

## Työtä ja työttömyyttä. Elokvateatterien muusikot 1930-luvun vaihteen Turussa

Elokvateatterit olivat 1920-luvulla maailmanlaajuisesti merkittäviä työllistäjiä muusikoille. Tilanne muuttui dramaattisesti, kun ensimmäiset äänielokuvat ilmaantuivat teattereihin. Suomessa tämä tapahtui syksyllä 1929. Kesti vain hieman yli kaksi vuotta, ja koko ”biografimuusikerin” ammattiala oli käytännössä pyyhkiytynyt pois. Kansainvälinen talouslama lisäsi osaltaan muusikoiden lopunajan tunnelmia.

Kyseessä ei ollut mikään vähäinen muutos. Teatterit olivat 1920-luvulla palkanneet runsaasti soittajia elävöittämään elokuvaesityksiä. Yhdysvalloissa päätoimisia elokvateatterimuusikoita oli joidenkin arvioiden mukaan vuonna 1928 jopa 50 000 ja Isossa-Britanniassakin peräti 16 000. Ruotsissa elokvamuusikoita oli juuri ennen äänielokuvan tuloa arviolta 650. (Edström 1982, 111; Davison 2013, 244; Williamson & Cloonan 2016, 76.)

Suomessa elokvateatterit olivat 1920-luvun lopulla ravintoloiden ohella musiikkialan suurin työllistäjä. Kapellimestari Jussi Jalas (1981, 78) laskeskelee muistelmissaan, että elokvateattereissa työskenteli soittajia noin 250. Suomen muusikkojen liiton aikalaisarvion mukaan soittajia oli enemmän, osapuilleen 350–400 eli noin kaksi kolmasosaa liiton jäsenistä, mutta luvussa on todennäköisesti jossain määrin kulttuuripoliittisista syistä johtuvaa liioittelua. Luotettavimman arvion antaa tutkija Pekka Jalkanen, joka tukeutuu laskelmissaan muun muassa elokvahistorioitsija Kari Uusitalon selvitykseen valtakunnallisesta elokvateatterikannasta. Teattereita oli Suomessa äänielokuvan läpimurron aikoihin 176, ja työttömäksi jäi noin kolmesataa soittajaa, joista noin sata oli työskennellyt Helsingin teattereissa. (Uusitalo 1965, 94; Linnala 1967, 69–70; Jalkanen & Kurkela 2003, 310.)

Tässä artikkelissa pohdin sitä, miten musiikkialan äkillinen rakennemuutos vaikutti elokvateattereissa toimineiden muusikoiden toimenkuvan muuttumiseen Suomessa.<sup>1</sup> Käyn ensin läpi alan käytänteitä ja arvioin sitä, miten mykkäelokuvia säestänyt muusikkojoukko asemoitui ammattiryhmänä etenkin suhteessa taidemuusiikin perinteeseen. Keskeinen kysymykseni liittyy kuitenkin siihen, mitä tapahtui murroksen jälkeen. Miten elokvateatterisoitoista riippuvalaiset muusikot selviytyivät äänielokuvan aiheuttamasta muutoksesta?

---

<sup>1</sup> Artikkelini liittyy Suomen Akatemian rahoittamaan ja Taideyliopistossa toteutettuun tutkimushankkeeseen Ylipaikalliset kulttuurin kentät: musiikki kulttuurisena ja taloudellisena toimintana neljässä Suomen suurimassa kaupungissa 1900–1939. Kiitän tutkimusavustaja Anne Teikaria lehtiaineiston kartoittamisesta.

Tarkastelen erilaisia työllistymisvaihtoehtoja, joita Suomessa esiintyi. Aiheen laajuuden vuoksi rajaan näkökulmani paikalliselle tasolle, Turkuun. Helsingin ja pienempien paikkakuntien väliin asettavana kaupunkina ja saatavilla olevan tiedon vuoksi se tarjoaa luontevasti vastauksia tutkimuskysymykseeni.

Keskeisinä lähteinä ovat vuonna 1917 perustetun Suomen muusikkojen liiton<sup>2</sup> jäsenkortisto ja muu liiton toimintaan liittyvä arkistomateriaali. Muista arkistomateriaaleista huomionarvoisin on Kansanperinteen arkistossa sijaitseva musiikintutkija Pekka Jalkasen tutkimuskokoelma, joka sisältää runsaasti aikakauden muusikoiden haastatteluja. Käytän lisäksi joitakin muistelmia ja elämäkertoja sekä etenkin Kansalliskirjaston digitoituja sanoma- ja aikakauslehtiä.

Pekka Jalkasen ohella (1989; ks. myös Jalkanen & Kurkela 2003) elokuvateatterien muusikoista ovat Suomessa aiemmin kirjoittaneet Tommi Saarela (2019) ja Anu Juva (1995; 1997; 2019), joka vuonna 1994 sai talteen arvokasta tietoa haastatteleamalla turkulaista elokuvapianistia Greta Elgiä. Mykkäelokuvien musiikkia on käsitelty ulkomaisissa tutkimuksissa (esim. Altman 2004; Bradley 2005) ja huomioitu muun muassa muusikkojärjestöjen historiikeissä (esim. Edström 1982; Williamson & Cloonan 2016). Aihetta sivutaan lyhyesti myös Turun Muusikot ry:n historiikissa (Luttinen 2010). Äänielokuvan tulo ja siihen liittyvät reaktiot on kartoitettu elokuvahistorian tutkimuksissa (esim. Uusitalo 1965; Honka-Hallila 1996), ja onpa myös turkulaisen elokuvakulttuurin varhaisvaiheista tehty huolellisia selvityksiä etenkin artikkelikokoelmassa *Pajasta palatsiin* vuonna 1997.

Elokuvan ja musiikin suhde 1930-luvun vaiheessa ei siis ole tutkimaton alue. Aihe tarjoaa kuitenkin edelleen selvitettävää, sillä tutkijat ovat toistaiseksi lähinnä selvittäneet joko elokuvateatterimusiikon työnkuvaa tai äänielokuvan nousuun liittyvää julkista debattia. Murroksen tausta ja kehkeytyminen ovat kiinnostaneet enemmän kuin esimerkiksi sen seuraukset. En ole löytänyt yhtäkään tutkimusta, jossa selvitettäisiin tarkemmin, mitä muusikoille tapahtui sen jälkeen, kun mykkäfilmejä esittäneiden teattereiden valot sammutettiin.

## BIOGRAFISOITTAJAN KULTA-AIKA

Elokuvateatteritoiminta yleistyi Suomessa vuosien 1907–1908 aikana, jolloin suurimpiin kaupunkeihin avattiin useita uusia ”biografi-teattereita”. Samalla alkoi vakiintua se käytäntö, että muusikkoja pestattiin säestämään mykkäelokuvien esityksiä. Suomalaiskaupunkien huvielämää laajasti tutkinut Sven Hirn (1991, 32–63) kirjoittaa, että 1910-luvun vaihteessa oli jo tavallista, että Helsingin, Turun, Tampereen ja

<sup>2</sup> Järjestön nimi oli ensin Suomen Musiikkeriliitto vuosina 1917–1921 ja sitten Suomen Muusikeriliitto 1922–1944. Selvennyksen vuoksi suosin tässä nimeä Suomen Muusikkojen Liitto, joka otettiin käyttöön 1945. Nykyisten oikeinkirjoitussuosituksen mukaisesti käytän isoa alkukirjainta vain nimen ensimmäisessä osassa.

Viipurin suurimmissa teattereissa esitettiin elokuvanäytöksissä ja niiden väliajoilla musiikkia, toisinaan jopa isonkin orkesterin voimin.

Elokuvateatterisoittajien eli ”biografimuusikereiden” (nimitys ei koskaan vakiintunut laajemmin julkiseen käyttöön) maailmanlaajuinen kulta-aika ajoittuu 1920-luvulle. Monet elokuvateatterit luottivat musiikin vetovoimaan eivätkä säästeltä ne orkesteriin ja sen kapellimestariin liittyviä ylisanoja sanomalehdissä julkaisuissa mainoksissaan. Orkesterit olivat yleensä muutaman hengen kokoisia, ja instrumentteina olivat tavallisesti piano ja jousisoittimet. Toisinaan soivat myös urut, kitara, rummut, saksofoni ja trumpetti, ja saattoipa säestyksessä olla mukana huuliharppua ja mandoliiniakin. Laulajia kokoonpanoissa ei ollut, mutta heitä oli usein mahdollista kuulla alkunumeroina ja esitysten väliajoilla. Helsingin suurimmissa teattereissa orkesterit olivat yli kymmenhenkisiä, ja merkittävässä ensi-illoissa filmiä saattoi säestää jopa kolmenkymmenen soittajan kokoonpano. (Honka-Hallila 1995, 50–51; Juva 1997, 30; Jalkanen & Kurkela 2003, 310; Saarela 2019, 669–672.)

Moni tunnettu musiikkialan vaikuttaja aloitti uransa elokuvateattereissa. Säveltäjä, muusikko ja kapellimestari Emil Kauppi johti useita elokuvateatteriorkestereita ja sävelsi myös musiikkia elokuvia varten (Härmä 1979, 33). Säveltäjä Tauno Martinen improvisoi pianosävelmiä mykkäelokuvaan Heinolassa. Vakuuttaakseen työntantajansa nuorukainen piti muodon vuoksi nuottilehtiä edessään. (Tuovinen 2004, 27.) Kansallisoopperan ja Kansallisteatterin kapellimestarina tunnettu Jussi Jalas onnistui armeijasta päästyään hakeutumaan Helsingin suurimman elokuvateatterin Capitolin soittajaksi (Jalas 1981, 77–78). Toinen tunnettu kapellimestari Eero Kosonen hankki opiskelurahoja soittamalla pianoa elokuvateattereissa (Sirén 2010, 419). Esimerkkeinä muista soittajista Armas Karsti päätyi sodan jälkeen Muusikkojen liiton puheenjohtajaksi, Alvar Andström Yleisradioon ensin Radio-orkesterin pianistiksi ja sitten äänilevystön päälliköksi, Asser Fagerström Dallapéhen ja moniin muihin tanssiorkestereihin ja Uno Klami säveltäjäksi (SML: jäsenkortit; Saarela 2019, 671). Tämä elokuvamuusikoiden jälkihistoriaa koskeva merkinimien lista koostuu paljolti suomalaisista miehistä, mutta Muusikkojen liiton jäsenkortiston ja muiden lähteiden perusteella teatterisoittajiin kuului myös runsaasti naisia ja koko joukko ulkomaalaisia soittajia. Helsingissä ulkomaalaiset soittajat olivat etupäässä venäläistäustaisia, Turussa taasen saksalaisia. (KAVI: välikirjat; SML: jäsenkortit; Mäkelä 2020.)

Osa elokuvateatterisoittajista oli harrastajia. Suurimmissa kaupungeissa toiminta oli kuitenkin ammattimaista, ja pääsääntöisesti muusikot kuuluivat Muusikkojen liiton paikallisosastoihin. Liitto ohjeisti muusikoita heidän ”välikirjoissaan” eli silloin, kun muusikot solmivat elokuvateattereiden omistajien kanssa työsopimuksia. Kiinnitykset teattereihin saattoivat venyä vuosien mittaisiksi, mutta sopimukset tavattiin kirjoittaa korkeintaan esityskaudeksi kerrallaan eli syksystä kevääseen. Kesällä muusikot siirtyivät soittamaan kylpylöihin ja ravintoloihin. (Saarela 2019, 671.)

Elokuvateattereiden musiikkiohjelmiston tutkiminen olisi oma kiehtova aiheensa, johon en tässä yhteydessä kuitenkaan pysty paneutumaan. Muutama sananen on kuitenkin paikallaan. Yleinen käytäntö oli, että elokuvateatterien orkesterit säestivät ja elävöittivät filmejä soittamalla aiemmin julkaistua musiikkia. Ohjelmiston runkona oli 1800-luvun klassis-romanttinen perinne ja erityisesti sen ”helppotajuinen” juonne, josta on käytetty ilmaisuja kuten keskimusiikki ja ”kevyt klassinen” sekä pienorkesterien esittämänä myös nimitystä salonkimusiikki (nimityksistä ks. Kurkela 2017).

Mykkäelokuvien säestykset koostuivat muun muassa sinfonia- ja oopperasarjoista, konserttitansseista, näytelmämusiikista ja kansanmusiikkisovituksista. Joukossa oli niin Gioachino Rossinin oopperoiden alkusoittojen kuin tunnettujen yksinlaulujen kuten Edvard Griegin *Solveigin laulun* orkesterisovituksia. Suomalaisista säveltäjistä suosittuja olivat Toivo Kuula ja Oskar Merikanto mukaan lukien heidän kansansävelmäsovituksensa, ja kuultiinpa usein myös Jean Sibeliuksen menestys-sävellyksiä kuten *Valse Triste* ja *Ristilukin laulu*. Joissakin teattereissa ja näytöksissä säestäjänä oli vain pianisti, joka saattoi improvisoida soittoaan tai nuottien saatavuudesta riippuen kilkuttaa vaikkapa ragtimea Charlie Chaplinin komedioiden taustalla. Yleisesti ottaen uudempaa rytmimusiikkia kuten jazzia elokuvateattereissa ei kuitenkaan kuultu. Soittajien omien mieltymysten lisäksi asiaan mahdollisesti vaikutti sekin, että koko 1920-luvun elokuva-ala halusi identifioitua enemmän teatteritaiteeseen kuin sirkushuveihin. Syy oli taloudellinen: taide-elokuviksi hyväksytyjen esitysten verotus oli huomattavasti kevyempää kuin viihde-elokuvien. (Jalkanen 1990; Honka-Hallila 1995, 50–51; Sarjala 2019 [1996]; Juva 1997, 31–32; Pantti 2000, 133–146; Jalkanen & Kurkela 2003, 310.)

## ELOKUVASOITTOA TURUSSA

Turku mielletään usein porvarilliseksi kaupungiksi, mutta 1920-luvulla sen asukkaista lähes kaksi kolmasosaa kuului työväenluokkaan. Elokuvateatterien soittajiston määräaikaiset työ- ja olosuhteet saattoivat muistuttaa työväenluokkaista toimeentulomallia (ks. Jalkanen 1989, 193) ja soittajilla saattoi olla työväenluokkaista taustaa, mutta henkisesti suurin osa soittajista asemoitui porvarilliseen musiikkiperinteeseen. Elokuvissa soitettiin porvariston viihdemusiikkia eli salonkimusiikkia, ja muusikot olivat pääosin järjestäytyneet Suomen muusikkojen liittoon, joka virallisesti oli puoluepoliittisesti sitoutumaton etujärjestö mutta toimintaetokseltaan varsinakin alkuvuosina hyvinkin konservatiivis-oikeistolainen (Mantere 2019, 27–29).

Turun muusikoiden innokkuudesta osallistua valtakunnallisen etujärjestön toimintaan kertoo jotain se, että turkulaiset olivat ensimmäisenä muodostamassa omaa paikallisosastoa. Koko 1920-luvun osasto toimikin hyvin vireästi ja aloitteellisesti.

(Linnala 1967, 22; Luttinen 2010, 40.) Jäsenrekisterin ylläpidossa oliin tarkkoja. Muusikkojen liiton jäsenkortistossa turkulaissoittajien esiintymispaikat kuten elokuvateatterit ja ravintolat on kirjattu hyvin verrattuna vaikkapa Tampereen osaston löyhempään käytäntöön.

Soittajille oli Turussa 1920-luvulla tarjolla hyvin töitä, mikä osaltaan houkutteli varsinkin saksalaisia muusikoita hakeutumaan kaupunkiin. Vuonna 1927 perustettu 29-henkinen kaupunginorkesteri oli suurin yksittäinen työllistäjä. Soittotehtäviä riitti myös elokuvateattereissa. Suurin niistä oli alun perin operettiteatteriksi rakennettu 500-paikkainen Casino. Muita pitkään toimineita isoja elokuvateattereita olivat Olympia ja Scala, hieman pienempiä yleisömääriä vetivät Alhambra ja Rialto. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla elokuvaan riitti yleisöä niin, että kaupunkiin rakennettiin peräti kolme uutta teatteria, Kosmorama, Bio-Bio ja Kinola. (Ks. elokuvateattereista Honka-Hallila 1997b.)

Turun kaikki kahdeksan elokuvateatteria käyttivät 1920-luvun lopulla esityksissään elävää musiikkia. Casinon palkkalistoilla oli kvartetista seitsikkoon mukautuva orkesteri. Sitä johti viulisti ja Muusikkojen liiton Turun osaston puheenjohtaja Allan Salomaa. Yhtyeeseen kuuluivat lisäksi viulisti Georg Blom (joka myöhemmin seurasi Salomaata Turun muusikoiden puheenjohtajana), sellistit Erik Simonsson ja Hans Mentel sekä pianoa ja urkuharmonia soittaneet Elgin sisarukset Dagmar ja Greta, joista jälkimmäinen säesti usein yksin pianolla iltapäivänäytäntöjä ja lyhyitä filmiesityksiä.

Elokuvateatterisoittajilta vaadittiin laajaa repertuaaria ja joustavuutta. Casinossa orkesteri joutui koville varsinkin silloin, kun uusi elokuva tuli ohjelmistoon. Yleisenä käytäntönä oli, että ensi-illat osuivat maanantaille. Musiikkiharjoituksia ensiesitystä varten ei yleensä ehditty pitää, mutta elokuva kuitenkin tavattiin katsoa läpi edellisena iltana. Musiikin valitsi siltä paikalta Allan Salomaa, jolla Greta Elgin mukaan ei kuitenkaan ollut kovin suurta ymmärrystä elokuvakerronnan ja äänen yhteistoimivuudesta. Elg joutui kesken esitysviikon tavan takaa ehdottamaan muutoksia esitettäviin kappaleisiin. (Juva 1997.)

Muissa teattereissa oli pienempiä orkestereita. Esimerkiksi Olympiassa soitti jousikvartetti, jonka rungon muodostivat saksalaistaustainen Wilhelm Gaudlitz ja hänen lapsensa Greta ja Emil sekä Esko Nuormaa. Alhambassa soittivat ainakin Bollmannin aviopari Clary ja Fritz, Nestor Laaksonen ja Eugen Stürzwage. Rialtossa esiintyivät Gustav Englund, Yrjö Ronimus ja Wolmar Rössi, Scalassa vaihtelevin kokoonpanoin Viljo Armio, Anton Bröckl, Gustav Englund, Reino Leppänen, Niilo Lindell, Albin Pohjavirta, Erik Simonsson ja Paavo Verkko ja Kosmoramassa Viljo Palander ja Eugenia Pljaschkewitz. Lähes kaikki soittivat viulua, selloa tai pianoa, poikkeuksena huilisti Fritz Bollmann. Yksityiskohtaista tietoa teatterien soittajistoista on vaikea saada, sillä Muusikkojen liiton jäsenkortistomerkinnot ovat epätäydelliset ja muusikot saattoivat toimia eri paikkakunnilla, vaikka olivatkin tie-

tyn paikallisosaston jäseniä. Turun osaston jäsenistä esimerkiksi William Enquist (myöh. Elovaara) säesti elokuvia Salossa ja Väinö Suominen vuosina 1929–1930 Viipurissa, mutta on mahdollista, että varsinkin lähipaikkakunnille sijoittuneita osaston jäseniä tarvittiin toisinaan tuuraajiksi Turkuun. (SML: jäsenkortit; ks. myös Juva 1997; Luttinen 2010, 44–46.) Aika ajoin elokuvateattereissa hyödynnettiin ulkopuolista erityisosaamista, kuten vaikkapa balalaikkaorkesteria, joka vieraili talvella 1928 Olympiassa säestämässä venäläistä sirkuselokuvaa (*Uusi Aura* 22.1.1928).

Monet elokuvateatterimuusikoista soittivat muissa yhteyksissä, esimerkiksi Georg Blom ja Anton Bröckl kaupunginorkesterissa ja Albin Pohjavirta lääninvankilan kanttori-urkurina. Kesäaikana teatterien ollessa suljettuina soittajat ansaitsivat elantonsa esiintymällä kesäkahviloissa tai Naantalin ja lähialueen kylpylöissä. Osa soittajista, kuten virkamiehenä toiminut Allan Salomaa, teki päätyötä kokonaan toisella alalla. (SML: jäsenkortit; *Uusi Aura* 18.6.1937; *Muusikerilehti* 6/1942, 8.)

Paljonko elokuvaosoittajia Turussa sitten oli? Turun muusikoiden jäsenluettelon mukaan vuonna 1924 elokuvissa työskenteli seitsemäntoista liittoon kuulunutta soittajaa. Vuosikymmenen lopulta vastaavaa listaa ei löydy, mutta Muusikkojen liiton jäsenkorttien toimipaikkamerkintöjen perusteella voidaan identifoida kolmisenkymmentä turkulaista elokuvateatterimuusikkoa. Kaikkia toimipaikkoja ei kuitenkaan ole mainittu, ja osassa teattereista toimi mahdollisesti liittoon kuulumattomia soittajia. Arviolta Turussa toimi nelisenkymmentä elokuvateatterimuusikkoa. Se oli kohtalaisen iso joukko suhteutettuna siihen, että 1920-luvun loppuvuosina ammattimuusikoita kaupungissa oli hieman toistasataa ja heistä viidesosa nautti kuukausipalkkaa kaupunginorkesterin riveissä. Arviolta siis joka kolmas ammattimuusikko Turussa sai säännöllisiä tuloja elokuvanäytöksistä. Palkka oli kohtalaisen hyvä, parempi kuin konttoristilla. (SIBM: luettelo jäsenistä 1924; SML: jäsenkortit; *Turun Sanomat* 21.12.1933; Juva 1997, 33.)

## ÄÄNIELOKUVAN ALKUVAIHEET TURUSSA

Äänielokuva alkoi Suomessa valloittaa teattereita syksyllä 1929 ja levisi vääjäämättömästi koko vuoden 1930. Osa teattereista siirtyi kertaheitolla esittämään äänielokuvia, osa tasapainoili hetken vanhan ja uuden välillä. Maaseudulla muutos oli hitaampi, mutta myös suurimmista kaupungeista löytyi teattereita, jotka yrittivät liputtaa mahdollisimman pitkään mykän elokuvan ja elävän musiikkiesityksen puolesta.

Siirtymävaihetta hankaloitti se, että markkinoilla oli hetkellisesti kaksi äänielokuvamenetelmää. Ensimmäisenä teatterit valtasi menetelmä, jossa elokuvan ääni oli talletettu erillisille suurikokoisille äänilevyille. Niitä soitettiin elokuvaesityksissä synkronissa filminauhan kanssa. Levyääni hävisi kuitenkin kilpailun menetelmälle,

jossa elokuvan äänet oli tallennettu optisesti filminauhan reunaan. Ensimmäinen valoääneen perustuva elokuva nähtiin Suomessa alkuvuonna 1930. Vuoteen 1932 mennessä mykkäelokuvat olivat jo selvästi jääneet alakynteen. (Uusitalo 1965, 97–98.)

Turussa äänielokuvan tuloa seurattiin enemmän kuin valppaasti. Itse asiassa Suomen ensimmäinen julkinen äänielokuvaesitys järjestettiin Turussa. Kyseessä oli Kinola-teatterissa syyskuussa 1929 organisoitu koeluontoinen tilaisuus, jonka toteutti paikallinen elokuvayhtiö Lahyn-Filmi itse kehittämällään levyäänijärjestelmällä ja joka huomioitiin laajasti paikallislehdistä. Kotimaisista elokuvayhtiöistä nimenomaan Lahyn oli kaikkein aktiivisin äänielokuvan kehittäjä. (Ks. esim. Honka-Hallila 1996.)

Myös elokuvateatterit olivat kiinnostuneita äänielokuvasta, mutta kustannukset arveluttivat. *Turun Sanomat* uutisoi 23.7.1929, että uusia äänilaitteita tuskin saadaan syksyn aikana muualle kuin Helsinkiin ja hyvä jos sinnekään, sillä laitteet olivat kovin kalliita. Muutamaa kuukautta myöhemmin levyäänilaitteita kuitenkin ryhdyttiin hankkimaan ja asentamaan myös Turkuun. Ensimmäisinä ehtivät marras-kuussa Kinola ja Casino, joiden yleisömenestys vakuutti saman tien Olympian ja alkuvuonna 1930 melkein kaikki muutkin teatterit (Honka-Hallila 1997b, 57–58).

Turkulaisista teattereista Bio-Bio pysytteli pisimpään mykkäelokuvan kannalla. Sosialisti-lehden elokuva-arvostelija ”Black Joe” antoi vielä syyskuussa 1930 Bio-Biolle tunnustusta siitä, että ”teatterissa muuten on hyvää orkesterimusiikkia” (*Sosialisti* 10.9.1930). Kriitikon ilo jäi kuitenkin lyhyeksi, sillä lokakuun lopulla teatteri otti ohjelmistoonsa Ernst Lubitschin ohjaaman äänielokuvan *Prinssi-Puoliso* ja siirtyi samalla suoraan valoäänimenetelmään. Bio-Bio muistutti lehtimainoksissa katselejoille, että kyseessä on ”100 % jättiläisäänielokuva”, jonka laadun takasi laitteisto nimeltä Nordisk Tonefilm Movietone (*Turun Sanomat* 26.10.1930).

Miksi juuri Kinola ehti ensin asentaa äänilaitteet, ja miksi Bio-Bio sinnitelli mykkäelokuvan ja elävien musiikkiesitysten kanssa? Turkulaisten muusikoiden pestit elokuvateattereissa on Muusikkojen liiton jäsenkortistossa tuotu kohtalaisen hyvin esiin, mutta kumma kyllä Kinolan ja Bio-Bion soittajista ei ole mitään tietoa. Mahdollisesti kyse oli liittoon kuulumattomista soittajista, jotka solmivat työsopimuksia omin päin. Muusikkojen liitto toimi aktiivisesti saadakseen riveihinsä uusia jäseniä, ja koska liitto oli vielä alkusyksystä 1929 voimissaan, Kinola kenties halusi välttää etujärjestön painostuksen siirtymällä niin pian kuin suinkin elävistä musiikkiesityksistä mekaaniseen äänentoistoon. Seuraavana kesänä liitto oli sitten jo katastrofin partaalla jäsenkadon vuoksi eikä enää kyennyt valvomaan muusikoiden etuja. Muusikoiden palkat olivat Suomessa alkaneet pienentyä kovaa vauhtia, ja orkesteritoimintaa ylläpitänyt Bio-Bio luultavasti laskeskeleli, että on edullisempaa ostaa halpaa muusikkovoimaa kuin investoida kalliisiin äänilaitteisiin.

## ETUJÄRJESTÖN EPÄONNISTUMINEN

Alkuvuonna 1930 Suomen muusikkojen liitto heräsi siihen, että elokuvateatterien muusikoilla saattavat olla edessä vaikeat ajat. Vaikka äänielokuvan esiinmarssia oli ounasteltu jo vuosia, muutos näytti lopulta tulleen yllätyksenä niin liitolle kuin muille musiikkialan puolestapuhujille. Julkisessa keskustelussa oli elänyt vahvana luulo, että elokuvateattereiden omistajat ja yleisö ovat innottomia siirtymään uuteen järjestelmään. Monissa kommenteissa äänifilmi oli kuitattu ohimenevänä muotivillityksenä ja kuriositeettina – ja vaikka läpimurto sitten koittaisikin, asiantuntijoiden mukaan äänielokuva ja mykkäelokuva tulisivat elämään sopuisasti rinta rinnan pitkälle tulevaisuuteen (Uusitalo 1965, 97). Muusikkojen liiton äänenkannattajassa *Muusikerilehdessä* kuten myös muussa julkisessa musiikkikeskustelussa perinteisen järjestelmän puolustajat saivat äänensä hyvin esiin, mikä osaltaan vahvisti harhakuvaa.

Muutoksen konkretisoituessa äänenpainot syvenivät ja kiristyivät. Muusikkojen liitto jopa lähetti keväällä 1930 valtioneuvostolle anomuksen, jossa ehdotettiin rajoituksia äänielokuvan voittokululle ja vedottiin musiikkiesteettisiin perusteisiin. Vetoomuksen mukaan äänielokuvan musiikki on ”taiteellisesti ala-arvoista” ja se on ”omansa turmelemaan suuren yleisön”. Muutoksen hillitsemiseksi esitettiin myös taloudellisia perusteita, joiden mukaan kehityksen kärsijöinä ovat suomalaiset muusikot ja hyödyn keräävät ”ulkomaiset rahamiesyhtymät”. Lehden monissa muissa numeroissa toisteltiin sitä, miten taide jää tässä kehityksessä tekniikan jalkoihin. (*Muusikerilehti* 4/1930, 1; ks. myös esim. *Muusikerilehti* 5/1930, 1–2; Linnala 1967, 66–67.)

Jälkikäteen voidaan pitää virheenä sitä, että Muusikkojen liitto ja vastaavat järjestöt muissa maissa käyttivät voimavaransa ja ratkaisevat kuukaudet äänielokuvan vastustamiseen sen sijaan, että ne olisivat etsineet mahdollisuuksia sopeutua tilanteeseen. Vetoamus oli kuitenkin ymmärrettävä, olihan Muusikkojen liiton jäsenistä suurin osa elokuva-soittajia, ja torjuminen sai osaltaan pontta siitä, että liitto oli jo vuosien ajan ollut muutenkin napit vastakkain elokuva-alan edunvalvojan Suomen Biografiliiton kanssa. Tappio oli joka tapauksessa karvas ja jäi kalvamaan joidenkin liittoaktiivien mieliä niin, että järjestön kokouksissa poteroiduttiin keskustelemaan vielä 1940-luvulle asti täysin tosissaan siitä, miten valtiovallan tulisi alentaa eläviä musiikkiesityksiä sisältävien elokuvateattereiden leimaveroa – vaikkei sellaisia teattereita käytännössä enää ollut edes olemassa (Linnala 1967, 70).

Siinä missä Muusikkojen liiton johto Helsingissä tuskaili julkisesti äänielokuvan tuloa, Turun osasto vaikutti passiivisemmalta. Puheenjohtaja Allan Salomaa alkoi kyllä olla kehityksestä huolissaan raportoidessaan Turun osaston toiminnasta (*Muusikerilehti* 3/1930, 1–2), mutta murroksella oli hänen mielestään valoisatkin puolensa, sillä syksystä 1929 kevääseen 1930 voimassa olleet välikirjat pidettiin yllä yhtä elokuvateatteria lukuun ottamatta ja muusikot saivat äänielokuvien esityksen ajaksi vapaata täydellä palkalla. Palkkioita siis maksettiin, vaikka muusikko ei soittanut



säveltäkään. Salomaa myös raportoi teatterinomistajista, jotka tunsivat tympäänty- mistä äänielokuvaan ja saattoivat jopa asettaa orkesterin soittamaan ”gramofonifil- min” tilalle.

Äänielokuvan murros oli havaittavissa jo vuoden 1929 puolella, mutta ei vaikut- tanut siltä, että elokuvateatterimuusikoille olisi edessä hämmöttävän työttömyyden varalta tosisaan kaavailtu tulonmenetyshyvityksiä tai laadittu työllistymissuunni- telmia. Talouslama epäilemättä tukahdutti etujärjestön voimainponnistuksia, mutta saattoiko kyse olla myös siitä, että elokuvateatterimuusikoiden asema oli muutenkin muuttumassa?

### EROON ”MUSIIKIN SEKASOTKUSTA”

Äänielokuvan murtautuessa esiin julkisissa puheenvuoroissa esiintyi arvioita siitä, että teknologisesta murroksesta voi olla musiikin kannalta myös jotain hyötyä. Yleis- radion Radio-orkesterin ylikapellimestari Toivo Haapanen pahoitteli lehtihaastat- telussa syksyllä 1929 sitä, että joitakin muusikoita on irtisanottu elokuvateattereis- ta kesken sopimuskauden ja että muusikoiden kilpailu harvenevista työpaikoista tulee kovenemaan. Samalla hän kuitenkin arveli tilanteesta koituvan jotain hyvää, sillä ”onhan kilpailu taiteen alalla yleensä omansa kohottamaan laatua”. (*Sosialisti* 28.9.1929.) *Muusikerilehden* numerossa 9/1930 nimimerkki ”Musikern” puolestaan vihjasi, että ”ammattinsa heikommin taitavalle muusikerille lienee viisainta jättää tähänastinen uransa ja etsiä toimeentulonsa muulla taholla”.

Kolmas kuvaava esimerkki on Turun kaupunginorkesterin kapellimestarin Tau- no Hannikaisen lausahdus elokuussa 1929. Kun Hannikaiselta udeltiin mielipidettä äänielokuvan tulosta, hän totesi, että nyt on mahdollista päästä eroon siitä ”musiikin sekasotkusta”, joka oli vallinnut elokuvateattereissa (*Turun Sanomat* 9.8.1929). Han- nikainen ei esittänyt mielipidettään vastoin parempaa tietoa, sillä hänet tunnettiin ahkerana elokuvakävijänä. Penseää näkemystä tuki epäilemättä se seikka, että hän ta- pasi ajoittaa elokuvakäyntinsä maanantaille, jolloin ohjelmisto vaihtui eikä teatterior- kesterin soitto ollut vielä hioutunut mukailemaan visuaalista tarinaa. (Juva 1997, 31.)

Turun musiikkielämään kytkeytyneiden kapellimestarien – Haapanen oli joh- tanut Turun kaupunginorkesteria lyhyen aikaa ennen siirtymistään Yleisradioon – arvottava suhtautuminen elokuvateatterisoittoihin sai pontta siitä tosiasiaista, että kotimainen esittävä säveltaide eli siihenastisen historiansa vahvinta nousukautta. Lyhyen ajan sisällä Suomeen perustettiin Helsingin kaupunginorkesterin seuraksi kaksi muuta ammattiorkesteria ja koko joukko muita laajoja orkestereita. Vuonna 1927 perustettujen Yleisradion Radio-orkesterin ja Turun kaupunginorkesterin soittajat saivat säännöllistä palkkaa (jälkimmäiset tosin ympärivuotisesti vasta or-

kesterin täyskunnallistamisen jälkeen 1940-luvulla), kun taasen Viipurissa (1929), Tampereella (1930) ja Vaasassa (1930) soittajistot koottiin aluksi enemmän tai vähemmän amatöörivoimin.

Taidemusiikin esittäminen institutionalisoitui, ja voidaan väittää, että kehitys ilmeni halussa korostaa vakavaa säveltaidetta ja tehdä eroa kevyemmäksi miellettyyn niin sanotun keskimusiikin perinteeseen, johon erityisesti ravintoloiden ja mykkäelokuvien salonkimusiikkiesitykset kytkeytyivät. Taidemusiikin puolestapuhujien näkökulmasta salonkiorkesterit edustivat melkoisen tyhjänpäiväistä musiikki-ilmaisua, mutta sitä oli kuitenkin siedetty, koska sillä katsottiin olevan vetovoimaa johdattaa kuulija vakavan säveltaiteen maailmaan. (Kurkela 2017, 4.) Kun kaupungit sitten ryhtyivät tukemaan ja myöhemmin ylläpitämään orkestereita, vakavan säveltaiteen edustajilla alkoi olla varaa vetäytyä pois keskimusiikin tukijoukoista. Kuvaavaa on, että 1920-luvulle tultaessa Helsingin kaupunginorkesteri pudotti ”populäärikonsertit” eli helppotajuisen taidemusiikin pois ohjelmistostaan ja keskittyi sinfoniseen musiikkiin. Turussa kehitys oli samansuuntainen mutta hitaampi. (Heikkinen 2018, 26–30.)

Turussa vastikään perustetulla kaupunginorkesterilla oli suuri merkitys ei vain kaupungin musiikkitarjonnan vaan myös tietynlaisen hierarkkisen ajattelun vahvistajana. Lopputuloksena julkisessa musiikkikeskustelussa ei niinkään kannettu huolta elokuvamuusikoiden työllistymisestä kuin kaupunginorkesterien toiminnasta. Kun Allan Salomaa jätti 1930-luvun alussa Turun muusikoiden puheenjohtajan tehtävät ja tilalle tuli kaupunginorkesterissa soittava Georg Blom, paikallisosaston keskeiset huolet eivät enää liittyneet elokuvateattereiden muusikoihin vaan vakavaan taidemusiikkiin. Blom kyllä kantoi huolta työttömistä muusikoista, mutta tiedotusvälineissä hän alkoi puhua entistä enemmän kaupunginorkesterin ongelmista, siitä miten kaupungin tuki on liian pieni, miten soittajat tulevat kehnosti toimeen palkattomina kesäkuukausina ja miten orkesterin kokoonpanoa tulisi laajentaa. (Esim. *Turun Sanomat* 21.12.1932; *Uusi Aura* 15.4.1934.)

## UUSI TEKNOLOGIA AVUKSI?

Kevätkausi ja osin syyskauden alku 1930 olivat Turussa murrosvaihetta, jolloin elävää musiikkia saattoi vielä kuulla elokuvateattereissa. Uusia mykkäelokuvia valmistettiin edelleen, joskin niiden määrä alkoi nopeasti vähetä. Lisäksi äänielokuvien esityksissä musiikkia saattoi kuulla erillisinä alkunumeroina ja väliajoilla. Suuremmat orkesterit eivät kuitenkaan enää päässeet elokuvateattereihin soittamaan, ja jäljelle jääneet esiintyjät olivat pääosin amatöörimuusikoita, jotka tyytyivät puolta pienempään palkkaan. (*Turun Sanomat* 21.12.1932; ks. myös KPA: Kilanto.)

Pian tämäkin käytäntö jäi pois. Elävä soitto ei ollut teatterinomistajille kannattavaa toimintaa, ja sen vetovoima oli myös yleisön parissa hiipunut. Sanomalehtien elokuvamainoksia tarkastelemalla voidaan havaita, että vuoden 1930 puolella ei enää nostettu orkesterin roolia esiin, vaan taikasanana oli ”äänielokuva”. Parin vuoden sisällä sekin katosi mainoksista. Kaikki elokuvathan olivat nyt äänielokuvia.

Mihin elokuvateatterimuusikot sitten hakeutuivat, kun äänielokuva vei heiltä työpaikan? Yksi vaihtoehto oli hypätä uuden tekniikan kelkkaan. Se sama äänen tallentamista ja sähköistä levittämistä koskeva teknologia, joka oli jouduttanut biografsioittajan työttömyyttä, tarjosi monella tapaa uusia työmahdollisuuksia, esimerkiksi äänielokuviissa.

Äänielokuvat olivat alusta lähtien musiikkipitoisia elokuvia. Se merkitsi töitä: jonkun piti säveltää, sovittaa, esittää ja äänittää musiikki elokuvia varten. Ulkomaisien tuotteiden kohdalla oli tyydyttävä siihen, mitä kuvanauhojen ääniraidoille oli kulloisessakin tuotantomaassa äänitetty, mutta suomalaisten elokuvien kohdalla kaivattiin kotimaisia alkuperäistekijöitä. Filmituotannon päästyä kunnolla käyntiin elokuvat työllistivätkin kasvavan joukon musiikin ammattilaisia, erityisesti säveltäjiä, joista äänielokuvan alkuvaiheessa tuotteliaimpia olivat Harry Bergström, Heikki Aaltoila, George de Godzinsky ja Martti Similä, ja laulajia kuten Georg Malmstén (joka myös sävelsi elokuviin). Säveltäjiltä vaadittiin draaman ymmärrystä. Aaltoilalta ja Similältä sitä löytyikin, sillä heille oli aiemmin kertynyt kokemusta teatteri- ja oopperatuotannoista. Säveltäjien ohella 1930-luvun alkupuolella myös erilaisille soittajakokoonpanoille alkoi olla kysyntää. Vain muutama vuosi äänielokuvan läpimurron jälkeen äänityksissä saatettiin jo käyttää monenlaisia kokoonpanoja rytmikkäistä tanssiorkestereista kahdenkymmenen ja jopa neljänkymmenen hengen orkestereihin saakka. (Juva 2019, 165–166; Saarela 2019, 674–681.)

Muusikoiden kannalta satunnaiset ja kertaluonteiset elokuvaäänitykset olivat kuitenkin tulonlähteinä kaikkienensa vähäisempiä kuin säännölliset esiintymiset teatterin orkesterisyvennyksessä. Vuonna 1931 arvioitiin, että elokuvateattereiden työllistämisaikutus oli ollut yli kaksikymmenkertainen elokuvaäänityksiin verrattuna (*Sosialisti* 24.2.1931). Turussa elokuvien tarjoamat työtilaisuudet olivat varsin vähissä, minkä myös Turun muusikoiden puheenjohtaja Allan Salomaa totesi vuosikatsauksessaan (*Muusikerilehti* 7/1931, 1). Lahyn-Filmi kyllä äänitti studiollaan musiikkia Suomen ensimmäisiin äänielokuviin, mutta yhtiön soittajistoon ei valikoitunut paikallisissa elokuvateattereissa työskennelleitä muusikoita. Kun Suomi-Filmin tuottamaan mykkäelokuvaan *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* lisättiin Lahynin toimesta ääniraita, musiikin siihen soitti Turun kaupunginorkesteri. Pääosin puhallinsoittajista koottu Lahynin oma studio-orkesteri puolestaan keskittyi revyy-numeroihin, schlageriin ja tanssimusiikkiin, toisin sanoen sellaisiin musiikkinlajeihin, jotka olivat elokuvateatterisoittajien enemmistölle vieraita. Lahynin orkesterillekaan elokuvat eivät olleet mikään rahasampo, sillä äänielokuvien taloudelli-

nen merkitys musiikkialalle oli varsin vähäinen 1930-luvun alkupuolella. Lisäksi elokuva-ala oli horjuva, mistä kävi esimerkkinä Lahyn-Filmin tarun päättyminen pian sen jälkeen, kun yhtiön äänittäjät lähtivät Ruotsiin parempien työtilaisuuksien perään. (Ks. Honka-Hallila 1997a; Salmi 1997.)

Elokuvateatterissa soittanut muusikko saattoi murroksen jälkeen löytää töitä elokuva-alalta mutta ei niinkään muusikkona. Greta Elg ja hänen siskonsa saivat joksikin aikaa kädenojennuksena töitä entisestä työpaikastaan Casinosta makeis- ja lipunmyyjinä. (Juva 1997, 33.) Tällainen uramuutos on saattanut olla joillekin soittajille nöyryyttävä, mutta on muistettava, että työtilaisuudet olivat talouslaman vuoksi kiven alla ja monet teatterimuusikoista olivat tottuneet tekemään muutakin työtä kuin soittamista.

Elokuvien lisäksi musiikkia tarvittiin äänilevyille, jotka olivat tulleet markkinoille jo 1900-luvun vaihteessa mutta kasvoivat Suomessa ”gramfonikuumeena” tunnetuksi menestysilmieksi vasta 1920-luvun lopulla. Osa työttömiksi jääneistä soittajista yritti 1930-luvun alussa hakeutua äänilevytuotannon pariin, mutta tämä juonne jäi ainakin Suomessa vähäiseksi. Ensinnäkin suurin osa elokuvateattereiden soittajista ponnisti taidemusiikin perinteestä, mutta äänilevyteollisuus sen sijaan keskittyi uudempaan, lauluvetoiseen tanssi-, iskelmä- ja rytmimusiikkiin. Suurempi syy oli kuitenkin se, että Suomessa äänitetuotanto eteni talouslaman jälkimainingeissa kituliaasti. Äänilevyjä tehtiin 1930-luvulla harvaksen, ja niissä suosittiin lauluvetoisia kappaleita, erityisesti iskelmiä. Lisäksi laulajien taustayhtyeinä dominoivat harvat ja valitut tanssirytyt, etupäässä Dallapé, Rytmipojat ja Ramblers. Äänitykset tehtiin joko pääkaupungissa tai ulkomailla. Turussa äänilevytuotantoa ryhdyttiin harrastamaan Sointu-yhtiön perustamisen jälkeen järjestelmällisesti vasta vuosikymmenen lopulla. (Gronow 2019, 727.)

Elokuvateatterimuusikon loikka uuden teknologian sävyttämän musiikkituotannon pariin sujui siis onnaldellen. Töitä oli tarjolla rajoitetusti, eikä mykkäelokuvien musiikkityyli löytänyt jalansijaa uudessa teknologisessa kontekstissa. Elokuvien ja äänilevyjen ohella tarjolla oli kuitenkin myös kolmas uuden teknologian alue, radio, joka lähtökohdiltaan tarjosi töitä juuri sellaisille muusikoille, jotka olivat meritoituneet elokuvien parissa.

Turussa ja muutamilla muilla paikkakunnilla toimi 1920-luvulla ja vielä 1930-luvullakin harrastelijavoimin ylläpidettyjä radioasemia, jotka lähettivät alkuun omia ohjelmia mutta vähitellen tukeutuivat entistä enemmän Yleisradion ohjelmien välittämiseen Helsingistä. Vuonna 1934 säädetyllä yleisradiolain perusteella Yleisradio käytännössä sitten kaappasi monopoliaseman ja hankki paikallisasemien laitteistot itselleen, niin myös Turussa. Sitä ennen Turussa saatettiin radioida esimerkiksi Hamburger Börsin ja Itämeren ravintolasalien tanssimusiikkia. (Landén 2020.)

Turun harrastajaradiossa ei tiettävästi ollut omaa orkesteritoimintaa. Yleisradiossa sen sijaan oli panostettu omaan orkesteriin jo vuonna 1927. Koska elävät

musiikkiesitykset olivat vahvasti esillä radio-ohjelmissa, ammattimaisille soittajille ja laulajille riitti töitä. Varsinkin vanhan salonkityylin taitajille oli kysyntää. Yleisradion kuuntelijat saattoivat toivoa lähetyksiin kotimaisia kansanlauluja, torvisoittoa ja kupletteja, mutta valistushenkistä lähetysohjelmaa suosinut ohjelmalautakunta (vuodesta 1934 ohjelmaneuvosto) ei tähän mielellään suostunut. Jonkinlaisena kompromissiratkaisuna ääniaalloille päästettiin ”helppotajuista orkesterimusiikkia”, sitä samaa ohjelmistoa, jota oli aiemmin kuultu muun muassa elokuvateattereissa. Kuvaavaa onkin, että Yleisradion ensimmäisen, kymmenhenkisen orkesterin runkona toimi Erkki Lingon yhtye, joka oli hankkinut kannuksensa muun muassa elokuvateattereissa. (Ks. esim. Maasalo 1980, 29.)

Työttömyystilanteeseen Yleisradiosta ei kuitenkaan ollut apua. Radio-orkesteri kyllä kasvoi 24-henkiseksi kokoonpanoksi, mutta tämä tapahtui juuri ennen talouslamaa ja äänielokuvan lopullista läpimurtoa. Syksyllä 1930 orkesterin uusi johtaja Toivo Haapanen ehdotti kokoonpanon laajentamista vähintään viidellä jäsenellä, ja yhtenä perusteena hänellä oli musiikkialalla vallinnut työttömyys, mutta ehdotus ei saanut kannatusta radion johdossa ja laajentuminen pysähtyi useaksi vuodeksi. (Maasalo 1980, 51–52.)

Elokuvateatterimusiikin perinteelle oli siis kysyntää uuden tallenne- ja mediateknologian parissa, etenkin radiossa. Työpaikkoja oli kuitenkin tarjolla rajoitetusti, ja jos palkkatöitä löytyi, ne sijaitsivat maantieteellisesti suppealla alueella. Suomessa oli yksi säännöllistä kuukausipalkkaa muusikoille tarjoava radioasema, Helsingissä. Elokuva oli toimialana niin ikään keskittynyt Helsinkiin, kuten pitkälti myös äänilevytuotanto. Jos entinen elokuvasoittaja siis halusi päästä uuden lähetysohjelmaa ja tuotantoteknologian piiriin, piti asua pääkaupunkiseudulla.

Uuden teknologian ansiosta musiikilliset äänet ylittivät entistä vaivattomammin alueellisia rajoja ja muuttuivat samalla paikallisesta musiikkikulttuurista kansalliseksi musiikkiomaisuudeksi. Tuotanto- ja lähetysohjelmaa oli kuitenkin keskittynyt Helsinkiin. Suomessa uuden teknologian merkkia musiikki – radion, äänilevyjen ja elokuvan musiikki – olikin ylipaikkaisuuden näkökulmasta paradoksaalinen ilmiö: maantieteellisesti keskittynyt ja samalla kaikkialle leviävä.

## KAHVILAT JA RAVINTOLAT

Suomi selvisi maailmanlaajuisesta talouslamasta suhteellisen nopeasti. Vuonna 1933 oli jo päästy yli pahimmasta. Elpyminen ei kuitenkaan koskenut elokuvateatterisoittajia. Siinä missä muilla aloilla syy ahdinkoon oli ollut luonteeltaan taloudellinen ja syklinen, toisin sanoen rahamarkkinoiden suhdanteista johtuva, teatterimusiikoilla syy oli ensisijaisesti teknologinen ja janamainen: tietty historiallinen kehitys oli käyty loppuun.

Kun lama alkoi Turussa helpottaa, muiden alojen työntekijät palasivat pääosin entisiin töihinsä, mutta elokuvateatterimusikko ei enää löytänyt tietään takaisin tuttuun orkesterimonttuun. Paluuta menneeseen ei ollut, ja monet soittajista tunsivat syvää epätoivoa, kerrottiinpa lehdissä jopa itsemurhayrityksistä (esim. *Uusi Aura* 6.12.1931), ja joidenkin nimet päättyivät Kauppalehden protestilistalle sen merkiksi, että muusikon omaisuus oli asetettu perintään. Osa soittajista päätyi kokonaan toiselle alalle; Esko Nuormaa esimerkiksi siirtyi kettutarhuriksi Hauhoon. (*Muusikerilehti* 5/1943, 9; ks. myös Jalkanen 1989, 194.)

*Turun Sanomissa* kuitenkin kerrottiin 23.1.1932, ettei muusikoiden työttömyys ollut sittenkään koitunut niin pahaksi kuin vielä kahta vuotta aiemmin oli pelätty. Mistä soittajat sitten saivat töitä?

Kahvilat ja ravintolat olivat monelle muusikolle luontevin vaihtoehto hakea uusia työtehtäviä. Soittajat olivat tottuneet esiintymään yleisölle, ja monet heistä olivat aiemmin hankkineet tienestejä ravintoloissa ja kahviloissa. Helsingissä toimineen Väinö Arppen mukaan aikakauden musiikkirepertuaari elokuvateattereissa ja kahviloissa oli itse asiassa samanlainen (KPA: Arppe). Musiikin tuli olla enemmän taustamusiikin kaltaista kuin sellaista, joka herättää liikaa huomiota. Elokuvateatteri Casinossa soittaneen Greta Elgin mukaan musiikin piti sulautua elokuvaan, toisin sanoen tempojen tuli pääsääntöisesti pysyä rauhallisina. Elg löysi sittemmin itsekin töitä ravintoloista. (Juva 1997, 32–33; KPA: Arppe.)

Tilanne vuonna 1930 ja vielä suunnilleen kahden vuoden ajan sen jälkeen ei kuitenkaan ollut muusikolle edullinen, sillä talouslaman vuoksi ravintolat ja kahvilat hillitsivät rekrytointiaan. Lisäksi teknologinen kehitys tuntui olevan muusikoita vastaan muutenkin kuin äänielokuvan osalta. Pitääkseen asiakkaat tyytyväisinä ravintolat ja kahvilat tarvitsivat taustamusiikkia, mutta karsiakseen kuluja ne turvautuivat monissa tapauksissa edullisimpaan vaihtoehtoon eli gramofoni- tai radiosoittoon. Toisena keinona kahvilat ja ravintolat käyttivät hyväkseen muusikkojen keskinäistä kilpailua ja palkkasivat sellaisia soittajia, jotka pyysivät vähiten palkkaa. Aikalaisarvioissa ja myöhemmissä muisteluissa on esitetty, että 1930-luvun alussa palkkiot painuivat jopa puoleen entisestä. (*Turun Sanomat* 21.12.1932; Jalkanen 1989, 193; KPA: Kilanto.)

Alkuvuonna 1932 talousnäkymät olivat jo paremmat ja tilanne kahviloissa ja ravintoloissa tervehtymässä. Muusikkojen liiton sanavalmis sihteeri Eero Koskimies kertoi lehdistölle, että yleisö ei kaipaakaan ravintoloissa ”kanarialinnun viserrystä” radiosta tai tanssimusiikin ”kähinää” gramofonista vaan oikeaa elävää musiikkia. Muusikoille suoritettavat korvaukset olivat edelleen alhaalla, mutta varsinkin viulisteja oli palkattu hyvin. Lisäksi ”kieltolain poistuminen tulee auttamaan”, Koskimies ennakoiti. (*Turun Sanomat* 23.1.1932.)

Näin kävikin. Yli vuosikymmenen kestänyt alkoholin myynnin kieltolaki kumottiin huhtikuussa 1932, minkä seurauksena ravintoloiden menekki lähti nousuun.

Samalla ilmeni tarvetta orkestereille ja muusikoille. Kotimaisilla soittajilla oli tässä tilanteessa etulyöntiasema, sillä vuoden 1930 ulkomaalaisasetus oli tuonut entistä tiukempia määräyksiä maahantulijoiden oleskelulle ja työskentelylle. Muusikkojen liiton keskeisin ratkaisuehdotus työttömyysongelmaan olikin se, että pyritään estämään ulkomaisten muusikoiden työskentely Suomessa. Liitto oli jo vuosien ajan uhrannut voimiaan ulkomaalaisrajoitusten tiukentamiseen, ja tämä linja tuli säilymään järjestön työlliställä vahvana vielä vuosikymmeniä eteenpäin. (Ks. musiikin ulkomaalaiskysymyksestä Kärjä & Mäkelä 2019.)

Käytännössä siis kaksi lakimuutosta, jotka eivät ensisijaisesti liittyneet millään tavalla musiikkiin (lakiteksteissä sanaa musiikki ei edes mainittu), vaikutti siihen, että kotimaisten muusikoiden työllisyystilanne alkoi parantua. Varsinkin Turussa tämä tarjosi mahdollisuuksia entisille elokuvateatterimuusikoille, sillä kaupungissa riitti niin sanottuja hienostoravintoloita ja -kahviloita. Kun *Turun Sanomat* haastatteli 7.3.1933 ilmestyneeseen laajaan juttuunsa alan musiikkitoimijoita, eri kaupungeissa esiintynyt orkesterinjohtaja Viljo Nuotio kertoi, että Turun ravintoloissa ja kahviloissa vaaditaan ”useinkin varsin vaativaa klassillista musiikkia”. Helsingissä yleisöön menee yksinomaan tanssimusiikki ”kaikkialla muualla paitsi Kämpissä”, ja ”tamperelaisille taas pitää olla etupäässä suomalaista musiikkia, Dallapéta ja sen sellaista”. Sellisti Hans Appelin mukaan Turussa oli havaittavissa jakautumista tanssimusiikkia ja kamarimusiikkia soittaviin ravintoloihin. Mielenkiintoisena yksityiskohtana pianisti Oswald Salokannel puolestaan oli huomannut, että yleisö toivoi usein elokuvista tuttuja ”iskukappaleita”. Tämä väite vaatisi tarkempaa selvitystä, sillä lausunnon mukaan näyttäisi siltä, että äänielokuvalla oli vaikutusta kahviloiden ja ravintoloiden musiikkiohjelmistoihin ja mahdollisesti jopa soittajien työllisyyden elpymiseen.

*Turun Sanomien* jutusta käy ilmi, että soittajalta vaadittiin kahviloissa ja ravintoloissa joustavuutta ja että yleisöllä oli entistä suurempi määräysvalta musiikkikappaleisiin. Viljo Nuotion mukaan ammattimaisen ravintolaesiintyjän pitikin osata soittaa kolmea lajia, klassikkoja, slaavilaisia sävelmiä ja nykyaikaista tanssimusiikkia. Salonkimusiikin esittäjät eivät useinkaan osanneet soittaa vaikkapa jazzkappaleita – tai jos osasivatkin, niin tehtävä tuntui vastenmieliseltä. (Jalkanen 1989, 193.) Osa salonkimusiikin soittajista jättikin kahvila- ja ravintolasoitot sikseen, osa puolestaan harrasti elävän musiikin esittämistä enää vain osa-aikaisesti, kuten sellisti Volmar Rösssi, joka soitti ravintola Tarinan orkesterissa vuodesta 1934 ja toimi samaan aikaan liikemiehenä perustamansa musiikkikaupan johdossa (*Muusikerilehti* 6/1939, 8). Toki myös perinteiselle salonkimusiikille oli vielä sijaa, etenkin oikeistoradikaalien hallinnoimissa paikoissa, joita oli Turussa tiettävästi ainakin kaksi, ravintola Musta Karhu ja Turun IKL:n kahvila (ks. Jalkanen & Kurkela 2003, 312–316).

## OPETUSTA JA MUUTTOA

Elokuvateatterimuusikoilla oli Suomessa muitakin mahdollisuuksia kuin kolkutella ravintoloiden ja kahviloiden ovia ja alistua jazzin ja tanssimusiikin soittamiseen. Apua saattoi löytyä elokuvien sukulaisnäyttämöltä, teatterista. Helsingissä tätä vaihtoehtoa hyödynnettiin aktiivisesti. Kun työttömyysaalto oli korkeimmillaan syksyllä 1930, viulisti-kapellimestari Eino Raitio perusti Muusikkojen liiton avustuksella Helsingin teatteriorkesterin, jonka 22-henkinen soittajisto muodostui työttömiksi joutuneista muusikoista ja jonka tehtävänä oli huolehtia pääkaupunkiseudun puhenäyttämöiden musiikkiesityksistä. Orkesteri löysi myöhemmin työtehtäviä myös elokuvan parista, sillä 1930-luvun lopulta 1940-luvun lopulle sille kreditoitiin kuutisenkymmentä elokuväänitystä. (Linnala 1967, 71–74; Juva 2019, 182; Saarela 2019, 681–683.)

Useiden teatterinäyttämöiden Helsingissä tällainen järjestely onnistui, kun sen sijaan Turussa vastaaviin toimenpiteisiin ei ryhdytty. Turussa kahtiajako porvarilliseen teatteriin ja työväenteatteriin oli selvärajainen (ks. Paavolainen 2016), eikä yhteiselle soittajistolle ilmeisestikään ollut tarvetta.

Monille muusikoille löytyi tienestejä musiikinopetuksesta. Turussa oli 1900-luvun alkuvuosikymmeninä viritelty musiikkikouluja, mutta niiden elinkaari tapasi jäädä lyhyeksi, eikä tilanne oleellisesti muuttunut 1930-luvulle tultaessa. Mykkäelokuvien säestäjistä viulisti Viljo Nuotio ja sellisti Erik Simonsson toimivat opettajina Turun musiikkikoulussa, joka aloitti 1931 ja päätti toimintansa kahta vuotta myöhemmin. Nuotio opetti myös Turun kansankonservatoriossa. Sittemmin Simonsson kuten myös toinen elokuvateatterimuusikko, kontrabasson soittaja Vilho Halme toimivat opettajina Turun ruotsinkielisessä orkesterikoulussa, joka perustettiin vuonna 1941. (Kuha 2017, 473, 474, 498.) Suuremmat mahdollisuudet saada opetustöitä oli toimia yksityisillä markkinoilla eli panna ilmoitus lehteen ja toivoa sitten parasta. Viuluopetusta esimerkiksi tarjosivat Into Lähteenmäki ja aiemmin pääosin Helsingissä toiminut Reino Alvesalo (ks. *Kunnallislehti* 3.3.1932; *Sosialisti* 14.10.1937).

Monille vaihtoehdoksi jäi siirtyminen Turusta muualle. Se ei ollut mitenkään tavatonta, sillä vakinaisten työpaikkojen puutteessa muusikoiden toimenkuvaan on perinteisesti kuulunut hakeutuminen työn perässä toisille paikkakunnille ja jopa ulkomaille. Suomeen esimerkiksi siirtyi 1920-luvun vaihteessa kymmenittäin muusikoita pakoon Venäjän vallankumousta ja Keski-Euroopan joukkotyöttömyyttä. Äänielokuva ei laukaissut vastaavaa muuttoliikettä, ongelmahan oli muusikoille kaikkialla sama. Jonkin verran liikehdintää kuitenkin näkyi. Suomesta ulkomaille hakeutuivat erityisesti taustaltaan ei-suomalaiset muusikot. Turussa toimi 1920-luvulla runsaasti saksalaistaustaisia soittajia, jotka ensin joutuivat vuosikymmenen puolivälissä vaikeuksiin Turun Soitannollisen Seuran orkesterin lakkauttamisen vuoksi ja hieman myöhemmin äänielokuvan takia. Elokuvateattereissa esiintyneistä soittajista Emil Gaudlitz, Richard Karbstein ja Hans Mentl lähtivät takaisin



Saksaan, ja Clary ja Fritz Bollmann siirtyivät Ruotsiin, jonne hakeutui myös elokuvateatteri Scalan pianisti, ruotsalainen Gustav Englund. Osa soittajista palasi myöhemmin takaisin Suomeen. (SML: jäsenkortit; saksalaiset soittajat 1920-luvun Turussa, ks. Mäkelä 2020.)

Merkittävämpää oli liike maan rajojen sisällä. Esimerkiksi Isossa-Britanniassa työttömiksi jääneet elokuvateatterimuusikot hakeutuivat lomakeskuksiin ja risteilyaluksille, joissa työskentelyolosuhteet ja palkkakäytännöt tosin olivat sangen kirjavat (Williamson & Cloonan 2016, 91). Suomessa osa elokuvateatterimuusikoista ryhtyi viivytystaisteluun ja siirtyi pienemmille paikkakunnille ja Etelä-Suomen ulkopuolelle siinä toivossa, että he saisivat vielä säestää elokuvia. Vuonna 1936 Suomessa oli jäljellä kolmetoista mykkää elokuvateatteria, ja jokunen niistä sinnitteli vielä toisen maailmansodan alkaessakin. (Uusitalo 1965, 98.)

Yksi tällaisista muuttajamuusikoista oli pianisti Väinö Suominen, joka siirtyi Viipurin kautta 1930-luvun alussa Ouluun. Suominen toimi pari vuotta soittajana Seurahuoneella mutta jatkoi Muusikkojen liiton jäsenmaksujen maksamista Turkuun, koska Oulussa ei ollut toimivaa paikallisosastoa. Ammattimuusikoita kaupungissa oli hänen mukaansa noin kaksitoista. Suominen lähetti pitkin vuosikymmentä kirjeitä Turun osastolle ja pahoitteli säännönmukaisesti viivästyneitä jäsenmaksujaan, pyysipä erään kerran lainaakin ja tarjosi saksofoniaan pantiksi. Hän jatkoi sinnikkäästi Turun osastossa ja kertoi vuosikymmenen lopulla, miten Ouluun on valmistumassa iso hotelli, jonka ravintolaan tarvitaan muusikoita. Liikenisikö heitä Turusta, hän tiedusteli. Myöhemmin Suominen muutti Joensuuhun. (SIBM: Väinö Suomisen kirjeet 1932–1939; SML: jäsenkortit.)

Väinö Suomisen kirjeistä paljastuu mielenkiintoinen elokuvasoittoa koskeva juonne. Suominen kertoi säestävänsä elokuvia teatterissa, jonka toimintaa hän itse pyörittä. Hän kirjoitti elokuvateatterihommistaan, jotka syksyllä 1932 lähetetyn kirjeen perusteella ”ovat menestyneet täällä aika hyvin, huolimatta huonosta ajasta”. Kahdeksan kuukautta myöhemmin kesäkuussa 1933 Turun osaston rahastonhoitajalle saapui uusi kirje, jossa Suominen paljasti, että hänen elokuvateatteriinsa oli edellisjouluna ostettu uudet ja kalliit äänilaitteet. Ikävä kyllä niistä oli koitunut ”suuret velat”. Puolet oli kuitenkin maksettu ja lopuistakin ”ajanmittaan selviää kun oikein yrittää”. Suominen vaikutti toiveikkaalta, jopa ylpeältä: ”[A]loimme rohkeasti – ja tyhjästä.”

Väinö Suominen lienee ollut niitä harvoja muusikoita, jotka hyppäsivät äänielokuvan kelkkaan. Hänen kohdallaan yritys johti vaikeuksiin. Suomisella oli hankittuna äänielokuvien ”koneet ja kalusto”, mutta esityksille ei löytynyt Oulusta sopivaa vuokrateatteria – ”kun se niin sanottu ’kateus’ on niin suuri tekijä tässä maailmassa”, hän kirjoitti tammikuussa 1935 paljastamatta kuitenkaan asiasta sen enempää.

## 1940-LUVUN JÄLKISOITTO

Muusikoita jäi 1930-luvun vaihteessa paljon työttömiksi. Se näkyy konkreettisella tavalla Muusikkojen liiton jäsenluettelossa ja -korteissa, joissa toistuvat merkinnät maksamattomista jäsenmaksuista ja ilmoitukset ”eronnut omasta pyynnöstä”. Monille soittajille oli epäilemättä kova pala se, että heidän palvelujaan ei enää tarvittu elokuvateattereissa eikä korvaavia töitä löytynyt. Into soittamiseen ei välttämättä kadonnut, ja joidenkin kohdalla kärsivällinen odotus lopulta palkittiin. Kun Muusikkojen liiton jäsentietoja tarkastelee hieman myöhemmiltä vuosilta, eteen tulee merkintöjä siitä, että jäsenistöstä poissa ollut soittaja onkin palannut takaisin liiton riveihin. Näitä jäsenmerkintöjä alkaa esiintyä varsinkin 1940-luvun alussa. Tätä jäsenpaluuta tapahtui etenkin Helsingissä, mutta myös Turussa ainakin Yrjö Ronimus ja Paavo Verkko alkoivat vuosien tauon jälkeen taas maksaa jäsenmaksuja liitolle.

Joillakin soittajilla tauko jäsenyydestä oli ehtinyt venähtää vuosikymmenen mittaiseksi. Nyt löytyi kaksinkertainen syy palata liiton jäseneksi: tanssikielto ja sota-aika. Vuonna 1932 tapahtuneen anniskeluoikeuksien vapautumisen seurauksena meno ravintoloissa oli viranomaisten mielestä ryöstäytynyt holtittomaksi. Vuonna 1935 säädettiin laki, joka rajoitti tanssimista useimmissa ravintoloissa muutamaa eliittipaikkaa lukuun ottamatta. Useimmat ravintolat palkkasivat tanssiorkestrierien tilalle kokoonpanoja soittamaan kevyttä taidemusiikkia, ja näiden esittäjien työmahdollisuudet paranivat entisestään, kun täydellinen tanssikielto astui voimaan talvisodan sytyttyä 1939. (Jalkanen & Kurkela 2003, 311; Nikkonen 2004, 58–60; Tikka & Nevala 2020.)

Salonkimusiikkia taitaville vanhan polven pianisteille ja jousisoittajille oli kysyntää siksikin, että soittajista oli kotirintamalla pulaa. Nuoremmat miessoittajat olivat joutuneet asepalvelukseen ja kävivät kesästä 1941 eteenpäin asemasotaa itärajalla. Kun teknologinen ja taloudellinen kriisi oli kymmenen vuotta aiemmin aiheuttanut salonkimusiikin esittäjille työttömyyttä, toi toinen kriisi työt takaisin.

Tätä tilannetta voi pitää vanhojen elokuvateatterimusiikoiden joutsenlauluna, sillä sodan päätyttyä ja tanssikiellon lakattua heidän oli taas aika väistyä. Kun samaan aikaan viimeisetkin mykkäelokuvien näytökset syrjäseutujen pikkupaikkakunnilla päättyivät, salonkimusiikin perinne kuihtui kahden vastakkaisen musiikkisuuntauksen puristuksessa. Taidemusiikin ystävien mielestä salonkimusiikissa oli liian vähän taidetta, tanssi- ja nuorisomusiikin näkökulmasta liikaakin. Perinteen jäänteitä erottui vielä pitkään Yleisradion musiikkiohjelmassa, elokuvasävellyksissä ja koululauluissa (Kurkela 2017, 4), etäisinä kaikuina myös vaikkapa 1950- ja 1960-luvun keskieurooppalaisessa viihdemusiikissa Eurovision laulukilpailujen edustussävelmiä myöten. Mutta elävänä, itsenäisenä ilmiönä ja tyylinä se käytännössä lakkasi olemasta Suomessa.

## YHTEENVETOA

Entä jos äänielokuvan tekninen kehittäminen olisi viivästynyt? Vaikkapa kaksikymmentä vuotta? Muusikot olisivat jatkaneet soittamista teattereissa, eikä mitään yhtäkkistä romahdusta olisi koettu. Yleisö olisi nauttinut elävän musiikin ja liikkuvan kuvan yhdistelmästä. Niinkö?

Tuskin. Vaikka murros olisi siirtynyt myöhemmäksi, se ei välttämättä olisi tarkoittanut pysyvyyden jatkumista. Musiikkiala kävi 1930-luvun vaihteessa läpi muutakin kuin teknologista murrosta. Myös sisältö muuttui. Jazz ja uusi tanssimusiikki olivat murtautumassa esiin, ja niille oli kysyntää myös elokuvissa. Teatterisoittajilla olisi täytynyt olla valmiuksia monenlaiseen musiikkiin, eikä teatterisoittoja dominoinut salonkimusiikin sukupolvi ehkä olisi kyennyt sopeutumaan uusiin vaatimuksiin. Soittajat olisivat kenties jonkin aikaa pärjänneet esittämällä tyyliteltyjä, salonkimusiikkiin kallellaan olevia versioita uudesta rytmimusiikista, mutta sellainen lähestymistapa tuskin olisi kovin pitkään miellyttänyt esimerkiksi nuorempaa katsojapolvea. Varsinkin jazzin soittaminen kysyi täysin toisenlaista estetiikkaa ja lähestymistapaa. Äänielokuvan esiintulo 1930-luvun vaihteessa joudutti käännettä, joka oli muutenkin nousemassa esiin.

Äänielokuvan nousu osui laajempaan tallennus- ja lähetysteknologiseen murrokseen, joka ei pelkästään vinyt työpaikkoja vaan myös loi niitä. Muusikoilla oli 1930-luvun vaihteessa mahdollisuus tehdä töitä elokuvayhtiöiden lisäksi äänilevyteollisuudelle ja radiolle. Näihin tehtäviin palkattiin kuitenkin usein muita kuin päätoimisia elokuvateatterimuusikoita. Lisäksi toiminta keskittyi Suomessa Helsinkiin, josta löytyi muutenkin voimavaroja eri tavalla kuin muista kaupungeista, hyvänä esimerkkinä työttömistä muusikoista koottu ja teatteriesityksiä säästänyt Helsingin teatteriorkesteri. Aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa ei ole juurikaan pohdittu tätä musiikki- ja mediakulttuurin keskittymistä pääkaupunkiin ja sen vaikutusta muusikon työhön. Vaikutus oli selvä. Olisi mielenkiintoista ja myös tärkeää selvittää, millaisen jäljen tämä keskittymiskehitys lopulta jätti suomalaisen musiikkikulttuuriin kuin myös laajemmin niin sanottuihin luoviin aloihin.

Oma vaikutuksensa oli myös taidemusiikin institutionalisoitumisella. Juuri ennen äänielokuvan ja talouslaman tuloa Turkuun oli perustettu uusi kaupunginorkesteri. Siitä ei kuitenkaan ollut suuremmin apua elokuvateatterisoittajille, vaikka he käytännössä edustivat taidemusiikin perinnettä. Vakanssit oli jo jaettu, eikä talouslaman vuoksi uusia pestejä avattu, minkä lisäksi kaupunginorkesterin ensimmäiset kapellimestarit eivät juurikaan arvostaneet elokuvaorkestereita.

Kun äänielokuva pakotti muusikot ulos elokuvateattereista, luontevin paikka haikautua uusiin töihin löytyi elävän musiikin perinteisistä esityspaikoista, kahviloista ja ravintoloista. Turussa tämä onnistui kohtalaisen hyvin, sillä kaupungissa oli vireää kahvila- ja ravintolatoimintaa ja myös kysyntää perinteiselle salonkimusiikille.

Yleismaailmallinen lama ja siihen liittynyt ravintolasoittojen hintojen polkeminen jarruttivat hetken työmahdollisuuksia, mutta kun ulkomaiselle työvoimalle asetettiin rajoituksia ja taloustilanne koheni ja kun kielto lain kumoaminen 1932 vapautti ravintolatoimintaa, töitä oli tarjolla varsin hyvin. Tosin yleisöllä oli varsinkin ravintoloissa entistä enemmän sananvaltaa, ja parhaiten pärjäsivät ne soittajat, jotka kykenivät ”kevyen klassisen” lisäksi esittämään asiakkaiden toivomia viihde-, tanssi- ja jazz-numeroita. Monet toivekappaleista olivat ironista kyllä tuttuja aikakauden menestyselokuvista.

Yleisesti ottaen parhaiten pärjäsivät ne muusikot, joilla oli kykyä sukkuloida eri musiikillisissa lajityypeissä. Salonkimusiikin perinteeseen tukeutuneilla elokuva-teatterien säestäjillä tätä kykyä ei välttämättä ollut. Sen sijaan heiltä saattoi löytyä valmiutta liikkua paikkakunnalta toiselle. Oman ryhmänsä muodostavatkkin ne ”biografisoittajat”, jotka kävivät viivytystaistelua ja hakeutuivat syrjäisemmille paikkakunnille. Niissä saattoi vielä nähdä ja kokea mykkäelokuvia elävine musiikkiesityksineen. Ulkomaalaisista soittajista ne, jotka eivät vielä olleet ehtineet asettua pysyvämmiin Suomeen, lähtivät monissa tapauksissa takaisin kotimaahansa tai hakeutuivat kahvilasoittojen perään vaikkapa Tukholmaan. Soittajat ansaitsivat usein lisätienestettä antamalla soitto-opetusta, ja lehti-ilmoitusten perusteella tätä harras-tivat myös elokuvateatterimuusikot.

Työttömyys jäi Turussa pelättyä pienemmäksi ja lyhytkestoisemmaksi. Jotkut soittajista kuitenkin lopettivat kokonaan musiikkiesiintymiset ja hakeutuivat muille aloille. Mielenkiintoista kyllä moni Muusikkojen liitosta eronnut ja työttömäksi joutunut muusikko kuitenkin palasi takaisin jäsenistöön 1940-luvun vaihteessa. Sotavuosina salonkimusiikin esittäjillä oli kysyntää, sillä nuoremmat soittajat olivat rintamalla ja kotirintamalla suosittiin tanssikiellon vuoksi kevyttä taidemusiikkia. Vanhat salonkimusiikin esittäjät saivat siis jälkisoittonsa ennen kuin heidän edustamansa perinne hiipui toisen maailmansodan jälkeen.

## LÄHTEET

### *Arkistokokoelmat*

- KAVI: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. Suomi-Filmin kokoelma. 1920- ja 1930-luvun musiikkisopimuksia.
- KPA: Kansanperinteen arkisto. Pekka Jalkasen tutkimusarkisto. Mappi 5. Muusikoiden haastattelumateriaali ja muu kirjallinen materiaali.
- SIBM: Sibelius-museo. Suomen Muusikkojen Liitto. Turun Muusikot ry. Pöytäkirjat ja kirjeet 1925–1939.
- SML: Suomen Muusikkojen Liiton toimisto. Jäsenluettelo ja jäsenkortit.

### *Sanoma- ja aikakauslehdet*

- Kunnallislehti 1929–1934
- Muusikerilehti 1929–1944
- Sosialisti 1929–1937
- Turun Sanomat 1929–1934
- Uusi Aura 1929–1937

### *Tutkimuskirjallisuus*

- Altman, Rick 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.  
<https://doi.org/10.1525/fq.2006.60.1.68>
- Bradley, Edwin M. 2005. *The First Hollywood Sound Shorts, 1926–1931*. Jefferson & London: McFarland.
- Davison, Annette 2013. Workers' Rights and Performing Rights: Cinema Music and Musicians Prior to Synchronized Sound. Teoksessa Julie Brown & Annette Davison (toim.) *The Sounds of the Silents in Britain*. Oxford: Oxford University Press. 243–262.  
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199797615.003.0014>
- Edström, Karl-Olof 1982. *På begäran. Svenska musikerförbundet 1907–1982*. Stockholm: Svenska musikerförbundet & Nöjesföretagens personalförbund.
- Gronow, Pekka 2019. Muusikosta tulee kuolematon. Työskentelyä studio-olosuhteissa. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Muusikko edellä. Muusikkojen liiton satavuotisjuhla-kirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 725–762.
- Heikkinen, Olli 2018. Sinfoniaorkesteri-instituution kotoistaminen Suomessa. Teoksessa Kim Ramstedt, Janne Mäkelä & Elina Hytönen-Ng (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2018*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 6–34. <https://doi.org/10.23985/evk.69764>
- Hirn, Sven 1991. *Kuvat elävät. Elokvatoiminta Suomessa 1908–1918*. Helsinki: VAPK-kustannus & Suomen elokuva-arkisto.
- Honka-Hallila, Ari 1995. Elokvakulttuuria luomassa. Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti (toim.) *Markan tähdien. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Toim. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. 8–68.
- Honka-Hallila, Ari 1996. Äänielokuva tulee Suomeen. Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.) *Suomen kansallislehti I: 1907–1935*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto. 463–469.
- Honka-Hallila, Ari 1997a. Lahyn-Filmi. Turkulainen uranuurtaja. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokuvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokuvakerho ry & Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry. 82–93.
- Honka-Hallila, Helena 1997b. Etupenkkiin maksoi mitä maksoi. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokuvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokuvakerho ry & Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry. 34–81.
- Härmä, Hanna-Maija 1979. *Emil Kauppi – säveltäjä ja musiikkimies*. Tampere: Suomen Työväen Musiikkiliitto.
- Jalas, Jussi 1981. *Elämäni teemat*. Toim. Olavi Lehmuksela. Helsinki: Tammi.

- Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.  
[https://musiikkiarkisto.fi/oa/\\_tiedostot/julkaisut/alaska-bombay-ja-billy-boy.pdf](https://musiikkiarkisto.fi/oa/_tiedostot/julkaisut/alaska-bombay-ja-billy-boy.pdf)
- Jalkanen, Pekka 1990. Elokvamusiiikki: kuvitusta, johtoaihedramaturgiaa ja kontrapunktointia. *Musiikkitiede* 2/1990, 179–192.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokvamusiiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu 1997. Musiikkia mykkäelokuvissa. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokvakerho ry & Varsinais-Suomen elokvakeskus ry. 26–33.
- Juva, Anu 2019. Säveltäjien työ SF-elokuvissa. Teoksessa Kimmo Laine et al. (toim.) *Unelmatehdas Liisankadulla. Suomen Filmiteollisuus Oy:n tarina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 165–187.
- Kuha, Jukka 2017. *Suomen musiikkioppilaitoshistoriaa. Toiminta ulkomaisten esikuvien pohjalta vuoteen 1969*. Studia musicologica Universitatis Helsingiensis. Helsinki: Helsingin yliopisto.  
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3198-0>
- Kurkela, Vesa 2017. Helppotajuista arvokkuutta ja mandoliininsoittoa. Teoksessa Meri Kytö, Kim Ramstedt & Heidi Haapoja-Mäkelä (toim.) *Etnomusikologian vuosikirja 2017*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. 1–37. <https://doi.org/10.23985/evk.60930>
- Kärjä, Antti-Ville & Mäkelä, Janne 2019. Musiikin ulkomaalaiskysymys Suomessa. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 589–634.
- Landén, Stig 2020. Turun ensimmäinen radioasema. Turun Radioseura ry.  
 Verkkolähde [https://www.turunradioseura.fi/yhdistyksemme/historiaa/turun\\_ensimmainen\\_radioasema/](https://www.turunradioseura.fi/yhdistyksemme/historiaa/turun_ensimmainen_radioasema/)
- Linnala, Eero 1967. *Suomen musiikkojen liitto 1917–1967*. Kotka: Suomen Musiikkojen Liitto.
- Luttinen, Rauno 2010. *001 – Lupa soittaa. Turun Musiikit 1919–*. Turku: Turun Musiikit ry.
- Maasalo, Kai 1980. *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927–1977*. Jyväskylä: Yleisradio.
- Mantere, Markus 2019. Uuteen yhteiskuntaan: Musiikkojen liiton ensimmäisten vuosikymmenien aika. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 15–32.
- Mäkelä, Janne 2020. Musiikin tahmea liikkuvuus. Ulkomaalaiset musiikit 1920-luvun Suomessa. *Musiikin suunta* 3/2020.  
<http://musiikinsuunta.fi/2020/03/musiikin-tahmea-liikkuvuus-ulkomaalaiset-musiikit-1920-luvun-suomessa/>
- Nikkonen, Ahti 2005. *Ravintolamusikon ammatin nousu ja tuho*. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-10-2230-2>
- Paavolainen, Pentti 2016. *Suomen teatterihistoria*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 53. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <http://hdl.handle.net/10138/167367>
- Pantti, Mervi 2000. ”Kansallinen elokuva pelastettava.” *Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saarela, Tommi 2019. Musiikkia liikkuvien kuvien mukaan. Teoksessa Pekka Nissilä & Lasse Lehtonen (toim.) *Musiikko edellä. Musiikkojen liiton satavuotisjubilakirja*. Helsinki: Selvät sävelet. 667–724.
- Salmi, Hannu 1997. Sano se suomeksi. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokvaelämän historiaa*. Turku: Lähikuva-yhdistys ry & Turun elokvakerho ry & Varsinais-Suomen elokvakeskus ry. 94–107.

- Sarjala, Jukka 2019 [1996]. Kinomusiikkia salonkiorkesterille: affektien luokittelusta mykkäelokuvakulttuurissa. (Alk. *Lähikuva* 2/1996, 5–14.) *Lähikuva* 2/2019.  
<https://doi.org/10.23994/lk.83455>
- Sirén, Vesa 2010. *Suomalaiset kapellimestarit. Sibeliuksesta Saloseen, Kajanuksesta Franckiin*. Kolmas painos. Helsinki: Otava.
- Tikka, Marko & Nevala, Seija-Leena 2020. *Kielletyt leikit. Tanssin kieltämisen historia Suomessa 1888–1948*. Jyväskylä: Atena.
- Tuovinen, Petri 2004. *Tauno Marttinen. Hämeenlinnan shamaani*. Hämeenlinna: Karisto.
- Uusitalo, Kari 1965. *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Jobdatus kotimaisen elokuvan ja elokuvualan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Williamson, John & Cloonan, Martin 2016. *Players' Work Time. A History of the British Musicians' Union, 1893–2013*. Manchester: Manchester University Press.