

”HALUTTIIN SAADA VAAN JAMIT PYÖRIMÄÄN OULUSSA”

Oululainen jazzkulttuuri 1965-1975

Santtu Kuivamäki

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Etnomusikologian pro gradu -tutkielma

Helmikuu 2012

Tampereen yliopisto

Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö

Kuivamäki, Santtu: "HALUTTIIN SAADA VAAN JAMIT PYÖRIMÄÄN OULUSSA" –
Oululainen jazzkulttuuri 1965-75

Etnomusikologian pro gradu -tutkielma, 73 sivua

Helmikuu 2012

Pro gradu -tutkielmassani tarkastelen oululaista jazzkulttuuria vuosina 1965–75. Tarkasteltavalla aikavälillä jazzharrastus muuttui satunnaisesta jamitoiminnasta aktiiviseksi harrastustoiminnaksi Jazz-20 ry:n nimen alla. Tutkimuksen näkökulma on kontekstualisoiva musiikin kulttuurihistoria. Lähdeaineistoina käytin tekemiäni haastatteluita, paikallisen sanomalehdistön kirjoittelua Jazz 20 ry:n perustamisvuodelta 1973 sekä kahta lyhyehköä historiikkia oululaisen jazzharrastuksen historiasta. Muodostin näiden pohjalta mahdollisimman kattavan kokonaiskuvan jazzkulttuurista Oulussa vuosina 1965–75. Tämän lisäksi vertailin saamiani tuloksia koko Suomen laajuiseen kulttuurin ja sen suuntausten kontekstiin samana aikana. Kontekstualisoinnin avulla vältin päätyksen historiallisesta kehyksestään irralliseen tapaustutkimukseen. Lisäksi jaottelin lehdistömateriaalia diskurssianalyysin keinoin jäsennellyiksi kokonaisuuksiksi, joista hahmottui kuva kirjoittelun sisällöistä ja puheen tavoista ja sävyistä. Kerättyjen aineistojen ja niistä saatujen tulosten ristiin tarkastelu laajensi ja tarkensi tutkimuksen kohteesta saatua kuvaa

Jazzkulttuurin muutos, aikalaisnäkemykset ja kirjoitettu lehtimateriaali asettuivat luontevasti myös koko valtakunnan laajuisiin kehityskulkuihin. Määrittävänä piirteenä tuntui olevan se, että toiminnan vireydestä huolimatta Oulussa tultiin jonkin verran eteläistä Suomea, etenkin Helsinkiä, jäljessä mitä tulee jazzkulttuurin järjestäytymiseen ja jazzin sosiaalisen aseman muutokseen viihteellisen populaarimusiikin kategoriasta kohti laajempaa yhteiskunnallista arvostusta.

Rakenteellisesti Oulun jazzkulttuurissa olivat jo tutkimuksen aikavälillä läsnä kaikki tekijät, jotka mahdollistivat kulkemisen kohti järjestäytyneempää toimintaa. Kaupungissa oli aktiivinen amatöörimuusikoiden ryhmä, jazzia kuunteleva yleisö ja tilat jazzharrastukselle. Oulusta löytyi tilausta Jazz-20 ry:n kaltaiselle toimijalle musiikin kentällä. Ainoat hankaloittavat tekijät jazztoiminnan laajentumiselle tuntuivatkin olevan toisaalta toiminnan vakiintumattomuus ja toisaalta julkisen tuen puuttuminen.

Tutkimus kietoutuu ensisijaisesti juuri jazzkulttuurin järjestäytymiseen Oulussa aikavälillä 1965–75. Toki tarkastelu ulottuu myös muihin jazzkulttuuriin liittyneisiin osa-alueisiin, kuten kyseisen kulttuurin rakenteelliseen kuvailuun sekä jazzin tyylihistoriaan Oulussa 1960- ja 70-luvuilla. Kaiken kaikkiaan kyseessä oli oululaisen jazzharrastuksen kannalta hyvin määrittävä ja merkityksellinen historiallinen ajanjakso.

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	
2.1 Teoreettinen tausta	3
2.2 Aiempi tutkimus	6
2.3 Metodologia	
2.3.1 Kontekstualisoiva musiikin kulttuurihistoria.....	7
2.3.2 Diskurssianalyysi ja lehtikirjoittelun analysointi.....	8
2.4 Aineistot ja niiden tulkinta	
2.4.1 Haastattelut.....	10
2.4.2 Lehtiartikkelit.....	11
2.4.3 Aineistojen ja metodologian suhteesta.....	12
2.4.4 Lähdekritiikki.....	13
3 JAZZKULTTUURIN JÄRJESTÄYTYMINEN OULUSSA	
3.1 Jazzkulttuuri Oulussa ennen 1960-lukua	15
3.2 Ylioppilaskunnan jazzklubi	16
3.3 Jazz 20 ry	
3.3.1 Yhdistyksen synty.....	18
3.3.2 Lehdistö ja Oulun asema Suomen Jazzkartalla.....	19
3.3.3 Toiminnan jatkuvuus	21
3.3.4 Tilausta uudella jazzklubille?.....	22
3.4 Jazzmusiikin julkinen tuki Oulussa	
3.4.1 Tuen tarve ja saatavuus.....	24
3.4.2 Jazz ja julkinen tukeminen lehtikirjoittelussa.....	26
3.5 Jazz-20 ry:n toiminta	
3.5.1 Jamit.....	29

3.5.2	Lehdistö ja jamien yleisösuosio.....	30
3.5.3	Konsertit, seminaarit ja valtakunnalliset jazzpäivät Oulussa.....	31
3.5.4	Lehdistö ja tapahtumien yleisömäärä.....	32
3.6	Oulun maantieteellisen sijainnin vaikutus yhdistystoimintaan.....	33

4 JAZZTYYLII OULUSSA 1960- JA 70-LUVUILLA

4.1	Traditionaalinen jazz.....	35
4.2	Moderni jazz.....	36
4.3	Avantgarde-jazz ja vapaa ilmaisu.....	37
4.4	Fuusiojazz ja blues.....	38
4.5	Improvisointi.....	39
4.6	Eri jazztyylien ja makujen kohtaaminen.....	41
4.7	Maantiede ja musiikkityyli.....	42

5. JAZZYHTEISÖ OULUSSA

5.1 Muusikot

5.1.1	Taitavat amatöörit.....	44
5.1.2	Muusikot lehtikirjoittelussa.....	45
5.1.3	Muusikoiden itseoppineisuus.....	46
5.1.4	Jazzin merkitys soittajille.....	48
5.1.5	Yhtyetoiminta.....	49
5.2	Jazzyleisö.....	51
5.3	Ryhmätunne jazzyhteisössä.....	52
5.4	Jazzkulttuurin arvostus Oulussa.....	53
5.5	Lehdistö ja jazzin asema.....	54
5.5.1	Jazzmusiikin määrittely lehtikirjoittelussa.....	55
5.5.2	Jazzin asemointi populaarimusiikin ja -kulttuurin kentällä.....	56
5.5.3	Jazz korkean ja matalan kulttuurin välissä.....	59

6 LOPUKSI.....	61
-----------------------	-----------

7. LÄHTEET

7.1 Tutkimuskirjallisuus.....	65
--------------------------------------	-----------

7.2 Painamattomat lähteet.....	68
---------------------------------------	-----------

7.3 Aineistolähteet

7.3.1 Haastattelut.....	69
-------------------------	----

7.3.2 Lehtiartikkelit.....	69
----------------------------	----

7.4 Internet-lähteet.....	72
----------------------------------	-----------

1 JOHDANTO

Aloitin yliopisto-opintoni historian pääaineopiskelijana Joensuun yliopistossa, josta siirryin kahden vuoden opintojen jälkeen Tampereen yliopiston musiikintutkimuksen laitokselle opiskelemaan etnomusikologiaa. Joensuusta jäi matkaan kuitenkin kiinnostus historiatieteeseen ja sen näkökulmiin. Tästä syystä oli melko selvää, että gradutyötänikin tulen lähestymään osittain juuri historian tutkimuksen suunnalta. Graduaihetta mietin pitkään ja hartaasti. Lopulta päädyin hieman sattumankin oikusta tutkimaan oululaista jazzin harrastamista ja sen järjestäytymistä. Huomasin, että oli monessa mielessä selkeintä lähestyä aihetta nimenomaan järjestäytyneen toiminnan näkökulmasta. Tällöin esimerkiksi lähdemateriaalin saatavuus on melko paljon varmempaa kuin järjestäytymisen sivuuttavissa näkökulmissa.

Ajankohtana 1960- ja 1970-luvut ovat kiehtoneet minua jo pitkään. Tavallaan aikarajauksena ne ovat myös hyvin luonnollisia tälle työlle. Jo pintapuolinen tutustuminen aiheeseen paljasti, että Oulu ja sen jazzkulttuuri elivät jonkinlaista nopeamman muutoksen aikaa tuona ajanjaksona. Totta kai samaa voisi sanoa koko Suomesta. Näitä muutoksia ja sen seurauksia halusin omassa työssäni tarkastella. Mitä enemmän aihetta pohdiskelin, sitä enemmän alkoi tuntua siltä, että tietynlainen kulttuurihistoriallinen lähestymisen tapa sopisi sen tarkasteluun luontevimmin. Kerätyt aineistot alkoivat tutustumisen myötä viedä työtä juuri tähän suuntaan. Vaikka prosessissa on ollut umpikujiakin, on kuitenkin työ aineistoineen ohjaillut itse itseään sopiviin suuntiin.

Eräs työn mukana ilmennyt ongelma oli se, että työn kannalta tärkeistä informanteista osa ei ole enää elossa. Tämä kävi ilmi myös haastatteluita tehdessä. Toistuvasti jouduinkin toteamaan, että olin juuri tämän kyseisen työn kanssa noin kymmenen vuotta myöhässä. Lopulta sopivat haastateltavat kuitenkin löytyivät. En uskokaan, että kerätyssä tutkimusmateriaalissa sinänsä olisi mitään täydellisen ammottavia aukkoja tai puutteita. Sain relevanttia tietoa niiltä henkilöiltä, jotka vielä olivat kertomassa jazzin harrastamisesta Oulussa 1960- ja 1970-luvuilla, kaupungin järjestäytyneen jazztoiminnan alkutaipaleella.

Tässä tutkielmassa luon mahdollisimman kattavan ja selkeän kuvan oululaisesta jazzin harrastamisesta kohta jo melkein puoli vuosisataa sitten. Vaikka jazzmusiikkia Oulussa harrastetaankin nykyisin toisenlaisessa yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa, uskon työni paljastavan myös joitakin näkökulmia, jotka ovat läsnä tänäkin päivänä. Tärkeän ajallisen taitekohdan tarkastelu tuo toivon mukaan myös joitain pieniä vastauksia siihen, minkälaisista lähtökohdista nykytilannetta kohti lähdettiin kulkemaan.

2 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

2.1 Teoreettinen tausta

Pekka Jalkanen selittää Helsingin jazzkulttuurin murrosta väitöskirjassaan *Alaska, Bombay ja Billy Boy - Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla* (1989) kahdenlaisilla tekijöillä. Muutos on toisaalta sidonnainen musiikin itsensä sisällä tapahtuviin muutoksiin ja toisaalta kulttuurisen ympäristön muutoksiin. Nämä molemmat ovat omalta osaltaan vaikuttamassa muutoksen eri vaiheisiin. Oma työni lähtee tarkastelemaan kohdettaan hiukan samanlaisista lähtökohdista. Tarkoitukseni on Jalkasen tapaan tarkastella yksittäistä kulttuurikonaisuutta erityispiirteineen ja asettaa se tämän lisäksi Suomen laajuisten kehityskulkujen kontekstiin niin musiikin itsensä kuin kulttuuriympäristönkin osalta. (Jalkanen 1989, 14-15.) Tässä näkökulmassa tutkittava kohde heijastetaan osaksi aikaansa ja kulttuurijärjestelmäänsä. Näin saavutetaan työlle sekä siinä esitetyille näkemyksille ainakin löyhä historiallisuuden legitimitetti (Virtanen 1993, 11).

1960-luku ja osin vielä seuraavan vuosikymmenen alku merkitsivät eräänlaista suuren muutoksen aikaa populaarikulttuurille ja siinä muassa myös populaarimusiikille. Vaikka kyseistä ajanjaksoa ei voi pitää enää yhtä leimallisesti jazzin murroskautena 1920- ja 1940-lukujen tapaan, oli jazzmusiikillakin oma osansa tässä kehityksessä (Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003, 14-15; Kurkela 2003, 234-235). 1960-luku oli vilkkaan kulttuurikeskustelun aikaa. Esimerkiksi korkeakulttuurin ja populaarin tai kansanomaisen kulttuurin keskinäisiä suhteita pohdittiin kiivaasti ja toisaalta myös raja-aitoja pyrittiin näiden välillä määrittelemään uudelleen – toisinaan jopa kumoamaan. (Ks. esim. Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003; Kurkela 2003; Rautiainen 2001.)

Vaikka jazzmusiikki oli osa tätä keskustelua, voi sen sanoa olleen siitä tietyllä tavalla myös erillään. Jazz esimerkiksi vältti suurelta osin kaikkein kärkkäimmät moraal-, kaupallisuus- ja massakulttuurikritiikit. Ne kohdistuivat enemmän popmusiikkiin, joka oli viimeistään 1960-luvun aikana ottanut jazzin paikan nimenomaan nuorison suosikkimusiikkina. Jazzmusiikki asettui keskustelussa korkeasta ja matalasta kulttuurista hieman omituiseen asemaansa. Tähän luonnollisesti vaikuttivat keskusteluissa äänenpainot, jotka puolsivat jazzin asemaa nimenomaan taiteena

viihteen sijaan. Myös jazzin kaupallisuus kyseenalaistettiin usein tässä keskustelussa. Tämä toi jazzille hieman valtavirrasta poikkeavan aseman populaarin arvotuksia koskevassa keskustelussa. (Rautiainen 2001, 43; Rautiainen 2003, 305-307.)

Tultuaan syrjäytetyksi asemastaan nuorison suosikkimusiikkina, jazz marginalisoitui ja sen musiikillisen ilmaisun voi sanoa laajalti omaehtoistuneen. Kun jazzia ei enää soitettu esimerkiksi tanssilavoilla tanssivalle kansalle, pääsi se irti tietyistä populaariuden vaatimuksista. Myös Suomen tasolla jazzin valtavirta alkoi muodostua yhä kasvavissa määrin nimenomaan kokeellisesta ja taiteellisuutta tavoittelevasta ilmaisusta. Koko musiikin kenttää pyyhkivät uudet avantgarden tuulet, aina klassisesta popin kautta jazziin ja muutos ulottui itse musiikin lisäksi myös ulkomusiikilliseen puoleen (Jalkanen & Kurkela 2003, 495; Haavisto 1991, 255-256, 257-258; Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003, 12-14; Rautiainen 1996, 80-81).

1960- ja 1970-luvuille sijoittui myös varsinaisen pohjoismaalaisen ja tässä tapauksessa erityisesti suomalaisen jazztyylin synty. Aiemmin jazzin soitto tarkoitti täälläkin lähinnä kansainvälisen, erityisesti afroamerikkalaisen tyylin kopiointia. Hiljalleen kuitenkin löydettiin myös omintakeisempia sävyjä. Hyvänä esimerkkinä on mainittu suomalaisen perinteeseen kuten kansanmusiikkiin pohjaava ilmaisu. (Haavisto 1991, 270-271, 287.) Jazz eriytyi niin soittajien, kuin kuulijakunnankin osalta omaksi, suurelta osin itsenäiseksi populaarimusiikin segmenttikseen. Jazzmuusikoista tuli vähitellen ainakin lähes ammattilaisia. Itse jazzmusiikista tuli pienen, mutta vihkiytyneen harrastajakunnan musiikkia. Jazz oli Suomessa jo 1950-luvulta lähtien siirtynyt tanssilavoilta jamikellareihin ja konsertteihin. Tämä muutti jazzin aseman tanssittavasta ensisijaisesti kuunneltavaksi musiikiksi. (Jalkanen & Kurkela 2003, 397-399; Haavisto 1991, 249; Kurkela 2003, 234-236.)

Usein populaarimusiikkikeskustelu kuitenkin niputti jazzmusiikin vielä selvästi populaarin, matalan tai viihteellisen kategoriaan. On tästä huolimatta melko selvää, että harrastajilleen ja myös muutamille muille jazz oli jo 1960-luvulla hyvinkin vakavasti otettava taiteenmuoto. Tätä taiteenmuotoa yhteiskunta ei kuitenkaan tukenut samalla tavoin, kuin perinteisesti korkeakulttuurina pidettyä ilmaisua. (Haavisto 1991, 299-303; Kurkela 1986, 162-171.)

Jazzin aseman muutos näkyi 1960–70-luvulla myös siinä, että jazzin harrastamisen kenttä alkoi järjestäytyä. Se alkoi hiljalleen muodostua amatöörien ja tanssimuusikoiden harrastuksesta ammattilaisten tai huomattavan aktiivisten harrastajien toiminnaksi. Suurelta osin tässä oli varmasti kyse siitä, että jazzmusiikille haluttiin yhteiskunnan tuki ja tunnustus täysipainoisena säveltaiteen muotona. 1970-luvulla alkoikin yhteiskunnan resursseja vähitellen liietä myös jazzmusiikille, mikä johti muun muassa siihen, että pop- ja jazzmusiikkia alettiin opettaa, lopulta siirtyen jopa Sibelius-Akatemiaan korkeakoulutasolle. Toinen näkyvä uudistus 1970-luvulla oli big bandien nousu tuettujen alueorkestereiden kategoriaan. Pohjois-Suomen alueellinen big band aloitti toimintansa Kajaanissa. Myös konserttitoiminta ja jopa yksittäiset muusikot saivat jonkin verran rahallista tukea. Tähän tilanteeseen päästiin paljolti sen takia, että vuonna 1966 perustettiin valtakunnallinen Jazzliitto ajamaan jazzharrastuksen tarpeita Suomessa. Oulussa perustettu Jazz 20 ry syntyi jo alun alkaenkin enemmän tai vähemmän Jazzliiton paikallisosastoksi. (Haavisto 1991, 299-325 ja 331-338.)

Yksi 1960-luvun tunnuksenomaisista piirteistä oli toisaalta yhtenäiskulttuurin pirstoutuminen ja toisaalta uusien (populaari-)kulttuurin muotojen tuotannon segmentoituminen omiksi alakulttuureikseen. Koettiin Suomen sodanjälkeisen historian ensimmäinen huippu modernismissa ja underground-kulttuurien synnyssä (Siisiäinen 1990, 63). Osakulttuurien eriytyminen ja niiden jako tuli voimaan niin eri yleisöjen, kuin aktiivisten harrastajienkin osalta. Tämä tietysti omalta osaltaan tasoitti tietä myös jazzharrastuksen järjestäytymiselle, kun sen harrastajista alkoi muotoutua marginaaliin sijoittuva pieni, mutta aktiivinen piiri. (Jalkanen & Kurkela 2003, 397-398; Harju 2003, 75; Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003, 14.)

Toisaalta yhteiskunnan rakenne muuttui silloisen nuorison, suurten ikäluokkien siirtyessä maalta kaupunkeihin. Tämä vauhditti myös kulttuurin ympärillä pyörivää järjestötoimintaa. Alkoi uudenlaisten yhdistysten aika, jotka tuottivat määrättyille yleisöille tarkoitettuja kulttuuripalveluita. Opiskelijatoiminta oli vilkasta ja luonnollisesti tärkeä osa tätä uutta järjestökulttuuria. Samaan aikaan 1960-luvun lopulla nuorison ja etenkin opiskelijoiden järjestötoiminta alkoi politisoitua vahvasti (Siisiäinen 1990, 65). Kaikkinensa laajempi yhteiskunnallinen muutos oli osaltaan mukana vaikuttamassa myös jazzkulttuurin muutokseen koko Suomen tasolla. (Harju 2003, 25, 75, 88.) Viimeistään 1970-luvulla alkoi Suomessakin toden teolla kulttuurin

marginaalisempiin ilmiöihin erikoistuneiden yhdistysten aika, jonka osaksi Jazz 20 ry:nkin toiminta voidaan ainakin osittain laskea (Siisiäinen 1990, 68-69).

2.2 Aiempi tutkimus

Oman tutkimukseni kanssa samankaltaisista lähtökohdista ponnistavia tutkimuksia löytyy populaarimusiikin tutkimuksen kentältä jonkin verran. Tosin jazzmusiikki ja etenkin sen harrastaminen paikallistasolla on jäänyt tutkimukselliseen paitsioon. Jazzkulttuurin tarkastelu on, tietysti osittain aiheellisesti, keskittynyt hyvin paljon nimenomaan Helsinkiin. Pääkaupunkiseudun ulkopuoliset jazzkulttuurit ovat niin tieteellisessä kuin populaarissakin kirjoittelussa näytelleet lähinnä kuriositeetin osaa. Jazzmusiikin historia maakunnissa on vielä laajoilta osin kirjoittamatta. Näin ollen jo lähdepohjan kartoittaminen, yhteen kerääminen ja peruskuvan luominen tutkimuksen kohteesta tulevat olemaan iso osa työni sisällöstä. Usein puhutaan niin sanotusta perustai pioneeritutkimuksesta.

Aiheeltaan ja erityisesti rakenteeltaan omaa työtäni lähimmäksi tulee Pekka Jalkasen väitöskirja *Alaska, Bombay ja Billy Boy - Jazzkulttuurin murros helsingissä 1920-luvulla* (1989). Tämä lähinnä siksi, että Jalkasen tavoin myös oma tutkimukseni pitää tasoina sisällään paikallisen jazzkulttuurin deskriptiivisen ja rakenteellisen kuvailun sekä toisaalta musiikkityylin tarkastelun. Populaarikulttuurin ja -musiikin aseman muutoksia 1960–70-lukujen taitteessa on tarkastellut muun muassa Tarja Rautiainen väitöskirjassaan *Pop, protesti, laulu - Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa* (2001). Kenties vielä lähemmäs oman työni näkökulmaa tulee Rautiaisen lisensiaatintyö *Avantgarde, pop ja postmoderni suomalaisessa 1960-luvun musiikkiradikalismissa* (1996), jota voisi lyhyesti luonnehtia aiheitaan moninaisten aineistojen pohjalta tarkastelevaksi, kontekstualisoivaksi tutkimukseksi. Myös Vesa Kurkela on useammassa yhteyksissä tarkastellut populaarikulttuurin ja -musiikin murrosta 1960-luvulla. Suhtautumista jazz- ja yleensä populaarimusiikkiin hän on tarkastellut muun muassa kirjassaan *Tanhuten valistukseen - Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa* (1986) juuri mainitun yhdistyksen lehtikirjoittelussa. Kurkelalta löytyy myös järjestötoimintaa luotaavaa tutkimusta, näistä mainittakoon *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri -*

Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä (1989). Tamperelaista jazzin harrastamista taas on tarkastellut Pekka Koivisto Suomen historian pro gradu -tutkielmassaan *Jazzyhteisö Tampereella 1945-59* (1999). Tietyllä tavoin samankaltaista musiikkikulttuurin muutosprosessin tarkastelua löytyy Tuuli Talvitie-Kellan etnomusikologian väitöskirjasta *Hääpolskasta haitarijatsiin - 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana* (2010).

2.3 Metodologia

2.3.1 Kontekstualisoiva musiikin kulttuurihistoria

Työtäni voisi luonnehtia kulttuurihistorian metodologiaan ja käsitteistöön nojaavaksi. Toisaalta työn voi myös nykyisen suuntauksen mukaan sanoa olevan puhdasta etnomusikologiaa, joka vain lainaa työkaluja tutkimuksen tekemiseen humanistisista lähtitieteistä. Tässä tapauksessa korostuneimmin esillä on eittämättä kulttuurihistoria, mutta myös perinteisen historiantutkimuksen ja jopa kulttuurintutkimuksen alueilta löytyy yhtymäkohtia työhöni. Joka tapauksessa työni nojaa siihen olettamukseen, että musiikki ilmiönä koostuu monesta erilaisesta osa-alueesta, jotka ulottuvat pelkkää soivaa materiaalia pidemmälle (Sarjala 2002, 136, 176-179). Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että omakin työni kuvaa musiikkia suurilta osin muista kuin itse soivan musiikin näkökulmista. Silti uskon, että kaiken niin sanotusti ”ulkomusiikillisen” piiriin kuuluvan tarkastelu paljastaa myös yhtä lailla olennaisia asioita ja näkökulmia tutkimuksen kohteesta. Kari Kallioniemen ja Jukka Sarjalan mukaan populaarimusiikkiin kuuluvatkin tasoina niin sen tuottaminen, välittäminen kuin kulutuskin (Kallioniemi 2001, 102; Sarjala 2002, 181-182). Näin laajat kategoriat keräävät ympärilleen luonnollisesti hyvin suuren osan siitä, mitä tapahtuu musiikissa itsessään ja sen liepeillä. Tästä näkökulmasta myös oma työni perustelee paikkansa etnomusikologisessa ja laajemmin humanistisessa traditiossa.

Jotta tutkielmani ei jäisi pelkästään irralliseksi, yhtä kulttuurin osa-alueita itsessään tarkastelevaksi tapaustutkimukseksi, on tärkeää asettaa tutkimus aineistoinen ja lopulta tuloksineen omaan historialliseen kontekstiinsa. Kulttuurihistoria muun historiallisen tutkimuksen tavoin pitää sisällään historiallisuuden vaatimuksen

(Virtanen 1993, 11). Tutkimuksen kohde täytyy heijastaa osaksi omaa aikaansa ja sen yhteiskunnallisia ja kulttuurisia kehityslinjoja. Tällaisessa tarkastelun tavassa lähdetään siitä oletuksesta, että yksittäinen tapahtuma kuvaa myös laajempia kehityskaaria. Yksittäiset tapahtumat ovat aina sidoksissa laajempiin kehityslinjoihin ja antavat useimmiten jotakin tietoa myös laajemmista historiallisista kokonaisuuksista. Kulttuurihistorian piirissä puhutaankin usein tutkimuksen näkökulman kokonaisvaltaisuudesta ja sen yhteydessä kontekstuaalisuudesta, jonka avulla ensin mainittu saavutetaan. Pyrin kokonaisvaltaisempaan tutkimusotteeseen, jossa esittelemäni tapaus antaa tietoa myös ympäröivästä yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta todellisuudesta. (Immonen 1993, 29; Sarjala 2002, 138-144; Virtanen 1993, 11-17.) Näissä tapauksissa jää luonnollisesti tutkijan itsensä vastuulle rakentaa erilaiset merkitysyhteydet tutkittavien ilmiöiden välille. Tämä tarkoittaa sitä, että tutkijan omat päätelmät suuntaavat ja määrittävät lopulta hyvin paljon sitä, minkälaiseksi työn sisältö ja näkökulma muotoutuvat. (Sarjala 2002, 183-184.)

Tavoitteenani on rakentaa tutkimukselleni historiallinen konteksti, johon sen voi liittää. Myös tämä näkökulma liittyy itse asiassa työni nimenomaan etnomusikologian perinteeseen, sillä konteksti on ollut tieteenalalle keskeisen tärkeä, jopa välttämätön käsite. Tämä jo siksi, että etnomusikologia tieteenalana on taipuvainen tarkastelemaan kohdettaan hyvin paljon muulta, kuin musiikinesteettiseltä kannalta. Kontekstuaalisuutta ja sen suhdetta etnomusikologiaan on laajemmin käsitellyt esimerkiksi Tarja Rautiainen lisensiaatintyössään (1996). Musiikinhistoria, kuten kaikki historiankirjoitus, on lopulta tuotettua historiaa. Tämä tarkoittaa sitä, että työlleni luoma historiallinen konteksti on kaikkea muuta, kuin ”viaton”, arvovapaa tai objektiivinen kuva todellisuudesta. Kyse on enemmänkin erilaisista näkökulmista koostetun materiaalin pohjalta tutkijan itsensä rekonstruoima kuva tietystä historiallisesta ajasta. (Negus 1996, 138.)

2.3.2 Diskurssianalyysi ja lehtikirjoittelun analysointi

Tutkimukseni lehdistöosuuden kannaltaärkevimmäksi analyysin toteuttamisen ja jäsentelyn metodiksi osoittautui diskurssianalyysi. Kuten Jokinen, Juhila ja Suoninen kirjassaan mainitsevat, ei diskurssianalyysi kuitenkaan ole itsessään tarkka ja

tutkimusta määrittelevä menetelmä, eikä varsinkaan teoreettinen rakennelma. Kyse on enemmänkin väljästä tutkimuksellisesta viitekehyksestä, joka mahdollistaa aineiston tulkinnan laaja-alaisesti. (Jokinen, Juhila ja Suoninen 1993, 17). Diskurssianalyysi tieteenteon menetelmänä polveutuu pitkälti sosiaalisesta konstruktionismista ja liittyy tiiviisti kulttuurintutkimuksessa ja sen läheisillä tieteenaloilla vallalla olleeseen kielelliseen käännteeseen. Lähtökohtaisesti oletetaan kielen olevan enemmänkin osa todellisuutta, kuin todellisuutta kausaalisesti kuvaava väline. Kielen tehtävänä on itse asiassa jatkuvasti luoda sitä todellisuutta, jonka osa se on itsekin (Jokinen ym. 1993, 9-10).

Tutkimukseni tavoitteena on analysoida sitä, miten sosiaalista todellisuutta luodaan juuri jazzmusiikkiin ja erityisesti Oulussa vuonna 1973 virinneeseen järjestäytyneeseen jazztoimintaan liittyvässä kirjoittelussa Oulun paikallislehdistössä. Oletukseni on, että jonkinlaista kuvaa jazzmusiikista ja mentaliteettia sitä kohtaan luodaan ja tuodaan esille juuri tässä kirjoittelussa. Sisällöllisesti kyse on lehdistön ensireaktioista alkuvuodesta 1973 perustetun Jazz 20 ry:n toimintaan ja tämän mukana myös laajemmin jazzmusiikkiin liittyvä keskustelu. Tavoitteenani on muiden aineistojen tavoin liittää lehtikirjoittelu teemoineen yhteiskunnallis-historialliseen kehykseensä. Viitekehyksenä toimivat 1960-luvulta alkanut kulttuurikeskustelu populaarikulttuurin ja erityisesti – musiikin ympärillä, jazzin sijoittuminen tässä keskustelussa ja jazzmusiikin aseman muutos. Myös lehtikirjoittelun suhteen lähestymistapani on kontekstuaalinen, joka auttaa saavuttamaan kokonaisvaltaisuuden tutkimuksen näkökulman suhteen (Immonen 1993, 29; Sarjala 2002, 143-144; Virtanen 1993, 14). Luonnollisesti tarkastelen lehtikirjoittelua myös suhteessa muihin lähteisiin, jolloin lehtikirjoittelun tarkastelu muodostuu tiiviimmin osaksi työn kokonaisuutta.

Lopuksi on vielä muistettava, että diskurssit eivät ole itsessään konkreettisia tutkimuksen kohteita, vaan ajattelun tuotteita ja sen seurauksena syntyneitä jäsennyksiä, jotka tutkija itse päätelmiensä pohjalta luo (Jokinen, Juhila ja Suoninen 1999, 10-18 ja 32-33). Esitellyt lehtikirjoittelun diskursiiviset jäsennykset edustavatkin omaa tulkintaani niiden aiheeseen liittyvästä sisällöstä. Uskon kuitenkin, että analyysini avulla myös lukijalle hahmottuu kuva siitä, minkälaista jazzmusiikista kirjoittelu on Oulussa vuonna 1973 ollut niin kirjoitusten sisällön, kuin niiden äänenpainojenkin osalta.

2.4 Aineistot ja niiden tulkinta

2.4.1 Haastattelut

Ensisijaisena tiedonkeruun metodina päädyin käyttämään haastatteluita. Haastattelin yhteensä kuutta henkilöä, joilla kaikilla oli jonkinlaisia siteitä jazzmusiikin harrastamiseen ja soittamiseen Oulussa sekä Jazz 20 ry:hyn. Nämä olivat Matti Fagerholm, Esko Granroth, Seppo Jeronen, Jouni Kesti, Raimo "Nappi" Oksa sekä Harri Sarkkinen. Haastattelut ajoittuivat kahteen ajankohtaan siten, että haastattelin kahta haastateltavista maaliskuussa 2011 ja loput haastatteluista suoritin toukokuussa 2011.

Haastattelun toteuttamisen tavaksi valitsin teemahaastattelun. Teemahaastattelussa on tarkoitus käydä keskustelua suuntaa antavien aihepiirien ja teema-alueiden pohjalta, mutta kysymysten tarkka sisältö ja järjestys eivät varsinaisesti sido haastattelun kulkua (Aaltola & Valli 2007, 27-28). Tämä menettelytapa osoittautui toimivaksi, varsinkin kun tarkoitukseni oli kerätä faktatiedon lisäksi myös aikalaisten omaa näkökulmaa tutkittavan ajanjakson jazztoiminnasta ja -harrastuksesta. Oikeastaan jokaisessa haastattelussa oli alkuun hieman varautunut ja jännittynyt tunnelma. Tämä kuitenkin ratkesi useimmiten melko nopeasti, kun pyysin haastateltavia tuomaan esille omia näkemyksiään ja muistikuviaan aiheeseen liittyen. Toteutin haastattelut siten, että olin kirjoittanut ylös muutaman teeman ja sille alaotsikoita. Kävin jokaisen haastateltavan kanssa läpi kaikki teemat, mutta vaihteluakin esiintyi siinä, kuka osasi ja muisti kertoa mistäkin aiheesta. Näin ollen keskustelut saattoivat temaattiselta järjestykseltään olla melko erilaisia.

Kysyin jo haastatteluita sopiessani haastateltavilta mieluisinta paikkaa haastatteluille ja kaikki olivat poikkeuksetta sitä mieltä, että miellyttävin paikka tälle olisi heidän kotinsa. Kuten Aaltola & Vallikin (2007) toteavat tutkimusmetodikirjassaan, on tuttu ja turvallinen ympäristö usein paras valinta, sillä haastateltava on tällöin todennäköisesti vapautuneimmillaan. Huomasin tämän olevan totta, varsinkin tilanteen ollessa se, että en tuntenut yhtäkään haastateltavista ainakaan kovin hyvin entuudestaan. Pyrin ottamaan tilanteessa mahdollisimman kuuntelevan roolin ja puutuin keskusteluun useimmiten vain silloin, kun haastateltavan puhe taukosi tai halusin kysyä jostain aiheesta tarkemmin. Useimmiten haastateltavat puhuivat esille ottamistani teemoista

melko paljon. Annoin keskustelun myös kulkea jonkin verran määriteltyjen teemojen ulkopuolelle, mikäli keskustelu luonnollisesti kääntyi johonkin suuntaan.

Haastattelun teemarunko pysyi melkein kaikkien haastatteluiden ajan lähes samanlaisena. Tosin tein siihen pieniä muokkauksia ensimmäisten kahden haastattelun jälkeen maaliskuussa 2011. Suurimmat muokkaukset teemarunkoon tapahtuivatkin lennossa. Saatoin jättää tiettyjä teemoja vähemmälle huomiolle joissakin haastatteluissa ja vastaavasti taas painottaa toisia. Usein teemahaastattelun ongelmaksi on nähty se, että etukäteen tehty teemarunko nojaa liiaksi haastattelijan omaan intuitioon (Aaltola & Valli 2007, 34). Jännitinkin tätä hieman etukäteen. Olisi ollut raskasta tehdä haastattelujen suunnittelutyö alusta alkaen uusiksi, mikäli hahmottelemani teemat eivät olisi vastanneet todellisuutta tai olleet muuten epäolennaisia. Useimmat teemoista olivat kuitenkin löyhän hahmottelunsa vuoksi toimivia keskustelun suunnannäyttäjiä ja toisaalta haastateltavat tuntuivat löytävän uskottavan kuuloisia vastauksia esittämiini kysymyksiin.

2.4.2 Lehtiartikkelit

Tutkimukseni aineistoista lehtiartikkelit käsittävät oululaisen sanomalehdistön kirjoittelun vuoden 1973 ajalta. Tarkasteluun valitsin alun perin neljä lehteä. *Kaleva* on Oulun alueella seitsemänä päivänä viikossa ilmestyvä sanomalehti. *Oulu-lehti* on Oulun alueella kaksi kertaa viikossa ilmestyvä kaupunkilehti. Lisäksi kävin läpi myös *Kansan Tahdon*, sekä *Oulun ylioppilaslehden* kirjoittelua. *Kansan Tahto* on Oulussa neljä kertaa viikossa ilmestyvä sanomalehti, joka tutkimuksen ajankohtana toimi Suomen Kansan Demokraattisen Liiton (SKDL) äänenkannattajana. Oulun ylioppilaslehti taas on Oulun yliopiston ylioppilaskunnan omistama opiskelijalehti. Nämä kaksi viimeisenä mainittua eivät kuitenkaan tuottaneet tutkimuksen kannalta kovin tärkeää materiaalia. Siinä missä *Kansan Tahdon* uutisointi rajoittui lähinnä pariin lyhyeen ilmoitukseen valtakunnallisista jazzpäivistä, ei ylioppilaslehdessä ollut kyseisenä vuonna 1973 ainuttakaan lehtijuttua liittyen jazztoimintaan Oulussa.

Näistä neljästä lehdestä oikeastaan vain *Kaleva* oli kiistattomasti relevantti valinta, sillä se on ainoa päivittäin ilmestyvä sanomalehti Oulun alueella, jolla lisäksi oli jo tuolloin erillinen kulttuuritoimitus. Muut kolme lehteä valitsin sen perusteella, että Oulun

kaupungin kirjaston lehtiviitteitä arkistoivan Ostrobotnia -tietokannan (<http://www.ouka.fi/kirjasto/ostrobotnia>, katsottu 21.9.2011.) mukaan ne ovat ainakin myöhemmin olleet *Kalevan* ohella ainoat aktiivisesti jazzista ja jazztoiminnasta kirjoittelevat lehdet.

Lehtimateriaalin keräämisvaiheessa kokosin läpikäymistäni lehdistä kaikki jazzmusiikkiin liittyvät artikkelit vuodelta 1973. Yhteensä näitä kertyi 72 kappaletta. *Kalevassa* näistä artikkeleista oli yhteensä 60 kappaletta, *Oulu-lehdessä* 11 ja *Kansan Tahdossa* kaksi. Lopullisen karsinnan jälkeen työni aineistoiksi valikoitui yhteensä 36 artikkelia, joista *Kalevassa* 25, *Oulu-lehdessä* 9 ja *Kansan Tahdossa* kaksi. Valitsin lehtimateriaalin rajaukseksi vuoden 1973, sillä halusin perehtyä nimenomaan lehdistön ensireaktioihin liittyen Oulussa virinneeseen jazztoimintaan ja -harrastukseen. Vasta perustettu yhdistys saikin Elorannan ja Nuortimon (1998) mukaan runsaasti huomiota mediassa toiminnan alettua. Lehdet löytyivät kokonaisuudessaan mikrofilmattuina Oulun kaupungin kirjaston arkistoista.

Jazz 20 ry:n nimen alla tapahtuvasta toiminnasta ja jazzista yleensä kirjoiteltiin lähinnä *Kalevan* kevyempään uutisointiin keskittyneellä *Meiltä ja muualta* -palstalla ja *Oulu-lehdessä* niin *Huvihyrrä* -nimisellä palstalla, kuin muunkin uutisoinnin seassa. Se, missä *Kalevan* kulttuurisivut kantoivat kortensa kekoon laajalla rintamalla, oli musiikki- ja kulttuuripoliittinen keskustelu. Tätä keskustelua käytiin niin Oulun kuin koko Suomenkin tasolla esimerkiksi pop- ja jazzmusiikin sosiaalisesta asemasta. Kirjoittajat olivat lukumäärältään melko vähäisiä. Luonnollisesti lehdistöön liittyvän lähdeaineiston suppeuden takia tuskin toisin voisi ollakaan. Artikkeleita kirjoitettiin yhteensä kymmenellä eri nimimerkillä. Lisäksi useampi artikkeli oli kirjoitettu ilman nimimerkkiä. Osa kirjoittajista myös oli lähtöisin alkuaikojen Jazz 20 ry:n sisäpiiristä, muun muassa Seppo Nuortimo ja Matti Fagerholm (Eloranta 2013, luonnostelma). Tämä selittää paikoitellen melko tarkankin kirjoittelun esimerkiksi yhdistyksen perustamisen ja muotoutumisen vaiheista.

2.4.3 Aineistojen ja metodologian suhteesta

Tutkimuskirjallisuutta tarkastellessa huomioni kiinnittyi paljolti siihen, miten suhteuttaa metodologia ja teoreettinen viitekehys itse aineistoihin. Musiikin historian

tutkijoiden parissa on havaittavissa tietynlaista haluttomuutta tuoda omia menettelytapoja muun tiedeyhteisön tarkasteltaviksi ja toisaalta kovinkaan tarkkoja tai yleisesti hyväksytyjä metodologisia toiminnan malleja ei ehkä ole koskaan luotukaan. Toisaalta kulttuurihistoria, samoin kuten kulttuurintutkimus tai etnomusikologia koko historiatieteen kentästä puhumattakaan tarjoavat laajalti myös mahdollisuuksia lähestyä tutkimuksen kohdetta huomattavan aineistolähtöisesti, sen asettamalla ehdoilla (Sarjala 2002, 7-8).

Omassa työssäni olen päätenyt siihen kulttuurihistoriassa käytettyyn tutkimuksen tekemisen tapaan, jossa aiheesta kerätty aineisto saa kyllä oman vahvan äänensä ja määrittää paljolti sitä suuntaa, johon aineistoista tehtävä tulkinta kulkee. Kontekstualisoinnin avulla aineisto taas saa entistä voimakkaamman äänen tutkimuksen ja tulkinnan tekemisen prosessissa. Työn läpi kulkeva deskriptiivinen ote tarkoittaa kuitenkin sitä, ettei valittua teoreettista tai metodologista mallia ole tarpeellista tai edes tarkoituksenmukaista seurata mitenkään orjallisen dogmaattisesti. Sen tarkoitus on enemmänkin toimia aineiston tulkintaa helpottavana ja selkeyttävänä kehyksenä (Jalkanen 1989, 22).

2.4.4 Lähdekritiikki

Historiantutkimuksen perinteiden mukaisesti katsoin tarpeelliseksi käydä läpi lähdekritiikin osuutta tutkimuksessani. Myös kulttuurihistoriallisen tutkimuksen tekeminen vaatii kriittistä lähestymisen tapaa lähdeaineistojen suhteen. Periaatteessa niin haastattelut, lehtiartikkelit, kuin historiikkimateriaalitkin voidaan laskea primääriaineistoiksi, vaikka esimerkiksi Jalkanen tutkimuksessaan (1989) ei laskeakaan lehti-ilmoittelua suoranaiseksi ensikäden lähdetiedoksi. Tutkimukseni kohteena on kuitenkin lehtimateriaalin osalta niiden välittämä representaatio kohteestaan, joten niitä voinee siltä osin pitää pätevinä ja tosina aikalaislähteinä, jotka kertovat jotain oleellista edustamastaan ajasta.

Toisaalta olen tutkimuksessani pakotettu kiinnittämään lähdekriittistä huomiota haastatteluaineistoihin ja myös käsiini saamiini lyhyisiin historiikkeihin. On tarpeellista ottaa huomioon se, että varsinkin muun kuin faktatiedon osalta ne saattavat edustaa yksittäisten henkilöiden huomattavankin subjektiivisia näkökulmia tutkittavana

olevasta aiheesta. Jokainen lähde onkin nähtävä toisaalta oman aikansa ja tässä tapauksessa etenkin oman kulttuurisen ja yhteiskunnallisen ympäristönsä tuotteena, johon on välttämättä jäänyt jälkiä lähdeä ympäröivästä todellisuudesta (Sarjala 2002, 70-71). Esimerkiksi haastattelumateriaalin osalta on tiedostettava se, että kysymyksiini saadut vastaukset eivät sinänsä kerro suoraan mistään objektiivisesta todellisuudesta, vaan ovat tietyn yksilön omia näkemyksiä siitä.

Tutkimuksen yksi suurista haasteista onkin se, miten saan lähteiden pohjalta rakennettua yhtenäisen kuvan, jota pystyn vielä tarkastelemaan valittua yhteiskunnallista taustaa vasten. Tarkoituksena ei missään nimessä ole lähdekritiikin vanhimpien perinteiden mukaisesti saavuttaa todenmukaista tietoa ehdottoman objektiivisessa mielessä (Sarjala 2002, 70-71). Tavoitteenani on ennemminkin luoda mahdollisimman uskottava ja kattava kuva tutkimukseni kohteesta käytettävissä olevien lähteiden pohjalta. Tällöin lähteet saavat oman äänensä hyvin kuuluviin ja ovat itse asiassa suuressa roolissa itse tulkinnan muotoutumisessa. Tämän lisäksi historiallis-teoreettiset rakennelmat toimivat eräänlaisena ”liimana”, jotka helpottavat tulkintojeni muotoilemista järkeviksi ja mahdollisimman informatiivisiksi kokonaisuuksiksi. Nekään eivät edusta ehdottoman objektiivista todellisuutta, vaan ovat historiankirjoituksessa tuotettuja rekonstruktioita tutkittavasta ajasta (Negus 1996, 138).

3 JAZZKULTTUURIN JÄRJESTÄYTYMINEN OULUSSA

3.1 Jazzkulttuuri Oulussa ennen 1960-lukua

Oulussa improvisoitua jazzmusiikkia soitettiin alun alkaen lähinnä erityisissä jamitilaisuuksissa. Jameja oli pidetty jo viimeistään 1940-luvulta alkaen. Ne olivat kuitenkin selkeästi epävirallisempia tapahtumia, pienen harrastajapiirin toimintaa. Tietyin varauksin olisi oikeutettua puhua järjestäytyneestä toiminnasta jo tässä yhteydessä, mutta ei samassa mielessä kuin 1960–70-luvulla – jo toiminnan epäsäännöllisyyden ja vakiintumattomuuden vuoksi. Esimerkiksi Haavisto ei kirjassaan (1991) mainitse Oulun jazztoimintaa tuolta ajalta sanallakaan. Tämä voisi viitata siihen, että toiminta oli puitteiltaan vielä kohtalaisen vaatimatonta. Itse jazzmusiikki oli kyllä tullut tunnetuksi ja sitä harrastettiin Oulussa jo 1940-luvulla ja todennäköisesti aikaisemminkin. (Nuortimo 1998.) Kyse oli kuitenkin usein vielä erilaisesta jazzin soittamisesta, kuin mitä myöhemmin on totuttu käsitteen ”jazz” alle laittamaan. Kuten muuallakin Suomessa, tanssiorkesterit soittivat usein ensimmäisen tunnin alkuillasta jazzia, joka kuitenkin useimmissa tapauksissa oli pitkälle sovitettua ja enemmän taustamusiikiksi ja soittajien lämmittelyksi tarkoitettua. Toki jazzille tunnuksenomaista improvisaatiota kuultiin myös näissä yhteyksissä. (Haavisto 1991, 170; Nuortimo 1998.)

Oulussa toimi sotien jälkeisenä aikana muutamia jazziin ja laajemmin rytmimusiikkiin erikoistuneita yhdistyksiä. Jo 1940-luvun lopulla kaupungissa toimi Oulun rytmikerho ja hieman myöhemmin myös Oulun muusikot ry. Molemmat edistivät osaltaan rytmimusiikin asemaa. Valtakunnanlaajuisesti toimineella Jive Clubilla oli niinikään paikallisosasto Oulussa 1950-luvulla (Nuortimo 1998; Eloranta 2013, luonnostelma). Usein jazzmusiikki laskettiin kuuluvaksi laajempaan rytmimusiikin kategoriaan ja rajat tämän luokittelun sisällä olivat enemmän tai vähemmän epäselviä.

1950-luku oli tullut tunnetuksi tanssiorkesterijazzin ja toisaalta jazziskelmän vuosikymmenenä, mutta 1960-luvulle tultaessa oli selvää, että tuo aikakausi oli tullut päätökseensä (Haavisto 1991, 170-174). Tämän kehityksen seurauksena jazz joutui Oulussa muun Suomen tavoin uudenlaiseen tilanteeseen, jossa se joutui määrittelemään paikkansa uudelleen populaarimusiikin kentällä. Jazz siirtyi Oulussakin jameihin ja erityisiin konserttitilaisuuksiin. Siitä tuli musiikkia, jota kuunneltiin sen tanssimisen sijaan. Aktiivinen jamitoiminta aloitettiin ensimmäistä kertaa 1960-luvun puolenvälin

tienoilla. Aluksi jameja pidettiin rautatieasemaa vastapäätä sijainneessa ravintola Ala-Arissa, mutta täysin säännöllistä toimintaa ei vielä tuossa vaiheessa ollut. Jazzin harrastamiseen eriytynyt ja aikaisempaa pidemmälle järjestäytynyt toiminta alkoi myös Oulussa muun Suomen tavoin viimeistään 1960-luvun aikana. (Eloranta 2013, luonnostelma; Haavisto 1991, 249, 255-260; Nuortimo 1998.)

3.2 Ylioppilaskunnan jazzklubi

1960-luvun puolivälin jälkeen perustettu Ylioppilaskunnan jazzklubi oli ensimmäinen erityisesti jazzmusiikkiin keskittynyt yhdistys Oulussa. Nimensä mukaisesti se toimi harrastusyhdistyksenä Oulun yliopiston ylioppilaskunnan suojissa. Ylioppilaskunnan jazzklubi ei näin ollen koskaan ollut varsinainen rekisteröity yhdistys. Klubin puheenjohtajana toimi tekniikan ylioppilas Lauri Lietsalmi. Näkyvin toiminnan muoto olivat Rauhalassa sijainneessa, opiskelijoiden suosimassa ravintolassa pidetyt jazzjamit. Jamitoiminta jatkui Rauhalassa aina vuoteen 1972 asti, minkä jälkeen se siirtyi Oulun tekniikan ylioppilaskunnan ry:n ylläpitämään Rattori-lupi -ravintolaan, tällöin jo Jazz 20 ry:n järjestämänä. (Eloranta 2013, luonnostelma; Nuortimo 1998.) Jamien siirtyminen pois Rauhalasta merkitsi myös ylioppilaskunnan jazzklubin loppua, tai ainakin sillä oli vaikutusta siihen.

Ylioppilaskunnan jazzklubia voi hyvällä syyllä pitää eräänlaisena avauksena järjestäytyneemmälle jazzmusiikin harrastamiselle Oulussa. Samalla se oli ainakin jossain määrin Jazz 20 ry:n esiaste. Klubin pääasiallisena tehtävänä oli tarjota puitteet jazzmusiikin harrastamiselle kaupungissa. Käytännön tasolla tämä tarkoitti lähes yksinomaan jamitilaisuuksia. Todennäköisesti resurssit eivät vielä riittäneet esimerkiksi säännölliseen konserttitoimintaan muualta tulleine artistivieraineen. Haastatteluissa nousi esille innokkuuden aaltoilu jazzklubin toiminnassa. Aktiivista vaihetta seurasi vaihe, jossa sopivien ja motivoituneiden järjestötoimijoiden löytäminen oli vaikeaa. Jopa jazzklubin toiminnan lopettamisesta päättävä kokous meinasi epäonnistua, sillä osanottajien määrä riitti juuri ja juuri päätösvaltaisuuteen. Kyse oli puhtaasti vapaaehtoisesta harrastustoiminnasta, eikä kenelläkään ollut toiminnan suhteen esimerkiksi taloudellisia motiiveja. (Jeronen 3.3.2011, haastattelu.) Myös Jazz 20 ry:n toiminnan perusta luotiin jo Ylioppilaskunnan jazzklubin yhteydessä ja yhdistys

perustettiin myöhemmin käytännössä entisen jazzklubin raunioille (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu).

Yksi Ylioppilaskunnan jazzklubin toimintaa hankaloittanut tekijä oli kysymys tiloista, joissa jazzia voitiin harrastaa. Rauhalassa sijainnut ravintola soveltui ominaisuuksiltaan tähän toimintaan mainiosti. Hyviä ominaisuuksia olivat muun muassa tilan akustiikka (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu). Toisaalta myös asiakaspaikkoja oli riittävästi, jotta kaikki halukkaat pääsivät seuraamaan jazzin soittamista. Kuitenkin lähinnä taloudellisista syistä toiminta jouduttiin siirtämään Rauhalasta pois vuoden 1972 aikana Oulun tekniikan ylioppilaat Ry:n omistamalle Rattori-lupille. Tiloiltaan Rattori oli hieman Rauhalan ravintolaa pienempi. (Eloranta 2013, luonnostelma; Nuortimo 1998.)

Oulussa järjestäytynyt ja ennen kaikkea säännöllinen jazztoiminta sai alkunsa nimenomaan jazzharrastajien omasta aktiivisuudesta. Tämä tarkoitti joka viikon sunnuntaina pidettyjä jameja, joita isännöi Oulun yliopiston ylioppilaskunnan jazzklubi. Puitteet olivat alkuun melko minimaaliset. Korkeakouluopiskelijoiden osuus toiminnassa oli erittäin merkittävä. Tämä päti aktiivien ja erityisesti jameja seuranneen yleisön kohdalla. Suurten ikäluokkien myötä kasvanut opiskelijaväestö oli koko Suomen tasolla liikkeelle panevana voimana kaupunkien uudenlaisten harrastus- ja kulttuurijärjestöjen toiminnan, myös jazztoiminnan alulle laittamisessa (Harju 2003, 25; Jalkanen & Kurkela 2003, 398-399; Siisiäinen 1990, 63). Tutkimuksen kannalta onkin olennaista pohtia, olisiko Oulussa virinnyt ainakaan vielä niin varhain jazzmusiikkiin liittyvää harraste- ja yhdistystoimintaa, mikäli kaupungissa ei olisi ollut yliopiston mukanaan tuomaa opiskelijanuorten väestönosaa. Jazzklubin toiminta tapahtui ylioppilaskunnan suojeluksessa. Sen lisäksi jamit sijoittuivat pääasiassa kahteen opiskelijaravintolaan. Tarkastelen myöhemmin tutkimuksessa opiskelijaväestön osuutta jazzyleisön koostumuksessa. On joka tapauksessa melko ilmeistä, että opiskelijaväestön olemassaolo oli ainakin alkuun lähes eilinehto jazztoiminnalle kaupungissa jos mietitään toiminnan vaatimia puitteita.

3.3 Jazz 20 ry

3.3.1 Yhdistyksen synty

Jazz 20 ry:n synty sijoittui ajallisesti melko lähelle ylioppilaskunnan jazzklubin toiminnan lakkauttamista. Molempien yhdistysten toiminnassa oli luonnollisesti mukana jossain määrin myös samoja henkilöitä. Tämän nojalla voisikin päätellä Oulussa tutkimuksen ajanjaksolla muotoutuneen jo jonkinlaisen aktiivisten jazzin harrastajien ryhmän. Jazz 20 ry:n perustamisessa oli mukana 20 henkilöä, joista 5-6 muodosti kaikkein aktiivisimman sisäpiirin (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu).

Jazzmusiikin parissa toimineet aktiivit tunsivat toisensa ja yhteinen kiinnostuksen kohde ja sen harrastaminen luonnollisesti toivat näitä henkilöitä yhteen. Toiminnan muodoista ja esimerkiksi järjestäytymisen asteesta tai tarpeellisuudesta saattoi jazzharrastajien keskuudessa kuitenkin löytyä toisistaan eroavia näkemyksiä. Ei olekaan syytä puhua mistään jazzin harrastajien yhteisestä rintamasta, joka olisi ajanut toiminnan järjestäytymistä, eivätkä kaikki nähneet sitä ensiarvoisen tärkeänä tavoitteena:

Siinähan osa porukasta vierasti oikeestaan tämmöstä järjestäytymistä yleensäki. Sitä ehkä pidettiin tämmöstä yhdistystä sääntöinensä vähän sillain sitovana. Kaikki ei halunneet sillä tavalla toimia näitten sääntöjen mukaan. Se saatto näkyä esimerkiksi sillä tavalla että sitten saatto kokoontua joku porukka joka varsinaisesti olivat niitä klubin jäseniä mutta eivät hallituksen jäseniä ja pitää tämmösen oman kokouksen. Tavallaan tehdä päätöksiä sitten tämän klubin toiminnan suhteen. Ehkä se on vähän liian paljon sanottu että se ois sillä tavalla ollu kahtiajakautunutta. Taikka klikkejä ollu taikka muuta semmosta. (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu.)

Haastateltavat painottivat järjestäytymisen motivaationa nimenomaan jazzharrastuksen jatkuvuutta Oulussa. Myös taloudelliset kysymykset olivat jossain määrin liikkeelle panevia voimia Jazz 20 ry:n synnyssä, vaikka laajaa yhteiskunnallista tukemista ei tuohon aikaan vielä vaadittukaan. Aktiivien mielestä jazz oli melko puhtaasti harrastustoimintaa, jonka tavoitteena oli lähinnä luoda muusikoille tilaisuuksia soittaa musiikkiaan livenä ja toisaalta tuoda yleisölle jazzia kuultavaksi. Kaikki sen lisäksi tullut

toiminta oli tietysti hyvä lisä harrastukselle, mutta yhdistyksen tärkein tehtävä ainakin alkuun oli muusikoiden ja yleisön yhteen saattaminen.

Jazzharrastus ja sen järjestäytyminen Oulussa alkoivat kaikin puolin melko vaatimattomissa puitteissa. Toisaalta näkyvin toiminnan muoto, jamitilaisuudet, eivät vaatineet alun alkaenkaan kovin suurta rahallista panostusta toteutuakseen (Jeronen 3.3.2011, haastattelu). Joka tapauksessa viimeistään Jazz 20 ry:n myötä alkoi varsinainen jazzkulttuuri Oulussa, kun toiminta pikku hiljaa laajeni myös jamien ulkopuolelle seminaarien ja konserttien muodossa. Toiminnan jatkuvuus ja sen turvaaminen tulevaisuudessa sekä mahdollinen toiminnan laajentaminen taas vastavuoroisesti vaativat myös yhteiskunnan osallistumista tuen muodossa.

3.3.2 Lehdistö ja Oulun asema Suomen jazzkartalla

Lehtikirjoitusten sävy tuntui usein tuovan esille sitä, että Oulussa oli jo ennen Jazz 20 ry:n perustamista ollut aktiivista toimintaa jazzmusiikin saralla. Luultavasti kirjoittajat olivatkin tietoisia jazzmusiikin historiasta Oulussa yhdistyksineen, jazzklubeineen sekä soittajineen. Usein pyrittiin myös korostamaan Oulun merkitystä aktiivisena jazzkaupunkina, jonka toiminta oli merkittävää myös valtakunnanlaajuisessa mittakaavassa. Tätä taustaa vasten onkin erikoista, ettei Haavisto tuo kirjassaan (1991) esille oululaista jazzharrastusta juuri ollenkaan. Tältä osin paikallinen näkemys oli hienoisessa ristiriidassa yleisemmän näkemyksen kanssa. Varmasti jazzharrastuksen todellisuus Oulussa näyttäytyikin eri valossa paikallisille ja toisaalta muun Suomen jazzkentälle. Joka tapauksessa paikallinen lehdistö ilmeisesti näki oululaisen jazzkulttuurin merkittävänä ja vireänä osana koko Suomen jazzkenttää.

Ylioppilaskunnan jazzklubin aktiivisen toiminnan kausi nähtiin usein toisaalta jonkinlaisena järjestäytyneen jazztoiminnan pioneeriaikana Oulussa, toisaalta myös jonkinlaisena jazzin kulta-aikana kaupungissa. Tuotiin esille, miten ylioppilaskunnan jazzklubin toiminnan lakkauttaminen oli jättänyt selkeän aukon kaupungin musiikki- ja kulttuurielämään. Tämä tukee pohdintaa siitä, että Jazz 20 ry itse asiassa oli selkeästi osa samaa jatkumoa ylioppilaskunnan jazzklubin kanssa:

Vajaa puoli vuosikymmentä sitten eli Ylioppilaskunnan Jazzklubi kukoistuskauttaan Oulussa. Konsertit vetivät yleisöä, ja Rauhalan jamit saavuttivat ainutlaatuista kuuluisuutta. Ajatus uudesta yrityksestä on elänyt kaamoksien yli. Puitteet vain ovat puuttuneet. Nyt ajatuksesta on tulossa todellisuutta. Teekkarit tarjosivat tilat ja tukensa yritykselle. Sana kiersi miehestä mieheen, ja tiistai-iltana 24.1.73, neljätoista aktivistia oli viimein kokoontunut Rattori-lupin punaiseen huoneeseen vakaana aikeenaan saattaa jazz taas kunniaan entisessä mekassaan. (Kaleva 26.1.1973. "Oulun jazzklubi uudestisyntyi", Masa.)

Kalevan kulttuurisivuilla Kari Karemo kirjoitti 25.10.1973 siitä, miten valtakunnallisten jazzpäivien järjestäminen Oulussa voitiin hyvinkin nähdä eräänlaisena tunnustuksena Oulun asemalle Suomen jazzkaupunkien joukossa ja toisaalta Jazz 20 ry:n aktiiviselle toiminnalle. Jazzpäiviä pidettiin valtakunnallisessakin mittakaavassa merkittävänä jazztapahtumana yhdessä esimerkiksi Pori-jazzien ja Helsingin juhlatuokkien kanssa. Jazzpäivät keräsivät suuren osan Suomen jazzeliittiä saman katon alle ja ohjelma oli laaja seminaareineen, keskustelupaneeleineen, Yrjö -tunnustuspalkinnon jakoineen ja konsertteineen. (Eloranta 2013, luonnostelma.) Lehtikirjoittelussa viitattiin usein hiljattain perustetun Jazz 20 ry:n vireään toimintaan, mutta sen lisäksi mahdollisesti myös pitempiin jazzin harrastamisen perinteisiin Oulussa.

Jazz 20 ry:n toiminnasta saa hyvinkin vireän kuvan lehtikirjoittelua tarkastellessa. Tuskin jazzpäiviä olisi Oulussa järjestettykään jo heti Jazz 20 ry:n perustamisvuonna, ellei Oulu jo ennen varsinaisen yhdistyksen perustamistakin olisi ollut edes jossain määrin tunnettu jazzkaupunki Suomessa. Kirjoitukset korostavat nimenomaan sitä, miten viimeistään yhdistyksen perustaminen on nostanut Oulun ja sen jazzkulttuurin valtakunnallisestikin merkittävään asemaan. Usein lehtikirjoittelussa Oulun merkittävyys jazzkaupunkina perustuikin lopulta Jazz 20 ry:n toiminnan vireyteen:

Suomen jazz-liiton valtakunnalliset Jazz-päivät järjestetään tänä vuonna Oulussa. Tapahtuma on vuosittain yksi tärkeimmistä jazz-musiikin alalla Suomessa. Tämän tapahtuman tuominen Ouluun on osoitus Jazz-20:en saavuttamasta arvostuksesta Suomen toimivien Jazz-klubien joukossa. (Oulu-lehti 14.10.1973. "Jazzpäivät Oulussa", Kari.)

Jazzin harrastus perustui nimenomaan harrastamiselle jossa merkittävää osaa näytteli niin jazzmuusikoiden kuin aktiivisten ”jazzdiggareidenkin” toiminta. Koko Suomen laajuisesti vallinnut tilanne ei mahdollistanut marginaalissa olleen jazzmusiikin ammattilaisuutta edes ahkerimmille harrastajille. Kehitys oli Suomen suurimmissakin jazzkeskuksissa vasta kulkemassa siihen suuntaan. (Gronow 1976, 49-51; Haavisto 1991, 262-263; Jalkanen & Kurkela 2003, 397-398.) Tästäkin huolimatta Jazz 20 ry:n toiminnan katsottiin juurtuneen kaupungin musiikkielämään ja sen katsottiin olevan hyvinkin elinkelpoista. Lehtikirjoittelussa haluttiin näin usein korostaa jazztoiminnan hyvää ja kehityskelpoista tilaa Oulussa. Oulua haluttiin nostaa ja kirjoittajien mielestä se oli hyvää vauhtia nousemassa merkittäväksi jazzkeskukseksi koko Suomen mittakaavassa. Myös Jazz 20 ry:n mainittiin olevan yksi vireimpiä jazzklubeja Suomessa Tampereen klubin ohella. Toisaalta esille tuotiin myös sitä, että toiminnalla oli olemassa jo pidemmät perinteet ja sitä myöten kaikki edellytykset valmiina. Nähdäkseni myös lehtiartikkelien kirjoittajat pyrkivät osallistumaan siihen tavoitteeseen, että hyvin alkanut jazzkulttuurin järjestäytyminen saisi jatkoa Oulussa. Katseita suunnattiin lehtikirjoittelussa paljon nimenomaan tulevaisuuteen.

Kaiken kaikkiaan uuden yhdistyksen toiminta nähtiin hyvänä ja arvokkaana asiana lehtikirjoittelussa, eikä vastakkaisia näkökulmia oikeastaan ollut löydettävissä. Tietysti myös lehdistön verraten runsas kirjoittelu osoittaa sen, että toisaalta jazzharrastajien järjestäytyminen katsottiin tarpeelliseksi ja toisaalta sen nähtiin myös kiinnostavan lukevaa yleisöä sen verran, että se sai hyvin kohtuullisen määrän palstatilaa muiden uutisten joukossa. Kaiken kaikkiaan Jazz 20 ry sai kiitosta lehtikirjoittelussa varsinkin vireästä toiminnastaan ja tämä seikka huomattiin useimmin yhdistystä koskevassa kirjoittelussa.

3.3.3 Toiminnan jatkuvuus

Koko Suomessa oli ollut järjestötasolla tapahtunutta jazztoimintaa jo välittömästi viime sotien jälkeisinä vuosina. Suomen Rytmikerhojen Liitto perustettiin jo vuonna 1947 koordinoimaan kaupungeissa toimineiden Jive-Clubien toimintaa. Tämä toiminta oli viimeistään 1960-luvulle tultaessa alkanut kuitenkin hiipua, esimerkiksi sukupolvenvaihdosten seurauksena. Tilanne johti siihen, että perustettiin vanhaa

korvaamaan uusi kattojärjestö, Suomen jazzliitto. Tämän järjestäytymisen takana oli nuorempi jazzin harrastajien sukupolvi, jotka kuuluivat sodanjälkeisiin suuriin ikäluokkiin. Pian tämän jälkeen Suomeen ilmaantui myös jazzliiton alaisuudessa toimivia paikallisyhdistyksiä kaupunkeihin. (Haavisto 1991, 299.) Tilanne oli myös Oulussa tämä. Tuli ajankohtaiseksi perustaa uusi, entisiä paremmin toimiva yhdistys. Kyse oli selkeästi eriytyneemmästä toiminnasta nimenomaan jazzin parissa, ei laajemman rytmimusiikin kategorian alla. Haastatteluista kävi ilmi, että toiminnan jatkuvuus oli itse asiassa suurin yksittäinen motiivi rekisteröidyn yhdistyksen alle järjestäytymiselle.

Alusta asti pyrittiin vakauttamaan ja vakinaistamaan yhdistyksen toiminta. Voimakkaana haluna ja pyrkimyksenä oli myös tietoisesti välttää ylioppilaskunnan jazzklubin toiminnassa tehtyjä virheitä. Lisäksi kaupungissa löytyi jazzmusiikille jo aktiivisia harrastajia ja yleisöä. Tästä luonnollisena seurauksena oli toisaalta Oulussa ja toisaalta koko maassa tapahtunut järjestäytymiskehitys jazzmusiikin piirissä. (Haavisto 1991, 299-300.)

Näille kulttuurin osatekijöille vakaasti toimiva yhdistys loi pohjan, jolta harrastus saattoi toimia. Oulun jazzkulttuurin kehitys järjestäytyneempään suuntaan johtui vuosina 1965–75 paljolti siitä, että aikaisemman toiminnan hiipumisesta huolimatta kaupungissa oli selkeä tilaus jazzmusiikille ja siihen liittyvälle yhdistystoiminnalle. Toisaalta myös uuden Jazz 20 ry:n nimen alla entisestään vireytynyt ja laajeneva toiminta (esim. opetusseminaarit ja mahdolliset tulevat konsertit) haluttiin vakinaistaa, jazztoiminnan jatkuminen tulevaisuudessakin haluttiin turvata. Tämä tietenkin toi keskusteluun mukaan myös kysymyksen julkisesta tuesta kaupungin ja läänin taidetoimikuntien taholta. Tätä käsittelen tarkemmin hieman myöhemmin.

3.3.4 Tilausta uudelle jazzklubille?

Lehtikirjoittelukin näki jazzmusiikin järjestäytyneelle toiminnalle selkeän tilauksen ja lokeron Oulun kaupungin kulttuurikentässä. Tällaiselle toiminnalle löytyi Oulusta yleisönsä ja soittajat. Ylioppilaskunnan jazzklubin perillisenä Jazz 20 ry tuntui edustavan jotakin, jota oli jo edellä mainitun toiminnan päättymisestä asti kovasti kaivattu. Jazzmusiikkiin liittyvän toiminnan nähtiin olleen rappiolla ennen yhdistyksen

perustamista. Myös jameista laajentuvaa toimintaa toivottiin. Vaatimukset populaarimusiikin tarjonnan laajentamisesta olivatkin tyypillisiä 1970-luvun musiikkikeskustelulle (Haavisto 1991, 299-300). Esimerkiksi seuraavassa kirjoittaja toivoo lisää jazzkonsertteja, joita ei Oulussa juuri tuohon aikaan ollut tarjolla:

[[jazz]Päiviin kuuluu myös keskustelutilaisuus, jonka toivoo pureutuvan tiukasti niihin kysymyksiin, jotka liittyvät muusikoiden koulutukseen, palkkaukseen, toiminnan tukemiseen ja Pohjois-Suomea ajatellen ennen kaikkea siihen, ketkä saadaan vastaamaan konserttien järjestämisestä – niitä on nykyisellään aivan liian vähän. (Kaleva 25.10.1973. ”Mikä on jazzin asema?”, Kari Karemo.)

Luonnollista on päätellä, että kirjoituksessa asetettiin toivo nimenomaan Jazz 20 ry:n nimen alla tapahtuvalle toiminnalle. Säännöllisesti toimivia jameja oli Oulussa odoteltu palaaviksi jo pidemmän aikaa. Tästä kielivät jo yleisöryntäykset Rattori-lupille aina, kun jameja järjestettiin. Kirjoituksesta saa sen käsityksen, että tilat olivat jopa riittämättömiä sen vuoksi, että jमित nauttivat yleisön keskuudessa niin suurta suosiota:

Rattori Lupin tilat osoittautuivat taas kerran riittämättömiksi silloin, kun jazzin saralla Oulussa tapahtuu. Tästä todistivat niin oven ulkopuolelle jäänyt malttamaton jono kuin sisällä vallitseva kiihkeä tunnelmakin. Jo avajaisiltana, maanantaina, oli Lupin henkilökunnalla vaikeuksia saada musiikki loppumaan sulkemisaikaan mennessä. Päätösjameihin, keskiviikoksi, olikin varattu aikaa pitkälle aamuyöhön. (Kaleva 3.7.1973. ”Jameissa juhlivat oululaiset ja vieraat”, Masa.)

Myös Polar Big Bandille tuntui löytyvän yleisönsä. Kaikesta päätellen juuri Polar Big Bandin hieman viihteellisempi lähestymistapa jazzmusiikkiin oli se, mikä sai suurimmat yleisömassat liikkeelle:

En nähnyt tätä keskiviikon viihdekonserttia paljon mainostettavan – keskiviikon sanomalehdessä oli pieni ilmoitus, jossa todettiin, että liput on loppuunvarattu. Ja niinpä vain kävi, että konserttisalin ulkopuolelle jäi vielä toinen mokoma halukkaita sisääntulijoita. Taas törmättiin siihen, että Oulussa ei kerta kaikkiaan ole tarpeeksi suurta salia silloin, kun jotain mielenkiintoista on tarjolla – ja aina löytyy yleisö orkesterille, joka soittaa tällaista musiikkia. (Oulu-lehti 18.10.1973. ”Polar Big Band valloitti ja viihdytti”, Seppo Nuortimo.)

Kirjoittelun sävynä oli usein se, että jazzin parissa tapahtuvalle aktiivitoiminnalle oli tilausta huomattavan laajalla rintamalla. Jopa seminaarit ja opetustilaisuudet nähtiin potentiaalisina toiminnan muotoina, kunhan yleisö vain saataisiin niistä kiinnostumaan ja niiden järjestäminen saataisiin järjestettyä joko viikolla illoille tai vielä mieluummin kokonaan viikonlopuille. Kirjoitusten mukaan Oulusta kuitenkin oli löydettävissä jazzmusiikille selkeä yleisönsä. Tämä oli luultavasti elintärkeä edellytys Jazz 20 ry:n kaltaiselle toiminnalle. Kaupungissa oli lehdistön näkemyksen mukaan myös riittävä määrä tarpeeksi taitavia jazzmusiikin soittajia. Toiminnan perusedellytysten nähtiin siis olevan kunnossa.

3.4 Jazzmusiikin julkinen tuki Oulussa

3.4.1 Tuen tarve ja saatavuus

1960–70-luvulla jazzmusiikki ei vielä nauttinut nykyisenlaista arvostusta valtakunnan kulttuuriasioista päättävien keskuudessa. Kaupalliseksi mielletty populaarikulttuuri ja siihen liittyvät tapahtumat asetettiin raskaamman huviverotuksen alaiseksi kuin esimerkiksi klassisen konserttimusiikin tilaisuudet. Eivätkä jazzmusiikki, saatikka -muusikot vielä edes Helsingissä nauttineet juuri minkäänlaisesta laajasta yhteiskunnallisesta tuesta joka olisi mahdollistanut vaikkapa täysammattilaisuuden jazzmusiikin parissa. (Gronow 1976, 24-25, 49-51; Haavisto 1991, 173.) Kevyenä ja viihteellisenä pidetyn musiikin huvivero oli Suomessa tunnettu ilmiö jo itsenäisen Suomen alkutaipaleelta. Käytäntö oli jäänyt eräänlaisena jäänteeksi voimaan vielä 1960–70-luvullakin. Verotuksella pyrittiin suosimaan aatteellisia iltamia tanssi-iltamien kustannuksella ja näin edistämään kansanvalistuksellisia tavoitteita. 1960- ja 1970-luvuilla pop- ja jazzmusiikin tapahtumia verotettiin edelleen jokseenkin samoin perustein ja lopullisesti käytäntö poistui vasta 1980-luvun alussa. Aikalaisnäkemys koki tämän verotuksen usein vahvasti ideologisena. (Gronow 1976, 24-25, 49-51; Pesola 1996, 116-122, 125-126.)

Jazz ja moderni popmusiikki eivät toisaalta voineet tulla toimeen omillaan ilman ulkopuolista tukea jo rajattujen yleisöjensä vuoksi. Tämä ymmärrettävästi asetti jazzmusiikin harrastajineen taloudellisesti vaikeaan asemaan (Gronow 1976, 49-51). Kuitenkin ajan ilmapiirin mukaisesti konserttimusiikin selkeää ylivaltaa julkisen tuen

kentällä asetettiin kyseenalaiseksi ja vaadittiin myös populaarimusiikille tilaa musiikkipolitiikassa. Vaatimuksina olivat esimerkiksi pop- ja jazzmusiikille oma edustus kulttuuriasioista päättäviin hallintoelimiin sekä näiden musiikinlajien tarjonnan lisääminen julkisen tukemisen avulla. (Haavisto 1991, 299-300.) Haastattelumateriaalista kävi ilmi, että myös Oulussa tilanne oli tämän kaltainen, vaikka niin vahvaa painotusta haastateltavat eivät tälle antaneetkaan järjestäytymisen motivaationa kuin toiminnan jatkuvuuden turvaamiselle. Osin voisi tulkita tämän johtuneen jopa siitä, ettei kaupungin kulttuurihallinnon vain yksinkertaisesti uskottu vakuuttuvan jazzmusiikista yhtenä tukea vaativista säveltaiteen osa-alueista. Toisaalta myöhemmin ja varsinkin käsiini saamissani historiikeissa myös tämä puoli korostuu toiminnan motivaationa. Tässä kohden uskon käsitysten värittyneen ajan myötä. Kaiken kaikkiaan, vaikka jazzmusiikille haluttiinkin varmasti ainakin jonkinlaista julkista tukea, ei se ollut ensiarvoisen tärkeää toiminnan ollessa vielä pienimuotoista harrasteyhdistyksen puuhastelua. Voi kuitenkin sanoa, että kaupungin taholta otettiin edes jossain määrin huomioon myös virinnyt jazzin harrastus- ja yhdistystoiminta. Näin ollen esimerkiksi valtakunnallisten jazzpäivien järjestämiseen syksyllä 1973 saatiin myös kaupungin tukea, joskaan varsinaisen suurista avustussummista ei ole varmasti syytä puhua.

On joka tapauksessa muistettava, että alkuun yhdistyksen toiminnan painopiste oli selkeästi jami-iltaisuuksissa. Toki myös pienimuotoisia seminaareja jazziin liittyen järjestettiin. Ainoana poikkeuksena, isona tapahtumana, olivat yhdistyksen ensimmäisen toimintavuoden loppupuolella järjestetyt valtakunnalliset jazzpäivät. Jami-ilaisuudet taas rahoittivat melko lailla itse itsensä, sillä sekä Rauhala että Rattori olivat lähes säännöstään loppuunmyytyjä jami-iltoina. Parhaimmillaan jazzia katsomaan tulleen yleisön kohdalla voitiin puhua sadoista ihmisistä. Toisaalta tämänlaisten tapahtumien järjestämiskulut ovat jo lähtökohtaisesti verrattain alhaiset.

Kaiken kaikkiaan Oulun kaupungin ja jazzharrastajien välinen suhde oli melko neutraali. Todennäköisesti tilanne oli se, etteivät päättäjien ja jazzharrastajien maailmat kaupungin sisällä edes useimmiten kohdanneet, sillä siihen ei ollut yksinkertaisesti tilaisuutta. Kuten Esko Granroth haastattelun yhteydessä osuvasti totesi, ei hän muista kaupungin suhtautuneen nuivasti jazzmusiikkiin, joskaan ei muista sen kyseistä harrastusta mitenkään edesauttaneenkaan.

3.4.2 Jazz ja julkinen tukeminen lehtikirjoittelussa

Lehdistö otti verrattain paljon kantaa jazzmusiikin julkiseen tukemiseen liittyviin kysymyksiin. Tällä taholla oltiin ilmeisesti jokseenkin valveutuneempia musiikkipoliittisten kysymysten suhteen, kuin itse Jazz 20 ry:n toiminnan piirissä. Jazzista myötämielisesti kirjoittelevat toimittajat olivat tässä kirjoittelussa aktiivisempia kuin vastakkaista näkökulmaa edustavat. Usein puheen sävyinä tuntuivat olevan jopa sellaiset näkemykset, että Oulun kaupunki ja läänin taidetoimikunta suhtautuivat tarpeettoman hylkivästi jazzmusiikkiin. Esimerkiksi jazzpäivien konsertin epäonnistumisen yhdeksi syyksi nähtiin se, ettei kaupungin taholta oltu tarjottu tähän riittävän tasokasta konserttitilaa. Hieman erikoista on se, että seuraava kirjoittaja piti kansantanhujakin ”korkeakulttuurin” käsitteen piiriin kuuluvana toimintana. Luultavasti kansantanhujen esille ottaminen kertoo enemmän kirjoittajan omista mieltymyksistä, kuin ajan yleisestä ilmapiiristä:

Valtakunnallisten jazzpäivien päätapahtuma – jazzkonsertti NMKY:n salissa oli tällä kertaa eli sunnuntai-iltana kerännyt yleisöä noin puolitoista kourallista eli lähes 150 henkeä. Mikä lie syynä näiden jazzpäivien yleisökatoon konserttien osalta – jameissa kyllä oli yleisöä molempina kertoina riittävästi! Olisikohan konserttisalin valinta jarruttanut yleisön osallistumista? Tai eipä sitä salia paljon pystynyt valitsemaan – taisi olla esim. Pohjankartanossa peräti kansantanhuharjoitukset tai muuta vastaavaa ns. korkeakulttuuria – eihän silloin jazzin ”rämpyttäjille” tilaa löydy! (Kaleva 30.10.1973. ”Jazzpäivien konsertit eivät vetäneet Oulussa”, Seppo Nuortimo.)

Yllä olevan kirjoituksen voisi olettaa ilmentävän jo tietynlaista turhautumista. Kantaa kirjoittelussa otettiin myös verotuksen ideologisuuteen ja siihen, miten sillä syrjittiin muita musiikinlajeja kuin klassista konserttimusiikkia. Tämä kirjoittamisen tapa on melko hyvin linjassa koko valtakunnan tasolla käydyn kulttuuri- ja musiikkipoliittisen keskustelun kanssa. Verotuspolitiikan nähtiin olevan ideologisesti suuntautunutta ja nimenomaan perinteistä korkeakulttuurikäsitystä puoltavaa. Tämä tulee hyvin voimakkaasti esiin vaikkapa Gronowin kulttuuripolitiikkaa käsittelevässä kirjassa

(1976, 24-25). Seuraavassa kirjoittaja kritisoi Oulun kaupungin verotuspolitiikkaa ja tulee samalla kyseenalaistaneeksi eri musiikinlajien välisiä rajoja:

Nykyaikaisen pop- ja jazzmusiikin taiteellista arvoa ei vielä näytetä tunnustavan ainakaan Oulun poliisilaitoksella kuten muualla Suomessa. Poikkeuksetta määrätään tällaisiin konsertteihin raskaat huviverot. Kaupunginorkesterin ja Wigwamin esityksissä on siis eroa. Kun Wigwam soittaa Finlandian, on kyseessä huvitilaisuus, mutta kun sen tekee kaupunginorkesteri, on siitä huvi kaukana. Ainakin poliisilaitoksen mielestä. (Kaleva 21.3.1973. "Wigwam Oulussa", Antti Vuorenrinne.)

Kirjoittaja tuntuu myös olettavan, että tilanne oli heikko pop- ja jazzmusiikille lähinnä Oulussa, toisin kuin muualla Suomessa. Myös läänin taidetoimikunnan jäsenvalintaa kritisoitiin useassa otteessa lehdistön taholta. Kritiikki kohdistui siihen, miten pop- ja jazzmusiikki harrastajamäärästä ja yleisöstä huolimatta jäi ilman jäsenedustusta läänin taidetoimikunnassa. Tämän taas nähtiin vaikuttavan siihen tosiasiaan, etteivät kyseiset musiikinlajit myöskään nauttineet juuri minkäänlaista yhteiskunnallista tukea. Kirjoittelussa vedottiin siihenkin, että iso osa väestöstä on näiden musiikinlajien jonkinasteisia kuluttajia, jolloin jo demokratian nimissä niille kuuluisi osansa julkisesta tuesta. Kantaa otettiin usein myös laajempaan musiikkipoliittiseen keskusteluun, hyvin ajan hengen mukaisesti:

Viime viikolla julkaistiin Oulun läänin taidetoimikunnan uusien jäsenten nimet ja toimialat. Valinta tapahtui yhtä surkealla menestyksellä kuin viime vuonna mitä säveltaiteisiin tulee. Pop/jazzmusiikki jäi jälleen kerran ilman edustusta. Katsooko lääninhallitus todella, että alueellamme ei ole aihetta huomioida niinkin suurta musiikin alaa, kuin mitä pop/jazzmusiikki edustaa kuluttajien keskuudessa? Tähän saakka pop/jazzmusiikin ei ole laskettu kuuluvan kulttuuripolitiikan piiriin. Määrärahoja tälle musiikin sektorille ei liiemmästi ole jaettu. Eiköhän olisi jo aika luopua nuorten musiikin saamasta "epätaiteellisuuden" leimasta. (Kaleva 8.12.1973. "Pop/jazzmusiikki vaille edustusta taidetoimikunnassa", K.A.N.)

Kaupungin päättäjien nähtiin jopa tahallisesti jättävän jazzmusiikin vaille huomiota. Esimerkiksi valtakunnallisten jazzpäivien keskustelupaneeliin eivät kaikki kutsutut saapuneet paikalle. Seuraavasta käy ilmi myös näkökulmien erilaisuus. Jazz 20 ry katsoi

yhdistyksen olevan oikeutettu julkiseen tukeen, kun taas kaupungin kulttuuriasioista päättävät henkilöt kaipasivat vielä lisää näyttöjä toiminnasta. Tämä voisi kertoa siitä, että jo Oulun tasolla oli monenlaisia näkemyksiä Jazz 20 ry:n toiminnan vireydestä ja vakiintumisen asteesta. Vaikka haastattelujen mukaan taloudellinen tukeminen ei ollutkaan toiminnan pääasiallinen motivaatio, oli se kuitenkin selkeästi ainakin lehtikirjoittelussa mukana yhtenä isoista aiheista. Seuraavassakin suhtautumista kaupungin kulttuurielimiin voisi luonnehtia sanalla närkästynyt:

Paneelissa mukana kaupungin puolesta olivat hallituksen edustajana Veli Suomio, musiikkilautakunnasta Pekka Mäntymaa sekä läänin taidetoimikunnasta Elias Palola, Suomen Jazzliitosta Matti Konttinen ja Ilja Saastamoinen sekä Jazz 20:n Kari Nettamo. Puheenjohtajana toimi Jazz 20:n puheenjohtaja Stig Forsman. Oli muitakin kutsuttu kaupungin puolelta, mutta eräskin oli kuulemma mennyt hiihtämään – vesisuksillako, kuten joku mukanaolija kysäisi? Paneelissa esitti Kari Nettamo kärjistettyjä kysymyksiä kaupungin edustajille mm. määrärahojen lähes olemattomasta myöntämisestä oululaiselle jazzille – kaupungin puolelta taas haluttiin ensin jonkinlaista näyttöä Jazz 20:n puolelta. (Kaleva 29.10.1973. ”Jazzattiin valtakunnallisesti ja Paroni Paakkunainen yrjösi”, S.N.)

Myös Polar Big Bandista kirjoiteltaessa tuotiin esille kaupungin penseänä pidettyä suhtautumista jazzmusiikkiin liittyvään toimintaan. Erityisesti esillä tuntui olevan se, että niinkin ison orkesterin ylläpitäminen ei ole ilmaista ja tämänkin vuoksi tukea kaivattiin. Myös tuotiin esille sitä, että Polar Big Bandin kaltainen orkesteri on tärkeä lisä kaupungin musiikkitarjontaan.

Ylipäänsä aiheeseen liittyvän kirjoittelun määrästä voi päätellä jazzmusiikin julkisen tukemisen olleen ison ja pinnalla olleen kysymyksen Jazz 20 ry:n perustamisen aikoihin. Kirjoittelun sävy oli useimmiten melko kitkerä, joka omalta osaltaan viittaa keskustelun mahdolliseen kärjistyneisyyteen. Tämä siitäkkin huolimatta, että haastatteluissa julkisen tuen kysymykset eivät tulleet läheskään niin vahvasti esille. Täytyy tietysti ottaa huomioon, että lehtikirjoittelu edustaa välittömämpää kuvaa ajastaan kuin muistitieto haastatteluissa, joka on saattanut muuttua ja vääristyä ajan mittaan. Ainakin lehdistö kävi aktiivisesti musiikkipoliittista keskustelua Oulussa – hyvin ajan hengen mukaisesti.

3.5 Jazz 20 ry:n toiminta

3.5.1 Jamit

Jamit olivat vuosina 1965–75 pääasiallinen jazztoiminnan muoto Oulussa. Olennaista oli se, että jamit olivat ainoita tilaisuuksia, joissa muusikot pääsivät soittamaan puhtaasti improvisoitua jazzmusiikkia yleisölle. Tästä syystä ne olivatkin jazzmuusikoiden suosiossa. Paikanvaihdos Rauhalasta tiloiltaan pienempään Rattoriinakaan ei vaikuttanut jamien suosioon, vaan soittajia sekä myös yleisöä jameissa riitti myös Rattori-lupin aikana (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu).

Jamien ydinporukan soittajien osalta muodostivat luonnollisesti oululaiset muusikot. Joskus tämä nähtiin jopa ongelmallisena, mutta toisaalta jamit keräsivät myös vierailevia esiintyjä. Jossain vaiheessa jameihin pyrittiin muodostamaan myös vakituista pohjakokoonpanoa. Sellainen havaittiin kuitenkin tarpeettomaksi, sillä vapaalta pohjalta pyörineet jamit keräsivät joka tapauksessa lähes aina riittävän määrän muusikoita lavalle.

Myös jamien taso Oulussa mainittiin valtakunnallisessakin vertailussa kovaksi. Jopa niin kovaksi, että lavalle nousemiselle oli olemassa ainakin jonkinlainen kynnyks (Jeronen 3.3.2011, haastattelu). Yksi eniten esille tulleista seikoista aikalaiskuvauksissa ja haastatteluissa olikin jamien hyvä maine ympäri Suomea. Aktiivisimman järjestämisen ajan oululaiset jamit keräsivät runsaasti vierailevia muusikoita. Nämä muusikot olivat useimmiten lähialueella keikkailevia muusikoita, jotka jäivät vielä sunnuntai-illan jameja varten Ouluun. Mukana oli myös valtakunnallisesti nimekkäitä jazzmuusikoita, joista mainittiin esimerkiksi Seppo ”Paroni” Paakkunainen, Herbert Katz ja Seppo Rannikko.

Erona nykyaikaisiin jamitilaisuuksiin haastateltavat pitivät sitä, että jameissa ei koskaan ollut ennalta määrättyjä kokoonpanoja. Periaatteessa kuka tahansa sai liittyä soittoon mukaan, mikäli tunsu kappaleet ja oletti kykyjensä riittävän niiden soittamiseen. Tilannetta helpotti tietysti se, että jamikappaleet olivat pääsääntöisesti useimpien muusikoiden hyvin tuntemia jazzstandardeja. Tältä pohjalta jameja pystyttiin hyvin pyörittämään sekakokoonpanoin.

Hieman kärjistäen jazzkulttuuri aikavälillä 1965–75 oli Oulussa pienin poikkeuksin yhtä kuin jamit. Kyseisenä aikana jazzkulttuuri keskittyi miltei yksinomaan Rauhalan ravintolaan ja Rattori-lupille. Oikeastaan vasta Jazz 20 ry:n perustaminen alkoi laajentaa jazzharrastuksen sisältöä muuhunkin. Kyse oli lähinnä toiminnasta seminaarien, jazzfilmi-iltojen ja pienten konserttien muodossa. Edes jokseenkin säännöllisiä jazzkonsertteja, isoista jazznimistä puhumattakaan saatiin Oulussa vielä odottaa jonkin aikaa.

3.5.2 Lehdistö ja jamien yleisösuosio

Lehtikirjoittelukin huomioi Jazz 20 ry:n myötä uudelleen aloitettujen jamitapahtumien runsaan yleisömäärän. Jo ensimmäiset yhdistyksen virallisesti järjestämät jamit saivat maininnan *Kalevassa* ja sävy oli huomattavan positiivinen:

Jazz-20 vauhditti toimintansa Rattori-lupissa sunnuntaina. Paikka oli täynnä kuin nuijalla lyöty eikä tiivis tunnelma päässyt koko iltana vesittymään. (Kaleva 1.3.1973. "Oulun keväinen, muodikas jazzahtava viikonvaihte", Pulu ja Untamo.)

Jazz 20 ry:n toiminnan alussa jameista uutisoitiin melko paljon, mikä sinänsä on merkittävää. Ei välttämättä olettaisi pelkkien jamitilaisuuksien niin suurissa määrin kiinnostavan lukevaa yleisöä. Artikkelien pääasiallisena sisältönä tuntui aina olevan se, miten jamit kiinnostivat laajaa yleisöä. Myös jamien korkeaa tasoa ja vierailevien esiintyjien määrää kiiteltiin:

Jo kahtena peräkkäisenä sunnuntaina on Rattori-lupissa pidetty Jazz-20:nen järjestämiä jameja. Yleisö ja kaupungin muusikot ovat ottaneet tilaisuudet omikseen jo alusta lähtien. Jamien maine on kerinnyt jo eteläsuomalaisten muusikkojen piiriin. Yllätysvieraita on riittänyt kumpanakin sunnuntaina. Toivottavasti kaikki etelän bändit ottavat nämä jamit samalla tavoin omikseen ja käyvät aina ohikulkiessaan jammaamassa. (Oulu-lehti 8.3.1973. "Kalevala muodostui lieväksi pettymykseksi", Kari.)

Edellä olevassa asetetaan toiveita eteläisestä Suomesta saapuneiden muusikoiden suhteen. Myös jamien hyvä maine muualla Suomessa tuodaan hyvin selväsanaisesti esille. Varmasti nimekkäät vierailijat nostivatkin jamien kiinnostavuutta yleisön

näkökulmasta ja yleisömäärä oli taattu aina näiden vieraillessa jameissa keikkamatkoillaan Oulussa tai Pohjois-Suomessa. Myöhemmin jameista uutisoitiin lähinnä silloin, kun ne tapahtuivat suurempien tapahtumien yhteydessä. Näitä olivat tietysti valtakunnalliset jazzpäivät ja esimerkiksi kesällä 1973 pidetty pop-jazz -seminaari. Joka tapauksessa tällöinkään kirjoitusten sisältö tai sävy eivät olennaisesti muuttuneet. Jamit kiinnostivat edelleen suuria määriä yleisöä ja esiintymishaluisia muusikoita riitti paikalle joka kerta.

3.5.3 Konsertit, seminaarit ja valtakunnalliset jazzpäivät Oulussa

Jamien lisäksi muu jazziin liittyvä toiminta ei vielä näytellyt kovin suurta roolia tutkimuksen aikavälillä. Näin oli tilanne varsinkin 1960-luvun lopulla. Kesällä, tarkemmin 25-27.6.1973 Jazz 20 ry järjesti pop- ja jazzkoulutukseen liittyvän seminaarin konsertteineen ja jameineen yhteistyössä Oulun kesäyliopiston kanssa. Tässä tapahtumassa kouluttajina toimivat Paroni Paakkunainen, Ilpo Saastamoinen, Esko Rosnell ja Heikki Virtanen. Tällainen toiminta ei kuitenkaan näytä kiinnostaneen yleisöä niin suuressa määrin kuin jamitilaisuudet. Yleisömääriltään seminaarit jäivät vaatimattomiksi. Merkittävin tapahtuma tutkimuksen ajanjaksolla olivat yhdessä valtakunnallisen jazzliiton kanssa järjestetyt valtakunnalliset jazzpäivät 27-28.10.1973. Jazzpäivien järjestäminen Oulussa oli osa jazzliiton strategiaa, jolla pyrittiin levittämään jazzharrastusta ja -tietoutta myös Helsingin ulkopuolelle maakuntiin. Näin totesi jazzliitto kirjeessään valtion säveltaidetoimikunnalle 18.10.1973:

Jazzliitto on päättänyt sijoittaa keskeisen vuotuisen tapahtuman, Jazzpäivät, Ouluun. Tämän tapahtuman kohdalla liitto on yleensäkin pyrkinyt pois Helsinki-keskeisyydestä. Oulussa jazzin harrastus näyttää olevan varsin vireätä tällä hetkellä ja Jazzliiton tarkoituksena onkin yrittää osaltaan vetää yleistä ja eritoten Pohjois-Suomen kulttuuripiirien ja julkisen vallan huomiota näiden harrastajien idealistisiin ponnisteluihin ja koko jazzmusiikin kenttään. (<http://www.jazz20.com/yhdistys/historiaa/40-jazz-20-ryn-historiaa/96-jazz-20-ry-perustaminen>, katsottu 23.9.2011.)

Jazz 20 ry:n mahdolliset pyrkimykset julkisen tuen saamiseksi olivat linjassa myös Jazzliiton strategian kanssa. Siksi on luonnollista, että jazzliitto halusi jazzpäivien kautta

tehdä oululaista jazzin harrastamista näkyvämmäksi nimenomaan julkiselle vallalle. Toisaalta jazzpäivät olivat ilmeisesti myös tunnustus Oulun vireälle jazzkulttuurille. Tosin on vaikeaa sanoa, miten vireänä Oulun jazzharrastus on todella näyttäytynyt muualla Suomessa tutkimuksen ajanjaksona. Jazzpäivät koituivat kaupungin pienestä avustuksesta huolimatta tappiollisiksi Jazz 20 ry:lle ja meinasivat lopettaa sen toiminnan alkuunsa. Omat vaikeutensa toi myös se, että tieto jazzpäivien järjestämisestä Oulussa saapui aivan viime hetkellä. Tästä seurasi luonnollisesti kova kiire järjestelyissä. (Eloranta 2013, luonnostelma.)

Valtakunnalliset jazzpäivät olivat ainoa tapaus Jazz 20 ry:n toiminnan alkutaipaleella, jolloin jazzliittoon oltiin varsinaisesti yhteydessä. Vaikka jazzliitolla olikin aluepoliittisia tavoitteita jazzmusiikin maakuntiin levittämisen suhteen, niin näiden toteuttaminen jätettiin ilmeisesti hyvin pitkälti paikallisosastojen vastuulle. Valtakunnallisesti merkittäviä muusikoita taas kävi kyllä jameissa, mutta näiden konsertit rajoittuivat tutkimuksen aikavälillä juuri näiden seminaarien yhteyteen. (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu.)

3.5.4 Lehdistö ja tapahtumien yleisömäärä

Lehtikirjoittelussa kiinnitettiin huomiota siihen, miten jamien lisäksi muut jazziin liittyvät tapahtumat eivät keränneet suuria yleisömääriä. Tämä siitakin huolimatta, että tapahtumia pidettiin kirjoittajien mielestä tasokkaina. Esimerkiksi jazzpäivien kohdalla tyydyttiin vain tynesti toteamaan tapahtuman epäonnistuminen. Jazzpäivien seminaarit eivät maksuttomuudestaan huolimatta houkutelleet odotettua määrää yleisöä ja toisaalta myös konserteissa oli odotettua vähemmän kävijöitä. Tämä oli taas vasta perustetulle Jazz 20 ry:lle varmasti raskas epäonnistuminen ja iso tappio myös taloudellisesti. Myös pop-jazz seminaarin yhteydessä kesällä 1973 järjestettiin konsertteja, jotka niin ikään menestyivät verrattain huonosti. Varsinkin seminaarin osuus kärsi osanottajamäärän vähydestä ja myös tämä tapahtuma osoittautui tappiolliseksi järjestävälle taholle niin taloudellisessa kuin sisällöllisessäkin mielessä:

Varsin suurin odotuksin lähtivät Pohjois-Pohjanmaan kesäyliopisto ja Jazz-20 järjestämään pop-jazz-seminaaria. Hämmästyks ja pettymys olivat siksi lieviä sanoja kuvaamaan tunnelmia tapahtuman jälkeen. Puolen sadan odotetun osanottajan

sijasta seminaariin osallistui vain puolitoista kymmentä ennakkoluulotonta. Luentosalien ammottaessa tyhjyyttään menetti myös maineikas opettajakunta osan innostuksestaan. Näin jäi seminaarin antikin odotettua vähäisemmäksi. Niinpä järjestäjien oli todettava tämän alan ensimmäinen opetuskokeilu Oulussa epäonnistuneeksi. (Kaleva 3.7.1973. "Seminaarin osuus laihaksi konsertit sitäkin antoisampia", Kari Karemo.)

Vaikka seminaarit ja konsertit eivät laajaa yleisöä kiinnostaneetkaan, nähtiin ne kirjoituksissa yleisesti positiivisiksi tapahtumiksi. Kirjoitusten päällimmäisin sävy taisikin olla ihmetys siitä, miksi yleisö kiersi kaukaa näin tasokkaan ohjelmatarjonnan jazzin saralla. Jälleen käy selväksi myös se, että jazztoiminta keräsi yleisöä lähinnä Rattori-lupille. Jazzkulttuurin järjestäytyminen oli kuitenkin Oulussa vielä ilmiönä suhteellisen nuori Ylioppilaskunnan jazzklubeineen, puhumattakaan Jazz 20 ry:stä. Varmasti yleisökatoon vaikutti ensikädessä jo toiminnan vakiintumattomuus.

Lehdistössä puhuttiin jonkin verran myös pop- ja jazzmusiikin koulutuksesta ja sen mahdollisuuksista. Epäilemättä tällaisten epävirallisten opetustapahtumien epäonnistuminen on kuitenkin tuonut vastatuulta näille visioille. Vastoinkäymisistä huolimatta kirjoittajat toivoivat, että vastaavaa toimintaa olisi Oulussa tarjolla jatkossakin. Tapahtumien järjestäjiä ei juurikaan epäonnistumisista moitittu.

3.6 Oulun maantieteellisen sijainnin vaikutus yhdistystoimintaan

Jazzkulttuurin kehitys ja lopulta järjestäytyminen Oulussa tapahtuivat lopulta hämmästyttävän pienellä viiveellä, jos mietitään Oulun sijaintia kartalla. Suomen jazzliitto perustettiin vuonna 1966 (Haavisto 1991, 299-300). Jo vuoden 1967 tienoilla Ouluun perustettiin ensimmäinen jazzyhdistys, tosin rekisteröimätön Oulun yliopiston ylioppilaskunnan jazzklubi. Vuonna 1973 Oulu sai oman jazzliiton alaisuuteen kuuluneen paikallisyhdistyksen. Oulun sijainti pohjoisen Suomen kasvukeskuksena ja kaupungissa jo tuolloin vaikuttanut korkeakoulujen opiskelijaväestö voisivat selittää osaltaan tätä. Yhteiskunnan rakennemuutos, esimerkiksi suurten ikäluokkien maaltamuutto ja opiskelijaväestön muodostuminen yliopistokaupunkeihin näkyivät varmasti Oulussakin. (Harju 2003, 25.) Toimintaa voi kaupungin sijainnista huolimatta pitää vireänä, joskin useissa toiminnan kehityskuluissa tultiin enemmän tai vähemmän

jäljessä maantieteellisen eristyneisyyden vuoksi. Maantieteellistä etäisyyttä Etelä-Suomesta Matti Fagerholm kommentoi seuraavasti:

Suomihan on sillä tavalla, voi sanoa että se on poikki tästä Jyväskylä-Oulu -väliltä. Jyväskylästä ei oo enää kovin pitkä matka mihinkään, mutta että Oulusta on Jyväskylään se 300 kilometriä. Täällä on taas sitten pitkä matka joka paikkaan, mikä on taas tietenkin vaikuttanut siihen että Ouluun ei oo saatu sillä tavalla tämän kevyen musiikin puolelta ennen ku vasta nykyisin semmosia, jotka on tosiaan alan ammattilaisia. Sillä tavalla että ne on koulutettuja ja siihen ammattiin valmistuneita ihmisiä. Semmosen ydinporukan puuttuminen, niin se on ollu täällä aika iso haitta. (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu.)

Usein ammattilaiseksi pyrkineet muusikot joutuivat pakon edessä lähtemään eteläiseen Suomeen työtilaisuuksien perässä (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu). Oulun sijainti syrjässä suomalaisen jazzin keskuksista, erityisesti tietenkin Helsingistä, vaikutti jazzyhdistystoiminnan muotoutumiseen kaupungin sisällä. Luonnollisesti myös valtakunnan tasolla tapahtuneet musiikki- ja kulttuurielämän muutokset ja suuntaukset rantautuivat Ouluun hieman eteläistä Suomea myöhemmin. Tästä käy esimerkkinä melko passiivinen julkisen tuen vaatiminen jazztoiminnalle yhdistyksen nimissä ja toisaalta se, että toiminta oli vielä esimerkiksi Helsinkiin verrattuna huomattavan harrastelijamaista. Tietysti Helsingissä jazzkulttuurilla oli olemassa jo jonkin verran pidemmät perinteet (Jalkanen 1989, 36-37). Lehdistön näkökulmasta katsottunahan toiminta oli usein jo valtakunnallisessakin mittakaavassa merkittävää tai sellaisena se ainakin haluttiin esittää. Toisaalta haastateltavat painottivat nimenomaan jäljessä tulemistä verrattuna Etelä-Suomeen. Kaupungin sisällä on kuitenkin varmasti ollut jo ainakin jonkinasteinen käsitys siitä, että toiminta eli terveellä ja kehityskelpoisella pohjalla. Toisaalta varmasti ainakin toiveita eläteltiin Oulun nostamiseksi yhdeksi isoista jazzkeskuksista Suomessa.

4 JAZZTYYLII OULUSSA 1960- ja 1970-LUVUILLA

4.1 Traditionaalinen jazz

Haastateltavien mukaan niin kutsuttu perinteinen jazz oli varsinkin jमितilaisuuksissa vallitsevassa asemassa. Tällä tarkoitettiin lähinnä jazzin swing- ja dixieland -perinteisiin kuuluvaa haaraa. Tämä siis erotuksena yleiseen luokitteluun, jossa oletetaan traditionaalisen jazzin tarkoittavan lähinnä dixieland-jazzia. (Ks. esim. Carr, Fairweather, Priestley 1987 ja Tirro 1977.) Tämä tuli esiin näkyvimmin luultavasti siinä, että jameissa soitettu kappalemateriaali oli pääasiallisesti vanhoja jazzstandardeja. Kyse oli jazzsävellyksistä, jotka olivat saavuttaneet laajaa suosiota ja uusia tulkintoja alkuperäisen esittämiskontekstinsa ulkopuolella. Tästä syystä kappale muodostuu standardiksi jazzmusiikin ja joskus myös laajemmin populaarimusiikin kontekstissa. (Carr, Fairweather, Priestley 1987, 471.) Haastatteluissa tuli ilmi, että nämä jazzstandardit olivat soittajien keskuudessa parhaiten tunnettua kappalemateriaalia. Tämä taas helpotti jamien pyörittämistä ja soittajien vaihtumista lavalla. Toki jazzstandardit kappalemateriaalina mahdollistivat tyylillisesti monenlaisen improvisaation niiden pohjalta.

Osa haastateltavista mainitsi traditionaalisen jazzin myös olleen jazzin lajeista sen, joka oli lähimpänä omia mieltymyksiä. Perinteisen ilmaisun soittajat olivat jameissa käyneistä ryhmistä suurin. Totta kai monet myös harrastivat ja soittivat useampia jazz-nimikkeen alle meneviä tyylilajeja, joten tilanne ei tältä osin ollut varsinaisen mustavalkoinen. Perinteisen jazzin harrastajat kuuluivat usein hieman vanhempaan jazzin harrastajien ryhmään Oulussa, jotka olivat suurilta osin omaksuneet sen aikansa nuorisomusiikkina 1940- ja 50-luvuilla (Jalkanen & Kurkela 2003, 403; Nuortimo 1998). Joka tapauksessa perinteinen jazz loi sen pohjan, jolta jazzmusiikin soittaminen jameissa lähti:

Joo, se riippu että ketkä teki ja kenen kanssa. Sanotaan, että aika paljoltihan se perustu standardeihin kuitenkin, mutta sitten ku sattu semmosta vähän modernimpaa porukkaa, joku vierailija vaikka taikka sitten nuorempia tyyppejä täältä. (Jeronen 3.3.2011, haastattelu.)

Myös muiden tyylilajien harrastajat kykenivät ilman suurempia ongelmia soittamaan perinteistä jazzia. Toki improvisaatioiden tyylit vaihtelivat jameissa. Perinteistä

kappaletta tai jazzstandardia saattoi tulkita myös modernimmalla tyyllillä, kuten yllä olevastakin käy ilmi.

4.2 Moderni jazz

Modernilla jazzilla tarkoitan tässä tapauksessa lähinnä bebop-tyylistä kumpuavaa jazzin soittoa. Toisaalta haastateltavat usein laskivat tähän kategoriaan myös ajan mainstream-jazzin, esimerkiksi Yhdysvaltain länsirannikolla *Cool Jazzin* perillisenä syntyneen, lähinnä valkoisten muusikoiden soittaman *West Coast Jazzin* (Tirro 1977, 300-302). Tämä jazzin tyylistä muutos oli Suomessa asianharrastajien keskuudessa vallannut alaa jo 1950-luvun lopulta asti (Haavisto 1991, 193, 224-225). Bebop ja moderni jazz tyyleinä jakoivat vielä useita piirteitä vanhemman jazzin, erityisesti swing-perinteen kanssa. Esimerkiksi kappaleet kulkivat usein melko lailla samoilla soinnutuksilla, kappalemateriaali oli myös käytännössä ainakin lähes samaa, mutta harmonia- ja fraseerauskäsitys oli vanhempaa jazzia monimutkaisempaa ja laajempaa (Tirro 1977, 263, 268-269). Haastateltavien mukaan bebopiin pohjaava tyyli nähtiin osana samaa jatkumoa esimerkiksi swing-tyylin kanssa. Haastatteluissa ero näiden kahden välillä tuntui olevan jopa hieman häilyvä. Kyse saattoi olla siitä, että tyylien rajoja ei koettu mitenkään ehdottomiksi ja toisaalta harrastukseen perustuvassa yhteisössä ei päässyt muutenkaan kehittymään niin vahvaa tyylietoisuutta (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu). Useimmiten soittajat liikkuvat sujuvasti näiden kahden suunnan välillä. Painotuksia ohjasivat lähinnä soittajien omat mieltymykset ja toisaalta se, kenen kanssa soitettiin. (Jeronen 3.3.2011, haastattelu.)

Bebopiin pohjaava modernimpi tyyli oli myös muusikoiden määrässä mitattuna edustukseltaan vahva. Usein mainittiin sen olleen traditionaalisen jazzin jälkeen suurin soittajamäärältään. Tosin Jouni Kesti muistelee, että ajan mittaan nimenomaan moderni ja jopa vapaa jazztyyli ohittivat suosiossa perinteisen jazzilmaisun, varsinkin nuorempien jazzsoittajien keskuudessa:

Eero (Lyttinen) kun tuli tänne Jarmo Tuomisen bändiin silloin kun määhän olin, niin se opetti meille bebop-teemoja. Se toi bebopin Ouluun. Siinä vaiheessa nämä perinteiset soittajat tippu lopullisesti kärryiltä. Niillä oli se oma show ja ne niinku feidautu. Se oli jännä sillain että se tapahtu täällä sillain päin, että freejazz meni

sen perinteisen ohi ja sitten meni vielä tää beboppi sen perinteisen ohi. Bebopparit ei taas sitten pärjänny meille siinä. Me veettiin pellit auki ja välillä kiinnikin. (Kesti 26.5.2011, haastattelu.)

Toisaalta esimerkiksi improvisointi oli useissa tapauksissa kuitenkin bebopiin pohjaavaa. Jameissa musiikintyyli määrittyi lavalla olleiden soittajien mukaan. Varsinkin sekakokoonpanoissa rajat saattoivat myös suurilta osin hämärtyä, joten jazztyylin luokittelu genreihin Oulussa tutkimuksen ajanjaksona osoittautui itse asiassa yllättävän vaikeaksi.

4.3 Avantgarde-jazz ja vapaa ilmaisu

Vapaan ilmaisun, avantgarden tai free jazzin harrastajakunta oli Oulun 1960- ja 1970-lukujen jazzkulttuurissa selkeästi pienin. Kuitenkin haastattelujen perusteella selvisi, että tämäkin jazzin suuntaus oli jo kyseisenä ajanjaksona saavuttanut Oulun ja sitä ymmärtäviä soittajia löytyi niinkin pohjoisilta leveysiltä. Harri Sarkkinen muisteli ainakin seuraavien muusikoiden olleen moderniin ilmaisuun päin kallellaan:

Oulussa oli tämmöstä kokeilevaa modernia porukkaa jo silloin. Sanotaan tämmöstä freejazzin edustajaa. Kestin Jonne oli yks tämmönen kokeileva. Määki olin jossakin mukana. Jossakin missä oli Hiltulan Vinkki ja Kestin Jonne ja Lemisen Pekka, näitä kokeilevia nimiä mainitakseni. Meillä oli joku tämmönen kokeileva produktio. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Luonnollisesti hieman vanhempi, traditionaaliseen ilmaisuun kallellaan ollut jazzmuusikoiden ryhmä ei aina innostunut näistä jazzin uusista tuulista. Ilmaisultaan ja muotokieleltään jazzin avantgarde oli yleisesti jo melko lähellä jopa klassisen musiikin modernismin pyrkimyksiä. Molemmat pyrkivät kyseenalaistamaan ja jopa rikkomaan länsimaisen musiikin muotorakenteita ja konventioita niin harmonian, tonaliteetin, rytmiiikan kuin äänenmuodostuksenkin osalta (Carr, Fairweather, Priestley 1987, 173-174; Rautiainen 1996, 80-81). Siinä missä rajan perinteisen jazzin ja bebopin välillä pystyi vielä ylittämään kumpaankin suuntaan, alkoi free- tai avantgarde-jazz olla jo erityisesti vihkiytyneen ja samalla määrällisesti suppeamman harrastajakunnan ilmaisumuoto.

Haastattelut toivat esille, että hieman nuorempi soittajakunta soitti usein jameissa vanhojakin jazztyylejä, mutta tämän lisäksi nimenomaan nuorempien soittajien parissa löytyi kiinnostusta myös jazzin tuoreempia virtauksia kohtaan. Joskus niistä saatettiin olla kiinnostuneita jopa hieman leikillisesti:

Vinkki ja Jamppa soitti yhdessä, niin niillä oli sitten semmonen oma tapansa tuolla jameissa. Niillä oli oikeen oma tunnus, semmonen jolla lähettiin menemään. Sitten ku oli sitä perinteistä soitettu, niin Vinkki sano Jampalle, että mennäänkö Ornettea. Sitten freetä tuli, että tehkää perässä. (Jeronen 3.3.2011, haastattelu.)

Avantgardea ymmärtävien muusikoiden määrä Oulun jazzkulttuurissa oli selkeästi hyvin rajattu. Toisaalta haastatteluista tuli hyvin selvästi ilmi, että muiden tyylien soittajat eivät jameissa ottaneet osaa tämän jazztyylin soittamiseen tai esille tuomiseen. Näin ollen sen harrastajat olosuhteiden pakosta muodostuivat omaksi, ehkä tiiviimmäksi ryhmäkseen.

4.4 Fuusiojazz ja blues

Viimeistään 1970-luvun puolella jameihin ja koko jazzkulttuuriin Oulussa ilmaantui myös uusi, edellisiä nuorempi sukupolvi. Useimmiten tämän sukupolven tie jazzin pariin kulki sähköisen bluesin ja popmusiikin kautta. Määrittävänä tekijänä oli leimallisimmin sähköisten instrumenttien käyttö soitossa. Tämä ryhmä tunsu jazzin kentältä useimmiten omakseen juuri jazzin ja rockin tai popin fuusion. Rock- ja popmusiikin suosion kasvun myötä myös jazzin kentällä alettiin liittää ilmaisuun näistä tuttuja elementtejä, esimerkiksi rytmikkiä. Fuusiotyylin intensiivisin jakso ulottuikin aina 1960-luvun loppupuolelta 1970-luvun puoleen väliin. (Carr, Fairweather, Priestley 1987, 257-258.) Luonnollisesti tätä kautta nämä soittajat myös myöhemmissä vaiheissa innostuivat muistakin jazzin kategorian alle kuuluvista tyyliuuntauksista:

Meidän materiaali yhä enempi siinä 70-luvun alkupuolella alko muodostua tämmöseksi rhythm'n bluesiksi. Varioitiin bluesia eri muodoissa. Sitä kautta alko kiinnostua sitten enempi vielä jazzin suuntaan. Jossain vaiheessa tuli kuunneltua sitten jazzia enempi ja tyyli oli aika kirjava. Lähinnä ehkä kuitenkin tämmöstä fuusiotyyppistä jazzia. Perinteinen jazz oli varmaan aika "out" sillon. Sitä ei ehkä

siinä vaiheessa osannu hakeutua sen pariin. Enempi tommonen sähköinen fuusiojazz. Herbie Hancock, Miles Davis. Siihen aikaan kolahti nämä suuret nimet. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Vanhempi sukupolvi tuntui usein hieman jopa paheksuvan nuoremman muusikkopolven äänestä soittoa. Suurilta osin akustiseen jazzsoittoon tottuneet muusikot ja yleisö eivät välttämättä pitäneet sähköisesti soitettua musiikkia omaan makuunsa sopivana. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Fuusio loi kuitenkin sinänsä tärkeän linkin, joka ohjasi nuoremmat sukupolvet löytämään jazzmusiikin. Lisäksi nuorempi sukupolvi sekoittui jamikokoonpanoissa myös vanhempaan jazzmuusikoiden ryhmään. Tämä huolimatta jossain määrin ilmenneestä kahtiajaosta. Usein sekakokoonpanot ja vanhempien tyylien soittaminen avasivat nuorille muusikoille ovia edelleen syvemmälle jazzin maailmaan.

Erilaisten tyylien soittaminen saatettiin usein jopa kokea positiiviseksi ja kehittäväksi kokemukseksi (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu). Haastateltavat eivät myöskään kokeneet, että pop- ja rockmusiikin kasvanut suosio 1960–70-luvulla olisi millään tavoin kuristanut jazzia ja sen asemaa. Musiikinlajien soittajat ja yleisöt nähtiin eri ryhminä, suurilta osin jo ikäjakaumasta johtuen.

4.5 Improvisointi

Kun puhutaan jazzmusiikin soittamisesta Oulussa vuosina 1965–75, kyse on jo lähes yksinomaan improvisoidusta musiikista. Jazz oli jo tutkimuksen ajanjaksona siirtynyt pääosin sivuun tanssilavoilta uusien musiikintyylien tieltä ja sitä myöten enemmän marginaaliin. Jazz oli Suomessa vielä ainakin ennen viime sotia, sekä myös niiden jälkeen, pitkälti sovitettua. Siihen ei esimerkiksi kuulunut leimallisena osana kovinkaan pitkiä improvisoituja sooloja. Tämä päti oikeastaan koko jazzin kenttään Suomessa. Muutoksen toi oikeastaan vasta modernin jazzin, erityisesti pienyhtyevaltaisen bebopin saapuminen Suomeenkin. Bebopin estetiikkaan kuuluivat pitkät improvisoidut soolot ja yhteisosuuksia olivat oikeastaan vain kappaleiden teemat improvisaatioiden edellä ja niiden päätteeksi. Tällainen solistikeskainen jazzkäsitys omaksuttiin nopeasti Suomessakin. (Jalkanen & Kurkela 2003, 397-398.) Hieman myöhemmin alkanut jazzin

liukuminen pois populaarimusiikin valtavirrasta tavallaan mahdollisti musiikinlajin omaehtoistumisen. Jazzia kuunteleva yleisö tuli nimenomaan kuuntelemaan musiikkia, ei tanssimaan sitä. Tämä taas mahdollisti improvisaatioiden lisääntymisen ja samalla soolojen kestollisen pitenemisen. Viihteellisiä arvoja jazzilta ei enää kovinkaan paljoa vaadittu tai odotettu. Jazzin soittamisen tapahtuessa jameissa ja hieman myöhemmin konserteissa myös yleisö, joka suurilta osin oli oletettavasti jazzin asiantuntevia harrastajia, oli vastaanottavaista improvisaation tuoman haasteellisuuden suhteen. Improvisoinnilla taas oli merkittävä vaikutus muusikoiden soittotaidon, yhteissoiton sekä kommunikaation ja soitinten käsittelyn kehittymisen kannalta. Ilman muusikoiden improvisaatiotaitojen kehittymistä jazzsoitto tuskin olisi ammattimaistunut Suomessa 1970-luvulle tultaessa. Toisaalta voi myös sanoa, että yksi niistä tekijöistä, joka tekee jazzista jazzia, on nimenomaan improvisaatio. (Haavisto 1991, 249, 287, 311; Jalkanen 1989, 18-20; Jalkanen & Kurkela 2003, 397-398.)

Myös haastattelumateriaali antoi ymmärtää, että Oulussa soitettiin tutkimuksen ajanjaksona jo nimenomaan laajalti improvisoitua jazzia. Tämä varmasti jo siksi, että jazzin soittaminen tapahtui voittopuolisesti nimenomaan jमितilaisuuksissa, joissa improvisoiduille soloille oli tilaa. Toisaalta jमित, jotka perustuivat satunnaisten soittajien ja sekakokoonpanojen yhteistyöhön esiintymislavalla, eivät olisi voineetkaan toimia mitenkään etukäteen tarkasti sovitetulta pohjalta. Modernimman ja haasteellisemmän improvisaation Ouluun saapumisen ajankohtaa lienee mahdotonta selvittää, mutta voisi olettaa sen rantautuneen sinnekin nimenomaan modernimman jazzin harrastuksen mukana. Viimeistään tutkimuksen ajanjaksona improvisaation voi katsoa olleen jo leimallinen osa jazzin soittamista paikallisessa jazzkulttuurissa. Tämä tuli vahvasti esille myös haastatteluissa. Improvisaatio oli musiikin ydin ja sisältö. Tämän lisäksi sillä oli luonnollisesti vaikutuksensa myös soitannolliseen kehittymiseen oululaistenkin muusikoiden keskuudessa. Tältä osin Oulun jazzkulttuuri oli hyvin linjassa muun Suomen kehityksen kanssa. Myös Oulussa siirtyminen suurilta osin sovitetusta tanssijazzista improvisoituun jazziin merkitsi ratkaisevaa muutosta jazzmusiikin koko asemaan.

4.6 Eri jazztyylien ja makujen kohtaaminen

Vaikka erotteluita tehtiinkin jazzin soittamisen eri tyyliuuntien välillä, pidettiin kuitenkin kaikkia tyylejä jazzin kategorian alle kuuluvina. Eri tyyliuuntien edustajat ja ikäpolvet pystyivät jameissa nousemaan myös yhtä aikaa lavalle. Tietysti jazzharrastajat jakaantuivat tiettyssä määrin omiksi ryhmikseen juuri omien, jazzin tyyliuuntiin liittyvien mieltymystensä perusteella. Samaa on esittänyt Pekka Koivisto Tampereen jazzkulttuuria 1940- ja 50-luvuilla käsittelevässä pro gradu työssään (1999, 91-92). Joka tapauksessa sekakokoonpanot eri tyylisten ja ikäisten soittajien kesken jameissa olivat täysin yleinen ilmiö.

Liike eri tyyliuuntien välillä tapahtui lähinnä siten, että nuoremmat, avantgardeen tai fuusiojazziin syventyneet soittajat kävivät soittamassa myös perinteisempiä jazzin lajeja jameissa. Oli täysin normaalia, että nuorempi polvi soitti myös esimerkiksi swingiä ja bebopia, joskus jopa dixieland-jazzia (Kesti 26.5.2011, haastattelu). Vastakkaisen suuntaista liikettä taas ei juuri ollut havaittavissa, eli perinteisen jazzin harrastajat eivät vastavuoroisesti useinkaan vierailleet uudempia tyylejä sisältäneissä jamiesiintymisissä. Joka tapauksessa pääsääntöisesti pysyttiin omissa porukoissa.

Nuorempi sukupolvi, joka oli orientoitunut jazzin modernimpiin tyyliuuntauksiin, saattoi kokea toisinaan, että suhtautuminen oli jopa nuivaa heidän soittamiaan jazztyylejä kohtaan. Fuusiojazzin sähköinen ja kovaääninen soitto ei aina ollut kaikkien mieleen:

Joskus jameissa syntyy vähän semmosta, ei nyt kahnausta mutta epämiellyttäviä tuntemuksia. Vanha polvi ei tavallaan sietänyt tämmöstä kovaäänisempää musiikkia. Mutta se oli kyllä harvinaista. Kyllä kaikille annettiin tila ja vapaus soittaa. Oli hyvä että silloin oli tämmöstä monenlaista porukkaa. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Myöskään avantgarden muotorajoja koetellut ilmaisu ei aina ollut perinteistä jazzia harrastaneen vanhemman polven mieleen. Koska jazzkulttuuri oli Oulussa tutkimuksen ajanjaksolla vielä melko harrastelijapohjaista, eivät jazztyylien vastakkainasettelutkaan olleet aina niin kiihkeitä. Kuitenkin Jouni Kesti muistelee, että hänen musiikkiinsa ei aina suhtauduttu pelkästään positiivisesti:

Mua katottiin monesti pitkään kun mää soitin myös freetä, mutta se oli amatöörimaista meininkiä. Se oli nimenomaan harrastus niin ei siinä myöskään nämä tämmöset sosiaaliset maneerit ollu mitenkään linjakkaita. (Kesti 26.5.2011, haastattelu.)

Tällainen suhtautuminen oli kuitenkin, kuten Sarkkinen mainitsee, enemmän poikkeus kuin sääntö. Tila annettiin yleensä jokaiselle soittaa, joka sitä halusi. Ilmeisesti eri tyyliuunnat tiedostettiin kuuluviksi samaan jazzin perinnejatkumoon. jazzmuusikkoa pidettiin aina jazzmuusikkona tyyllisistä mieltymyksistään huolimatta. Kysymys olikin lähinnä yksilöiden omista mieltymyksistä jazzmusiikin eri tyylien suhteen. Toisaalta rajanveto eri tyyllilajien ja genrejen välille osoittautui tarkastelussa paikoitellen huomattavan vaikeaksi.

4.7 Maantiede ja musiikkityyli

Halusin myös selvittää, kehittyikö Oulussa maantieteellisistä syistä jonkinlaista omintakeista, Oululaisille jazzmuusikoille tunnuksenomaista tyyliä. Usein haastatteluissa tuotiin esille, että jazzmusiikin uusimmat virtaukset saapuivat ja juurtuivat Ouluun ainakin jonkin verran eteläistä Suomea hitaammin. Tilanne oli periaatteellisesti sama, kuin järjestäytyneen toiminnankin tapauksessa. Ne kehityskulut, jotka tapahtuivat esimerkiksi Helsingissä jo hieman aiemmin 1960-luvulla, tapahtuivat Oulussa vasta vuosikymmenen loppupuolella tai kokonaan vasta 1970-luvun puolella.

Suomen tasolla 1960- ja 1970-luvut merkitsivät omintakeisemman, suomalaisen jazztyylin syntyä esimerkiksi kansanmusiikkivaikutteineen (Haavisto 1991, 270-271). Oulussa jazztyyli kuitenkin nojasi vielä lähes kokonaan yhdysvaltalaiseen ja erityisesti afroamerikkalaiseen jazzin soittamisen perinteeseen. Tosin ajan virtausten mukaisesti vaikutteita otettiin jonkin verran lähinnä suomalaisesta kansanmusiikista, mutta melko satunnaiselta pohjalta. Jazzin harrastaminen Oulussa oli vielä huomattavasti esimerkiksi Helsinkiä harrastelijamaisemmalla tasolla. Ammattilaiseksi pyrkiviä ja omaa tyyliä aktiivisesti kehittäviä muusikoita ei Oulussa vielä tuolloin ollut, kuten Sarkkinen muistelee:

Tietenki se jazzmusiikki siihen aikaan ei ollu muotoutunut vielä niin selväksi kun se on tänä päivänä, että on eri genret. Se oli semmosta yhteistä hauskanpitoa ja kokeilua. Helsingissä varmaan oli enemmän semmosia asianharrastajia, jotka oli tyylistä tietosia jo, että mitä he haluaa tehdä. Täällä oli enempi semmosta kokeilua eri musiikkityylien ja muusikkojen kanssa ja hauskanpitoa. Täällä oltiin vähän silleen jälkijunassa ehkä. Se oli niin uutta täällä, sanotaan näin. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Luonnollisesti oman tyylin kehittäminen olisi jo ensi kädessä vaatinut runsaasti aikaa kokeiluille jazzmusiikin parissa ja myös soiton harjoittelemiselle. Jazzmusiikki selvästi haki vielä omia uomiaan Oulussa. Yhtenä huomattavana seikkana virikkeiden saamisen kannalta oli se, että jazzkonsertteja varsinkaan nimekkäiltä artisteilta niin Suomen kuin muunkaan maailman osalta ei Oulussa juurikaan nähty. Tältä osin Oulussa oltiin huonommassa asemassa jazziin liittyneiden virikkeiden suhteen kuin Etelä-Suomessa, jossa nimekkäitä jazzartisteja kävi jo esiintymässä ja jossa myös Suomen parhaat soittajat pääsääntöisesti asuivat (Oksa 26.5.2011, haastattelu).

Lopulta ensimmäisen kappaleen pohdintaan on vastattava, että Oulun syrjäisen sijainnin ei nähty tuoneen jazzilmaisuuksiin myöskään maantieteellisestä eristyksestä kumpuavaa omaleimaisuutta vaikkapa koko kaupungin tai sen jazzyhteisön tasolla. Jos jotain omaleimaisuutta tahtoi löytää, niin haastatteluissa puhuttiin enemmän jokaisen soittajan henkilökohtaisesta tyylistä. Vaikutteita pyrittiin ottamaan sieltä, mistä niitä saatiin ja sulauttamaan niitä osaksi omaa tyyliä (Granroth 1.3.2011, haastattelu). Oululaisilla muusikoilla ei ollut myöskään esimerkiksi päivätöiden tai opiskelun vuoksi aikakaan niin intensiiviseen kokeilemiseen jazzmusiikin parissa, kuin vaikkapa valtakunnan huippunimillä jo tuohon aikaan oli (Haavisto 1991, 301). Määrittävänä tekijänä tuntui musiikkityylin suhteen olleen jäljessä tuleminen, vaikkakin kansainvälisesti pysyttiin kyllä mukana jazzin uusimmista virtauksista radion, äänilevyjen ja jazzista kirjoitetun materiaalin avulla. Jazznuotteja ja toisaalta niiden lukutaitoa Oulusta löytyi vielä 1960- ja 1970-luvuilla melko vähän.

5 JAZZYHTEISÖ OULUSSA

5.1 Muusikot

5.1.1 Taitavat amatöörit

Usein jamien lisäksi ainoat tilaisuudet, joissa muusikot pääsivät esiintymään, olivat tanssi- ja viihdekeikat. Jami- ja etenkin klubitoiminta jazzin saralla olivat vielä 1960- ja 1970-lukujen Suomessa niin harvinaisia tapauksia, että muusikot tekivät soittamaan päästäkseen runsaasti juuri tanssikeikkoja. Jazz harrastuksena antoikin 1950-luvulta lähtien Suomessa pohjan suhteellisen tasokkaille tanssi- ja viihdeorkestereille, kun muusikot olivat hioneet taitojaan jazzin parissa. (Jalkanen & Kurkela 2003, 397-399.) Oulussakin tanssiravintolat ja -lavat tarjosivat runsaasti soittomahdollisuuksia työtä etsiville jazzmuusikoille.

Oulussa jazzkulttuuri rakentui lähes yksinomaan amatöörimuusikoiden varaan. Tämä tarkoitti sitä, että lähes jokainen jazzia harrastanut muusikko teki myös tanssi- ja viihdekeikkoja. Useat jo 1950-luvulla aloittaneista suomalaisista jazzmuusikoista jatkoivat näiden keikkojen tekemistä vielä 1960-luvulla (Haavisto 1991, 262-263). Oulussa tämä jatkui 1970-luvunkin puolella. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että muusikot olisivat olleet useinkaan täyspäiväisiä ammattilaisia, vaan keikoilta haettiin lisäansiota päivätoiden tai opiskeluiden lisäksi. Täyspäiväisen muusikon ammatti ei oikeastaan ollut edes mahdollinen, tai ainakin toimeentulo oli pelkkien keikkapalkkioiden varassa hyvin niukkaa (Oksa 26.5.2011, haastattelu). Jazzkonsertteja muusikot eivät juurikaan jamien lisäksi Oulussa päässeet vielä tuolloin soittamaan. Haastateltavat kokivat olevansa ensisijaisesti jazzmuusikoita, mutta olosuhteiden pakosta jazzkonserttien sijasta esiintyminen painottui tanssi- ja viihdekeikkoihin.

Haastatteluissa kävi ilmi, että Oulussa jazzia harrastaneiden muusikoiden tasoa pidettiin yleisesti melko korkeana. Totta kai eroja yksilöiden välillä oli, mutta varsinkin parhaiden soittajien kohdalla näkemys oli se, että nämä olisivat hyvin kestäneet valtakunnallistakin vertailua. Erikoistuneen jazzmuusikon ammatti kuitenkin oli Oulussa täysi mahdottomuus. Täytyy muistaa, että eteläisessä Suomessakin ensimmäiset jazzmuusikot alkoivat vasta vähitellen pyrkiä kohti ammattimaista jazzmuusikon asemaa (Haavisto 1991, 262-263, 301). Jazzkulttuuri koostui Oulussa muusikoiden osalta amatööreistä, mutta usein valtakunnankin tasolla huomattavan

pätevistä sellaisista. Useampi lähtikin ainakin väliaikaisesti Oulusta pois nimenomaan muusikon ammatin perässä.

5.1.2 Muusikot lehtikirjoittelussa

Myös lehtikirjoittelu toi useaan otteeseen esille oululaisten jazzmuusikoiden korkean tason. Esimerkiksi Paroni Paakkunaisen opetustapahtuman yhteydessä pidettiin konsertti, jossa säestäjinä toimivat oululaiset muusikot. Kirjoittaja raportoi, miten nämä muusikot olivat täysin päteviä säestämään Suomen tuon ajan yhtenä huippuna pidettyä Seppo "Paroni" Paakkunaista:

Koneen myöhästyminen aiheutti senkin, ettei Paroni ehtinyt paljoakaan neuvotella säestäjiensä kanssa illan musiikista. Onneksi kuitenkin osaavia miehiä löytyy Oulustakin. Jonne Kesti, Matti Kortesuoma, Aimo Jaara ja Pekka Leminen muodostivat rungon, jonka varaan Paroninkin sopi jotain rakentaa. (Kaleva 5.4.1973. "Paroni opetti ja soitti", Masa.)

Valtakunnallisten jazzpäivien yhteydessä pidettiin useita jameja, joista myös uutisoitiin. Näkökulma oli lähes poikkeuksetta se, että valtakunnan jazzeliitin ollessa paikalla oli hyvä esitellä myös oululaisten jazzmuusikoiden osaamista. Lehdistön kannustava ja kehuva asenne oli selkeästi linjassa niiden tavoitteiden kanssa, joissa Oulu haluttiin nostaa yleisesti tunnustetuksi ja merkittäväksi jazzkeskukseksi Suomessa.

Yksi jazzharrastuksen ilmentymä, joka sai huomattavan paljon huomiota lehdistön taholta, oli Polar Big Band. Orkesteri nähtiin Suomen mittakaavassa täysin kilpailukykyisenä isona jazz- ja viihdeorkesterina, joka myös kehittyi jatkuvasti parempaan ja ammattimaisempaan suuntaan. Näin ollen orkesteriin asetettiin tulevaisuuden suhteen suuriakin odotuksia. Myös *Kalevan* kulttuurisivuilla innostuttiin kirjoittamaan Polar Big Bandin konserteista varsin hyväksyvään ja positiiviseen sävyyn:

Konsertin loppupuolisko oli taas aivan erityyppistä musiikkia. Oululaisten ikioma Polar Big Band vie ohjelmistonsa läpi erittäin hienosti – pari viikkoa sitten Pohjankartanossa pidettyyn keskiviikkokonserttiin nähden oli jälleen tapahtunut edistymistä! Käsitykseni mukaan alkaa Polar Big Band olla tasoltaan jo varsin

kovaa luokkaa. (Kaleva 30.10.1973. "Jazzpäivien konsertit eivät vetäneet Oulussa", Seppo Nuortimo.)

Polar Big Bandin yhteydessä otettiin usein myös esille se, miten orkesteri ansaitsisi työstään tunnustuksena julkista tukea. Esimerkiksi orkesteritoimikunnan ehdotus kahden alueellisen big bandin perustamisesta Suomeen oli varmasti herättänyt toiveita Oulussa (Gronow 1976, 131). Lopultahan Pohjois-Suomen alueen big band kunnallisine muusikon virkoineen sijoitettiin kuitenkin Kajaaniin (Haavisto 1991, 323). Joka tapauksessa lehdistön kirjoittelu oululaisen jazzin ja muusikoiden tasosta oli kautta linjan positiivista ja kieli ainakin terveestä paikallisesta itsetunnosta ja näyttämisen halusta. Toisaalta kirjoittajista moni kuului itsekin Jazz 20 ry:n aktiiveihin, joka vielä paremmin selittää suhtautumista muusikoihin. Luonnollisesti oma toiminta haluttiin esittää mahdollisimman positiivisessa valossa.

5.1.3 Muusikoiden itseoppineisuus

Muusikot Oulun jazzkulttuurin piirissä olivat melkeinpä poikkeuksetta itseoppineita. Esimerkiksi musiikin teoriaa ja nuotteja ei useinkaan hallittu, mutta toisaalta niitä ei myöskään nähty erityisen tarpeellisiksi (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu). Tämä jo siksi, että improvisoitua musiikkia ei voi soittaa nuoteista. Musiikin omaksuminen ja edelleen kehittäminen tapahtui lähinnä korvakuulolta.

Suomessa ei tuohon aikaan ollut käytännössä mahdollisuuksia saada koulutusta ns. kevyen musiikin alalta. Näin oli asian laita ainakin ammattimaisen koulutuksen suhteen. Mahdolliset musiikin opinahjot olivat tuohon aikaan armeijan soittokunnan koulutus sekä klassisen musiikin konservatorio- tai musiikkiopistokoulutus. Kevyen musiikin alalta käytännössä ainoana mahdollisuutena toimivat lyhyemmät seminaari- tai leirimuotoiset koulutukset. Oulussa ja koko Pohjois-Suomessa kevyen musiikin koulutuksen ongelma oli tietysti vielä korostuneempi kuin vaikkapa Helsingissä, missä pop- ja jazzmusiikin koulutusta oli hiljattain 1970-luvun alkupuolella jo aloitettu Oulunkylässä. (Haavisto 1991, 312-313, 315-318; Jalkanen & Kurkela 2003, 399.)

Ainoat kerrat, kun haastateltavien mukaan Oulussa oli mahdollista saada opetusta nimenomaan jazzsoitossa, olivat esimerkiksi viikonlopun yli kestäneet jazzseminaarit.

1950-luvulla Olli Hämeen yhtye kävi ainakin kerran Oulussa opettamassa halukkaille jazzin soittoa instrumenttikohtaisessa opetuksessa ja lisäksi luennoimassa aiheesta (Oksa 26.5.2011, haastattelu). Myöhemmin hieman samassa hengessä tulivat tietysti Jazz 20 ry:n järjestämät jazzseminaarit ja valtakunnalliset jazzpäivät (Eloranta 2013, luonnostelma; Nuortimo 1998). Jazzsoiton opetteleminen kysyi tahtoa ja omaa aktiivisuutta. Haastatteluissa korostuikin se, että soittamisen opetteleminen oli usein kovan työn takana. Keikkailun ja jazzin kuuntelun vaikutuksesta jazzharrastajat alkoivat usein kuitenkin kiinnostua aiheesta enemmän, joka johti taas omaehtoiseen aiheen opiskeluun.

Jazzia opiskeltiin korvakuulolta, kuuntelemalla sitä äänilevyiltä ja joissakin tapauksissa myös radiosta. Suomessa radiotarjonta ei sisältänyt vielä juuri lainkaan jazzia. Sitä löytyi kuitenkin ulkomaisten radioista, kuten BBC ja Radio Luxembourg. Myös ruotsalainen radio oli jo tuolloin ohjelmatarjonnaltaan melko edistyksellinen. Lyhytaaltotaajuuksien kautta tästä tarjonnasta päästiin nauttimaan Oulussakin. (Nuortimo 1998.) Vaikka äänilevyjä olikin Oulussa vaikea saada käsiinsä, oli niitä kuitenkin jonkin verran liikkeellä. Näin ollen Oulussakin pysyttiin suurin piirtein selvillä siitä, mitä jazzmaailmassa ainakin afroamerikkalaisen jazzin valtavirrassa tapahtui. Kuunnellut levyt olivatkin haastateltavien mukaan useimmiten nimenomaan Yhdysvaltalaisen muusikoiden levyjä. Levyiltä kuuntelemalla opittua jazzia päästiin ainakin melko tuoreeltaan kokeilemaan myös käytännössä ja soveltamaan sitä omaan soittamiseen. Joka tapauksessa äänilevy ja tietyin osin radio nähtiin ehkäpä tärkeimpinä yksittäisinä ”oppimateriaaleina” jazzin soiton opiskelussa.

Levyiltä opettelun puutteiksi nähtiin se, että kuullun soiton lisäksi ei ollut olemassa visuaalista materiaalia. Näin ollen usein kyllä kuultiin mitä musiikissa tapahtuu mutta jäi hämärän peittoon, miten se tehtiin visuaalisen puolen puuttuessa. Haastatteluissa korostettiin myös sitä, että jazzsoiton näkeminen elävänä toi usein uusia näkökulmia ja ulottuvuuksia soiton opiskeluun.

Varsinkin 1950-luvulla, kun tanssijazzkiertueet vielä kiersivät Suomea, oli Oulussakin mahdollisuuksia nähdä tasokkaita jazzmuusikoita tositoimissa. Esimerkiksi Olli Hämeen, Onni Gideonin ja Ossi Aallon yhtyeissä soittivat tuohon aikaan pääkaupunkiseudun ja samalla koko Suomen jazzeliitti (Haavisto 1991, 175-176). Viimeistään 1960-luvulle tultaessa nämä kiertueet kuitenkin loppuivat, joten niiden

vaikutus ulottui lähinnä vanhempaan jazzin harrastajien sukupolveen. Tämä sukupolvi oli näiltä kiertueilta ja konserteista omaksunut juuri perinteisen jazzilmaisun. Tietysti soiton opiskelua ei otettu liian vakavasti, vaan oppiminen tapahtui ikään kuin huomaamatta. Jazzkonsertteja käytiin katsomassa jo sen takia, että pidettiin kyseisestä musiikinlajista ja samalla imettiin vaikutteita myös omaan soittoon.

Yhtenä oppimisen tapana tuli myös esille jazzista lukeminen. Tätä ei kuitenkaan korostettu niin paljoa, kuin edellä mainittuja oppimisen tapoja. Toisaalta myöskään jazzia käsitteleviä tekstejä ei ollut määräänsä enempää saatavilla. Pääasiassa jazzmuusikkous perustui Oulussa käytännönläheiseen oppimiseen, tapahtuipa se sitten jameissa, levyjä kuuntelemalla, konserttia seuraamalla tai jazzista lukemalla. Haastatteluista kävi ilmi, että jazzia aktiivisesti harrastavien ringi oli innokasta opiskelemaan aihetta. Käytiin jopa Helsingissä asti katsomassa nimekkäiden esiintyjien konsertteja. Nämäkin olivat kuitenkin harvinaisia tapauksia, luonnollisesti jo suuren välimatkan vuoksi. Kaikki mahdollinen ja saatavilla oleva pyrittiin opiskelemaan. Näin Ouluun kehittyi suhteellisen taitavien amatöörimuusikoiden ryhmä, joka harrasti ja opiskeli aktiivisesti jazzmusiikkia, sekä sovelsi oppimaansa käytäntöön niin jameissa kuin tanssi- ja viihdekeikoillakin.

5.1.4 Jazzin merkitys soittajille

Haastatteluissa korostui jazzin merkitys tärkeimpänä musiikinlajina muusikoille. Jazzmusiikki nähtiin myös sinä pohjana, jolta kaikkea muutakin musiikkia ja sen soittamista lähestyttiin. Esimerkiksi viihdemusiikin soittaminen suodattui aina ”jazzlasien” läpi. Jazzin soittaminen ei rajoittunut pelkästään jameihin. Jazzin olennaisimmat osat määrittivät sen, miten muusikot soittivat mitä tahansa musiikkia. Tästä oli muotoutunut muusikoille luonnollisin ilmaisun tapa. Niinpä esimerkiksi tanssi- ja viihdekeikoilla pyrittiin sekaan laittamaan jazzilmaisua niin paljon, kuin vain mahdollista. Tämä tarkoitti käytännössä niin jazziin viittaavien sovitusten, äänenmuodostuksen, kuin lyhyiden improvisaatioidenkin käyttöä. Koko Suomessa tilanne oli vielä 1950-luvulla, Oulussa osittain tutkimuksen ajanjaksonakin se, että jazzia soitettiin tanssipaikoissa ensimmäisen tunnin ajan tavallaan sisääntulomusiikkina ennen tanssien varsinaista alkamista ja usein myös tanssien

lomassa. (Haavisto 1991, 262-263, 281; Jalkanen & Kurkela 2003, 398-399.) Näin ollen muusikot pääsivät kyllä harrastamaan jazzilmaisua jamien ulkopuolellakin. Aivan joka paikassa jazzin soittaminen ei käynyt päinsä. Esimerkiksi maakuntien tanssilavoilla jazz ei usein tuntunut vetoavan tanssimaan tulleeeseen kansaan. Kaupungissa yleisö taas oli usein vastaanottavaista jazzin suhteen niin kauan, kuin se säilyi tanssittavana (Oksa 26.5.2011, haastattelu).

Koska tanssiravintoloissa sai usein illan ensimmäisen tunnin soittaa jazzia, käyttivät myös haastattelemani muusikot mahdollisuutta hyväkseen. Jamien lisäksi tämä oli käytännössä ainoa tilaisuus, jossa jazzia saattoi soittaa elävälle yleisölle, joten se nähtiin jopa jokseenkin arvokkaana mahdollisuutena:

Se ensimmäinen tunti oli sitä semmosta sisäänlappamismusiikkia, että soitettiin jazzahavaa musiikkia. Tunti saatiin soittaa. Ihmisiä tuli sisään niin me soitettiin tämmöstä viihdejazzia. Se oli semmosta helppotajuista jazzia, perinteiseen kuitenkin nojautuen. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.)

Tällä jazzin soittamisella ei kuitenkaan ollut kovinkaan paljoa tekemistä sen kanssa, mitä haastateltavat ja muusikot yleensä pitivät puhtaimmin jazzina. Kyse oli melko pitkälle sovitetusta, viihteellisestä ja helposta jazzista. Tilaa ainakaan kovin pitkille tai vaikeille improvisaatioille ei luonnollisesti ollut. Enemmän tämä käytäntö ja tapa palvelikin lähinnä lämmittelemistä itse tanssiosuutta varten. Kuitenkin muusikoilla tapana aina tilanteen sen salliessa sekoittaa jazzia myös tanssimusiikin sekaan. Tämä tietysti piti soittamisen muusikoiden kannalta mielenkiintoisena ja useimmiten kelpasi myös yleisölle, mikäli ei lähdetty liian kauas musiikin tanssittavuudesta tai helppotajuisuudesta.

5.1.5 Yhtyetoiminta

Jazztoiminnan jamipainotteisuuden vuoksi Oulussa ei vielä 1960- ja 1970-luvuilla ollut pelkästään jazzmusiikkiin erikoistuneita yhtyeitä kovinkaan paljoa. Enemmän oli kyse tanssiyhtyeistä, joissa jazz oli merkittävässä osassa mukana. Esimerkkinä tästä toimii vaikkapa saksofonisti (myöhemmin iskelmälaulaja) Jarmo Tuomisen sekstetti, jonka ilmaisu nojasi hyvin pitkälle jazziin, mutta joka teki suurimmilta osin tanssikeikkoja.

Yhtyeessä soitti Tuomisen lisäksi myös muita Oulun tuon ajan taitavimpia jazzmuusikoita, kuten trumpetisti Eero Lyttinen, tenorisaksofonisti Pentti "Vinkki" Hiltula, rumpali Seppo Paavola, basisti Kari Alenius sekä pianisti Arvo "Arppa" Suomalainen. Haastatteluista ja lehtiartikkeleista kävi useammassa kohtaa ilmi, että edellä mainitut muusikot olivat Oulun ehkä arvostetuimpia jazzmuusikoita, jotka monien mielestä kestivät valtakunnallistakin vertailua. Toinen merkittävä yhtye, joka toimi 1960-luvulla oli Jam Boys. Tässä soittivat muun muassa Erkki Lehtola, Jouko Paavola, Timo Lappalainen, Martti Lappalainen ja Jukka Teittinen. Muita paljon keikkailleita, jazziin päin vahvasti kallellaan olevia yhtyeitä olivat esimerkiksi Blue Quintet ja Bell Boys. Näillä kaikilla oli oma osansa traditionaalisemman jazzin vakiinnuttamisessa osaksi Oulun musiikkielämää. Esimerkiksi Arvo Suomalainen ja Pentti Hiltula mainittiin haastatteluissa erittäin eteviksi perinteisen swingmusiikin soittajiksi. Näiden lisäksi myös Juhani Viitala ja Utria Valkama olivat oululaisen jazzin kärkinimiä. Suurin osa heistä oli omaksunut swingin 1950-luvulla aikansa nuorisomusiikkina. Kuitenkin näillä yhtyeillä oli myös oma osansa modernimpien jazzsuuntausten tuomisessa Oulun leveyksille. Tämä tarkoitti käytännössä bebop -tyyliä, mutta esimerkiksi Jam Boysin ja Jarmo Tuomisen Sekstetin osalta myös uusimpien avantgarde -tyyliä soittamista. (<http://www.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/jazz/muusikkoja.htm>, katsottu 23.9.2011.)

Moderneimman jazzilmaisun saralta merkittävä yhtye oli 1960- ja 1970-luvuilla toiminut Kestapo. Tässä soitti muun muassa rumpali ja lyömäsoittaja Jouni Kesti. Myös basisti Tuomo Haapala oli tärkeä hahmo 1960-luvun oululaisessa avantgarde-jazzin soitossa ennen muuttoaan Helsinkiin ja myöhemmin Tukholmaan. (Junttila 2003, 34-35; Nuortimo 1998.) Haapala oli alun perin rautalankayhtye Bachelorsin jäsen, mutta 1960-luvulla yhtye alkoi viedä ilmaisuaan yhä enemmän jazzin suuntaan. Tässä yhteydessä aloitettiin myös ravintola Ala-Arlin jamit, joissa Bachelorsin lisäksi toimi tärkeänä puuhamiehenä alttosaksofonisti Erkki Summala, joka tunnettiin ehkä paremmin pseudonyymillä Igor Sidorow. Ala-Arlin jamit 1960-luvun puolella välissä loivat paljolti pohjaa myöhemmälle jamikulttuurille. (<http://www.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/jazz/muusikkoja.htm>, katsottu 23.9.2011.) Nuorin sukupolvi ajautui jazzin pariin bluespohjaisen musiikin kautta. Esimerkiksi haastateltavista Harri Sarkkinen kuului tähän ryhmään. Hänen edustamansa Mixture -

yhtye kävi ahkerasti Rattorin jameissa 1970-luvun puolella (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu).

Yhtyetoiminta keskittyi pääsääntöisesti pienyhtyeisiin, jotka soittivat tanssi- ja viihdekeikkoja. Ensimmäinen Big Band -yritelmä Oulussa toteutettiin jo 1960-luvun puolenvälin jälkeen Rauhalassa. Tämä toimi kuitenkin hyvin epäviralliselta ja organisoimattomalta pohjalta (Jeronen 3.3.2011, haastattelu). Merkittävimmän osan Oulun jazzyhtyetarjontaan nimenomaan isojen yhtyeiden kategoriassa antoivat jazzklubin toiminnan aikana perustetut Polar Big Band ja Polar Dixie Band. Näistä ainakin Polar Big Band järjesti myös virallisia konsertteja jo Jazz 20 ry:n toiminnan alkutaipaleen aikana. Ilmeisesti nämä konsertit olivat myös huomattavan suosittuja, jos tarkastellaan niiden yleisömäärää. Polar Big Bandin johtajana toimi Jazz 20 ry:nkin alkuaikojen puheenjohtaja Stig Forsman. Molemmat kokoonpanot esiintyivät toisinaan myös jamien yhteydessä. (Eloranta 2013, luonnostelma; Nuortimo 1998.)

5.2 Jazzyleisö

Jazzkulttuurin ja myös sen järjestäytymisen kannalta tärkeä osatekijä oli tietenkin myös aktiivisesti jazzia seuraava yleisö. Oulussa jazzyleisö oli haastatteluiden mukaan huomattavan opiskelijavaltaista. Tämä tietysti johtui paljolti siitä, että sekä Rauhala että Rattori-lupi olivat opiskelijaravintoloita ja olivat siksi yleisesti opiskelijoiden suosiossa ajanviettopaikkoina.

Rauhalassa yleisö koostui haastateltavien mukaan pitkälti niistä ihmisistä, jotka kävivät siellä muutenkin. Luonnollisesti muusikot kävivät soittamisen lisäksi myös kuuntelemassa jameja. Opiskelijaravintoloiden statuksesta huolimatta yleisöstä kaikki eivät olleet opiskelijoita, mutta joka tapauksessa pääasiassa nuorempaa väkeä. Tosin aina ei ollut varmaa, kuinka moni oli tullut varta vasten jazzia kuuntelemaan ja kuinka moni oli osunut paikalle sattumalta. (Fagerholm 25.5.2011, haastattelu.) Tältä osin on ehkä liioittelua puhua kovinkaan määrittyneestä jazzyleisöstä. Ilmeisesti yleisön puolella ei ollut mitään tiedostettua ryhmätunnetta jazzin harrastamiseen liittyen, ainakaan laajalti. Satunnaisia pieniä ryhmiä oli, kuten muusikoidenkin keskuudessa. Yleisön koostumus kaupungissa oli hajanaista. Oli jazzinharrastajia, satunnaisia kuuntelijoita ja mahdollisesti myös niitä, joita ravintolassa tapahtunut jazztoiminta ei

varsinaisesti kiinnostanut. Joka tapauksessa jमितilaisuudet olivat usein loppuunmyytyjä niin Rauhalassa, kuin Rattorissakin.

Harri Sarkkinen muisteli Rattorin jamien 1970-luvun puolella olleen jo yleisön ikäjakauman puolesta kirjavampia tapahtumia. Yleisön ikä vaihteli noin kahdestakymmenestä aina neljäänkymmeneen. (Sarkkinen 25.5.2011, haastattelu.) Valtaosa nuoresta väestöstä oli luultavasti orientoitunut enemmän popmusiikkiin, vaikka myös tätä ikäryhmää kävi jonkin verran jameissa. Toisaalta kaupungista löytyi myös hieman vanhempien jazzharrastajien ryhmä, joka ilmeisesti myös kävi jameissa soittamisen lisäksi kuuntelemassa.

5.3 Ryhmätunne jazzyhteisössä

Yksi kiinnostavista kysymyksistä oli se, miten vahva ryhmätunne Oulun jazzkulttuuriin kuuluvien ihmisten piirissä vallitsi. Toisaalta näin myös jazzkulttuurin ja sen jäsenten suhteet ympäröivään sosiaaliseen todellisuuteen tärkeänä kysymyksenä. Kiinnostavia kysymyksiä olivat muun muassa jazzkulttuurin parissa toimineiden henkilöiden ryhmätietoisuuden tai -tunteen määrä. Toki Jazz 20 ry:llä oli esimerkiksi oma ydinporukkinsa, joka vastasi välittömimmin aktiivisesta toiminnasta, mutta ulottuiko tällainen ryhmätietoisuus laajemmalle? Jonkin verran eroa tehtiin haastateltavien mukaan luonnollisesti ikäjakauman perusteella. Myös erot esimerkiksi eri jazzytylien kuuntelijoiden kesken tiedostettiin oululaisessa jazzkulttuurissa:

Semmonen määrätty jengi oli kyllä, mitkä niinku arvosti sitä. Määrätty piiri mikä kuulu siihen, niitä semmosia kavereita. Harri, Nuortimon Seppo oli siinä ja Törmäsen Seppo ja Granrothin Esko ja Kankaan Taisto. Se semmonen pikku klaani kerty siihen jotka tykkäs siitä musiikista. Sitten jotkut tykkäs erilaisesta, modernimmasta musiikista ja ne kokoontu omaan leiriinsä. Se oli oma leiri taas vähän. (Oksa 26.5.2011, haastattelu.)

Toisaalta jaottelua tapahtui myös soittajien taitojen perusteella. Saman tasoiset muusikot ajautuivat usein toistensa seuraan ja muodostivat tällä tavoin omia ryhmiään. Toisaalta tanssi- ja viihdemusiikin ollessa kyseessä toiset yhtyeet nähtiin jossain määrin kilpailijoina, joka muodosti taas yhteenkuuluvuuden tunnetta yhtyeiden sisällä. Kilpailu

ei kuitenkaan välttämättä ollut kovin vakavaa, mutta toki hyvistä keikoista oli kilpailua yhtyeiden kesken. Luonnollisesti muusikoiden musiikilliset kyvyt taas vaikuttivat ryhmien muodostumiseen erityisesti jमितilanteissa.

Ympäröivä yhteiskunta ja sosiaalinen todellisuus eivät ainakaan haastateltavien mukaan aiheuttaneet ongelmia jazzkulttuurille. Alun perin oletin, että esimerkiksi uskonnolliset tai aatteelliset ryhmät olisivat saattaneet joutua törmäyskurssille jazzmusiikin harrastuksen kanssa. Näiden maailmat eivät kuitenkaan juuri kohdanneet Oulussa (Jeronen 3.3.2011, haastattelu). Minkäänlaista selkeää ja tiedostettua laajaa ryhmäidentiteettiä ei ainakaan keräämieni tietojen valossa ollut. Ainoana yhdistävänä tekijänä tuntui olevan jazzmusiikin jonkinasteinen harrastus, joka vielä jakaantui sen useisiin alalajeihin ja niitä suosiviin ryhmiin. Toisaalta myös esimerkiksi opiskelijat, nuoriso tai vaikka suuret ikäluokat saattoivat jossain määrin toimia yhteisinä nimittäjinä Oulun jazzkulttuurissa. Keith Neguksen näkemystä ryhmien ja alakulttuurien identiteeteistä mukaillen teen johtopäätöksen, että jazzkulttuurin jäseniä yhdisti lähinnä jazzharrastus. Tämän lisäksi kyseisen alakulttuurin jäsenet kuuluivat henkilökohtaisilla tahoillaan useisiin muihin identiteettiä muodostaviin ryhmiin, eikä pitävän yhteneviä identiteetin rakennusosasia voi oikeastaan jazzharrastuksen lisäksi nimetä. (Negus 1996, 99-100)

5.4 Jazzkulttuurin arvostus Oulussa

Populaarimusiikin asemasta käytävä keskustelu kävi kiivaimmillaan 1960–70-luvulla (Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003, 14-15). Oulussakin jazzin sosiaalista asemaa pyrittiin nostamaan paremmaksi. Klassinen musiikki nautti Oulussa selkeästi suurinta arvostusta esimerkiksi yhteiskunnallisen tuen muodossa, mikä kävi ilmi niin haastatteluista kuin lehtiartikkeleistakin. Jazzmusiikilta tämä tuki taas puuttui käytännöllisesti katsoen kokonaan. Jazzkulttuuri haki vielä paikkaansa musiikin kentässä, eikä yhteiskunnallista arvostusta välttämättä kovinkaan raivokkaasti vaadittu.

Klassisen musiikin soittajat saattoivat haastateltavien mukaan suhtautua jopa halveksien improvisoituun jazzmusiikkiin. Toisaalta esimerkiksi Polar Big Bandissa oli puhaltajia myös kaupunginorkesterista. Jameissa näitä ei kuitenkaan ilmeisesti nähty. Laajemmin yhteiskunnallisesti ajateltuna jazz oli Oulussa melko tiukasti marginaaliin

asettuva ilmiö. Väestöstä lopulta suhteellisen pieni osa harrasti jazzia ja ymmärsi sen päälle. Joka tapauksessa kysymys oli nimenomaan pienen ryhmän jakamasta harrastuksesta, jolloin laajaa yhteiskunnallista tunnustusta ja asemaa ei ehkä kovin tosissaan voinut odottaakaan. Laajasti hyväksytyä korkea- saatika valtakulttuuria jazz ei Oulussa missään nimessä ollut:

Ei se ollu mittään korkeaa taidetta sillon. Se oli vähän, miten mää sanosin, se oli vähän tommosta boheemihommaa. Se oli aika pieni sakki, joka sitä jazzmusiikkia arvosti. Jos konsertti järjestettiin jonneki, jazzkonsertti, niin ei se siihen aikaan hirveen paljon sitten ihmisiä tullu kuunteleen niitä. (Oksa 26.5.2011, haastattelu.)

Päällimmäisenä mieleeni jäi kysellessäni jazzin sosiaalisesta asemasta Oulussa juuri toisaalta sen olemattomuus ja toisaalta se, ettei aseman kohentamista varsinaisesti edes katsottu tarpeelliseksi. Ainakin tämä päti niin kauan, kun toiminta keskittyi vain jamitilaisuuksien järjestämiseen. Tältä osin Oulun jazzkulttuurin kehitys kulki jäljessä eteläiseen Suomeen verrattuna, jossa oltiin jo tiedostavampia kulttuuripoliittisten kysymysten suhteen.

5.5 Lehdistö ja jazzin asema

Jos Jazz 20 ry:n toiminta ja koko jazzkulttuuri Oulussa ei ollut ainakaan kovin näkyvästi poliittista, lähti lehtikirjoittelu hieman erilaiselta pohjalta. Varsinkin kulttuuripoliittisiin keskusteluihin ja kysymyksiin otettiin varsin aktiivisesti kantaa. Erityisesti *Kalevan* kulttuurisivut kunnostautuivat näiden puheenvuorojen saralla. Myös 1970-luvulle tyypillinen taidekeskustelu oli vahvasti esillä. Ajan hengen mukaisesti jazzin asemaa ja sen muutosta käytiin lehtien sivuilla läpi useassa yhteydessä. Joissakin kirjoituksissa oli löydettävissä jazzmusiikkiin liittyen jopa valistuksellisia sävyjä. Tarkoituksena oli varmasti osaltaan levittää tietoisuutta jazzista sanomalehtiä lukeville ihmisille. Toisaalta tämän kirjoittamisen tyylin voisi nähdä myös aktiivisena osallistumisena koko Suomen lehdistössä käytyyn keskusteluun pop- ja jazzmusiikin asemasta musiikki- ja kulttuuripolitiikan kentällä 1960- ja 1970-luvuilla (Ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003; Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003; Rautiainen 1996 ja 2001).

Tällöin lähtökohtaisesti oletan, että kirjoittelussa on myös valittu puolia sen suhteen, miten jazzmusiikkiin suhtaudutaan. Kirjoittelu oli sävyiltään tässä keskustelussa lähes yksinomaan positiivisen kannan ottavaa suhteessa jazz- ja myös popmusiikkiin. Ilmeisesti Oulun tasolla vastakkaista näkökulmaa edustavat tahot eivät olleet kovinkaan äänekkäitä. Tietysti on mahdollista, että tällaista oppositiota ei varsinaisesti, ainakaan kärjistetyssä mielessä edes ollut olemassa. Joka tapauksessa kirjoittelussa sivuttiin aiheita liittyen kysymyksiin korkean ja matalan kulttuurin rajanvedosta ja jazzin asemoinnista tässä keskustelussa. Toisaalta valistuksellisuudeksi kutsumani kirjoittelun diskurssi liittyi toisissa tapauksissa vain jazzista kertomiseen ja oletettavasti vaikeana pidetyn musiikinlajin ymmärrettäväksi tekemiseen.

5.5.1 Jazzmusiikin määrittely lehtikirjoittelussa

Lehtiartikkelien kirjoittajat pyrkivät yksinkertaisimmillaan esittämään vastauksen siihen kysymykseen, mitä jazz itse asiassa on. Nämä puheenvuorot eivät missään nimessä olleet arvolatauksista täysin vapaita, mutta perimmäisenä tarkoituksena oli luultavasti kuitenkin antaa lukevalle yleisölle tietoa jazzmusiikin historiasta ja sen perustavanlaatuisista ominaisuuksista. Joskus kirjoittaja saattoi jopa heittäytyä melko runolliseksi jazzista kertoessaan:

Jazzin valtakausi sijoittuu jonnekin tuonne iloiselle kaksikymmenluvulle. Tosiasiassahan jazz on paljonkin vanhempaa, sillä sehän on saanut alkunsa etelävaltioista puuvillapelloilta. Puuvillapeltojen työläiset, enimmäkseen mustia orjia, lauloivat surunsa ja ilonsa julki, joten jazz on oikeastaan kertovaa musiikkia. Sieltä jazz on levinnyt tänne Eurooppaan, hitaasti mutta varmasti. Jazzia on viime aikoina ruvettu arvostamaan, sen oltua välillä aivan pimennossa. Jazzia on pidetty jopa jonkinlaisena barbaarimusiikkina, jota ei ole arvostettu ollenkaan. Kuitenkin on kautta aikojen ollut muutamia, jotka ovat kaiken uhallakin pitäneet sen hengissä, sillä olisihan ollut korvaamaton vahinko jos jazz olisi kuollut, olisihan silloin erään kulttuurin ilmaisukeino hävinnyt. (Oulu-lehti 2.9.1973. "Jazz on tulossa. Oulu on vireimpiä paikkoja", Anon.)

Arvolataukset näissä puheenvuoroissa syntyvät lähinnä siitä, miten jazzmusiikin sosiaalista asemaa tuodaan esille kirjoituksissa. Edellinen kirjoitus viittaa oletettavasti

siihen, miten jazz ei varsinkaan Suomeen saapumisensa välittömässä ajallisessa läheisyydessä saavuttanut ainakaan laajaa arvostusta, vaan sitä pidettiin ennemminkin kulttuurin kannalta vahingollisena ilmiönä ja ohimenevänä nuorison villityksenä (Jalkanen 1989, 334). Toisaalta kirjoituksen puheen sävyt antavat melko selvästi ymmärtää, ettei jazz vielä 1970-luvun alkuvuosinakaan nauttinut Suomessa kovin suurta arvostusta. Kuitenkin ajan hengen mukaisesti jazzmusiikkia pidettiin kirjoituksissa usein korkeatasoisena taiteen muotona, jopa klassiseen konserttimusiikkiin verrattavana:

Jazzia voidaan pitää jopa klassisena musiikkina, joka aivan hyvin puolustaa paikkaansa kaiken muun musiikin keskellä. Paremminkin, sillä nykyaikainen musiikki on kerska kulttuurin esiin tuomaa makeaa vuodatusta jostain sellaisesta jota ei ole olemassakaan. Jazzissa on tunnetta ja se on elävää musiikkia. Jazz syntyy hetken innoituksesta ja myötäilee tunnetta niin että jokainen voi sen aistia, sillä se ei ole mitään halpahintaista oman edun tavoittelua. (Oulu-lehti 2.9.1973. "Jazz on tulossa. Oulu on vireimpiä paikkoja", Anon.)

Jazzin ero perinteiseen konserttimusiikkiin tuntui löytyvän vaikkapa sen spontaaniudesta ja vapautuneesta ilmaisusta. Sinänsä puheen diskurssit istuivat hyvinkin saumattomasti koko valtakunnanlaajuiseen keskusteluun. Jazzin asemointi jonnekin matalan ja korkean taiteen välimaastoon on mielenkiintoinen ilmiö. Se ei ollut kaupallista populaarikulttuuria, mutta usein tehtiin kirjoittelussa pesäeroa myös klassiseen taidemusiikkiin. Seuraavaksi syvennän tarkastelua tarkastelemalla sitä, miten kirjoitukset pyrkivät asemoimaan jazzmusiikin populaarimusiikin ja -kulttuurin kentällä.

5.5.2 Jazzin asemointi populaarimusiikin ja -kulttuurin kentällä

Jazz eli selvästi sosiaalisen asemansa suhteen jonkinlaista muutoksen kautta Oulussakin. Se, mitä oli ennen pidetty viihteellisenä, ei ehkä ollutkaan enää kaikkien mielestä sitä. Jazzmusiikkia voisi pitää hieman erillisenä saarekkeenaan 1960- ja 1970-lukujen musiikkipoliittisessa keskustelussa. Laajalti se varmasti nähtiin vielä matalaan ja viihteelliseen kulttuurin osaan kuuluvana, mutta toisaalta sen marginalisoitunut asema ei kuitenkaan asettanut sitä saman kritiikin alle kuin popmusiikkia (Rautiainen 2003,

305-307). Kirjoittelussa muistettiin taas tuoda esille sitä, miten jazziin suhtautuminen oli kulttuuripolitiikan piirissä oli ollut melko negatiivista, arvottavaa ja jopa halveksuvaa:

Siitä ei ole niin mahdottomasti aikaa kun jazz sai meikäläisessä kielenkäytössä moneen suuntaan halveksivan määrittelyn "neekerimusiikki". Viime vuosien tuotetta on sellainen "ylellisyys", että jazzmuusikot ja myös popmuusikot ovat alkaneet saada työnsä tukemiseksi apurahoja niin kuin muutkin. Halveksiva olankohautus on ollut kauan aikaa kommenttina kun on tullut puheeksi musiikille kuuluvien apurahojen jako ja "viihteen" asema. (Kaleva. 25.10.1973. "Mikä on jazzin asema?", Kari Karemo.)

Edellinen kirjoittaja selkeästi myös irrottaa jazzmusiikin siitä viihdemusiikin kehyksestä, johon se oli perinteisesti asetettu. Tämä taas on kirjoittajan mukaan vaikuttanut siihen, että esimerkiksi apurahoja ei jazzmusiikille ole suuremmin jaettu pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta. On varmasti totta, että jazzin jouduttua siirtymään tanssilavoilta, oli sen asema vähintään vaikea. Jazzmusiikille pyrittiin luomaan uutta asemaa nimenomaan sen taiteellisuuden aktiivisella esille tuomisella. Myös suoraa ehdottelua jazzin tukemiseen oli useasti havaittavissa. Tässä tapauksessa apurahojen tarvetta perustellaan nimenomaan jazzin eriytyneellä asemalla ja sen taiteellisuudella:

Kaupunki voisi auttaa hyvinkin paljon Oulun Jazz-klubia, aivan niin kuin Kajaanissa, jossa kaupunki tukee täysipainoisesti jazzmuusikoita. Jos kaupunki tukisi Jazz-klubia kulttuurilautakunnan apurahojen muodossa, niin silloin Oulua voitaisiin myydä todella koville nimille Jazz-maailmassa. Säilyttäkäämme jazz, sillä se edustaa omalla tavallaan kulttuuria ja on kehittävää musiikkia enemmän kuin jokin Pop-jytä. (Oulu-lehti 2.9.1973. "Jazz on tulossa. Oulu on vireimpiä paikkoja", Anon.)

Edellinen kirjoittaja erotti jazzmusiikin selkeästi ajan nuorisomusiikista, "jytästä". Kirjoituksen sävystä voi vetää johtopäätöksiä siihen, että Oulussa jazz ei enää ollut varsinaista nuorisomusiikkia. Jazzinharrastajien tapauksessa kyseessä oli ainakin suurilta osin jo hieman vanhempi väestö. Jazzin voisi olettaa merkinneen edelliselle kirjoittajalle jotain viihteellistä popmusiikkia syvällisempää. Jälleen mentiin lähelle koko Suomessa 1960- ja 1970-luvuilla käytyä keskustelua korkeasta ja matalasta kulttuurista

ja erotettiin jazz viihteellisestä populaari- tai nuorisomusiikista (Ks. esim. Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003; Kurkela 2003; Rautiainen 2001). Toisaalta Polar Big Band nähtiin useimmiten viihteellisenä yhtyeenä, joka toi hieman ristiriitaisuutta tarkasteluun. Usein korostettiin sitä, miten Polar Big Band nimenomaan viihteellisyydellään vetosi laajoihin yleisöihin. Toisaalta Polar Big Bandille kuitenkin vaadittiin useammassa artikkelissa julkista tukea, vaikka voisi helposti saada sen käsityksen, että orkesterin toiminta oli taloudellisesti kannattavaa ilmankin sitä.

Asemoi jazzin musiikin kentällä miten tahansa, niin joka tapauksessa se nähtiin Oulun musiikin ja kulttuurin kenttään kuuluvana osana. Alla olevassa katkelmassa kaivataankin monipuolisuutta kaupungin (rahoittamaan?) musiikkitarjontaan, jotta monenlaisten yleisöiden tarpeet voitaisiin tyydyttää:

Näen mielelläni, että Oulussa pystyttäisiin järjestämään monipuolisia viihdekonsertteja, pop ja jazz saisi enemmän tilaa ja ylipäänsä mahdollisimman monet musiikin alueet pääsisivät esille. Lähtökohdan täytyy olla se, että nämä kaikki ovat yhtä arvokkaita musiikin alueita, eikä se, että nyt viihdettä kansalle kun se ei muusta ymmärrä. (Kaleva 13.12.1973. "Välähdyksiä valtuustosta", Kari Karemo.)

Kirjoittaja vaatii tasapuolisuutta musiikkitarjontaan. Toisaalta myös asiantuntevampaa ja vähemmän elitististä musiikkipolitiikkaa peräänkuulutetaan. Tältä osin noudatellaan koko valtakunnanlaajuisen keskustelun päälinjoja. Joka tapauksessa jazzin asemointi ei ollut lähellekään yksioikoinen kysymys tarkastelussani. Siellä missä jazzin asemoimiseen viitattiin, löytyi sekä sen taiteellisuutta, että populaariutta ja viihteellisyyttä korostavia puheenvuoroja. Epäilemättä jazz nähtiin osana populaarimusiikkia ja ehkä suurin muutoksen vaatimus kautta linjan olikin koko populaarimusiikin aseman uudelleen määrittely. Tämä taas limittyi melko saumattomasti koko Suomessa käytyyn kulttuurikeskusteluun. Jazzin asemointiin osaksi populaarimusiikin kategoriaa viittaisi jo se, että usein puhuttiin nimenomaan pop- ja jazzmusiikin asemasta.

5.5.3 Jazz korkean ja matalan kulttuurin välissä

Jazzin asemointi tapahtui populaarikulttuurin ja -musiikin lisäksi myös suhteessa perinteisesti korkeana pidettyyn kulttuuriin. Tässä tapauksessa vertailukohtana oli lähinnä klassinen konserttimusiikki. Yhteiskunnallista tukea jaettaessa vaadittiin tasapuolisuutta. Oli luovuttava nuorison suosiman populaarimusiikin leimaamisesta epätaiteelliseksi. Jazzmusiikki pyrittiin Oulussakin erottamaan valtavirtana toimineesta viihteellisestä populaarimusiikista ja mahdollisesti asettamaan jazz enemmänkin taidemusiikin asemaan:

Tähän saakka pop/jazzmusiikin ei ole laskettu kuuluvan kulttuuripolitiikan piiriin. Määrärahoja tälle musiikin sektorille ei liiemmästi ole jaettu. Tosin anomuksiakaan ei tiettävästi kovin paljon ole jätetty. Johtuneeko tuo sitten ns. "herran pelosta", jota toki voitaisiin lieventää alan edustuksella. Eiköhän olisi jo aika luopua nuorten musiikin saamasta "epätaiteellisuuden" leimasta. (Kaleva 8.12.1973. "Pop/jazzmusiikki vaille edustusta taidetoimikunnassa", K.A.N.)

Esimerkiksi tässä Polar Big Bandin konserttia koskeneessa lehtijutussa otettiin esille jopa "eliittitaiteen" käsite, josta orkesterin soittama musiikki melko selkeästi erotettiin. Jazz kuului populaarimusiikin kategoriaan, joka taas ei ollut osa "eliittitaiteiden" kategoriaa. Uskoisin, että eliittitaiteella tarkoitettiin tässä yhteydessä ainakin musiikin osalta juuri klassista konserttimusiikkia:

Kyllä kait niitä määrärahoja myönnetään ns. "eliitti"taiteeseen monestikin varsin löysin perustein ja populaarimusiikki jätetään täysin oman onnensa nojaan. On mielenkiintoista nähdä, vaivautuuko esim. herra "kulttuurikaupunginjohtaja" 26-27.10 Oulussa pidettävien valtakunnallisten jazzpäivien paneelikeskusteluun. (Oulu-lehti 18.10.1973. "Polar Big band valloitti ja viihdytti", Seppo Nuortimo.)

Äänenpainot saattoivat mennä joskus subjektiivisten, jopa melko kärkevien mielipiteiden ja rajanvetojen puolelle. Usein nämä liittyivät juuri jazz- ja yleisemmin populaarimusiikin sosiaalisen aseman käsittelyyn. Toisaalta myös toisenlaista näkökulmaa oli havaittavissa. Seuraavan tekstikatkelman mukaan klassinen konserttimusiikki voisi jopa oppia jotain ja saada uusia virikkeitä jazzmusiikilta:

Musiikin kehitys on selkeästi vinoutunut, ns. taidemusiikissa improvisointi on nollassa, ainoa missä sitä tapaa – aika heppoisessa muodossa – on niiden moderneiden säveltäjien kohdalla, jotka käyttävät aleatorisuutta, siis sattumanvaraisuutta musiikissa. Improvisointi elää jazz- ja popmusiikissa. Kun menee tällaisen musiikin konserttiin voi aina ilahtua siitä miten virkistävää ja jännittävää on kuulla musiikkia, jota parhaillaan tehdään, joka etsii muotoaan soiton edistyessä. Uskon että improvisoinnin osuus ns. taidemusiikissa antaisi eloa solistikonserteille, jota nyt uhkaa näivettyminen. (Kaleva 12.7.1973. ”Improvisointia musiikkiin”, Kari Karemo.)

Jazzia ei silti aina asetettu vastakkain ja vihamieliseen positioon suhteessa korkeakulttuuriin, erityisesti klassiseen konserttimusiikkiin. Myös niitä puheen painotuksia löytyi, joiden mukaan kaikilla musiikkityyleillä oli oma paikkansa Oulun kaupungin musiikkitarjonnassa ja -politiikassa. Taitavimmat jazzmuusikoita myös asetettiin klassisen koulutuksen saaneiden muusikoiden rinnalle, samanarvoisiksi.

Tässäkään tapauksessa rajanvedot eivät ole niin yksinkertaisia, kuin voisi olettaa. Kuten kyseisen ajan musiikkikeskustelussa yleensäkin, pyrittiin musiikinlajien välillä perinteisesti vallinneita raja-aitoja kyseenalaistamaan myös oululaisten lehtien kirjoittelussa koskien jazzmusiikkia (Jalkanen & Kurkela 2003, 491-492; Kurkela 2003, 242; Peltonen, Kurkela, Heinonen 2003, 14-15). Siinä missä jazz saatettiin asettaa oppositioon perinteisen korkeakulttuurin kanssa, oli se toisinaan vain yksi monista tukea ja tunnustusta tarvitsevista taiteenmuodoista. Joissain näkemyksissä vain yksi osa isoa musiikkiperhettä jonka sisällä ei varsinaisia hierarkioita haluttu nähdä.

6 LOPUKSI

Työssäni tarkastelin jazzmusiikin harrastamista, jazzkulttuuria ja sen järjestäytymistä lopulta rekisteröidyn yhdistyksen alle Oulussa vuosina 1965–75. Aineistoina käytin keräämääni haastattelumateriaalia, lehtiartikkeleita ja kahta tarjolla ollutta lyhyttä historiikkaa jazzmusiikin vaiheista Oulussa. Aineistoja lähestyin pääasiallisesti kulttuurihistorian näkökulmasta. Jätin tarkoituksella teoreettisen ja metodologisen viitekehyksen riittävän väljäksi, jotta aineisto itsessään saisi määrittää tutkimuksen ja tulkinnan suuntaa. Pysin silti jatkuvasti pitämään mielessäni tulkinnan kehykset ja taustateorian, mutta vältin tietoisesti niiden liian orjallista seuraamista. Näiden tarkoitus oli enemmänkin jäsentää ja selkeyttää tulkintojen tekemistä. Pysin luomaan lähteiden pohjalta mahdollisimman tarkan ja uskottavan kokonaiskuvan Oulun jazzkulttuurista tutkittavana ajanjaksona. Tätä deskriptiota seurasi, tai oikeastaan paremminkin sen rinnalla kulki jatkuvasti myös vertailu koko Suomen jazzkulttuurin kehityskulkuihin samana aikana. Luonnehtisinkin tutkimustani kontekstualisoivaksi musiikin kulttuurihistoriaksi. Tämän lähestymisen tavan valitsin siitä syystä, että halusin välttää pelkän tapaustutkimuksen tekemisen ilman minkäänlaista laajempaa kontekstia. Tällainen tutkimuksen tapa tuntui istuvan hyvin luontevasti keräämiini aineistoihin. Koska lähdeaineistoja ei ollut valmiiksi olemassa lähtiessäni tekemään tutkimusta, muodosti lähdepohjan kartoittaminen ja kerääminen myös merkittävän osan työn sisällöstä.

Tutkimuksen aikavälillä vuosina 1965–75 oululaista jazzkulttuuria määrittivät ennen kaikkea pyrkimykset järjestäytyneeseen jazztoimintaan. Vuonna 1967 jazzharrastajien pieni ryhmä perusti Oulun yliopiston ylioppilaskunnan alaisuudessa toimineen jazzklubin. Klubin toiminnan lakattua tilalle perustettiin pian, vuonna 1973, uusi rekisteröitynyt jazzyhdistys Jazz 20 ry. Viimeistään tässä yhteydessä alkoi varsinainen jazzkulttuuri Oulussa toiminnan laajennuttua pelkistä jameista myös konserteiksi ja seminaareiksi. Tämä tuntui usein olevan myös aikalaisten näkemys. Toimijat olivat tässä yhdistyksessä merkittävältä osin samaa perua, kuin ylioppilaskunnan jazzklubissakin. Kyse oli ehdottomasti ainakin jonkinasteisesta jatkumosta. Yhdistys liittyi saman tien paikallisosastoksi valtakunnallisen jazzliiton alaisuuteen. Yhteiskunnallinen tilanne, populaari- ja jazzmusiikin aseman muutos ja toisaalta kansalaisyhteiskunnan uudenlainen aktivoituminen yhtenäiskulttuurin vähitellen päättyessä johti vastaavaan

kehitykseen eri puolilla Suomea. Erityisen luonnollisesti tämä tapahtui kaupungeissa, joissa oli nuorta opiskelijaväestöä. Joka tapauksessa oli kysymys aktiivisten harrastajien toiminnasta. Ammattimaista jazztoimintaa ei Oulussa, tai juuri muuallakaan Suomessa tuolloin vielä ollut. Toisaalta juuri tämä harrastuksenomaisuus ja toisaalta jazzin jokseenkin muuttuva asema vaikuttivat siihen, että julkista tukea tämä toiminta ei Oulussa silloin vielä juurikaan saanut. Tuen tarve ei aina edes ollut niin suuri, kuin voisi olettaa. Toiminnan kustannukset olivat pieniä ja se rahoittikin esimerkiksi jamitilaisuuksien osalta hyvin pitkälle itse itsensä. Pyrkimys yhteiskunnallisesti arvostetumpaan asemaan ja toiminnan laajentamiseen esimerkiksi konserteilla ja seminaareilla kuitenkin oli löydettävissä. Jazz 20 ry:n tapauksessa tällainen kulttuuripolitiikka ei kuitenkaan ollut toiminnan pääasiallinen liikkeelle paneva voima. Enemmän oli kyse harrastusyhdistyksestä, jonka tavoitteena oli ensisijaisesti jazzkulttuurin aseman vakiinnuttaminen ja jatkuvuus Oulussa. Toiminnan laajentaminen toi kuitenkin jossain määrin esille myös kysymyksen julkisesta tuesta kaupungin kulttuurielinten ja läänin taidetoimikunnan taholta.

Haastatteluissa ja lehtiartikkeleissa oululainen jazztoiminta tuotiin useimmiten esille melko positiivisessa valossa. Pyrittiin tuomaan esille sen elinkelpoisuutta ja olosuhteisiin nähden vireää tilaa. Oulun jazzkulttuuri nähtiinkin kaupungin sisällä, ainakin jazzin harrastajien keskuudessa, usein jo melko vakiintuneeksi säveltaiteen osa-alueeksi. Myös merkittävyyttä koko valtakunnan tasolla haluttiin tuoda esille varsinkin lehtikirjoittelussa. Tätä vasten onkin kummallista, että oululaista jazzharrastusta ei noteerattu kaikesta päätellen muualla Suomessa – ainakaan niin selkeästi. Joka tapauksessa yksi ajan tavoitteista oli varmasti nostaa Oulu Suomen tasolla merkittäväksi jazzkeskukseksi. Tietyt näkemykset tosin puhuivat sen puolesta, että Oulu nähtiin jo sellaisena tutkimuksen aikavälillä.

Yksi oululaista jazzkulttuuria määrittävä tekijä 1960–70-luvulla oli epäilemättä hienoinen jäljessä tuleminen. Tämä koski niin jazzyhdistyksen toimintaa, pop- ja jazzmusiikin yhteiskunnallista asemaa kuin musiikkityyliäkin. Tämä selittynee esimerkiksi Oulun maantieteellisellä eristäytyneisyydellä. Musiikilliset vaikutteet ja jazzkulttuurin järjestäytyminen saapuivat Ouluun viiveellä vaikkapa Helsinkiin verrattuna. Ei myöskään voi olettaa, että jazzharrastus olisi ollut vielä niin vakaalla pohjalla kuin vaikkapa Helsingissä, missä jazzkulttuuria oli ollut olemassa jo selvästi

kauemmin. Harrastaja- ja yleisöpohja olivat verrattain pieniä, joka varmasti rajoitti myös toiminnan laajentumista ja toisaalta ylipäättään sen tarvetta. Kuitenkin toiminta oli puitteisiin nähden aktiivista.

Oulusta löytyi vuosina 1965–75 pohja järjestäytyneemmälle jazztoiminnalle. Jazzia harrastavia ja soittavia muusikoita oli kaupungissa riittävä määrä. Kaikesta päätellen myös yleisöä löytyi jazzille. Myös tilat jazzkulttuurille olivat olemassa. Pääasiallinen toiminnan muoto olivat jamit, joita pidettiin aluksi Rauhalassa sijainneesta opiskelijaravintolassa ja myöhemmin tekniikan ylioppilaat ry:n omistamassa Rattori-lupin ravintolassa. Vaikka jazzyhteisö olikin valmiiksi olemassa Oulussa, olisi liioiteltua puhua mistään kovin tiedostetusta tai määrittyneestä ryhmäidentiteetistä. Muusikot tunsivat kyllä laajalti toisensa, mutta esimerkiksi jamien yleisö saattoi olla melko sekalaistakin. Koska toiminta tapahtui opiskelijaravintoloissa, muodostivat opiskelijat kaiken kaikkiaan varsin merkittävän osan varsinkin jazzyleisöstä.

Lehtikirjoittelussa suhtauduttiin jazztoimintaan huomattavan positiivisesti. Jazz 20 ry:tä pidettiin tervetulleena piristyksenä kaupungin musiikkitarjontaan. Lehdistö otti Jazz 20 ry:tä avoimemmin kantaa kulttuuripoliittisiin kysymyksiin. Lehtikirjoituksissa käytiin paljon keskustelua jazzmusiikin ja ylipäänsä populaarimusiikin asemasta. Jazzia asemoitiin niin suhteessa perinteiseen korkeakulttuuriin, kuin muuhun populaarimusiikkiin. Päällimmäisenä taipumuksena tuntui olevan jazzin aseman korottaminen viihteen sijasta vakavasti otettavien taiteiden joukkoon ja tämän aseman legitimoiminen. Pop- ja jazzmusiikin julkisesta tuesta keskusteltaessa kirjoittajat ottivat huomattavan kriittisen näkökulman kaupunkia ja läänin taidetoimikuntaa kohtaan. Niiden katsottiin tarpeettomasti ylenkatsovan nykyaikaista, korkeatasoista populaarimusiikkia. Lehdistön kirjoittelu Oulussa mukaili hyvin paljon koko Suomessa käytyä musiikkipoliittista keskustelua. Kirjoittelussa käsiteltiin paljon esimerkiksi laajemman musiikkitarjonnan tukemista julkisin varoin ja pohdittiin rajanvetoa korkean ja matalan kulttuurin välillä.

Kaiken kaikkiaan Oulun jazzkulttuurista muodostamani kuva asettui melko hyvin koko Suomen kontekstiin ja ajan jazzkulttuurin yleisiin kehityssuuntauksiin. Tarkastelun näkökulmaa voisi jatkossa vielä ajallisesti laajentaa. Varsinkin nykypäivää kohti tuleva tarkastelu saattaisi paljastaa olennaisesti lisää jazzkulttuurin myöhemmistä kehityskuluista Oulussa. Lehdistömateriaalin laajentaminen taas mahdollistaisi

esimerkiksi kirjoittelun äänenpainojen muutosta ajan mittaan tarkastelevaa tutkimusta. Aloittamaltani pohjalta on hyvinkin mahdollista jatkaa tutkimusta aina nykypäivään saakka. Tällä kertaa kyseessä on yhtä, joskin ensiarvoisen tärkeää ajanjaksoa tarkasteleva kulttuurihistoriallinen tutkimus. 1960- ja 1970-luvut olivat aikaa, jolloin luotiin pohja myöhemmälle järjestäytyneelle jazztoiminnalle niin Oulussa kuin koko maassakin.

7 LÄHTEET

7.1 Tutkimuskirjallisuus

Aaltola, Juhani ja Valli, Raine (toim.) 2007. *Ikkunoita tutkimusmetodeihin*. Jyväskylä: PS-kustannus.

Carr, Ian, Fairweather, Digby, Priestley, Brian 1987. *Jazz: The essential companion*. Iso-Britannia: Grafton Books.

Gronow, Pekka 1976. *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Haavisto, Jukka 1991. *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.

Harju, Aaro 2003. *Yhteisellä asialla. Kansalaistoiminta ja sen haasteet*. Vantaa: Dark Oy.

Immonen, Kari 1993. "Mennyt nykyisyytenä". *Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen*. Toim. Kaartinen, Marjo, Mäkinen, Katriina, Rossi, Leena ja Tuhkanen, Totti. Turku: Painokiila Oy.

Jalkanen, Pekka 1989. *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Hakapaino Oy.

Jalkanen, Pekka ja Kurkela, Vesa 2003. *Suomen musiikin historia - Populaarimusiikki*. Porvoo: WS Bookwell Oy.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi, Suoninen, Eero 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Jokinen, Arja, Juhila, Kirsi, Suoninen, Eero 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Junttila, Arto 2003. *Poppia väylän pyörtheistä. Välähdyksiä Tornion kevyen musiikin historiasta*. Oulu: Multiprint.

Kallioniemi, Kari 2001. "Järki ja tunteet. Populaarikulttuurintutkimus katsoo itseään peiliin". *Kulttuurihistoria – Johdatus tutkimukseen*. Toim. Immonen, Kari ja Leskelä-Kärki, Maarit. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Kurkela, Vesa 1986. *Tanhuten valistukseen - Musiikkivalistus ja perinnetyö Suomen Demokraattisessa Nuorisoliitossa*. Helsinki: Hakapaino Oy.

Kurkela, Vesa 1989. *Musiikkifolklorismi & järjestökulttuuri - Kansanmusiikin ideologinen ja taiteellinen hyödyntäminen suomalaisissa musiikki- ja nuorisjärjestöissä*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Kurkela, Vesa 2003. "Uudet kompit, vanhat laulut – muutoksen enteet". *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa ja Heinonen, Visa. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory. An Introduction*. Iso-Britannia: Wesleyan University Press.

Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa, Heinonen, Visa 2003. "60-luvun toinen kuva". *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa ja Heinonen, Visa. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Pesola, Sakari 1996. "Tanssikielloista lavatansseihin". *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Toim. Peltonen, Matti. Helsinki: Hakapaino Oy.

Rautiainen, Tarja 2003. "Valistus ja kansalliset arvot". *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Toim. Peltonen, Matti, Kurkela, Vesa ja Heinonen, Visa. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Sarjala, Jukka 2002. *Miten tutkia musiikin historiaa?* Vammala: Vammalan kirjapaino Oy.

Siisiäinen, Martti 1990. *Suomalainen protesti ja yhdistykset*. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.

Talvitie-Kella, Tuuli 2010. *Hääpolskasta haitarijatsiin - 1900-luvun alun tanssimusiikkikulttuuri eteläpohjalaisten tanssisoittajien kertomana, kokemana ja soittamana*. Tampere: Tampereen yliopistopaino Oy - Juvenes-print.

Tirro, Frank 1977. *Jazz: A history*. W & W Norton & Company, Inc.

Virtanen, Keijo 1993. "Kulttuurihistoria humanistisena tieteenä". *Metodikirja. Näkökulmia kulttuurihistorian tutkimukseen*. Toim. Kaartinen, Marjo, Mäkinen, Katriina, Rossi, Leena ja Tuhkanen, Totti. Turku: Painokiila Oy.

7.2 Painamattomat lähteet

Eloranta, Jaakko 2013. Luonnostelmat Jazz 20 ry:n 40-vuotishistoriikka varten. Julkaistaan vuonna 2013.

Koivisto, Pekka 1999. *Jazzyhteisö Tampereella 1945-59*. Suomen historian pro gradu - tutkielma, Tampere 1999.

Nuortimo, Seppo 1998. *Soittaa haitari ja rumpu. Oululaisen jazzin kevytmielistä historiaa*.

Rautiainen, Tarja 1996. *Avantgarde, pop ja postmoderni suomalaisessa 1960-luvun musiikkiradikalismissa*. Lisensiaatintutkimus etnomusikologiassa.

Rautiainen, Tarja 2001. *Pop, protesti, laulu - Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Akateeminen väitöskirja. Sähköinen julkaisu.

7.3 Aineistolähteet

7.3.1 Haastattelut

Fagerholm, Matti. Oulussa 25.5.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

Granroth, Esko. Oulussa 1.3.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

Jeronen, Seppo. Oulussa 3.3.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

Kesti, Jouni. Oulussa 26.5.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

Oksa, Raimo. Oulussa 26.5.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

Sarkkinen, Harri. Oulussa 25.5.2011. Haastattelunauhoitus. Haastattelija Santtu Kuivamäki.

7.3.2 Lehtiartikkelit

Kaleva

Anon: "Lapinleuku Keniattalle – musiikkia koululaisille". – Kaleva 19.5.1973.

Anon: "Pop-jazz-seminaari alkaa Oulussa". – Kaleva 25.6.1973.

Anon: "Pop-jazz-oppia Oulussa: Seminaarin osuus jäi laihaksi konsertit sitäkin antoisampia". – Kaleva 3.7.1973.

Anon: "Oulun jazzpäivillä konsertteja ja paneeli". – Kaleva 25.10.1973.

Kaajakari, Marjut: "Ammattikoulutusta myös pop- ja jazzmuusikoille". – Kaleva 14.8.1973.

K.A.N: "Pop/jazzmusiikki vaille edustusta taidetoimikunnassa". – Kaleva 8.12.1973.

Karemo, Kari: "Dopplerin ilmiön musiikkikollaasi". – Kaleva 3.7.1973.

Karemo, Kari: "Feketen seikkailut sointujen maailmassa". – Kaleva 5.7.1973.

Karemo, Kari: "Improvisointia musiikkiin". – Kaleva 12.7.1973.

Karemo, Kari: "Tervetuloa Polar Big Band". – Kaleva 22.10.1973.

Karemo, Kari: "Mikä on jazzin asema?". – Kaleva 25.10.1973.

Karemo, Kari: "Välähdyksiä valtuustosta". – Kaleva 13.12.1973.

Masa: "Oulun jazzklubi uudestisyntyi". – Kaleva 26.1.1973.

Masa: "Jazz-20 sai puheenjohtajan: Stig Forsman uuden klubin johtoon". – Kaleva 8.2.1973.

Masa: "Jazz-20 jatkaa. Kalevala yllätti jamiyleisön". – Kaleva 8.3.1973.

Masa: "Jazz-aatelia jameissa: Paroni opetti ja soitti". – Kaleva 5.4.1973.

Masa: "Modernin musiikin jäljillä". – Kaleva 20.5.1973.

Masa: "Jameissa juhlivat oululaiset ja vieraat". – Kaleva 3.7.1973.

Nuortimo, Seppo: "Jazzpäivien ensimmäinen konsertti kirjava". – Kaleva 29.10.1973.

Nuortimo, Seppo: "Jazzpäivien konsertit eivät vetäneet Oulussa". – Kaleva 30.10.1973.

Pulu ja Untamo: "Oulun keväinen, muodikas jazzahtava viikonvaihte". – Kaleva 1.3.1973.

SN: "Jazzpäivät alkoivat Oulussa: Avajaisissa vain vähän yleisöä". – Kaleva 28.10.1973.

SN: "Jazzattiin valtakunnallisesti ja Paroni Paakkunainen yrjösi". – Kaleva 29.10.1973.

Törölä, Heino: "Kulttuuritoimitukselle: Musiikki ja maailmamme". – Kaleva 1.8.1973.

Vuorenrinne, Antti: "Wigwam Oulussa". – Kaleva 21.3.1973.

Kansan Tahto

Anon: "Jazzpäivät Oulussa". – Kansan Tahto 24.10.1973.

Anon: "Valtakunnalliset Jazz-päivät Oulussa". – Kansan Tahto 27.10.1973.

Oulu-lehti

Anon: "Vuorovaikutusta ja jazzia P-Pohjanmaan kesäyliopistossa". – Oulu-lehti 15.5.1973.

Anon: "Jazz on tulossa. Oulu on vireimpiä paikkoja". – Oulu-lehti 2.9.1973.

Kari: "Jazz-20 aloittaa Oulussa toimintansa". – Oulu-lehti 25.2.1973.

Kari: "Kalevala muodostui lieväksi pettymykseksi". – Oulu-lehti 8.3.1973.

Kari: "POP-Jazz seminaari Ouluun ensi kesänä". – Oulu-lehti 29.3.1973.

Kari: "Missä olikaan Jazz-kansa konsertistaan?". – Oulu-lehti 28.6.1973.

Kari: "Jazz-päivät Oulussa". – Oulu-lehti 14.10.1973.

Kari: "Jazzin pauhua viikonvaihteessa". – Oulu-lehti 25.10.1973.

Nuortimo, Seppo: "500 jäi ulkopuolelle. Polar Big Band valloitti ja viihdytti". – Oulu-lehti 18.10.1973.

7.4 Internet-lähteet

Seppo Nuortimon kirjoittama lyhyt historiikki jazzmusiikin vaiheista Oulussa sivustolla <http://www.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/jazz/oulujazz.htm> (Katsottu 21.2.2011).

Juha Sutelan kokoamaa tietoutta oululaisista jazzmuusikoista sivustolla <http://www.ouka.fi/kirjasto/musaoulu/jazz/muusikkoja.htm> (Katsottu 23.9.2011).

Jaakko Elorannan kirjoittama Jazz 20 ry:n oma historiikki yhdistyksen perustamisen vaiheista sivustolla <http://www.jazz20.com/yhdistys/historiaa/40-jazz-20-ryn-historiaa/96-jazz-20-ry-perustaminen> (Katsottu 21.2.1011).

Oulu kaupungin kirjaston *Ostrobotnia* -aluetietokanta, jossa oululaista sanomalehtimateriaalia järjestettynä digitaalisten hakusanojen mukaan 1980-luvun alusta asti sivustolla <http://www.ouka.fi/kirjasto/ostrobotnia> (Katsottu 21.9.2011).