan elämä* eritellyt kummankin eroja päätyen “elämäntavasta elämänpolitiikkaan ja takaisin”⁷⁶. Itse en päätenyt tutkimuksessani takaisin aivan niin pitkälle, vaan jäi paremminkin niiden välille: työelämänpolitiikkaan, vaikkakaan en aivan samassa mielessä kuin käsitteen esitellyt Raija Julkunen⁷⁷.

LIITE 2: Haastatteluaineistot

2.1 Haastatteluaineistojen keruu

Aloitin aineistojen keruun oikeastaan jo toimiessani aktiivimuusikkona pitämällä jonkinlaista kenttäpäiväkirjaa tapahtumista. Joitakin muistiinpanoja tein jo keikkaillessa 1960-luvulla, mutta vasta 1980-luvulla kenttäpäiväkirjaa pidin aktiivisemmin ammattimaisen muusikon työn lopettamishalujen kasvaessa. Silloin tarkoitukseni ei kuitenkaan ollut tutkimuksen teko, vaan lähinnä ajatuksena oli joku kaunokirjallinen tuote. Vaikka ne muistiinpanot eivät olekaan siinä mielessä tutkimusaineistoa, että olisin niitä tehdessäni asennoitunut tutkijana tapahtumiin, olen kuitenkin hyödyntänyt niitä yleisellä tasolla analyysiä tehdessäni. Varsinaiset ravintolamuusikkojen tutkimushaastattelut aloitin 1995 ensin pro gradu -tutkimustani varten, jatkaen sittemmin muusikoiden haastatteluita aina näihin päiviin saakka, mutta 2000-luvulla en ole enää varsinaisesti nauhoitettuja haastatteluja tehnyt muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta. Näissä jälkihaastatteluissa olen lähinnä keskittynyt käsittelemään jotakin mieltäni askarruttavaa yksityiskohtaa tehden muistiinpanot välittömästi haastattelun jälkeen mutta vasta kotona.

Käytännössä ensimmäiset elämäkertahaastatteluyritykseni osoittivat, että haastattelun onnistumisen edellytyksenä on ensin luoda luottamuksellinen suhde haastateltavaan. Tämä tarkoitti sitä, etten voinut tehdä elämäkertahaastattelua ensimmäisellä tapaamiskerralla, tai edes toisella. Niinpä yleiseksi etenemistavakseni muodostui seuraava: ensin esittelin itseni ja tutkimukseni ylimalkaisesti. Seuraavaksi sovimme työhaastattelun, jossa kävin läpi noin 30 teemakysymystä (Liite 3) Muusikot kokivat helpoksi sen, että oli suhteellisen selkeitä kysymyksiä vastattavaksi. Sitten pidin yhteyttä haastateltavaan puhelimitse useita kertoja täydentäen haastattelua puhelimitse ja myös henkilökohtaisesti tapaamalla. Tällainen humanistinen metodi, jossa tutkijan tarkoitus on ystävyyttä ja saavuttaa informanttien luottamus, lisää myös tutkimuksen validiteettia.

Vasta tämän jälkeen kysyin suostumusta elämäkertahaastatteluun. Myös elämäkertahaastattelussa jouduin auttamaan kysymyksillä haastattelun kulkua. Pysin puuttumaan kuitenkin mahdollisimman vähän haastattelun sisältöön. Parhaaksi menettelytavaksi osoittautui kronologinen elämän tarinan kerronta. Silti tapasimme vielä näissäkin merkeissä useammin kuin kerran, yhteensä vähintään kahden tunnin ajan. Lisäksi olen ehdottanut, että muusikot voisivat itse puhua vapaasti nauhalle elämäntarinansa, mutta huolimatta myönteisestä suhtautumisesta yksikään ei tällaista nauhaa lähettänyt. Jos yhtyeen muita jäseniä on ollut paikalla olen tehnyt myös ryhmähaastatteluja.

Omat haastatteluni olivat haastatteluhetkellä työskentelevien ravintolamuusikoiden haastatteluja. Alun perin tarkoitukseni oli haastatella itse myös vanhempia veteraanimuusikoita, mutta jo muutaman haastattelun jälkeen luovuin siitä. Ensimmäkin heidän tavoittamisensa oli hankalaa ja toiseksi heitä oli jo haastateltu Suomen Jazz & Pop Arkiston (JAPA) haastatteluissa. Lisäksi huomasin vertailtuani muutamaa omaa haastattelua, että haastateltavat kertoivat niissä samat asiat kuin JAPA:nkin haastatteluissa. Suomen Jazz & Pop Arkiston haastateltavat ovat enimmäkseen jazzmuusikoita. Haastatteluiden näkökulma on historiallisessa tarkastelussa. Näistä haastatteluista äänitin itselleni vain osan, koska joukossa oli paljon sellaisia, joiden en tulkinnut olevan miltään kannalta katsottuna ravintolamuusikoita. Sen sijaan nauhoitin kaikki sellaiset arkistossa olleet muusikkojen haastattelut, joiden nimi ei kertonut minulle mitään. Näiden lisäksi lähinnä apuaineistona olen hyödyntänyt entisen ravintolamuusikon Sakari Warsellin ohjelman *Satumaa* haastatteluja, jotka koskivat viihteen veteraaneja. Tämä oli hyödyllistä siksi, että usein samoja henkilöitä oli haastateltu edellä mainitussa arkistoaineistossa.

Maantieteellisesti haastateltavat ovat jokseenkin kaikkialta Suomesta, vaikka suurimman osan haastatteluistani tein Helsingissä. Osan haastatteluista tein sijaisuuskeikoillani, osan kesälomillani Pohjois-Karjalassa ja osan talvilomillani Saariselällä. Ravintolamuusikoiden kyseessä ollessa ei haastattelupaikalla ole niin väliä, koska he kiertelivät ympäri maata ainakin vielä 1990-luvun puolivälissä. Esimerkiksi Saariselällä haastattelin toisen kerran yhtyettä, jota olin haastatellut sitä ennen Helsingissä, kun he olivat esiintymässä ravintola Vanhan kellarissa.

2.2 Haastatteluaineistojen käsittely analyysiä varten

Ensimmäiset haastattelut litteroin voidakseni käsitellä niitä Atlas/ti:llä. Haastatteluaineiston lisäksi skannasin kirjallisista aineistoistani Muusikko-lehtien sekä Alkoholipolitiikka-lehtien ravintolamuusikoita ja ravintolatanssia käsitteleviä artikkeleita. Pääosan aineistostani muodostavat haastattelut, jotka ovat audiodatana Cd-rommille tallennettuina. Mutta vielä tutkimuksen alkuvaiheissa en osannut enkä omistanut teknisiä resursseja, joilla olisin kyennyt tallentamaan haastattelut audiodataksi ja käsittelemään niitä Atlas/ti:llä. Koska haastattelunauhoja oli suuri määrä, kuuntelin aluksi nauhat kaikki pariin otteeseen ja nauhoitin sitten uudelleen toiselle koontinauhalle asioita, joissa tuntui olevan tutkimukseni kannalta mielenkiintoisia asioita.

Sitten aloin tutustua ja testata ohjelmia, joilla voisin nauhoittaa tai paremminkin muuttaa haastattelut audiodataksi. Monien kokeilujen ja erehdysten kautta löysin tähän tarkoitukseen sopivan CDWav-ohjelman. Sen hyvänä puolena muihin nähden on se, että se on yksinkertainen ja pieni ohjelma, joka toimii muissakin kuin huippuluokan multimediatietokoneissa. Toinen ominaisuus, jossa se erottuu, on sen toimivuus, koska vain pari kertaa koko käyttöni aikana se "hyytyi" kesken nauhoituksen. Kolmas minun kannaltani ratkaiseva ominaisuus on ohjelman edullisuus.

Edellä mainitun ohjelman toimivuus perustuu siihen, että Mike Looijmans on tehnyt sen alunperin vain siksi, että sillä voisi tallentaa vanhat LP-levyt CD:lle [*"I started this project shortly after a friend of mine asked if I could put some of his live Rolling Stones' albums from vinyl to a CD"*]⁷⁸. Tällöin pääpaino on sillä, että saadaan nauhoitettua ääni wav-file muotoon. Tavallisestihan audio-ohjelmien pääpaino on siinä, miten niillä muokataan audio-dataa (kompressointi, kaiku, äänenvärit ym). Minäkin käytin toista varsinaista audio-ohjelmaa (PTW)⁷⁹ tässä tarkoituksessa yrittäessäni parantaa haastatteluiden äänenlaatua, sillä kasettinauhoilla äänenlaatu oli lukuisten kuuntelukertojeni johdosta huonontunut melkoisesti. Yleensä audio-ohjelmat tarvitsevat runsaasti tietokoneen kapasiteettia, koska niissä työskennellään tilapäisten tiedostojen (temporary files) kanssa, mutta CDWav työskentelee tavallaan "annoksittain" ("batch mode") tallentaen wav-tiedostot suoraan kovalevylle säästäten aikaa ja tilaa.

Analogisen äänen tallentaminen ja muuntaminen wav-tiedostoksi tapahtuu seuraavien askeleiden avulla: 1) Kytetään nauhuri tietokoneeseen (line in), 2) Määritetään

äänen voimakkuus äänittämällä ensin koemuodossa. Äänen voimakkuuden säätämisessä windowsin oma äänenvoimakkuusmittari osoittautui paremmaksi kuin Cdwav-ohjelman. 3) Tallennetaan nauhoitus wav-tiedostoksi. Tällöin puheen ollessa kyseessä tallennus kannattaa tehdä monomuodossa ja vain "radiolaatuisena", koska silloin säästyy huomattavasti tilaa, vaatiihan tunnin analogisessa muodossa oleva haastattelu wav-tiedostona CD-tasoisena (44100 Hz, 16-bittisenä stereomuodossa, 172 KB/s) noin 620 MB, kun taas radiolaatuisena (22,050 Hz, 8-bittisenä monomuodossa, 22 KB/s) vain noin 77 MB.

Edellä selostetun menettelyn tarkoitus on ennen kaikkea säilyttää haastatteluiden autenttisuus vielä analyysivaiheessakin. Haastattelu menettää litteroituna paljon informaatiota, joka saattaisi olla hyvinkin tarpeellinen haastateltavan ymmärtämisessä. Erityisesti etnografisessa kvalitatiivisessa tutkimuksessa olisi tärkeää säilyttää haastatteluiden autenttisuus. Tällainen menettely sopii hyvin myös grounded theorya lähtökohtana pitävään tutkimusotteeseen, mutta näistä tarkemmin seuraavassa luvussa.

2.3 Analyysimenetelmät: Grounded theoryyn ja etnografiaan perustuva tutkimusmetodi sekä Atlas/ti -ohjelma analyysimenetelmänä

Tutkimusmenetelminä olivat osallistuva havainnointi, puolistrukturoitu teemahaastattelu ja elämäkertahaastattelu. Teemahaastattelun pääteemat olivat työ, alkoholin käyttö ja elämäntapa. Alateemoina olivat työhön ja (ravintola)muusikkouteen suhtautuminen, työn muutokset, alkoholin käyttö vapaa-aikana ja työssä. Teemahaastattelurunko muodostuu noin 30 kysymyksestä, jotka esitin suurin piirtein samalla tavalla kaikille. Kvalitatiivinen tutkimusote soveltuu yleensäkin tällaiseen tutkimukseen, jossa käsitellään joskus hyvinkin intiimejä ja arkaluonteisia asioita⁸⁰. Kvalitatiivisia menetelmiä puoltaa myös se, että yhtenä päämääränä on ollut tutkittavien ilmiöiden ymmärtäminen tutkittavien näkökulmasta⁸¹. Huomattava on myös se etu, että muusikkona minulla ei ollut ongelmia kentälle pääsyssä eikä tutkittavien kielen erityisluonteen ymmärtämisessä.

Tutkimuksen validiteetilla tarkoitetaan sitä, että tutkimuksen tulee mitata sitä, mitä on tarkoituskin. Pertti Alasuutari⁸² esittää Malinowskiin nojaten, että tutkijan on selostetta-

va tarkkaan tutkimuksensa kulku sekä miten hän on johtopäätökset tehnyt. Tällöin tutkimusprosessin tarkan raportoinnin perusteella lukija voi arvioida aineiston pohjalta tehtyjen johtopäätösten luotettavuutta. Toinen keino validiteetin lisäämiseksi on se, että tutkijan on elettävä tutkittaviensa keskuudessa riittävän kauan, jolloin tutkijan läsnäolo ei enää muuta tutkittavaa todellisuutta. Kolmantena keino on pitää teoriat ja tulkinnat erillään suorista havainnoista ja informanttien lausunnoista.

Etnografisen tutkimuksen päämääränä on kuvata sosiaalista todellisuutta tutkittavan näkökulmasta. Etnografisen metodin tärkein lähtöoletus on, että tutkittavilla on jotain yhteistä keskenään. Tällöin modernissa yhteiskunnassa on perusongelmana ollut löytää ryhmiä, joita yhdistää samankaltainen elämänasenne tai tapa tulkita todellisuutta. Fragmentoituneessa yhteiskunnassa on tutkijoiden pitänyt keskittyä yhä pienempiin ryhmiin; esimerkiksi perheeseen. Ongelmaksi on noussut tutkimustulosten päteminen laajemmassa yhteiskunnallisessa mitassa.

Max Weber⁸³ on ymmärtävässä sosiologiassa ratkaissut yleistettävyyden ongelman muodostamalla erilaisia toiminnan tyyppejä: ns. ideaalityyppejä. Weber erottaa päämäärärationaalisen, arvorationaalisen, affektiivisen ja traditionaalisen toiminnan. Ideaalityypit ovat yliempiirisiä, eikä niitä tavata puhtaana todellisuudessa. Yksilöitä ei jaotella kuitenkaan eri ryhmiin, vaan heidän toimintansa sisältää osia kaikista tyypeistä. Weberin ideaalityyppinen jaottelu on myös pohjana omalle tutkimukselleni ravintolamuusikoiden elämäkertatyypittelyä muodostaessani.

Elämäkertahaastatteluja tehdessä olen teoreettisen lähtökohtani mukaan keskittynyt erityisesti giddensiläisten "kohtalokkaitten hetkien" [esimerkiksi avioero tai siitä vaikeneminen] tarkasteluun⁸⁴. Lisäksi minua on kiinnostanut mahdollisesti esille tulevat käsitykset "toisista mahdollisuuksista". En ole tyytynyt pelkästään itse päättelemään haastatteluista näitä asioita, vaan olen haastattelujen jälkeen pyytännyt haastateltavia itse määrittämään elämänsä kohtalokkaat hetket, jolloin voin verrata omia haastatteluaineistosta tekemiäni johtopäätöksiäni haastateltavan omiin tulkintoihin.

Tällä tavoin mielestäni tavoitan haastateltavan elämän monelta suunnalta, jolloin itse *elämä* on pääasia, eikä kerronnan muotoseikat. Todellinen elämä tulee silloin paremmin esiin kuin jos tutkisin ravintolamuusikoiden kirjoittamia elämäkertoja. Näin ollen lähestyn haastateltavia osin faktanäkökulmasta. Pertti Alasuutari pitää yhtenä faktanäkökulman tunnusmerkkinä sitä, että tutkija on kiinnostunut tutkittavien todellisesta

käyttäytymisestä, mielipiteistä ja motiiveista. Tavallista kvalitatiivisessa tutkimusotteessa on tällöin erilaisten tyyppien muodostaminen aineistosta, kuten olenkin tehnyt luvussa neljä. Elämäntapatyypin konstruoiminen edellyttää toisaalta tietoa tutkittavien todellisesta käyttäytymisestä, toisaalta kuinka he kokevat käyttäytymisensä ja sen motiivit sekä merkityksen.⁸⁵

Grounded theory -lähestymistapa yhdessä realistisen ja historiallisen tutkimusotteen kanssa tekevät monenlaisen aineiston käytön perustelluksi ja päinvastoin, koska kenttätyöhön perustuvassa kvalitatiivisessa tutkimuksessa aineiston keruu, analyysi ja tulkinta tapahtuvat rinnakkain⁸⁶. Pelkkien haastattelujen varassa en olisi pystynyt hahmottamaan ravintolamuusikkojen työmarkkinoiden, työsuhteiden ja työehtojen, enempää kuin työhön orientoitumisen muutoksia viime vuosisadan alusta näihin päiviin saakka.

Grounded theory soveltuu hyvin kvalitatiivisen aineiston analyysiin. Glaser ja Strauss esittelivät tämän vertailuun perustuvan yleisen metodinsa teoksessaan *The Discovery of Grounded Theory*⁸⁷. Grounded theoryn avulla pyritään teorianmuodotukseen eikä minkään valmiin teorian testaamiseen. Lähtökohtainen oletus on se, että teoria ikään kuin nousee aineistosta. Näin ollen grounded theory sisältää myös hypoteettis-deduktiivisen tieteenihanteen kritiikkiä. Toisaalta grounded theoryn tutkimusotetta on kritisoitu liiallisesta induktiivisuudesta, koska siinä oletetaan teorian nousevan itsestään aineistosta. Teoreettiset taustaoletukset ohjaavat kuitenkin ainakin jossain määrin alustavia hypoteeseja, jotka puolestaan ohjaavat tutkijan havainnoimista. Glaser⁸⁸ korosti enemmän metodin induktiivisuuden luonnetta ja common sense -ajattelua kuin Strauss ja Corbin⁸⁹. Varsinkin tutkimuksen alkuvaiheissa lähestymistapaani ohjasi grounded theory, nousihan väitöskirjani lähtökohta (muusikkous elämäntapana) aineistosta esiin, ja palasin siihen myöhempien haastatteluiden merkeissä. Mutta myöhemmin etenkin edellä esitellyn kolmijaon (valtiokuri, sivistäminen ja markkinakuri) jälkeen tulkintakehyksekseni muodostui tuo kyseinen kolmijako.

Strauss ja Corbin katsovat grounded theorylle olevan ominaista koodausorientoituneen analyysitavan yhdessä teoreettisen otannan kanssa. Koodaus aloitetaan lajittelemalla aineisto teemojen mukaan. Tätä ideointivaiheeseen kuuluvaa avointa koodausta tarkennetaan sitten alakategorioita muodostamalla. Sen jälkeen pyritään selektiivisen koodauksen avulla suhteuttamaan kaikki kategoriat tutkimuksen näkö-

kulmaan.⁹⁰ Avoin koodaus on ideointivaihe, jolloin aineisto koodataan teemojen mukaan. Sitten aksiaalisessa koodauksessa tarkennetaan koodausta spesifioimalla kategorian ja sen alakategorioiden väliset suhteet soveltamalla koodausparadigmaa. Selektiivisessä koodauksessa muut kategoriat sitten pyritään suhteuttamaan tutkimuksen ydinkategoriaan, tutkimuksen näkökulmaan.

Grounded theoryn, kuten laadullisen tutkimuksen yleensäkin, yksi keskeinen lähtökohta on teoreettinen otanta ja aineiston kylläntyminen. Tällöin tutkijan on tarkoituksenmukaista kerätä aineistoa niin kauan, kunnes hän huomaa, ettei uusi aineisto anna enää uutta informaatiota tutkimuskohteesta. Teoreettinen otanta poikkeaa tilastollisesta otannasta siinä, että sen tarkoitus ei ole edustaa perusjoukkoa vaan vastata tutkijan asettamiin kysymyksiin. Kun aloitin tutkimushaastattelut teemahaastatteluilla, saturatiopiste tuntui tulevan vastaan jo parinkymmenen haastateltavan jälkeen. Mutta sen jälkeen keskityinkin haastatteluissa enemmän elämäkertoihin (muiden tekemiinkin) sekä omissa haastatteluissa muusikkouteen ja muusikon elämäntapaan. Tosin yllätyksiäkin tuli vastaan, kuten eräs naispuolinen haastateltavani, joka poikkesi aivan oleellisesti kaikista edellisistä ravintolamuusikoista mielipiteissään alkoholin käytön ja työn suhteen. Hän kertoi nauttivansa aina ennen esiintymistä pienen määrän alkoholia, eikä suinkaan salaillut sitä mitenkään työnantajilta tai työtovereiltaan.

Tutkimuksen alussa litteroin vielä haastattelut voidakseni käsitellä niitä tietokoneavusteisessa analyysiprosessissa Atlas/ti -ohjelman avulla. Litteroinnin tein kohtalaisen tarkasti puhekieltä noudattaen. Jonkin verran sisällytin litterointiin aluksi tekstin lisäksi naurahduksia yms. ilmaisuja. Mutta etnografisessa tutkimuksessa ei olla yleensäkaan niin tarkkoja litteroinnissa kuin sosiolinguistisessa tutkimuksessa⁹¹. Litteroitu tutkimusaineisto muodostaa primaaritekstin (primary text). Kun tutkija sitten analyysivaiheessa koodaa, kirjoittaa memoja ja muokkaa koodien välisiä suhteita, siitä muodostuu sekundääriteksti. Näistä kaikista koostuu sitten ns. hermeneuttinen yksikkö. Merkittävää tässä on se, että Atlas/ti ei analyysivaiheessa muuta mitenkään alkuperäisiä tekstitiedostoja, vaan se viittaa merkinnöissään aina kyseisen tekstitiedoston riville.⁹²

Aloitin litteroidun haastatteluaineiston analyysin koodaamalla aineiston teemojen mukaan. Avoimen koodauksen tuloksena on usein liiallinen määrä koodeja. Niitä on tarkennettava muodostamalla alakategorioita, jotka voidaan yhdistää yleisemmäksi kategoriaksi. Tätä aksiaalista koodausta pitäisi sitten grounded theoryn mukaisesti

seurata selektiivinen koodaus, jossa kategoriat suhteutetaan tutkimuksen näkökulmaan, joka on ydinkategoria. Tutkimukseni ei ole kuitenkaan puhtaasti grounded theoryn mukaista, koska osan tutkimusongelmista olin hahmotellut jo ennen tutkimuksen alkua. Tosin tutkimuksen aikana aineistoa analysoidessa nousi esiin käsite ravintolamuusikkous tai paremminkin ravintolamuusikkouden orientaatio, jota tarkastelemalla yhteys edellä mainittuihin ydinkategorioihin täsmentyi.

Uutuutena Atlas/ti:hin on tullut mahdollisuus käyttää äänitiedostoja (*.wav) analysoinnissa. Vielä Markku Lonkilan tutkimuksessa *Tietokoneavusteinen kvalitatiivinen analyysi* esiteltiin haastatteluiden analysoinnin mahdollisuutena kytkeä nauhuri tietokoneeseen ja koodata haastattelut nauhalaskurin lukemien mukaan ilman litterointia⁹³. Itse asiassa tämä tekniikka muodostikin aluksi perustan haastatteluaineistojeni analyysille. Tosin en kytkenyt tietokonetta nauhuriin, vaan käytin kahta nauhuriä äänittäen toisen nauhurin avulla tiivistettyä aineistoa, jota voidaan pitää avoimena koodauksena.

Myöhemmin aloin käyttää Atlas/ti-ohjelmaa wav-tiedostoina olevien haastatteluiden analysoinnissa. Itse analysointi ei poikkea mitenkään tekstinkäsittelystä, vaan koodaukset ja muut toimet tapahtuvat samoin kuin tekstinkin kanssa toimittaessa. Oleellinen asia tässä on myös metodinen, sillä näin säilytetään alkuperäisen haastattelun realistinen aineisto kaikkine vivahteineenkin. Toistaiseksi ohjelman ainoa heikkous on se, että wav-tiedostoja voidaan käsitellä vain yksi kerrallaan, eikä niistä voida siten muodostaa koodi- tai sitaattiryhmiä kuunneltavaksi tavallaan yhtä aikaa. Tähän käytin sitten audio-ohjelmaa PTW, johon kokosin koodeittain kaikki jotain kyseistä asiaa koskevat lainaukset. PTW-ohjelma mahdollistaa [minun tietokoneellani] noin 50 eri raidan kuuntelun peräkkäin, umpimähkään tai yhtä aikaakin, jos haluaa todellista moniäänisyyttä.

Haluan korostaa kuitenkin sitä, että vaikka käytin tietääkseni ensimmäisenä yhteiskuntatieteellisessä tutkimuksessani edellä kuvaamaani innovaatiota, olisin tullut samoihin johtopäätöksiin perinteisinkin menetelmin. Uskon kuitenkin uuden tekniikan hyväksikäytön lisääntyvän, koska ilmeinen hyöty tulee analyysin tarkkuuden lisääntymisen lisäksi olemaan tutkimuksen esittelyn helppous ja perusteellisuus. Lähitulevaisuudessa haastattelut tehdään ehkä jo digitaalisilla videokameroilla, jolloin niiden analyysistä ja tutkimustuloksista voidaan työstää multimediaesitys.

LIITE 3: Omat haastattelut ja teemahaastattelukysymykset

Omat haastattelut ovat enimmäkseen ravintolamuusikkoina ammatikseen toimivien muusikoiden haastatteluita. Haastattelut on tehty "nimettöminä", siksi niihin viittaavissa sitaateissa olen käyttänyt etunimeä (salanimi) ja lisäämäänä on pääsoitin. Olen haastatellut myös joitakin veteraanimuusikoita ja muita informantteja, joihin viitatessa tekstissä on mainittu koko nimi. Kaiken kaikkiaan haastatteluita on 50.

Taustakysymykset:

1. Ikä 2. Sukupuoli 3. Siviilisääty 4. Koulutus 5. Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työpaikassa? 6. Kuinka kauan olet ollut nykyisessä työssäsi? 7. Missä muissa ammateissa olet mahdollisesti ollut, miten kauan?

Teemahaastattelukysymykset:

1. Miten sinusta tuli ravintolamuusikko?
2. Mikä on tärkeintä ravintolamuusikon työssä?
3. Mikä on parasta/huonointa työssäsi?
4. Jos saisit valita uudelleen valitsisitko ravintolamuusikon uran?
5. Toimisitko samoin vai toisin urallasi, miten?
6. Millaista on ravintolamuusikon työ verrattuna ns. normaaliin päivätyöhön?
7. Työhön orientoituminen: kuinka katsot seuraavien väittämien kuvaavan suhdetta työhösi? (seuraavat väittämät annetaan haastateltavalle kirjallisena):
 - a) Työ on välttämätön paha, keskeytys tai häiriö normaalissa elämässä.
 - b) Työ on "jobi", joka turvaa toimeentulon keskeisen elämänsisällön ollessa toisaalla.
 - c) Työ on "ammatti". Työhön liittyy ammattitaidon ja osaamisen tuomaa ylpeyttä, itsekunnioitusta ja etenemissuuntautuneisuutta.
 - d) Työ on "ura". Työ on merkittävä elämäntyydytyksen lähde. Työn ja vapaa-ajan raja on liukuva.

- e) Työ on "kutsumus". Työ muodostaa keskeisen osan elämänsisällön ja itsensä toteuttamisen perustan. Työ ja vapaa-aika ovat yhtä.
 - f) Työ on "elämäntehtävä". Työtä tehdään fanaattisesti, työlle uhrataan kaikki muut elämänpiirit.
8. Millainen on hyvä yleisö?
 9. Tietotekniikan vaikutukset työhösi?
 10. Millaista ravintolamuusikoiden työ on verrattuna anniskelutyöhön? Miten suhtaudut heihin?
 11. Ellet olisi ravintolamuusikko, mikä mahdollisesti olisit?
 12. Mitä oletat tekeväsi 5-10 vuoden kuluttua?
 13. Kuulutko ja toimitko jossakin musiikkialan järjestössä tai yhdistyksessä?
 14. Miten palkka vastaa työtäsi. Mitä mieltä olet ns. "tippipalkkausjärjestelmästä"?
 15. Mikä aiheuttaa mielestäsi eniten stressiä työssäsi?
 16. Miten ravintolamuusikot suhtautuvat yleensä alkoholin käyttöön?
 17. Miten rentoudut keikan jälkeen?
 18. Soittavatko muusikot (koskaan) alkoholia nauttineina?
 19. Miten suhtaudut muiden yhtyeen jäsenten alkoholin käyttöön (työaikana)?
 20. Entä jos joku yhtyeen jäsenistä ei pysty esiintymään alkoholin käytön takia?
 21. Miten suhtaudut anniskelutyöntekijöiden alkoholin käyttöön?
 22. Millaiset ovat tulevaisuuden työllisyysnäkymät?
 23. Mitkä tekijät edesauttavat ravintolamuusikon työllistymistä?
 24. Miten suhtaudut vierasmaalaiseen työvoimaan?
 25. Miten ja missä harjoittelette uusia kappaleita?
 26. Teetkö teostoilmoituksen? (Kuulutko Teostoon?)
 27. Millaiset ovat muusikoiden asumisolot ja mikä vaikutus niillä on työhön?
 28. Millaista on säestää solisteja?
 29. Kuvaile tavallinen työpäiväsi?
 30. Kerro vapaasti mitä muutoksia 5—10 vuoden aikana on tapahtunut ravintolamuusikon työssä 1990-luvulla?

VIITTEET

SISÄLLYS

1. TEEMA = täydellinen musiikillinen ajatus, joka muodostaa musiikkiesityksen perustan. Samassa merkityksessä käytetään myös sanaa motiivi
2. CHORUS = alkuaan kuoro, kuorosävellys; iskelmämusiikissa kertosäkeistö (puhekielessä pelkkä kertosäe), joka toistuu ja lauletaan yleensä samalla tekstillä; jazzissa käytetään usein sanontaa "soitetaan choruksia" eli improvisoituja sooloja.
3. CODA = sävellyksen päätöslisäke

VIRITYKSET

1. Nikkonen 1996a.
2. Niskanen 1993, 59.
3. Giddens 1991, 10—14.

1 INTRO: Tutkimuksen tausta ja tarkoitus

1. Jari, rumpali. Omista haastatelluista ravintolamusikoista mainitsen vain keksityn nimen ja pääinstrumentin. Muista muusikoista käytän koko nimeä.
2. Hyvärinen 1994, 44.
3. Hirsjärvi ym. 1997, 70.
4. Nikkonen 1996a.
5. Hyvärinen 1994.
6. Yhteiskuntapolitiikka 66 (2) 2001, 111—123.
7. Työpoliittinen aikakausikirja 45 (2) 2002, 56—74.
8. Etnomusikologian vuosikirja 14 (2002), 41—63.
9. Musiikin Suunta 20 (4) 1998, 14—23.
10. Musiikin Suunta 22 (1) 2000, 28—37.
11. Teoston listalla on Suomessa kyseisenä vuonna valtakunnallisilla radio- ja TV-kanavilla, konserteissa, tanssipaikoilla ja muissa tilaisuuksissa esitetyimmät teokset. Teosto saa musiikin käyttäjiltä tiedot esitetyistä teoksista ja lista on koottu siten, että ensimmäisenä olevalla teoksella on eniten esityskertoja. Huom.! Esityskertojen määrä ei kerro sitä, mikä teos on saanut eniten korvauksia. Listalla ei myöskään ole sellaisia teoksia, jotka eivät kuulu tekijänoikeussuojan piiriin. Lista ei sisällä myöskään kaupallisten radioiden soittamaa musiikkia. Lista julkaistaan heinäkuussa "yleistä" otsikon alla (<http://www.teosto.fi>).
12. Muoti-ilmiöistä ja populaarimusiikin historiasta enemmän Jalkanen & Kurkela 2003.
13. Roos 1988, 201 ja 2002, 119.
14. Weber 1978.
15. Giddens 1991, 112—114.

16. Bauman 1996, 267—282.
17. Raunio 1989, 4.
18. Pusa ym. 2003, 193.
19. Raunio 1989, 42.
20. Simpura 1990, 151—153.
21. Tigerstedt 1999, 131—141.
22. Allardt 1996, 239.
23. Roos 1996, 212.
24. Haatanen 1993, 31—67.
25. Koistinen 1999, 11—24.
26. Koistinen 1999, 11—24.
27. Grint 1991, 9—13.
28. Grint 1991, 9—13 ja 47.
29. Antila 2001, 8—21.
30. Suikkanen ja Linnakangas 1998.
31. Esim. Beck 1992; Kasvio 1994; Rahkonen 1996; Bauman 1996; Rifkin 1997; Vähätalo 1998.
32. Vrt. Córdova 1986.
33. Sutela ym. 2001.
34. Sutela ym. 2001, 13; <http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk4.htm>, 21—30; ks. myös Laukkanen 2001, 56.
35. Esim. Baer 2000 ja 2002; Tuppurainen 2002.
36. [Http://www.europarl.eu.int/meetdocs/committees/empl/20020618/463262fi.pdf](http://www.europarl.eu.int/meetdocs/committees/empl/20020618/463262fi.pdf).
37. Ks. globalisaatiosta enemmän Giddens 1999 ja Beck 1999.
38. Suikkanen 1998, 55.
39. Kiljunen 2003, 23.
40. Työministeriö 1993, 6.
41. Filppu 1995, 26.
42. Esim. Tilattoman väestön alakomitea 1913; Kuusi 1914.
43. Muusikko 5/1948, 2 ja 3/1955, 3.
44. Raunion 1989, 45.
45. Bruun ym. 1975, 12.
46. Edwards ym. 1996.
47. Österberg & Karlsson 2002, 11—15.
48. Tigerstedt 2001, 9—46.
49. Bruun ym. 1975, 166—168.
50. Koskikallio 1983, 234—239.
51. Partanen 1969a ja Simpura 1989.
52. Simpura 1979, 63—71.
53. Plant 1977, 309—316.
54. Esim. Nikkonen 2002b.
55. Peltonen 1997, 63—81; vrt. Simpura 1990.
56. Giddens 1991, 214—215; käänös J. P. Roos.
57. Hoikkala ja Roos 2000, 21.
58. Hoikkala ja Roos 2000, 27.
59. Roos 1985, 31.

60. Esim. Roos 1988, 12—15.
61. Silvasti 2001, 69.
62. Roos 1988, 13.
63. Giddens 1991, 81.
64. Julkunen 2000, 218.
65. Bauman 1996.
66. Bauman 1996, 45.
67. Roos 1996, 218.
68. Hoikkala & Roos 2000, 24—25.
69. Giddens 1991, 10.
70. Giddens 1991, 10.
71. Wallerstein & Blakesleen 1989.
72. Muusikeriliitto 1922, Suomen Muusikkojen liitto 1944.
73. Linnala 1967, 23.
74. Hakala 1987, 96.
75. Aarne Vesterinen, ravintolamusiikoiden pääluottamusmieksi 2002.

2 TEEMAN KEHITTELY: Ravintolamusiikoiden elämänpolitiikka työpolitiikan, alkoholipolitiikan ja musiikkikulttuurin vaihteluissa

1. Musiikkilehti 1/1920, 3.
2. Muusikko 8/1998, 8.
3. Muusikeri 1/1935, 3—4.
4. Kahn & Wiener 1969, 208—209.
5. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi).
6. Silvasti 2001, 62—67.
7. Silvasti 2001, 19.
8. Mäkelä 1995, 59.
9. Nikkonen 1998, 14—23.
10. Roos 1988, 25.
11. Hoikkala ym. 1996, 2; Roos 1988, 25.
12. Roos 1987, 52—53.
13. Karvinen & Pennala 1995, 177; ks. myös Salminen 1989 ja 1990.
14. Leisiö 1992, 247.
15. Virtanen 2001, 25—27.
16. Salasuo 2003, 84.
17. Virtanen 2001, 22—23.
18. Jorma, kosketinsoittaja.
19. Haavisto 1991.
20. Von Bagh & Hakasalo 1986.
21. Ks. myös von Bagh & Hakasalo 1986 sekä Jalkanen 1989.
22. Haavisto 1994, 40 ja 41.
23. Kauppinen 1992.
24. Kauppinen 1992, 283—284.
25. Rahkonen 1996, 57—64; ks. myös Vähätalo 1998.

26. Roos 1987, 53—59.
27. Roos 1987, 56.
28. Nikkonen 2001, 111—123.
29. Tigerstedt 1999, 134.
30. Ks. lisää aiheesta Sulkunen & al. 2000, 7—14 & 243—251.
31. Esim. Haatanen 1993, 44.
32. Kallenautio 1982, 60—67.
33. Haavisto 1991, 127—137.
34. Esim. Nygård 1998.
35. Simpura 1996.
36. Esim. Sulkunen & al. 2000.
37. Peltonen 1988.
38. Esim. Pekkala & al 1981.
39. Bruun & al 1975, 31; ks. myös Simpura & Tigerstedt 1999.
40. Esim. Haatanen 1993, 50—51.
41. Esim. Roos 1996.
42. Simpura 1990.
43. Aiheesta enemmän Roos 1996; ks. myös Giddens 1991.
44. Rahkonen 1996, 72.
45. Lyotard 1986, 150.
46. Toivonen 2003, 19.
47. Kurkela 2003, 219.
48. Alueuutiset 20.3.2002; <http://www.stadindemarit.com/stadinruusu303/s5-9.pdf>.

3 CHORUS: Ravintolamuusikon ammatin elämänkaari 1900-luvun Suomessa

1. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
2. Aiheesta enemmän Aho 2000b.
3. Robert Flacelière (1980, 10) rajaa antiikin Kreikaksi Ateenan Perikleen hallituskaudella, joka oli noin 450—429 eKr.
4. Flacelière 1980, 99.
5. Linnala 1967, 5—6.
6. Soini 1963, 302—312 ja Sillanpää 1991, 6—14.
7. Sillanpää 2002, 30.
8. Hirn 1997, 13.
9. Hirn 1997, 12—15.
10. Sillanpää 2002, 31.
11. Madetoja 1997, 4—8.
12. Jalkanen 1989, 40.
13. Jalkanen ja Kurkela 2003, 65.
14. Hirn 1997, 14.
15. Häme 1949, 135—136.
16. Kukkonen, E. 1997, 187; Kukkonen, P. 1996, 108.
17. Eugen Malmstén.
18. Jalkanen 1989, 42.
19. Sillanpää 2002, 58.

20. Hakala 1987, 96; ks. myös Nikkonen 2002a.
21. Raimo Vikström 1997, oma haastattelu.
22. Linnala 1967, 6—8.
23. Linnala 1967, 26—31; vrt. Jalkanen & Kurkela 2003, 258.
24. Jalkanen 1989, 197.
25. Musiikkilehti 1/1920, 2.
26. Musiikkilehti 1/1920, 3.
27. Erik Lindström 1997, oma haastattelu.
28. Muusikerilehti 11/1929, 1—2.
29. Muusikerilehti 11/1929, 1—2.
30. Raimo Vikström 1997, oma haastattelu.
31. Linnala 1967, 6—25.
32. Linnala 1976, 26.
33. Esim. Muusikerilehti 9/1923, 1.
34. Jalkasen 1989, 202.
35. Jalkanen 1989, 203.
36. Muusikerilehti 9/1923, 1.
37. Linnala 1967, 26—31.
38. Muusikerilehti 7/1924, 1; 5/1925, 3 ja 6/1926, 6.
39. Linnala 1967, 44.
40. Haavisto 1991, 40—42.
41. Jalkanen 1989, 188—189.
42. Esim. Muusikerilehti 5/1929, 1—2.
43. Hakasalo 1979, 12.
44. Muusikerilehti 9/1930, 1.
45. Warsell 2002, 203—204.
46. Muusikerilehti 9/1930, 1.
47. Linnala 1967, 69—70.
48. Esim. Haavisto 1991, 55.
49. Kukkonen 1998, 210; Warsell 2002, 177.
50. Kukkonen 1998, 108.
51. Väkevä 1983, 10.
52. Linnala 1976, 31.
53. Warsell 2002, 290, ja 306—307.
54. Häme 1949, 136; Sillanpää 1991, 59—61.
55. Toivo Kärki, lähteenä Niiniluoto 1982, 56.
56. Häme 1949, 167.
57. [Http://www.musicfinland.com/sml/paikallisosastot/freelance.html](http://www.musicfinland.com/sml/paikallisosastot/freelance.html).
58. Muusikko 8—9/1951, 5.
59. Raimo Vikström 1997, oma haastattelu.
60. Marttinen 1945, 22.
61. Sotien aikaisista viihdytyskiertueista enemmän Niiniluoto 1994.
62. Niskanen 1993, 53—55.
63. Manu Teittinen.
64. Nyman 2002, 53.
65. Toivo Kärki lähteenä Niiniluoto 1982, 112.

66. Jalkanen & Kurkela 2003, 356.
67. Von Bagh & Hakasalo 1986, 126—146 ja 189—199.
68. Peltonen 1997, 9—11.
69. Peltonen 1988; ks. myös Kukkonen 1971.
70. Kallenautio 1979, 1982, 1983.
71. Esim. Jalkanen 1989, 42.
72. Esim. Karisalmi 1975, 211.
73. Eugen Malmstén.
74. Ilpo Hakasalo, henkilökohtainen tiedonanto 7.3.1997.
75. Käyhkö 1973, 80.
76. Asser Fagerström.
77. Kallenautio, 1982, 1983.
78. Selänniemi 1997, 19.
79. Havukka 1951, 172.
80. Muusikerilehti 1/1935, 1.
81. Muusikerilehti 5/1934, 1.
82. Hyvönen 1937, 91.
83. Hyvönen 1937; ks. myös Immonen 1948.
84. Warsell 2002, 274—275.
85. Haavisto 1991, 97—98 ja 1994, 23.
86. Pesola 1996, 107—113.
87. Ravintolatanssista. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 1951, 161—163.
88. Madetoja 1997, 17.
89. Esim. Raittiustoiminta: Ryhtiviikko 1—11/4—48. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 1948, 55—56; Raittiustoiminta: Tanssi ja anniskeluravintolat. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 1948, 57.
90. Peltonen, 1997, 63—64; ks. myös Peltonen 1991.
91. Simpura 1983a ja 1983b; vrt. Mäkelä & Virtanen 1987.
92. Muusikko 4/1948, 5.
93. Erik Lindström 1997, oma haastattelu.
94. Esim. Muusikko 12/1968, 1.
95. Seppo Arjanne.
96. Sillanpää 2002, 38.
97. Ravintolain aukioloaika ja ravintolatanssi. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 1947, 149—150.
98. Havukka 1951, 174—175.
99. Ravintolatanssista. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 1951, 161—163.
100. Sillanpää 1993, 37.
101. Oy Alkoholiliike Ab: Vuosikertomus XIX toimintavuodelta 1950.
102. Havukka 1951, 175.
103. Havukka 1951, 175.
104. Oy Alkoholiliike Ab: Vuosikertomus XIX toimintavuodelta 1950.
105. Nikkonen 1998.
106. Kukkonen 1998, 19.
107. Warsell 2002, 166—171.
108. Kukkonen 1998, 39.

109. Kukkonen 1998, 293.
110. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
111. Kukkonen 1998, 80—81; 287; 296—298.
112. Kukkonen 1999, 126—129.
113. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php). Suomen äänitearkiston tietokanta vuosilta 1901 - 1999. Koonnut Olli-Pekka Puranen yhteistyössä Teoston, Yleisradion, Suomen Äänitearkiston ja Helsingin Yliopiston Kirjaston kanssa Huom: Tämä tietokanta on eri tietokanta kuin Yleisradion tietokanta. Tietokannassa on 322 698 raitaa ja yli 107 000 eri kappaletta.
114. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
115. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
116. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
117. Kukkonen 1999, 7.
118. Kukkonen 1999, 381.
119. Kukkonen 1999, 385—398.
120. Kukkonen 1999, 399—401.
121. Kukkonen 2000, 223—224.
122. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
123. Kukkonen 2000, 385; Warsell 2002, 378 ja 650.
124. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
125. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
126. Warsell 2002, 374 ja 647.
127. Kukkonen 2000, 241.
128. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
129. Kukkonen 1999, 490—506.
130. Kukkonen 1999, 110 ja 2002, 437.
131. Kukkonen 2000, 244.
132. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
133. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
134. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
135. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
136. Kukkonen 1985a, 153.
137. Kukkonen 1985a, 148—165.
138. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
139. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
140. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
141. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
142. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
143. Warsell 2002, 475—476. [Olen samaa mieltä, sillä tämä on ainoa iskelmä-sanoitus, joka koskaan on saanut minut sitä lukiessani kyyneliin; ilmeisesti sanoitusten sanoman omakohtaisuuden tuntemuksen vuoksi]
144. Kukkonen 1985b, 197—222.
145. Kukkonen 1985b, 212.
146. Eero Lauresalo.
147. Jalkanen 1989, 165—167.
148. Jalkanen 1989, 144—155.
149. Jalkanen 1989, 55—57; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003, 258.

150. Pär, pianisti.
151. Jalkanen 1989, 74; ks. myös Haavisto 1991, 30 ja 31.
152. Von Bagh & Hakasalo 1986: 13—14; vrt. Kukkonen 1998: 25—26.
153. Haavisto 1991, 32—38.
154. Eugen Malmstén.
155. Hakasalo 1979, 9.
156. Eugen Malmstén
157. Klaus Salmi.
158. Haavisto 1991, 38—40.
159. Von Bagh & Hakasalo 1986, 78.
160. Eugen Malmstén.
161. Jalkanen 1989, 168—177.
162. Kukkonen 1998, 26 ja 283.
163. Jalkanen 1989, 112—127; von Bagh & Hakasalo 1986, 12—13; Madetoja 1997, 14.
164. Haavisto 1991: 40—42.
165. Eugen Malmstén.
166. Asser Fagerström.
167. Klaus Salmi.
168. Rytmi 1/1934, 2.
169. Rytmi 1/1937, 8.
170. Rytmi 5/1934, 88.
171. Haavisto 1994, 23.
172. Muusikerilehti 2/1941, 6—12; Muusikerilehti 4/1941, 11—12; Linnala 1967, 83.
173. Muusikko 7/1945, 3.
174. Häme 1949, 167.
175. Rytmi 1/1937, 8.
176. Muusikko 4—5/1946, 3—4.
177. Orkesteripäiväkirja 1929: Fred Pell's Novelty Buddians'in orkesteripäiväkirja,
jonka säilytyspaikkana on Suomen Jazz ja Pop Arkisto
178. Jalkanen & Kurkela 2003, 352—353.
179. Kalevi Viitamäki.
180. Brita Koivu.
181. Von Bagh & Hakasalo 1986, 294—303.
182. Vieno Kekkonen.
183. Von Bagh & Hakasalo 1986, 296—303.
184. Nikkonen 2000, 32.
185. Linnala 1967, 35—36.
186. Muusikko 1/1991, 1.
187. Muusikko 9/1954: 1.
188. Muusikko 12/1957: 1.
189. Sillanpää 1993, 38.
190. Linnala 1967, 31—35.
191. Muusikko 1/1961, 1.
192. Muusikko 1/1961, 1.
193. Muusikko 4/1966, 1.
194. Muusikko 8/1966, 1 ks. myös Hakulinen 1977.

195. Paananen 1993, 115.
196. Esim. Pekkala ym.1981.
197. Tuomioja 1996.
198. Madetoja 1997, 17.
199. Snicker 1979, 183.
200. Jukka Haavisto 1997, oma haastattelu.
201. Veijo Filppu, henkilökohtainen tiedonanto 7.6.2000.
202. Jukka Haavisto 1997, oma haastattelu.
203. Niemi 2000, 41 ja 2003, 277—278; ks. myös Ilta-Sanomat 18.3.1959 ja Viikkosanomat 13—14, 1959, 43)
204. Manu Teittinen.
205. Muusikko 12/1971, 14—16; vrt. Hakulinen 1977.
206. Pete, pianisti.
207. Muusikko 12/1960, 5.
208. [Http://tanssi.org/keskustelu/projektit/seinajoki/kahila.html](http://tanssi.org/keskustelu/projektit/seinajoki/kahila.html).
209. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
210. Lassila 1990, 168.
211. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
212. [Http://www.charliesmusic.fi/info.html](http://www.charliesmusic.fi/info.html); <http://www.viihdenet.sci.fi>; <http://www.HelMet.fi>).
213. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
214. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
215. Lassila 1990, 34—35.
216. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
217. Esim. Jalkanen & Kurkela 2003, 412.
218. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
219. Lassila 1990, 13.
220. Heinonen 2003, 114—116.
221. Peltonen 1996, 7—18.
222. Olkkonen 1996, 40.
223. Erkki Melakoski.
224. Kurkela 2003, 238—239.
225. Eino Partanen.
226. Rikberg 1958; ks. myös Haavisto 1991, 170—171.
227. Esim. Haavisto 1991, 225.
228. Nikkonen 1998, 14—23.
229. Annikki Tähti.
230. Brita Koivunen.
231. Kalevi Viitamäki.
232. Haavisto 1991, 255.
233. Von Bagh & Hakasalo 1986, 294—303; Iskelmä 1/1960, 25.
234. Von Bagh & Hakasalo 1986, 294—302.
235. Toivonen 1989, 5.
236. Reijo Kallio 1997, oma haastattelu.
237. Einiö, Musiikkiviesti 1956, 4—6.
238. Iskelmä 3/1960, 88.

239. Ilpo Hakasalo, lähteenä Iskelmäradio.
240. Kukkonen 1998, 29—30.
241. Kullervo Linna.
242. Jalkanen & Kurkela 2003, 412—416; ks. myös Henriksson & Kukkonen 2001.
243. Padilla 1998, 8.
244. Annikki Tähti.
245. Haavisto 1994, 41.
246. Virtanen 1994, 4—14.
247. Suutari, 1994, 15—26.
248. Tapani Kansa.
249. Vieno Kekkonen.
250. Esa Pakarinen; ks. myös Niiniluoto 1980.
251. Ojakangas 1994, 31.
252. Esa Pakarinen teoksessa Niiniluoto 1980, 122 ja 210.
253. Tapio Rautavaara.
254. Reijo Kallio 1997, oma haastattelu.
255. Ks. aiheesta lisää Nikkonen 1998.
256. Esa Pakarinen teoksessa Niiniluoto 1980, 101—102.
257. Lampila 1995, 171—173.
258. Erkki Melartin.
259. Reijo Kallio 1997, oma haastattelu.
260. Reijo Kallio 1997, oma haastattelu.
261. Esim. Virtanen 2001, 33—35.
262. Söderholm 1995, 169.
263. Jussi Raittinen.
264. Pola-Margareta Englund 1998, oma haastattelu.
265. Kurkela 2003, 219.
266. Korvenpää 2003, 248—254.
267. Pauli Granfelt.
268. Warsell 2002, 333.
269. Esim. von Bagh & Hakasalo 1989, 489—491.
270. Muusikko 2/1955, 4.
271. Muusikko 8/1970, 1.
272. Muusikko 8/1970, 1 ja 5/1974, 1.
273. Muusikko 4/1977, 1 ja 5/1977, 1.
274. Muusikko 5/1977, 1.
275. Linnala 1967, 82—84.
276. Muusikko 9/1977, 1.
277. Vikström 1985, 12.
278. Muusikko 11/1972, 1.
279. Muusikko 11/1974, 1.
280. Muusikko 11/1974, 1.
281. Muusikko 2/1975, 1.
282. Muusikko 2/1975, 1.
283. Jasu, rumpali.
284. Karttunen 2001, 35.

285. Juha, kitaristi.
286. Nikkonen 1996a, 61.
287. Muusikko 3/1996, 28—29.
288. Muusikko 12/1966, 1.
289. Muusikko 6—7/1960, 1 ja Muusikko 11/1970, 1.
290. Muusikko 3/1996, 28.
291. Kalevi Viitamäki.
292. Esim. Alasuutari 1996.
293. Simpura & Partanen 1997, 265—266.
294. Partanen, 1969a 10.
295. Koskikallio 1983, 236.
296. Kuusi 1970, 2.
297. Muusikko 12/1976, 1.
298. Hakala, 1980.
299. Snicker 1979, 183; ks. myös Haavio-Mannila & Snicker 1980.
300. Esim. Hakala 1998, 381.
301. Esim. Immonen 1948, 77.
302. Ks. lisää Virtanen 1984; vrt. Hellman 1985, 27.
303. Esim. Nikkonen 1996a, 1996b.
304. Keijo, kosketinsoittaja.
305. Törrönen 2000a, 23.
306. Reijo Kallio 1997, oma haastattelu.
307. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
308. Lassila 1990, 53—56.
309. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks. tarkemmin Intro: viite 11.)
310. Von Bagh & Hakasalo 1986, 213.
311. Timppa, kosketinsoittaja.
312. Von Bagh & Hakasalo 1986, 483
313. Jokke, kosketinsoittaja.
314. Jokke, kosketinsoittaja.
315. Työvoimaministeriö. Muusikkojen työluputyöryhmä 1989 ja Työministeriö 1993.
316. Esim. Muusikko 9/1994, 18.
317. Muusikko 2/1994, 18.
318. Muusikko 3/1994, 18.
319. Muusikko 3/1994, 18.
320. Työministeriö 1993, 6—7.
321. Muusikko 12/1994, 20 ja 2000, oma haastattelu.
322. Topi, rumpali.
323. Kari, kosketinsoittaja.
324. Muusikko 3/1995, 13.
325. Muusikko 5/1995, 25.
326. Muusikko 11/1961, 1.
327. Muusikerilehti 4/1933, 1.
328. Jorma, rumpali.
329. Muusikko 1/1996, 24.
330. Kari, kosketinsoittaja.

331. Roy Rabb.
332. Aiheesta enemmän Irjala 1996 ja Niittymäki 1996.
333. Pasi, basisti.
334. Esim. Muusikko 11/1995, 26.
335. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi); <http://www.elvisry.fi>; <http://www.gramex.fi>;
<http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf?open>.
336. Tigerstedt 1999, 131—141.
337. Holmila & Metso & Österberg 1997, 405.
338. Hein & Salomaa 1999, 489.
339. Paavo, rumpali.
340. Muusikko 10/1996, 11.
341. Holmila & Metso & Österberg 1997, 407.
342. Hakala 1998, 381.
343. Tuija, basisti.
344. Teppo, rumpali.
345. Kai Lind, lähteenä Väänänen, Petteri: PS.
346. Lassila 1990, 53.
347. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Ks.tarkemmin Intro: viite 11.)
348. Söderholm 1995, 169.
349. Maarit Niiniluoto, henkilökohtainen tiedonanto 15.5.1998.
350. Vikström 1985, 21.
351. Sekvensseritekniikka = etupäässä kosketinsoittimissa oleva valmis muutaman tahdin mittainen komppitausta, joka koostuu rummuista, bassosta ja kahdesta tai useammasta rytmisoittimen muodostamasta “orkesterista”].
352. Kai, kosketinsoittaja.
353. Suutari 2000, 135—145.
354. Kai Tapani 2000, oma haastattelu.
355. Jarkko, rumpali.
356. Juhani, kitaristi.
357. Jarkko, rumpali.
358. Esim. Nurmi 1999.
359. Karisto 1996, 256: ks. myös Kauhanen 2000.
360. Baer 2000; ks. myös Pohjanoksa 2001, 4.

4 CHORUS-SOOLO: Ravintolamuusikkous ja sen orientaatiot

1. Esim. Giddens 1991; Bauman 1996 ja Hoikkala & Roos 2000.
2. Linnala 1967, 5–6.
3. Hirn 1997, 13–14.
4. Bauman 1996 ja 1997.
5. Kohtalokkat hetket (engl. *fateful moments*), Giddens 1991, 113.
6. Roos 1987, 17 ja 42–43.
7. Vrt. esim. Rahkonen 1999, 87–101.
8. Alasuutari 1994, 80–86.
9. MacIntyren 1985, 216.
10. Silvasti 2001, 62–67.

11. Kortteinen 1992, 50.
12. Jari, rumpali.
13. Pasi, basisti.
14. Roos & Peltonen 1994, 12—28.
15. Pasi, basisti.
16. Niskanen 1993.
17. Jokke, kosketinsoittaja.
18. Ojakangas 1994, 31.
19. Olkkonen 1996, 36.
20. Jaska, rumpali.
21. Jokke, kosketinsoittaja.
22. Janne, rumpali.
23. Jori, kitaristi.
24. Jokke, Janne, Teppo ja muutkin omien haastatteluiden muusikoiden nimet ovat keksittyjä.
Tällöin haastateltavasta on mainittu vain etunimi sekä pääinstrumentti.
25. Weber 1978.
26. Roos 1987, 45.
27. Nyman 2002.
28. Silvasti 2001, 58 ja 100.
29. Nyman 2002, 172.
30. Nevala, henkilökohtainen tiedonanto 3.9.1999; ks. myös Nyman 2002, 13 ja 47.
31. Nyman 2002, 62.
32. Giddens 1991, 10.
33. Ks. myös Wallerstein & Blakeslee 1989.
34. Appo Hurula, lähteenä Hämäläinen 1996, 320.
35. Roos 1987, 45.
36. Jokke, kosketinsoittaja.
37. Bauman 1997.
38. Roos 1987.
39. Rauno, rumpali.
40. Bauman 1996, 274.
41. Giddens 1991, 112—113.
42. Jaakko, kosketinsoittaja.
43. Janne, rumpali.
44. Vrt. Silvasti 2001, 62—67.
45. Jouko, rumpali.
46. Jussi, kitaristi.
47. Becker 1963.
48. Hämäläinen 1996, 49.
49. Bauman 1996, 275.
50. Kalevi Viitamäki.
51. Bauman 1996, 275.
52. Matti, kosketinsoittaja, joka oli valmistunut juuri kasvatustieteen maisteriksi.
53. Bauman 1996, 289.
54. Bauman 1996, 274.
55. Minna, kosketinsoittaja.

56. Tuija, basisti.
57. Bauman 1996, 267—282.
58. Noro 2000, 321—329.
59. Giddens 1991, 215; ks. myös Giddens 1991, 243.
60. Roos 1996, 212.
61. Juokse sinä humma. Säv. trad - san. Tapio Rautavaara.
62. Eräsaari 2000, 93; vrt. Vähämäki 1998.
63. Bauman 1996, 297.

5 LOPPUSOITTO

1. Moisala 2000, 65.
2. Silvasti 2001, 51.
3. Nikkonen 1996a, 84.
4. Esim. Kauppinen 1992.
5. Muusikko 5/1974, 1
6. Esim. Muusikko 4/1996, 16.
7. Esim. Rosselli 1991 ja Åhlen 1987.
8. Kai Tapani.
9. Aiheesta enemmän Nikkonen, 2002a.
10. Esim. Vikström 2001, 1—2.
11. Paananen 1999; Työvoimaministeriö. Muusikkojen työlupatyöryhmä 1989.
12. Deacon 1999, 75—76.
13. Ks. globaalien toimintaympäristön murroksesta enemmän <http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk2.htm>.
14. Niskanen 1993.
15. Muusikerilehti 1/1935, 3—4.
16. Esim. Törrönen 2000b, 181; Simpura & Tigerstedt 1999, 432.
17. Vrt. Fukuyama 1992.
18. Nikkonen 1996a.

6 CODA: Epilogi

1. Mäki 1996.
2. Beck 1999, 262—264.
3. Tshehov 1996, suomentanut Heino & Koskinen.

LIITTEET: Sovitus ja soitinnus

1. Peltonen 1996, 7—18.
2. Esim. Kurkela 2000, 3—8.
3. Niskanen 1993, 53—55.
4. Nikkonen 1996a.
5. Niittymäki 1996.

6. Irjala 1996.
7. Jalkanen 1989, 8.
8. Jalkanen 1989, 9—27.
9. Toiviainen 1968, 1—13.
10. Toiviainen 1970, 44—45.
11. Suutari 2000.
12. Kurkela 2000, 107—109.
13. Suutari 2000, 134.
14. Suutari 2000, 31—32.
15. Aho 2002.
16. Aho 2000a, 116—137.
17. Nikkonen 2000 ja 2001.
18. Aho 1999, 91—106.
19. Aho 2000b, 115—129.
20. Aho 2001, 75—90.
21. Aho 1999, 92—94.
22. Jalkanen & Kurkela 2003.
23. Kurkela 2000, 5.
24. Haavisto 1991.
25. Haavisto 1994.
26. Von Bagh & Hakasalo 1986, 7—9.
27. Kukkonen 1985a, 1985b, 1997, 1998, 1999, 2000, 2002 ja 2004.
28. Lassila 1990.
29. [Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi). (Tarkemmin viite 11 Intro).
30. [Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.php). (Ks. tarkemmin Luku 3: viite 113.)
31. Häme1948.
32. Rahikainen (toim.) 1964.
33. Käyhkö 1973.
34. Koski ym.1977.
35. Hakasalo 1979.
36. Niiniluoto 1982.
37. Niiniluoto 1980.
38. Niiniluoto 1992.
39. Niiniluoto 1994.
40. Lampila Lassiter 1995.
41. Hämäläinen 1996.
42. Becker 1963.
43. Becker 1963, 79—83.
44. Becker 1963, 83.
45. Ks. lisää Nikkonen 1998.
46. Becker 1963, 86.
47. Becker 1963, 86—87; ks. myös Aho 1999, 2000b, 2002.
48. Ks. myös Nikkonen 1996a, 1996b, 2002b.
49. Alkoholipoliittinen Aikakauskirja perustettiin vuonna 1936. Vuonna 1996 lehti siirtyi Alkosta Stakesiin ja lavennettiin vuoden 1998 alusta lukien Yhteiskuntapolitiikaksi.
50. Soini 1963.

51. Partanen 1969b.
52. Haavio-Mannila & Snicker 1980, 104—106.
53. Sulkunen ym. 1985, 102—139.
54. Sillanpää 1991, 32—34.
55. Sillanpää 1993, 36—39.
56. Sillanpää 2002.
57. Peltonen 1997.
58. Peltonen 1997, 28.
59. Peltonen 1997, 12; ks. myös Simpura 1983b, 79—92 ja Simpura & Partanen 1997, 257—268.
60. Aho 2002.
61. Bergholm 1997.
62. Ks. enemmän Nikkonen 2000.
63. Bergholm 1997, 384.
64. Timo Bergholm, suullinen tiedonanto Kiljavan opistolla työpolitiikan seminaarin pienryhmän järjestämässä seminaarissa 8.9.1997.
65. Muusikko 1967.
66. Paananen 1993 ja 1999.
67. Paananen 1993, 1.
68. Paananen 1993, 63—65 ja 111.
69. Paananen 1999, 8—11.
70. Paananen 1993, 115.
71. Roos 1987.
72. Giddens 1991.
73. Bauman 1996.
74. Roos & Hoikkala (toim.) 1998.
75. Hoikkala & Roos (toim.) 2000.
76. Silvasti 2001.
77. Julkunen 2000.
78. [Http://www.cdwave.com](http://www.cdwave.com).
79. [Http://www.pgmusic.com/powertracks.htm](http://www.pgmusic.com/powertracks.htm).
80. Esim. Grönfors 1982, 11.
81. Esim. Hirsjärvi ja Hurme 1980, 15-17.
82. Alasuutari 1993, 64.
83. Weber 1978.
84. Giddens 1991, 113.
85. Alasuutari 1994, 80—86.
86. Esim. Lonkila 1993, 5.
87. Glaser & Strauss 1967.
88. Glaser 1992, 21.
89. Strauss ja Corbin 1990.
90. Strauss & Corbin 1990, 61—142.
91. Lonkila 1993, 68.
92. Moilanen & Roponen 1994, 42—44.
93. Lonkila 1993, 68.

KIRJALLISUUS

- Aho, Marko (1999) Unto Mononen, Olavi Virta ja tango Suomen kansan valittuina. *Etnomusikologian vuosikirja* 11, 91—106.
- Aho, Marko (2000a) "Saakos soittamisesta vielä rahaakin!" - Kullervo Linnan orkesterien esiintymispalkkiot vuosina 1950—1980. *Musiikin suunta* 22 (3), 116—137.
- Aho, Marko (2000b) "Elämää suuremmat": Suomi-iskelmän kuolemattomat iskelmädiskurssin antiteeseinä. *Etnomusikologian vuosikirja* 12, 115—129.
- Aho, Marko (2001) Tähtien koko kuva. *Etnomusikologinen vuosikirja* 13, 75—90.
- Aho, Marko (2002) Iskelmätähden tuho: Suomi-iskelmän sortuvat tähdet ja myyttinen sankaruus. Tampereen yliopisto. <http://acta.uta.fi/teos.phtml?7105>.
- Alasuutari, Pertti (1993) Erinomaista rakas Watson. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Helsinki: Hanki ja jää
- Alasuutari, Pertti (1994) Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti (1996) Alkoholi- ja viestintäpolitiikka kulttuurisena protektionismina. *Alkoholipolitiikka* 61 (4), 255—267.
- Allardt, Erik (1996) Hyvinvointitutkimus ja elämänpolitiikka. *Janus* 4 (3), 224—241.
- Oy Alkoholiliike Ab: vuosikertomus XIX toimintavuodelta 1950.
- Oy Alkoholiliike Ab: vuosikertomus vuodelta 1960
- Oy Alkon Ab: vuosikertomus vuodelta 1970.
- Antila, Juha (2001) Työajat moderneissa ja perinteisissä toimipaikoissa. Työpoliittinen tutkimus 229. Työministeriö, Helsinki.
- Baer, Katarina (2000): "Yhtiön laulua" ei tarvitse kuunnella. Vuokratyöseminaarissa puhuttiin yksilöllisyydestä. *Helsingin Sanomat* 10. 2. 2000.
- Baer, Katariina (2002): Ulkomaisesta vuokratyövoimasta pelätään paisuvaa ongelmaa. *Helsingin Sanomat* 9. 2. 2002.
- von Bagh, Peter & Hakasalo, Ilpo (1986) Iskelmän kultainen kirja. Keuruu: Otava.
- Bauman, Zygmunt (1996) Postmodernin lomo. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt (1997) Postmodernity and its Discontents. Cambridge: Polity Press.
- Beck, Ulrich (1992) Risk Society. Towards a New Modernity. London: Sage.
- Beck, Ulrich (1999) Mitä globalisaatio on? Tampere: Vastapaino
- Becker, Howard (1963) Outsiders: studies in sociology of deviances. New York: Free Press of Glencoe.
- Bergholm, Tapio (1997) Ammattiliiton nousu ja tuho: kuljetusalan ammattiyhdistystoi-

- minta ja työmarkkinasuhteiden murros 1944—1949. Helsinki: Työministeriö.
- Bruun, Kettil, Edwards, Griffith, Lumio, Martti, Mäkelä, Klaus, Pan Lynn, Popham, Robert E., Room, Robin, Schmidt, Wolfgang, Skog, Ole-Jorgen. Sulkunen, Pekka & Österberg, Esa (1975) Alkoholipolitiikka - kansanterveydellinen näkökulma. Helsinki: Alkoholitutkimussäätiön julkaisuja no. 26.
- Córdova, Efen (1986) From Full-time Employment to Atypical Employment: A Major Shift in the Evolution of Labour Relations? *International Labour Review*, Vol. 125, No 6.
- Deacon Bob (1999) Kansainväliset järjestöt, Euroopan unioni ja globaalinen sosiaalipolitiikka. Teoksessa Pekka Kosonen & Jussi Simpura (toim.): *Sosiaalipolitiikka globalisoituvassa maailmassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Edwards, Griffith, Anderson, Peter, Babor, Thomas F., Casswell, Sally, Ferrence, Roberta, Giesbrecht, Norman, Godfrey, Christine, Holder, Harold D., Lemmens, Paul, Mäkelä, Klaus, Midanik, Lorraine T., Norström, Thor, Römelsjö, Anders, Room, Robin, Simpura, Jussi, Skog, Ole-Jorgen & Österberg, Esa (1996) Alkoholipolitiikka ja yhteinen hyvä. Alkoholitutkimussäätiö & Alkoholipoliittinen tutkimuslaitos & Alkoholipoliittinen suunnittelu ja tiedotus -yksikkö, Alko-Yhtiöt Oy. Helsinki: Oy Edita Ab.
- Eräsaari, Risto (2000) Elämänpolitiikan kontingenssi. Teoksessa Hoikkala, Tommi & Roos, J. P. (toim.): *2000-luvun elämä. Sosiologisia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Filppu, Veijo (1995) Olemme vuokratyövoimaa. *Muusikko* 1/1995.
- Flacelière, Robert (1980) Sellaista oli elämä antiikin Kreikassa. Miten Ateenan suuruuden aikana elettiin. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and The Last Man*. London: Hamish Hamilton.
- Giddens, Anthony (1991) *Modernity and Self-Identity. Self and Society in Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1999) *Runaway World: how Globalisation is Reshaping our Lives*. London: Profile Books.
- Glaser, Barney (1992) *Basics of Grounded Theory analysis*. Mill Valley, CA: Sociology Press.
- Glaser Barney & Strauss, Anselm (1967) *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. New York: Aldine Publishing.
- Grint, Keith (1991) *The sociology of work: an introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Gönfors, Martti (1982) *Kvalitatiiviset kenttätutkimusmenetelmät*. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Haatanen, Pekka (1993) *Suomalaisen hyvinvointivaltion kehitys*. Teoksessa Riihinen, Olavi (toim.): *Sosiaalipolitiikka 2017*. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Haavio-Mannila, Elina & Snicker, Raija (1980) *Päivätanssit*. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Haavisto, Jukka (1991) *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Haavisto, Jukka (1994) *Suomijazzin vuosikymmenet. Jazzmusiikki Suomessa vuosina 1919—1969*. Helsinki: Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 12.
- Hakala, Juhani (1980) Ravintolahenkilökunnan määrä 1970-luvulla. *Alkoholipolitiikka* 45 (2), 83.
- Hakala, Juhani (1987) Tietoja anniskelutoiminnasta. *Alkoholipolitiikka* 52 (2), 96.

- Hakala, Juhani (1998) Ravintolat kapakoituvat. *Yhteiskuntapolitiikka* 63 (4), 378—381.
- Hakasalo, Ilpo (1979): *Malmstenista Marioniin*. Helsinki: Tammi.
- Hakulinen, Janne (1977) Ulkomaisen työvoiman asema Pohjoismaissa. (Muusikot-taitelijat) Helsinki: Ohjelmatoimistojen työnantajayhdistys.
- Havukka, Ukko (1951) Yleinen tanssi anniskeluravintoloissa. Eräitä havaintoja ravintolatanssista menneeltä ja nykyiseltä ajalta. *Alkoholiliikkeen Aikakauskirja* 16 (5), 172—175.
- Hein, Ritva & Salomaa, Jukka (1999) Alkoholijuomien eurooppalaistuminen lisäsi alkoholijuomien kulutusta 1990-luvulla. *Yhteiskuntapolitiikka* 64 (5—6), 487—493.
- Heinonen, Visa (2003) Nuoriso mainonnan kohteeksi — kovaa menoa ja meininkiä. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.) (2003) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hellman, Heikki (1985) Diskon nousu ja ravintolamusiikki. *Alkoholipolitiikka* 50 (1), 23—30.
- Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Hirn, Sven (1997) *Sävelten tahtiin: populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme*. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena (1980) *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirjo & Sajavaara Paula (1997) *Tutki ja kirjoita*. Tampere: Kirjayhtymä
- Hoikkala, Tommi; Falk, Pasi & Roos, J. P. (1996) *Suuret ikäluokat viidessäkympissä: Tutkimus sukupolvien sosiologiasta. Tutkimussuunnitelma 15.5.1996*.
- Hoikkala, Tommi & Roos, J. P. (2000) *2000-luvun elämä. Sosiologisia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Holmila, Marja & Metso, Leena & Österberg, Esa (1997) *Suomalainen ravintolassa. Alkoholipolitiikka* 62 (6), 405—414.
- Hyvärinen, Matti (1994) *Viimeiset taistot*. Tampere: Vastapaino
- Hyvönen, J. T. (1937) *Tanssin järjestäminen anniskeluliikkeen yhteydessä. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja* 2 (4), 88—91.
- Häme, Olli (1949) *Rytmin voittokulku: kirja tanssimusiikista*. Helsinki: Fazer.
- Hämäläinen, Jyrki (1996) *Hopeinen kuu. Kultainen nuoruus särkyneiden toiveiden kadulla*. Helsinki: Otava
- Immonen Erkki J. (1948) *Tanssi ja anniskelu. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja* 13 (3), 76—81.
- Irjala, Auli (1996) *Säveltaiteilijan toimeentulo: tutkimus säveltaiteilijakunnan rakenteesta ja taloudellisesta asemasta Suomessa vuonna 1989*. Helsinki: Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja nro 16.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja* 2. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2003): *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY
- Julkunen, Raija (2000) *Työelämänpolitiikka. Teoksessa Hoikkala, Tommi & Roos, J. P. (toim.): 2000-luvun elämä. Sosiologisia teorioita vuosituhannen vaihteesta*. Helsinki: Gaudeamus

- Kahn, Herman & Wiener, Anthony J. (1969) Year 2000 a framework for speculation on the next thirty-three years. New York: Macmillan.
- Kallenautio, Jorma (1979) Kieltolaki ja sen kumoaminen puoluepoliittisena ongelmana. Väitöskirja. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kallenautio, Jorma (1982) Vuoden 1932 väkijuomalaki ja sen yhteiskunnallinen tausta. Alkoholipolitiikka. 47 (2), 60—67
- Kallenautio, Jorma (1983) Kieltolaki ja väkijuomalaki. Teoksessa Peltoniemi, Teuvo ja Voipio, Martti (toim.): Alkoholit ja yhteiskunta. Helsinki: Otava.
- Karisalmi, Yrjö (1975) Ravintolahenkilökunnan näkemyksiä kieltolain päätyttyä. Alkoholipolitiikka 40 (5), 211—214.
- Karisto, Antti (1996) Pirstoutuvan elämän politiikka. Janus 4 (3), 242—259.
- Karttunen, Sari (2001): Kulttuurivoima Suomessa 1970—1999. Kulttuurin ammatit ja toimialat väestölaskennan ja työssäkäyntitilaston valossa. Helsinki: Tilastokeskus.
- Karvinen, Nina & Pennala, Päivi (1995) "Sellaista mukavaa kuuntelumusiikkia" Taupaututkimus musiikkimieltymyksistä ja radion kuuntelutottumuksista. Teoksessa Koistinen, Tero, Sevänen, Erkki & Turunen Risto (toim.): Musta Lammas. Kirjoituksia populaari- ja massakulttuurista. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Kasvio, Antti (1994) Uusi työn yhteiskunta. Gaudeamus: Helsinki.
- Kauhanen, Merja (2000): Määräaikaiset työsuhteet ja sosiaaliturvajärjestelmän kestävyys. Sosiaali- ja terveysministeriö: Helsinki
- Kauppinen, Timo (1992) Suomen työmarkkinamallin muutos. Työpoliittinen tutkimus No: 30. Helsinki: Työministeriö.
- Kiljunen, Kimmo (2003) Globalisaatio — mitä se on? Teoksessa Rönneberg, Leif & Simpura, Jussi (toim.) Sosiaalipolitiikan globaalit ulottuvuudet. Helsinki: Suomen ICSW, Sosiaali- ja terveysturvan keskusliitto, 16—30.
- Koistinen, Pertti (1999) Työpolitiikan perusteet. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Kortteinen, Matti (1992) Kunnian kenttä. Suomalainen palkkatyö kulttuurisena muotona. Hämeenlinna: Hanki ja jää.
- Korvenpää, Juha (2003) Säröinen 1960-luku. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.) (2003) Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Markku & von Bagh, Peter & Aarnio, Pekka (1977) Olavi Virta. Legenda jo eläessään. Porvoo: WSOY.
- Koskikallio, Ilpo (1983) Ravintolalaitos. Teoksessa Peltoniemi, Teuvo ja Voipio, Martti (toim.): Alkoholit ja yhteiskunta. Helsinki: Otava.
- Kukkonen, Einari (1985a) Elämää juoksuhaudoissa. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1940—44. Jyväskylä: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari (1985b) Hiljaa soivat balalaikat. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1945—49. Jyväskylä: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari (1997) Tammerkosken sillalla. Suomalaisen levylaulun ensivaiheita. Saarijärvi: Gummerus
- Kukkonen, Einari (1998) Oi muistatkos Emma. Suomalaisen levylaulun vaiheita 1920-luvulla. Helsinki: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari (1999) Tuo tuuli Petsamosta. Suomalaisen levylaulun vaiheita 1930—34. Saarijärvi: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari (2000): Savonmuan Hilima. Suomalaisen levylaulun vaiheita 1935—39. Saarijärvi: Kustannuskolmio.

- Kukkonen, Einari (2002) Äänisen aallot. Suomalaisen levylaulun vaiheita sotavuosina 1940—44. Saarijärvi: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari (2004) Liljankukka. Suomalaisen iskelmän vaiheita 1945—49. Saarijärvi: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Maija-Liisa (1971) Kieltolaki kulttuuri-ilmiönä. *Alkoholipolitiikka* 36 (5), 231—240.
- Kukkonen, Pirjo (1996) *Tango Nostalgia. The Language of Love and Loving*. Helsinki: Helsinki University Press
- Kurkela, Vesa (2003) Uudet kompit, vanhat laulut. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.) (2003) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kurkela, Vesa (2000) Ilpo Saunio ja suomalainen etnomusikologia. *Etnomusikologinen vuosikirja* 12, 7—21.
- Kuusi, Eino (1914) Talvityöttömyys, sen esiintyminen, syyt ja ehkäisytöimenpiteet Suomen suurimmissa kaupungeissa. Tampere.
- Kuusi, Pekka (1970) Alkoholiohjelmien kehityksestä. *Alkoholipolitiikka* 35 (1), 1—3.
- Käyhkö, Kauko (1973) Dallapen tarina. Jyväskylä: Karisto.
- Lampila Lassiter, Seija (1995) Laululintunen, siipirikko. Iskelmälaulajattaren muistelmia. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Lassila, Juha (1990) Mitä Suomi soittaa. *Hittilistat 1954—87*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimusyksikkö.
- Laukkanen, Erkki (2001) Muutoksen tekijä: SAK:n järjestötutkimus 2000, peruseräraportti. Helsinki: SAK. (http://www2.sak.fi/sc/page_tietoa?subloc=751)
- Leisiö, Timo (1992) "Tyyli, tunne ja yhteiskunta". Teoksessa Alm, Ari & Salminen, Kimmo (toim.): *Toosa soi. Musiikki radion kilpailuvälineenä*. Oy Yleisradio Ab: Tutkimus- ja kehitysosasto. Tutkimusraportti 1/1992. Helsinki: YLE
- Linnala, Eero (1967) Suomen muusikkojen liitto 1917—1967. Kotka: Suomen Muusikkojen liitto.
- Lonkila, Markku (1993) Tietokoneavusteinen kvalitatiivinen analyysi. Sosiologian lisensiaattityö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Liotard, Jean-Francois (1986) Tieto postmodernissa yhteiskunnassa. Tampere: Vastapaino.
- MacIntyre, Alasdair (1985) *After Virtue. A Study in Moral Theory*. London: Duckworth.
- Madetoja, Pirkko (1997) Wieniläisvalsseista swingiin. *Hopeatarjotin* 13 (1), 4—17.
- Marttinen, Tauno (1945) "Miten sota-aika on vaikuttanut tanssi- ja ravintolaorkestereiden tasoon". Teoksessa Godzinsky George & Partanen, Eino (toim.): *Iskelmäka-lenteri*. Lahti: Kanerva.
- Moilanen, Timo & Roponen, Seppo (1994) Kvalitatiivisen aineiston analyysi ATLAS/ti-ohjelman avulla. Menetelmäraportteja ja käsikirjoja 2/1994. Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- Moisala, Pirkko (2000) Sukupuolen esittäminen tanssiravintoloissa - reflektiivinen raportti monikulttuurisesta kenttätyökokeilusta. *Etnomusikologian vuosikirja* 12, 65—75.
- Mäkelä, Klaus (1995) (toim.) *Kvalitatiivisen aineiston analyysi ja tulkinta*. Helsinki: Gaudeamus
- Mäkelä, Klaus & Virtanen, Matti (1987) Kauppaoppilaiden suomalainen humala. *Alkoholipolitiikka* 52 (2), 376—383.

- Mäki, Reijo (1996) *Tatuoitu taivas*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Seija A (2000) Olavi Virta ja julkisuuden Janus-kasvot. *Musiikin Suunta* 22 (3), 41—55.
- Niemi, Seija A (2003) Olavi Virran julkisuuskuva. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.) (2003) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Niiniluoto, Maarit (1980) *Esa Pakarinen. Hanuri ja hattu*. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY.
- Niiniluoto, Maarit (1982) *Toivo Kärki. Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi
- Niiniluoto, Maarit (1992) *Harmony Sistersin tarina. Sulle salaisuuden kertoa mä voisin*. Porvoo—Helsinki—Juva: WSOY
- Niiniluoto, Maarit (1994) *On elon retki näin eli miten viihteestä tuli sodan voittaja*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Niittymäki, Kari (1996) *Muusikon ammatti ja lama: tutkimus suomalaisen ammattimuusikon oman ammatin arvostuksesta ja 1900-luvun laman vaikutuksesta muusikkouteen. Vertailua eri muusikkoryhmien välillä kohderyhmänä Suomen Muusikkojen Liitto ry:n jäsenet. Taloussosiologian lisensiaattityö, Turun kauppakorkeakoulu*.
- Nikkonen, Ahti (1996a) *Soitto soi ja viina virtaa. Anniskelutyöntekijöiden ja ravintolamuusikoiden näkemyksiä työtapakulttuurin muutoksista tanssiravintoloissa. Sosiaalipolitiikan pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto*
- Nikkonen, Ahti (1996b) "Työstä ja alkoholista ravintola-alan ammattiteissa" — *Alkoholipolitiikka* 61 (4), 298—302.
- Nikkonen, Ahti (1998) *Ravintolamuusikkojen musiikkisukupolvet musiikkimaun perusteella*. *Musiikin Suunta* 20 (4), 14—23.
- Nikkonen, Ahti (2000) *Ravintolamuusikon työ 1920-luvulta lähtien: Vuokratyön edelläkävijä?* *Musiikin Suunta* 22 (1), 28—37.
- Nikkonen, Ahti (2001) *Valtiokurista markkinakuriin: Ravintolamuusikot kohteina ja instrumentteina*. *Yhteiskuntapolitiikka* 66 (2), 111—123.
- Nikkonen, Ahti (2002a) *Ravintolamuusikot perinteisinä ja postmoderneina pätkä- ja vuokratyöläisinä*. *Työpoliittinen aikakauskirja* 45 (2), 56—74.
- Nikkonen, Ahti (2002b) *Postmodernin elämänpolitiikan edelläkävijät? Ravintolamuusikkouden orientaatiot*. *Etnomusiologian vuosikirja* 14, 41—63.
- Niskanen, Olli-Pekka (1993) *Keikkaelämää. Tutkimus suomalaisten artistien ja ravintolamuusikoiden työstä ja elämäntavoista*. *Sosiologian pro gradu -työ, Jyväskylän yliopisto*.
- Noro, Arto (2000) *Aikalaisdiagnoosi sosiologisen teorian kolmantena lajityyppinä*. *Sosiologia* 37 (4), 321—329.
- Nurmi, Esko (1999) *Työehtosopimusten edut eivät koske vuokratyövoimaa*. *Helsingin Sanomat* 11.2.1999.
- Nygård, Toivo (1998) *Erilaisten historiaa: marginaaliryhmät Suomessa 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa*. Jyväskylä: Atena.
- Nyman, Tuula (2002) *Tangokuninkaalliset - ja heidän tarinansa*. Jyväskylä: Revontuli.
- Ojakangas, Mika (1994) *Miehen onni?* Teoksessa Roos, J. P. & Peltonen, Eeva (toim.): *Miehen elämää. Kirjoituksia miesten omaelämäkertoista*. Rauma: Suomalaisen kirjallisuuden Seura.
- Olkkonen, Tuomo (1996) *Rekiviisuista rillumareihin*. Teoksessa Peltonen, Matti

- (toim.) (1996) Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura
- Orkesteripäiväkirja (1929) Fred Pell's Novelty Buddians -orkesteri.
- Paananen, Seppo (1993) Työvoimaa rajan takaa. Työpoliittinen tutkimus 54. Helsinki: Työministeriö.
- Paananen, Seppo (1999) Suomalaisuuden armoilla. Ulkomaisten työnhakijoiden luokittelu. Tutkimuksia 228. Helsinki: Tilastokeskus.
- Padilla, Alfonso (1998) La Cumparsitasta Leo Brouweriin. Latalalaisamerikkalainen musiikki Suomessa. Musiikin suunta 1/1998, ss. 5—24.
- Partanen, Juha (1969a) Hillitseekö ravintolaympäristö? Alkoholipolitiikka 34 (1), 7—16.
- Partanen Juha (1969b) Ravintolatutkimus 1968. Ravintoloiden toimintaa ja asiakkaita koskevan tiedustelun tulokset. Alkoholipoliittisen tutkimuslaitoksen tutkimuslause n:o 41, Helsinki.
- Pekkala, Junno, Manninen, Jouko, Nieminen, Tuula & Nylund, Marjukka (1981) Valistus alkoholipolitiikan keinona. Alkoholipolitiikka 46 (4), 157—160.
- Peltonen, Matti (1988) Kuinka "suomalainen viinapää" syntyi? Alkoholipolitiikka 53 (1), 3—13.
- Peltonen, Matti (1991) Kieli vai kulttuuri? Väittely "suomalaisesta viinapästä" keväällä 1948. Alkoholipolitiikka 56 (1), 8—22.
- Peltonen, Matti (toim.) (1996) Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Peltonen, Matti (1997) Kerta kiellon päälle. Suomalainen kieltolakimentaliteetti. Helsinki: Tammi: Hanki ja jää.
- Pesola Sakari (1996) Tanssikiellosta lavatansseihin. Teoksessa Peltonen, Matti (toim.) (1996) Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura
- Plant, Martin (1977) Alcoholism and occupation. A Review British Journal of Addiction 72, 309—316.
- Pohjanoksa, Ilkka (2001) Yhteenveto työvoimanvuokrausalan jäsentiedustelusta vuodelta 2000. Työvoimapalvelualan työnantajyhdistys ry 7.8.2001.
- Pusa, Olli, Piirainen, Keijo, Kettunen, Aija & Kainulainen, Sakari (2003) Sosiaalitaloustiede sosiaalipolitiikan talouden tutkimuksena. Janus 11 (3), 181—195.
- Rahikainen, Esa (1964) (toim.) Georg Malmsten: Duurissa ja mollissa. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Rahkonen, Keijo (1996) Utopiat ja anti-utopiat. Kirjoituksia vuosituhatosen päättyessä. Tampere: Gaudeamus.
- Rahkonen, Keijo (1999) Not class but struggle: critical overture to Pierre Bourdieu's sociology. Helsinki: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/val/sospo/vk/rahkonen>.
- Raittiustoiminta: Tanssi ja anniskeluravintolat. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 13 (1948): 2, 57.
- Raittiustoiminta: Ryhtiviikko 1—11/4—48. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 13 (1948): 2, 55—56.
- Raunio, Kyösti (1989) Sosiaalipolitiikan peruskysymyksiä. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Ravintolain aukioloaika ja ravintolanssi. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja: 12 (1947): 6, 149—150.
- Ravintolanssista. Alkoholiliikkeen Aikakauskirja 16 (1951): 6, 161—163.

- Rifkin, Jeremy (1997) Työn loppu. Helsinki: WSOY.
- Rikberg, Lars (1958) Tanssimuusikot ammattiryhmänä. Sosiologinen tutkimus tanssimuusikoiden ammattikunnan rakenteesta ja heidän ammattielämänsä tapahtumista. Sosiologian laudaturtutkielma, Helsingin yliopisto.
- Roos, J. P. (1985) Elämäntapaa etsimässä. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Roos, J. P. (1987) Suomalainen elämä. Tutkimus tavallisten suomalaisten elämästä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Roos, J. P. (1988) Elämäntavasta elämäkertaan. Elämäntapaa etsimässä 2. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Roos, J. P. (1996) Mitä on elämänpolitiikka? *Janus* 4 (3), 210—223.
- Roos, J. P. (2002) Life's Turning Points and Generational Consciousness. Teoksessa Bukart, Günter & Wolf, Jürgen: *Lebenslauf und Biographie*. Opladen: Leske + Budrich.
- Roos, J. P. & Hoikkala, Tommi (1998) Elämänpolitiikka. Helsinki: Gaudeamus.
- Roos, J. P. & Peltonen, Eeva (1994) (toim.): *Miehen elämää*. Kirjoituksia miesten omaelämäkerroista. Rauma: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Rosselli, John (1991) *Music & Musicians in nineteenth-century Italy*. Lontoo: B. T. Batsford.
- Salasuo, Mikko (2003) Tajunnan kumous? — ensimmäinen huumeaalto. Teoksessa Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa & Heinonen, Visa (toim.) (2003) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Salminen, Kimmo (1989) Musiikkimakujen muotoutuminen: musiikkikulttuurin sosiaalistuminen ja enkulturaation ongelmat. *Oy Yleisradio Ab: Sarja B 6/1989*. Helsinki: YLE.
- Salminen, Kimmo (1990) Musiikin kokemisen eri sukupolvet. *Oy Yleisradio Ab: Tutkimusraportti 6/1991*. Helsinki: YLE.
- Selänniemi, Kati (1997) Tanssi, viihde ja viihtyminen ravintolassa. *Hopeatarjotin 1/1997*.
- Sillanpää, Merja (1991) *Ravintolan uusi aika*. Hotelli- ja ravintolaneuvosto ry: Martinpaino Oy.
- Sillanpää, Merja (1993) *Kansanhuollon keittoa ja tikkuviinaa*. Helsinki: Martinpaino Oy.
- Sillanpää, Merja (2002) *Säännöstelty huvi. Suomalainen ravintola 1900-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Silvasti, Tiina (2001) *Talonpojan elämä. Tutkimus elämäntapaa jäsentävistä kulttuurisista malleista*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Simpura, Jussi (1979) Suomalaiset juomatavat ja työelämä. *Alkoholipolitiikka* 44 (2), 63—70.
- Simpura, Jussi (1983a) Suomalaisen viinapään arkea ja juhlaa. *Juomistilanteet ja juomisen sosiaaliset merkitykset*. *Alkoholipolitiikka* 48 (6), 308—318.
- Simpura, Jussi (1983b) Suomalaisien juomatavat. Teoksessa Peltoniemi, Teuvo ja Voipio, Martti (toim.): *Alkoholi ja yhteiskunta*. Helsinki: Otava.
- Simpura, Jussi (1989) Ravintolajuominen Suomessa vuonna 1984. *Alkoholipolitiikka* 54 (2).
- Simpura, Jussi (1990) Onko alkoholipolitiikalla mitään virkaa? *Alkoholipolitiikka* 55 (3), 151—153.
- Simpura, Jussi (1996) Elintasosta elämäntapaan? Teoksessa Ahlqvist, Kirsti & Ahola, Anja (toim.): *Elämän riskit ja valinnat Hyvinvointia lama-Suomessa*.

- Helsinki: Edita & Tilastokeskus.
- Simpura, Jussi & Partanen, Juha (1997) Vitkaan vaihtuu viinatapa. *Alkoholipolitiikka* 62 (4), 257—268.
- Simpura, Jussi & Tigerstedt, Christoffer (1999) Talous, terveys, järjestys. Sosiaalisten ongelmien kilpailevat tarkastelukehukset. *Yhteiskuntapolitiikka* 64 (5—6), 423—434.
- Snicker, Raija (1979) Päivätanssit — tragedia vai komedia. *Alkoholipolitiikka* 44 (4), 183—193.
- Soini, Yrjö (1963) *Vieraanvaraisuus ammattina I ja II*, Keruu: Otava.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (1990) *Basics of Qualitative Research. Grounded Theory Procedures and Techniques*. Newbury Park, CA: Sage.
- Suikkanen, Asko ja Linnakangas, Ritva (1998): *Uusi työmarkkinajärjestys?* Helsinki: SITRA 182.
- Sulkunen, Pekka & Sutton Caroline & Tigerstedt Christoffer & Warpenius Katariina (eds.) (2000): *Broken Spirits. Power and Ideas in Nordic Alcohol*. Nordic Council for Alcohol and Drug Research (NAD). Nad Publication No.39.
- Sulkunen, Pekka, Alasuutari, Pertti, Nätkin, Ritva & Kinnunen Marja (1985) *Lähiöravintola*. Otava, Helsinki.
- Sutela, Hanna, Vänskä, Jukka & Notkola, Veijo (2001): *Pätkätyöt Suomessa 1990-luvulla*. Tilastokeskus: Helsinki
- Suutari, Pekka (1994) Tangon akkultturaatio suomalaiskansallisen iskelmän avain-symboliksi. *Musiikin suunta* 16 (3), 15—26.
- Suutari, Pekka (2000) Götajoen jenkka. *Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisen identiteetin rakentajana*. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen seura.
- Söderholm Stig (1995) *Musiikkimaun luonteesta*. Teoksessa Koistinen, Tero, Sevänen, Erkki & Turunen Risto (toim.): *Musta Lammas*. Kirjoituksia populaari- ja massa-kulttuurista. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Tigerstedt, Christoffer (1999) Enää ei ole alkoholipolitiikkaa.... *Yhteiskuntapolitiikka* 64 (2), 131—141.
- Tigerstedt, Christoffer (2001) *The Dissolution of the Alcohol Policy Field*. Studies on the Nordic Countries. Helsingin yliopisto.
- Tilattoman väestön alakomitea (1913): *Tilastollinen tutkimus yhteiskuntataloudellisista oloista Suomen maalaiskunnissa v. 1901*. Osa: 1 : Maanviljelysväestö: sen suhde muihin elinkeinoryhmiin ja sen yhteiskunnallinen kokoonpano Suomen maalaiskunnissa v. 1901 / kirjoittanut Hannes Gebhard. Helsinki: [Keisarillinen senaatti].
- Toivonen, Timo (2003) *Kyllä salissa huutaa saa*. Suomen ensimmäinen rock'n' roll -konsertti. Teoksessa Saaristo Kimmo (toim.) *Hyvää pahaa rock 'n' roll*. Sosiologisia kirjoituksia rockista ja rockkulttuurista. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Toivonen, Timo & Laiho, Antero (1989): "You Don't Like Crazy Music": The Reception of Elvis Presley in Finland. *Popular Music and Society* 13 (2) 1989, 1—22.
- Toiviainen, Seppo (1968) *Johdatus taiteen sosiologiaan*. Tampereen yliopisto.
- Toiviainen, Seppo (1970) *Yhteiskunnalliset ja kulttuuriset ristiriidat - musikologisten osakulttuurien sosiologista tarkastelua*. Tampereen yliopisto.
- Tshehov, Anton (1996) *Mestarinovelleja Osa 2*. Suom. Ulla-Liisa Heino & Marja Koskinen. Helsinki : Otava

- Tuomioja, Erkki (1996) Pekka Kuusi: Alkoholipoliitikko, Sosiaalipoliitikko, Ihmiskuntapoliitikko. Helsinki: Tammi..
- Tuppurainen, Elsa (2002): Helsinki pohtii vuokralääkäreiden lisäämistä. Helsingin Sanomat 19.3.2002.
- Työministeriö (1993) Ulkomaiset muusikot ja ohjelmatoimistojen valvonta. Helsinki: Työministeriö
- Työvoimaministeriö. Muusikkojen työluputyöryhmä (1989) Muusikkojen työluapakäytäntö / Muusikkojen työluputyöryhmän (MUSA) muistio Työvoimaministeriön työryhmä-muistioita nro 29. Helsinki: Työvoimaministeriö
- Törrönen, Jukka (2000a) Alkoholipoliittinen liberalismi maallikkoajattelussa. Yhteiskuntapolitiikka 65 (1), 20—33.
- Törrönen; Jukka (2000b) Monikasvoinen alkoholi, yhteisön rajat ja yksilöllinen vapaus. Janus 8 (2), 97—113.
- Vikström, Raimo (1985) Muusikkojen liiton sisäkuva. Helsinki: Suomen Muusikkojen liitto r.y.
- Vikström, Raimo (2001): Freelancerin täytyy pelata varman päälle - jos mahdollista. http://musicfinland.com/sml/muusikko/muusikko_2001/2_free.html
- Virtanen, Telle (1994) El tango - ilotaloista maailman estradeille. Musiikin suunta 16 (3), 4—14.
- Virtanen, Matti (1984) Mikä on ravintola? Alkoholipoliittikka 49 (3), 162—163.
- Virtanen, Matti (2001) Fennomanian perilliset: Poliittiset traditiot ja sukupolvien dynamiikka. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura
- Vähämäki, Jussi (1998) Elämänpolitiikka ja biopolitiikka. Teoksessa Roos, J. P. & Hoikkala, Tommi (1998) Elämänpolitiikka. Helsinki: Gaudeamus.
- Vähätalo, Kari (1998) Työttömyys ja suomalainen yhteiskunta. Helsinki: Gaudeamus
- Väkevä, Tuomo (1983) Tanssien soittajista ja tanssipaikeista Lounais-Hämeessä 1917—1970. Forssan seudun muusikot 1958—1983. Forssa: Forssan kustannus.
- Wallerstein, Judith and Blakeslee, Sandra (1989) Second Chances. London: Bantam.
- Warsell, Sakari (2002) Georg Malmstén Suomen iskelmäkuningas. Helsinki: WSOY.
- Weber, Max (1978) Economy and Society. An Outline of Interpretative Sociology. Volume One. Berkeley, California: The University of California Press.
- Åhlein, Carl-Gunnar (1987) Tangon i Europa - en pyrrusseger?: studier kring mottagandet av tangon i Europa och genrens musikaliska omställningsprocess. Tukholma: Propius förlag.
- Österberg, Esa & Karlsson, Thomas (2002) Alcohol policies in the ECAS countries, 1950 2000. Teoksessa Norström, Thor (toim.) Consumption, drinking patterns, consequences and policy responses in 15 European countries. Tukholma: National institute of public health.

LEHDET

Alueuutiset 20.3.2002.

Ilta-Sanomat 18.3.1959

Iskelmä 1960—1967.

Musiikkiviesti 1953—1960. (Ilmestyi vuodesta 1961 nimellä Suosikki.)

Muusikko 1920—. (Musiikkerilehti 1920, Muusikerilehti 1922; Muusikko 1944.)

Rytmi 1934—. (Musiikkiuutiset 1987, Rytmimusiikki 1991.)
Viikkosanomat 1959, 13—14.

HAASTATTELUT

von Bagh, Peter (1980) Tapsa. Tv-dokumentti Tapio Rautavaarasta. TV 1.
von Bagh, Peter (1984) Suomi-Pop 1925—1939: Metsäpirtti. TV 2.
von Bagh, Peter (1984) Suomi-Pop 1939—1944: Kaunis on luoksesi kaipuu. TV 2.
von Bagh, Peter (1984) Suomi-Pop 1945—1957: Kuinka sä löysit ihmemaan. TV 2.
von Bagh, Peter (1984) Suomi-Pop 1957—1968: Satukirjat nurkkaan jää. TV 2.
von Bagh, Peter (1984) Suomi-Pop 1968—1983: Mä kaipaen niin. TV2.
Hakasalo, Ilpo & Niiniluoto, Maarit (toim.): Iskelmäradio. Yle: Radio Suomi.
JAPA: Suomen Jazz & Pop Arkisto
Omat ravintolamuusikkohaastattelut (50 etupäässä päätoimisesti ravintolamusiikon ammattissa toimivia).
Väänänen, Petteri: PS, Kai Lind. Tv-ohjelma 1996.
Warsell, Sakari (toim.): *Satunmaa, suomalaisen viihteen veteraaneja*. Yle: Radio Suomi.

INTERNET-LÄHTEET

[Http://tanssi.org/keskustelu/projektit/seinajoki/kahila.html](http://tanssi.org/keskustelu/projektit/seinajoki/kahila.html).
[Http://www.cdwave.com](http://www.cdwave.com).
[Http://www.charliesmusic.fi/info.html](http://www.charliesmusic.fi/info.html).
[Http://www.elvisry.fi](http://www.elvisry.fi).
[Http://www.europarl.eu.int/meetdocs/committees/empl/20020618/463262fi.pdf](http://www.europarl.eu.int/meetdocs/committees/empl/20020618/463262fi.pdf).
[Http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf?open](http://www.fimic.fi/fimic/fimic.nsf?open).
[Http://www.gramex.fi](http://www.gramex.fi).
[Http://www.HelMet.fi](http://www.HelMet.fi).
[Http://www.jazzpoparkisto.net](http://www.jazzpoparkisto.net).
[Http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk2.htm](http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk2.htm).
[Http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk4.htm](http://www.mol.fi/julkaisut/tyopoltutk4.htm).
[Http://www.musicfinland.com/sml/paikallisosastot/freelance.html](http://www.musicfinland.com/sml/paikallisosastot/freelance.html).
[Http://www.pgmusic.com/powertracks.htm](http://www.pgmusic.com/powertracks.htm).
[Http://www.stadindemarit.com/stadinruusu303/s5-9.pdf](http://www.stadindemarit.com/stadinruusu303/s5-9.pdf).
[Http://www.tangomarkkinat.fi](http://www.tangomarkkinat.fi).
[Http://www.teosto.fi](http://www.teosto.fi).
[Http://www.viihdenet.sci.fi](http://www.viihdenet.sci.fi).
[Http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php](http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/haku.php).