

Musiikki: Jaakko Salo



Juha Henriksson

Musiikki:
Jaakko Salo

Juha Henriksson

Musiikki: Jaakko Salo

japa
musiikkiarkisto.fi

© Juha Henriksson 2014

Valokuvat Alvar Kolanen, ellei toisin mainita

Kannen kuvat Alvar Kolanen:

Jaakko Salo seuraa Petri & Pettersson Brassin levytyssessiota 1972.

Taitto Olli Turunen / Tovia Design Oy

ISBN 978-952-67401-7-1 (painettu)

ISBN 978-952-68364-3-0 (PDF)

Paino Nordprint, Helsinki 2014

Sisällys

Esipuhe	6
Swing it, magistern – Nuoruusvuodet	9
Run for Your Life – Ammattiuran alku	18
Suklaasydän – Jazziskelmiä.....	26
Lazzarella – Laila Kinnunen.....	42
Lasisydän – Elokuvasäveltäjäksi.....	51
Jöröjukkarock – Lastenmusiikkia.....	56
Blues in the Motion – Iskelmäelokuvia	61
Hopeinen kuu – Virran ja Malmsténin paluu	67
Yön tummat siivet – Suuri tangokuume	73
Lumilinna – Televisioviihdettä.....	84
East Virginia – Danny.....	93
Hetki lyö – Nuorisomusiikkia.....	100
Hymyillen – Käännösiskelmiä.....	108
Seitsemän kertaa seitsemän – Speden hovisäveltäjä	118
Kättä päälle ja käsirahaa – Pelimanni- ja romanimusiikkia	127
Paita, paita ja peppu – Ravintolaviihdettä.....	134
Aamu niityllä – Komedioita ja vakavampaa.....	143
Uuno on numero yksi – Turhapuro-elokuvia	149
Mustarastas – Fazerin vuodet	162
Samassa veneessä – Uusi Iloinen Teatteri	173
Vanhojapoikia viiksekkäitä – Juha Vainio.....	182
Bandoneon – Tangon alkulähteille	188
Salon Jakke – Musiikin ammattilainen	196
Lähdeviitteet	208
Lähteet	214
Henkilö- ja yhtyehakemisto	227

Esipuhe

Jaakko Salo (1930–2002) oli muusikko, kapellimestari, sovittaja, säveltäjä, tekstintekijä ja tuottaja. Hän vastasi puolen vuosisadan mittaisen ammatillisen uransa aikana tuhansien äänilevyjen ja kymmenien elokuvien ja televisio-ohjelmien musiikista. Jazztaustainen Salo kehitti sovituksillaan suomalaista iskelmää modernimpaan ja kansainvälisempään suuntaan. Hänellä oli merkittävä rooli, kun levy-yhtiö Scandia alkoi julkaista 1950-luvun puolivälin jälkeen Brita Koivusen, Laila Kinnusen ja Vieno Kekkosen laulamia nuorekkaita jazziskelmiä. 1960-luvun tangokuumeen aikana Unto Monosen sävellykset kohosivat valtaisaan suosioon Salon tyylikkäänä sovituksina, ja parikymmentä vuotta myöhemmin hän uudisti koti- maista populaarimusiikkia tuomalla siihen argentiinalaisvaikutteita.

Salon keskeisiä yhteistyökumppaneita 1960-luvulla olivat tango- laulajat Eino Grön ja Reijo Taipale. Hän oli lisäksi mukana sovittajana ja tuottajana Olavi Virran ja Georg Malmsténin levytyksissä. Salo otti tuottajana siipiensä suojiin myös nuoremman polven artisteja, kuten Dannyn, Kirkan ja Johnnyn, joita hän opasti esimerkiksi laulutekniikkaan ja tekstin tulkitsemiseen liittyvissä asioissa. 1970–1980-luvuilla Salo auttoi muun muassa Juha Vainiota, joka löysi hänen tukema- naan aikaisempaa seesteisemmän tyylin artistina ja lauluntekijänä.

Salo oli erittäin tuottelias elokuva-, televisio- ja estradimusiikin tekijä. Hän suunnitteli musiikin esimerkiksi Yleisradion Virtanen–Elo–Kuusla-tuotantoihin, joista *Lumilinna* voitti arvostetun Montreux’n Kultaisen ruusun. Salon sävellyksiä ja sovituksia kuullaan 44 pitkässä elokuvassa, joiden joukossa ovat muun muassa Matti Kassilan *Lasi-sydän* ja *Päämaja*, Mikko Niskasen *Laulu tulipunaisesta kukasta* sekä yli kolmekymmentä Spede Pasasen elokuvaa. Salo oli Uuden Iloisen Teatterin perustajajäsen, ja hän vastasi UIT:n musiikista aina kuolemaansa saakka. Lisäksi Salo sovitti ja sävelsi Marjatta Leppäsen, Jukka Virtasen ja Matti Kuuslan suosittuihin ravintolarevyisiin.

Musiikki: Jaakko Salo ei kerro päähenkilönsä yksityiselämästä, vaan se tarkastelee hänen pitkää uraansa musiikin ammattilaisena. Kirjan tärkeimmän aineiston muodostavat Salon sävellykset ja sovitukset eli äänilevyt, elokuvat, televisio-ohjelmat ja estradiviihde. Soivan musiikin tukena ovat Salon ja hänen yhteistyökumppaniensa haastattelut sekä lukuisat lehtiartikkelit, elämäkerrat, tutkimukset ja muut kirjalliset lähteet.

Kirjassa on runsaasti Salon sovitusten ja sävellysten kuvailua, josta saa enemmän irti, mikäli lukijalla on käytettävissään äänitteitä tai videotallenteita. Suurin osa Salon sovittamasta levytetystä musiikista on koottu sivustolle www.suomalaisenmusiikinhistoria.fi. Käännöskielmien alkuperäisversioita kannattaa etsiä YouTube-palvelusta, josta löytyy myös katkelmia Salon televisio- ja elokuvamusiikista. Oteita Yleisradion ohjelmista voi katsella myös YLE:n Elävästä arkistosta. Keskeisin osa *Uuno Turhapurojen* musiikista on julkaistu kokoelmalla *Uuno on numero yksi!* CD-levy *Lauluja musiikki-iloitteluista 1979–1994* on puolestaan hyvä läpileikkaus Uuden Iloisen Teatterin tuotannosta.

Musiikki: Jaakko Salo on kirjoitettu WSOY:n kirjallisuussäätiön, Alfred Kordelinin säätiön, Suomen tietokirjailijat ry:n ja kirjastoapuralautakunnan avustusten turvin. Olen myös saanut tukea lukuisilta henkilöiltä, joista haluan erikseen mainita seuraavat: Marjatta Leppänen, Markku Salo, Raine Salo, Janne Mäkelä, Maaret Storgårds, Jouni Eerola, Alfonso Padilla, Jari Muikku ja Pekka Jalkanen.

Juha Henriksson

Swing it, magistern

Nuoruusvuodet

Jaakko Elias Salo syntyi Viipurissa 22.2.1930. Hänen vanhempansa Daniel Salo ja Hilma o.s. Aaltonen olivat kauppiaita. Jaakolla oli kaksi vanhempaa veljeä, Leo ja Sakari. Viipurin Palloseuraan kuulunut Sakari oli suuri urheilusankari, joka edusti Suomen maajoukkuetta jääpallossa ja tenniksessä 1930-luvun lopulta lähtien. Kukaan Salon perheestä ei harrastanut musiikkia julkisesti, mutta Jaakon lapsuuskodissa Kolikkoistenmäellä laulettiin paljon ja hänen isänsä soitti mandoliinia omaksi ilokseen. Jaakko on myös muistellut käyneensä pikkupoikana Viipurin teatterissa katsomassa joitakin satunäytelmiä ja operetteja, joista hän imi musiikillisia vaikutteita.

Vuonna 1939 huippulahjakas, vasta 13-vuotias viulisti Heimo Haitto esiintyi Helsingin kaupunginorkesterin solistina. Hän voitti samana vuonna kansainvälisen viulukilpailun Lontoossa. Haiton kasvatti-isänä, opettajana ja managerina toimi venäläissyntyinen Boris Sirpo. Jaakko Salon mukaan Haiton menestys sai hänen isänsä innostumaan. ”Silloin ensimmäisen kerran mun isällä välähti, että hänkin haluaisi pojan, joka soittaa viulua. Ei meillä ollut viulua kotona, meillä oli mandoliini. Hän vei mut Sirpon testiin Viipurin musiikkiopistoon. Sirpo löi pianosta ääniä ja käski laulaa saman äänen. Mulla ei ole aavistustakaan, minkä äänen kurkustani päästin, mutta joka tapauksessa Sirpon tuomio oli, että pianoluokalle. Sen täytyi olla isälleni aikamoinen pettymys. Muutamaa vuotta myöhemmin hän oli jo hyväk-

synyt ajatuksen. En koskaan aloittanut Viipurin musiikkiopistossa. Sain Sirpon suositteleman pianon kotiin ja harrastin sitä omin päin.”

Salon perhe muutti Viipurista Varkauteen talvisodan kynnyksellä syksyllä 1939. Jaakon vanhemmat Daniel ja Hilma perustivat vaa-tekaupan, Kansan Pukimon, joka sijaitsi Ahlströmin konepajan naapurissa Pirtinvirran sillan kupeessa. Vaikka Varkautta ei talvisodassa juuri pommitettu, Jaakko lähetettiin varmuuden vuoksi sotalapiseksi Ruotsiin. Hän päätyi vauraaseen perheeseen, joka asui Smoolannissa Växjö-nimisessä kaupungissa. Perheen aikamiespoika, kolmikymppi-nen Sven, osasi soittaa jazzia pianolla. Svenillä oli myös hyvä kokoelma levyjä, kuten ruotsalaista Alice Babsia ja tanskalaista Svend Asmussenia. Babsin *Swing it, magistern* ja muut Ruotsissa kuullut jazzlevyt tekivät nuoreen Jaakko Saloon lähtemättömän vaikutuksen. ”Innostuin siellä ihan mahdottomasti soittamisesta. Kuten tunnettua on, siellä oltiin ajan virrassa mukana: jazz ja swing pääsivät rantautumaan Ruotsiin kaikessa rauhassa samaan aikaan, kun Suomessa sodittiin.”

Jaakko kävi jatkosodan aikana talvikaudet koulua Varkaudessa, mutta hän palasi kesälomien aikana sijaisperheensä luokse Ruotsiin. Växjössä asuessaan hän tutustui jazzin lisäksi laajemminkin ruotsalaiseen ja angloamerikkalaiseen musiikkikulttuuriin, jotka poikkesivat merkittäväällä tavalla Suomessa suositusta venäläis-saksalaisesta traditiosta. Ruotsin radiosta kuului muun muassa Ernst Rolfin ja Karl Gerhardin iloisia revvykupletteja, jotka olivat tunnelmaltaan aivan erilaisia kuin suomalaiset haikeat mollilaulelmat. Salon kokemukset ruotsalaisesta revvy-perinteestä ovatkin kuultavissa esimerkiksi sovituksista, joita hän kirjoitti 1960-luvun loppupuolelta lähtien Marjatta Leppäsen ravintolashowesityksiin tai Uudelle Iloiselle Teatterille.

Salo palasi Ruotsiin muutaman vuoden tauon jälkeen kesällä 1948, kun hän sai pestin paikallisen yhtyeen pianistiksi. ”Kumma kyllä paikka tuli, vaikka sen yhtyeen kaikki puhaltajatkin olivat mua parempia jazzpianisteja!” Hän esiintyi kaikkiaan kolmena kesänä Follets Park -ketjun paikoissa soittaen mainstream-jazzia ja tangoja. Salon oma soitin jäi kotiin Varkauteen, joten yhtye vuokrasi hänelle tangoja varten haitarin. Salon mukaan ruotsalaiset arvostivat hä-

nen hanurinsoittonsa huomattavasti korkeammalle kuin hänen pianistintaitonsa.

Sotalapsikaudet ja keikkailu Ruotsissa avarsivat merkittäväällä tavalla Jaakko Salon musiikillista näkemystä, mutta myös hänen kotikauppalansa oli keskeisessä asemassa myöhemmän musiikkiuran kannalta. Varkauden elävä musiikki oli jatkosodan jälkeen poikkeuksellisen vireää, sillä Ahlströmin tehdas tuki musiikkielämää ennakoiluottomasti. ”Tehtas haali erilaisiin tehtäviin soittotaitoisia henkilöitä, ja niinpä silloisessa kauppalassa toimi 40 hengen sinfoniaorkesteri kapellimestarinaan Mikko Parviainen. Parviainen oli Rainbow-orkesterin muusikko, pasunisti ja viulisti. Ammattimies, jolla oli myös tanssimusiikin tuntemus. Minulla oli ilo soittaa hänen kanssaan pikubändin keikkoja.” Salo ei koskaan kuulunut Varkauden sinfoniaorkesterin vakiokokoonpanoon, mutta hän oli toisinaan mukana ”soittamassa urkuharmonilla puuttuvia puupuhallinstemmoja”.

Salo sai ensimmäiset tanssiorkesterikokemuksensa jatkosodan loppupuolella, jolloin hän pääsi esiintymään rumpalina kokoonpanossa, johon kuului hänen lisäksi kaksi haitaria ja kaksi viulua. Suuri osa aikuisista miehistä oli rintamalla, joten yhtye koottiin niistä muusikoista, jotka olivat käytettävissä. Ohjelmistossa oli sota-ajan iskelmiä, kuten *Kirje sieltä jostakin* ja *Elämää juoksuhaudoissa*.

Viljo ”Vili” Vesterinen voitti 1930-luvulla neljä Pohjoismaiden harmonikansoiton mestaruutta. Vesterinen ja muut kansalliset hanurikuuluisuudet kuten 1940-luvun alkuvuosina Suomen mestaruuksia saavuttaneet Toivo Manninen ja Onni Laihanen herättivät varkautelaisnuorisossa innostuksen harmonikansoittoon. Myös Jaakko Salolle hankittiin 14-vuotiaana pianon rinnalle harmonikka. Hän pääsi saman tien esiintymään uuden soittimensa kanssa erilaisissa perhejuhlissa. ”Muistan pärjänneeni hääsoitossa osaamalla muutaman kappaleen, joita soitin uudestaan ja uudestaan.”

Salo kävi pianotunneilla Elvi Buchertin luona, jonka metodeihin kuului esimerkiksi asteikkojen ahkera soittaminen. Salo ei ollut omasta mielestään kovinkaan tunnollinen oppilas. ”Enemmän mua huvitti omin päin kopeloida pianoa ja löytää melodioita, joita



Jaakko Salolle teini-ikäisenä hankittu harmonikka antoi uusia mahdollisuuksia keikkasoittoon.

oli tarttunut mieleen radiosta tai jostain muualta. Mulla oli jo harmonikka siihen aikaan, ja kädet tahtoi kiittää vähän liiankin nopeasti. Perusteellista tekniikkaa ei koskaan tullut hankittua. Mä olisin

itse halunnut soittaa Rahmaninovin cis-molli-preludia. Sitä hän ei päästänyt mua koskaan soittamaan. Hän tykkäsi, että säveltäjä voi kääntyä haudassa.”

Populaarimusiikin teoriaan ja sovitustekniikkaan perehtyminen oli 1940- ja 1950-luvuilla hankalaa, sillä musiikkioppilaitosten tarjonta keskittyi pelkästään taidemusiikkiin. Myös itseopiskelu oli nuorelle varkautelaiselle koulupojalle työlästä, sillä Salolla ei ollut oppikirjoja tai nauhureita ja äänilevyjenkin saaminen oli vaikeaa. Salo olisi-kin kaivannut asiantuntevaa opetusta jo alusta saakka. ”Kuljin aikamoisessa viidakossa. Se rupesi mulle vasta aukeamaan, kun olin jo ammattimuusikko Helsingissä. Sitten rupesi saamaan kirjallisuutta, jossa oli kevyeen musiikkiin opastavaa harmoniaoppia. Krohnin oppi ja *Linnalan musiikkioppi* ei oikein auttanut kevyen musiikin viljelyssä. Sieltä ei löytynyt niitä samoja asioita, joita oli Dallapé-vihkoissa. Kevyeen musiikkiin liittyvä sointumerkintä, joka vielä siihen aikaan oli sängen kirjavaa, sitä ei oikein missään oppikirjassa opetettu.”

Dallapé-vihkot, jotka muodostivat 1940-luvulla ”maalaissoittajan tärkeimmän käsikirjaston”, olivat Salon mielestä harmoniselta ajattelultaan rajoittuneita. ”Ne useinkin poikkeaa soinnuista, joita musiikaaliset soittajat ja sovittajat käyttävät omassa työssään. Kuitenkin niistä pianonuteista piti koettaa onkia se viisaus. Ennen kuin nämä asiat loksasti yhteen, että niitä standardipianosovitusten soinnutuksia ei tarvitse kunnioittaa, niin se vaati aikamoisen vallankumouksen aivoissa, koska oli tottunut kunnioittamaan painettua sanaa.”

Salon mielestä julkaistuista pianonuteista omaa luokkaansa olivat Toivo Kärjen kirjoittamat sovitukset. ”Niillä oli koulutuksellinen vaikutus suomalaisiin soittajiin. Ne oli niin täydellisiä harmonioiltaan. Niissä ei ollut mitään sellaista, että tehdään näistä helppoja, että kaikki pystyisivät soittamaan. Sieltä sai sointuopetusta tavallinen hanuristikin. *Liljankukan* hanurifillit, nehän on aivan kuninkaallisia.”

Nuori Jaakko Salo otti 1940-luvun loppupuolella Kärkeen yhteyttä kirjeitse ja pyysi tältä sovituksia. Kärki lähetti hänelle käsinkirjoitettuja jazznuteja, kuten sävelmät *Just a Gigolo*, *Ol' Man Rebop* ja *Opus One*. ”Miksikö sain näitä? Topi piti tuntosarvet aina ulkona.

Hän varmaan ajatteli, että tuossa on kaveri, jota tarvitaan.” Salo piti Kärjen avuliaisuutta suuressa arvossa, sillä ilmaiseksi annettujen nuottien kirjoittamiseen oli mennyt vähintään viisitoista minuuttia sävelmää kohti. ”Kyllä mä edelleen olen ihmeissäni, että vuonna 47–48 hän pystyi mulle kirjoittamaan *Ol’ Man Rebop*. Se oli ihan hurjinta bebopia, jota ei Suomessa vielä tuntenut kukaan.”

Kun Kärjen kvintetti saapui Varkauteen vuonna 1948, Salo rohkaisi mielensä ja meni tapaamaan maestroa hotelliin. ”Halusin *On a Sleepy Lagoonin* ja sain sen.” Kärjen hotellihuone piirtyi lähtemättömästi hänen mieleensä. ”Mä ihmettelin, kun hotellihuone oli täynnä pieniä lappusia. Ja jälkeensä vasta mulle selvisi, että heillä oli toivekonsertti yleisölle ja ihmiset lähetti kappaletovomuksiaan lapuilla. Luulen, että bändi soitti suurin piirtein saman ohjelmiston joka paikassa, mutta hän vei hotellihuoneeseen ne laput ja tarkkaan niputti, mitä on toivottu missäkin. Ja siihen perustui, mihin hän suuntasi sävellyksellisen aktiviteettinsa.”

Dallapé-vihkojen ja Toivo Kärjen nuottien lisäksi Salo imi musiikillisia vaikutteita radiosta. ”Heti sodan jälkeen kuunneltiin korvat höröllä radiota. Etenkin sunnuntaisin BBC:ltä tullut *Kello viiden tanssihetki* sykähdytti. Sieltä tuli kaikenlaista big band -musiikkia tyyliin Glenn Miller ja muut. Sieltä se innostus alkoi.” Suomalaiset nuoret muusikot suorastaan ahmivat amerikkalaista populaarimusiikkia, jota oli sodan jälkeen aikaisempaa helpommin saatavilla.

Salon tapaan sotalapiseksi Ruotsiin lähetetty muusikko Lasse Mårtenson on tiivistänyt onnistuneesti aikakauden hengen: ”Hollywood suolsi säihkyviä musiikkielokuvia kuten *Young Man With a Horn*, *The Glenn Miller Story* ja *Läpi tulen ja veden*, joissa soittivat Harry Jamesin, Tommy Dorseyin, Benny Goodmanin ja Ted Heathin kaltaiset suuret orkesterit. Toisen maailmansodan voittajan, USA:n kulttuuri vyöryi päällemme möyhentäen jäykkiä asenteita Coca-Colalla ja jazzilla.”

Tärkeässä roolissa olivat myös äänilevyt, joita Salo kuunteli varsin varkauteen Reino Johanssonin kotona. ”Reinoa minä pidän oppi-isänäni. Hänellä oli heti sodan jälkeen täysin kirkkaat näkemykset musiikin suunnasta. Se näkemys ja ne ajatukset ovat tavalla tai

toisella kantaneet aina tähän päivään saakka”, Salo muisteli vuonna 1996. Johanssonilla oli laaja kokoelma ulkomaisia levyjä, ja mukana oli myös modernia jazzia, kuten Charlie Parkeria ja Dizzy Gillespietä. ”Aikansa kun sitä kuuntelimme, niin alkoi tuntua, että tätähän pitää ruveta tekemään itse. Sitten sitä ruvettiin soittamaan bebopia, keskellä 40-luvun Savoa.”

Professori Vesa Kurkela on jakanut suomalaiset populaarimusiikin esittäjät viiteen sukupolveen. Kurkelan luokittelu pohjautuu ajatteluun, jonka sosiologi Jeja-Pekka Roos on esittänyt kirjassaan *Suomalainen elämä*. Kurkelan mukaan muusikkopolvien määrittelyn kannalta tärkeimmät kokemukset hankitaan jo teini-iässä, sillä nuorena omaksuttu mielimusiikki säilyy myös vanhemmalla iällä oman ikäryhmän kokemusten ja arvomaailman heijastajana ja merkitysten antajana. Kurkelan määrittelemät kategoriat ovat valssiromanssin polvi (ennen 1910 syntyneet), hotjazzin ja Dallapén polvi (1907–1924 syntyneet), swingin polvi (1925–1946 syntyneet), popmusiikin polvi (1943–1960 syntyneet) ja punksukupolvi (1958–1965 syntyneet).

Jaakko Salo kuului ikänsä puolesta swingsukupolveen, mutta hän ei silti ollut ”henkeen ja vereen” -jazzari. ”Jazz ei ollut niin oma musiikinlaji, jazzin kuva hämärtyi, nivoutui muuhun tarjontaan. Meille se toi lisäväriä, se ei ollut abstraktista ja absoluuttista musiikkia. Jouduimme liian äkkiä sodan jälkeen siihen tilanteeseen. Jotkut, kuten Viitamäen bändi, joka oli omalla tasollaan, soittivat oikeaa jazzia, Suojärven veljekset, Erik Lindström, Herbert Katz. Heillä oli ollut parempi kytkentä levyjen kautta jazziin, musikaalisuus auttoi. Jazzteemoja jammattiin keikoilla. Meille se jazzin tuntemus jäi pinnalliseksi. Olisi pitänyt unohtaa muita asioita.”

Varkauteen sodan aikana muuttanut Esa Pakarinen oli Jaakko Salolle oli suuri nuoruuden innostaja. ”Hän oli intomielinen muusikko. Häntähän on usein pidetty jonkinlaisena pellenä tai pelkkänä Pekka Puupäänä, mutta totuus on, että Pakarinen vei kevyttä musiikkia, erityisesti jazzia, tosissaan eteenpäin.” Pakarinen oli paitsi taitava hauristi myös lahjakas puupuhaltaja. Lisäksi hän soitti huilua Varkauden sinfoniaorkesterissa ja alttosaksofonia big bandissa.

Varkauden Soitannollisen kerhon spontaanisti koottu big band osallistui vuonna 1948 Pieksämäellä järjestettyyn Jive Clubin orkesterikilpailuun. Jaakko Salo sai sovittaja-kapellimestarin ominaisuudessa kilpailujen yleispalkinnon. Alttosaksofonistina mukana ollut Pakarinen tarkkaili soittolavalta Salon otteita ja päätti ottaa nuorukaisen vakavaan puhutteluun. ”Sinä out niiv verraton soettajanlanttu, että elä mittää muuta harkihe – sinähän ruppeet musjkantiksi!”

Pakarinen innosti Saloa ja muita varkautelaisia muusikoita mukaansa Pohjois-Savon harmonikansoiton mestaruuskilpailuun Kuopioon. Vuokrabussiin hyppäsikin kaikkiaan kolmetoista nuorta soittajaa. Pakarinen sai kilpailussa ensimmäisen palkinnon, mitä Salo piti kovana saavutuksena toiseksi jääneen Veikko Ahvenaisen kotikentällä. Pianoharmonikkaa soittanut Salo jäi kisassa toiseksi viimeiseksi. ”Kilpailukappaleeni oli haastava, José Padillan paso doble *El Recaricario*. Esitykseni katkesikin kerran. Paljetremolo sen sijaan pelasi kunniakkaasti. Muistan Pakarisen Esan preppauksen: ’Bassopuoli on soitettava niin lyhyesti ja terävästi, että varmasti kuuluu.’”

Salo kokosi ensimmäisen oman yhtyeensä Varkaudessa vuonna 1947. Kokoonpanoon kuuluivat rumpali Niilo Kosunen, basisti Ossi Määttänen ja kitaristi-laulaja Svante Kosunen. Vuonna 1948 orkesteriin liittyivät saksofonisti Pekka Laurikainen ja trumpettisti Paavo ”Pate” Venäläinen. Salon mukaan ohjelmisto perustui pitkälti jazziin. ”Olimme moderni yhtye, joka yritti ammentaa länsimaisia vaikutteita. Soitimme sellaista bennygoodmanjatsia, joka oli tuolloin suosittua tanssimusiikkia. Pitihän siinä välissä aina heittää joku pakollinen tango ja valssikin, mutta muuten me jammailtiin. Tavallaan me oltiin idealistibändi, joka soitti mistä se itsekin piti. Tuolloin oli osa yleisöstäkin idealisteja, joten homma toimi hyvin. Nähtävästi myös Varkauden Urheilijoissa riitti idealisteja, sillä meidät buukattiin Kämärille kahtena peräkkäisenä kesänä.” Salon mieltymys moderniin jazziin näkyi myös yhtyeen soitinvalikoimassa, sillä hän tilasi Englannista Premier-merkisen vibrafonin, joka oli vuonna 1948 Suomessa suuri harvinaisuus.

Varkauden tärkeimmät tanssilavat olivat 1950-luvun vaihteessa Kämäri, Päivärinne, Huvikumpu ja Kurola. Kämärin lavalla soittanut



MARJATTA LEPPÄSEN KOTIARKISTO

Jaakko Salo (toinen oikealta) ihailee uutta Premier-vibrafontiaan varkautelaisyhteensä muusikoiden kanssa 1950-luvun vaihteessa.

Salon yhtye ja Päivärinnettä hallinnut Arvo Ukkolan orkesteri kävivät kovinta kilpailua yleisöstä. Ukkolan kokoonpano oli suosittu työssäkäyvän aikuisväestön piirissä, kun taas Salon yhtyeen musiikki viehätti erityisesti opiskelijanuorisoa.

Jaakko Salo suuntasi kaiken energiansa musiikin harrastamiseen, mutta hän selvitti silti Varkauden oppikoulun ”joten kuten”. Koulu ei mitenkään kannustanut hänen valtaisaan innostustaan jazziin ja populaarimusiikkiin, vaan pyrki ennemminkin tukahduttamaan sen. ”Musiikinopetus ei ollut siihen aikaan ollenkaan sitä, mitä esimerkiksi lapseni ovat saaneet koulussa kokea. Pakolla siellä vain laulettiin iänikuisia lauluja. Muutenkin vanhoilliset opettajat eivät voineet hyväksyä tanssimusiikkia, ja siksi minuakin rankaistiin käytösnumeron alentamisella, kun olin ollut soittamassa Kämärillä.”

Salo suoritti varusmiespalveluksen vuonna 1950. Hän jammaili alokasaikana jazzia kokoonpanossa, jossa olivat mukana muun mu-

assa trumpettisti Olavi ”Ozzy” Heinonen, saksofonisti Uolevi Salo ja rumpali Erik Forsman. Armeijasta päästyään Salo kokosi uudelleen tanssiorkesterinsa, jonka kanssa hän esiintyi Kämärin lavalla kolmisen kertaa viikossa kesäkaudella 1951. Yhtye soitti myös Varkauden Seuratalolla ja kävi irtokeikoilla Kuopiossa ja Lappeenrannassa. Kokoonpanon rungon muodostivat Svante ja Niilo Kosunen sekä basisti Pekka Oivio. Yhtyeeseen liittyi koesoiton jälkeen kuopiolainen klarinetisti Kauko Koponen, jolle Salon vanhemmat järjestivät edullisen vuokra-asunnon Varkaudesta. Koposen mukaan Ruotsista vaikutteita ammentanut Salo oli taidoiltaan eri tasolla kuin hänen tuntemansa kuopiolaismuusikot. ”Me soitettiin enemmän sellaista nykykielellä sanottuna humppafoksia. Esimerkiksi improvisoituja sooloja ei siellä kuullut kenenkään soittavan. Jaakon kappaleet ja myöskin tyyli soittaa oli paljon lähempänä BBC:n ja Amerikan äänen kautta kuultua musiikkia.”

Salon yhtyeen ohjelmistossa oli tunnettuja evergreenejä kuten *Lady Be Good*, *How High the Moon* ja *Perdido*. Yhtye soitti niiden lisäksi muun muassa valsseja, tangoja ja latinalaisrytmisiä kappaleita, sillä Salo piti tärkeänä, että hänen orkesterinsa pystyi tarjoamaan yleisölle muutakin tanssimusiikkia kuin amerikkalaisia jazz- ja musikaalisävelmiä. Koposen mukaan Salon ei tarvinnut koskaan korottaa ääntään yhtyettä ohjatessaan, sillä hänestä huokui nuoresta iästä huolimatta luontaista auktoriteettia ja osaamista. Salo myös hyväksyi sen, etteivät varkautelaisten amatöörisoittajien taidot olleet samaa luokkaa kuin pääkaupunkiseudun ammattimuusikoilla. Erityistä huomiota Salo kiinnitti siihen, että soittajat irtautuivat nuottikuvan pilkuntarkasta seuraamisesta. Näin musiikki svengasi paremmin.

Salo opetti varkautelaismuusikoille harmoniaoppia itse ideoimansa ”sointutikun” avulla. Markku Salolla on edelleen tallella sointutikku, jonka hän on saanut isältään. ”Se on samantapainen kuin vanhanaikainen laskutikku. Siinä on leveämpi ja kapeampi kappale. Kapeampaa kun siirrellään, näkee aina mikä ääni on missäkin soinnussa. Hän väsäsi sen ihan vaan opettaakseen niille jätkille, jotka soitti korvakuulolta.”

Run for Your Life

Ammattiuran alku

Jaakko Salo muutti Helsinkiin olympiavuonna 1952. Vaikka hän oli panostanut koko nuoruutensa soittamiseen, musiikkiala ei ollut helppo tai itsestään selvä valinta. ”Jälleenrakennusvuosina tykättiin, että soittaminen on jotain kevyttä tingeltangelia, ettei se ole oikein kunnan työtä. Minunkin vanhemmat varoitteli kovasti, että pitäisi saada joku kunnan ammatti. Ei tuosta soittamisesta mitään tule.” Salo suunnittelikin ensin kaupallista alaa. Hän ei kuitenkaan koskaan pyrkinyt Kauppakorkeakouluun, vaan kirjoittautui sen sijaan Helsingin yliopiston humanistiseen tiedekuntaan, jossa hän luki vuosina 1952–1957 muun muassa musiikkitiedettä, latinaa ja englantia.

Salo on kertonut, että hän oli innokas luennoilla kävijä, vaikka hän opiskelikin ilman suurempaa päämäärää. Musiikkitieteestä Salon mieleen painui erityisesti Armas Otto Väisäsen kansanmusiikinopetus. ”Suomensukuisten kansojen musiikki, hän oli siellä paljon matkannut ja hänellä oli sieltä hankittua tietoa. Siellä oli kansoja, niin kuin tšeremissit, jotka on tulkittava erittäin musikaaliseksi kansaksi. Toisaalta hän avasi korvat lappalaisten joi’uille. Ja totesi, että musiikkitieteilijöiden parissa lappalaisia pidetään yhtenä maailman musikaalisimmista kansoista. Väisäsen tuntemus Unkarin suuntaan oli myös valaisevaa. Siinä käytiin hänen johdolla läpi koko maailman etnomusiikki siihen aikaan. Myöhemmin, kun olen ollut kansanmusiikin kanssa tekemisissä, suurin piirtein tiedän, mistä on kysymys eri maissa.”

Myös Eino Roihan luentosarja ”Vuosisatamme musiikki” laven-
si Salon musiikillista ajattelua. ”Itse asiassa musiikki, mitä me kuun-
nellaan, on hyvin konservatiivista, koska modernismi oli olemassa jo
vuosisadan alussa, mutta ihmiset eivät ole koskaan olleet kovin in-
nokkaita ottamaan sitä vastaan.”

Musiikkitieteen opinnot keskittyivät Salon mukaan 1950-luvulla
taidemusiikkiin ja kansanmusiikkiin, eikä laitoksella juurikaan pu-
huttu jazzista tai populaarimusiikista. ”Muistan, että joku piti pro-
seminaarin Stan Kentonin orkesterin musiikista, mutta kyllä Väisä-
nen meni aina vähän vaikean näköiseksi, kun sitä yritettiin sinne tuo-
da. Roiha oli siinä suhteessa avarakatseinen. Hän tiesi, että jazzia oli
käyttänyt Stravinsky omassa musiikissaan ja monet muut vuosisa-
dan tärkeät säveltäjät. Mutta kyllä se enemmän poikkeuksellista oli,
että jazzia olisi ruvettu analysoimaan, se aika koitti joskus kymme-
nen vuotta myöhemmin.”

Suomessa suosittiin 1950-luvulla cool-tyylistä jazzia, johon vib-
rafonin viileä soundi sopi mainiosti. Salon omistamasta Premier-
soittimesta oli ehtinyt kiiriä ammattipiireissä tieto Varkaudesta Hel-
sinkiin, joten hän pääsi heti pääkaupunkiin muutettuaan kitaristi
Hannu Pitkäsen johtamaan kvintettiin, joka esiintyi olympiakesän
1952 ravintola Klippanilla. Pitkäsen yhtye ammensi vaikutteita eri-
tyisesti George Shearingin musiikista. Tämä sokea englantilaissyntyinen
jazzpianisti oli kehittänyt 1940-luvun lopussa kvintetilleen
hienostuneen tyylin, jossa Glenn Millerin orkesterin vaikutteita yh-
disteltiin Shearingin niin sanotulla block chord -tekniikalla soitta-
miin melodioihin.

Kvintetin kokoonpanoon kuuluivat Pitkäsen ja Salon lisäksi pia-
nisti Ronnie Kranck, basisti Harry Blässar ja rumpali Pentti Lehtonen.
Pitkänen lopetti muutamaa vuotta myöhemmin keikkailun, minkä
jälkeen kitaristiksi tuli Raimo Sarkio ja yhtye siirtyi samalla Kranckin
nimiin. Salon mukaan Pitkäsen ja Kranckin johtamat yhtyeet olivat
”puoliammattimaisia” orkestereita. Muusikot olivat arkipäivinä muis-
sa ammateissa, mutta he esiintyivät muutamana iltana viikossa muun
muassa osakuntien tanssiaisissa. Viikonloppuisin ajettiin keikoille

myös pääkaupunkiseudun ulkopuolelle noin 100–150 kilometrin säteelle Helsingistä.

Salo oli tutustunut hanuristi Lasse Pihlajamaahan jo 1950-luvun vaihteessa, kun tämä oli käynyt Varkaudessa maaseutukierteittensa aikana. Salon siirryttyä pääkaupunkiin Lasse pyysi häntä Pihlajamaan Pelimannit -yhtyeeseen, joka uudistui hieman myöhemmin muilta-kin osin Raimo Pihlajamaan ja Taito Vainion liittyttyä kokoonpanoon.

Pihlajamaan Pelimannit ei juuri keikkaillut, vaan esitti radiossa erikoisohjelmistoa kolmelle harmonikalle ja kompille sovitettuna. Salo soitti kokoonpanossa pääasiassa vibrafonia, mutta hän oli lisäksi mukana polkissa neljäntenä hanuristina ja tangoissa pianistina. ”Lasse Pihlajamaa tätä ryhmää piiskasi ja koulutti aina huimempiin suori-
tuksiin. Se oli hyvin korkeatasoinen yhtye johtuen siitä, että paljon aikaa – josta ei koskaan saanut korvausta – pantiin harjoitteluun. Sovitukset olivat erittäin vaikeita, ja niitä hiottiin päiväkausia.”

Pihlajamaan Pelimannit esittivät valsseja, polkkia ja jenkkoja, mutta Salolle kaikkein tärkein osa ohjelmistoa olivat tangot. ”Olin vuonna 1951 Lappeenrannan Kasinolla kuullut lähietäisyydeltä aitoa bandoneonin soittoa ja tullut pahasti tangokärpäsän puremaksi. Pari vuotta myöhemmin kuulin Lassen levyttämän *Hanurini kertoo Argentiinasta* ja ihailin siinä aidosti sykkivää tangon pulssia. Niinpä syöksyin innolla mukaan, kun Lasse pyysi minua harjoituksiinsa.”

Pihlajamaalla oli Salon mielestä kokonaan uudenlainen käsitys tangon soitosta. ”Ei mitään tasatahtista jumputusta, mihin olimme tanssikeikoilla kukin syyllystyneet, vaan vaihtelevapoljentoista ja dynaamista soittoa. Palkeilla piti aikaansaada suuria voimakkuuden vaihteluja, iskujen tuli olla teräviä ja samanaikaisia, eikä melodiaa sopinut soittaa puisevasti nuottia seuraten, vaan rohkeasti tyyli-
tellen ja koristellen. Jos nämä asiat osuivat kohdalleen, niin saattoi Lassen kuulla tyytyväisenä ynähtelevän soittonsa lomaan. Myös pianisti sai osansa koulutuksesta: ’Sieltä bassopuolelta töykit niitä aksentteja sitten, ja ota niihin mukaan sellainen koristenuotti, että oikein kirpasee, ja kun meillä on se kahden tahdin paisutus, niin paina pedaalilla alas ja anna tulla... ja jos ei muu auta, niin kaada vaikka se piano!’”

Salo kirjoitti ensimmäiset julkaistut levysovituksensa vuonna 1957, kun Pihlajamaan Pelimannit nauhoitti hollantilaisen Arie Mandon sävellykset *Cornelita* ja *Anoranza*. ”Siitä alkoi kohdallani kymmenien tangolevytysten sarja. Saatoin Grönin, Reijo Taipaleen ja Olavi Virran levytyksissä käyttää hyväkseni Pihlajamaan Pelimanneissa saamiani oppeja hanurin käytössä ja liikkuvien bassostemmojen rakentelussa.”

Salosta oli tullut Helsinkiin muutettuaan perheellinen mies. Hän oli rakastunut jo Varkaudessa asuessaan Anja Lappiin, joka työskenteli Ahlströmin tehtaan konttorissa. Anja seurasi Jaakkoa Helsinkiin, ja heidät vihittiin vuonna 1953. Esikoispoika Markku syntyi vuotta myöhemmin, tytär Marjo vuonna 1958 ja kuopus Raine vuonna 1960.

Perheen toimeentulon kannalta tärkeässä roolissa oli Salon säännöllinen osa-aikatyö Primulan kahvilan lounaspianistina vuosina 1952–1958. Hänet palkattiin korvaamaan Erkki Rahkolaa, joka ei bohemien elämäntapojensa takia aina ilmestynyt työpaikoilleen. ”Elettiin olympiakesää ja Helsingissä oli satsattu siihen, että maahan tulee paljon ulkomaisia vieraita. Primulan ravintolapäällikkö Väyrynen sai jostain kuulla, että soitin Hannu Pitkäsen yhtyeessä. Mulla oli sen verran ohjelmistoa olemassa, että uskalsin ottaa kahden tunnin soiton. Se oli toivekeikka! Se antoi mahdollisuuden opiskeluun ja käydä vielä iltaisin muilla keikoilla.”

Salo oli perehtynyt jo koulupoikana perinteisiin Dallapé-vihkojen iskelmiin ja Toivo Kärjen pianosovituksiin, mutta 1950-luvulla hänen ohjelmistonsa laajeni merkittävästi amerikkalaisen populaarimusiikin suuntaan. ”Se oli ihan kuin aivoräjähdys, kun löytyi Irving Berlinin ja Cole Porterin ja George Gershwinin. Miten hienoja kappaleita he olivat tehneet menneinä vuosikymmeninä! Primulan aikaa käytin näiden kappaleiden opiskeluun. Kävin sangen usein Fazerin ja Westerlundin nuottikaupoissa Aleksilla ja Espalla. Jos siellä näytti joku kappale kiinnostavalta, niin se piti ostaa välittömästi. Pyrin siihen, että joka päivä olisi joku uusi kappale työn alla.”

Myöhempi työtoveri Jukka Virtanen on tiivistänyt, että Salon Primulan lounassoittojen aikana kehittämä ”kotimaisen ja kansainväli-

sen viihdeperinteen tuntemus oli iso ase tulevissa tv- ja musiikkiteatteritöissä”. Virtasen mukaan Salo oppi näinä vuosina yli tuhatviisisataa sävelmää. Uuden ohjelmiston harjoittaminen kehitti myös soittajan taitoja, sillä Salo ei soittanut kappaleita orjallisesti suoraan nuoteista, vaan soinnutti ne uudestaan ja teki niistä George Shearing-tyyppisiä sovitelmia.

Helsingissä oli 1950-luvulla varsin yleistä, että pianistit viihdytivät baarien ja yökerhojen yleisöä. Salo kävi kuuntelemassa Seura-huoneen baarissa Olavi Lehtistä ja Palacessa Olli Pariolaa, joilta hän otti vaikutteita omaan soittoonsa. ”Periaatteessa se oli impressionistista lurittelua, ei kovin rytmikästä. Se ei ollut näyttävien numeroiden tai virtuoosikappaleiden soittamista, vaan hiljaista ja taka-alalla pysyttelevää tunnelman luomista. Kappaleet nivottiin yhteen loputtomilla modulaatioilla. Pari tuntia – jossa pidin yhden varttitunnin tauon – oli nonstop-soittoa, mentiin vauhdissa kappaleesta toiseen.”

Ronnie Kranckin suorittaessa asepalvelustaan vuonna 1955 hänen kvintettinsä siirtyi Jaakko Salon nimiin. Yhtyeessä soittivat tässä vaiheessa klarinetisti Seppo Arjanne, kitaristi Raimo Sarkio, basisti Erkki Seppä ja rumpali Pentti Lehtonen. Laulusolistiksi kiinnitettiin Seija Lampila, joka oli tehnyt samana vuonna kolmivuotisen levytys sopimuksen Scandian kanssa. Salon mukaan kvintetti esiintyi tanssikeikkojen lisäksi Yleisradiossa. ”Tuohon aikaan radiossa oli niin sanottu koesoitto, jonka läpäissyt bändi pääsi livenä soittamaan radioon. Tästä sai mainetta ja kunniaa ja vähän rahaakin. Kun oli ’Radiosta tuttu’, keikkaa pukkasi!”

Tanssiaisten ja Yleisradion lisäksi soitettiin esimerkiksi Kauppa-korkeakoululla järjestetyissä jazzkonserteissa. Syksyn 1956 keikka sai aikalaiskritiikeissä muun muassa seuraavanlaisen arvion: ”Tämä yhtye soittaa parasta kotimaista Goodman-jazzia, ja kappaleet olikin valittu sen mukaisesti. *Shine*’ssa ja *Limehouse Bluesissa* kiintyi huomio etenkin klarinetisti Seppo Arjanteeseen, jolla on oikea, väärentämätön ääni ja koko soittotapa svengaava ja dynaaminen. Jaakko Salo osoitti olevansa, paitsi hyvä vibrafonisti myös huippuluokan pianisti. Raimo Sarkion soolo *Lover come...* soitettiin hyvällä drivellä ja

melodisesti hyvin fraseeraten. Koko konsertin paras rytmisektio löytyi tästä yhtyeestä. Pentti Lehtosen ja Erkki Sepän yhteistyötä oli todella ilo kuunnella. Seija Lampilan *The Way You Look Tonight* oli illan paras tulkinta. Seija on sikäli harvinainen vokalistiemme joukossa, että hänellä aina on jotakin omakohtaista sanottavaa kuulijoilleen.”

Salo oli esiintynyt Seija Lampilan kanssa ensimmäisen kerran jo vuonna 1952, kun tämä oli toiminut 16-vuotiaana salanimellä Kay Dowes Hannu Pitkäsen yhteen solistina ravintola Klippanilla. Salon mukaan Lampilassa oli paljon samoja elementtejä kuin Laila Kinnusessa. ”Hänellä oli mieletön ulkomaisilta laulajilta omaksuttu tyyli, ja hänellä oli hyvin musikaalinen, hieno ääni. Hän ei päässyt koskaan sen kynnyksen yli, että olisi kokenut suomen kielellä laulamisen mielekkääksi.”

Salo kertoi 1950-luvun puolivälin lehtihaastattelussa, että hänen suosikkivibrafonistinsa oli Modern Jazz Quartetin Milt Jackson. Ulkomaisista jazzmuusikoista hän arvosti eniten Dizzy Gillespiötä ja Charlie Parkeria, kun taas kotimaisista yhtyeistä häntä miellyttivät Onni Gideonin, Erik Lindströmin ja Olli Hämeen johtamat kokoonpanot. Salon mielestä aloittelevien suomalaisten yhtyeiden olisi pitänyt kiinnittää enemmän huomiota rytmiin: ”Ruotsalaisuutta olisi kartettava ja pyrittävä alkuperäiseen beatiin. Tärkeintä on kompissa kiinteys ja hyvä svengi; täkäläiset yhtyeet eturivin comboja lukuun ottamatta sortuvat rumpaliinsa, rumpalin on työskenneltävä intensiivisesti ja alkuvoimaisesti. Meillä toista vuotta sitten vierailut Lionel Hampton antoi vihjeen siitä, mihin olisi pyrittävä. Uusien muotojen etsiminen on suuriarvoista. Tristanon työ ei ole mennyt hukkaan, ei vain saisi ryhtyä kopioimaan esikuvia orjallisesti ääni ääneltä, sillä silloin beat, joka on jazzmusiikin a ja o, katoaa.”

Vuonna 1957 Salon orkesterin laulajana toimivat Sinikka Oksanen ja Seija Karpiomaa. Heitä seurasi vuonna 1958 teatterikoulussa opiskellut Vieno Kekkonen, joka siirtyi samana vuonna Fazerilta Scandialle. Kekkoselle Salon yhtyeen keikkamatkat olivat kevyen musiikin korkeakoulu. ”Sinne ei menty jammailemaan, vaan ne oli todella harjoiteltuja. Jaakko kuunteli hyvin tarkkaan, kuinka itse



Vieno Kekkosesta tuli Jaakko Salon yhtyeen solisti, kun hän siirtyi Fazerilta Scandialle. Alhaalta lukien Vieno Kekkonen, Erkki Seppä, Jaakko Salo, Tapani Färding, Kalle Kaartinen ja Raimo Sarkio.

kukin soitti. Väliajoilla hän sanoi mielipiteensä, mitä pitäisi korjata. Ja mulle, miten pitäisi laulaa ja mitä siinä oli korjattavaa ja mikä oli hänen mielestään hyvää. En ole koskaan sen jälkeen semmoista missään tavannut – ei kukaan kapellimestari ole sillä tavalla puutunut laulamiseen.”

Salon johtama jazzyhtye tallentui filmille vuonna 1961 Osmo Harikimon ohjaamassa lyhytelokuvassa *Jazzia vanhassa talossa*. Kyseessä ei kuitenkaan ollut hänen normaali kvintettinsä, sillä Jaakko Salo Modern Band -nimellä esiintyneessä kokoonpanossa soittivat tenorisaksofonisti Esa Pethman, trumpettisti Esko Pajamies, kitaristi Herbert Katz, basisti Erkki Seppä ja rumpali Erkki Valaste. Yhtye esitti elokuvassa Salon säveltämät kappaleet *Minor Blues* ja *Run for Your Life*. Näistä ensin mainittu on kysymys-vastaus-ajatteluun perustuva sävelmä, jossa Salo soittaa tempoiltaan rauhallisen, bluesasteikkoa hyödyntävän pianosoolon. *Run for Your Life* poikkeaa 1950-luvun loppupuolen tyyppillisestä suomalaisesta pienyhtyejazzista, joka nojautui paljolti swingiin ja cool jazziin, sillä se on Art Blakey and The Jazz Messengers -vaikutteinen, hard bop -tyylinen sävellys. AABA-muotoon kirjoitetun kappaleen A-osan soittavat puhaltajat, kun taas B-osa perustuu pianon napakoihin sointuihin. Pethmanin ja Pajamiehen saksofoni- ja trumpettisoolot ovat ajankohtaan nähden hyvinkin moderneja.

Suklaasydän

Jazziskelmiä

Levy-yhtiö Scandia-Musiikki perustettiin virallisesti vuonna 1952, mutta sen vetäjät Paavo Einiö, Herbert ”Häkä” Katz ja Johan ”Mosse” Vikstedt olivat julkaisseet jo sitä ennen Scandia-merkillä muutamia levyjä. Einiö, Katz ja Vikstedt olivat alle kolmekymmentävuotiaita jazzmuusikoita tai jazzin intomielisiä harrastajia, joiden tarkoituksena oli tuoda äänilevyalalle uusia tuulia, sillä kaikki muut sen ajan levy-yhtiöt olivat Vesa Kurkelan sanoin ”nelikymppisten ja sitä vanhempien sotaveteraanien johtamia”. Scandia julkaisi 1950-luvun kuluessa yli kolmekymmentä jazzlevyä, mutta niiden myyntiluvut olivat vaatimattomia.

Scandia teki myös iskelmälevytyksiä, mutta niidenkin menestys oli suhteellisen vähäistä, vaikka esimerkiksi Olavi Virran *Portugalin huhtikuu* myikin lähes 4 000 kappaletta. Yhtiö olikin Paavo Einiön mukaan ajautumassa 1950-luvun puolivälissä selvitystilaan. Vuonna 1955 Scandian toiminnassa tapahtui kuitenkin merkittävä käänne. Johtajaksi tuli Harry Orvomaa, joka lunasti itselleen toiminnasta syrjään jääneiden Katzin ja Vikstedtin osakkeet. Järjestelyn seurauksena Orvomaalla oli 50, Einiöllä 49 ja hänen vaimollaan Brita Koivusella 1 osake. Samana vuonna Scandia saavutti myös ensimmäiset suurommat menestyksensä, sillä Annikki Tähden levytys *Laulu kahdesta pennistä* ylsi 15 000 kappaleen myyntiin ja *Muistatko Monrepos'n* myi peräti 34 620 kappaletta.

Erik Lindströmin säveltämä kaihoisa valssi *Muistatko Monrepos'n* yhdisti vetoavalla tavalla venäläisvaikutteisen mollimelodian ja jazz-henkisen soinnutuksen. Kappaletta ei kuitenkaan voida vielä pitää niin sanottuna jazziskelmänsä toisin kuin seuraavana vuonna ilmestynyttä Brita Koivusen levytystä *Suklaasydän*, joka sekini myi yli 30 000 kappaletta.

Muistatko Monrepos'n ja *Suklaasydän* olivat Suomessa ensimmäiset levytykset, jotka saivat kultalevytunnustukseksi huikeasta myynnistään. Niistä alkoi Scandian menestyskausi. Suomalaista äänilevytuotantoa tutkineen Jari Muikun mukaan Scandiaa voidaan pitää vuosien 1955–1965 menestyksekkäimpänä levy-yhtiönä julkaistun nimikemäärän ja listasijoituskertojen keskinäisen suhteen perusteella. Yhtiö oli Suomea siihen asti hallinneen Fazerin pahin kilpailija 1950-luvun puolivälistä aina vuoteen 1972 saakka, jolloin se myytiin Fazerille.

Jaakko Salo on luonnehtinut Fazerin ja Scandian välistä kilpailua ”Daavidin ja Goljatin väliseksi kamppailuksi”. Scandia oli pieni sinnittelijä, joka teki kiusaa, kun taas ”Fazer oli instituutio alalla”. Salo on muistellut, että Fazerilla uskottiin ”poikasten” vetämän Scandian kaatuvan muutamassa kuukaudessa.

Jari Muikun mukaan Scandian alkutaipaleella sitä kohdeltiin samalla tavalla kuin 1960-luvulla Finndiscia ja Love Recordsia eli se yritettiin savustaa alalta pois. Scandiaa ei esimerkiksi aluksi hyväksytty silloisen äänitetuottajien etujärjestön jäseneksi. Yhtiö ryhtyi kuitenkin vastavetona hintasotaan ja laski singlelevyjensä vähittäismyyntihintaa, mistä nousi suuri kohu, sillä listan kymmenen kärjestä noin puolet muodostui Scandian tuottamista levyistä. Tilanteen rauhoittamiseksi yhtiö otettiin varsin pian etujärjestön jäseneksi.

Jaakko Salo löydettiin Scandiaan 1950-luvun puolivälissä, kun Paa-vo Einiö ja Harry Orvomaa kävivät Primulan kahvilassa ja kuuluivat hänen soittoaan. Yhtiöön tarvittiin monipuolinen muusikko soittamaan ulkomaisia pianonuohteja, joiden perusteella valittiin uutta levytysohjelmistoa. Orvomaa ja Einiö huomasivat nopeasti Salon kyvyt, joten hän alkoi osallistua sovittamisen ja tuottamisen lisäksi yhä

enemmän levytettävien kappaleiden valintaan. Salo työskenteli aluksi freelancerina, mutta vuonna 1957 hänet palkattiin Scandian täysipäiväiseksi tuotantopäälliköksi. Tuottajan, sovittajan ja studiomuusikon työt veivät Salolta yhä enemmän aikaa, minkä vuoksi hän vähensi esiintymisiään 1950-luvun loppupuolelta lähtien.

Jazziskelmiä tutkineen Ari Poutiaisen mukaan Scandia ei ollut ”mikään rutiinilla hittejä pukkaava tehdas vaan ennemminkin ateljee, jossa jokainen esitys tehtiin erikseen, omana projektinaan”. Yhtiön työntekijät olivat hyviä ystäviä keskenään, mikä loi mainiot edellytykset luovalle toiminnalle. Scandian äänittäjänä 1950-luvun lopulla toiminut Aarre Elo onkin todennut, että Scandian henki oli hyvä. ”Ja tästä hengestä johtuu ilmeisesti myöskin osittain se ilmavuus, se ilo, joka niissä tuotoksissa huokuu. Se oli siellä. Se oli kaikissa siellä! Se oli soittajissa, muusikoissa, se oli näissä solisteissa, se oli siinä tekijäporukassa.”

Salon mukaan Scandian tuotantopäätökset tehtiin johtoryhmän säännöllisissä kokouksissa. ”Einiöllä oli tiiviit kontaktit ulkomaisiin kustantajiin, ja hän toi ulkomaisia huippuhittejä sinne kuunneltavaksi. Orvomaa oli kuitenkin viime kädessä se päättävä elin, ja mä olin siinä teknisenä neuvonantajana: mikä mun mielestä sopi millekin laulajalle ja mikä oli toteutettavissa Suomessa.”

Salon mielestä Brita Koivusen laulama *Suklaasydän* oli ”ensimmäinen suomalainen iskelmä, joka svengasi.” *Suklaasydämen* voidaankin katsoa aloittaneen kotimaisen jazziskelmän valtakauden, joka jatkui vuoteen 1963 saakka. Pekka Gronowin ja Risto Kukkosen tutkimuksen perusteella jazziskelmä ei syntynyt hetkellisen päänänpiston tai summittaisen kokeilun seurauksena, vaan se oli ”ennemminkin harkittu yritys, jolla pyrittiin uudistamaan iskelmätarjontaa ja löytämään tukalassa tilanteessa olevalle Scandialle markkinarako ja -asema.”

Salo on korostanut Harry Orvomaan roolia jazziskelmän muotoutumisessa. Orvomaa omisti valtavan kokoelman New Orleans -tyylisistä jazzia, mutta sen vastapainona hänellä oli lämmin suhde myös venäläisiin romansseihin ja 1930-luvun suomalaiseen iskelmään. ”Hän pystyi yhdistämään nämä kaksi asiaa yhdeksi ja tuottamaan kokonaisen sarjan levytyksiä, joissa oli slaavilainen melodia ja joissa käy-

tettiin jazzahtavia taustoja. En katso paljonkaan omaksi ansiokseni, että semmoisia tehtiin. Tietysti siihen innolla paneuduin, mutta kyllä se oli hänen ideansa. Ennen pitkää myös kova kilpailija Fazer rupesi tekemään ihan samanlaisia kuten Eila Pellisen *Kaksi kitaraa*. Ne olivat ihan selvää plagiointia!”

Jari Muikun mukaan Scandian keskeisenä tavoitteena oli tuoda ”angloamerikkalainen tuulahdus kotimaiseen musiikkituotantoon, joka oli ollut sodan loppuun saakka hyvin saksalaisvoittoista”. Yhtiössä jouduttiin turvautumaan pääosin käännöskappaleisiin, sillä kotimaisilta säveltäjiltä ei löytynyt kovinkaan paljon Scandian linjaan sopivaa musiikkia. Ulkomaista alkuperää olevat sävelmät yritettiin kuitenkin sovittaa suomalaista kuulijaa miellyttävään muotoon. Muikun mielestä voidaankin puhua ”tietoisesta musiikin sulauttamisesta tuolloisiin olosuhteisiin ja mieltymyksiin”.

Harry Orvomaalla oli kyky löytää Scandialle hittikappaleita sellaisistakin ulkomaisista sävelmistä, jotka eivät olleet nousseet alkupe rämaassaan myyntilistojen kärkeen. Esimerkiksi *Suklaasydän* on hyvä osoitus Orvomaan hittivainusta, sillä Margaret Whitingin vuonna 1954 laulama *Mama's Pearls* jäi vähälle huomiolle julkaisumaassaan Yhdysvalloissa.

Scandia ei ollut suinkaan ainoa käännöskappaleita julkaissut yhtiö, sillä ulkomaisiin sävelmiin perustuvat levytykset olivat muutenkin Suomessa erittäin suosittuja 1950-luvun jälkipuoliskolla. Käännösiskelmien menestykseen vaikutti Vesa Kurkelan mukaan ratkaisevasti vuonna 1956 toteutettu tuontitavaroiden säännöstelyn helpottaminen, jonka seurauksena ulkomaisten levyjen myynti lähes kymmenkertautui. Se asetti kotimaisen äänilevytuotannon uuteen tilanteeseen, sillä levykuuntelijat pääsivät aikaisempaa helpommin vertaamaan käännösiskelmiä niiden taustalla oleviin ulkomaisiin alkuperäisversioihin. Tämä vahvisti pyrkimystä tehdä suomalaisista covereista laadullisesti kilpailukykyisiä ja usein myös samalta kuulostavia alkuperäisten kanssa. Toisaalta aina ei edes haluttu tehdä identtisiä kopioita. Vertailun mahdollisuus rohkaisikin omintakeisiin, moderneihin ja hyvin soiviin suomalaisiin versioihin.

Vaikka Scandian julkaisemien jazziskelmien alkuperä vaihteli Yhdysvalloista Venäjälle ja Italiasta Latinalaiseen Amerikkaan, niistä voidaan löytää tiettyjä musiikillisia samankaltaisuuksia. Ari Poutiainen on luetellut kymmenen jazziskelmiä määrittelevää musiikillista elementtiä, jotka ovat tärkeysjärjestyksessä: swingrytmiikka, walking bass, harmonia, ”torvet ja pillit” eli puhallinsovitus, latinalaisamerikkalaisen rytmimusiikin vaikutteet, naissolisti, laulutapa, improvisointi, jazzillinen ilmaisutapa sekä jazzrepertuaari. Poutiaisen mukaan tämä elementtien lista on tarkoitettu ”pohdiskelun ja keskustelun tuoksi, se ei pyri olemaan tiukkoja luokituksia tuottava työkalu”. Poutiainen on myös todennut, että jazziskelmässä ”kääreen ja sisuksen yli tärkeämmäksi nousee jotain aivan muuta, musiikin välittämä vilpitiön tunne ja sanoma. Ne ovat musiikillisen suklaasydämen ydin.”

Suklaasydän merkitsi konttoristina työskennelleen Brita Koivusen läpimurtoa levylaulajana. Hän oli osallistunut työtovereidensa kehotuksesta vuonna 1954 iskelmälaulukilpailuun, jonka hän voitti sävelmällä *You Can't Get a Man with a Gun*. Sen myötä Koivunen sai kiinnityksen Onni Gideonin yhtyeeseen, josta hän myöhemmin siirtyi Olli Hämeen kokoonpanoon.

Koivunen on muistellut esittäneensä keikoilla englanninkielisen jazzin ohella ”vain kaksi pakollista tangoa ja viimeiset valsit”. Koivusen perehtyminen jazziin kuuluu selvästi hänen levytyksistään, sillä hänen rytminkäsittelynsä on notkeaa. Aarre Elo onkin todennut: ”Brita Koivunen svengasi silloinkin, kun hän sanoi ’hyvää päivää’. Rytmii oli veressä niin vahvasti, että aina svengasi. Hän oli eräänlainen jazziskelman kantaäiti.”

Harry Orvomaan ideoi vanhoista venäläisistä lauluista ja juutalaisista klezmer-sävelmistä jazzahtavia mollifokseja, jotka hän antoi Jaakko Salon sovittavaksi. Esimerkiksi Brita Koivusen levytykset *Mustat silmät*, *Katinka*, *Kasakkapartio* ja *Minka* ovat mainioita esimerkkejä siitä, kuinka Salo osasi sovittaa venäläisistä mollimelodioista svengaavia jazziskelmiä. *Käy tanssimaan* oli puolestaan alkujaan vanha klezmer-kappale, josta Salo käytti vain ensimmäisen osan.



MARJATTA LEPPÄSEN KOTIARKISTO

Jaakko Salo käytti usein oman yhtyeensä muusikoita Scandian jazziskelmien taustakokoonpanoissa. Vasemmalta Pentti Lehtonen, Erkki Seppä, Paavo Partti, Jaakko Salo ja Seppo Lehtonen.

Salon sovittamien Koivusen levytysten joukossa on myös monia latinalaisamerikkalaisiin rytmeihin perustuvia sävelmiä. Näihin luokiteltavat esimerkiksi energiset tulkinnot kappaleista *Sucu sucu* (1961) ja *Jauhan kahvia* (1962). Ari Poutiaisen mielestä suomalaisissa jazziskelmissä lattarivaikutteet ovatkin oleellinen elementti. Jazziskelmäaikakaudella suosittuja latinalaisamerikkalaisia rytmejä olivat esimerkiksi baion, beguine, bossa nova, cha-cha-cha, mambo, rumba ja samba.

Vesa Kurkela on verrannut Henri Salvadorin säveltämän calypsohitin *Melodie d'amour* suomalaisia versioita. Kappale nousi keväällä 1958 listaykköseksi Brita Koivusen esittämänä, Jaakko Salon sovittamana ja Sauvo Puhtilan sanoittamana nimellä *Sävel rakkauden*, mutta laulusta tehtiin samaan tekstiin neljä muuta levytystä. Fazer julkaisi kaksikin erilaista tulkintaa, joista vastasivat Vieno Kekkonen ja Ossi Runnen orkesteri sekä Pärre Förarsin ja Matti Viljasen Decca-yhtye. Kurkelan mukaan tarkempi kuuntelu ja vertailu kuitenkin osoittaa, että kummassakin Fazerin levyssä on täsmälleen sama orkesterisäestys. Ingmar Englundin sovituksen julkaisi PSO, esittäjänään Kalevi Korpi ja Englundin orkesteri. Levytöiden version puolestaan tulkitsi Tuula-Anneli Rantanen, sovittajanaan Kaarlo Valkama. Salon ja Viljasen sovitukset seurasivat alkuperäistä calypso-ideaa, kun taas Englund ja Valkama tekivät laulusta rumban, kumpikin omalla tavallaan.

Salon yhtyeen esitystapa poikkesi Kurkelan mielestä kilpailijoiden versioista, sillä rytmin käsittely oli selvästi kuumempi ja monipuolisempi. Rytmisyys korostui erityisesti bongo-rumpujen lähes jatkuvalla improvisoinnilla, mikä oli harvinaista suomalaisessa tanssimusiikissa. Orkesteriosuudet oli äänitetty rytmisoittimia korostaen, ja bongojen lisäksi myös niin sanottu lehmänkellokomppi soi aivan pinnassa.

Jazziskelmän aikakausi merkitsi naislaulajien läpimurtoa Suomen äänilevyarkkinoille ja keikkalavoille. Jari Muikku pitää naissolisti- buumia 1950-luvun merkittävimpänä ilmiönä suomalaisessa populaarimusiikissa. Trendi jatkui 1960-luvun alkuun, jolloin se vaihtui rautalankamusiikin nousuun ja tangokuumeeseen.

Vesa Kurkelan mukaan naislaulajien suosion valtava kasvu näkyi selvästi, kun vertailee vuosien 1952–1953 ja 1957–1958 myyntilistoja. Ensin mainitulla kaudella kotimaisen listan viiden myydyimmän joukkoon ylsi ainoastaan seitsemän naissolistien laulua. Neljä vuotta myöhemmin tilanne oli kääntynyt pääläelleen. Esimerkiksi vuoden 1957 ensimmäisellä listalla ei ollut kuin yksi kotimainen miessolisti, Veikko Tuomi. Naisartistien läpimurto olisi ollut huomattavasti dramaattisempi ilman Olavi Virtaa. Vuosina 1955–1957 sattui nimittäin usein, että Virran levytys veti pitemmän korren tai ainakin

kilpaili tasapäisesti naislaulajien samasta sävelmästä tekemien versioiden kanssa. Virran menestyksen notkahtaessa vuodet 1958 ja 1959 olivat sen sijaan todellista naisartistien juhlaa.

Jari Muikko on todennut, että naissolistien läpimurtoon vaikutti useita syitä. 1940-luvulta lähtien naiset olivat tulleet laajamittaisesti mukaan työelämään, mikä oli merkinnyt sukupuoliroolien uusjakoa. Samaan aikaan musiikkiteollisuus kaipasi kipeästi uusia kykyjä. Naissolistit pääsivätkin aikaisempaa paremmin pinnalle erilaisten iskelmälaulukilpailujen ja koelaulutilaisuuksien myötä, joita järjestettiin 1950-luvulla runsaasti eri puolilla Suomea. Läheskään kaikkien laulukilpailujen voittajien tie ei tosin johtanut levytystudioon saakka, sillä suuri osa kilpailuista oli enemmänkin paikallisten yhdistysten järjestämiä ilmaisia ohjelmanumeroita.

Naissolistibuumiin vaikutti myös modernin tähtikultin laajempi läpimurto 1950-luvulla. Suositut amerikkalaiset elokuvanäyttelijät kuten Doris Day ja Audrey Hepburn herättivät Suomessakin paljon ihastusta. Tämä pantiin merkille levy-yhtiöissä, joissa alettiin pikku hiljaa ymmärtää, että julkisuutta ja artistien imagoa voitiin käyttää hyväksi levyjen markkinoinnissa. Scandia toimi tässä suhteessa edelläkävijänä, sillä sen toiminta oli alusta alkaen artistilähtöistä.

Naissolistien näkyvyyttä lisäsi myös se, että laulajien rooli alkoi kasvaa 1950-luvulla. Aikaisemmin orkestereita oli markkinoitu yhtyeen johtajan nimellä, mutta nyt solistien kuvat ja nimet painettiin keikkailmoituksiin entistä suuremmin kirjaimin. Jokaisella menestyksestä haluavalla orkesterilla täytyi pian olla valovoimainen laulaja, jonka nimi ja imago vetivät yleisöä keikoille. Nelikymmenluvulla Yhdysvalloissa alkanut kehitys näkyi Suomessakin viisikymmenluvulla.

Mikrofoniteknikan kehittyminen auttoi omalta osaltaan naisten esillemarssia. Aikaisempaa pehmeämpi laulutapa onkin yksi Poutiaisen luettelemista jazziskelmän kymmenestä elementistä. Sen keskeisiä piirteitä ovat keskisuurten ja hiljaisten äänenvoimakkuuksien käyttö, niukahko vibrato ja normaalille puheelle ominainen artikulaatio. Hiljaa ja vähäisellä vibratolla laulamissa ilmenee Poutiaisen mielestä ”modernille jazzille ja varsinkin niin kutsutulle cool jazz

-tyylille ominainen eleettömyyden ihannointi”. Kevyemmästä, hiljaisesta, kuiskaamista lähentelevästä laulutavasta käytetään usein englanninkielistä termiä crooning (hyräily).

Scandia löysi uusia artisteja joko tarjokkaista tai vihjeiden perusteella. Mikäli Jaakko Salo sai vinkin lupaavasta laulajasta, hän saattoi käydä kuuntelemassa tämän keikkaa. Myös Paavo Einiön vetämistä television *Iskelmäkaruselleista* löydettiin tuoreita kasvoja. Nämä tilaisuudet olivat uusi ilmiö maassamme, ja niiden esikuva oli haettu Einiölle tyypilliseen tapaan suoraan ulkomailta. Scandiassa ei sen sijaan harrastettu Fazerin tavoin säännöllisiä koenauhoituksia uusien levylaulajien seulomiseksi. Jaakko Salo onkin todennut, että Fazerilla ”oli iso meininki ja meillä oli vähän pienempi meininki”. Scandialla ei ollut ”pyrkimystäkään saada kovin isoa artistikaartia leipiinsä”.

Yksi Salon löytämistä uusista naislaulajista oli Seija Karpiomaa. Hän oli jo ehtinyt tehdä muutaman keikan Dallapé-veteraani Helge Pahlmanin tanssiorkesterin solistina, kun vuonna 1957 ystävät rohkaisivat häntä osallistumaan Helsingin työväentalolla järjestettyyn iskelmälaulukilpailuun. Karpiomaa voitti naisten kotimaisen sarjan, minkä jälkeen hän sai useita levytystarjouksia. Kilpailussa paikalla ollut Salo sai houkuteltua Karpiomaan Scandialle, sillä hän oli varma, että tämä täydentäisi tummalla äänenväriällään yhtiön naislaulajien kaartia. Salo myös pestasi Karpiomaan oman orkesterinsa laulusolistiksi.

Salo sovitti Karpiomalle useita jazzvaikutteisia käännösballedeita, kuten sävelmät *Särkyneen toiveen katu* (1959) ja *Seison sateessa* (1960). Sen sijaan *Neiti neiti* (1960) svengaa reippaammassa tempossa. Poutiaisen luettelemista jazziskelmän piirteistä ovat viimeksi mainitussa kappaleessa eniten esillä ”torvet ja pillit”. Jaakko Salon sovitamien puhaltimien rytmikäs ja melodinen riffittely tukee mainios-ti Karpiomaan laulua.

Vuoden 1958 Miss Suomi -kilpailun voittanut ja sen jälkeen näyttelijän ja laulajan uralle siirtynyt Pirkko Mannola levytti 1960-luvun vaihteessa Antti Einiön vetämälle Scandian tytäryhtiölle Nor-Discille. Elokuvaan *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* tehty Salon origi-

naalisävellys *Sydän ohjaa tietäni* (1960) on Ari Poutiaisen mielestä hyvä esimerkki siitä, kuinka jazzissa hyvin yleisesti käytettyä sointulopuketta II–V–I on sovellettu jazziskelmään.

Poutiaisen näkemykseen on varsin helppo yhtyä, sillä II–V-suhteisia sointuja on käytetty runsaasti tässä niin sanottuun verse/chorus-muotorakenteeseen sävelletyssä kappaleessa. Esimerkiksi chorusen neljässä ensimmäisessä tahdissa siirrytään ensin lyhyesti rinnakkaisuuriin (Am–D7b9/♭/Gmaj), jonka jälkeen palataan takaisin e-molliin (F#m7b5–H7–Em). Amerikkalaisista standardeissa paljon käytetyssä verse/chorus-rakenteessa on kappaleen tunnelmaan johdattava verse-osa ja usein 32 tahdin mittainen chorus, jota toistetaan useampia kertoja. Salon lisäksi myös monet muut jazzista vaikuttetusta ammentaneet suomalaiset säveltäjät suosivat tuotannossaan verse/chorus-muotoa. Esimerkiksi suuri osa Toivo Kärjen tangoista on tehty tähän rakenteeseen.

Am7 D7b9/♭ GMaj7 G6 F#m7b5 H7/D# Em

uu - den huo - me-nen jos - kus miet - ti-en min - ne kul - ku-ni vie. Niin kuin

Nuottiesimerkki: *Sydän ohjaa tietäni*, chorus, tahdit 1–4.

Mannolan levyttämä *Autoajelulla* (1960) on Sauvo Puhtilan sanoittama käännösversio kolumbialaisesta cumbia-sävelmästä *La Múcura*. Salo on käyttänyt sovituksessaan runsaasti puhaltimia. Lyhyen puhallinvälisan lisäksi kuullaan kokonainen instrumentaalisäkeistö, jossa trumpettisti koristelee melodiaa ja käy samalla rikasta vuoropuhelua riffejä soittavien muiden puhaltajien kanssa. Viimeisen säkeistön lopussa kuullaan muutamia improvisoituja trumpettifillejä ja Mannolan scat-lauluisuus. *Sävel rakkauden* -levytyksen tapaan

Autoajelulla on äänitetty siten, että lyömäsoittimet erottuvat hyvin muusta kompista.

Fazerilta vuonna 1958 Scandialle siirtyneen Vieno Kekkonen imago levylaulajana oli viileämpi ja aikuismaisempi kuin nuorekkaan ja reippaan Brita Koivusen. Vesa Kurkelan mielestä Kekkonen poikkesi sopraanoäänellään Scandian muista laulajattarista, vaikka tämä muokkasikin ääntään intiimimmän jazzlaulun suuntaan vaihdettuun levy-yhtiöön. Vielä 1950-luvun puolivälissä Kekkonen äänessä oli ”operettilauluun viittaavia piirteitä, kuten tiheää vibratoa ja jännitteisiä korkeita ääniä”, kun taas Scandialle 1960-luvun taitteessa tehdyissä levytyksissä operettisävyt katosivat lähes kokonaan ja niiden tilalla oli ”rennompia ja jossain määrin lapsellisempiä äänenmuodostuksia”.

Vieno Kekkonen on kertonut, että Fazerilla Toivo Kärjen sovitukset oli kirjoitettu korkealle äänialalle, sillä Kärki piti häntä sopraanona. Salo halusi hänen laulavan matalammalta. Lisäksi Salo usein kirjoitti Kekkoselle alasekstissä liikkuvan toisen äänen, joka pehmensi kokonaisvaikutelmaa. Kekkonen jazziskelmälevytysten parhaimmistoon kuuluu vuonna 1959 ilmestynyt *Tuliharja*, joka on Salon sovitus Victor Montin sävellyksestä *Czardas*. Erityisesti sävelmän instrumentaaliväliosa on suorastaan räiskyvän rytmikäs, ja Nisse Nordströmin trumpettisoolon lisäksi kuullaan Salon näppärä pianoimprovisaatio. Kekkonen tulkinta Gershwinin *Kesäyö*-klassikosta (1960) on puolestaan esimerkki siitä, kuinka jazziskelmälevytyksissä hyödynnettiin tunnettua jazzrepertuaaria. Salon sovituksessa on yhdistelty viihdeorkesterin ja jazzrytmiin tyylikeinoja.

Kerrassaan mainio Kekkonen levytys on myös musikaalikklassikko *Kotikadullasi* (1959), sillä Salo on onnistunut siirtämään pienemmälle kokoonpanolle kirjoitettuun sovitukseensa big band jazzin keskeiset musiikilliset piirteet. Täysikokoisen jazzorkesterin käyttäminen olisi ollut Suomessa taloudellisista syistä mahdotonta, mutta *Kotikadullasi* osoittaa, että vähemmälläkin soittajamäärällä pärjäsi hienosti, jos sovittaja ja muusikot osasivat asiansa.

Scandian käyttämät huippumuusikot vaikuttivat olennaisesti jazziskelmän muotoutumiseen. Ari Poutiaisen luettelemista jazziskelmän

musiikillisista piirteistä varsinkin swingrytmiikka eli niin sanottu kolmimuunteinen fraseeraus, walking bass -säestystapa sekä improvioidut soolot ovat elementtejä, joiden hallinta edellytti hyvää kokemusta jazzin soittamisesta.

Salo on kertonut, että Scandialla oli kunnianhimoinen yritys luoda oma studiomuusikkokaartinsa. Ensimmäisenä luovuttiin kitaristi Ingmar Englundista ja basisti Mauno Maunolasta, jotka olivat ”Fazer-leimautuneita”. Tilalle otettiin basisti Erkki Seppä ja kitaristi Heikki Laurila. Kolmas keskeinen muusikko oli haturisti Aaro Kurkela.

Suomalaiset puhallinsoittajat olivat 1950-luvun loppupuolella sinfoniaorkesterien muusikoita lukuun ottamatta puoliammattilaisia tai suorastaan harrastelijoita. Salon mukaan Scandiassa pyrittiinkin ”rohkaamaan muusikoita ryhtymään ammattimuusikoiksi ja houkuteltiin soittokunnista soittajia”. Pasunistit Jussi Aalto ja Seppo Pelto olivat ensimmäisiä, joille luvattiin studiosessioita niin paljon, että he pystyivät siirtymään Helsinkiin musiikin ammattilaisiksi. Kehitykseen vaikutti myös Radion tanssiorkesterin perustaminen ja television viihdeohjelmat, sillä niissä tarvittiin populaarimusiikin hallitsevia soittajia. Kuusikymmenluvun kuluessa populaarimusiikki saikin oman ammattimuusikkokuntansa. Sen jälkeen sinfoniaorkesterien puhaltajiin ei tarvinnut enää turvautua kuin niissä tapauksissa, joissa se oli musiikillisesti perusteltua.

Jaakko Salon luottomuusikoista Erkki Seppä hallitsi mainiosti walking bass -säestystavan, jossa basisti ”kävelee” esityksen perussykkeen mukaisesti (esimerkiksi 4/4-tahtilajissa basso ikään kuin ottaa neljä askelta kutakin tahtia kohden). Basisti muodostaa sävellyksen sointuvaihdoksiin tukeutuvan melodisesti rikkaan linjan, jossa samaa säveltä toistetaan harvemmin peräkkäin. Basson askellukseen luodaan vaihtelevuutta tauoilla sekä pidemmällä ja lyhyemmällä aika-arvoilla.

Jazziskelmien svengi vaati taitavan basistin lisäksi hyvän lyömäsoittajan. Salo on kertonut, että rumpali Erkki Valaste aloitti yhdessä kitaristi Heikki Laurilan kanssa ensimmäisinä kuukausipalkkaisina studiomuusikkoina 1960-luvun alussa. Monipuolisen Valasteen tyylivalikoimaan kuului jazziskelmissä usein käytetty ”sutikomppi” eli vis-

pilöillä ja virvelirummulla soitettu säestysrytmi. Valaste oli niin taitava muusikko, että myös kilpailevat yhtiöt käyttivät mielellään häntä levytyssessioissaan.

Jazziskelmät sisältävät Ari Poutiaisen mukaan yllättävän niukalti improvisoituja sooloja. Instrumentaalivälikkeenä kuullaankin tavalisesti laulumelodian toisinto joko sellaisenaan tai hieman muunneltuna. Pitemmistä solistisista esityksistä Poutiainen on nostanut erityisesti esille Esa Pethmanin tenorisaksofonisoolon Jaakko Salon soittamasta bossa novasta *Epävireiset sydämet*, jonka Laila Kinnunen levytti vuonna 1962. Varsinaisten soolojen sijasta jazziskelmistä on Poutiaisen mielestä huomattavasti helpompi poimia improvisoituja melodisia kommentteja eli fillejä.

Onnistuneiden kappalevalintojen, taitavien laulusolistien, kekseliäiden sovitusten ja jazztaustaisten muusikoiden lisäksi myös äänitysteknisillä ratkaisuilla oli keskeinen rooli jazziskelmän muotoutumisessa. Tuottaja Jaakko Salon ja äänittäjä Aarre Elon paneutumisen ja kekseliäisyyden ansiosta Scandia pystyi seuraamaan studiotekniikan kehittymistä paremmin kuin kilpailija Fazer. Omalta osaltaan tähän vaikutti Fazerin Toivo Kärjen nihkeä suhtautuminen äänitustekniikkaan. Sanoittaja Vexi Salmi on muistellut, että Kärjen mielestä tekniikka vain sotki olennaista eli ”hyviä kappaleita”.

Elon mukaan ulkomaisten äänitteiden kuuntelu ei rajoittunut pelkästään sovitusedeoiden kopiointiin, vaan yhtä tarkalla korvalla analysoitiin soundeja. Elo ja Salo muodostivat kiinteän työparin, jolle yhteen hiileen puhaltaminen oli helppoa. ”Jakke oli hyvin innovatiivinen niin kuin minäkin pyrin siihen aikaan olemaan. Ja muutenkin Jaakon kanssa oli miellyttävä työskennellä. Ei me äkälilty koskaan toinensillemme. Jakke oli oikeastaan siihen aikaan vielä hyvin ujo, arka, vähän ehkä vetäytyvä. Ei se kovin paljon tuonut itseään esiin missään. Hiljalleen tajuihin yhdessä niitä juttuja.”

Salo ja Elo kuuntelivat erityisen paljon amerikkalaista vokaalijazzia kuten Ella Fitzgeraldia ja Anita O’Dayta. Elon mielestä keskeisin asia laulettuun jazzissa oli svengi sekä ”komppi, joka piti svengin kassassa”. Jari Muikun mukaan Scandian jazziskelmälevyillä kuuluvat-

kin selkeästi ”amerikkalaisen vokaalijazz-levyjen sointi-ihanteet eli päähuomion kiinnittämien musiikillisesti oleellisimpiin seikkoihin, svengin ja kompinn toimivuuteen sekä eri soittimien ja laulun väliinseen balanssiin.”

Salon kertonut, että mahdollisimman alkuperäisiltä kuulostavien käännöskappaleiden tekeminen oli haasteellista mutta palkitsevaa. ”Monta kertaa hyvinkin alkeellisilla konsteilla päästiin aika hyvin tuloksiin. Suuri osa Scandian käännöslevytysten menestyksestä johtuu siitä, että saatettiin omassa studiossa käyttää aikaa ilman että siitä kulki laskutus koko ajan kasvattamassa levytykseen kohdistuvia kuluja. Siellä saatettiin olla yötä päivää lauantait ja sunnuntait mukaan lukien ja kehittää teknistä ulkoasua.”

Scandian 1950-luvun lopun levytykset tehtiin etupäässä Kulttuuritalolla, joka soveltuikin erinomaisesti äänitystarkoituksiin poikkeuksellisen hyvän akustiikkansa ansiosta. Salon todennut, että muiden levy-yhtiöiden halukkuutta käyttää Kulttuuritalon salia rajoittivat aluksi paikan vasemmistolaisista kytkennöistä johtuneet ideologiset syyt. Jari Muikun mukaan Harry Orvomaa osoittikin kokoomuksen jäsenyydestään huolimatta ”ajan henkeen nähden poikkeuksellisen joustavaa ja pragmaattista liikkeenharjoitustaitoa”.

Kulttuuritalon äänitarkkaamossa oli venäläisvalmisteinen laitteisto, mutta sillä työskentely oli Elon mielestä siinä määrin epävarmaa, että hän turvautui mieluummin kotimaisen äänentallennuksen pioneerin Evan Englundin rakentamaan kuusikanavaiseen kannettavaan mikseriin. Ulkomaisten levyjen kuuntelun ja yhteisen pohdiskelun tuloksena Kulttuuritalolle kehiteltiin erilaisia teknisiä järjestelmiä, jotta instrumenttien soundit ja niiden väliset suhteet saatiin kohdalleen. ”Jakke otti ne huomioon sovituksissa ja orkestroinnissa, ja mä yritin kehittää sitä soundipuolta.”

Käytettävissä olevat tekniset mahdollisuudet olivat paljon rajoitetummat kuin ulkomaisilla suuryhtiöillä, mikä johti Elon mukaan ”kotikutoisiin systeemeihin”. Salon kertonut, että varsinkin basson ja rumpujen äänittäminen tuotti ongelmia. ”Noihin aikoihin käytettiin kontrabassoa ilman kontaktimikkejä. Basson mikrofonini tahtoi

vuotaa kaikki muu, ja rummut tulivat nauhalle kovempaa kuin basso. Alettiin rakentaa irtoväliseiniä, joilla soittajat eristettiin toisistaan. Rummut olivat juuri se murheenkryyni. Ne koetettiin panna sivulle, ja kun ei ollut luurikuuntelutekniikkaa, rumpali ei kuullut mitä muut soittivat, vaan mäikäytti yksinään jossain nurkassa.”

Moniraitatekniikan puuttuessa soittajien oikea sijoittelu oli Elon mukaan ensiarvoisen tärkeää kokonaisbalanssin kannalta. ”Sovittajat tekivät sovituksensa, ja me käytiin niitä sitten läpi. Mitä se vaatii äänityskalustona? Minkälainen kokoonpano on? Ja kokoonpanosta ratkesi pitkälti se, kuinka se settaus lavalle asetettiin. Mihin pantiin puhaltajat, mihin pantiin jouset, mihin pantiin käyrätorvi?”

Salon mielestä stereonauhureiden tulo studioon oli suurempi mulistus kuin myöhempi moniraitatekniikka, sillä se avasi aivan uusia mahdollisuuksia äänittämiseen. ”Ne instrumentit, jotka soittivat dynaamisesti samanlaista tavaraa kappaleen alusta loppuun, eli komppi-instrumentit, saatiin toiselle, ja sitten ne, joilla oli fillaava merkitys, saatiin toiselle raidalle. Kun kappale oli laulettu, saattoi alkeellisesti miksata. Kaksiraitavaihe avasi silmät, että näitähän pitäisi voida tehdä sillä tavalla, että kokonaisuutta voisi hallita vielä jälkeempäinkin.”

Äänitteiden jälkikäsitteily oli 1950-luvun loppupuolen ja 1960-luvun alkupuolen välineillä monin verroin työläämpää kuin nykyisen digitaalisen äänitystekniikan aikakaudella. Elon mukaan editointiin haluttiin kuitenkin käyttää runsaastikin aikaa, jotta laulu olisi ollut mahdollisimman puhdasta. ”Äänitteiden ja levyjen tuli olla niin taiteellisesti kuin teknisestikin huippuluokkaa jo siitäkin syystä, että Yleisradiossa toimi vielä niihin aikoihin erillinen lautakunta, joka arvioi kaikki uudet soitettavaksi tarjotut levyt. Äänilevy-yhtiöille oli tietenkin tärkeää, että heidän levyjään soitettiin mahdollisimman usein. Radio ja nimenomaan Yleisradiohan oli vuosikymmeniä ollut ainoa levyjen markkinointikanava. Siksi mekin Jakke Salon kanssa teimme varsin huolellista ja tarkkaa työtä. Montteerasimme ja koostimme joskus jopa pienistä muutaman sentin pätkistä esityskokonaisuuksia, joista kukaan ei pystynyt jälkeempäin sanomaan, että ne olivat eri otoista leikatun ja liimatun tehty.”

Lukuisista editointisessioista Elo muistaa erityisesti Vieno Kekkonen *Tuliharjan*. ”Yksi yö vietettiin Jaken kanssa Annankadun studiolla, kun me editoitiin ja montteerattiin. Puolen sentin, sentin pätkistä tehtiin. Nordströmin Nisse soitti trumpettisoolon. Pirun vaikea soittaa trumpetilla tai millä soittimella hyvänsä. Ja siitä me rakennettiin se. Nisse sanoikin jälkeenpäin, että yhdessä me se soitettiin.”

Lazzarella

Laila Kinnunen

Lasse Pihlajamaa haki vuonna 1956 orkesterilleen uutta laulusolistia lehti-ilmoituksella. Hänen haaviinsa tarttui 16-vuotias Laila Kinnunen, joka teki välittömästi Pihlajamaahan vaikutuksen musikaalisuudellaan. Kun Kinnunen oli voittanut Suomen iskelmälaulumestaruuden ulkomaisten sävelmien sarjassa ja sijoittunut kolmanneksi kotimaisten laulujen sarjassa, Pihlajamaa päätti suositella häntä Jaakko Salolle, joka kutsuikin nuoren lupauksen Scandian koelaulutilaisuuteen.

Laila Kinnunen saapui studioon hermostuneena. Paikan päällä odotti Jaakko Salo pianon takana, tukeaan luottomiehensä basisti Erkki Seppä ja rumpali Erkki Valaste. Ruotsissa lapsuutensa viettänyt laulaja totesi hermostuneena: ”Minä laulan vähän huonosti tämä suomi.” Salo rohkaisi häntä: ”Laula sitten mitä itse haluat!”

Kinnusen mielestä koelaulutilaisuus sujui surkeasti. Hän lähti Pihlajamaan orkesterin kanssa kiertueelle ja melkein unohti koko asian. Lahjakkuus oli kuitenkin pantu merkille. Kinnuselle etsittiin sopivaa kappaletta ensilevytystä varten, vaikka hänen huono suomen kielensä mietityttikin Scandian johtajia. Kun kesä oli vaihtunut syksyksi, löydettiin lopulta sopiva levytyskappale. Se oli Domenico Modugnon säveltämä italoiskelmä *Lazzarella*, joka oli sijoittunut San Remon laulukilpailuissa toiseksi Aurelio Fierron esittämänä.

Saukin suomeksi käänntämä teksti sai Laila Kinnusen ja levytyksessä kapellimestarina toimineen Jaakko Salon hikoilemaan. Salo on-

kin todennut myöhemmin, että Kinnuselle olisi ollut helpompaa esittää kappale alkuperäiskielellä, vaikkei hän vielä siinä vaiheessa ollutkaan opetellut italiaa, sillä hänellä oli ”jo alun pitäen kyky laulaa vierailta kielillä, niilläkin, joita hän ei osannut puhua.”

Suomen kielen ääntämisestä tarkka Salo yritti ohjeistaa laulajaa. ”Se on kaupunki, älä sano käypynki. Ja sano vaikka ja paikka, älä sano väikkä ja päikkä. Eikä se ole khukikkaan vaan kukikkaan!” Salon vaadittua jälleen kerran uutta ottoa Kinnunen alkoi hermostua. ”Ei, en minä osaa. Jag kan inte prata språket!” ”Kyllä sinä opit”, rohkaisi Salo. ”Ei sinussa mitään vikaa ole. Musiikillisesti kaikki on kunnossa. Laulat ihan puhtaasti, mutta voi tuota onnetonta suomen kielen ääntämistä.”

Kun levytys ei edelleenkään ottanut onnistuakseen, alkoi Salokin pikku hiljaa tuskastua. ”Ja nyt minulta lähtee kyllä haivenet päästä!” Rauhoittaakseen tunnelmaa hän lähti Kinnusen kanssa syömään kekua ja juomaan teetä. Tauolla Salo alkoi puhua ruotsia, jotta hermostunut laulaja rentoutuisi. Salo on muistellut: ”Me olimme molemmat olleet sotalapsina Ruotsissa. Minä Smoolannissa asuneena osasin puhua jopa samantyyppistä murretta, jota Laila oli tottunut Simrishamnissa puhumaan. Niin me sitten keskustelimme ruotsiksi ja harjoittelimme suomen kielen ääntämistä.”

Sen jälkeen palattiin taas studioon, jossa *Lazzarellan* äänitys saatiinkin lopulta valmiiksi Saloa tyydyttävällä tavalla, vaikka lauluun jäikin persoonallinen italialaistyylinen korostus. Levyille tarvittiin vielä B-puoli, joksi oli valittu bolero *Etkö voisi alkaa uudelleen*. Kinnunen oli tässä vaiheessa henkisesti niin riekaleina, että hän vapisi, tärisi ja puhkesi itkuun kappaletta laulaessaan. Siitä huolimatta esitys tallennettiin sellaisenaan ääninauhalle. Mielenliikutus onkin kuultavis-
sa julkaistusta äänitteestä.

Aurelio Fierron *Lazzarella* on sovitettu napolilaisen canzonon tyyliin, josta on turha hakea jazzin elementtejä. Ilakoivan säestyksen perusrytmiä väritetään muun muassa korkeäänisellä huilulla ja viihdeorkesterisoundia tavoittelevilla jousilla. Salo on sen sijaan käyttänyt sovituksessaan jazzillisesti fraseeraavia puhaltimia. Myös komppi

on paljon kevyempi ja hillitympi kuin Fierron levytyksissä, mikä antaa Kinnuselle mahdollisuuden rytmisesti svengaavaan laulutapaan.

Jazziskelmään perehtyneen Ari Poutiaisen mielestä *Lazzarellan* alkuperäisesitys jääkin jazzillisuudessaan ja puhaltimien käytössään kauaksi Jaakko Salon sovittamasta suomalaisversiosta. Salon mukaan *Lazzarellan* sovituksessa kuuluukin ”nuoren intomielisen, sanoisin-ko melkein kunnianhimoisen sovittajan mielihalu päästä tunkemaan jazzpaholaista tavalliseen italialaiseen iskelmään”.

Laila Kinnusen jazzillinen esitys *Lazzarellasta* miellytti äänilevyjä ostavaa suomalaisyleisöä. Umberto Marcaton versio samasta kappaleesta oli vielä helmikuussa 1958 niukasti Kinnusen levytyksen edellä, sillä kappaleet löytyivät sijoiltaan kolme ja neljä. Kuukautta myöhemmin osat olivat vaihtuneet ja Kinnusen ensilevytyks oli noussut listaykköseksi, kun taas Marcaton versio oli pudonnut kymmenennelle sijalle.

Laila Kinnusen läpimurtoa auttoi omalta osaltaan italialaisen iskelmän suuri suosio Suomessa 1950-luvun loppupuolella. Esimerkiksi syksyn 1957 ja kevään 1958 aikana myyntilistan kärkikymmenikössä nähtiin koko ajan vähintään viisi italianiskelmää. Kinnusen ja Marcaton lisäksi italialaista alkuperää olevia menestyslevytyksiä teki varsinkin Olavi Virta.

Tietokirjailija ja toimittaja Jake Nymanin mukaan suomalaista korvaa miellytti italialaisen iskelmän mollipainotteisuus ja tarttuva melodisuus. Sävelmissä oli myös ”ylitsevuotavaa tunteellisuutta ja monesti liioittelevaakin dramaattisuutta”, siis samoja piirteitä kuin suomalaisissa tangoissa. Italialaisen iskelmän suosio ei kuitenkaan ollut pelkästään suomalainen ilmiö, sillä esimerkiksi Domenico Modugnon *Volare* ja Rocco Granatan *Marina* olivat kansainvälisiä miljoonamenestyksiä.

Laila Kinnunen teki heti ensilevytyksessään lahjakkuudellaan vaikutuksen Jaakko Saloon, vaikka suomen kielen ääntämyksen kanssa jouduttiinkin tuskaillemaan studiossa. Salon mielestä Lailan tapa laulaa oli hyvin muusikkomainen. ”Hän sai laulullaan aikaan saman efektin kuin soittaja instrumentillaan. Hän kuunteli musiikkia korvalehdilläkin, siis erittäin tarkasti, ja osasi myös improvisoida taita-



Laila Kinnunen oppi laulamaan suomeksi Jaakko Salon tarkassa ja kärsivällisessä ohjauksessa.

vasti, heittäytyä musiikin vietäväksi. Tämä heittäytyminen oli Lailalle hyvin ominaista. Hän pystyi täysillä keskittymään työhönsä, omistautumaan sille.”

Salo joutui kuitenkin tekemään paljon työtä, jotta Kinnusen ääntämystä saatiin parannettua. Hänen mukaansa laulajan kielellinen lahjakkuus nopeutti oppimista, ja lisäksi tämä oli erittäin motivoitunut: ”Alusta alkaen Laila pyrki täydellisyyteen. Hän oli selvästi asettanut itselleen tavoitteen ja halusi myös saavuttaa sen.” Ritva Kinnusen mukaan hänen sisarensa ”harjoitteli harjoittelemasta päästyään”, tukenaan Salon nuotteihin tekemät alleviivaukset, joiden tarkoituksena oli korostaa tekstisisältöä ja oikeaa ääntämystä. Laila myös hankki kitaran ja alkoi ottaa laulu- ja soittotunteja.

Aarre Elo on kertonut, että Jaakko Salo oli erittäin tarkka Laila Kinnusen ääntämisen suhteen, mutta vieläkin tärkeämpää oli se, että Scandian tuotantoryhmä yritti auttaa nuorta laulajaa tavoittamaan tulkinnassaan sävelmän tekstin hengen. Laila Kinnunen teki itsekin tässä suhteessa paljon ennakkotyötä, joten hän ei tarvinnut studiossa enää kovinkaan paljon ohjausta. Elo onkin verrannut Kinnusta sanoituksen sisällön tulkitsijana Olavi Virtaan. Elon mielestä Laila oli 1950-luvun lopulla hyvin temperamenttinen. ”Hän oli hyvin tohkeissaan kaikissa äänitystilanteissa, ja jotenkin täytyi aina vähän häntä rauhoittaa siihen varsinaiseen levytyssessioon, ettei hän pysyi pokissaan.”

Ahkeran harjoittelun ja lahjakkuutensa ansiosta Laila Kinnusesta kehittyikin muutamassa vuodessa laulamisen ammattilainen, joka oli kuin kotonaan erilaisten musiikkityylien parissa. Salon mukaan Laila ”hankki sellaisen mikrofonitekniikan, että vaikka hän eläytyi kuinka laulamiseen, niin kun sieltä tuli p-kirjain, niin hän osasi kääntyä hie-man sivuun, ettei mikki mennyt tukkoon”.

Laila Kinnusen ura alkoi italialaisten iskelmien tulkitsijana, mutta hänelle löydettiin levytettäviä kappaleita myös Yhdysvalloista ja Ruotsista. Lisäksi hän sai esitettäväkseen muiden Scandian naisartistien tapaan venäläisiä sävelmiä. Esimerkiksi *Mandshurian kummut*-kappaleen kielitaitoinen Kinnunen lauloi levyille sekä suomeksi että venäjäksi. Jaakko Salo kirjoitti merkittävän osan Kinnusen Scandia-levytysten sovituksista. Äänityksissä hyödynnettiin myös jonkin verran Ruotsista hankittuja valmiita taustoja.

Jazziskelmän osuus alkoi näkyä Laila Kinnusen levytyksissä entistä voimakkaammin vuodesta 1959 lähtien samalla, kun hänen ammattitaitonsa ja studiokokemuksensa olivat kehittyneet ahkeran harjoittelun myötä. Kappaleita löydettiin muuan muassa amerikkalaisen Doris Dayn ohjelmistosta. Kinnunen lauloi levyille esimerkiksi sävelmän *Kellä kulta, sillä onni* (1958), jonka sovitus on kopioitu hyvin pitkälle Dayn levyttämästä alkuperäisversiosta *Everybody Loves a Lover*. Kappaleen säkeistö ja kertosäkeistö käyttävät samaa sointukiertoa, ja tätä seikkaa hyödynnetään sovituksessa, sillä Kinnunen laulaa eräässä kohtaa kummatkin melodiat samanaikaisesti itsensä kanssa duettona. Tämä kekseliäs sovituksellinen idea ei kuitenkaan ole Salon omaa käsialaa, vaan se on saatu Dayn alkuperäislevytyksestä.

Laila Kinnunen levytti siskonsa Ritvan kanssa myös The Andrew Sistersin amerikanjuutalaista ohjelmistoa. Monet näistä lauluista muistuttivat juuriltaan Scandian jazziskelmiä, sillä ne olivat peräisin venäjänjuutalaisesta musiikkikulttuurista, josta oli tullut siirtolaisuuden seurauksena osa amerikkalaista lauluperinnettä. Jazziskelmän swingkompin sijaan Lailan ja Ritvan levytyksissä käytettiin usein modernimpaa shufflea. Sävelmässä *Sä kaunehin oot* on kuitenkin jazzkomppi, ja Salon sovitus on paljon hitaampi, ilmavampi ja svengäävampi kuin rytmisesti jäykempi, perinteiseen big band -tyyliin soitettu amerikkalaisversio, jonka The Andrew Sisters levytti nimellä *Bei Mir Bist Du Schoen* jo vuonna 1938.

Kinnunen oli mainion rytmitajunsa ansiosta taitava latinalaisamerikkalaisten sävelmien tulkitsija. Hän esimerkiksi levytti vuonna 1959 italialaisen Rocco Granatan tunnetuksi tekemän sävelmän *Marina*. Jaakko Salo ei tälläkään kertaa tyytynyt kopioimaan yksi yhteen alkuperäissävelmän sovitusta. Muun muassa kitara on paljon aktiivisemmassa roolissa kuin Granatan levytyksessä, sillä Laila Kinnusen laulua tuetaan yksinäisillä kitarakuvioilla ja sävelmän instrumentivälisessä kitara ja harmonikka käyvät keskenään vuoropuhelua. Salon sovituksessa käytetään lisäksi erottuvia marakasseja korostamaan latinalaisrytmin keinuntaa.

Saksofonisti Stan Getz ja kitaristi Charlie Byrd tekivät brasilialaisista bossa nova -sävelmistä LP-levyn *Jazz Samba* huhtikuussa 1962. Siitä alkoi bossa novan maailmanlaajuinen suosio. Suomeen uusi musiikkityyli tuli yllättävänkin nopeasti, sillä Laila Kinnunen levytti jo samana vuonna versiot Antonio Carlos Jobimin sävellyksistä *Desafinado* sekä *Samba de Uma Nota Só*, jotka saivat Saukin ja Kari Tuomisaaren sanoittamina nimet *Epävireiset sydämet* ja *Yhden nuotin samba*.

Jaakko Salo on kertonut, että suomalaismuusikot innostuivat bossa nova -kappaleista niiden sisältämien jazzvaikutteiden takia. Käännösversiot tehtiin nopealla aikataululla parin viikon aikana. ”Kuunneltiin niitä alkuperäisiä levyjä. Laila Kinnunen oli erittäin herkkävaistoinen, ja hän omaksui sen rytmikan ja pystyi sen myös suomen kieleen soveltamaan. Hän oli ilmiömäinen siinä suhteessa.”

Erityisen onnistunut rytmikaltaan on *Epävireiset sydämet*, jossa kuullaan Kinnusen brasilialaisittain keinuvan laulun ja Esa Pethmanin saksofonisoolon lisäksi Heikki Laurilan tyylikästä kitaransoittoa. *Yhden nuotin samban* sovitus ei ole rytmisesti aivan yhtä notkea. Poikkeuksen muodostaa Kinnusen scat-tyyliin laulama B-osa, joka lähtee suorastaan lentoon. Jaakko Salo on hakenut *Yhden nuotin sambaan* humoristisia sävyjä, sillä trumpettisti Ossi Runnen ja saksofonisti Kaarlo Kaartisen soittamat fillit on harmonisoitu paikoitellen hauskasti. Salo soittaa pianoa todennäköisesti tarkoituksellisen kömpelösti korostaakseen melodian yksinkertaisuutta.

Laila Kinnusen Scandia-kauden levytyksistä löytyy italoiskelmiä, musikaalisävelmien, jazziskelmän, venäläisten kappaleiden ja latinalaisamerikkalaisten rytmien lisäksi jonkin verran myös muita iskelmämusiikin tyylilajeja. Näistä voidaan erityisesti nostaa esiin Yrjö Saarnion 1940-luvun lopulla säveltämä *Vesivehmaan jenkka*. Modernisoitu sovitus on toimittaja Pekka Nissilän sanoin ”jo nerokkuutta lähestyvää”. Aikakauden parhaista suomalaisista jazzmuusikoista koostuva puhallinryhmä soittaa sävelmän johdannon sekä ensimmäisen ja kolmannen instrumentaaliväliosan korostetun rytmikkäästi. Kontrastia tuo toinen väliosa, jonka letkajenkka-tyyppisestä sähkökitara-

soundista vastaa Heikki Laurila. Sovituksen kruunaavat kekseliäät Four Cats -yhtyeelle kirjoitetut taustalaulustemat.

Laila Kinnusen ja Scandian yhteistyö ei sujunut ongelmitta. Lau-lajan boheemi elämäntyyli oli ristiriidassa levy-yhtiön harjoittaman artistipolitiikan kanssa. Harry Orvomaa oli perehtynyt amerikkalaiseen musiikkiteollisuuteen ja sen uusimpiin toimintamalleihin, ja hän pyrki rakentamaan Scandian tuotannon imagoon erilaisten artisti-en varaan. Esimerkiksi Brita Koivunen edusti reipasta jazztyttöä, kun taas Vieno Kekkonen esiteltiin yleisölle viileän tyylikkäänä.

Jari Muikun mukaan Orvomaa valvoi tarkasti naistähtiensä yksityiselämää ja jopa puuttui heidän ihmissuhteisiinsa. Hän kiinnitti paljon huomiota artistiensa pukeutumiseen ja muuhun julkiseen imagoon ja pyrki kontrolloimaan, mitä yhtiön laulajista kirjoitettiin alan lehdissä. Jaakko Salo toimi pitkälti samojen periaatteiden mukaisesti kuin Harry Orvomaa. Myös hänelle artisti oli kokonaisuus, jossa laulutyylillä, ohjelmiston valinnalla ja sovitukset, pukeutuminen ja yksilöllinen imago olivat kiinteässä yhteydessä toisiinsa.

Scandian artistipolitiikka edisti yhtiön laulajien menestystä levy-markkinoilla, mutta sillä oli myös varjopuolensa. Tutkija Tuija Modinosin mielestä Scandian naisartisteilla ei ollut juurikaan sananvaltaa omaan tuotantonsa tai imagoonsa. Vaikka uusia naistähtiä markkinoitiin nuorekkaina ja kansainvälisinä, heistä puhuttiin mediassa vanhahtavin ja kontrolloivin sanankääntein. Tällä tavoin luotiin käsityksiä siitä, mikä on sopivaa julkisuudessa toimiville naisille. Modinos onkin tiivistänyt, että ”jazziskelmän naiset eivät siten olleet viljejä ja vapaita, vaan pikemminkin pikkiriikkisen kurittomia ja varsin vallattomia”.

Laila Kinnusen ailahteleva elämäntyyli ja hänen halunsa päästä itse valitsemaan levyttämänsä materiaali johtivat väistämättä yhteentörmäykseen Harry Orvomaan kanssa. Jari Muikun mukaan Orvomaa päättikin vuonna 1966 lopulta erottaa Kinnusen. Scandia-kauden jälkeen Lailan ura kääntyi varsin pian laskuun, vaikka hän esiintyi vielä vuonna 1967 kaksiosaisessa televisio-ohjelmassa *Á la Laila*.

Jaakko Salo seurasi surullisena entisen yhteistyökumppaninsa alamaiketta. ”Hän oli poikkeuksellinen lahjakkuus iskelmälaulajattariemme joukossa. Ja on onnettomuus, että hänen uransa erilaisista syistä johtuen hiipui noin kaksikymmentä vuotta liian aikaisin. Hänellä olisi ollut paljon vielä tekemistä. Lailassa oli poikkeuksellista musikaalisuutta. Ja hän vietti varhaislapsuutensa Ruotsin puolella sotalapsetta. Kun siinä yhtyy Lailan perimä, musikaalisuus, ja sitten tämä tyyllinen vastaanottavuus, jonka hän Ruotsissa sai, niin siinä syntyi jotain sellaista, jota täällä ei ole sen jälkeen ollut.”

Lasisydän

Elokuvasäveltäjäksi

Matti Kassilan ohjaama *Lasisydän* (1959) aloitti Jaakko Salon pitkän ja tuotteliaan uran elokuvasäveltäjänä. Kassilan mukaan *Lasisydän* merkitsi paluuta ”puhtaaseen elokuvaan”, jossa tärkeintä ei ollut ”raha ja iso työryhmä, vaan kamera ja ideat”. Kassila halusi seurata kansainvälisen elokuvailmaisun uudistumista, lähinnä ranskalaisen elokuvan uuden aallon kerrontaa ja rakenteita. *Lasisydän* tehtiin mahdollisimman kevyesti: Ossi Harkimo kuvasi mykällä kameralla ja näyttelijät Topi Mäkelä, Jussi Jurkka ja Aila Pilvessalo auttoivat tavaroiden kantamisessa sekä osallistuivat kuvausten suunnitteluun.

Kassilan mielestä pienellä ryhmällä tehdystä elokuvasta tulikin vapaa ja irtonainen. ”*Lasisydän* oli sukua eurooppalaisen avantgarden muodikkaille kävelyfilmeille, joissa päähenkilö käveli, ajelehti paikasta toiseen. Amerikassa niitä vastasi ’roadmovie’. Oli pyrkimys vapautua juonen tiukasta pakkopaidasta, vapauttaa kuva ja ääni uuteen ilmaisuun vapaan assosiaation kautta.” Koko elokuva jälkiäänitettiin. Tässä vaiheessa Kassila kysyi äänittäjänä toimineelta Aarre Elolta, löytyisikö elokuvan säveltäjäksi joku uusi tekijä. Elo vastasi: ”Jakke Salo, ilman muuta!”

Salo on kertonut, että Kassila kääntyi hänen puoleensa, koska Brita Koivuselle tarvittiin elokuvaa varten kotimainen äänilevyiskelmä. ”Jossain ulkomailta ehkä joku rutinoituneempi mies olisi saanut elokuvamusiikin säveltämisen ja mä olisin tehnyt sinne vain sen yhden kap-

paleen. Mutta tässä tapauksessa kävi niin onnellisesti, että sain tehdä koko elokuvan musiikin, ja se oli niin kuin korkeakoulu tälle alalle.”

Salon tunti Kalevi Hartin ja Osmo Lindemanin, jotka olivat tehneet elokuvamusiikkia. Heiltä hän oli oppinut, ettei lopputuloksen tarvitse välttämättä olla ”sinfonisen orkesterin kanssa maalailtua”. Salo sai vaikutteita myös ulkomaisista kuten ruotsalaisista ja ranskalaisista elokuvista. Hän toteutti *Lasisydämen* musiikin samaan tapaan kuin elokuvamusiikkinsa myöhemminkin eli ilman laajoja, loppuun asti viimeisteltyjä partituureja. Äänitysstudioon mentäessä sovitukset eivät olleet täydellisiä, vaan niitä rakennettiin yhdessä soittajien kanssa, jotka toivat esille omaa osaamistaan ja tekivät persoonallisia lisäyksiään. Improvisoiduista elementeistä huolimatta musiikki piti saada istumaan tarkasti elokuvaan, joten Salo kirjoitti suurimman osan melodia-aiheista etukäteen. Niiden pituus oli ennalta laskettu sekuntikellon kanssa.

Salo kokosi studioon yhtyeen, jossa normaalia jazzkokoontumista täydensivät neljä viulua, bassoklarinetti ja huilu sekä Scandiaan tuoreeltaan hankitut Hammond-urut. Lisäksi mukana oli vibrafoni, joka Salon mielestä sopi soundiltaan hyvin elokuvan lasiaiheeseen. Salo käytti hänelle ennestään tuttuja muusikoita, jolloin kommunikointi toimi hyvin ja soittajat toivat omaa osaamistaan esille aivan toisella tavalla kuin perinteisessä orkesterissa soittavat ”pulttimuusikot”.

Anu Juva on tutkinut *Lasisydämen* musiikkia väitöskirjassaan ”*Hollywood-syndromi*”, *jazzia ja dodekafoniaa* (2008). Hänen mukaansa Jaakko Salon elokuvamusiikki on ”pop scoren” kaltainen. Tämä tutki- ja Jeff Smithin käyttämä termi viittaa pop-vaikutteiseen elokuvamusiikkiin, jolle on ominaista perinteistä filmimusiikkia suurempi vapaus rytmin ja melodian käsittelyssä sekä eri muusikoille ominaiset soitto- ja laulutyyliessä erottuvat äänen värit. Nämä elementit ovat nuottikirjoituksen tavoittamattomissa, ja niihin saadaan oikea tunto vasta esitysprosessissa.

Lasisydämeen haluttiin nykyaikainen nimisävelmä kuvaamaan elokuvan yleistä henkeä ja päähenkilön, Jussi Jurkan esittämän lasitaitelijan luonnetta. Salon säveltämä ja Sauvo Puhtilan sanoittama mo-

derni jazziskelmä sopikin mainiosti tähän tarkoitukseen. Melodiassa on todennäköisesti tarkoituksella viitteitä Brita Koivusen menestyslevytykseen *Suklaasydän*, ja soinnutus on suomalaista perusiskelmää selvästi monipuolisempaa. Esimerkiksi tahdit 6–8 on harmonisoitu jazzin tapaan neli- tai viisisoinnuilla.

The image shows a musical score for a jazz piece. It consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. Above the treble staff, there are seven chords: F, FMaj7, Am7b5/Bb, D7, Gm7b5, C7b9, and FMaj7. The lyrics are written below the treble staff: "Ku - ka huok - se nei - don nuo - ren y - lös rat - sas - taa?". The bass line consists of a series of chords corresponding to the chords above.

Nuottiesimerkki: *Lasisydän*, tahdit 5–8.

Lasisydän-iskelmää käytetään diegeettisesti useassa kohtaa elokuvaa. Diegeettinen elokuvamusiikki on musiikkia, joka on tarinan henkilöiden kultavissa. Tyypillisesti tällainen musiikki yhdistyy johonkin elokuvassa nähtävään äänilähteeseen, kuten laulajaan, radioon tai televisioon. *Lasisydän*-elokuvassa nimateema on läsnä Brita Koivusen laulamana, ensin lasitaiteilijan naapuriston juhlassa ja myöhemmin juhannusjuhllilla. Lisäksi Koivusen iskelmä kuullaan äänilevyiltä Mirri-tytön kotona maaseudulla.

Tietyn teeman käyttö johtoiheena Richard Wagnerin oopperoista tuttuun tapaan on hyvin yleinen ratkaisu elokuvamusiikissa. *Lasisydämen* keskeisin johtoihe on elokuvan nimisävelmän melodia, joka esitellään jo alkutekstien aikana swing-tyyliselle jazzytylle sovitettuna. Teema kuullaan ensin puhaltimille harmonisoituna versiona ja sitten huilistin ja vibrafonistin soittamina. Jazztyylisesti instrumentoitu *Lasisydän* soi lisäksi elokuvan lopputekstien taustalla. Teema kuullaan myös amerikkalaisten romanttisten elokuvien tapaan pehmeästi ja silotellusti sovitettuna lasitaiteilijan ja bussiemännän rakkauskohtauksessa.

Anu Juva on huomauttanut osuvasti, että kun Salo käyttää *Lasisydän*-teemaa ei-diegeettisesti, se esiintyy yleensä lyhyesti ja viittauksenomaisesti. Esimerkiksi rakkauskohtauksessa on käytetty ainoastaan kahta iskelmän säettä, joista ensimmäinen ”riittää voimakkaan tunnekuohon julkituomiseen ja toinen sen jälkimaininkeihin”.

Iskelmiä käytettiin suomalaisissa elokuvissa runsaasti jo ennen *Lasisydäntä*. Juvan mukaan yhdellä ainoalla iskelmäsävelmällä on kuitenkin ollut harvoin niin keskeistä asemaa kuin sillä on *Lasisydämesä* ja vielä harvemmin tiettyä iskelmää on käytetty johtoaiheisesti niin monipuolisesti kuin mitä Salo on tehnyt. Juvan mielestä elokuvan nimisävelmä toimii sanoituksensa ansiosta selkeämmin kuin pelkkä instrumentaaliteema: ”Vibrafonilla soitettuna teema luo miellelyhtymän lasiin ja lasitaiteilijaan sekä luo lisäksi tietynlaisen tunnelman, mutta ilman sanoja musiikki ei täsmällisesti tai edes vertauskuvallisesti pysty kertomaan lasitaiteilijan tarinaa.”

Lasisydämen toinen johtoaiheen tapaan käytetty teema on haikeaa beguine-tyyppinen melodia, jonka A-osa kuullaan viulujen soittamana Aila Pilvessalon esittämän bussiemännän uimakohtauksessa. Juva on tulkinut osuvasti, että tämä melodia kuvastaa linja-autoemännän puhdistautumista kaikesta päivän mittaan tarttuneesta liasta, kuten bussinkuljettajan kosketuksesta. Musiikki myös ennakoii Jurkan ja Pilvessalon roolihahmojen suhteen ristiriitoja, eli se toimii saavuttamattoman onnen melankolisena ilmaisijana. Beguine-melodia kuullaan elokuvassa muutamassa muussakin lasitaiteilijan ja bussiemännän yhteiskohtauksessa. Teeman pohjalta syntyi myöhemmin Vieno Kekkosen vuonna 1960 levyttämä iskelmä *Savukuva*, johon Sauvo Puhtila kirjoitti sanat.

Kahden iskelmällisen teeman lisäksi Salo on säveltänyt elokuvaan muutakin taustamusiikkia. Lasitaiteilijan voidessa pahoin hänelle järjestettyjen juhlien aikana taustalla soi Hammond-uruilla kahden oktaavin päässä toisistaan olevan sävelen muodostama pitkä urkupiste. Psykiatrin ja lasitaiteilijan hypnoosikohtauksen taustalla on puolestaan atonaalisia sävelkulkuja niin ikään Hammondilla soitettuna. Kohtauksessa käytetään huilua ja cembaloa efektiivisesti.

Hammond-urkupiste toistuu lyhyesti elokuvan lopussa, jossa se kuvaa avioituneen ja isäksi tulleen lasitaiteilijan hermojen kiristymistä.

Lasisydämen farssimainen luonne on antanut Salolle mahdollisuuden käyttää rohkeasti tavallisuudesta poikkeavia soittotapoja ja soundeja. Juvan mukaan *Lasisydämen* musiikki muistuttaakin monin paikoin puheilmaisua, sillä ”eri instrumentit käyvät vuoropuhelua, välillä vain muutaman sävelen repliikein.” Puhaltimien käyttö esimerkiksi spagetinsyönti- ja telttailukohtauksissa tuo mieleen amerikkalaiset musikaalit, kuten George Gershwinin musiikkiin perustuvan Vincent Minellin elokuvan *Amerikkalainen Pariisissa* (1951). Salo onkin kertonut, että hän kuuluu siihen sukupolveen, joka oli ”ahminut” esimerkiksi Fred Astairen ja Gene Kellyn tähdittämiä musikaalielokuvia: ”Se musiikin maku ja myöskin kuvalliset toteutukset olivat meillä kaikilla tarkassa muistissa.”

Jazzkokopanolla soitettua musiikkia oli kuultu aikaisemminkin kotimaisessa elokuvassa, mutta vain lyhyinä jaksoina perinteisen musiikin seassa. *Lasisydämen* ei-diegeettiset jazzelementit olivat Juvan mielestä kansainvälisestikin ajatellen varsin tuore ilmiö, vaikka esimerkiksi Elmer Bernstein, Alex North ja Henry Mancini olivatkin tuoneet 1950-luvun kuluessa jazzsävyjä amerikkalaiseen elokuvaan. Vaikka *Lasisydämen* musiikki oli kotimaisen ja jopa kansainvälisen mittapuun perusteella edistyksellistä, Jaakko Salo ei ollut siihen myöhemmin täysin tyytyväinen. Hänen mukaansa tekoprosessia leimasivat liiallinen kiire ja hänen kokemattomuutensa elokuvamusiikin säveltäjänä.

Jöröjukkarock

Lastenmusiikkia

Amerikkalainen Ross Bagdasarian Sr. kirjoitti vuonna 1958 laulun *The Chipmunk Song (Christmas Don't Be Late)*, jonka hän julkaisi taiteilijanimellä David Seville yhdessä The Chipmunks -trion kanssa. Käytännössä Bagdasarian vastasi levyn kaikista puhe- ja lauluosuuksista. Chipmunksin osuudet äänitettiin siten, että normaali ihmisääni muutettiin ”pikkuoravakorkeudelle” nauhurin nopeutta kasvattamalla. Levytys keräsi *American Bandstand* -ohjelman raadilta alhaisimmat mahdolliset pisteet. Se ei kuitenkaan estänyt kappaleen menestystä hittilistoilla, sillä singleä myytiin seitsemässä viikossa peräti 4,5 miljoonaa kappaletta ja se nousi ensimmäiselle sijalle Billboardin myyntilistalla. Levytys myös voitti kolme Grammy-palkintoa vuonna 1958.

The Chipmunk Songin huikeat myyntiluvut huomattiin Scandiassa, ja kappaleeseen sisältyvä anarkia viehätti Jaakko Saloa ja Sauvo ”Saukki” Puhtilaa. Koska Suomessa ei ollut maaoravia, Saukki nimesi Nestorin, Elmerin ja Simeonin muodostaman ryhmän Pikkuoraviksi. Salon mukaan Saukki ryhtyi ”runoilemaan näille pikkuoraville omia pikku näytelmiä, joissa hän itse oli isähahmo, jota aina kohdeltiin kaltoin.”

The Chipmunk Song sai Saukin kynästä nimen *Pikkuoravien joululaulu*. Vuonna 1959 tehty levytys oli niin onnistunut, että jo seuraavana vuonna tehtiin *Elmerin humppa*, *Saukki-sedän lastentunti* ja *Pikkuoravien tuutulaulu* sekä *Palapelipossu*, jossa oli Saukin ja oravien

lisäksi mukana Niilo Tarvajärvi. Lisäksi Pikkuoravat levyttivät Jaako Salon säveltämän *Jöröjukka-rockin*, joka oli kuultu ensimmäistä kertaa Vesa Ennen esittämänä elokuvassa *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut* (1960).

Muusikko Jussi Raittinen pitää *Jöröjukka-rockia* ”suomalaisen lasten rock and rollin ehdottomana perusteoksena”. Kappale muodostuu kahdeksan tahdin mittaisesta säkeistöstä ja kahdentoista tahdin kertosäkeistöstä, joka perustuu bluessoinnnutukseen. Kertosäkeistö on Salolle varsin tyyppilliseen tapaan kollaasi erilaisista musiikkityyleistä ja melodia-aiheista kuten tutuista lastenlauluista. Kappaleen tempo kiihtyy viimeisessä kertosäkeistössä huikeaksi samalla, kun Pikkuoravien rokkaus saa Saukin pois tolaltaan.

Vuonna 1962 nauhoitettiin lisää pikkuoravasävelmiä eli *Pikkuoravien kuuraketti*, *Saukin syntymäpäivä* ja *Villin lännen villitys*. Kaksi vuotta myöhemmin oli vuorossa neljän tunnetun joululaulun lisäksi Salon originaalisävellys, 1960-luvun rautalanka- ja beat-musiikista vaikutteita ammentanut *Jee Jee Jee*, jossa suhtaudutaan *Jöröjukka-rockin* tapaan humoristisesti uuteen nuorisomusiikkiin. Salon säveltämä ja Saukin sanoittama *Pikkuoravien hyppyrilinko* (1978) sai puolestaan inspiraationsa Spede Pasasen 1970-luvulla kehittelemästä mäkihyppääjien vauhdinottolaitteesta eli Spede-lingosta. Levytyksesi pikkuoravalauluksi, sillä Sauvo Puhtila jäi eläkkeelle vuonna 1979.

Salo etsi musiikkia Pikkuoravien levytyksiin etupäässä amerikkalaisista kansanlauluista, sillä päähenkilöt ”olivat hyvin urbaaneja tyyppisiä ja hyvin amerikkalaistyyllisiä suorasukaisuudessaan”. Lauluosuudet nauhoitettiin puolella nopeudella, jolloin ne toistuivat valmiilla levytyksellä oktaavia korkeammalta. Äänityksiä tehtiin kaksiraitanauhureilla päiväkausia. Tämä oli varsin poikkeuksellista, sillä 1960-luvun alkupuolella studioaika oli kallista ja rajallista.

Eino Virtanen vastasi aluksi kaikista oravien laulustemmoista, mutta myöhemmissä äänityksissä käytettiin myös Four Cats -yhtyettä. Salon mukaan Pikkuorava-levytykset vaativat hyvää ammattitaitoa. ”Laulajilla oli aika vaikeaa sen takia, että sisäänlaulettaessa tempo oli äärettömän hidas ja sävellajit suht matalia, jotta ne sitten



Eino Virtasen laulu muutettiin Pikkuoravien ääniksi nauhurin nopeutta kasvattamalla. Vasemmalta Jaakko Salo, Sauvo "Saukki" Puhtila, äänittäjä Jouko Ahera ja Eino Virtanen.

säilyisivät selkeinä noustessaan oktaavia korkeammalle oikeassa nopeudessa. Matalassa sävellajissa hitaasti laulaminen oli aika työlästä.”

Salon ja Saukin yhteistyönä syntyi paljon muutakin lapsille suunnattua musiikkia. Salon omista sävellyksistä voidaan nostaa erityisesti esille Brita Koivusen levyttämä *Peppi-karhun aamutossut* (1959). Tämän kepeästi laulettuun, tyylillisesti jazziskelmää edustavan sävellyksen sovitukseen tuo lisää rytmikkyyttä tarkasti fraseeraava baritonisaksofoni. *Peppi-karhun aamutossujen* rakenteena on jazzstandardeista tuttu AABA-muoto. Rakenne löytyy myös monista suomalaisista iskelmistä kuten lukemattomista Toivo Kärjen tai Erik Lindströmin sävellyksistä tai vaikkapa Rauno Lehtisen maailmanmenestykseen nousseesta *Letkiksestä*.

Peppi-karhun aamutossujen melodia ja harmonia ovat varsin yksinkertaiset, ja keskeiset motiivit perustuvat pääosin säestävän soinnun säveliin. Jazzillista väriä kappaleen A-osan soinnutukseen tuo ennen kaikkea seitsemännen tahdin sointukulku C7–H7, joka löytyy myös sävelmän johdannosta. Vastaavanlaista soinnutusta käytetään esimerkiksi Erik Lindströmin tunnetussa bluesvaikutteisessa jazziskelmässä *Ranskalaiset korot*. *Peppi-karhun aamutossujen* voidaan katsoa olleen musiikillisesti aikaansa edellä, sillä jazzin käyttö lastenlauluissa alkoi yleistyä vasta, kun lastenmusiikki uudistui 1970-luvun vaihteessa.

H7 H7/F# C7 H7 Em/G H7/F#
 lun - ta o - li kuu - si - kos - sa, täh - det tai - va - hal - la.

Nuottiesimerkki: *Peppi-karhun aamutossut*, tahdit 5–8.

Jaakko Salo sovitti omien sävellystensä lisäksi monia muiden kirjoittamia lastenlauluja. Laila Kinnusen esittämä Kari Tuomisaaren pirteä sävellys ja sanoitus *Elegantti elefantti* (1963) on hyvä esimerkki Salon tyylistä, jossa orkestrointi ei toistu samanlaisena säkeistöstä toiseen, vaan sovitusta muunnellaan jatkuvasti kappaleen tekstisisällön mukaisesti. Matalaäänisiä ”elefantin töräyksiä” soittaa Gösta Möller tuuballaan, ja niitä kevennetään huilun ja klarinetin lurituksilla. Kun tekstissä puhutaan Intiasta, puupuhaltimet soittavat itämaiseen sointimaailmaan viittaavia sävelkulkuja. Vastaavasti Laila Kinnusen laulaessa ”sulavista liikkeistä”, säestävä yhtye muuttaa fraseerauksensa svengaavammaksi ja Erkki Seppä alkaa soittaa jazzista tuttuja walking-bassolinjoja.

Laila Kinnunen levytti myös ruotsalaisen Alice Tegnérin jo 1800-luvun lopulla säveltämän lastenlaulun *Bää bää karitsa* (1959). Hänen kepeästi keinoavaa tulkintaansa tukee Salon jazziskelmällinen sovitus, jota rytmittävät puhallinsektion soittamat lyhyet fraasit. Klarietti myötäilee laulua swing-tyylisillä lurituksilla.

Amerikkalainen The Brothers Four -lauluuyhtye levytti kappaleen *Frogg* vuonna 1961. Jaakko Salo kopioi *Saku Sammakoon* (1961) alkuperäislevytyksen säestyksen, mutta jätti pois amerikkalaisversion puheäänellä lausutut jaksot. Kari Tuomisaari lisäsi englanninkieliseen tekstiin kolme säkeistöä.

Saku Sammakon esittäjät Brita Koivunen ja Four Cats levyttivät myös folktrio Peter, Paul & Maryn laulun *Puff, The Magic Dragon*, jonka nimen Saukki käänsi muotoon *Lohikäärme Puff* (1964). Salon sovitus on täyteläisempi kuin alkuperäisversio, sillä hänen lisäämänsä basso täydentää mukavasti akustisia kitaroita. Four Cats säestää Brita Koivusta tyylikkäillä lauluharmonioilla.

Blues in the Motion

Iskelmäelokuvia

Vuosina 1959–1966 Suomessa tuotettiin laskutavasta riip-
puen seitsemän tai kahdeksan niin sanottua iskelmä-
elokuvaa. Sarjaan kuuluvat ainakin *Suuri sävelparaati*
(1959), *Iskelmäketju* (1959), *Iskelmäkaruselli pyörä*
(1960), *Tähtisumua* (1961), *Toivelauluja* (1961), *Lauantaileikit* (1963)
ja *Topralli* (1966). Elokuvatutkija Kari Uusitalo lisää joukkoon myös
Valentin Vaalan ohjauksen *Nuoruus vauhdissa* (1961). Musiikintutkija
Pekka Gronowin mielestä yksikään näistä elokuvista ei kohoa merk-
kiteokseksi, mutta hän pitää niitä silti ”mielenkiintoisina ja osittain
jopa korvaamattomina: ne tallentavat dokumentaarisia välähdyksiä
suomalaisesta iskelmämusiikista ja äänilevyteollisuudesta.”

Iskelmäelokuvien tuotanto liittyi olennaisesti suomalaisen eloku-
van 1950-luvun loppupuolen kriisiin, joka oli seurausta katsojaluku-
jen ja tuotantobudjettien laskusta. Elokuvat joutuivat kilpailemaan
yleisön suosiosta television ja muiden uusien vapaa-ajanviettopa-
ojen kanssa. Iskelmäelokuvat olivat yksi keino, jolla tuotantoyhtiöt yrit-
tivät selviytyä taloudellisesta ahdingostaan. Anu Juvan mukaan elo-
kuvastudiot tekivät näitä oman aikansa ”musiikkivideokoosteita” yh-
teistyökumppaneinaan eri levy-yhtiöt, jotka näin saivat artisteilleen
näkyvää ja kuuluvaa mainosta.

Iskelmäelokuvien kauden aloitti Jack Witikan vuonna 1959 ohjaa-
ma *Suuri sävelparaati*. Laulajien esitysten ja ympärille kudotun kehys-
kertomuksen varaan rakennettu yksinkertainen perusidea tuli Pek-

ka Gronowin mukaan toimimaan mallina muille iskelmäelokuville. *Suuren sävelparaatin* kehyskertomuksena on iskelmäkavalkadin harjoitukset studiolla, ja elokuvassa nähdään peräti 32 musiikkiesitystä. Musiikintutkija Antti-Ville Kärjän mielestä *Suuri sävelparaati* onkin ”tässä suhteessa ylittämätön iskelmäelokuvien joukossa, sillä ’turhalle jaarittelulle’ ei todellakaan jää aikaa”.

Jaakko Salo oli mukana kahdeksassa *Suuren sävelparaatin* esityksessä sovittajana tai säestävän orkesterin johtajana. Lisäksi hän sävelsi elokuvan loppunumeron, jonka aikana nähdään lyhyt välähdyks kunkin artistin esityksestä. Salon sovituksista kekseliäin on Brita Koivusen tulkitsema *Katinka*, jossa on sovellettu vanha-uusi-ajattelua sekä musiikillisesti että visuaalisesti. Kappaleen alkupuoli on orkestroitu marssirytmitseksi humppafoksiksi, jonka jälkeen vaihdetaan kolmimuunteiseen swingrytmiin. Samalla Koivusen 1920-luvun ”jazzyttö”-asu muuttuu 1950-luvun leninkiin. Salo on *Katinkan* aikana itsekin kuvassa esillä, kun hän johtaa svengaavan instrumentaaliväliosan.

Myös Matti Kassilan ja Osmo Harkimon ohjaama *Iskelmäkuvia* (1959) voidaan laskea iskelmäelokuvien genreen. Tässä noin viidentoista minuutin mittaisessa lyhytelokuvassa nähdään kuusi musiikkiesitystä, joista Leo Jokelan legendaarinen tulkinta *Tummista silmistä* on tuttu Kassilan *Komisario Palmun erehdyksestä* (1960), kun taas Vieno Kekkonen *Musta Orfeus* ja Annikki Tähten *Mustalainen* nähdään myös elokuvassa *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960).

Iskelmäkuvien musiikillisesti kiinnostavin esitys on Vieno Kekkonen tulkinta tangoklassikosta *La cumparsita*, josta Salo on sovittanut svengaavan faksin. Puhaltimien energiset ja terävät riffit ja doo-wop-tyylinen taustakuoro säestävät Kekkonen laulua, ja esityksen aikana kuullaan myös Salon lyhyt bluesvaikutteinen pianosoolo. Brita Koivusen *Kuinka paljon rakkautta* ja Annikki Tähten *Kun kukkii puiston puu* on niin ikään sovitettu jazziskelmiksi. Näistä jälkimmäisessä on myös 1950-luvun rock and rollin piirteitä, sillä säestys perustuu pianon hakkaavaan triolikomppiin ja tenorisaksofonisoolo soitetaan käheällä äänenvärillä.



Jaakko Salo esiintyi orkesterinjohtajan roolissa useissa iskelmäelokuissa ja television musiikkiohjelmassa.

Elokuva *Iskelmäkaruselli pyörä* (1960) on vahvasti kytköksissä Scandiaan, sillä sen käsikirjoitti yhtiön silloinen äänittäjä Aarre Elo ja ohjasi toimitusjohtaja Harry Orvomaa. Ohjaajanuransa tässä elokuvassa sekä aloittanut että lopettanut Orvomaa pyrki Kansallisfilmografian mukaan tekemään mahdollisimman pitkiä otoksia, sillä ”hänen tietonsa ohjaustyöstä rajoittui siihen, että oli kuullut kuvakulman vaihdoksen vievän elokuvanteossa eniten aikaa ja rahaa”. Musiikkikappaleita kehystävänä tarinarunkona ovat toimittaja Airovirran (Tommi Rinne) juontaman radion iskelmäkarusellin toimituksen tapahtumat.

Jaakko Salolla oli luonnollisesti keskeinen rooli Elon käsikirjoittamassa ja Orvomaan ohjaamassa elokuvassa, ja hän oli mukana sovittajana tai orkesterin johtajana yli puolessa sen kolmestakymmenestä

musiikkiesityksestä. Tommi Rinteen lisäksi ainoa elokuvassa esiintyvä ammattinäyttelijä oli Teatterikoulusta vuonna 1956 valmistunut Vieno Kekkonen, joka laulaa muun muassa Salon sovituksia kappaleista *Granada* ja *Sing Sing Sing*. Kekkonen imago Scandian artistikaartissa oli viileän tyylikäs, mutta *Sing Sing Singin* mainiosti svengaavassa sovituksessa hän pääsee näyttämään kykynsä reippaana jazzartistina. Suurin osa *Iskelmäkaruselli pyörii* -elokuvan sovituksista tallennettiin Scandian julkaisemille äänitteille, mutta Olavi Virran tulkinna valssista *Lennä mun lempeni laulu* on tässä suhteessa ainutkertainen, sillä siitä ei tehty levytystä.

Säveltäjä Usko Kempin käsikirjoittama *Nuoruus vauhdissa* valmistui vuonna 1961. Musiikista vastasivat pääosin Erkki Ertama ja Jaakko Salo. Laila Kinnunen tulkitsee elokuvassa neljä Salon sävellystä tai sovitusta, joista *Savukuvan* melodia kuultiin jo kaksi vuotta aikaisemmin *Lasisydämessä*. Kempin *Tulipunaruusujen* sovituksessa on hyödynnetty mielenkiintoisella tavalla sambaa, cha cha chata ja jazzia. Kinnunen esittää lisäksi Kempin *Andalusian neidot* sekä Salon jazziskelmäksi sovittaman lastenlaulun *Bää bää karitsa*.

Maunu Kurkvaaran ohjaaman ja tuottaman elokuvan *Lauantaileikit* (1963) eräänä tarkoituksena oli Kurkvaaran vasta perustaman värifilmilaboratorion työllistäminen. Pekka Gronow on todennut, että *Lauantaileikit* on visuaalisesti edellisiin iskelmäelokuviin verrattuna ”kuin eri vuosikymmeneltä”. Värillisyyttä nousee korostettuun rooliin jo siksikin, että elokuva kuvattiin pääasiassa ulkona kesäisen hehku-
vassa Helsingissä.

Scandian artisteista *Lauantaileikeissä* esiintyvät Reijo Taipale, Eino Grön, Ann-Christine, Laila Kinnunen, Kai Lind, Four Cats ja The Strangers. Elokuvan musiikkinumeroista kiinnostavin on Jaakko Salon originaalisävellyks *Blues in the Motion*, joka on kuvattu läntisellä Pormentarinluodolla Helsingin edustalla. Elokuvan visuaalinen ilmaisu on huilisti Esa Pethmanin, kitaristi Heikki Laurilan, basisti Erkki Sepän ja rumpali Ossi Kuulan jazztyylisen improvisoinnin aikana taitteellisempaa kuin muissa kohtauksissa. Antti-Ville Kärjä onkin todennut, että esitys on harvinainen ”synesteettisten ulottuvuuksien-

sa johdosta, sillä huilun 'saundi' rinnastuu toistuvasti vedenpinnan heijastuskuviin". Kärjän mukaan kohtauksen "diegeettinen vaikutelma on suhteellisen vahva, kunnes ääniraidalle ilmestyy sähkökurkujen ääni – urkuja kukaan ei ole kallioille kantanut".

Iskelmämusiikilla on tärkeä rooli Arne Tarkaksen vuonna 1960 ohjaamassa elokuvassa *Isaskar Keturin ihmeelliset seikkailut*, vaikkei sitä voidakaan pitää varsinaisena iskelmäelokuvana. Elokuva ajoittuu Tarkaksen uralla kiihkeään jaksoon, jolloin hän ohjasi Suomen Filmitieteellisyydelle neljän vuoden aikana peräti 18 elokuvaa eli yli puolet koko ohjaajantuotannostaan. Kari Uusitalo on pitänyt *Isaskar Keturia* yhtenä Tarkaksen uran taiteellisista pohjanoteerauksista.

Jaakko Salon omista sävellyksistä *Isaskar Keturissa* kuullaan kapaleet *Sydän ohjaa tietäni*, *Jöröjukka-rock*, *Kun liekki sammuu* ja *Onnenpyörä*. Pirkko Mannolan elokuvan alkupuolella esittämää jazziskelmää *Sydän ohjaa tietäni* on käytetty johtoaiheen tapaan, ja sen teema esitellään jo alkumusiikin aikana.

Antti-Ville Kärjä on todennut, että kotimaisten iskelmäelokuvien rock and roll -esitykset määrittyivät erilaisten elokuvallisten kytkentöjensä ja esitystapojensa myötä naurettavan koomisiksi ja akrobaattisiksi sekä usein myös lapsellisiksi. Tässä mielessä Kärjä on nostanut erityisesti esille *Isaskar Keturi* -elokuvan kohtausten, jossa Vesa Ennen näyttelemä Richard Jokipii laulaa Salon säveltämän *Jöröjukka-rockin* Merja Tuohimaan ja Kari Koskelan tanssiessa vauhdikkaasti taustalla.

Jaakko Salo teki vuonna 1960 *Isaskar Keturin* lisäksi musiikin Arne Tarkaksen elokuvaan *Opettajatar seikkailee*, joka merkitsi ryhdistäytymistä Tarkaksen taiteellisessa tuotannossa. Se aloitti samalla Kari Uusitalon mukaan Tarkaksen elokuvauralla uuden jakson – ”omien alkuperäiskäsikirjoitusten pohjalta ohjattujen, seurapiirejä ja keskiluokkaa irvailevien vauhdikkaiden farssien sarjan”. Salo osallistui samana vuonna myös Viljo Lampelan ohjaukseen *Kiusausten vuori*, jonka musiikista vastasi hänen lisäkseen Tampereen tuomiokirkon urkuri Heikki Seppälä.

Salon 1960-luvun alkupuolen elokuvatöistä musiikillisesti kiinnostavimmat ovat Osmo Harkimon visuaalisesti näyttävä lyhytelokuva

H2O (1962) ja Antero Ruuhosen ohjaama televisiodokumentti *Jutaamakeino* (1965). Salo on itse kertonut, että näiden lyhytelokuvien sävellystyö oli erittäin haasteellista, mutta samalla palkitsevaa: ”Niissä ei ollut sitä kaupallista painetta, mikä on tavallisen elokuvateatterifilmin kohdalla. Sai tehdä hieman paremmalla aikataululla ja hieman enemmän paneutuen musiikkia. Siellä on joitakin säveltäjäkarrieeriäni huippuhetkiä taltioituna.”

Salon mielestä abstrakti, veden liikkeitä Helsingin vesijohtoverkoissa kuvannut *H2O* oli ”täydellinen musiikkielokuva, eli siinä oli musiikki kantavana alusta loppuun”. Salo on käyttänyt *H2O*:ssa lyhyitä, toisteisia ja suorastaan minimalistisia teemoja. Elokuvan musiikki on Salon oman kertoman mukaan täysin läpikäsitelty, mutta elokuvan perusteella mukana on myös joitakin improvisoituja jaksoja.

Salolle tyypilliseen tapaan ääniraita sisältää useita erilaisia tunteita ja instrumentaatioita. Elokuva alkaa varsin kiihkeään tempoon soitetulla modernilla jazzilla. Sitä seuraa nykyaikamusiikista vaikutteita ammentanut piano-osuus, jonka jälkeen kuullaan harmonikalla ja puupuhaltimilla soitettu eteerinen melodia. Samanlainen tyylien vaihtelu jatkuu läpi elokuvan, vaikka pääasiallisena viitekehäksenä onkin moderni jazz ja siinä käytetyt soittimet. Erilaisten veden liikkeiden visualisointien lisäksi elokuvaan sisältyy tanssikohtaus, jota säestetään puhaltimien svengaavilla riffeillä ja tenorisaksofonisoololla. Sama jazzteema kuullaan myös lopputekstien aikana.

Jutaamakeino kertoo Aslak Juusosta, joka ”jutaa” eli vaeltaa porojensa kanssa talvikylästäan tunturiseudun kesäpaikoille Raittijärvelle. Salon tunnelmalliset sävellykset poikkeavat merkittävästi tavalla hänen muusta elokuvamusiikkituotannostaan. Melodiset aiheet perustuvat saamelaisiin joikuihin, ja ne esitetään etupäässä puupuhaltimilla, kuten oboella, fagotilla ja huilulla. Teemojen käsittely on pääasiassa ilmavaa ja viipyilevää, mikä sopii hyvin katoavasta kansanperinteestä kertovan *Jutaamakeinon* kuvalliseen ilmaisuun. Elokuvaan sisältyy kuitenkin myös jakso, jossa puupuhaltajat ja lyömäsoittaja fraseeraavat kolmimuuniteisen jazzillisesti säestäessään Aslakin ja hänen porojensa kävelyä.

Hopeinen kuu

Virran ja Malmsténin paluu

Elokuvamusiikin tekeminen ei hidastanut Jaakko Salon uraa Scandian tuottajana ja sovittajana. 1960-luvun vaihteessa hän aloitti yhteistyön muun muassa laulajalegenda Olavi Virran kanssa, jonka ura oli kääntynyt laskuun muutamaa vuotta aikaisemmin. Vielä vuosina 1955–1957 Virta oli lähes ainoa kotimainen miesartisti, joka pystyi menestyksellisesti kilpailemaan myyntilistoilla uusien naislaulajien kuten Laila Kinnusen ja Brita Koivusen kanssa.

Levytukun johtaja Niilo Saarikko ja Virta ajautuivat 1950-luvun lopulla valtataisteluun siitä, kumpi viime kädessä päättää yhtiön levytuotantoon liittyvistä asioista. Sen seurauksena Saarikko antoi Olavi Virralle potkut vuonna 1958. Kilpaileva yhtiö Fazer ei houkutellut Virtaa, sillä välit Fazerin tuotantopäällikön Toivo Kärjen kanssa eivät enää tässä vaiheessa olleet parhaat mahdolliset.

Virran elämä alkoi kärsiä yhä enemmän liiallisesta alkoholin käytöstä. Hänen vaimonsa Irene oli muuttanut lasten kanssa Ruotsiin. Lopullisesti Virran kansansuosio romahti, kun Ilomantsin työväentalolla 16.3.1959 kesken jäänyt esitys sai runsaasti negatiivista julkisuutta Ilta-Sanomissa. Todellisuudessa ainoastaan yhtyeen hanuristi oli ollut liian juovuksissa pystyäkseen soittamaan, mutta otsikot julistivat silti suureen ääneen, että ”laulukiertueen esiintyjät sammuvat kesken illan”. Myös Olavi Virtaa syytettiin juopumuksesta ja häntä nimitettiin ”laulavaksi lihapullaksi”.

Virran saama negatiivinen julkisuus ei hämännyt Jaakko Saloa, joka uskoi, että vanhalla mestarilla olisi vielä paljon annettavaa alamäestä huolimatta. Hän suosittelikin Virtaa Harry Orvomaalle ja Paavo Einiölle, jotka suhtautuivat asiaan aluksi epäillen ja jopa naureskellen. Orvomaan, Einiön ja Salon muodostama Scandian tuotantoryhmä kuitenkin huomasi asiaa yhteisesti pohdittuaan, että kustannusmarkkinoilla oli saatavana levytysoikeuksia moniin sellaisiin kansainvälisiin suuriskelmiin, jotka heidän mielestään vain Olavi Virta pystyi laulamaan uskottavasti.

Scandiassa ei oltu täysin varmoja Virran kaupallisesta potentiaalista, joten yhtiössä päädyttiin useimmiten käyttämään varsin pieniä Jaakko Salon oman yhtyeen pohjalle rakennettuja säestyskokooppojoja. Siitä huolimatta jälki oli komeaa ja tuloksena oli joukko Virran uran kaikkein hienoimpia levytyksiä, kuten *Vihreät niityt*, *Hopeinen kuu*, *Syvä meri*, *Tyttö metsässä*, *Luonnonlapsi*, *Johnny*, *muu muistathan*, *Kultainen nuoruus*, *Punaiset lehdet*, *Kun ilta ehtii*, *Yö kerran unho annoit* ja *Angeliq*.

Jaakko Salo vastasi muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Virran Scandia-levytysten sovituksista. Salo suhtautui aluksi Virtaan hieinan varauksellisesti, sillä hänellä oli tiedossaan tämän fyysinen alamäki. Vanhan mestarin astuttua levytysstudioon Salo huomasi välittömästi hänen valtavan ammattitaitonsa iskelmien tulkitsijana. Salo onkin myöhemmin todennut, että yhteistyö Virran kanssa oli hänelle eräänlainen ”laulamisen korkeakoulu”, jossa hän oppi paljon suomen kielen käytöstä iskelmämusiikissa.

Salo arvosti erityisesti sitä, että Virralle teksti oli ensisijaisen tärkeä. Virta oli itsekin tehnyt iskelmäsanoituksia, mikä osaltaan selitti hänen taitonsa tulkitsijana. Salo pystyi myöhemmin hyödyntämään Virralta omaksumiaan periaatteita, kun hän opasti musiikkialalle pyrkiviä uusia laulajakykyjä tai teki yhteistyötä nuoremman polven sanoittajien kuten Juha Vainion, Kari Tuomisaaren, Pertti Reponen ja Jukka Virtasen kanssa.

Salon mielestä kaikki myöhemmät tangolaulajat ovat enemmän tai vähemmän kopioineet Virran fraaseja. Hän onkin verrannut Vir-



Työskentely Olavi Virran kanssa opetti Jaakko Salolle paljon laulamisesta ja tekstin tulkitsemisesta.

taa tulkitsijana Frank Sinatraan. Suomeksi laulavista artisteista hän on nostanut Virran kanssa ”samalle luovuustasolle” ainoastaan Georg Malmsténin ja virolaisen Georg Otsin. Salon mukaan ”muut laulajat ovat löytäneet jotain lisää enemmän tai vähemmän” näiden kolmen kautta.

Toisinaan Virran fyysinen kunto ei ollut paras mahdollinen, mutta muutoin syntyi erinomaista jälkeä. Tuottajalle ei jäänyt studiossa

oikeastaan minkäänlaista roolia, sillä Virta osasi itse päätellä, milloin tietyn kappaleen tulkinta oli julkaisukelpoinen ja milloin oli aika ryhtyä levyttämään seuraavaa sävelmää. Salo saattoi vain ”äimistellä, miten mies määrätietoisesti loi tulkinnan kuhunkin lauluun.”

Aarre Elo on muistellut, ettei Virran ääninauhoihin tarvinnut yleensä koskea editointivaiheessa. Virta kuunteli taustat ja lauloi muutamalla otolla omat lauluosuutensa. ”Se tulee jostain sielun syvästä sopukoista se ääni. Se ei tullut mistään pinnasta ja suusta, vaan se tuli jostain aivan muualta. Se oli valmista. Oli paras olla sotkeutumatta siihen ja antaa Olavin laulaa.”

Elo pitää yhtenä äänittäjän uransa parhaimmista saavutuksista *Hopeisen kuun* (1960) soittoa. Häntä miellyttää lopputuloksessa laulun lisäksi säestävän yhtyeen ja Seppo Rannikon tenorisaksofonisoolon soundi. *Hopeinen kuu* on paitsi yksi Virran legendaarisimmista tulkinnista myös mainio näyte Jaakko Salon sovitusaidoista. Salo ei ole kopioinut yksi yhteen Fred Buscaglian alkuperäislevytystä, vaan hän on tuonut suomalaisversioon aikakauden amerikkalaiseen nuorisomusiikkiin viittaavia elementtejä. Esimerkiksi kolmijakoinen triolikomppi on paljon korostetummin esillä kuin alkuperäislevytyksessä. Salo on myös onnistuneesti jättänyt pois Buscaglian levytyksen kliseisen Beethovenin *Kuutamonaattiin* viittaavan pianointron. Rannikon käheällä soundilla soitettu tenorisoolo pohjautuu selkeästi kappaleen alkuperäislevytyksen saksofoniosuuksiin, kun taas Buscaglian äänitteen cool jazz -tyylinen trumpetti on korvattu taustakuorolla.

Salo kertoi Jukka Virtaselle myöhemmin, että jos hän olisi arvanut *Hopeisen kuun* suosion, hän ei olisi laittanut Vieno Kekkosta, kitaristi Heikki Laurilaa ja rumpali Erkki Valastetta hokemaan taustalle italian kielellä ”Guarda che luna”, vaan olisi keksinyt jotakin ”suomenkielistä sulohöpötystä”. Rannikon saksofonisooloon Salo kertoi antaneensa selkeät ja täydelliset ohjeet. ”Ota foniin jäykkä kieli ja tuhise kuin Sonny Rollins.”

Virran Scandialle levyttämien tangojen joukossa on hänen oma sävellyksensä *Punatukkaiselle tytölleni* (1963). Jaakko Salon sovitus-

ta on mielenkiintoista verrata vuonna 1952 äänitettyyn alkuperäislevytykseen, jonka sovitti Kaarlo Valkama. Kummassakin versiossa käytetään harmonikkaa ja jousia, mutta Salon sovituksessa on vaihteita argentiinalaisen tangon elastisesta rytmistä. Salo alleviivaa kappaleen dramaturgiaa lyhyiden tehostetaukojen lisäksi käyttämällä paikoitellen ”takapotkua” eli niin sanottua hakkaavaa tangosäestystä, jossa korostetaan tahdin viimeisen iskun jälkipuoliskoa. Vuoden 1952 ja 1963 versioiden sointimaailma poikkeaa luonnollisesti paljon toisistaan äänitystekniikan kehittymisen myötä. Myös Olavi Virta oli kypsynyt tulkitsijana 1950-luvun kuluessa. Hänen äänensä oli samalla syventynyt merkittävästi.

Scandian talliin siirtyi Olavi Virran lisäksi 1960-luvun alussa toinenkin kotimaisen iskelmän legenda. Georg Malmstén oli vaipunut 1930-luvun huippuvuosiensa jälkeen jo hieman unohduksiin, mutta Suomen ensimmäisen televisiokanavan Tesvision ohjelma *Laiva on lastattu* toi hänet jälleen suuren yleisön tietoisuuteen. Malmstén esitti tässä Keskon tuottamassa, kerran kuukaudessa esitetyssä viihdeohjelmassa Tessalonika-laivan kipparia. Ohjelman tuottaja Lars-Eric Malmlund näytteli konemestaria, ja Lenita Airisto toimi laivan perämiehenä.

Tessalonika oli sanaleikki uuden televisioyhtiön nimestä: Tessalonika. Malmstén sävelsi ja sanoitti samannimisen kappaleen, joka myös levytettiin Jaakko Salon sovituksena. Ohjaaja Matti Elo on muistellut, että *Tessalonika*-valssi oli niin suosittu, että tekniikan väki, kuvaajat ja valaistusmiehet lauloivat spontaanisti mukana, kun Malmstén esitti kappaleensa.

”Molli-Jori” pursui elinvoimaa ja innostusta lähes kuudenkymmenen vuoden iästään huolimatta. *Laiva on lastattu* -ohjelman jälkeen hänen esiintymisensä jatkuivat yhdessä Ragni-tyttären kanssa *Maa-ilmanparantajat*- ja *Kestikievarissa*-ohjelmissa. Scandiassa ymmärrettiin Malmsténin televisiojulkisuuteen liittyvä kaupallinen mahdollisuus, joten yhtiö julkaisi mielellään hänen äänitteitään.

”Sörkän Sibeliuksen” levytyssessiot tarjosivat hyvää oppia Jaakko Salolle, joka oli 1960-luvun alussa vielä suhteellisen tuore levytuotta-

ja. Markku Salon mukaan hänen isänsä kertoi myöhemmin, että työskentely Malmsténin kanssa oli ollut merkittävä kokemus, jonka jälkeen yhteistyö muiden laulajien kanssa oli helpompaa. Jaakko Salo on itse muistellut: ”Iskelmälaulajissa on tietysti hyvinkin laaja skaala. Georg Malmstén oli yhdessä ääripäässä, kun hän oli oopperakoulutuksen saanut. Ja suuri maestro, jolla oli mittava sävellystuotanto. Tai sitten joku hento, persoonallinen toki, laulajatar, joka on varovaisesti tekemässä ensimmäistä levytystään. Ja kummassakin tapauksessa pitäisi saada syntymään koskettava äänitalenne.”

Malmstén levytti Scandialle uusioversioita monista vanhoista klassikoistaan, mutta hän kirjoitti myös kokonaan uusia kappaleita. Näiden joukossa olivat esimerkiksi beguine-rytmiset *Kolme pientä sanaa* ja *Senja*, jotka olivat hänen ensimmäiset sävellyksensä tähän Suomessa varsin suosittuun latinalaisamerikkalaiseen rytmiin. Scandia käytti Malmsténin levytysten sovittajina ennen kaikkea Kaarlo Valkeamaa ja Erkki Melakoskea, mutta myös Jaakko Salo kirjoitti hänelle jonkin verran sovituksia.

Vuonna 1961 ilmestynyt Malmstén-levytys *Saariston Sirkka* kertoo Salon tyylitajusta ja kyvystä värittää sävelmää pienillä yksityiskohdilla. Johdannossa jouset eivät käytä viihdeorkesterille ominaista sointiväriä, kuten iskelmämusiikissa on yleensä tapana, vaan kansanmusiikista tuttua rosoisempaa soittotapaa, mikä sopii hyvin saaristoaiheisen kappaleen tunnelmaan. Sovituksen instrumentaalivälionsaan on luotu vaihtelua hyvin yksinkertaisella tehokeinolla: ensimmäisellä kerralla välionsan aloittaa harmonikka, jota seuraavat jouset, kun taas välionsaa toistettaessa soittimien roolit vaihdetaan päinvastaisiksi. Salo on lisännyt jousitaustaan paikoitellen kepeitä, koristelevia helähdyksiä, jotka korostavat sovituksen dramaturgista tehoa.

Yön tummat siivet

Suuri tangokuume

Suomen valtasi vuonna 1963 tangokuume. Jo edellisen vuoden lopussa Veikko Tuomen laulama *Musta ruusu* oli nousut listoille ensimmäisenä tangona pitkään aikaan. Scandian julkaisema Reijo Taipaleen levytys Unto Monosen sävellyksestä *Satumaa* ylsi listaykköseksi helmikuussa 1963. Sen jälkeen tango ei ollut enää vain yksi monista tanssilajeista, vaan tanssiyhitykset halusivat tulla tunnetuksi nimenomaan tango-orkestereina. Monet uudet mieslaulajat profiloituivat yleisön silmissä tangolaulajiksi, vaikka he olisivat esittäneet muutakin musiikkia. Muusikkojen piirissä alettiin puhua niin sanotusta tangorajasta, joka kulki Suomen poikki suunnilleen Kotkasta Vaasaan. Tämän rajan pohjoispuolelle ei tanssiorkestereilla ollut menemistä, jollei huomattava osa yhtyeen ohjelmistosta koostunut tangoista.

Tango ei vallannut kuitenkaan kaikkien suomalaisten sydämiä, sillä vuonna 1963 suosittua oli myös nuoriso-orkesterien soittama rautalanka, jota seurasi pian englantilainen popmusiikki The Beatlesin johdolla. Pekka Gronowin mukaan suomalainen yleisö jakautuikin selkeästi tango- ja popleiriin, sillä muutaman vuoden aikana suosituimpien levyjen joukkoon ei mahtunut tangojen, rautalangan ja brittipopin lisäksi juuri muuta musiikkia.

Monet jazztaustaiset suomalaismuusikot suhtautuivat pidättyvästi ja jopa vastentahtoisesti tangoihin. Erik Lindströmin yhtyeellä oli keikoilla haitari lavan reunalla osoituksena siitä, että tangot on-

nistuvat kyllä tarvittaessa. Samalla kuitenkin toivottiin salaa, ettei yleisön joukosta kukaan olisi niitä halunnut. Sen sijaan Jaakko Salo ei koskaan suhtautunut penseästi tangoihin. ”Ei mulla koskaan ollut semmoista ristiriitaa, vaikka harrastin angloamerikkalaista musiikkia. Kyllä mun taustani ja pohjani oli siellä Dallapé-vihkojen ja Masa Jäppilän suunnalla. En koskaan osannut sitä pitää toisarvoisena tai väheksyttävänä musiikkina. Kun Scandia-levy-yhtiössä vihdoin ruvettiin tekemään tangoja, niin kyllä se minusta oli hyvin tuttua ja luontevaa ja tein sitä ihan täydestä sydämestäni.”

Salon mukaan Scandia oli keskittynyt 1950-luvulla jazziskelmään, sillä se soveltui hyvin yhtiön naisartisteille. Tangot ja muu perinteinen tanssimusiikki oli jätetty suosiolla Fazerille, koska ”Kärki ja Fazer hallitsivat sen niin massiivisesti”. 1960-luvun alussa tilanne muuttui ratkaisevasti, kun Scandian laulajakaartiin liittyivät ensin Reijo Taipale ja hieman myöhemmin Eino Grön. Salo alkoi kirjoittaa heille innovatiivisia tangosovituksia, jotka uudistivat merkittävällä tavalla kotimaista populaarimusiikkia.

Salo halusi päästä eroon Suomi-tangon staattisesta, tasaisesta marssirytmistä. ”30-luvulla tangoa soitettiin huomattavasti argentiinalaisemmin, siis niissä Eugen Malmsténin levytyksissä ja niissä 30-luvun alkupuolen, kun tango oli juuri tullut ja oli kuunneltu vain argentiinalaisia bändejä. Siellä kuulee nykyvinkkelistä katsoen oikeanlaista aksentointia. Semmoista pientä ykköskolmosdrivea, joka Kärjeltä puuttuu. Kärki on marssin kannalla. Hän kiersi kiertueet ja katsoi, mitä maassa tapahtuu. Se oli häneltä ihan tietoinen ratkaisu. Tango otti vahvan askeleen taaksepäin, jos nykyperspektiivistä katsotaan, Kärjen mukana.”

Kärki oli kehittänyt tehokkaan tavan kirjoittaa musiikkia, minkä ansiosta hän pystyi säveltämään yli 1 400 levytettyä sävelmää, joista merkittävä osa on hänen omia sovituksiaan. Salo arvosti suuresti Kärkeä säveltäjänä, mutta hän ei pitänyt tätä esikuvanaan tehdessään sovituksia. Kärki käytti usein samaa säveltä bassossa koko tahdin ajan, kun taas Salo halusi lisätä liikettä bassolinjoihin. Hänen mielestään nopeammin liikkuva basso ”ei vaikeuta tanssittavuutta, mutta tekee kappaleen musiikillisesti mielenkiintoisemmaksi.”

Salon kekseliäiden sovitusten lisäksi myös Scandian äänittäjien osaaminen ja uudet tekniset innovaatiot vaikuttivat ratkaisevasti 1960-luvun tangolevytysten äänimaisemaan. Pekka Gronow on verrannut Reijo Taipaleen (1962) ja Henry Theelin (1955) tulkintoja *Satumaasta* sekä Eino Grönin (1966) ja Theelin (1942) levytyksiä *Syyspihlajan alla* -sävelmästä. ”Niiden äänimaailmat ovat aivan erilaiset. Kymmenessä vuodessa äänitystekniikka oli kehittynyt valtavasti. Uusilla levyillä lauluäänet ja säestävät soittimet erottuvat terävästi toisistaan ja soittotyyli on muuttunut niin paljon, että siinä voi uumoilla jo rockin piilovaikutusta. Rumpusäestys nostettiin äänityksessä esiin, ja tangon rytmiin tuli tahdin viimeiselle iskulle uusi takapotku tam–tam–tam–taKA.”

Lokakuussa 1962 levytetty *Satumaa* nosti paitsi tulkitsijansa Reijo Taipaleen myös säveltäjä Unto Monosen Suomen kansan tietoisuuteen. Kahden seuraavan vuoden aikana levy-yhtiöt kilpailivat Monosen sävellyksistä. Fazerin Toivo Kärki pyrki jopa määrätietoisesti saamaan hänet työskentelemään yhtiölleen yksinoikeudella, mutta säveltäjä ei suostunut tähän.

Salo ei yleensä tilannut Monoselta uusia sävellyksiä kuumimmankaan tangobuumin aikana, sillä tämä lähetti hänelle muutenkin kuuhausittain sävelaihelmiaan. Niitä oli kertynyt Scandialle hyvä valikoima, josta pystyttiin tarvittaessa rakentamaan julkaisukelpoisia kappaleita nopeastikin. Monosen lauluihin panostettiin Salon mukaan tosissaan, sillä ne olivat melko varmoja myyntimenestyksiä.

Tangoja työstäessään Salon toimenkuva laajeni sovittamisesta säveltämisen puolelle, sillä Mononen lähetti hänelle melodioita ja sanoituksia usein luonnosmaisina pätkinä, joissa oli valmiina vain neljä tahtia tai A-osa ja teksti-idea tai yksi säkeistö. Salo auttoi Monosta sävellystyössä eteenpäin tekemällä ehdotuksia ja etsimällä aiemmin lähetetyistä pätkestä kehiteltäviä aihioita. Mononen jätti soinnutuksen suosiolla Salon käsiin, vaikka hän hallitsikin soinnutuksen perusteet, sillä häntä ei haitannut se, että työn hoiti taitava ja nopea alan ammattimies. Mononen lähetti myös erillisiä hanuri-introja ja välitteitä, joita Salo saattoi käyttää, mikäli ne sopivat yhteen kappaleen

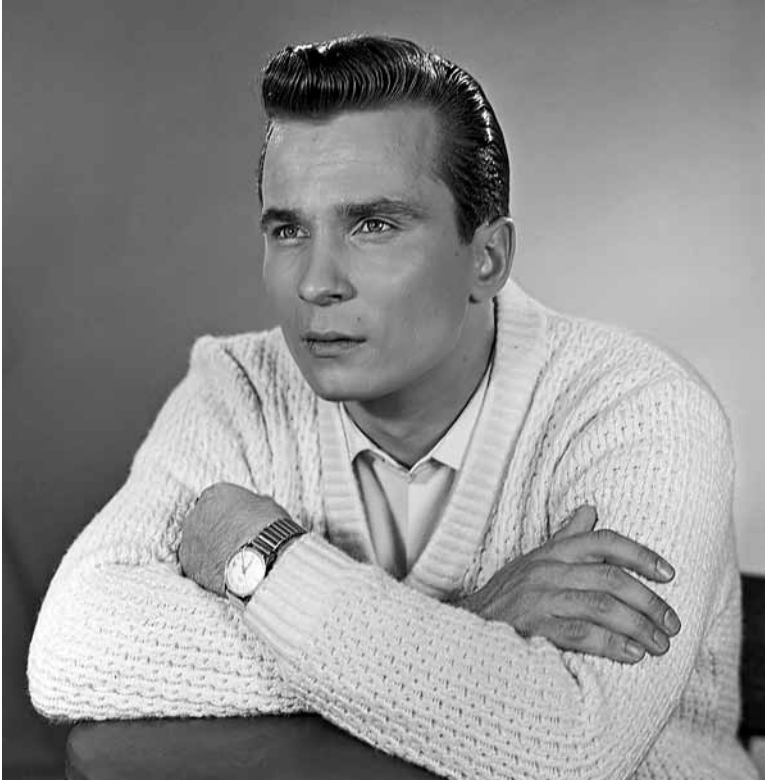
laulumelodian kanssa. Tarvittaessa Salo jopa sävelsi kokonaan uusia alku- ja välisoittoja.

Salo toimi Monosen yhteyshenkilönä Scandiassa, ja he kävivät kirjeenvaihtoa kuukausittain. Sen sijaan henkilökohtaisia tapaamisia oli vain kerran pari vuodessa. Salon mukaan nämä kohtaamiset olivat usein ikäviä, sillä Mononen oli yleensä ”etelänkierrrostensa vauhdissa” ja Scandiaan tullessaan sangen päihtynyt. Salo onkin todennut suorukaisesti: ”Unttia joutui sietämään, koska Untti oli tärkeä yhtiölle. Koetettiin saada säilymään hengissä.”

Salo piti Monosen tangojen suosion salaisuutena sitä, että sävellys ja sanoitus ”loksahtavat” yhteen, koska ne ovat samalta tekijältä lähtöisin. Hänen mielestään Mononen oli ”luonnollinen ja emotionaalinen melodikko”, joka oli selvästi opiskellut iskelmän perusasiat, vaikkei tämä musiikista puhuessaan käyttänyt alan erikois-termistöä eikä tukeutunut perusteluissaan teoriaan. Salon mukaan ”Kärki oli vienyt tekniikan huippuunsa, Mononen sävelsi parhaan kykynsä mukaan.”

Saatuaan sovituksen valmiiksi Salo toimitti nuotit Sauvo Puhtilalle, joka työsti Monosen laatiman sanoituksen levytyskelpoiseen muotoon. Joitakin Monosen tekstejä Puhtila vain korjaili, mutta monesti hän toi lauluun oman näkökulmansa tai jopa kirjoitti kokonaan uuden sanoituksen sävelmän nimen, pääfraasin tai ensimmäisen säkeistön pohjalta. Puhtila on luonnehtinut Monosta lahjakkaaksi iskelmärunoilijaksi, jonka tekstit olivat kuitenkin usein epätasaisia, joten niitä piti jäntevöittää ymmärrettävimmiksi.

Monosen tangoja Scandialle levytti erityisesti Reijo Taipale. Met-surina työskennellyt Taipale oli ehtinyt voittaa puolenkymmentä iskelmälaulukilpailua Itä-Suomessa ennen kuin hän siirtyi voittojensa rohkaisemana Helsinkiin, missä hänet kiinnitettiin Kullervo Linnan Humppa-Veikkojen laulusolistiksi. Vuonna 1961 Taipale voitti Kaupakorkeakoululla järjestetyn laulukilpailun, jonka seurauksena hänet pyydettiin koelauluun Scandiaan. Jaakko Salo on kertonut, että Taipale oli jo koelaulutilanteessa yksi valmiimpia laulajia, joita hänen eteensä on koskaan tullut: ”Hänellä oli hyvin terve luonnonääni. Ja hän ään-



Reijo Taipale levytti 1960-luvulla monia Unto Monosen kirjoittamia ja Jaakko Salon sovittamia klassikkotangoja.

si hyvin kauniisti suomen kieltä, mikä mulle on ollut hyvin tärkeätä aina. Ei siinä paljon ollut pumppaamista siinä Reijon laulussa, kyllä hän on sen homman osannut alusta saakka.”

Taipaleen ensimmäinen levytys Scandialle oli *Aila* (1962), mutta läpimurto suomalaisen iskelmätaivaan kestotähdeksi tapahtui Kaarlo Valkaman sovittaman *Satumaan* suurmenestyksen myötä. Taipaleen ja Salon ensimmäinen yhteinen Monosen klassikkotangon levytys oli vuonna 1963 äänitetty *Tähdet meren yllä*. Salo on kertonut, että hän pyrki rakentamaan merellisyyttä ”sovittajan alkeellisin kei-

noin eli dynaamisen paisuttelun ja hiljentämisen aaltoliikkeellä”. Intensiiteetin vaihteluista vastaa erityisesti vastamelodioita soittava jousisektio, ja sovituksessa on selvästi enemmän rytmistä elastisuutta kuin esimerkiksi Toivo Kärjen 1940–1950-lukujen tangoissa. Salo sävelsi lauluun alkusoiton, ja tekstin laati Sauvo Puhtila Monosen alkuperäissanoituksen pohjalta. Salo on kehunut Monosen ja Puhtilan yhteistyön tuloksena syntynyttä tekstiä, jossa ”sielunliike ja maisema yhdistyvät taidokkaasti”.

Reijo Taipaleen vuonna 1964 levyttämä *Kangastus* pysyi myyntilistoilla puolisen vuotta. Salo on kertonut, että Mononen taisteli loppuun saakka sen puolesta, että kappaleen nimeksi pantaisiin *Fata Morgana*. ”Sain panna kaiken juonittelutaitoni ja vaikutusvaltani peliin, että *Kangastus*-nimi meni läpi.” Monosen säveltämä melodia kiehtoi Saloa, joten hän pyrki ”loihtimaan kappaleen alkusoittoon ja muuhunkin itämaista tunnelmaa klarinetilla ja erikoisilla lyömäsoitinefekteillä”. Salon sovituksesta voidaan nostaa esille myös jouset, joiden laskevat melodiasekvenssit tukevat hienosti Monosen tekstin dramaturgiaa.

Vuonna 1965 äänitetty *Sateen tango* oli Salon ja Puhtilan kertoman mukaan poikkeuksellisen monipolvisen ja pitkän työn tulos. Osa sävelmän aineksista oli peräisin jo 1940-luvun lopulla sävelletystä *Tango Elegiasta*. Niiden pohjalta Mononen kehitti uusia teemoja ja sanoja Somerolla vaimonsa Hilkan kanssa. Monosen toimitettua sävel- ja tekstiaiheensa Scandiaan Puhtila ja Salo ryhtyivät töihin. Puhtila on muistellut, että sanoituksen pääfraasi on peräisin Monoselta, mutta etenkin tekstin alku ja sen rytmitys ovat todennäköisesti hänen kynästään.

Sateen tangon sovitusta leimaavat viulujen ja kitaran näppäilyäänet. Salo on itse luonnehtinut, että iskelmiä tulee kuvittaa suoraviivaisesti. ”Tehoa on oltava jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Keinojen pitää olla yksinkertaisia ja alleviivaavia, hienovarainen ja viitteellinen ei käy. Kun sade ropisee, se ropisee.” Salon mielestä *Sateen tangossa* on sävellyksellisessä mielessä paljon samoja piirteitä kuin Toivo Kärjen tangoissa. ”Hyvin hallitut yksinkertaiset kei-

not, melodia on ehyt. Sekvenssi tuttu monilla nimillä sävellettyinä vuosien mittaan.”

Myös tammikuussa 1966 levytettyä tangoa *Yön tummat siivet* työstettiin pitkään. Unto Monosen elämäkerran kirjoittaneiden Heikki Metsämäen ja Petteri Pelkin mukaan sävelmän eri melodiakehitykset olivat osin peräisin säveltäjän aiemmasta *Tähdet silmissäsi* -kappaleesta. Salon mielestä *Yön tummat siivet* kuuluu Monosen parhaimpiin sävellyksiin.

”Sointukäännökset a-osan seitsemännessä tahdissa, ennen kun tullaan lopun perussäveleeseen, siihen hän oli löytänyt tangosävellykseen sellaisen sointukierron, joka on ilman muuta synnyttänyt assosiaation yöhön ja yön tummiin siipiin. Että jos sen kuuntelee tarkkaan, niin se löytyy hänen alkuperäisissä sointurakenteissaan ja vaan yhdessä tahdissa se käväisee, mutta se on erittäin nerokas assosiaatio yhtäaikaa yöhön niin tekstissä kuin sävelessä. Se menee suoraan alitajuntaan, tapahtuu jotain kummallista, poikkeuksellinen sointu ennen kuin tullaan kappaleen viimeiseen ääneen. Hyvin persoonallinen omaperäinen ratkaisu siinä kohdassa. Riittää motivoimaan kokonaisen kappaleen ja levytyksen tekemiseen. Tosiaan upea.”

Yön tummat siivet -kappaleen sovituksessa käytetään runsaasti jousisoittimia, joiden vastamelodiat korostavat sävellykseen ja sanoitukseen sisältyviä tummia sävyjä. Lyhyessä instrumentaalivälisessä kuullaan sähköurkuja, jotka muodostavat kontrastin sävelmän muulle tunnelmalle. Salo on käyttänyt sähköurkuja samaan tapaan myös esimerkiksi *Tähdet meren yllä* - ja *Kangastus*-tangojen sovituksissaan.

Fazerilla levylaulajan uransa aloittanut Eino Grön siirtyi vuoden 1962 lopussa Scandialle. Levy-yhtiön vaihdon taustalla oli Grönin tyytymättömyys Fazerin tuotannon liukuhihnaimaiseen luonteeseen. Grön ei myöskään halunnut tulla leimatuksi pelkästään tango-laulajaksi, vaan hän toivoi pääsevänsä käyttämään svengaavaa fraaseeraustaan Frank Sinatra -tyylisen materiaalin parissa. Jaakko Salon mukaan Grön oli ajautunut erimielisyyksiin levytyuspalkkioistaan Toivo Kärjen kanssa.

”Eikka ei uusinutkaan sopimusta Fasun kanssa, vaan tuli Scandiaan. Ja sitten me tehtiin sen kanssa jättiläismenestys sen aikaisessa mittakaavassa. *Tango d’amore* ja *Seinillä on korvat* ja *Vaarallista onnea*. Pelkkiä ykköshittejä pitkä rivi. Se oli Kärjelle äärettömän kova pala. Eikka sanoi, että jos se voisi, niin se kostaisi vielä hänelle sen jutun. Se löi nyrkkiä pöytään ja mustepullot hyppi.”

Grönin siirtyminen Scandialle oli Jari Muikun mielestä yhtiölle todellinen kaappaus, sillä Fazerin ja Scandian kilpailu oli kuumimmillaan 1960-luvun alussa. Jaakko Salo onkin todennut, että yhtiöiden välisessä taistelussa oli ”komean draaman ainekset”, kun ”temperamenttiset äijät” Harry Orvomaa ja Toivo Kärki asettuivat vastakkain. Osoituksena kilpailun kovuudesta Fazer levytytti Grönillä kolmekymmentä kappaletta yhteen menoon ennen hänen sopimuksensa raukeamista. Näitä äänityksiä työnnettiin markkinoille vuoden 1963 alusta lähtien vastavetoina aina, kun Scandia julkaisi uuden Grönin levytyksen.

Salon mielestä Grön oli Scandialle tullessaan laulajana koulutettu, mutta ei häiritsevässä määrin. ”Eikka oli fyysisesti hyvässä kunnossa, persoonallisuus oli ehjä ja ääni helposti tunnistettava. Kaikki kappineet oli kunnossa.” Grön on puolestaan muistellut, että hän ja Salo olivat perusluonteeltaan samantyyppisiä. Kumpikaan ei ollut kovin avoin, joten kommunikointi tapahtui usein pienten eleiden ja vaistojen varassa. Grönin mukaan Salo ilmaisi arvostuksensa pehmeän ohjaustyylin kautta. ”Jakke ei oikeastaan koskaan vaatinut, vaan heitti pallon ikään kuin minun itseni käsittelyyn. Hän pakotti myös omalla esimerkillään tekemään kaiken mahdollisimman hyvin. Hän oli itse perin juurin antautunut musiikille.”

Grönin ja Taipaleen toiminta samassa yhtiössä ei aiheuttanut häiritsevää kilpailutilannetta, sillä heidän levytysohjelmistonsa erosivat riittävästi toisistaan. Taipale profiloitui selkeästi suomalaisten tangojen tulkitsijaksi, kun taas Grönin repertuaariin valittiin etupäässä amerikkalaistyylisiä iskelmiä ja kansainvälisiä tangoja. Hänen ensimmäinen menestyslaulunsa Scandialla oli italialaissyntyisen Rocco Granatan sävellyks *Tango d’amore*, joka levytettiin vuoden 1963 alussa.

Granatan single nousi Suomen myyntilistan kärkeen huhtikuussa 1963. Grönin versio oli parhaimmillaan listakakkosena kahta kuukautta myöhemmin. Salon sovittama suomalaisversio eroaa useassa suhteessa Granatan levytyksestä. Haitarin soittama lyhyt täytemelodia on kylläkin kopioitu alkuperäisversiosta, mutta Salo on lisännyt kappaleeseen tyylikkään jousitaustan. Myös rytmisesti levytykset poikkeavat toisistaan, sillä suomalainen komppiryhmä soittaa elastisesti ja Grön laulaa tuttuun tapaansa viipyilevästi.

Maaliskuussa 1964 Suomen listan kärkeen ylsi Grönin levytys *Seinillä on korvat*. Elvis Presley oli laulanut Roy Bennettin ja Sid Taperin *Walls Have Ears* -sävellyksen edellisenä vuonna elokuvassaan *Girls! Girls! Girls!* Tällä kertaa Salo on kopioinut sovitukselliset ideat melko tarkkaan alkuperäisversiosta, mutta rumpukomppia ei ole äänitetty aivan yhtä pintaan ja instrumentaatiota on hieman muutettu, minkä ansiosta suomalaisversio on ilmavamman kuuloinen kuin Presleyn levytys.

Grön levytti Scandialle kansainvälisten sävelmien lisäksi kotimaisia ohjelmistoa, jonka parhaimmiston kuuluu Unto Monosen *Kohtalon tango*. Salon mukaan Monosella oli valmiina sävellyksestä vain A-osa, joten lisäaineeksi napattiin muista säveltäjän lähettämistä kappaleista. Grön on kertonut arvostavansa *Kohtalon tangon* sovitusta. ”Jakke keksi ottaa mukaan patarummut, joilla aina lyödään kohtalokkaat iskut. Jakella oli ideoita.”

Suurin osa 1960-luvun tangolaulajista oli miehiä, mutta myös naisartistit saivat tangokuumeesta oman osansa. Naisten tulkitsemien tangojen parhaimmiston kuuluu Jaakko Salon sovittama Eija Merilän levytys *Yö saaristossa*. Puolalainen Natasza Zylska oli esittänyt tämän Zbigniew Koreptan säveltämän *Kasztany*-kappaleen jo vuonna 1956. Alkuperäislevytyksessä oli sovitettu jazziskelmäksi, mutta Jaakko Salon sovituksessa oikeastaan vain klarinetti fraseeraa jazzillisesti. Suomalaisversiossa on sen sijaan argentiinalaisen tangon piirteitä esimerkiksi säkeistön pidättelevässä rytmikassa sekä harmonikan soittamisissa ilakoivan lyhyissä filleissä, joita kuullaan kertosaäkeistöissä viipyilevän jousitaustan vastapainona.

Tangojen suurin menetykskausi alkoi olla ohi 1960-luvun puolivälin jälkeen. Suosion hiipumiseen liittyvät omalta osaltaan parodiasävelmät, joissa irvailtiin suomalaisen tango kliseitä. Esimerkiksi Discophon julkaisi Erik Lindströmin säveltämät ja Martti Innasen sanoittamat ja laulamatt kappaleet *Elsa, kohtalon lapsi* ja *Esteri, tyttö sadepisarain*, jotka pilkkaavat kotimaiselle tangoille tyyppillisiä melodioita ja sanoituksia.

Myös Kari Kuvuan säveltämä, sanoittama ja esittämä *Tango Pelargonia* oli alun perin tarkoitettu parodiaksi. Kuvuan mukaan Jussi Raitinen innostui erään rokkisession päätteeksi soittamaan suomitangon herkullisimpia paloja. ”Olimme nuoria rokkimiehiä ja nauroimme vedet silmissä, kun Veikko Tuomi, Henry Theel ja Olavi Virta lauloivat sydän vereslihalla lemмен suunnattomista tuskista, kaikesta sellaisesta, mikä sinänsä saattoi olla jollekin totisinta totta, mutta kuulositi meidän korvissamme hirmuisen banaalilta ja samalla hillittömän hauskalta. Ja niin päätin pistää vielä paremmaksi, otin kitaran kainalooni ja pyysin Jussilta kynää sekä paperia. Siinä sitten syntyi puolessa tunnissa laulu, joka tuli muuttamaan loppuelämäni perinpohjaisesti.”

Kuuva tarjosi *Tango Pelargoniaa* ensin Fazerin Toivo Kärjelle, joka vastasi: ”Ei ikinä. Suomen kansan makua ei saa pilkata. Piste.” Scandiassa vastaanotto oli sen sijaan toisenlainen, sillä Jaakko Salo totesi: ”Posketon juttu, tämä tehdään levyille!” Kuuva oli ajatellut laulaa kappaleensa parodisesti ja yliammutusti, mutta hänen mielensä muuttui, kun hän keskusteli sessiossa viulistina toimineen Rauno Lehtisen kanssa. Suomen kansa otti vakavalla naamalla laulettun ja soitetun *Tango Pelargonian* avosylin vastaan, ja levytys pysyi peräti kolme kuukautta myyntilistan ykkösenä.

Unto Monosen säveltäjäura kääntyi laskuun 1960-luvun puolivälin jälkeen, mihin vaikuttivat sekä henkilökohtaiset syyt että populaarimusiikin virtausten muuttuminen. Mononen oli useaan otteeseen alkoholistiparantolassa ja sairaalassa, ja hänen raha-asiansa menivät sekaisin, kun tekijänoikeustilitykset kuuluivat velkojen maksuun. Samaan aikaan suomalaisen yleisön ja levy-yhtiöiden kiinnostus tangoa ja kohtaan väheni voimakkaasti. Alkoholisoituneen, masentuneen ja

velkaantuneen Monosen elämä päättyi elokuussa 1968, kun hän ampui itsensä majaillessaan ystäviensä luona Somerolla.

Salo ja Mononen olivat käyneet viimeisen kerran kirjeenvaihtoa muutamaa kuukautta aikaisemmin, kun säveltäjä oli lähettänyt Scandiaan Kupittaaan sairaalasta Turusta P. Mustapään runoihin sävelletyt tangonsa *Koiruoho*, *ruusunkukka* ja *Viimeisestä illasta*. Palautekirjeessään 9.5.1968 Salo perusteli ytimekkäästi, miksei Scandia julkaisut näitä kappaleita: ”Hei taas Unto, pitkästä aikaa! Palautamme nämä kaksi tangoasi, koska a) meillä on tällä hetkellä, kun tangot eivät mene kaupaksi, niitä liikaakin; b) koska nämä eivät kuulu Monosen parhaisiin ja c) koska emme halua mekanisoida toisten kustantamia textejä. Voi hyvin! Jaakko.”

Lumilinna

Televisioviihdettä

Jaakko Salon ura televisioviihteen parissa alkoi vuonna 1961, kun hän sovitti musiikin *Arkipäivä*-ohjelmaan, jonka käsikirjoituksesta vastasi Scandian äänittäjänä työskennellyt Aarre Elo ja ohjauksesta toimittaja Jukka Virtanen. *Arkipäivä* oli tarkoitettu Pohjoisvisio-yhteistyön levitykseen, joten laulut esitettiin suomen kielen lisäksi ruotsiksi ja englanniksi. Elon mukaan ohjelman tekeminen ei ollut playback-laulua levyjen säestyksellä, vaan musiikkinumerot äänitettiin yksinomaan televisiota varten. ”Meillä ei ollut tähän aikaan vielä edes kunnan studiota olemassa. *Arkipäivän* jaksot taltioitiin Helsingin Työväenopiston lavalla. Siihen aikaan nauhoitusmahdollisuudet olivat aika olemattomat. Markkinoille oli tullut sellaiset kahden tuuman Ampex-avokelanauhurit, joita ei voinut lainkaan editoida jälkeenpäin. Oli siis toivottavaa, että otos menisi kerralla onnistuneesti purkkiin.”

Ohjelma kuvaa nimensä mukaisesti Brita Koivusen, Laila Kinnusen ja Vieno Kekkosen esittämien päähenkilöiden arkipäivää. Musiikintutkijat Kaarina Kilpiö ja Terhi Skaniakos ovat luonnehtineet, että televisiototeutus on kokonaisuudessaan musikaalimainen, sillä lavasteet ovat paikoin varsin viitteellisiä ja näyttämöviihdettä muistuttavia. Musikaalien erityinen tunnuspiirre, musiikin vangitseva voima, tempaa osalliset liikkumaan ja toimimaan. *Arkipäivän* laulut on kuvitettu ja toteutettu kujeilevassa hengessä, mikä on Kilpiön ja Skaniakosin mukaan muutenkin tyypillistä suomalaiselle jazziskelmälle.

Jaakko Salon sovittama *Arkipäivän* musiikki leikittelee sulavasti erilaisilla musiikkityyleillä ja instrumentaatioilla. Kappaleissa käytetään pääasiassa jazzin ja musikaalin keinovaroja, mutta mukana on myös esimerkiksi latinalaisamerikkalaisia rytmejä ja romanttisia ranskalaistunnelmia sekä häivähdyksellisiä suomalaiskansallista harmonikkamusiikkia. Brita Koivusen tulkitsema Weissin ja Baumin sävelmä *Music! Music! Music!* kertoo omalta osaltaan siitä, kuinka Salon sovitukset seuraavat sanoitusta: svengaava swingjazz vaihtuu kotimaiseen humppa-dixielandiin samalla hetkellä, kun laulukieli muuttuu englannista suomeksi.

Parivaljakko Elo–Virtanen täydentyi trioksi loppuvuodesta 1961, kun Matti Kuusla liittyi mukaan. Tuloksena oli legendaarinen VEK-ryhmä, joka käsikirjoitti ja toteutti televisioviihdettä vuosina 1961–1967. Virtasen, Elon ja Kuuslan lisäksi keskeinen osa ryhmää oli Jaakko Salo, joka vastasi ohjelmien musiikista. Varsin perustellusti VEK-nimen tilalla voitaisiinkin käyttää lyhennettä VEKS (Virtanen–Elo–Kuusla–Salo).

VEK-tuotantoihin panostettiin television viihdetoimitusta johtaneen Stig Törnroosin avarakatseisuuden ansiosta enemmän resursseja kuin muihin televisio-ohjelmiin. Salon mukaan taustalla olivat Törnroosin hyvät kontaktit muihin Pohjoismaihin. ”Hän tiesi, että tällaisia ohjelmia täytyy ruveta tekemään, vaikka niille ei vielä mitään budjettirakennetta ollutkaan, että olisi automaattisesti voitu satsata niin paljon rahaa yhden viihdeohjelman tekoon kuin mitä nämä sen aikaisissa oloissa vaativat.”

Virtanen, Elo, Kuusla ja Salo asuivat lähellä toisiaan – kaksi ensin mainittua jopa samassa talossa. Virtanen on kertonut, että kiinteistön pyykkituvan vieressä sijainnut mankelihuone oli usein jopa viikkotolkulla varattu ainoastaan hänen ja Elon perheille. ”Oli siinä talon väellä vähän ihmettelemistä. Ajateltiin, että jopas on siistiä väkeä. Valkopyykkiä siellä ei tosin koskaan käsitelty, vaan siellä mankeloitiin ja viikattiin lukematon määrä viihdeohjelmien käsikirjoituksia. Niitä tehtiin iltaisin ja myöhään yöhön asti. Ja koska me kaikki jo tuolloin olimme hyvin urheiluhenkisiä, näihin mankelisessioihin liittyi olen-

naisesti myös jonkun pelin pelaaminen. Kun olimme jonkin aikaa pelanneet, alkoi hillitön työnteko. Peli ikään kuin avasi portit, vapautti luovuuden. Ideointi ja kirjoittaminen saattoi kestää aamutunneille asti. Sen jälkeen syöksyttiin joukolla studioon tekemään valmista. Suurin osa Suomen Television alkuajan televisiovihteestä on kirjoitettu juuri siinä huoneessa. Moni talomme asukas antoi tietämättään panoksensa suomalaisen televisioviihteen syntyyn nukkumalla yönsä ryppyisissä lakanoissa.”

Käsikirjoituksia syntyi myös Salon perheen olohuoneessa. Markku Salon mukaan keittiön pöydällä oli pienoisiejääkiekkopeli, jota pelattiin luovien taukojen aikana. ”Siinä oli munakello, mistä viritettiin kolmen minuutin erät. Kun olin kotona, niin jos joidenkin piti vielä pätkäillä jotakin, niin mä olin aina se vastustaja. Musta kehittyi virtuoosimainen pienoisiejääkiekon pelaaja.” Myös Raine on muistellut, että hän pelasi pöytäjääkiekkoa isänsä kollegoita vastaan ja oppi vähitellen niin taitavaksi, että ”lopuksi kaikki äijät hävisivät”.

Jaakko Salo työsti käsikirjoitusten lisäksi myös sovituksia ja sävellyksiä kotonaan. Markun mukaan perheen toisessa makuuhuoneessa oli piano, johon jazzmuusikko Teuvo Suojärvi oli rakentanut ylimääräisen vaimennusjärjestelmän. ”Kun avasi pianon kannen, vasaroiden ja kielten väliin pystyi kääntämään vanutupposysteemin. Oikeastaan sellainen lapsuuden öiden äänimaisema – se kokeili pianolla ja kirjoitteli näitä sovituksia. Ja sitten meni aamulla studioon.” Vaimennussysteemi oli niin tehokas, että Salon soittaessa öisin pianoa Ani-vaimo pystyi nukkumaan hänen selkensä takana.

VEK-ohjelmille oli tyyppillistä leikkimieliset, tekstillisesti ja musiikillisesti runsaat viittaukset. Tämä johtui Salon mielestä siitä, ettei käsikirjoitusta tilattu ulkopuoliselta tekijältä. ”Tiimi istui yhdessä yöt ja vapaasti assosioiden ja vapaasti ideoiden loi käsikirjoitusta, jolloin siitä tuli hyvin rönsyilevä ja runsaasti tasoja sisältävä. Musiikkienkin keksimiseen osallistui koko tiimi. Ja yhdessä myöskin päätettiin, millä tavalla kuhunkin kohtaukseen piti orkesterin osallistua orkestraation keinoin. Tyyllilajeja sekoittamalla saatiin kerroksellisuutta.”

Tuotantojen esikuvina olivat amerikkalaiset musiikkielokuvat. Salon mukaan televisio-ohjelmien käsikirjoitukset eivät kuitenkaan olleet yhtä yhtenäisiä kuin musikaalien. ”Juoni oli kuin viitekehys, johon liittyviä musiikkikappaleita sitten yhteisesti etsittiin. Meillä saattoi olla raha ja sen ympärillä olevat musiikkikappaleet yhden ohjelman viitteenä. Sitten teimme ohjelman *Kolme muskettisoturia*, jossa kävimme läpi ranskalaisen viihteen tunnetuimmat musiikkikappaleet. Toki siellä joku hatara juonikin saattoi olla, niin kuin esimerkiksi *Lumilinnassa*.”

Myös ruotsalainen ja norjalainen musiikkiviihde olivat tärkeitä vaikutteiden antajia, erityisesti norjalaistoimittaja Erik Diesenin tuottamat ohjelmat. Yhdysvaltojen ja Pohjoismaiden lisäksi ideoita haettiin Italiasta, jossa Jukka Virtanen oleskeli puolitoista kuukautta apurahan turvin. Hän vieraili esimerkiksi RAI:n studioilla seuraamassa, kuinka italialaiset tekivät populaarimusiikkien perustuvia tuotantoja kuten *Biblioteca di Studio Uno* -sarjaa tai laulaja Rita Pavonen ohjelmia.

Television äänitekniikka oli 1960-luvulla vielä niin kehittymätöntä, ettei riittävän laadukasta tulosta olisi saatu aikaan, mikäli ohjelmissa olisi yhdistelty suoraa studioääntä aikaisemmin valmisteltuihin playback-jaksoihin. VEK-ohjelmat äänitettiin kokonaisuudessaan ennakoon, mikä johti Salon mukaan musikaalimaiseen lähestymistapaan, jossa edellisen kappaleen loppuessa valmisteltiin jo ylimenosa seuraavaan sävelmään. ”Kappaleet eivät olleet itsenäisiä numeroita, vaan ne saattoivat alkaa ilman säästystä tapahtuvalla laululla, ja sitten sinne rupesi kasvamaan orkesteritaustaa. Ei myöskään ollut viisasta lopettaa kappaletta kovin jämäkästi, koska se aiheuttaa ohjelmallisen tyhjiön, vaan piti juoheasti johdattaa seuraavaan kappaleeseen. Välissä oli interludeja, välisoittoja, joissa saattoi olla jotain tanssillista tai liikunnallista ennen kuin uusi laulunumero alkoi.”

Suomalaisen televisioviihteen suurimpia saavutuksia on VEK-tuotanto *Lumilinna – The Cold Old Days*, joka voitti vuonna 1965 arvostetun Montreux’n Kultaisen ruusun palkinnon. Virtanen, Elo, Kuusla ja Salo osallistuivat kuitenkin jo ennen *Lumilinnaa* Montreux’n kilpai-



1960-luvun televisiotuotantoihin satsattiin kunnolla. Jaakko Salolla oli välillä studiossa käytössään jopa toistakymmentä muusikkoa.

luihin ohjelmilla *Risteysasema – At the Junction* (1962), *Rahaa – Money* (1963) ja *Hymy – Smile* (1964). Näiden kolmen kilpailumatkan kokeimuksilla oli keskeinen merkitys *Lumilinnan* onnistumiseen. Salo onkin kuvannut *Lumilinnan* syntyä useamman vuoden projektiksi, jonka aikana VEK-ryhmä kehitteli ja harjoitteli ideoitaan.

Risteysaseman musiikki perustuu suurimmalta osin swingytyyliin ison orkesterin jazziin, jossa puhaltimien rytmikkäät riffit ovat keskeisessä asemassa. Tällaisia sävelmiä ovat esimerkiksi Four Catsin *Take the "A" Train*, Pirkko Mannolan *Toot Toot Tootsie* ja Vieno Kekkonen *Chattanooga Choo Choo*. Suurella kokoonpanolla esitettyjen kansainvälisten jazzkappaleiden vastapainona on Brita Koivusen laulama suomalainen kansansävelmä *Tuoll' on mun kultani*. Salo käyttää *Risteysaseman* orkestraatiossa jonkin verran sellaisia soittimia, jotka

eivät kuulu tyypilliseen big bandiin. Esimerkiksi aseman työntekijöiden tanssikohtaukseen tuodaan parodisia sävyjä kellopelin ja ksylofonin kilkuttelevalla soundilla.

Hymyn musiikki on varsin fragmentaarista, sillä käsikirjoitus koostuu suurelta osin lyhyistä sketseistä. Sävelmät ja tyyllilajit vaihtelevat tiuhaan tahtiin, ja mukana on runsaasti musiikillista huumoria ja parodiaa. Tästä hyvä esimerkki on kohtaus, joka alkaa Lasse Mårtensonin rakastetulleen laulamalla letkeän svengaavalla sävelmällä *Mona Lisa*. Romanttinen kohtaus päättyy antiklimaksiin, kun nainen meneekin naimisiin toisen miehen kanssa. Samaan aikaan *Mona Lisa* vaihtuu puhaltimilla soitettuun parodiseen häämarssiin, jota seuraa sähköuruilla esitetty valssi. Lopuksi juhlitaan reippaan dixielandin tahdissa.

Jukka Virtasen mukaan aikaisempien Montreux'n matkojen ansiosta *Lumilinnaan* onnistuttiin kehittämään lähestymistapa, jossa ei tarvittu isoa rahaa tai maailmantähtiä. ”Täytyy löytää yksi hyvä kotikutoinen ajatus. Pojat keksivät vanhan linnan Suomesta. Niitä on Keski-Eurooppa pullollaan. Pakkanen on suomalaista eksotiikkaa. Linna ja pakkane kimppeaan ja sillä ruusu kotiin! Matti keksi tulipalopakkasessa talvisodan allegoriaksi lumisodan. Yritimme tehdä mykkäelokuvafilmiimme gagein naurattavan käsikirjoituksen.”

Salon mielestä *Lumilinnassa* maksimoitiin suomalainen talvinen eksotiikka ja yhdistettiin se kaikkien tuntemiin musiikillisiin kliseisiin. ”Simo Salminen marssii *Baby Elephant Walkin* tahdissa, joka oli siihen aikaan kaikkien viihdeihmisten tuntemasta *Hatari*-elokuvasta. Vastaavasti Eija Merilä laulaa talvimaisemassa kohtauksen *Lumikista ja seitsemästä kääpiöstä*. Nämä musiikilliset viitteet haettiin kansainvälisesti hyvin tunnetuista aihioista. Ettei ohjelmista nyt olisi tullut aivan Hollywood-kopiota, niin siellä täytyi olla myös vahva suomalainen näkökulma. Sen näkökulman löytäminen teetti sitten enemmän työtä. Kaikki muut kliseet oli hyvin opiskeltu jo aikaisempina vuosina.”

Matti Kuuslan mukaan onnistuneesti valitulla musiikilla pystyttiin muuttamaan tietyn kohtauksen kokonaisilme aivan toisenlaiseksi. ”Jaakko oli tämänkaltaisen mykkäfilmin elävöittäjänä aivan mah-

doton. Lumisotakohtaus, joka on surrealistinen, olisi ollut pasifistinen, jos Jaakko ei olisi keksinyt siihen musiikkia: *Snow, Snow Snow*, joka on kansakunnan muistissa oleva iloinen Bing Crosbyn laulu.”

Salon *Lumilinnaa* varten kirjoittamien sovitusten tempo, tyyli- ja orkestraatio tukevat saumattomasti käsikirjoituksen dramaturgiaa. Myös soitinten äänenvärit on valittu siten, että ne korostavat kohtausten humoristisuutta. Hyvä esimerkki on Simo Salmisen tornikohtaus, jossa vihellyksellä ja parodisilla soundeilla väritetyn *Baby Elephant Walk* -sävelmän instrumentaation leveys vaihtelee sen mukaan, marssiko portaita ylös Simo yksin vai yhdessä kypäräpäisten sotilaiden kanssa.

Vaikka *Lumilinna* oli tietoisien tuotekehittelyn tulos, Kultainen ruusu löi Aarre Elon mukaan tekijät ällikällä. ”Matti, Jakke ja minä olimme muina miehinä heittämissä pienoiskeilaa, kun Jukka tuli tv-selostajien kokouksesta hölmistyneen näköisenä ja kasvot kalpeana keilahalliin ja soperteli meille: ’Jätkät hei, kuunnelkaa. Me ollaan voitettu lehdistöpalkinto.’ Me muut jatkoimme heittelemistä, katsahdimme Jukkaa, joka oli kuin puulla päähän lyöty ja totesimme kuin yhdestä suusta: ’Aha.’ Sitten jatkoimme jälleen peliä. Totta kai se oli meistä kaikista hieno juttu, mutta nähdessämme Jukan järkytyksen me muut ikään kuin sanattomasta sopimuksesta hitsasimme Jukkaa vielä hiukan lisää muka välinpitämättömällä suhtautumisellamme. No, huomasihan Jukka aikansa intoiltuaan mistä oli kysymys ja yhdyimme kaikki ilonpitoon. Kisojen varsinainen tuomaristo ilmoitti omat päätöksensä myöhemmin samana iltapäivänä. Muistan, että seisoiimme lähellä suuren festivaalihallin ulko-ovea kun tuomaristo jonossa marssi sisään. Kun he ohittivat meidät, suhautti Tanskan tuomari Sven Pedersen suupielestään minulle: ’Ni har vunnit gyllene rosen.’ ’Mitä se sano’, kysyi Kuuslan Matti minulta. ’Se sano vaan, että me ollaan voitettu Kultainen ruusu.’ ’Aha’, oli Matin kommentti jälleen.”

Myös tehdasympäristöön sijoittuva VEK-tuotanto *Loco-motion – Rautaista viihdettä* (1966) osallistui Montreux’n kilpailuun. Ohjelmassa käytetään runsaasti afroamerikkalaista rytmimusiikkia, jolla kuvataan työläisiä ja tehtaan kiihkeää ilmapiiriä. Salo on muun muassa kir-

joittanut erinomaisen sovituksen työlauluperinteestä ammentavaan sävelmään *Work Song*, jonka Danny tulkitsee energisesti.

Loco-motionissa esiintyy yleiskehyksenä toimivan mustan musiikin lisäksi kaksi muuta johtoaiheen tapaan käytettyä teemaa. Toots Thielemansin *Bluesette*-jazzvalssilla kuvataan pikkupojan haavemaailmaa, ja sävelmä soi esimerkiksi kahden kaivinkoneen romanttisen ”tanssin” taustalla. Nopeaa marssirytmistä dixielandia kuullaan puolestaan parodisissa kohtaauksissa kuten silinterihattuisten herrojen tehdasvierailun aikana.

Montreux'n kilpailuohjelmien lisäksi VEK-ryhmä toteutti muutakin televisioviihdettä. Vuonna 1962 tehtiin Laila ja Ritva Kinnusen tähdittämä *Sisarukset*, jonka sovituksista vastasi Jaakko Salon ohella Jorma Panula. Ohjelmassa leikitellään erilaisilla musiikkityyleillä, mutta pääpaino on silti svengaavalla rytmimusiikilla. Lailan ja Ritvan esittämistä kappaleista tallennettiin Scandian julkaisemille äänilevyille sävelmät *Pojat*, *Lauantai*, *Sä kaunehin oot* ja *Rinnakkain*.

Kinnusten nuorekasta olemusta korostetaan useassa sävelmässä shuffle-kompilla perinteisemmän swing-rytmin sijasta. 1960-luvun alkupuolen popmusiikki heijastuu muutenkin *Sisarusten* soundimaailmaan, sillä Salo on käyttänyt sovituksissaan runsaasti sähkökitaraa ja -urkuja.

Vuonna 1963 toteutettu *Salon Musique eli vekkulia kosmetiikkaa* oli Aarre Elon mukaan kokeilu, jossa yritettiin tehdä puolen tunnin useampilavasteinen musiikkiohjelma yhdellä kamera-ajolla. ”Se vaati musiikilta ja esiintyjiltä rautaista ja mokavapaata keskittymistä ja ammattitaitoa. Yksikin fibaus olisi ruineerannut koko ohjelman. Mutta eniten tuo yhden kameran kuningasajatus vaati tietenkin kuvaajalta. Kun ottaa huomioon, että silloiset tv-kamerat olivat raskaasti liikuteltavia suurikokoisia ns. orticon-kameroita, joiden jalustatkin olivat kuin pieniä tankkeja, ei kuvaajan työ ollut lainkaan helppoa. Onneksi meillä oli kuvaajana silloinen pääkuvaaja Pentti Valkeala, joka hallitsi kuvakoot ja kamera-ajot ammattimiehen varmuudella. Ja onnistuihan sekin ohjelma.” *Salon Musiquen* sovitukset kirjoittivat Jaakko Salo ja Pentti Lasanen, ja ohjelmassa esiintyivät Rauni Pekkala, Rag-

ni Malmstén, Brita Koivunen ja Vieno Kekkonen sekä rumpali Erkki Valasteen mukaan nimetty lauluryhmä Valastones.

VEK-ryhmä teki viimeiset ohjelmansa vuonna 1967. Yhteistyön loppumiseen vaikutti omalta osaltaan Aarre Elon vakava auto-onnettomuus, joka sattui hänen palatessaan perheensä kanssa Jaakko Salon kesämökiltä Korppoosta. Anu Elo menehtyi, ja Aarrekin joutui olemaan pitkän aikaa sairaalassa, missä hänelle tehtiin isoja leikkauksia. Toivuttuaan hän jatkoi Yleisradiossa viihdepäällikkönä ja myöhemmin ohjelmapäällikkönä.

VEK-tuotantojen päättymisen jälkeen Jaakko Salo oli mukana esimerkiksi vuonna 1969 ohjelmassa *Niin Kai – Kai Lind show*, jonka lauluosuuksista vastasivat Lindin lisäksi Marion Rung ja Four Cats. Lind sai itse valita nimikko-ohjelmansa kapellimestarin. ”Valitsin Jaakko Salon, joka oli erittäin produktiivinen myöskin tässä tuotantoasiassa. Olin tehnyt paljon hänen kanssaan töitä ja hän tiesi tarkkaan, mitä hän osaa vaatia. Tai pyytää/vaatia, kummin päin vaan.” Salo osallistui musiikin suunnittelun ja sovittamisen lisäksi ohjelman käsikirjoituksen laatimiseen yhdessä Riitta Degerholmin ja Erkki Vihtosen kanssa.

Suomen Jazz & Pop Arkistossa on kopio *Niin Kai* -shown käsikirjoituksesta, josta näkee selvästi, kuinka paljon television musiikkiviihteeseen satsattiin 1960-luvun loppupuolella. Äänityksiin käytettiin neljän päivän aikana peräti 35 tuntia, ja studiossa oli samanaikaisesti jopa kaksitoista muusikkoa. Salon sovittusten soundimaailma onkin leveä ja kansainvälisten esikuvien mukainen. Ohjelman kekseliäimpiä musiikkiesityksiä on *Tuhon tietä kuljen*. Salo on muuttanut tämän Frank Sinatran tulkintana tunnetuksi tulleen *I’m a Fool to Want You* -kappaleen alkupuolen tangoksi, jonka jälkeen vaihdetaan latinalaisrytmeihin. Kai Lindin laulua säestävät ison orkesterin dramaattiset puhallinsovitukset, joissa on viittauksia agenttielokuvien musiikkiin. Televisiototeutusta on elävöitetty trikillä, jossa Lind syö kääpiökokoisen kaksoisminänsä, joka jatkaa laulamista suun sisällä.

East Virginia

Danny

Jaakko Salo pääsi tutustumaan käytännössä nuorison rautalan-kamusiikkiin vuonna 1963, kun kaksi vuotta aikaisemmin perustettu The Strangers saapui Scandiaan levyttämään. Yhtye äänitti kaksi omaa singleä sekä Timo Jämsenin kanssa kappaleet *Yterin twist* ja *Eilen vasta Liisan näin*. Kitaristi Jussi Itkosen johtama yhtye tuli studioon täynnä itseluottamusta. Soittajien puutteellinen ammattitaito hämmensi Jaakko Saloa. ”Pojat olivat käyneet Englannissa ja isä Itkonen varakkaana elokuvatuottajana oli ostanut viimeisen päälle kamat, jotka sitten kannettiin Kulttuuritalolle meidän studiolle. Pojat rupesi heti meitä neuvomaan, miten tämä homma pitää hoitaa. Kyllä siihen oli vähän vaikea sopeutua ja suhtautua. Soolokitaristi Jusa Itkonen oli sen verran vielä alkeellinen soittotaidoltaan, että loppujen lopuksi basisti soitti jälkiäänittäen kitarasoolonkin heidän levyilleen. Pojat oli ihan lähtökuopissa. Mutta kyllä niillä oli semmoista tajua siitä musiikista, jota meillä ei ollut.”

Pian Jaakko Salo pääsi toden teolla uuden nuorisomusiikin ytimeen. Pitkäaikainen ja hedelmällinen yhteistyö Dannyn eli Ilkka Lipsasen kanssa alkoi helmikuussa 1964, kun Scandian studiossa nauhoitettiin englanninkielinen sävelmä *East Virginia*. Danny oli kuullut folklaulaja Joan Baezin version kappaleesta ystävänsä sähköliikkeessä Katajanokalla. ”Mä lähdin saman tien levykauppaan ja ostin sen levyn. Tuntui kuin salama olisi iskenyt. Tuli sellainen humahdus ja ahaa-elämys. Tää kappale meidän pitää levyttää! Kun puhutaan ih-

misten henkilökemiasta, niin lauluilla on oman kemiansa, joka räjähtää tajunnassa tai sitten ei.”

Äänittäjänä Dannyn ja Islandersin sessiossa ollut Jouko Ahera on kertonut, että ”välttämättä kaverit ei ollu niin taitavia vielä siinä vaiheessa mutta fiilinki oli ihan rautainen”. Jaakko Salon mukaan Islandersin uskottavuutta lisäsi se, että nuoret muusikot olivat kuunnelleet tarkkaan alkuperäislevytykset ja he tunsivat läpikotaisin ajan trendit.

East Virginian piti alun perin olla koelevytys. Scandian studiossa Danna ja Islandersia odottivat Jaakko Salon lisäksi Harry Orvomaa ja Esko Linnavalli, joille yhtye esitti kappaleen kolme kertaa. Salo on todennut, että Islandersin soitto ”kuulosti heti siltä, että tähän vois panna purkkiin saman tien”. Harry Orvomaa oli samaa mieltä, ja hän menikin kertomaan Dannylle, että koelevytys oli muuttunut julkaistavaksi äänitteeksi.

Danny on muistellut, että Esko Linnavalli istui levytystä tehdessä yllättäen urkujen ääreen. ”Onks sulla mitään vastaan, jos mä vähän soitan urkua tähän?’ Niin siis tähän meidän lauluun? Juu, sehän olisi hienoa.’ Sitten Esko soitti sinne lyhyen lirituksen, joka jäi siihen levytykseen lopullisesti. Tällä tavalla nämä nerot toi omaa panostaan. Meikäläinen haukkoi happea ja nautti itseään viisaammasta seurasta.”

East Virginia ei noussut listaykköseksi, mutta se pysyi kahdenkymmenen myydyimmän listalla viisi kuukautta. Levytyksestä tuli-kin suomalaisen varhaisbeatin suurin menestys. *East Virginia* kuulosti nuorten suomalaismuusikoiden korvissa niin hyvin tehdyttä, että Jouko Aheran mukaan kilpailevienkin levy-yhtiöiden bändit pyysivät häneltä, että ”rakenna semmoinen saundi ku Islandersilla oli.”

Dannyn mielestä hänellä on ollut kaksi henkistä isää musiikkibisneksessä. ”Toinen on liian aikaisin kuollut Harry Orvomaa ja toinen Jaakko Salo, joka on epäilemättä Suomi-viihteen suurin vaikuttaja Toivo Kärjen ohella. Harrylla oli harvinaisen hyvä korva valita ulkomaisia lauluja käännettäväksi ja Jaakolla näkemys, miten ne piti tehdä.”

Dannysta kasvoi nopeasti Jaakko Salon opastuksella musiikin rautainen ammattilainen. Salo ohjasi häntä studiossa empaattisesti ja kärsivällisesti, mutta silti määrätietoisesti. Salo muun muassa näytti



Danny oli Jaakko Salon luottosolisti 1960-luvun puolivälistä lähtien.

suojatilleen, miten joitakin ääniteitä voi venyttää ja miten teksti lausutaan selvemmin. Artikuloinnin ja sanojen jaon tuli ehdottomasti olla kunnossa, eikä slangi sopinut iskelmämusiikkiin.

Salo saattoi käyttää äänitystilanteessa runsaastikin aikaa selittääkseen, miksi laulu piti tulkita juuri tietyllä tavalla. Opettaessaan hän ei Dannyn mukaan ”koskaan hermostunut, puhisi vain joskus tukien päätään sormiinsa”. Salon mielestä sävelmää ei saanut lastata ”täyteen tavaraa, tukkoon”, vaan piti jättää solistille ja kuulijalle ”tarpeeksi avaruutta”. Sama asia oli tärkeä myös sanoituksissa, jois-

sa ”ei pidä kirjoittaa tekstiä loppuun vaan antaa tilaa kuulijan omalle oivallukselle.”

Salo myös tähdensi Dannylle: ”Sulla on se oma tapasi tehdä asioita, mutta minä sanon sinulle, että jos haluat elää tällä koko ikäsi, sinun on laulettava vanhaa tanssimusiikkia.” Danny vastasi: ”Kuule Jaakko, tehdään sitten semmoisia sovituksia, että niitä voi vähän nuoremmatkin kuunnella.” Salo myönsi: ”Juu tehdään vaan!”

Suomenkielisten iskelmien levyttäminen ei ollut Dannylle itsestään selvä ratkaisu, sillä hän olisi mieluummin laulanut englanninkielisiä pop- ja rockkappaleita. Hän onkin todennut hukanneensa taiteellisen linjansa 1960-luvulla. ”Lauloin, mitä eteen tuotiin. Yleensä tuotiin hyvää tai ainakin suosittua, mutta ajan mittaan se oli vaarallista minulle itsenäisenä taiteilijana. Tilanne oli hyvin ahdistava, koska lapsuudessani ja nuoruudessani olin oppinut, että ihmisen on oltava vahva ja itse määrättävä oma tiensä. Tuntui vaikealta kestää tilanne, jossa täytyi vain odottaa ja katsoa, mitä ne tekisivät minulla ja minulle.”

Danny ratkaisi ongelman aloittamalla hänen nimeään kantaneet showkiertueet. Näin hän pääsi esittämään musiikkia, josta hän itse piti eniten. Vastapainona oli iskelmällisempi levytystuotanto, joka toi suosiota myyntilistoilla ja miellytti keikkajärjestäjiä: ”Monet ovet aukesi juuri sen takia, että oli todettu, että tällä hulttio-pitkätukalla, joka oli popbändissä laulajana, niin sillä onkin ihan hyvää, kelvollista Suomeen kelpaavaa musiikkia.”

Jaakko Salo osasi neuvoa Dannyä iskelmälevytysten lisäksi myös show’n suunnittelussa. ”Siinä Salo oli aina pikkutarkka, mutta avarakatseinen: kiinnostava yhdistelmä. Salo muistutti, ettei show-bändin tehtävä ole soittaa pelkkää tanssimusiikkia vaan esittää dramaattisesti etenevä musiikillinen kertomus, jossa on koskensa ja suvantonsa.”

Tuuliviiri (1968) on yksi tunnetuimmista Salon Dannylle sovittamista kappaleista. Sen ensilevytyksestä *Mulino a vento* vastasi Italian Elvikseksi kutsuttu Little Tony (Antonio Ciacci). Salo on kopioinut sovituksensa pääpiirteet alkuperäisversiosta, mutta esimerkiksi puhaltimien soittamat fraasit on orkestroitu napakammin, mikä tuo sävelmään rytmistä ryhdikkyyttä ja eteenpäin menon tunnetta. Li-

säksi mukana on taustakuoro, joka vuorottelee Dannyn kanssa. Tämä ratkaisu nostaa sävelmän kertosäkeistön aivan uudelle tasolle verrattuna alkuperäisversioon, jonka Little Tony laulaa kokonaan yksin.

Tuuliviirin energinen välisoitto on todennäköisesti Jaakko Salon tunnetuin pianosoolo. Markku Salo on kertonut, että sukulaisvierailulla Savossa hänen isäänsä taivuteltiin aina pitkään ja hartaasti: ”Soita nyt Jaakko se *Tuuliviirin* soolo!” Pyynnön toteuttaminen ei ollut mikään läpihuutojuttu, sillä *Tuuliviirin* levytyksessä äänittäjänä toimineen Jouko Aheran mukaan soolo nauhoitettiin tuplanopeutta käyttämällä eli samaan tapaan kuin pikkuoravalaulut. Lisäksi pianoa käsiteltiin laittamalla voipaperia kielten väliin kapakkasoundin aikaansaamiseksi.

Jaakko Salo sovitti Dannylle pop- ja iskelmämusiikin elementtejä yhdistelevien levytysten lisäksi monia latinalaisrytmisiä sävelmiä. Esimerkiksi kappaleessa *Kasvot hämärässä* on käytetty kekseliäästi sähköurkuja, Esa Pethmanin huilufillejä ja Unto Haapa-ahon baritonisaksofonin törähdyksiä. Sävelmän *Viisi viimeistä minuuttia* sovitusta piristää puolestaan instrumentaaliväliosa, jossa vaihdetaan tuplatempoon.

Salon ja Dannyn yhteisistä kokemuksista eksoottisimpiin kuuluu Rio de Janeirosa järjestetty populaarimusiikin laulufestivaali International Canção Popular vuonna 1968. Danny lensi Rioon etuajassa tutustuakseen ympäristöön. Jaakko Salo, Pertti Reponen ja Jyrki Hämääläinen seurasivat perässä muutamaa päivää myöhemmin. Avajaisissa sattui ikävä välikohtaus, kun sisään ryntäsi oudosti käyttäytyvä mies, joka ei noudattanut poistumiskehoitusta vaan alkoi ammuskella pistoolilla silmittömästi ympärilleen osuen viiteen ihmiseen.

Paikalla ollut freelancervalokuvaaja Norman Nichols sähkötti tapauksesta Suomeen. Ilta-Sanomat reagoi dramaattisella otsikolla: ”Kaksi ammuttu Dannyn juhlassa!” Brasilian tiedotusvälineissä kiersi jopa huhu, että Danny olisi saanut osuman ja kuollut. Hän ei kuitenkaan ollut todellisuudessa edes läsnä avajaisissa, sillä hän tutustui samaan aikaan festivaalien lavaan ja esiintymishalliin. Sen sijaan Salo ja Reponen olivat paikalla, mutta he säästyivät onneksi vammoilta.

Salo sävelsi Dannylle Rion kilpailua varten kappaleen *I'll Find a Place for Me Someday*. Sanoittaja Pertti Reponen teki sävelmään myös suomenkielisen tekstin nimellä *Kun päivän valon nähdä saan*. Dannyn kilpailukappale selvisi viidenkymmenen osanottajan joukosta kymmenen sävelmään finaaliin, mutta se ei kuitenkaan päässyt palkinnoille. Lopputulokset herättivät keskustelua, sillä festivaalin voitti kilpailun järjestäneen Augusto Marzagãon manageroima tyttöduo.

Danny levytti kilpailukappaleensa samana vuonna Scandialle. Se on sovitettu 1960-luvun loppupuolen kansainvälisen popiskelmän tyyliä. Teräviä puhallinraaseja pehmennetään jousistolla ja sähköurkujen lurituksilla. Energisen c-molliin kirjoitetun säkeistön vastapainona on romanttisempi ja seesteisempi F-duurissa etenevä kertosaäkeistö.

Danny osallistui 1970-luvulla kahdesti Eurovision laulukilpailun Suomen finaaliin Jaakko Salon säveltämillä kappaleilla. Kummallakin kertaa kotimaan karsinnat järjestettiin kutsukilpailuina. Kari Tuomi-saaren sanoittama *Galileo Galilei* sijoittui vuonna 1973 asiantuntijaraadin äänestyksessä viidennelle sijalle. Vuoden 1974 kilpailuun sävelletty Jukka Virtasen tekstittämä *Jos maailmassa vain ois kahva* jäi puolestaan Suomen finaalin toiseksi viimeiseksi eli seitsemännelle sijalle.

Galileo Galilei on selvästi suunnattu kansainvälisille musiikkimarkkinoille, sillä se ei ole melankolinen molli-iskelmä, vaan reipas duuri-sävelmä. Usein yksinkertaisiinkin iskelmiin pyritään sijoittamaan jokin erityispiirre, jonka ansiosta sävelmä poikkeaa edukseen harmaasta massasta. *Galileo Galilein* soinnutusta piristävä koukku löytyy säkeistön viimeisistä tahdeista, joissa poiketaan hetkeksi rinnakkaismolliin (A7–Dm). Tyypillisesti tämän jälkeen siirryttäisiin G7-sointuun, mutta Salo on korvannut sen Db7-soinnulla.

Dannyn Scandia-kauden sovituksista merkittävä osa on Esko Linnavallin käsialaa. Salo onkin todennut, että Linnavalli toimi sovitustasiossa hänen ”oikeana kätenään”. Parivaljakko sopi yhdessä, mitä kokoonpanoa kulloinkin käytettiin ja miten sovitustavut jaettiin. Yleensä samassa levytyssessiossa äänitettiin sekä Salon että Linnavallin kirjoittamia sovituksia.

B \flat A7 Dm D7
 al - la täh - tös - ten kä - si kä - des - sä ja yös - sä haa - veil - len muus - ta vä - lit - tä - nyt

Nuottiesimerkki: *Galileo Galilei*, säkeistö, tahdit 9–12.

Veikko Samuli otti Dannyn sävelmien pääasiallisen sovitusvas-
tuun 1970-luvun puolivälistä lähtien. Rahavirtoja laskeva tuottaja ja
musiikillisesti kunnianhimoinen sovittaja joutuvat usein neuvottele-
maan näkemyksistään. Sovittaja Samuli ja tuottaja Salo keskustelivat
esimerkiksi Juha Vainion sanoittamasta käännöskappaleesta *Kuusamo*
(1976). Samulilla oli käytettävissään studiossa viisi taustalaula-
jaa, jotka kaikki lauloivat unisonossa eli yksiaanisesti samaa melo-
diaa, mutta hän halusi tuplata vielä tämänkin. Salo oli kauhuissaan,
koska se olisi ”kallein uniskuoro”, jonka hän olisi milloinkaan joutu-
nut hyväksymään. Samuli sai kuitenkin tahtonsa läpi, ja *Kuusamosta*
tuli yksi Dannyn uran suurimpia hittejä.

Vaikka Salo ei enää vastannutkaan 1970-luvun puolivälin jälkeen
Dannyn sovituksista, hän saattoi edelleen olla tuottajan roolissa mu-
kana studiossa. Vuonna 1976 tehtiin Dannyn omasta toivomukses-
ta single, jonka A-puolella oli versio Paul Ankan sävellyksestä *Papa*
(*Isä*) ja B-puolella tulkinta Elvis Presleyn myöhäiskauden pikkuhitis-
tä *My Boy* (*Pojalleni*). Danny liikuttui kyyneliin saakka herkkiä balla-
deja tulkittaessaan, jolloin Salo totesi rauhallisesti: ”Hei Danny. Artisti
on sellainen, joka laulaa, ja yleisö itkee, eikä päinvastoin.”

Hetki lyö

Nuorisomusiikkia

Scandian tuntosarvina ja yhteyshenkilönä kitaravoittoiseen popmusiikkiin toimi Paavo Einiön nuorempi veli Antti, joka juonsi television *Nuorten tanssihetkeä*. Antti Einiö levytti itsekin Scandialle kuusi kappaletta Islanders-yhtyeen säes-tyksellä vuosina 1964–1965. Näistä menestynein oli *Farmer John*, joka nousi parhaimmillaan myyntilistan kolmannelle sijalle elokuussa 1964, edellään vain Katri Helenan *Puhelinlangat laulaa* ja The Beatlesin *All My Loving*.

Antti Einiö sai idean levyn tekemiseen toimiessaan kuuluttajana Kulttuuritalon konserteissa Helsingissä. ”Aina oli yleisön joukossa jengiä, jotka huusivat, että ’Ana, laula Ana!’ Mä lupasin laulaa puolipiloillani, mutta seuraavassa konsertissa siitä tuli totta, kun jonkun brittibändin lämpärinä olivat Danny ja The Islanders. Mä treenasin niiden kanssa pari kappaletta *Farmer John* ja *Dizzy Miss Lizzy* ruotsalaisen koulun kellarissa. Siihen tehtiin sitten kauheet koreografiat, ja kansa otti sen innolla vastaan. Ei ollut väliä laulettiinko falskisti vai ei falskisti. Niinpä heitettiin se livenä studiossa nauhalle.”

Yksi Antti Einiön Scandialle löytämistä nuorisoyhtyeistä oli englantilainen The Renegades. Tämä Suomessa erittäin suosituksi kohonnut birminghamilaiskokoonpano oli siitä erikoinen, että se jäi suhteellisen tuntemattomaksi omassa kotimaassaan. Renegadesin managerina Suomessa toiminut Leo Heinonen kuuli yhtyeestä basisti Ian Mallettin veljeltä Keithiltä, joka opiskeli tuolloin Helsingissä. Yh-

tye esiintyi aluksi maaseudulla puolityhjiille saleille, mutta sitten suosio alkoi nopeasti kasvaa. Hurmioituneet tytöt pyörtyilivät, ja lehdistössä kuvattiin katsomoiden muuttuvan ”hysteriseksi, huutavaksi, nyyhkyttäväksi massaksi”.

Renegades esitti kappaleensa energisesti, ja jopa balladitkin laulettiin lujaa. Lavashow näytti hurjalta 1960-luvun puolivälin suomalaisyleisön silmissä, sillä solisti Kim Brown saattoi kieriskellä selällään tai ”kuristaa” bändikavereitaan. Yhtyeen suosioon vaikuttivat omalta osaltaan persoonalliset esiintymisasut, sillä Heinonen puki suojatinsa Yhdysvaltain sisällissodan pohjoisvaltiolaisten univormuihin.

Renegadesin ulkomuoto herätti järkytystä Jaakko Salossa ja Jouko Aherassa, kun Antti Einiö toi yhtyeen Scandian studioon syksyllä 1964. Aheran mukaan kadulle pysäköi ”katsastuskelvottomuutta uhkuva pakettiauto, josta kömpi esiin lauma siivottomimman näköisiä pitkätukkia, mitä konsanaan on nähty.” Yhtyeen jäsenet olivat asuneet ajokissaan parin viikon kiertueen aikana, joten he näyttivät likaisilta ja haisivat pahalta.

Renegadesin soittotaito oli kuitenkin astetta parempi kuin sen ajan nuorilla suomalaismuusikoilla keskimäärin, mikä herätti Scandian ammattilaisissa kunnioitusta. Salo onkin todennut ytimekkäästi, että yhtyeestä ”ei ollut mitään muuta huolta kuin päästää ne studioon”. Salo ja Ahera joutuivat Renegadesin sessioiden myötä tutustumaan sellaiseenkiin uuteen ”kummallisuuteen”, että kitaravahvistimen soundi väännettiin studiossa särölle.

Marraskuussa 1964 julkaistu *Cadillac*-single nousi *Kahdeksan kärjessä* -ohjelman ykköseksi ja myyntitilaston kakkoseksi. Menestys kannusti Scandiaa jatkamaan yhteistyötä brittiyhtyeen kanssa. Vuosina 1964–1965, jolloin kokonaisen LP-levyn tekoon ei päässyt kotimaisista popyhtyeistä kuin Raittisen veljesten The Boys, Renegades levytti peräti kolme albumia. Scandian studiossa tehtyjä äänitteitä julkaistiin Suomen lisäksi kahdeksassa muussakin maassa. Renegades säesti myös joitakin suomalaisartistien levytyksiä, kuten Dannyä käännösversiossa *Salattu suru* (1966) ja Ann Christineä singlellä *Comin' Home Baby / Right now* (1964).

Yhtyeen viimeinen Scandialle äänitetty albumi *Pop* ilmestyi vuonna 1966. Samana vuonna Renegades esiintyi myös Yrjö Tähtelän ohjaamassa elokuvassa *Topralli*. Yhtyeen suurin suosio Suomessa alkoi kuitenkin olla takanapäin, ja brittiryhmä siirtyikin koettamaan onneaan Italiaan.

Dannyn, Islandersin ja Renegadesin myötä nuorisomusiikista tuli Scandian ohjelmiston kolmas tärkeä lenkki kansainvälisen iskelmän ja perinteisen kotimaisen tanssimusiikin rinnalla. Vuonna 1967 yhtyeen nuorten solistien kaartiin liittyi Kirka eli Kirill Babitzin. Hänet toi Jaakko Salon puheille Danny, joka oli saanut käsiinsä yhdysvaltalaisen McCoys-yhtyeen kappaleen *Beat the Clock*. McCoys oli nousut pinnalle ykköshitillään *Hang on Sloopy*, mutta *Beat the Clock* oli menestynyt paljon vaatimattomammin, sillä se oli päässyt Yhdysvaltain listalla vasta sijalle 92.

Pertti Reponen kirjoitti *Beat the Clock* -sävelmään suomenkielisen tekstin nimellä *Hetki lyö*. Kirkan ja häntä säestäneen Islanders-yhtyeen levytyssessio ei käynnistynyt lupaavasti, sillä Kirka puhui siihen aikaan omien sanojensa mukaan ”stadin slangin ja venäjän sekasotkua, kirjakielestä ei ollut hajuakaan”. Kirkan laulu ei miellyttänyt ääntämisestä tarkkaa Jaakko Saloa, sillä esimerkiksi avainfraasi ”hetki lyö” vääntyi muotoon ”hetki lyä”. Salo antoikin Kirkalle nauhurin kinaloon ja lähetti hänet kahdeksi viikoksi kotiin harjoittelemaan.

Salo myös heitti Islandersin ulos studiosta treenaamaan lisää, sillä yhtye ei osannut hänen mielestään soittaa riittävän hyvin *Beat the Clockin* alkuperäislevytyksen mukaisessa tempossa eli sopivan hitaasti. Timo Lindström on kertonut, että yhtyeen ja vanhempaa sukupolvea edustaneen Salon välinen kommunikointi oli hankalaa. ”Me lähettiin tietysti siitä, että nämä, jotka on täällä hommissa ja äänittelee, niin ne ei osaa mitään. Ja he tiesivät, että me emme osaa mitään.” Nuorten muusikoiden ammatillinen osaaminen ei vielä siinä vaiheessa ollut sillä tasolla, että he olisivat pystyneet verbalisoimaan musikaaliset toiveensa Salolle.

Islanders päättikin Lindströmin mukaan jättää levytysten miksausksen Salon vastuulle. ”Siellä treenikämpällä tietysti siinä akustiikas-

sa kaikki kuulosti tosi pätevältä ja hyvältä. Sitten kun kuunneltiin studiossa niin 'ei saatana, ei tuo oo me!' Kaikki pliisuuntui tuhatkertaisesti, kun ei meillä riittänyt käsitys siihen, että on väistämätöntä, että niin käy. Jakke hoiti ne sessiot sillä lailla, että kun me oltiin soitettu ja laulettu, niin kyllä me ihan viisaasti poistuttiin paikalta ja Jakke sitten jalosti sen miksausken." Yhtyeen jäseniä harmitti se, että lopputulos kuulosti liian iskelmälliseltä, mutta kriittiset kommentit jäivät keikkabussiin, eivätkä koskaan kantautuneet Salon korviin.

Monien muiden Scandian 1960-luvun käännöskappaleiden tapaan *Hetki lyö* on tarkemmin soitettu ja musiikillisesti monipuolisempi kuin ulkomainen alkuperäislevytyks. Lindström on kertonut, että kun yhtye palasi harjoittelutauoltaan takaisin levytysstudioon, sävelmän tempo päätettiin nostaa. *Hetki lyö* soitetaankin selvästi ripeämmin kuin McCoys-yhtyeen *Beat the Clock*, mikä aiheutti Isländersissa siihen mennessä koskettimia soittaneelle Lindströmille hankaluuksia. "Mulle lyötiin ensimmäistä kertaa basso käteen. Totta kai siinä biisissä on sitten heti bassosoolo."

Seppo "Paroni" Paakkunaisen sovittaman, lokakuussa 1967 äänitetyn *Hetki lyö* -singlen kitarasoolo on kansainvälisestikin ajatellen tuoreen kuuloinen, sillä siinä käytetään niin sanottua wah-wah-pedaalia. Tämä uusi tekninen innovaatio otettiin Scandiassa yllättävänkin nopeasti käyttöön, sillä laitevalmistaja Vox oli tuonut maukuvaa ääntä tuottavan efektilaitteen markkinoille vain puolisen vuotta aikaisemmin eli helmikuussa 1967. Alkuperäisversiosta poiketen Paakkunainen hyödyntää sovituksessaan myös muun muassa huilua, saksofonia ja selloa. Toisen instrumentaaliosan lopussa Jaakko Salon cembalo saa rinnalleen viulun. Kirkan ja McCoysin levytysten eroja analysoineen Anna-Maija Kujanpään mielestä tämä ratkaisu yhdessä suoraksi muuttuneen poljennon kanssa synnyttää mielikuvan klassisesta musiikista.

Salo sovitti Kirkalle seuraavana keväänä äänitetyn kappaleen *Leijat*, jonka alkuperäislevytyksestä *Kites* oli vastannut Simon Dupree and the Big Sound. Sovituksen pääpiirteet on kopioitu Dupreen versiosta, mutta Salon versio on silti kevyempi ja ilmavampi kuin legen-



Jaakko Salo yhdisteli Kirkan levytyksissä iskelmää ja popmusiikkia.

daarisessa Abbey Roadin studiossa äänitetty brittilevytyks, jossa on varhaisen psykedelisen rockin sävyjä.

Kirkan mukaan Scandian studioon raahattiin *Leijat*-kappaletta varten teatterista tuulikone, jonka kahta kangasta veivattiin käsivoimin. Säkeistön kilkuttava rytmi soitettiin marimballa. Akustinen kitara on alkuperäisversiosta poiketen merkittävässä roolissa, ja sähkökitaraa käytetään lähinnä efektinomaisesti. Dupreen levytyksen

instrumentaaliväliosaan tuo itämaista mystiikkaa näyttelijä Jacqui Chanin lausumat kiinankieliset sanat, mutta Salo on jättänyt tämän puhutun osan sovituksestaan kokonaan pois.

Kirka arvosti suuresti Jaakko Saloa, joka piti hänelle ”levyttämisen korkeakoulu”. Kirkan musikaalisuus ja lauluäänen puhtaus miellytti heti ensitapaamisesta lähtien Saloa, mutta ”ääntäminen ei kelvannut vaan sitä jauhettiin ja jauhettiin”. Salon mielestä laulun sanoista täytyi aina saada selvää ”riekkui päällä millainen bändi vain tai meuhkaa itse lavalla miten päin sattuu”. Kirkan mukaan Salo oli kieliasioissa ehdoton, kun taas Esko Linnavalli oli ”enemmän taiteilija siinä mielessä, ettei se aina katsonut oliko jokin sana sinne päin vai aivan oikein”.

Jaakko Salo ja Aarre Elo olivat jo 1950-luvulla seuranneet tiiviisti studiotekniikan kehittymistä. 1960-luvun nuorisomusiikin myötä soundien merkitys korostui entisestään. Elon jälkeen Scandian äänityksistä vastanneen Jouko Aheran mukaan tekninen kehitys Suomessa tapahtui pääasiassa ulkomaisten cover-kappaleiden myötä. Ahera ja Salo kuuntelivat tarkalla korvalla alkuperäislevytyksiä ja pohtivat, miten tietty soundi oli teknisesti toteutettu. Asiaa hankaloitti suuresti se, että siihen aikaan ei ulkomaillakaan voinut mennä ”kauppaan ostamaan” uusia soundillisia innovaatioita, vaan kyse oli useimmiten äänittäjien rakentamista uniikkilaitteista.

Kun Salo tai Ahera matkustivat ulkomaille, heillä oli usein tuliaisiin uusia teknisiä laitteita. Esimerkiksi Suomen ensimmäinen limiteri (rajoitin, joka estää äänisignaalia ylittämästä tiettyä voimakkuuden rajaa) tuotiin Saksasta, jossa kaksikko kävi tutustumassa paikalliseen äänitysstudioon. Harry Orvomaalla oli hyvät suhteet ulkomaisiin levy-yhtiöihin, joista saatiin tekniikkaa ”asevelihintaan”. Aheran mielestä uusien laitteiden kaikkiin ominaisuuksiin ei välttämättä ehditty tutustua kunnolla. ”Jos löydettiin joku kiva efekti, sitä käytettiin koko ajan, eikä ehditty etsiä, saisiko laitteesta jotain muitakin toimintoja irti.”

Kulttuuritalo rakennutti Scandialle vuonna 1964 Alppi-nimisen studion kiitoksena yhtiön tekemästä PR-työstä. Scandian teknisesti korkeatasoiset levytykset olivat nimittäin saaneet Yleisradion huo-

maamaan, että Kulttuuritalolla tehtiin laadukkaampia äänityksiä kuin sen omissa studioissa. Havainnon seurauksena Radion Sinfoniaorkesteri otti Kulttuuritalon salin vakituiseksi tukikohdakseen. Alppi merkitsi Scandialle selvää kilpailuetua, sillä sen ansiosta levytyksiin oli käytettävissä keskimääräistä enemmän studioaikaa muihin yhtiöihin verrattuna.

Jari Muikun mukaan Alppi-studion akustiikka oli ihanteellinen levytyskäyttöön. Seinät oli päällystetty huokoisella eristyslevyllä, mikä oli huomattavasti parempi ratkaisu kuin betonipinta. Väliseinien ja rumpukopin paikkoja pystyttiin muuttamaan suhteessa eri soittimien ja soitinryhmien sijaintiin, mistä oli suurta etua erityisesti suurempia kokoonpanoja äänitettäessä. Scandia sai lisäksi suostuteltua Kulttuuritalon hankkimaan Alppi-studioon senaikaista huipputekniikkaa edustavan saksalaisen EMT:n suurikokoisen kaikulevy-laitteiston. Sitä ennen äänityksissä oli Aheran mukaan käytetty hyväksi talon omaa akustiikkaa. ”Meillä oli Kulttuuritalon vintiltä yksi betonihuone valjastettu siihen tarkoitukseen. Me ajettiin ääni ja otettiin mikrofonilla takaisin, jolloin siitä saatiin nykyistä hallikaikua vastaava.”

Salo ja Ahera käyttivät teknisiä laitteita luovasti. Esimerkiksi niin sanottu phase shift eli vaiheensiirto toteutettiin kierrättämällä toinen ääniraita Hammond-urkujen kanssa käytetyn, pyöriviä kaiuttimia hyödyntävän Leslie-kaapin kautta. Alkeellisena kaikulaitteena käytettiin puolestaan Yleisradion huutokaupasta ostettua avokelanauhuria, jonka kautta lauluääni kierrätettiin ja samalla nauhurin nopeutta säätämällä viivästettiin.

Alppi-studiossa äänitettiin 1960-luvun loppupuolelle saakka Ampexin kaksiraitanauhureilla. Mikäli ”pohjien” eli taustakompin lisäksi haluttiin äänittää raita kerrallaan esimerkiksi puhaltimet, jouset, kuoro, laulaja ja vaikkapa artistin itsensä laulammat taustastemat, saattoi valmiilla levytyksellä olla jopa kuuteen kertaan raidalta raidalle kopioitua materiaalia. Tämä tietenkin heikensi äänenlaatua. Tällanne helpottui vuosikymmenen loppupuolella, kun studioon hankittiin Metronome-yhtiöltä Tanskasta vapautunut neliraitanauhuri. Pisan Scandia sai samalta taholta myös kahdeksanraitaisen laitteen, kun

Metronome siirtyi käyttämään nauhuria, jolla oli mahdollista äänittää peräti kuusitoista raitaa. Aheran mukaan sen pidemmälle Suomessa ei ehditty mennäkään ennen kuin Scandia myytiin 1970-luvun alussa Fazerille.

Scandian panostukset studiotekniikkaan ja -osaamiseen lisäsivät sen vetovoimaa uuden artistipolven keskuudessa. Salo, Linnavalli ja Ahera pystyivät jäljittelemään uskottavasti kansainvälisten menestyslevyjen äänimaisemaa, mikä ei Salon mukaan ”jäänyt alan nuorilta harrastajilta huomaamatta”. Studiotekniikan uusien keksintöjen lisäksi Salo haki tuoreita soundeja käyttämällä akustisia soittimia innovatiivisesti. Ahera on kertonut, että Scandiaan ”hankittiin jonkun verran ’second hand’ -instrumentteja, jotka ei olleet missään suuressa roolissa, mutta jotka toi kivan lisämaun näihin, ettei kaikki kuulosta ihan samanlaiselta”. Yhtenä esimerkkinä Ahera on maininnut cembalon.

Levytysten soundimaailma kehittyi myös tuoreen soittajapolven ansiosta. Sessiokoonpanojen muutos ei kuitenkaan ollut kovin nopeaa, sillä Scandian kokenut muusikkokaarti pystyi Jaakko Salon mukaan päivittämään joustavasti omia näkemyksiään. Nuorien soittajien esiinmarssia hillitsi myös se, että uuden popvaikutteisen musiikin rinnalla levytettiin jatkuvasti perinteisempää suomalaista iskelmämusiikkia. Scandialla yhteyksiä nuoremman polven muusikoihin hoiti ennen kaikkea Esko Linnavalli. Salo on kertonut, että Linnavalli esimerkiksi marssitti Eero Luparin soittamaan kitaraa tiettyihin Danny-äänityksiin, joihin Heikki Laurilan soittoa pidettiin soundeiltaan liian vanhahtavana.

Hymyillen

Käännösiskelmiä

Kitarayhtye The Sounds levytti vuodenvaihteessa 1962–1963 Eljon ”Johnny” Liebkindin sovittaman kansanmelodian *Emma*, josta tuli suuri menestys ja yksi suomalaisen rautalankamusiikin tärkeimpiä kulmakiviä.

Johnnyn lahjakkuus huomattiin Jaakko Salon mukaan Scandiassa, joten nuorukainen kutsuttiin rumpujen takaa koelauluun. ”Levy-yhtiö näki suuret mahdollisuudet tässä musikaalisessa, hyvin käyttäytyvässä ja hauskan näköisessä nuorukaisessa, eikä näitä mahdollisuuksia haluttu pilata hosumalla. Imagoksi sopi mainiosti tuo siisti teinipoika, jonka jokainen äiti olisi valmis hyväksymään tyttärensä idoliksi. Laulupuolta haittasi lievästi se, että Johnny puhui kotikielenään ruotsia. Asian korjaamiseksi harjoiteltiin tarmokkaasti useita kuukausia.”

Johnnylle etsittiin kaikessa rauhassa sopivaa levytyskappaletta samalla, kun Salo opasti häntä laulamissa ja suomen kielen ääntämisessä. Syksyllä 1963 löydettiin Cliff Richardin hitti *Lucky Lips*, jonka nimi kääntyi Saukin toimesta muotoon *Hymyhuulet*. Salo kopioi sovituksensa pääpiirteet alkuperäisversiosta, mutta Richardin levytykseen verrattuna kitarataustaa on kevennetty ja taustalaulun roolia korostettu. Laulustemmoista vastasi Four Cats -yhtye. Johnnylle valittiin levytettäväksi myös hieman rajumpaa rock and rollia, kuten *Kotihipat* (1964, alk. *Jailhouse Rock*), *Rehtorin luiseva Sally* (1963, alk. *Long Tall Sally*) ja *Tutti Frutti* (1964), mutta Salon mukaan Kari Tuo-



Johnny Liebkind tulkitsi Scandialle monia käännöshittejä.

misaaren sanoitukset suunniteltiin siten, etteivät ne olleet liikaa riskitiridassa Johnnyn kiltin imagon kanssa.

Vuonna 1966 levytetty *Hymyillen* on siitä mielenkiintoinen, että sen syntyhistoria on poikkeuksellisen hyvin dokumentoitu Erkki Pällin *Iskelmä*-lehden numeroon 2/1967 kirjoitetussa artikkelissa.

Myöhemmin Abban riveissä maailmanmaineeseen nousseen Benny Anderssonin säveltämä ja hänen silloisen yhtyeensä Hep Starsin levyttämä *Sunny Girl* oli heinä–lokakuussa 1966 Suomen myyntilistan kymmenen parhaan joukossa, joten siinä oli selvää hittipotentiaalia. Scandian Harry Orvomaan piti kappaletta ”vetelähkönä”, joten hän kaavaili sitä aluksi vain LP-levylle. Salo sen sijaan mieltäytyi sävelmään heti ensi kuulemalta.

Pertti Reponen suomeksi sanoittama *Hymyillen* sijoitettiin Johnnyn *Iltapäivää*-singlen kääntöpuolelle. Kyseessä oli Reponen ensimmäisiä tekstejä Scandialle. Sanoituksesta ei tullut ensi yrityksellä tarpeeksi sujuva, vaan Reponen joutui ahertamaan tekstin kanssa ”poikkeuksellisen pitkään” eli peräti viikon ajan. Salon tekemä sovitukset syntyivät sen sijaan nopeasti. Tarkoituksena oli päästä mahdollisimman lähelle alkuperäislevytystä, joten Salon ei tarvinnut ”muuta kuin kuunnella Hep Starsin levy pariin kertaan ja kopioida äänit nuottipaperille”.

Äänitteen tausta saatiin tehtyä odotusten mukaisesti puolessatoista tunnissa, sillä studiossa olivat Salon luottomuusikot eli rumppali Ilpo Kallio, basisti Erkki Seppä, kitaristit Heikki Laurila ja Raimo Sarkio sekä Herbert Katz, joka soitti tamburiinia. Salo ylisti *Iskelmä*-lehden artikkelissa, että yhteistyö soittajien kanssa oli sujuvaa ja ”monista yksityiskohdista voidaan sopia suullisesti ilman mitään erityissovitus”. Sen sijaan orkesteritaustaan jälkiäänityksenä lisätyn cembalon kanssa saatiin työskennellä pitempään, sillä soitin oli ensimmäisiä kertoja käytössä Scandian studiossa. Salo ja Esko Linnavalli ahersivat kummatkin pitkään, kunnes saatiin aikaiseksi levyllä päätynyt, Salon soittama otos.

Puolitoista viikkoa myöhemmin studioon saapuivat Kai Lind, Esa Laukka ja Kai Ruohonen Four Cats -yhtyeestä. Lindin mielestä taustojen laulaminen oli ”helppo homma, rutiinijuttu”. Myöskään kaksi päivää myöhemmin äänitetty Johnnyn soolo-osuus ei tuottanut mitään ongelmia, sillä hänellä oli ollut muutama päivä aikaa harjoitella kappaletta. Ääninauhan viimeistelyyn kului vielä tunti, ja vajaat viikkoa myöhemmin levy oli jo myymälöissä. Vastoin Orvomaan en-

sivaikutelmaa myynti ei sujunut ollenkaan veltosti, vaan single pysyi yli puoli vuotta kymmenen myydyimmän levyn listalla.

Salon Johnnynle sovittamien kappaleiden joukkoon kuuluu myös Juha Vainion tekstittämä *Hyvin menee kuitenkin* (1966). Sen banjo-voittoinen tausta on peräisin The Statler Brothersin alkuperäisversiosta *Flowers on the Wall*, mutta Salo on lisännyt kappaleeseen pasuunastemmoja. Monissa 1960-luvun kansainvälisissä levytyksissä käytettiin matalaäänisiä pasuunoita, ja suomalaisista sovittajista niitä suosivat esimerkiksi Toivo Kärki ja Rauno Lehtinen. Salo on kertonut, että hän sai ajatuksen käyttää sovituksissaan neljää pasuunaa nimenomaan Kärjeltä. Salon mielestä matalaan rekisteriin kirjoitetun pasuunoiden ääni kuulostaa hyvältä, sillä soittimen yläsävelsarjan ansiosta kokonaissoundi on muhkea.

Vauhdikkaan *Ei se kesää tee* -sävelmän ensilevytyksestä *It's Gonna Be Alright* vastasi liverpoolilainen beat-yhtye Gerry and the Pacemakers vuonna 1964. Johnnyn kaksi vuotta myöhemmin laulama suomalaisversio on sointimaailmaltaan monipuolisempi kuin alkuperäislevytys. Salo on esimerkiksi muuntanut melodisesti ja soundillisesti johdannossa esiteltyä säestysriffiä. Kitarasoolon äänenvärissä on kuultavissa kahden vuoden aikana tapahtunut tekninen kehitys verrattuna Gerry and the Pacemakersin äänitteeseen.

Lauluyhtye Four Catsin alkusanat lausuttiin vuonna 1958, kun PSO-yhtiön tuottaja-kapellimestarina toiminut Pentti Lasanen ja Esa Laukka kokosivat ryhmän, jonka perustajajäseniin kuului myös Kai Ruohonen. Esa Laukan kvartetin nimellä kulkenut kokoonpano lauloi harjoitusmielessä Lasasen tekemiä jazzahtavia sovituksia, joiden esikuvana oli amerikkalainen The Four Freshmen. Vuonna 1960 Lasanen pyysi mukaan Kai Lindin, joka ei aluksi ollut kovinkaan innostunut. Lindin mieli kuitenkin muuttui, kun hän kuuli Lasasen sovituksia, joiden soinnutus miellytti häntä.

Ensisingle *Ei koskaan sunnuntaina* levytettiin PSO:lle vuonna 1960. Samalla kokoonpanon nimeksi vaihtui Four Cats, sillä Esa Laukan kvartetti ei ollut PSO:n johtajan Martti Pihan mielestä tarpeeksi kaupallinen nimi. Kai Lindin mukaan yhtyeelle keksitty nimi ei viittaa nel-

jään kissaan, vaan neljään soittajaan eli neljään jazzmuusikkoon. Television viihdeohjelmien myötä Four Cats tutustui Jaakko Saloon, ja yhtye siirtyi vuonna 1961 levyttämään Scandialle. Kai Lindin mielestä levy-yhtiön vaihto oli ”oikea onnenpotku”. Salo osasi kirjoittaa Four Catsille sovituksia, jotka kuulostivat Lindin mielestä hyviltä, mutta eivät kuitenkaan olleet liian monimutkaisia.

Lindin mukaan Salo edusti uudenlaista tyyliä sovittajana. ”Hänen kanssaan oli hirveän kiva tehdä työtä. Hän osasi onkia psykologisesti oikein jokaiselta ihmiseltä olennaiset asiat esille. Hän oli ensimmäinen, joka ei tyytynyt siihen, että ’okei, tässä on pianonuotit, nyt minä teen sovituksen tältä pohjalta’, vaan hän rupesi rohkeasti murtaamaan näitä asioita. Ja sen huomasi niistä Scandian levyistä. Jos nyt verrataan vaikka Fazerin Toivo Kärkeen, kaikki kunnia Topille, mutta kyllä siinä oli valovuosien ero.”

Four Cats saavutti ensimmäisen suuremman listamenestyksensä vuonna 1963, kun se äänitti folkyhtye The Kingston Trion vuotta aikaisemmin levyttämän sävelmän *Greenback Dollar*. Se sai Saukin kynästä suomalaiseksi nimekseen *Suuret setelit*. Parhaimmillaan myyntilistan kolmannelle sijalle noussut single on sovitettu monipuolisemmin kuin The Kingston Trion yksinkertaisen karu alkuperäislevytys. Amerikkalaisversion jankuttavan säestyskuvion tilalla on melodinen sähkökitarariffi, ja mukana on lisäksi rytmistä mielenkiintoa kasvatava marakassi. Kyse ei kuitenkaan ole tällä kertaa Salon omasta luovuudesta, sillä suomalaisversion sovitus on kopioitu lähes yksi yhteen ruotsalaisen Playboys-yhtyeen levytyksestä *En fattig femma*. Ruotsalaislevytykseen verrattuna sähkökitarasoolo on jätetty pois ja Four Cats laulaa pehmeämmin kuin Playboys, jonka tulkintaa leimaa suorastaan aggressiivinen uho.

Ann-Christine Nyström voitti Kulttuuritalolla järjestetyn Scandian iskelmälaulukilpailun vuonna 1961. Hänen ensisinglensä, venäläistyyppinen kansansävelmä *Lalaika* levytettiin seuraavana vuonna yhdessä Four Catsin kanssa. Tämä levytyks kuten myös singlet *Ciribim-Ciribom* (1962) ja *Tämän päivän tyttö* (1963) ovat Jaakko Salon sovittamia ja edustavat jazziskelmätyyliä. Ne eivät ole kuitenkaan let-

keän kolmimuunteisesti svengaavia swingsävelmiä, vaan marssirytmisissä eteneviä dixieland-kappaleita. Tasajakoiseen rytmiin on saat-
tanut ainakin osaltaan vaikuttaa se, etteivät Ann-Christinen musii-
killiset juuret olleet jazzissa vaan rock and rollissa.

Lalaikan B-puolelle äänitettiin *Kun twistataan*, joka on käännösver-
sio Chubby Checkerin menestyssävelmästä *Let's Twist Again*. Moni Ann-
Christinen Scandialle äänitetty 1960-luvun nuorisomusiikkia edustanut
kappale on Esko Linnavallin sovittama, mutta *Kun twistataan* on Jaakko
Salon käsialaa. Varsin monet Salon sovittamat käännösiskelmät toimi-
vat musiikillisesti paremmin tai ainakin yhtä hyvin kuin alkuperäisver-
siot, mutta *Kun twistataan* jää selvästi vaisummaksi kuin Checkerin le-
vytys. Four Catsin taustastemmoissa ei ole samaa vetovoimaa kuin al-
kuperäisversion saksofoniriffeissä, ja suomalaislevytyksen sinänsä pä-
tevä kitarasoolo ei vedä vertoja käheä-ääniselle tenorisaksofonisoololle,
jota vielä ryyditetään Checkerin rytmikkäillä huudahduksilla.

Monipuolinen ja musiikillisesti lahjakas Carola Standertskjöld oli
levyttänyt Discophonille vuodesta 1963 lähtien. Scandialle hän siir-
tyi vuonna 1967. Carola vaihtoi uransa aikana levy-yhtiötä useaan
otteeseen tyytymättömänä siihen materiaaliin, jota hän kulloinkin
sai laulettavakseen. Myös yhteistyö Jaakko Salon ja Esko Linnavallin
kanssa jäi melko lyhytaikaiseksi, sillä Carola jätti Scandian vain pa-
ria vuotta myöhemmin.

Salo sovitti kielitaitoiselle Carolalle esimerkiksi romanisävelmiä
ja juutalaista alkuperää olevia lauluja. Mustalaistyylinen *Nuori tum-
ma* (1968) on jälleen kerran hyvä esimerkki siitä, kuinka vakavasti
Scandialla suhtauduttiin käännöskappaleiden tekemiseen. Carolan
laulussa on enemmän tunnetta ja säestävä orkesteri soittaa inten-
siivisemmin kuin alkuperäislevytyksessä *Zigeunerjunge*, josta vastasi
liettualaisentyinen Doris Nefedovin, taiteilijanimeltään Alexandra.
Carolan viimeiseltä Scandia-singleltä löytyvä, niin ikään mustalais-
tunnelmissa liikkuva *Jostain vielä laulun kuulen* (1969) ei sekään hä-
viä Luigi Verdramen alkuperäiselle versiolle *A quoi pensent les tzig-
anes*. Salon sovituksessa on käytetty seitsemän hengen jousiryhmää.
Huikeassa loppunousussa kiihtyvä tempo saa jouset suihkimaan.

Carola piti paljon juutalaisesta musiikista. Naomi Shemerin säveltämä ja sanoittama *Yerushala'im Shel Zahav* oli noussut suosituksi vuoden 1967 kuuden päivän sodan aikana israelilaisten sotilaiden keskuudessa. Sauvo Puhtila sanoitti *Jerusalem*-nimen saaneen kappaleen, jonka kääntöpuolelle tuli vanhempaa perua oleva Abraham Goldfadenin sävellys *Rozinkhes mit Mandeln*, suomalaiselta nimeltään *Tuutulaulu*. Kummatkin sävelmät olivat Jaakko Salon soveltamia. Yleisö ei vierastanut juutalaiseen musiikkiin vuonna 1968 liittyneitä poliittisia sivumerkityksiä, sillä Carolan single nousi parhaimmillaan myyntilistalla sijalle seitsemän ja se pysyi listoilla neljän kuukauden ajan.

Carola oli Scandialle siirtyessään jo kokenut musiikin ammattilainen, kun taas samana vuonna levytyssopimuksen saanut Tapani Kansa oli uraansa vasta aloitteleva nuorukainen. Varastomiehenä, polttoaineenmyyjänä ja rautakaupan apulaisena työskennellyt Kansa oli keikkaillut muutaman vuoden Matti Lavin orkesterin solistina. Lavi tunsu Jaakko Salon, joten hän sai järjestettyä solistilleen koe-laulutilaisuuden. Kansa teki välittömästi vaikutuksen Saloon. ”Kahdeksantoistavuotias salskea nuorukainen kajautti sellaisen näytteen taidoistaan, että levytuottaja saattoi suoralta kädeltä luvata hänelle ensilevytyksen.”

Tapani Kansa piti mollivoittoisia tangoja itselleen sopimattomina. ”Just sen takia halusin Scandiaan, koska Scandialla oli paljon populaarivampaa ohjelmistoprofiili. Heillä oli siellä Ann-Christine, Johnny, Danny, jotka oli selvästi nuorisomusaa. Ja jos ajatellaan, että olin silloin itse seitsemäntoista, niin lemmenuskista ei sen ikäisenä hirveästi vielä tiedä laulaa.”

Salon mukaan Tapani Kansan levytyskappaleet tuottivat päänvaivaa Scandian tuotantoryhmälle, sillä he olisivat halunneet tavoitella nuorisomusaa lisäksi myös varttuneemman väen. Kansainvälisestä ohjelmistosta löytyi lopulta kahdelle ensimmäiselle singlelle sävelmät *Marianne* ja *Kauempaa ja kauempaa*. Ne saavuttivat kohtalais-ta menestystä, mutta varsinainen läpimurto tapahtui vasta keväällä 1968, kun Kansa levytti Tom Jonesin esittämän maailmanhitin *Deli-*

lah. Kansan single syrjäytti pian Jonesin alkuperäisversion Suomen myyntilistan kärkipaikalta, ja se pysyi kolmen myydyimmän joukos-
sa lähes puoli vuotta.

Esko Linnavallin sovittama *Delilah* julkaistiin alun perin singlen B-puolella. A-puolelle äänitettiin italoiskelmä *Päättyneet on päivät* Jaakko Salon sovituksena. Samalla löytyi Salon mukaan Tapani Kansan musiikillinen linja. ”Dramaattista, laulutaitoa vaativaa suuriskelmää yhdellä puolella, kepeää irrottelua kääntöpuolelta. Näitä ääripäitä löytyy Tapsan levytuotannon varrelta aina vuoronperään.”

Vaikka Salo kuvaakin *Päättyneet on päivät* -sävelmää ”kepeäksi irroitteluksi”, Kansan levyttämä versio ei ole läheskään niin humoristinen kuin italialaisen Riccardo Del Trucon alkuperäisversio *Uno Tranquillo*. Salo piti aina tärkeänä sitä, että sovittaja lukee sävelmän tekstin ennen kuin hän kirjoittaa nuottiakaan, joten ehkäpä Pertti Reposen teksti on saanut hänet muuttamaan merkittävällä tavalla sovitusta. Esimerkiksi koomista vaikutelmaa luovat trumpettiriffit on jätetty kokonaan pois ja instrumentaatio on muutenkin toisenlainen. Tempo on suomalaisversiossa selvästi nopeampi kuin italialaisäänitteellä. Kansa fraseeraa kevyesti, mutta silti rytmisesti, kun taas Del Truco laulaa rennosti ja jopa laahaten.

Delilahia seurasi viisi muuta suurhittiä saman vuoden aikana, jouskossaan Paul Ryanin menestyssävelmä *Eloise*. Suomalaista äänitetuotantoa tutkineen Jari Muikun mukaan *Eloisen* kaltaiset suuren orkestraation vaatimat dramaattiset iskelmät olivat riskejä sekä taloudellisessa että taiteellisessa mielessä. Myös Jaakko Salon mielestä isolle kokoonpanolle kirjoitetut sovitukset vaativat tuottajilta ja sovittajilta rohkeutta, mutta ”silloin hyökättiin suin päin kaikkiin haasteisiin, joissa oli kansainvälistä potkua”.

Scandian julkaisut 1960-luvulla perustuivat suurelta osin ulkomaista alkuperää oleviin käännöskappaleisiin. Jaakko Salon mukaan syynä oli yksinkertaisesti kysyntä ja tarjonta, sillä yhtiöllä ei ollut Unto Monosen lisäksi menestyksekkäitä säveltäjiä ”talon sisään leivotuna”. Salo on myös todennut osuvasti, että ”monta kertaa saavutettiin semmoinen ihmeellinen tilanne, että vaikka alkuperäinen levy-

tys olisi ollut ykköshittinä Suomessa, niin kun kuukauden päästä tuli kotimainen käännös, sekin nousi ykköshitiksi.”

Suomessa vallitsi Salon mielestä otollinen maaperä *Delilahin* kaltaisille käännösiskelmille. ”Suomalaisten kielitaito ei ollut vielä sillä asteella, että koko kansakunta olisi voinut nauttia Tom Jonesin alkuperäisversiosta täysin siemauksin. Vaikka laulu oli komeaa, niin jäi tiedostamatta se yksityiskohta, että siinä oli hurjasta mustasukkaisuusdraamasta kysymys. Ja Tapani Kansan versio toi kansan tietäväksi, mistä tässä oikein on kysymys.”

Salo onkin korostanut suomalaisten tekstittäjien suurta merkitystä käännösiskelmien menestykselle. Scandialla oli käytössään useita taitavia sanoittajia, kuten Sauvo ”Saukki” Puhtila, Pertti Reponen ja Kari Tuomisaari, jotka ”pitivät huolen siitä, että käännösiskelmät maistuivat hyvinkin suomalaisilta”. Salo arvosti erityisesti Saukkia, joka loi hänen mielestään ”suomalaisen iskelmäkielen”. Fazerilla työskennellyt Reino Helismaa teki hänkin hienoja tekstejä, mutta ne ”eivät olleet ehkä niin svengaavia kuin Saukin”.

Suurelle kokoonpanolle sovitettujen ulkomaisten levytysten jäljitely aiheutti monesti päänvaivaa, sillä Salolla ei ollut käytettävissään täysikokoista sinfoniaorkesteria tai big bandia, vaan rajoitettu määrä muusikoita. Salon mukaan yksittäinen soittaja voi kuitenkin saada aikaan ”mehevällä soolofraasillaan keskellä sovitusta” yhtä suurin intensiteetin kuin vaikkapa viidenkymmen viulun jousiryhmä.

Salo on kertonut, että Scandian ohjelmistoa rakennettiin artistilähtöisesti, sillä laulajan rooli on populaarimusiikissa usein paljon keskeisempi kuin taidemusiikissa, jossa sävelteosta pyritään tulkitsemaan nuottikuvan mukaisesti. Huolellinen ennakkovalmentautuminen oli tärkeää, sillä ”studioon ei tulla harjoittelemaan.” Vakuuttaakseen kuulijan levyn erinomaisuudesta ”levytuottajan tehtävä on saada loihdittua esittäjä semmoiseen vireeseen, että hän pystyy antamaan kaikkensa.”

Raine Salo on muistellut, että hänen isänsä halusi seistä studiossa laulajan vieressä ja kuunnella kuulokkeista samaa ääntä kuin laulajakin. Salo saattoi myös ottaa luurit korviltaan, sillä laulusta piti saada

selvää silloinkin, kun se kuului hiljaisella volyymilla kädessä olevista kuulokkeista. Salo muistutti tässä mielessä Toivo Kärkeä, joka halusi kuunnella valmiit äänitteet monona. Kärki ja Salo pyrkivät arvioimaan äänitettä kuluttajien näkökulmasta, sillä kodeissa levyjä kuunneltiin useimmiten varsin alkeellisilla laitteilla.

Kärki oli tunnettu suorapuheisuudestaan, kun taas Salo osasi olla diplomaattisempi ja herkempi laulajan tunteita kohtaan. Toisaalta Raine Salo on todennut, että esimerkiksi suomen kielen ääntämisestä ei tingitty piiruakaan: ”Kyllä se oli vähän ’My way’ tai ’Highway’. Ne asiat, mitkä hän katsoi olennaisiksi, niin niistä ei tingitty.” Rainen mukaan hänen isänsä ei esimerkiksi koskaan hyväksynyt sitä, että laulaja liudensi konsonantteja vokaaleihin tyyliin ”painanotsanikkunaan”. Markku Salon mielestä hänen isänsä pyrki ohjaamaan mieluummin omalla esimerkillään kuin komentamalla. Samaa periaatetta sovellettiin myös oman perheen keskuudessa.

Salo koulutti Scandian laulajia pitkäjänteisesti, sillä hänen ”iltakouluun” kävivät muun muassa Johnny, Ann-Christine ja Eija Merilä. Opetukseen kuului esimerkiksi säveltäpailua, ja lisäksi kullakin artistilla oli omat laulunopettajansa. Salon mukaan ”aika paljon kannettiin huolta siitä, että laulajilla kehittyi levytyksen lisäksi oma ammattitaito niin, että he saattoivat kuvitella saavansa laulamisesta ammatin.” Artistien kouluttamisen tavoitteena oli sellaisen ammattitaidon saavuttaminen, että laulajat olisivat pystyneet toimimaan pitkään muusikon uralla.

Seitsemän kertaa seitsemän

Speden hovisäveltäjä

O hjaaja Pertti ”Spede” Pasasen ensimmäinen pitkä elokuva *X-Paroni* valmistui vuonna 1964. Elokuvan musiikista vastasi Henrik Otto Donner, mutta heti seuraavasta tuotannostaan eli *Millipilleristä* lähtien Spede turvautui sävellystyössä etupäässä Jaakko Saloon. Vuosina 1966–1971 Salo sävelsi *Millipillerin* lisäksi musiikin seitsemään muuhunkin Spede-elokuvaan: *Pähkähullu Suomi* (1967), *Noin 7 veljestä* (1968), *Näköradiomiehen ihmeelliset siekailut* (1969), *Leikkikalugangsteri* (1969), *Speedy Gonzales – noin 7 veljeksen poika* (1970), *Kahdeksas veljes* (1971) ja *Hirttämättömät* (1971).

Elokuvatutkija Veijo Hietala on todennut, että Spede toi suomalaiselle valkokankaalle fyysisen slapstick-komiikan, johon liittyivät olennaisesti ohjaaja-näyttelijän omat performanssit. Spede-elokuvien käsikirjoitusten ja juonien heppoisuutta on kritisoitu ja niiden dramaturgisen rakenteen löyhyyttä irvailtu, mutta tällöin on Hietalan mielestä jäänyt huomaamatta se, että ”Spede vain jatkoi jo mykkäelokuvan ajoilta juontuvaa farssiperinnettä, jossa juoni on selvästi toissijainen ja luo ainoastaan puitteet slapstick-kohellukselle, yksittäisille koomisille kohtauksille.”

Ei ole ihme, että Jaakko Salosta tuli Speden luottomies, sillä hän osasi säveltää elokuvamusiikkia kellon tarkkuudella. Salo hallitsi esimerkiksi Disneyn piirretyistä nimensä saaneen mickey mousing -tekniikan, jossa musiikki seuraa saumattomasti roolihahmojen liikkeitä.

Salo on itse luonnehtinut, että Spedellä oli aina selkeä käsitys siitä, miten ”musiikki alleviivaa vitsejä, eikä tuo elokuvaan ristiriitaisia ta-soja”. Salon mukaan musiikki oli Spedelle tärkeitä, sillä se ”antoi hänen temperamentilleen ja liikunnalleen potkua”. Spede esitteli Salolle usein hyräilemällä omia musiikillisia ideoita: ”Laita siihen jotain tällaista doin-doin-doin.”

Millipillerin päähenkilö on Speden esittämä Tarmo Saari, joka liehakoi miljoonaperinnön toivossa setäänsä, Hannes Häyrisen näyttelemää Suomen rikkainta miestä konsuli Ö:tä. Ö:n rahoja jahtaavat myös Ere Kokkosen, Jukka Virtasen ja Aarre Elon esittämät gangsterit. *Millipilleri* alkaa amerikkalaisten agenttielokuvien sävelmaailmasta lainailevalla musiikilla, jonka rytmikkäät taputukset muistuttavat Dave Brubeckin kvartetin levytystä *Unsquare Dance* (1961). Jazzkoonpanolla soitettuun gangsteri-teemaan luodaan draamaatiikkaa käyttämällä sordiinovaimennettuja vaskipuhaltimia. Konsuli Ö:n kävelyä säestetään puolestaan koomisen rytmikkäällä musiikilla, joka viittaa selkeästi Henry Mancinin sävellykseen *Baby Elephant Walk* elokuvasta *Hatari* (1962).

Salo oli perehtynyt muusikkona, sovittajana ja tuottajana lukemattomiin erilaisiin tyylilajeihin, mistä oli suuri apu elokuvamusiikin säveltämisessä. *Millipillerissä* kuullaankin tyylijäljitelmiä muun muassa lännenmusiikista, suomalaisesta kantelemusiikista, latinalaisamerikkalaisesta musiikista, souljazzista, romanttisesta pianomusiikista, ”modernista” nykymusiikista sekä espanjalaisesta kansan-, karnevaali- ja härkätaistelumusikista.

Salo on pitänyt Spede-tuotantojen musiikeistaan erityisen onnistuneina Jukka Virtasen ohjaamia elokuvia *Pähkähullu Suomi* ja *Noin 7 veljestä*, joita säveltäessään hän sai omasta mielestään ”tehdä sitä, mitä parhaiten osasi”. *Pähkähullu Suomi* tarkastelee suomalaisuuden myyttejä ja kotimaista tapakulttuuria humoristiseen sävyyn isiensä maille saapuneen amerikansuomalaisen hiusöljymiljonäärin William Njurmen (Spede Pasanen) silmin. Elokuvassa on paljon visuaalisia sketsejä ja varsin vähän dialogia, mikä korostaa musiikin merkitystä. Keskeisin sävelaihe esitellään jo alkumusiikin aikana ja sitä käy-

tetään erityisesti elokuvan romanttisissa kohtauksissa. Pääteemasta tehtiin myöhemmin Jukka Virtasen sanoittama iskelmä *Kesämuisto*, jonka Kai Lind levytti Salon tekemänä sambasovitukseksi. Singlen kääntöpuolelle äänitettiin Virtasen kekseliäästi tekstittämä tangoparodia *Kyynehelmi*, joka kuullaan *Pähkähullun Suomen* humoristisen lavatanssikohtauksen taustalla.

Salo leikittelee *Pähkähullun Suomen* musiikissa *Millipillerin* tapaan erilaisilla tyyleillä ja rytmeillä. Esimerkiksi Speden ja Simo Salmisen esittämän kulkurin ruokailla keskellä suomalaista luontoa taustalla soi kepeä latinalaisrytmi. Kun Jukka Virtasen, Ere Kokkosen ja Leo Jokelan roolihahmot kinastelevat kuvitteellisen Suomi 50 vuotta -filmin musiikista, taustalla soivat *Kyynehelmi*-tangoparodian lisäksi amerikkalainen go-go ja suomalaiset kansantantut.

Pähkähullun Suomen loppupuolella esiintyy agentti-teema, joka on orkestroitu samaan tapaan kuin *Millipillerin* gangsterimusiikki eli siinä on käytetty sordiinon läpi soitettuja vaskia, joita täydennetään tällä kertaa sähkökitaralla. Kun salaiset agentit ryhtyvät takaa-ajoon tandem-polkupyörällä keskellä suomalaista maaseutua, jännitteinen agentti-teema vaihtuu parodiseksi country-musiikiksi.

Liisa Eloranta haastatteli Jaakko Saloa radioon *Pähkähullun Suomen* valmistumisen jälkeen vuonna 1968. Salo kertoi Elorannalle, että hän piti elokuvamusiikin tekemistä populaarimusiikin alalla ”mielenkiintoisimpana sarkana, mitä on olemassa, koska se on pitkäjänteisempää kuin äänilevytyö”. Hänen mielestään musiikin tärkein tehtävä elokuvassa oli ”yhdessä kuvan kanssa saada aikaan ohjaajan haluama kokonaisvaikutelma”. Salo myös kertoi, että hän säveltää musiikin yleensä vasta siinä vaiheessa, kun hänellä on jo käytettävissään valmista elokuvamateriaalia. Toisin päin tekeminen olisi ollut hänen mukaansa ”paljon vaativampaa, koska kuva antaa musiikille voimakaan lähtökohdan ja helpottaa tavallaan inspiraation syntymistä”.

Salo luetteli Elorannan haastattelussa myös muutamia suosikkielokuviaan, joissa musiikki palveli hänen mielestään erityisen hyvin elokuvan visuaalista puolta. Häntä olivat tässä suhteessa miellyttäneet Leslie Bricussen musiikki Richard Fleischerin ohjaamaan

Tohtori Dolittleen (1967), Maurice Jarren säveltämä ja David Leanin ohjaama *Tohtori Zivago* (1965) sekä Francis Lain ”suggestiivinen ja tehokas” musiikki Claude Lelouchen elokuvaan *Mies ja nainen* (1966).

Seitsemän kertaa seitsemän -sävelmä elokuvasta *Noin 7 veljestä* on yksi Jaakko Salon tunnetuimmista ja suosituimmista teoksista. Salon mukaan elokuvan esikuvana toimi Jane Fondan ja Lee Marvinin tähdittämä lännenkomedia *Paukkurauta-Kati* (1965), jossa Nat ”King” Colen ja Stubby Kayen esittämät muusikot ilmestyvät välillä kuvaan ja laulavat katsojalle, mitä seuraavaksi tapahtuu. ”Katsottiin, että täytyy saada joku vastaava hahmo, joka kertoo, mitä elokuvassa tapahtuu, ettei tarvitse kaikkia asioita kuvallisesti kertoa. Me Jukan kanssa kirjoitettiin sitten laulu, jonka alkuperäinen teksti vei elokuvan juonta eteenpäin, mutta se teksti ei olisi ollut itsenäisenä mitään eli Jukka kirjoitti uuden tekstin, jonka Danny levytti tähän samaan melodiaan.”

Veijo Hietalan mielestä Robin Hoodin tarusta ammentava *Noin 7 veljestä* on ”komeine pukuineen ja sujuvine taistelukohtauksineen yllättävänkin näyttävä suomalainen speaktaakkeli”. Elokuvassa on kriitikoiden Spedeltä usein kaipaamaa dramaturgista sujuvuutta, mitä ”edesauttoi mainio oivallus käyttää laulavaa trubaduuria Dannyä kohtauksia ja juonta sitovana kertojana”.

Seitsemän kertaa seitsemän -melodia kuullaan paitsi Dannyn laulamana kahdeksana erillisenä säkeistönä, myös useaan otteeseen elokuvan taustamusiikissa. Pääteeman sovituksessa on käytetty Salolle tyypilliseen tapaan useita erilaisia tyyllilajeja ja instrumentaatioita. Välillä musiikki pauhaa mahtipontisesti suuren viihdeorkesterin esittämänä, välillä taas kepeän kitaravoittoisesti sovitettuna. Pääteemaan tuovat koomisia elementtejä wah-wah-pedaalin läpi soitettu sähkökitara ja ksylofoni, joita Salo käyttää erityisesti Robin Hoodin ja hänen miestensä liikkumisen säestämiseen. Linnanherran sotilasiin liittyvä sointimaailma muodostuu puolestaan useimmiten uhkeista vaskipuhaltimista.

Seitsemän kertaa seitsemän -sävelmän säkeistö on kirjoitettu amolliin, mutta sanoituksen keskeistä fraasia ”tahto rautainen” korostetaan muunnosduurisoinnalla eli A-duurisoinnalla. Kertosäkeistön

soinnutuksessa on selkeitä 1960-luvun popmusiikin vaikutteita, sillä sointukulkua D–F–G–Am ei yleensä käytettä swing-tyylisessä jazzissa tai 1930-luvun amerikkalaisissa populaarisävelmissä, joista suomalaisen iskelmämusiikki on etupäässä ammentanut soinnulliset vaikutteensa. Sen sijaan esimerkiksi Lennon–McCartney-sävelmästä *I Am the Walrus* (1967) löytyy samantyyppinen sointukulku (D/F#–F–G–A).

The image shows a musical score for a Finnish phrase. It consists of a treble and bass clef staff. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the treble clef staff. The chords are indicated above the treble clef staff: D, F, G, Am, G, Am. The lyrics are: "Seit - se-män ker-taa seit - se-män ko - e - tel-lut on kou - ra - koh - ta - lon."

Nuottiesimerkki: *Seitsemän kertaa seitsemän*, kertosäkeistö, tahdit 1–4.

Elokuvan sivuteema on Robin Hoodin ja linnanherran morsiamen romanttisessa kohtauksessa playbackina kuultu *Kaikki leikkimökkelöi*, joka on sovitettu amerikkalaisten musikaalisävelmien tyyliin isolle kokoonpanolle ja mieskuorolle. Mahtipontisten sävyjen vastapainoksi on sijoitettu myös kevyempiä, parodisia elementtejä kuten ksylofonin soundia. Speden laulun äänityksessä on käytetty runsaasti kaikua, mikä omalta osaltaan lisää humoristista vaikutelmaa. Sama teema kuuluu myös elokuvan alkutekstien aikana, jolloin tunnelmat vaihtelevat jazzsävyistä sähkökurkujen ja puhaltimien modernistisiin sointeihin.

Mediasatiiri *Näköradiomiehen ihmeelliset siekailut* on Veijo Hietalan mielestä ”surumielinen ja ehkä hieman katkerakin” tilinpäätös Speden 1960-luvun elokuva- ja televisiokomiikasta. Dannyn laulama isolle kokoonpanolle kirjoitettu *Ei ole kaikki miltä näyttää* ja Tamar Lundin kapakkalaulu *Jos kuusi kertaa sun pyssys laukeya* toistuvat useaan otteeseen eri tavoin sovitettuina elokuvan taustamusikissa. Scandia julkaisi äänilevynä nämä molemmat Salon ja Virtasen yhteistyönä syntyneet sävelmät, kuten myös Speden jazzvaikutteisesti

sovitetun puhelaulun *Kovakasvo* sekä Vesa-Matti Loirin, Tarja-Tuulikki Tarsalan ja Speden kabareetyylisten sävelmän *Heititpäs huulen*.

Näköradiomiehessä kuullaan lisäksi mukaelma kansansävelmäs-tä *Tenkka-tenkka-poo* (*Lily the Pink*) sotilassoittokunnalle sovitettu-na. Sävelmän oli jo edellisen vuoden puolella levyttänyt Simo Salmi-nen Jukka Virtasen sanoittamana. Speden luottonäyttelijä Salminen oli 1960-luvun loppupuolella suosittu levylaulaja, joka esitti muun muassa poliittisia protestilauluja parodioivia kupletti-iskelmiä. Niis-tä ensimmäinen, *Rotestilaulu*, syntyi Salmisen elämäkerran mukaan hänen ja Speden ideoimana noin kymmenessä minuutissa:

”Televisio oli auki ja miehet tuijottivat Ylioppilastalolta lähetettävää työväenlaulujen iltaa. Työnteosta ei tullut mitään kunnes Simo äräh-ti ’Eikö laiteta televisio kiinni ja ruveta funtsaamaan omia ohjelmia?’ ’Pannaan kiinni’, Spede sanoi ja rullasi kirjoituskoneeseen tyhjän pa-periarkin. ’Meidänhän pitäisi tehdä oma protestilaulu. Tai siis rotes-tilaulu.’ Simon ehdotus sai Speden riemastumaan: ’No miten se me-nee?’ ’Vaikka niin että se se vaan on sillä lailla, että tässäki maassa on paljon mälsää.’ Samassa kumpikin koomikoista oli hehkuvan inspiraation vallassa. Spede kyseli Simolta uusia säkeitä ja naputti ne saman tien paperille kirjoituskoneellaan. Aina Simon runoileman säkeen jäl-keen hän itse kirjoitti toisen säkeen sen perään.”

Simo Salminen esitti *Rotestilaulun* hyvällä menestyksellä televisi-ossa, minkä rohkaisemana Scandia päätti julkaista kappaleen Esko Linnavallin sovittamana singlenä, joka nousi Suomen listan kakko-seksi kesällä 1966. Salminen teki samana vuonna myös toisen hitti-levyn, sillä hän tulkitsi yhdessä Speden kanssa Juha Vainion suomen-taman Lennon–McCartney -sävelmän *Keltainen jäänsärkijä* (alk. *Yel-low Submarine*), joka nousi kolmen myydyimmän joukkoon. Jaakko Salon ja Jukka Virtasen kynästä syntyivät lisäksi muun muassa *Porno-laulu* (1968), *Minä olen paakari* (1968) ja *Politiikkalaulu* (1968). Näis-tä *Pornolaulu* ylsi peräti listaykköseksi, ja myös *Politiikkalaulu* pääsi kymmenen myydyimmän joukkoon. *Pornolaulu* on Toivo Kärjen ril-lumarei-kappaleiden tapaan reipas mollijenkka, kun taas *Minä olen paakari* on sävelletty duuriin, mikä on suomalaisessa iskelmämusii-



Spede-elokuva *Speedy Gonzales* parodioi tunnettuja westernejä kuvallisesti, juonellisesti ja musiikillisesti. Vasemmalta Leena Brusiin, Spede Pasanen ja Tarja Markus.

huuliharpulla. Tunnelmaa täydentävät kitaran vingutukset, joissa on kuultavissa esimakua Uuno Turhapuro -elokuvien musiikista. *Speedy Gonzalesin* loppupuolella on Bonanza-vaikutteinen ratsastuskohtaus, jossa Salon rytmikäs musiikki tukee mainiosti hevosten liikettä. Kapakkakohtauksessa kuullaan Salon ja Virtasen yhteistyön tuloksena syntynyt *Kanjonin ruusu*, jonka melodiassa on kaikuja 1970-luvun vaihteen poliittisen laululiikkeen sävelmistä, mikä luo hauskaa kontrastia räjäiseen tunnelmaan. Salo ja Virtanen ovat tehneet elo-

kuvaan myös kappaleen *Haaskalinnut saalistaa*, jonka Spede tulkitsee persoonalliseen tapansa.

Spede mainitsi useaan otteeseen omaksi suosikikseen niin ikään villiin länteen sijoittuvan elokuvan *Hirttämättömät*. Se kuvattiin suurimmaksi osaksi Porvoon maalaiskunnan Sondbyn hiekkakuopilla, joiden maisemia Speden esittämä Speedy Gonzales, Simo Salmisen intiaanihahmo Tonto ja Vesa-Matti Loirin Yksinäinen ratsastaja kiertävät yhä uudelleen ja uudelleen. *Hirttämättömien* musiikki perustuu suurimmaksi osaksi Jaakko Salon säveltämään ja Speden sanoittamaan *Lonely Rider* -teemaan, jota kuullaan paitsi taustamusiikkina myös Vesa-Matti Loirin laulamana ja hyräilemänä.

Veijo Hietala on todennut osuvasti, että lännenelokuvan miesmytologia saa Spede-westerneissä osakseen hyväntahoista karnevalisointia, sillä ”länzensankarit osoittautuvat melkoisiksi koheltajiksi ja varsinkin Veskun ja Simon esittämät Yksinäinen Ratsastaja ja Tonto auttamattomiksi tunareiksi.” Hietalan mukaan parodian tunnistaminen edellyttää kuitenkin sitä, että katsojan täytyy tuntea lännenelokuvia ja -sarjakuvia sekä niiden sankarimytologiaa. Sama pätee myös Jaakko Salon säveltämään elokuvamusiikkiin, sillä esimerkiksi Morriconeen viittaavia piirteitä saattaa olla vaikea ymmärtää parodiaksi, jollei ole nähnyt Leonen italowesterneitä.

Kättä päälle ja käsirahaa

Pelimanni- ja romanimusiikkia

Vuonna 1971 Yleisradiolle sävelletty *Pelimannikonsertto* on Jaakko Salon mukaan hänen esitetyn viihdeorkesteriteoksensa. Kahdelle viululle, harmonikalle ja orkesterille kirjoitettu teos perustuu suomalaisiin kansanmusiikkiteemoihin, jotka olivat pyörineet hänen mielessään jo Varkauden ajoista lähtien: ”Siellä Leppävirralla oli yksi suutari, joka soitti viululla nämä teemat. Ja ne on muistiin merkinnyt kapellimestari Mikko Parviainen, jolta mä olen ne saanut. Tunnetuin on tietysti *Laula kukko* -teema, josta tämä alkaa. Ne muutkin ovat kansansoittajien teemoja.”

Salon mukaan *Pelimannikonserton* dramaturgisena ideana on synnyttää mahdollisimman suuri kontrasti pelimanniryhmän ja viihdeorkesterin välille. ”Siinä on kansanmusiikissa usein toistuva virityspätkä alussa. Sitten viulistit lähtee soittamaan hyvin koruttomasti ja viljellen vapaita kieliä. Polkevat vähän jalkaa rytmiksi. Jousibändi lähtee soittamaan terssiä korkeammalta, jolloin se heti kuulostaa, että toihan on sentään eri meininkiä. Ja soittavat sitä viihdemusiikin keinoin. Siinä ei jäljitellä pelimannisoittoa, vaan siinä on Mantovani ja Melachrino esimerkkeinä. Kun pelimanniryhmä soittaa aivan perussoinnuilla, niin sieltä rupeaa tulemaan hyvin kehittyneitäkin jazzsukuista soinnutusta. Pelimannit koettavat siihen vastata. Hanuristi soittaa paljetremololla sen saman. Nämä ovat ne tavat, millä siinä operoidaan, että syntyisi huumoria kansansoittajien ja viihdebändin välille.”

Salo ei säveltänyt *Pelimannikonserton* lisäksi kovinkaan paljon kansanmusiikkia, mutta sen sijaan hän toimi tuottajan ja sovittajan roolissa useilla kotimaista kansanmusiikkia tai romanimusiikkia sisältävillä levytyksillä. Kansanmusiikki-ilmiot vetosivat häneen. ”Muistuu mieleen Heli Keinosen itäkarjalaiset kansanlaulut ja eri mustalaistaitelijoiden esitykset, joita olen koettanut olla häiritsemättä levytystilanteessa ja saattaa musiikin alkuperäisenä, mahdollisimman hyvin taitelijan omana näkemyksenä ikuistettavaksi.”

Pohjois-Karjalassa varttunut Heli Keinonen lauloi kansansävelmiä eri yhteyksissä opiskellessaan Turussa. Yksi hänen esityksistään teki vaikutuksen kolmeen opiskelijapoikaan, jotka järjestivät hänelle koelaulutilaisuuden Fazerille. Toivo Kärki piti Keinosen itäkarjalaisia lauluja kauniina mutta epäkaupallisina. Keinonen päätyi satuman kautta koelauluun myös Scandialle, jossa Jaakko Salo ja Esko Linnavalli innostuivat hänen karjalaislauluistaan. Ensimmäinen single *Ajettih da tsiganaiset / Ruskie neitšyt, valgie neitšyt* äänitettiin saman tien. Levyn molemmat kappaleet menestyivät, mutta erityisesti B-puolesta tuli todellinen hitti, sillä se ylsi parhaimmillaan myyntilistan kolmanneksi. Seuraavana vuonna julkaistiin single *Itköy neitšyt / Laskettakua brihat hebot*, mutta sen jälkeen Keinosen ura itäkarjalaisia kansansäveliä esittävänä laulajana hiipui.

Kyläpelimannit-yhtye sijoittui toiseksi pelimannien SM-kilpailuisa vuonna 1976. Paikalla ollut Jukka Virtanen suositteli kokoonpanoa Jaakko Salolle, ja levytyssopimus syntyi nopeasti. Salon tuotama esikoisalbumi *Nurkkatanssit* ilmestyi vielä saman vuoden aikana. Konsta Jylhän ansiosta niin sanottu kaustislainen kokoonpano (viulu, harmoni ja basso) oli 1970-luvulla hyvin suosittu, mutta Kyläpelimannit nostivat viulun rinnalle mandoliinin, hanurin ja laulun. Perinteinen, pääosin satakuntalainen kansanmusiikkiohjelmisto saikin Kyläpelimannien käsissä uudenlaisen ilmeen. Vaikutteita otettiin irlantilaisesta ja chileläisestä kansanmusiikista sekä countyrystä ja M. A. Nummisen uusrahvaanomaisesta jatsista.

Jaakko Salo ei Kyläpelimannien Antti Hosiojan mukaan juuri puuttunut *Nurkkatanssit*-levyn sisältöön, kappalevalintaan tai soitto- ja

laulutyyliin. ”Salo oli meille turvallinen isähahmo ja kannustaja. Sen muistan, että hän käski minut vaihtamaan kaksirivisen toiseen soittimeen. Salon mielestä hanurissani oli vääränlainen, viisirivisen sointi. Yhteen kappaleeseen hän ehdotti harmonia, ja kun kukaan ei ollut soittanut sitä, minut pistettiin polkijaksi. Salo vahti vieressä ja neuvoi, kuinka soitetaan.”

Jaakko Salo alkoi tuottaa ja sovittaa romanimusiikkia 1960-luvun loppupuolella. Vuosikymmenen puolivälissä riehunut tangokuume oli tuonut levymarkkinoille Eino Grönin ja Reijo Taipaleen kaltaisten artistien lisäksi myös romanilaulajia. Fazerille levyttäneet Taisto Lundberg, Allan Isberg ja Anneli Lundberg eivät kuitenkaan päässeet esiintymään omilla nimillään, vaan heistä tuli Toivo Kärjen myötävaikutuksella Taisto Tammi, Markus Allan ja Anneli Sari. 1960-luvun romaniartistit eivät juuri levyttäneet romanilauluja, vaan he tulkitsivat pääasiassa tangoja ja muita iskelmiä.

Automaalarina toimeentulonsa hankkinut Taisto Ahlgren voitti valtakunnallisen iskelmälaulukilpailun vuonna 1967, ja hän kiersi 1960-luvun aikana keikkalavoja Matti Lavin ja Kalle Palosen yhtyeiden solistina. Tangoja laulavien romanien menestys rohkaisi Ahlgrenia lähestymään Scandian Jaakko Saloa. Hänelle järjestettiin koe-laulutilaisuus, jonka tuloksena syntyi sanallinen ”herrasmiehsopimus” tulevasta levytyksestä. Salo ei kuitenkaan halunnut tuoda Ahlgrenia kiihkeimmän tangokuumeen keskelle, vaan hän päätti etsiä tälle kaikessa rauhassa sopivan levytyskappaleen.

1970-luvun vaihteessa Ahlgren kutsuttiin lopulta Scandian studioon, jossa häntä odottivat sävelmät *Pettäjän tie* ja *Elon polkuja*. Näistä ensin mainittu oli Ahlgrenille jo ennestään tuttu, sillä hän oli ehtinyt laulaa kappaleesta tehtyä bossa nova -sovitusta keikoillaan. Sävelmä merkittiin levykannessa Pirkko Ahlgrenin nimiin, vaikka todellisuudessa kyse oli jäljitelmä Erkki Laurokarin sävellyksestä *Kohtalon kukka*. Tekijänoikeusrikkomus johti myöhemmin oikeudenkäyntiin, joka sai sinettinsä vuonna 1977, kun hovioikeuden päätöksessä todettiin, että *Pettäjän tien* säveltäjänoikeudet kuuluvat Laurokarille.

Pettäjän tiestä tuli Alhgrenin uran tunnetuin levytys, mutta se ei noussut kansansuosioon kertarysäyksellä vaan pikemminkin hiljaa hiipien. Korkeimman listamenestyksensä kappale saavutti vasta heinäkuussa 1972, jolloin se löytyi sijalta yhdeksän. *Pettäjän tie* oli myös useita vuosia Radion toivotut levyt -listan kärkipäässä. Menestyksen rohkaisemana Scandia julkaisi vuonna 1973 samannimisen LP-levyn, joka myi kymmeniä tuhansia kappaleita.

Pettäjän tietä on myöhemmin esitetty etupäässä tangona, mutta Jaakko Salon kekseliäs alkuperäissovitus perustuu tangokompin sijaan kolmen erilaisen rytmiikan vaihteluun. Kappaleen alussa taustayhtye soittaa rubatossa eli tempo hidastaen ja kiihdyttäen, kun taas toinen ja kolmas säkeistö keinuevat beguine-rytmissä. Sävelmän puolivälissä palataan jälleen rubatoon, jota seuraa mustalaisromanssien tapaan esitetty viimeinen säkeistö, jossa tempo ja intensiteetti kiihdyvät jatkuvasti ennen seesteistä lopetusta.

Studiassa Alhgrenin tunteikasta laulua säesti Salon johtama kokoonpano, jonka soitinvalikoimaan kuuluivat muun muassa viulu, klarinetti ja korkeaa äänirekisteriä hyödyntävä harmonikka. Artisti itse saapui levytykseen suoraan vankilasta kahden saattajan seurassa. Kappale laulettiin ja soitettiin kertaottona nauhalle. Kun Alhgrenia lähdettiin kuljettamaan takaisin linnaan, kynniseen sanailuun yleensä taipuvaiset muusikot istuivat Salon mukaan hyvän aikaa täysin mykkinä.

Romanimusiikki menestyi mainiosti Suomen levymarkkinoilla 1970-luvun alkupuolella. Esimerkiksi Hortto Kaalo -yhtyeen vuonna 1971 ilmestynyttä esikoisalbumia myytiin peräti 29 000 kappaletta ja yhtyeen seuraavakin LP-levy, *Hai Hortto Kaalot* (1972), ylitti kultalevyyn vaadittavan 25 000 kappaleen myyntirajan. Tutkija Risto Blomsterin mukaan Hortto Kaalon suosio kytkeytyi osaltaan 1960- ja 1970-lukujen romaniaktivismiin ja kansalaisyhteiskysymyksiin. Yhtye oli vakituinen esiintyjä aktivistien tilaisuuksissa, ja Feija Åkerlund toimi Mustalaiskulttuurin keskus ry:n puheenjohtajana. Oma osansa romanimusiikin suosioon oli kuitenkin myös Jaakko Salolla, joka tuotti ja sovitti Hortto Kaalon ja Anneli Sarin 1970-luvun äänitteitä.

Anneli Sari aloitti levylaulajan uransa Fazerilla esittämällä muun muassa Toivo Kärjen sävellyksiä. Hän siirtyi levyttämään Scandialle vuonna 1969, jolloin hän äänitti esimerkiksi Jaakko Salon sovittaman Arvo Valte Palmrothin sävellyksen *Muistojeni ruusut*. Sari nousi 1970-luvun alkupuolella suureen suosioon esittämällä venäläisten mustalaiskuorojen ja Romen-teatterin perinteestä ammentavaa estradimusiikkia. Sarin ensimmäinen sooloalbumi, Jaakko Salon tuottama *Kasvot kertoo*, tehtiin vuonna 1975. Salo sovitti levyä varten sekä uutta että vanhempaa materiaalia. Levyn sävelmistä mikkeliäläisen romanin Olli Palmrin kappale *Maa romaanin, maa ihmisen* on otettu peruskoulun laulukirjoihin esimerkkinä mustalaislaulusta.

Jaakko Salo tuotti myös Anneli Sarin seuraavat albumit *Luonnonlapsi* (1978) ja *Luokses nyt jään* (1981), joiden sovittajana hän käytti itsensä lisäksi Veikko Samulia. *Luonnonlapsi*-levyltä löytyy singlenäkin julkaistu Deszö Baloghin säveltämä ja Jukka Virtasen sanoittama *Pieni laulu*, johon Salo on tehnyt varsin viihteellisen sovituksen. Siinä ei juuri esiinny mustalaismusiikin elementtejä. *Pienen laulun* taustoissa on käytetty muun muassa jousiryhmää, akustista kitaraa ja pianoa. Harmonikka tuo äänitteeseen suomalaiseseen kansanlauluun viittaavaa tunnelmaa.

Anneli Sarin veli Feija Åkerlund aloitti yhteistyön Jaakko Salon kanssa sisarensa tapaan vuonna 1969, kun hän levytti Scandialle romanien perinnelauluna tunnetun kappaleen *Neito ja kuolema*. Hortto Kaalo syntyi samana vuonna, kun Yleisradiossa vahtimestarina tuolloin työskennellyt Marko Putkonen sai puhelinsoiton, jossa kysyttiin, olisiko Suomessa mustalaismusiikkia. Putkonen ei itse ollut romani, mutta hän tunsu useita romanimuusikoita, joita hän pyysi uuteen yhtyeeseen. Hortto Kaalon alkuperäiseen kokoonpanoon kuuluivat Putkosen sekä Feija Åkerlundin ja Taisto Lundbergin lisäksi Heikki Nyman, joka kuitenkin muutti pian yhtyeen perustamisen jälkeen Ruotsiin. Feija ja Taisto olivat jo ehtineet esiintyä ennen Hortto Kaaloa kokoonpanoissa Romano Boys ja Dark Faces.

Jaakko Salon mielestä ryhmälle olisi sopinut paremmin nimi Tais-to, Feija ja Marko, mutta yhtyeen jäsenet pitivät kiinni Hortto Kaalo



Jaakko Salo vei sovituksillaan Hortto Kaalon musiikkia iskelmällisempään suuntaan. Vasemmalta Marko Putkonen, Feija Åkerlund, Anneli Sari ja Taisto Lundberg.

-nimestä, joka merkitsee ”tosi mustalaista”. Yhtyeen ensimmäinen albumi julkaistiin vuonna 1971. Levylle valittiin vain kaksi kotimaista romanilaulua. Muut kappaleet olivat peräisin eri puolilta Eurooppaa. Levyn kaikki sovitukset on merkitty Hortto Kaalon omiin nimiin. Käytännössä viimeistelyyn osallistui muitakin, sillä Jaakko Salo oli valvojan roolissa äänityssessioissa, joissa käytettiin yhtyeen jäsenten lisäksi ammattimuusikoita, kuten hanuristi Jani Uhleniusta ja basisti Markku Lievosta.

Yhtyeen toisella levyllä *Hai Hortto Kaalot* on mukana uusien kappaleiden lisäksi myös sävelmiä, jotka oli levytetty jo ennen Hortto Kaalon syntymää. Näiden joukossa on useita Jaakko Salon sovittamia kappaleita, kuten jo aikaisemmin mainittu vuonna 1969 levytet-

ty *Neito ja kuolema* sekä samana vuonna äänitetyt *Huiskihan ne puiden latvat* ja *Vienan virran pyörteissä*.

Hortto Kaalon ohjelmisto muuttui 1970-luvun kuluessa iskelmäliisempään suuntaan, mihin vaikutti erityisesti yhtyeen tuottajana toimineen Salon vaikutus. Utta tyyliä edustaa muun muassa Salon oma sävellys, Jukka Virtasen sanoittama *Kättä päälle ja käsirahaa*, joka löytyy samannimiseltä albumilta vuodelta 1973. Tässä reippaassa duuri-rallissa ei juuri ole romanimusiikin piirteitä. Tasaisen rytmisesti etenevä kappale edustaa pikemminkin iskelmähuippua.

Samalla albumilla on myös Salon säveltämä ja Jukka Virtasen sanoittama *Kysyt aina miksi*, jonka melodia perustuu luonnolliseen d-molliasteikkoon. Salo on tuonut kappaleen toiseksi viimeiseen tahtiin ripauksen itämaista tunnelmaa käyttämällä alennettua toista astetta eli es-säveltä.

Nuottiesimerkki: *Kysyt aina miksi*, viimeiset tahdit.

Hortto Kaalon iskemälliset piirteet lisäsivät todennäköisesti yhtyeen suosiota valtaväestön keskuudessa, mutta toisaalta ne herättivät kritiikkiä joissakin romaneissa. Lisäksi romanipiireissä arvostettiin sitä, että merkittävä osa Hortto Kaalon levyttämistä lauluista oli peräisin muualta kuin Suomesta. Myös yhtyeen käyttämät kitarat ja mandoliinit herättivät kummastusta, sillä vielä 1970-luvun alussa romanit lauloivat Suomessa enimmäkseen ilman säestystä. Tämän johdosta yhtyeen jäsenet joutuivatkin miettimään tarkoin, kuinka näitä soittimia tulisi mustalajimusiikissa käyttää.

Paita, paita ja peppu

Ravintolaviihdettä

I960-luvun loppupuolella Helsingin ja muiden suurempien kaupunkien ravintoloissa alettiin esittää musiikkiin perustuvia revyyitä. Edelläkävijänä toimi säveltäjä ja muusikko Lasse Mårtenson. Hän perusti Panu Ignatiuksen kanssa yhtiön Syndicate Productions, joka alkoi tuottaa ohjelmia Kalastajatorpalle. Paikka ei kuitenkaan vastannut täysin Mårtensonin omia tavoitteita, joten hän meni ravintola Adlonin omistajan Grete Bergin puheille. ”Ehdotin hänelle erilaista, intiimimpää ravintolashow’ta. Tiesin, että Adlon oli ollut pitkään puolityhjänä, ja ajattelin, että nyt oli oivallinen tilaisuus nähdä, pystyisikö kotimainen ravintolashow vetämään yleisöä.” Mårtensonin idea osoittautuikin toimivaksi, sillä Adlon oli täynnä käytännöllisesti katsoen joka iltana kahden kuukauden ajan.

Marraskuussa 1968 Lasse Mårtenson tuotti Adloniin Marjatta Leppänen show’n *Tällainen olet mies*, jonka ohjasi Jukka Virtanen. Leppänen on muistellut, että Jaakko Salo tuli eräänä iltana ravintolaan yhdessä Virtasen kanssa. ”Istuimme sen jälkeen Adlonin baarissa. Jaakko siinä analysoi minun esitystäni, sanoi mikä hänestä oli hyvää ja sitten kauniilla tavalla esitti vähän kritiikkiä, sanoi mikä siinä olisi voinut olla toisin. Silloin minä ihan spontaanisti sanoin: ’Tule sitten tekemään se seuraava.’ Ja hän tuli.”

Salon näkemyksen mukaan Leppänen tarvitsi seuraavaan show-ohjelmaan ”rinnalleen kontrastiksi ison ruman miehen”, joten hän kä-

vi Virtasen kanssa katsastamassa Heikki ”Hector” Harmaa Bottalla. Salo tokaisi: ”Harma on melkein se oikea, mutta ei ihan. Jukka lähtee parketille.” Ehdotus löi Virtasen ällikällä: ”En kehdannut laulaa edes saunakaljoissa kaveriporukassa. Kieltäydyin jyrkästi. Tai estelin ainakin hiukan. Jaakko Salo oli jääräpäinen mies. Hänen päättään ei kääntänyt kuin edestakaisin lentävä tennispallo.”

Virtasen laulajanuralle antoi hyvää nostetta listakolmoseksi nousut singlehitti *Hanna ja Niilo*, joka perustui Allan Shermanin väännökseen kansanlaulusta *Hava nagila*. ”Syksyllä löysin itseni Adlonin parketilta laulamasta pukeutuneena Paula Häiväoijan suunnittelemaan sulopukuun ja hopeakoruihin. Taustakuorossa paahtoivat rokkari ja kantrimies Cay Carlsson ja amerikkalainen melkein lääketieteen tohtori ja Tom Waitsin bändin basisti Fitzgerald Jenkins. Ensimmäiset illat menivät jännityksen nostamalla kiihkolla. Vähitellen huomasin nauttivani laulamisesta. Marjatan varmuus rauhoitti tilanteen, ja sali täyttyi joka ilta.”

Leppänen on korostanut, että Virtasen patistaminen estradille oli Salolta harkittu ratkaisu. ”Hän tiesi, että jos Jukka tulisi show’hun esiintyjäksi, se loisi ohjelmaan aivan uuden tason, ja hän tiesi senkin, että silloin Jukka tulisi mukaan myös käsikirjoittajaksi, tekstintekijäksi ja muutenkin ideoimaan.” Duo Leppänen–Virtanen täydentyi Salon ehdotuksesta vuotta myöhemmin trioksi, kun Matti Kuusla liittyi mukaan show’ssa *Reilusti esiin*.

Leppäsen mukaan Salo ryhtyi tekemään ravintolashow-ohjelmia valtavalla innolla. ”Jaakko halusi tehdä muutakin kuin aina ja ikuisesti äänilevyjä Kulttuuritalon kellarissa. Hän sanoikin, että ’Marjatta tuli ja nosti minut kellarista maan pinnalle’. Jaakosta tuli aivan kuin eri ihminen, kun hän tarttui hanuriin. Minä rakastin sitä miestä hanuri sylissä, koko sen ihmisen muusikkous ja pelimannius tuli näkyviin.” Salo on itsekin myöntänyt, että uppoutuminen studiotöihin ja keikkailun vähentäminen 1960-luvun alussa oli ollut häneltä virhe, sillä soittaminen oli hänen mielestään ”erittäin tärkeää myös niille, jotka säveltävät, sovittavat tai tekevät muuta musiikkiin liittyvää luovaa työtä”.



Marjatta Leppäsen railakkaat tulkinnat ja Jaakko Salon sovittama musiikki tempaisivat ravintolayleisön mukaansa.

Salon mukaan Adloniin suunniteltiin lähtökohtaisesti erilaista ohjelmistoa kuin Kalastajatorpalle, jonka yleisöstä merkittävä osa oli ulkomaisia turisteja. ”Adlonin ohjelmat olivat alusta alkaen, myös Lasse Mårtensonin tekeminä, hyvin verbaalisia. Lauluihin tehtiin erikoistekstejä, ja niissä oli aina vahva ajankohtaisuuden leima.” Käsikirjoitusten pohjalla oli ruotsalainen ravintolakabaree-perinne, erityisesti

Hassen ja Tagen eli Hasse Alfredsonin ja Tage Danielssonin tuotanto, jonka Salo tunsi läpikotaisin.

Tekijäryhmä kävi vuosittain opintomatalla Tukholmassa. Leppänen on kertonut, että näiden reissujen aikana ”ongittiin ja vohkittiin ideoita”. Esimerkiksi *Paita, paita ja peppu* -show’n nimi oli peräisin Ruotsista. ”Hasse ja Tage lauloivat laulun nimeltä *Salt och peppar*, mikä tarkoittaa että kuulutaan yhteen. Ajattelimme, että sitä vastaava suomen sanonta voisi olla paita ja peppu, mutta kun meitä oli kolme, siitä tuli paita, paita ja peppu. Ne olivat riemullisia matkoja, joilla naurettiin paljon.”

Revyillä oli myös amerikkalaisia esikuvia, joista Virtanen on maininnut käsikirjoittaja, tuottaja ja näyttelijä Allan Shermannin, laulaja-lauluntekijä Thomas Andrew ”Tom” Lehrerin sekä elokuvaohjaaja Mel Brooks. Tekijäryhmän apuna oli myös Paavo Einiön mittava levykokoelma kansainvälistä estradishow’ta.

Salo on puolestaan nostanut esille sarjakuvataiteilija, runoilija ja lauluntekijä Sheldon Allan ”Shel” Silversteinin, jonka ”aika räväköitä” sävelmiä käännettiin suomeksi. Salon mielestä ravintolaviihdettä varten kirjoitetuissa teksteissä pyrittiin ottamaan kantaa, mutta samalla vältettiin liiallista kärkevyyttä. ”Koetettiin olla jollain tavalla ajassa ja ajankohtaisia. Mitään kovin aggressiivista kannanottoa niissä ei ollut. Ravintolaan ihmiset tulevat kuitenkin viettämään hauskaa iltaa, joten se on omiaan pehmentämään ravintolashow’n profiilia. Kaikki silattiin maailmoja syleilevällä loppulaululla, joka korvissaan ihmiset lähtivät iloisina kotiin.”

Leppäsen mukaan revyiden käsikirjoitukset tehtiin pääsääntöisesti Salon valitsemien musiikkikappaleiden järjestyksen mukaisesti. Laulujen väliin sitten lisättiin repliikkejä ja juontoja. ”Mitään, mitä Jaakko teki, ei tehty hutaisten. Kaiken mitä teki, hän teki ajatellen ja itsekseen analysoiden ja erehtymättömän varmasti. Lopputulos oli aina täydellinen. Jos jollakin meistä oli joku toivomus tai muutos ehdotus, siitä keskusteltiin, ja jos pojilla, Jukalla tai Matilla, oli murskaava perustelu, heidän ehdotuksensa saattoi jopa mennä läpi. Yleensä Jaakko kuitenkin omalla perustelullaan ylitti kaikkien yritykset.”

Leppänen on luonnehtinut, että käsikirjoituksen tuli noudattaa ”draaman lakeja”, mutta katsojille ei saanut antaa mahdollisuutta jäädä istuskelemaan tiettyyn tunnelmaan. ”Poikien mukaan sääntö on: ’tuoli alta ja heti’. Juuri kun on oltu melkein kyynel silmässä, siihen isketään jokin hölmöily tai hassuttelu, jolle saa nauraa. Ja sitten sama uudelleen ja taas uudelleen. Tästä syntyy tunteiden suuri kehä ja pyöritys, josta ihmisille jää vaikutelmaksi, että miten hienoa kaikki oli.”

Show’t perustuivat Leppäsen mielestä vahvasti teksteihin. ”Ne olivat täynnä sanaleikkejä. Suurieleisiin puvustuksiin ei ollut mahdollisuuksia, mutta niitä ei myöskään tarvittu, vaikutelma luotiin aina esityksellä eikä rekvisiitalla, ne olivat sillä tavalla ulkonaisesti eleettömiä esityksiä.” Alkuaikoina tanssimaan tottunut ravintolayleisö ei kuitenkaan aina malttanut pysyä paikoillaan. ”Muistan yhdenkin kerran, jolloin pistin laulun poikki. Esityksen jälkeen Jaakko moitti minua siitä. Hän sanoi, että asiakkaita ei saa nolata, vaikka häntä itseäänkin nauratti, kun minä katkaisin laulun ja menin niiden ihmisten luo ja sanoin mikrofoniin: ’Sitten kun tarvitsen koomista tanssiparia tähän ohjelmaan, minä pyydän teidät!’ Muu yleisö hurrasi ja nauroi, ja tanssipari luikki vähin äänin baarin puolelle.”

Adloniin valmisteltua show’ta esitettiin kevätkaudella viikon kiinnityksillä muun muassa Turun Hamburger Börsissä, Yterin Rantasi-
pissä, Hämeenlinnan Aulangolla, Rovaniemen Pohjanhovissa, Vaasan Waskiassa ja Hyvinkään Rantasipissä. Leppäsen mukaan kiertueiden aikana ehdittiin harrastaa kaikenlaista. ”Rovaniemellä me vuokrasimme sukset ja menimme laskettelurinteeseen. Siellä annoin Jaakolle ensimmäiset oppitunnit laskettelussa. Ei hän oikein sitä lajia ehtinyt oppia, mutta murtomaahiihtoa hänkin harrasti. Jollakin toisella kerralla; kun taas olimme Rovaniemellä, me pelasimme pesäpalloa. Siellä oli erään koulun urheilunopettajana Jaakon koulutoveri Varkaudesta, ja me saimme pelata hänen luokkansa kanssa. Teimme kaikkea reipasta, lenkkeilimme ahkerasti, ja pojat kävivät pelaamassa tennistä tai keilaamassa.”

Ravintolashow’n käsikirjoitusta varten yritettiin etsiä olemassa olevia musiikkikappaleita, mutta mikäli sopivia ei löytynyt, Salo kir-

joitti tarvittaessa uutta materiaalia. Esimerkiksi *Janssonin kiusaus* -show'ssa (1972) oli neljän peräkkäisen sävelmän ketju Salon originaalisävellyksiä, jotka julkaistiin myös LP-levyllä *Ilta Adlonissa* (1973). Nämä kappaleet kertovat omaa kieltään siitä, miten tyylilajit vaihtelivat illan aikana laidasta laitaan. Jukka Virtasen laulama *Menevä mies ja tuleva* esitetään parodisessa marssirytmisissä, kun taas Matti Kuuslan tulkitsema *Sönkkö* perustuu bluesiin ja 1920-luvun jazziin. Sen jälkeen hypätään lähes puoli vuosisataa ajassa eteenpäin, sillä kappale *Miehiä Marjatan elämässä* svengaa 1960-luvun groove-rytmeissä.

Sikermän viimeisenä kappaleena kuullaan Leppäsen esittämä laulelma *Sellinen tyttö*, joka löytyy myös nimellä *Minä en ole sellainen tyttö* albumilta *Marjatta Leppänen* (1975). Kappaleen säkeistön harmonia on laulelmien tapaan varsin yksinkertainen, ja melodia muodostuu lähes yksinomaan sointusävelistä. Sen sijaan kertosäkeen soinnutus poikkeaa tyyppillisistä mollikupleteista, sillä Salo käyttä d-mollisoinnun lisäksi D-duuria, johon edetään pop- ja rockmusiikista tutulla kadenssilla Bb–C–D.

mi-nä en ook-kaan sel - la - nen tyt - tö, en sit - ten äi - kuun - kaan, tip - paa - kaan en

sel - la - nen tyt - tö, vaik - ka ky - läi - lä - kin kuis - kail - laan.

Nuottiesimerkki: *Minä en ole sellainen tyttö*, kertosäe.

Ilta Adlonissa -albumilta käy hyvin ilmi, miten ravintolarevyiden käsikirjoitukset rakennettiin yhden kantavan teemaan sijaan useiden

erilaisten aihepiirien ympärille. Show'ssa on toki mukana Janssonin kiusaus -nimen mukaisesti länsinaapuriamme ja siellä asuvia suomalaissiirtolaisia humoristiseen sävyyn tarkastelevia lauluja, mutta sen lisäksi kuullaan esimerkiksi Georg Malmsténin *Mikkihiiri*-sikerma sekä pitkä tango-potpuri, jossa soivat *La cumparsitan*, *Jealousen* ja *Liljankukan* kaltaiset klassikot.

Salo ja Virtanen työskentelivät Leppäsen mukaan käsikirjoituksen parissa yötä myöten ensin mainitun keittiönpöydän ääressä Espoossa. ”Ja sitten aina välillä he soittivat minulle, että ’ollos huoleton, poikas valveill’ on!’ He lukivat puhelimesta tekstinpätkiä, ja sitten me rätkätimme niille yhdessä.” Salo on todennut, että hänen ja Virtasen pyrkimyksenä oli kuljettaa melodiaa ja tekstiä tiiviisti käsi kädessä. ”Jukka riimitteli ja loi sisällön. Ja minä yleensä vastasin siitä, että ne olivat laulullisesti iskeviä ja helppoja laulaa. Ja tarttuvuushan on niissä yksi tärkeä elementti.”

Hyvä esimerkki musiikin ja sanoituksen kiinteästä suhteesta on kappale *Ne on kuin paita ja peppu*, joka aloittaa livetallenteen *Paita, paita ja peppu* (1975). Salon sävellyksen tempon ja tyyliin vaihdokset sekä mukaan sirotellut katkelmat tunnetuista sävelmistä seuraavat saumattomasti Virtasen kekseliään tekstin merkityksiä.

Salo nosti musiikin vaikeusastetta joka vuosi ja laittoi Virtasen ja Kuuslan esitettäväksi jopa virtuoosinumeroita. Virtanen joutui muun muassa tulkitsemaan popitenori Demis Roussosin *My Only Fascination* -hitin alkuperäisestä sävellajista. ”En ikinä ollut arvannut pääseväni niin korkealle. En osannut laulaa falsetilla, joten laulussa piti olla voimaa takana. Tšaikovskin *Pähkinänsärkijän* ”Ruokopillien tanssissa” Virtanen joutui puolestaan Marjatta Leppäsen mukaan äänialueensa alarajalle. ”Jaakko sanoi Jukalle, että otat niin matalalta kuin saat. Se meni tasan tarkkaan aina oikeaan nuottiin. Kyllä me sitä naurettiin monta kertaa.”

Leppänen joutui itsekin miettimään uudestaan koko sävellajiajattelun. ”Minulla oli se käsitys, että noin korkealta en voi laulaa, heti pudotat ainakin kahdella sävelaskeleella. Jaakko oli sitä mieltä, että esiintyjästä ei saa koskaan paistaa läpi, että sillä on kivaa lavalla, kunhan vähän laulelee. Pitäisi pikkuisen joutua pinnistämäänkin.”

Ravintolarevyiden säästyksestä vastasi yleensä varsin suppea kokoonpano eli trio tai kvartetti, mikä helpotti sovitustyötä. Kappaleita kirjoitettiin täydellinen pianonuotti, kun taas basisti soitti yleensä pelkkien sointumerkkien ja rumpali erilaisten kirjallisten ohjeistusten pohjalta. Leppänen on kertonut, että pitkät sikermät asettivat soittajille ja esittäjille välillä suuriakin haasteita. ”Meillä oli esimerkiksi pitkä potpuri venäläisiä ruokia Tšaikovskin musiikkiin. Miten saadaan kappale vaihtumaan ilman mitään välisoittoja, kun suoraan annetaan uusi sointu? Mulle se oli helppoa, mutta poikien kanssa piti käydä ihan nuotti nuotilta läpi.”

Show esitettiin maakuntakiertueilla toisinaan paikallisen ravintolan palkkaaman tanssiorkesterin säästyksellä. Leppäsen mukaan aina ei selvitty ilman ongelmia. ”Yhden kerran Jaakko joutui kerta kaikkiaan korvaamaan bändin basistin jollakin ulkopuolisella, koska se kaveri ei oikeasti oppinut millään mitään.”

Myöhemmin Leppänen esitti Salon sovittamia kappaleita myös kokemattomampien pianistien säästyksellä. ”Sieltä nuoteista tulee semmoista risuaitaa, että monesti he sanovat, että saisiko tämän tehdä pikkaisen helpommaksi. Jos on kysymyksessä esimerkiksi yhden illan esiintyminen, niin en voi vaatia liikaa, kunhan ne kuulostavat kunnollisilta. Jaakko käytti kyllä semmoisia sävellajeja ja niin maukkaita sointuja, että niissä on miettimistä äkkiseltään.”

1970-luvun loppupuolella ravintolat alkoivat pestata parin kolmen miehen yhtyeitä, ja Salon mukaan ”ohjelmatoiminta loppui kerta kaikkiaan”. Viimeiseksi suuremmaksi show’ksi jäi vuoden 1976 *Korvien väliin lissää*, jonka ravintolajohtaja Frank Moberg tilasi Hotelli Hesperiaan. Tällä kertaa Leppäsen, Virtasen ja Kuuslan muodostamaa kolmikkoa täydensivät samoihin aikoihin *Syksyn sävel* -kilpailuissa huikkea yleisösuosiota nauttinut Erkki Liikanen. Esityksen ohjauksesta vastasivat Jukka Kajava ja Antti Einari Halonen.

Korvien väliin lissää kiersi Hesperian lisäksi suuremmissa kaupungeissa aina vuoteen 1978 saakka. Paljolti Salon säveltämiin originaalikappaleisiin perustunut show poikkesi Leppäsen mukaan jossain määrin sitä edeltäneistä ravintolarevyyistä, sillä mukana oli

myös muutama pitempi sketsi, joissa haettiin ”teatterimaisempaa” otetta.

Ryhmän hajottua Marjatta Leppänen jatkoi ravintoloiden estradilla yksinään. Jaakko Salon ja Jukka Virtasen myötävaikutuksella syntyivät yhden naisen ravintolashowt *Näin on käynyt* (1979), *Vanha palaa* (1980), *Näytetään niille* (1982), *Silkkaa showinismia* (1983) ja *Ensimmäiset 15 vuotta* (1983). Näistä *Vanha palaa* edusti Suomea vuonna 1980 Montreaux’n Kultainen ruusu -kilpailussa. Taltiointi ei päässyt palkinnoille, mutta ohjelma ostettiin silti kaikkiin Pohjoismaihin. Leppänen ja Salo tekivät vuonna 1989 kahdestaan revyyyn *Hilpeä ilta Marjatan seurassa* ravintola Kaisaniemeen, ja he palasivat ravintolaviihteen maailmaan vielä vuonna 2000 Leppävaaran Teatteriravintola Albergaan tuotetulla show’lla *Paluu huomiseen*.

Aamu niityllä

Komedioita ja vakavampaa

Jaakko Salo oli aloittanut elokuvasäveltäjän uransa vuonna 1959 Matti Kassilan ohjaamassa *Lasisydämessä*. Vuonna 1965 hän teki musiikin Kassilan ohjaamaan lyhytelokuvaan *Se onnellinen päivä*, mutta yhteistyö pitkien elokuvien osalta jatkui vasta 1970-luvun alussa, kun Salo sävelsi musiikin elokuvaan *Päämaja* (1970) ja *Meiltähän tämä käy* (1973). Niistä ensin mainittu perustuu Ilmari Turjan kirjoittamaan näytelmään *Päämajassa*, joka luotaa kesän 1944 Venäjän suurhyökkäyksen aikaisia tapahtumia armeijan pääesikunnassa Mikkelissä. Näytelmän keskeiset henkilöt ovat ylipäällikkö Mannerheim ja päämajoituspäällikö Airo, joita olivat Kansallisteatterissa esittäneet Joel Rinne ja Pentti Siimes. Kassila valitsi elokuvaansa Siimeksen tilalle Jussi Jurkan, sillä hän halusi rooliin ”jyrymmän tyyppin”, jotta Marskin ja Airon välille syntyisi sopivasti sähköisyyttä. Kassila toteutti *Päämajan* periaatteella ”näytelmä filmataan näytelmänä”, mutta sisätiloissa kuvattujen kohtausten väleihin sijoitettiin jonkin verran otoksia, jotka oli filmattu päämajarakennuksena toimineen keskuskoulun pihalla ja Mikkelin keskustassa.

Jaakko Salo kirjoitti elokuvaa varten kaksi iskelmällistä laulua. *Marskinpa miehiä* kuullaan sekä Salon johtaman mieskuoron että Ossi Ahlapuron esittämänä. Elokuvan ääniraidalla Ahlapuroa säestävät Heikki Laurila kitarallaan ja Salo harmonikallaan. Toinen Salon säveltämä laulu *Jos tuokion* kuullaan puolestaan Tamara Lundin esittämänä romanttisen kohtauksen taustalla, jossa esiintyvät Ka-

po Manto eversti Markovillana ja Lund hänen vaimonaan. *Jos tuoki-on* on sovitettu suuremmalle viihdekokoonpanolle, jonka äänimaisemasta vastaavat esimerkiksi jousiryhmä ja oboe. Salo työsti myöhemmin elokuvan temaattisista aineksista suurelle viihdeorkesterille kirjoitetun viisiminuuttisen teoksen *Päämaja-alkusoitto*.

Salo arvosti *Päämajan* musiikkia, sillä ”elokuva aiheen vakavuudesta huolimatta liikkuu mun omalla alueella eli siinä oli musiikallin piirteitä.” Matti Kassila oli sen sijaan jälkeempäin tyytymätön ratkaisuunsa ottaa elokuvaan iskelmällistä musiikkia. ”Pari tyylillistä möhläystä tein, enkä ymmärrä miksi. Eversti Markovillan ja hänen vaimonsa rakkautta menin kuvaamaan imelän laulun ja tanssillisen koreografian muodossa. Toinen möhläys oli alkutekstisarja ja siihen liittyvä laulu, jonka Jaakko Salo sävelsi ja Sauvo Puhtila sanoitti. Laulun sanat tavoittelivat kriittisyyttä, ja taustalla kuului nuorena kuolleen Seppo Virtasen runo Marskista. Kohtauksessa näkyi myös *Tuntemattoman sotilaan* sammakkoperspektiivi: se kuvattiin parin jermun avulla, jotka olivat rintamalta lomalla tavatessaan marsalkan kaupungilla. Olihan toki Turjan käsittelyssä oppositioasennetta muutenkin, mutta minun käyttämäni alleviivaus heti alkutekstissä oli tökerö, tyylitön. Tyylin olisi pitänyt lähteä vain marsalkasta, sillä hänhän hallitsi päämajaa.”

Kolme vuotta myöhemmin tehtiin elokuva *Meiltähän tämä käy*. Kassila sai idean elokuvaan lukiessaan *Helsingin Sanomista* juttua Esa Pakarisesta, joka oli juuri pitänyt konsertin Finlandia-talossa. ”Severi Suhonen Finlandia-talossa! Kymmenen vuotta Esa oli ollut kuin haudassa, nyt hänestä tehtiin kovaa kyytiä ansioitunutta kansantaiteilijaa. Mitä oli tapahtunut? Sähköistyy. Tässä oli elokuva-aihe.”

Toivo Kärki suostui säveltämään elokuvan iskelmät sillä ehdolla, että Jaakko Salo tekee laulujen sovitukset ja elokuvan taustamusiikin. Hankkeen aikana Kassila pääsi tutustumaan Kärjen nopeaan sävellystapaan. ”Topi Kärjen kanssa pidimme yhden ainoan neuvottelun, jossa kerroin hänelle toiveeni lauluista. Määriteltyäni erästä Topi sanoi: ’Ai sinä tarkoitat tämäntyyppistä ... hmyyhmy ... taram ... hmyhmy ... taraataraa ...’ Hyräillessään Topi kirjoitti nuotteja paperille 15–20

sekunnin ajan. 'Kato perhana, tästähän tulikin aika kiva...' Näin syntyi yksi elokuvan lauluista."

Salon sai Kärjeltä vapaat kädet. Hän sovitti useimmat elokuvan iskelmistä perinteiseen rillumarei-tyyliin. Tällaisia lauluja ovat muun muassa Pakarisen esittämät *Herrojen metkut* ja *Muistatkos Anna* sekä elokuvan nimisävelmä *Meiltähän tämä käy*. Sen sijaan Markku Aron tulkitsema *Liian harvoin* on sovitettu modernimmin. Aron laulua säestetään muun muassa viihteellisellä jousistolla, ja puhallinsektion rytmikäs välike johtaa suuren maailman tyyliin orkestroitua ker-tosäkeistöön, jossa käytetään beat-komppia.

Jaakko Salo ei juurikaan säveltänyt vakavampiin elokuviin. Vuonna 1971 hän kuitenkin teki musiikin Mikko Niskasen ohjaustyöhön *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Johannes Linnankosken vuonna 1905 ilmestyneeseen menestysromaaniin perustuva elokuva hurmurikulkurista ja hänen naisistaan oli ilmeisesti eräänlaista terapiaa ohjaajalleen, joka halusi vapautua *Kahdeksan surmanluodin* aiheuttamasta henkisestä painolastista.

Niskasen elokuvasta ei koskaan tullut suurta arvostelumenestystä. Käsikirjoittajana toimineen, silloin vasta 25-vuotiaan kirjallisuudenopiskelija Panu Rajalan mielestä suurimpina syinä epäonnistumiseen olivat liiallinen kiire ja kokemattomien amatöörinäyttelijöiden käyttö sekä *Surmanluodit*, joka hallitsi vielä liikaa Niskasen ajatuksia. "Linnankosken koristeellinen teksti, jota Mikko vielä kuvauksissa lisäili, tuntui teennäiseltä lähes jokaisen suussa, ja kuvauskin toi mieleen lähinnä jäykät, puisevat venäläiset filmit pahimmillaan. Rekviisitassa näkyy kautta linjan pihtailu ja hutilointi. Rakkauskohtaukset ovat tahattoman koomisia, ja Olavin korvat punoittavat silkasta väsymyksestä."

Jaakko Salon elokuvamusiikkia ei sen sijaan leimaa hutilointi, vaan se on tehty ammattitaitoisesti. Musiikki pohjautuu Salolle ominaiseen tapaan muutamaaan pääteemaan, jotka toistuvat useassa kohdassa. Linnankosken tekstiin perustuva sävellys *Tulipunakukka* kuuluuun sekä Pertti Melasniemen laulamana että eri tavoin orkestroituina instrumentaaliversioina. Teema esiintyy erityisesti kohtauksissa,

joissa Melasniemen esittämä Olavi on lähdössä kohti seuraavaa määränpäättä. Melodia kuuluu myös elokuvan alkumusiikissa, jonka sovituksessa käytetään sointivärien dramaturgista vastakkainasettelua. Tätä keinoa Salo suosi monissa muissakin elokuvasovituksissaan: kiihkeästi soivat jouset ja vasket saavat vastapainokseen hempeäm-piäänisen klarinetin ja haitarin.

Elokuvassa kuullaan kaksi muuta pääteemaa. Salo koosti niistä myöhemmin Jukka Virtasen sanoittaman iskelmän *Aamu niityllä*, jonka Marjatta Leppänen levytti vuonna 1975. Sävelmän A-osa kuullaan elokuvan alkupuolella kohtauksessa, jossa Olavi tapaa Gasellin, yhden lukuisista naisistaan. Melodiavastuussa ovat huilu ja klarinetti, mutta kun Olavi lähtee Gasellin luota ja loikkaa ojan yli, tunnelmaa kevennetään hilpeällä harmonikalla. B-osan melodia esiintyy puolestaan noin puolen tunnin kohdalla Olavin ja Tumman tytön kohtauksessa.

Aamu niityllä kuuluu ilman muuta Jaakko Salon kauneimpien sävellysten joukkoon. Alkujaan instrumentaalimusiikiksi sävelletyt temaattiset ainekset sisältävät varsin paljon suuria melodiahypyjä, joten ne eivät ole kaikkein helpoimpia laulettavia. A-osan aloitusfraasi perustuu suomalaiselle molli-iskelmälle hyvin tyypilliseen niin sanottuun mollisekstimotiiviin, jossa hypätään g-mollin kvintti-säveleltä (d-sävel) pieni seksti ylöspäin terssille (b-sävel). Esimerkiksi Toivo Kärki käytti mollisekstimotiivia peräti joka toisessa hittikappaleessaan. Koko A-osa pohjautuu samaan mollisekstimotiiviin, jota toistetaan kaikkiaan neljä kertaa aina yhtä sävelaskelta alemmalla joka kerta hieman muunneltuna ja uudelleen soinnutettuna. Mollisekstimotiivin tapaan myös melodian toistuminen sekvensseinä oli keskeinen osa Toivo Kärjen sävellystyylillä. Siten *Aamu niityllä* liittyy tyylillisesti Kärjen tuotantoon ja laajemmin suomalaisen iskelmämusiikin perinteeseen, mutta sävellyksessä on myös persoonallisia piirteitä kuten jo aikaisemmin mainittu suurten melodiahyppejen runsas viljely.

Aamu niityllä oli mukana Jaakko Salon sovittamalla LP-levyllä *Marjatta Leppänen* (1975). Matti Kuusla ohjasi albumin pohjalta puolen tunnin mittaisen televisio-ohjelman *Pikku Mirjamin jännä päivä*. Leppäsen mukaan jokaisesta laulusta haluttiin tehdä oma tarinansa.

Gm Cm6 D7 F7

Nii - tyl - lä kas - teen vei aa - mun tuu - let, voi - ku - kan

B \flat

ta - kaa mä au - rin - gon näin

Nuottiesimerkki: *Aamu niityllä*, tahdit 1–8.

”Siihen otettiin mukaan kaikki mahdollinen ja mahdoton. Laulujen välissä on lyhyet esittelyt, ja nämä välispiikit puhui Cay Idström. Eri laulut kuvattiin sitten Matin valitsemissa paikoissa vähän joka puolella Suomea, ulkona. Minä lauloin kuvaustilanteessa synkkaan. Laulut lisättiin myöhemmin erikseen suoraan levyltä filmin ääniraitaan.”

Muita Jaakko Salon 1970-luvun alkupuolen televisiotöitä olivat esimerkiksi *Ilkamat-* ja *Katapultti*-nimiset viihdesarjat. Ensin mainitun esikuvana oli amerikkalainen *Rowan & Martin's Laugh-In*, joka oli tyhmää blondia näytelleen Goldie Hawnin läpimurtorooli. Suomalaisversiossa hänet korvasivat sisarukset Anja ja Anneli Koivisto. *Ilkamissa* näyttelivät Marita Nordberg, Marjatta Leppänen, Leo Lastumäki, Erkki Liikanen ja Seppo Kolehmainen sekä juontajia esittäneet Pentti Siimes ja Marja Korhonen. Ohjelman taustalla soi Jaakko Salon säveltämä groove-tyylinen musiikki, jossa olivat keskeisessä roolissa sähkökitara, urut ja puhaltimet sekä tarttuvat bluesasteikkoon perustuvat riffit. Musiikki ja liikkuminen pysähtyivät repliikkivälikkeissä, joiden jälkeen juhliminen jatkui hetken aikaa ennen seuraavaa sketsiä.

Jukka Virtasen mukaan *Ilkamat* pohjautui osin myös *Laugh-In*-sarjan ruotsalaisversioon *Partaj*. ”Tutkimme ulkomaisia nauhoja, varasimme ideoita ja sovelsimme ne Suomeen. Parhaat gagit keksimme itse.” Käsikirjoitusryhmässä olivat Salon ja Virtasen lisäksi Pertti Re-

ponen, Matti Kuusla, Seppo Ahti, Olli Alho ja Juha Virkkunen. He koontuivat kerran kuussa Espoon Kivilammen rannalla sijaitsevaan hotelli Lepolampeen kolmen vuorokauden ajaksi. Virtanen on ker-tonut, että tuottaja Heikki Seppälän maksama palkkio oli muodolli-nen, mutta kaikki lähtivät silti innolla mukaan. ”Jaakko roudasi po-rukkaan bändinsä vanhan klarinetistin ja mainosmiehen Paavo Par-tin. Tuskainen humoristi muotoili tilauksesta aforismeja, jotka Jaakko hioi kirkkaiksi. Juha Virkkunen luki niitä nipun puolenpäivän miete-lauseina radiossa.”

Salo käsikirjoitti Mainos-TV:n tuottamaa *Katapulttia* yhdessä Ah-din, Kuuslan, Virtasen ja Alhon kanssa. Ohjelmassa esiintyivät Mar-jatta Leppäsen, Erkki Liikasen, Rauni Luoman ja Kalle Holmbergin lisäksi valokuvamalli Anna-Liisa Ruotsi ja jääkiekkoilija Matti Keino-nen. Leppänen on luonnehtinut viihdesarjaa seuraavasti: ”*Katapultti* oli täysin kotikutoinen ja hirveän hauska naurupommi. Taustatiimi eli ideoita heittelevä käsikirjoitusremmi oppi tuottamaan hullutuk-sia rennosti ja rajoittamatta. Se oli hyvää oppia, viihteessähän useim-miten on vaarana liika kriittisyys, joka nujertaa ideat ennen kuin ne ehtivät edes itää. Eikä myöskään mukana olevia älykköjä vaivannut ideapalavereissa mikään kuivettava ylikriittisyys, vaan kokoukset oli-vat riemastuttavia ja niiden tuottama huumori todella valloittavaa.”

Uuno on numero yksi

Turhapuro-elokuvia

Spede Pasanen kirjoitti televisio-ohjelmaansa vuonna 1971 sketsin, jossa aviopari riitelee jo etukäteen lottovoitosta. Vesa-Matti Loirin ja Marjatta Raidan esittämällä henkilöillä ei aluksi ollut nimeä, ja heidän ulkomuotonsakin oli tavallisen keskiluokkainen. Loirin näyttelmästä aviomiehestä tuli vuoden 1973 aikana *Spede-show'n* vakiohahmo. Ensin Uskoksi ja myöhemmin Uuno Turhapuroksi ristitylle hahmolle päätettiin kesällä 1973 kuvata nimikkoelokuva.

Idea Turhapuron ulkomuotoon tuli Loirilta, jota viehätti ajatus siitä, että Uuno olisi kirkkaasti kulkevasta järjestään huolimatta hie-man ”deekiksellä” eli parta ajamatta ja hiukset sotkussa. Spede antoi Loirille vapaat kädet maskeerata itsensä. Loiri katosi pukuhuoneeseen ja tuli takaisin Uuno Turhapurona. Roolihahmon rähjäisyys herätti Simo Salmisen mukaan aluksi hämmennystä: ”Ohjaaja Inkeri Pilkama huusi ’Ei Vesku, ei!’ Ja Spede siihen päälle ’Jees Vesku, jees!’”

Elokuvatutkija Jukka Sihvonen näkee Turhapuro-elokuvat osana komedian laajempaa perinnettä, sillä ne ovat samaan aikaan kriittisiä ja myötäileviä. Uunon hahmo on suomalaisessa kulttuurissa klas-sista ruumiin prototyyppiä edustavan Paavo Nurmen juoksijapatsaan groteski vastakohta, johon ”kuuluvat huolimaton pukeutuminen ja irvokas naamiointi, avonainen suu, ulkoneva vatsa ja takkuiset tai rasvaiset hiukset”. Sihvosen mielestä komedioissa kriittisen naurun kohteeksi joutuvat ilmiöt sisältävät usein sellaisia suomalaisuuden

elementtejä, joiden kyseenalaistajiksi on asetettu Lallin, Kuikka-Koposen, Antti Rokan ja Pekka Puupään kaltaisia myyttisiä sankarihahmoja. Uno kuuluu näihin ”vastarannan kiiskiin”, jotka on nähty yhtäältä fantasioiden samaistumiskohteina (”osaisinpa ja uskaltaisinpa minäkin samalla tavalla”), toisaalta ideologisina heijastuspintoina (”kylläpä on typerää”).

Kahdeksan Spede-elokuva säveltänyt Jaakko Salo oli itseoituksellisesti valinnut *Uno Turhapuron* musiikin tekijäksi. Salo Turhapuron suttuinen olemus ei koskaan hämmentänyt, sillä Loirin esittämässä hahmossa oli hänen mielestään ”aimo annos rokkenrollia.” Salo suunnitteli Turhapurojen musiikillisen ilmeen yhdessä Speden kanssa.

”Istuimme pitkään ja ideoimme, mitä se musiikki voisi olla, että se olisi samassa mittakaavassa kuin elokuvan kuvallinen toteutus. Eli melko underground, melko askeettista, Veskun henkilöhaamoon perustuvaa ilottelua. Siinä ei ollut tarkoitus luoda mitään kontrapunktia Veskun hahmon taakse, vaan Spede piti tärkeänä, että kun kermakakku läjähtää naamaan, niin samalla täytyy musiikissa tapahtua vastaava asia eli se oli koomisten kohtausten alleviivausta. Tietysti Turhapuro-elokuvien joukossa on semmoisia jaksoja, joissa on liikuttu jossain tarkassa miljöössä. Silloinhan siihen on voitu tehdä jotain erikoistakin. Yksi on sotilasfarssi Uno Turhapuro armeijassa. Ja sitten Uno Turhapuro maalla, jolloin musiikki on saanut myös vastaavan ilmeen. Mutta aina kun kamera on kohdistunut Veskuun itseensä, niin silloin on soinut tämä Veskun perusteema sähkökitaralla ja wah-wah-pedaalilla höystettynä.”

Uno Turhapuro perustuu suurelta osin Unon ja hänen vaimonsa Elisabethin dialogiin, ja elokuvassa on käytetty hyvin vähän musiikkia. Salon säveltämän alku- ja loppumusiikin lisäksi kuullaan Pablo de Sarasaten sävellystä *Zigeneurweisen* (*Mustalaislauluja*, opus 20/1). Se soi playbackina kohtauksissa, joissa Uno luo uraa mestariviuulistina. Heti elokuvan alussa esitellään *Uno Turhapuro* -teema, jota Salo käytti sen jälkeen kaikissa muissakin Turhapuroissa. Rytmisesti iskevän melodian soinnutus perustuu kvinttisuhteisiin sointuihin (D7–G7–C7–F), joihin tuodaan lisää jännitettä toisen tahdin Eb9(b5)-

soinnulla. Bassolinjassa korostetaan erityisesti bluesväriä antavaa C7-soinnun septimiä eli b-säveltä. Monica Aspelund, Maija Hapuoja ja Irma Tapio laulavat *Uuno Turhapuro* -teeman lyhyet säkeet kaksi kertaa elokuvan alkutekstien aikana, ja niiden välissä Jaakko Salo improvisoi sähköpianolla.

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains the vocal line with lyrics: "Uu-no, Uu - no on nu-me-ro yk si". The lower staff is in bass clef and contains the piano accompaniment. Above the staves, the chord progression is indicated: C7, F, Eb5, D7, and D7b5. The music is in a blues-influenced style with a steady bass line and melodic vocal lines.

Nuottiesimerkki: *Uuno Turhapuro*, johdannon loppu ja tahdit 1–4.

Jukka Virtanen on riimitellyt *Uuno Turhapuro* -teeman tekstin, jonka sisältö saattaa olla joillekin epäselvä: ”Uuno, Uuno on numero yksi. Uunoa, Uunoa ympäröi lyksi.” Slangisana lyksi viittaa ruotsin kielen sanaan lyx eli Uunoa ympäröi ylellisyys, loisto. Teeman levytettyyn versioon Virtanen runoili Loirille kekseliästä verbaaliakrobatiaa sisältävät puhutut jaksot, jotka kuullaan laulettujen säkeistöjen välissä.

Alkujaan oli tarkoitus tehdä vain yksi Turhapuro, mutta ensimmäisen elokuvan yleisömenestys, yli 600 000 katsojaa, rohkaisi jatkaamaan. Speden tuottamana syntyi lopulta peräti 19 Turhapuro-elokuvaa. Suomen elokuvasäätiön kartoituksen mukaan vuosien 1972–1989 sadasta katsotuimmasta elokuvasta 28 on kotimaisia, ja näiden joukkoon mahtuvat kaikki 13 ensimmäistä Turhapuroa – suosituimpana vuoden 1984 *Uuno Turhapuro armeijan leivissä*, joka sai yli 750 000 katsojaa.

Spede Pasanen oli tullut aikaisemminkin varsin hyvin toimeen tarakan taloudenpidon ansiosta, mutta Uuno-elokuvien mahtava yleisömenestys paransi hänen tuotantoyhtiönsä tulosta merkittäväällä tavalla. Spede tunnettiin alalla reiluna palkanmaksajana, ja Turhapu-

rojen suosio lisäsi hänen työntekijöilleen maksamia palkkioita entisestään. Myös Jaakko Salo sai Turhapurojen menestyksestä oman osansa, ja heinäkuuhun sijoittunut elokuvamusiikin tekeminen olikin hänelle taloudellisesti merkittävä ”kesätyö”.

Suurimman osan Turhapuroista ohjanneen Ere Kokkosen mukaan elokuvat kuvattiin – Vesa-Matti Loirin osuuksia lukuun ottamatta – ”pilkuntarkasti” ennalta laaditun käsikirjoituksen mukaisesti. Myös Spede Pasanen on kertonut, että Uunot olivat lähes sanatarkkaa käsikirjoituksen siirtämistä filmille. ”Ehkä joitakin toimintoja maustetaan lisävivahtein kuvaustilanteissa, mutta pääosiltaan – etenkin kun ollaan valmiin tekstin kanssa tekemisissä – kyse on varsin tarkasta valmiin käsikirjoituksen noudattamisesta.”

Turhapurojen musiikin tekemiseen liittyi sekä tarkkaa suunnittelua että spontaanisuutta. Salo sävelsi pääteemat etukäteen. Studiassa Salon valitsemat ammattimuusikot improvisoivat annettujen teemojen pohjalta. Äänitystä johti ja valvoi Salo, joka huolehti siitä, että musiikki soitettiin kellontarkasti suhteessa elokuvan tapahtumiin. Lähes kaikissa Turhapuro-elokuvissa rumpalina toiminut Hannu ”Roope” Koistinen on muistellut, että Salo kävi katsomassa leikkausvaiheessa olleen elokuvan ja teki samalla tarvittavat muistiinpanot.

”Hän muisti koko elokuvan ulkoa tullessaan studioon! Hänellä oli mukanaan yksi tai kaksi nuottipaperille kirjoitettua musiikkiaihiota ja sekuntikello. Jakke kertoi meille, mitä kulloisessakin soitettavassa kohtauksessa tapahtui, oliko se hauska ja millä tavalla. Erikoi- sen hauskat kohtaukset hän usein vielä näytteli iloksemme, jonka jälkeen tiesimme, mihin kohtaan tulee wah-wah-kitara tai rumpuefekti ja miksi. Kello määräsi esimerkiksi temponvaihdokset, ja myös kappaleiden loput tehtiin usein kelloon tuijottaen. Viimeisinä vuosina studiassa oli jo videonauhuri käytössä, joten myös muusikot näkivät lopputuloksen saman tien. Se ei onneksi kuitenkaan lopettanut jo tutuksi tullutta kapellimestarin näyttelemistä ennen ottoja.”

Tutkija Ari Honka-Hallila on jakanut vuosien 1973–1986 ”Uuno- saagan” kolmeen vaiheeseen, joista ensimmäistä eli ”tutustumisvai- hetta” edustavat elokuvat *Uuno Turhapuro* (1973), *Professori Uuno D. G.*



Jaakko Salon musiikki säesti saumattomasti Uuno Turhapuron liikkumista valkokankaalla. Turhapuron pariskuntaa esittivät Marjatta Raita ja Vesa-Matti Loiri.

Turhapuro (1975), *Lottovoittaja Uuno Turhapuro* (1976) ja *Häpy endkö? eli kuinka Uuno Turhapuro sai niin kauniin ja rikkaan vaimon* (1977). Niissä jatketaan esivaiheessa alkanutta Uunon maailman luomista sekä tutustutaan hänen elämisensä ehtoihin ja lähipiirinsä ihmisiin.

Turhapuro-elokuvien ensimmäisessä vaiheessa Jaakko Salon säveltämän musiikin määrä ja merkitys kasvaa vähitellen. *Professori Uuno D. G. Turhapurossa* on alku- ja loppumusiikin lisäksi jo jonkin verran taustamusiikkia. Loirin liikehännän koomisia piirteitä korostetaan *Uuno Turhapuro* -teeman pohjalta improvisoidulla musiikilla, josta vastaavat sähkökitaristi Heikki Laurila ja sähköpianoa ja klavinettiä soittava Jaakko Salo. Uunon vaimon Elisabethin painajaisunen taustalla kuullaan suorastaan impressionistissävyyistä musiikkia, jos-

sa vibrafoni myötäilee sähkökitaraa. Salohan oli käyttänyt vibrafonia jo Kassilan *Lasisydämessä* kuvaamaan mielen järkkymistä.

Lottovoittaja Uno Turhapurossa musiikkia on käytetty pitkälti samalla tavalla kuin sarjan edellisessä elokuvassa. *Uno Turhapuro* -teeman lisäksi elokuvassa esiintyy myös toinen pääteema. Tämä bluesvaikutteinen melodia kuullaan kitaristi Heikki Laurilan sähköisenä näkemyksenä Unon pröystäillessä lottovoitollaan turkki päällään ja aurinkolasit silmillään.

Elokuva *Häpy endkö?* on juonensa puolesta pitkälti aikaisemmissa elokuvissa esiintyneiden aihepiirien kertausta, mutta musiikillisesti se on jälleen askel monipuolisempaan suuntaan. Alkumusiikin sovituksessa on käytetty sähkökitaran ja koskettimien lisäksi neljää puhallinsoitinta. Turhapuron matkustaessa Helsinkiin *Uno Turhapuro* -teema kuullaan Unto Haapa-ahon möreä-äänisen baritonisaksofonin soittamana, kun taas Unon ja Elisabethin seurustelun aikana pääteemaan tuo romanttisia sävyjä Jaakko Salon harmonikka. *Yksi ruusu on kasvanut laaksossa* -kansansävelmän melodia kuullaan paitsi Loirin laulamana myös elokuvan taustamusiikissa.

Pääkaupungin urbaania tunnelmaa kuvataan puolestaan hitaalla triolikomppiin perustuvalla rock'n'rollilla. Salo on säveltänyt elokuvaan lisäksi sivuteeman, joka kuullaan jo alkutekstien aikana. Sitä käytetään erityisesti veneilyjaksoissa, ja sen melodian soittaa useimmiten Unto Haapa-aho saksofonillaan. Turhapuro-elokuvien musiikeista vuonna 2003 julkaistulla CD-kokoelmalla *Uno on numero yksi!* kyseinen sivuteema esiintyy nimellä *Liukuva lätkä ja pää edellä pusikkoon*.

Ari Honka-Hallilan mukaan Uno-saagan toiseen eli ”vakiinnuttamisvaiheeseen” kuuluvat Ere Kokkosen ohjaamat elokuvat *Rautakauppias Uno Turhapuro, presidentin vävy* (1978), *Uno Turhapuron aviokriisi* (1981), *Uno Turhapuro menettää muistinsa* (1982) ja *Uno Turhapuron muisti palailee pätkittäin* (1983). Näissä elokuvissa Unon ympäristö vakiintuu Helsingiksi, perinnön varmistamisesta ja siihen liittyvästä avioeron välttämisestä tulee juonen ydin eikä Unon lähimpään henkilögalleriaan tule enää muutoksia. Unon maailma on tässä vaiheessa katsojille jo tuttu sarjan aikaisemmista elo-

kuvista, mikä antaa mahdollisuuden pilkkoa elokuvan ainekset pieniksi palasiksi. Katsojalle ei tarvitse selittää henkilösuhteita eikä oikeastaan syysuhteitakaan, jos appiukon Uunoa koskevat aikomukset ovat entuudestaan tuttuja.

Tavallisesti elokuvissa siirtymillä ei ole muuta tehtävää kuin viedä tapahtumat uuteen aikaan ja paikkaan, mutta Honka-Hallilan mielestä Spede-elokuvissa siirtymätkin ladataan mahdollisuuksien mukaan vitseillä, jolloin ne saavat kohtauksen luonteen. Tyypillisiin katkoihin kuuluvat Speden keksintöjen esittelyt, jotka alkavat jo toisessa Uuno-elokuvassa. Pertti Melasniemen ohjaamassa elokuvassa *Uuno huikeat poikamiesvuodet maaseudulla* (1990) on musiikillisesti yksi kaikkein kiinnostavimmista Speden keksintöjen esittelyjaksoista, sillä moottoriveneiden ajelua säestetään sambarytmisellä teemalla *Härskin veneet*, jonka Salo improvisoi ranskalaistyylisesti haitarillaan Heikki Laurilan myötäillen kokonaisuutta kitarallaan.

Honka-Hallila on nostanut esiin elokuvan *Uuno Turhapuro menettää muistinsa*, joka on hänen mukaansa erittäin pirstaleinen ja lyhyistä segmenteistä koostuva. Esimerkiksi appiukon käynti valepsykiatrin vastaanotolla esitetään viitenä erillisenä palana. Honka-Hallilan mielestä ei voida puhua varsinaisesti rinnakkaiskerronnasta vaan ”liittäiskerronnasta”, sillä tapahtumilla ei ole juonellista eikä välttämättä ajallistakaan yhteyttä.

Uuno-elokuvien kerronnallinen pirstaleisuus korostaa musiikin merkitystä, sillä tiettyyn henkilöön tai ympäristöön liittyvien teemojen avulla voidaan selkeyttää juonellista hajanaisuutta. *Uuno Turhapuro menettää muistinsa* -elokuvaan Salo onkin säveltänyt omat teemat sekä Simo Salmisen esittämälle Sörsselssönille että Tapio Hämäläisen tulkitsemalle vuoristoneuvos Tuuralle. Molemmat melodiat esitellään katsojille Salolle ominaiseen tapaan jo elokuvan alkumusiikin aikana. Sörsselssöniin liittyvä sävelaihe kuullaan lattarikompiksi fuusiojazziksi sovitettuna kohtauksessa, jossa Simolle parturoidaan punkkarin hiukset. Tuuran rytmikkäässä melodiassa on puolestaan *Millipilleri*-elokuvan musiikin tapaan viittauksia Mancinin *Baby Elephant Walk* -sävelmään. Myös Härski-Hartikaisen johta-

malle Rauhanturvaajat-yhdistykselle on sävelletty oma teema, jossa pikkolohuilun ja vaskipuhaltimien hallitsemaan armeijan puhallinorkesterin sävelmaailmaan tuodaan humoristisia sävyjä bassoklarnetilla ja sähkökitaralla.

Salon sävelmillä on tärkeä tehtävä Uuno-elokuvien lukuisissa siirtymäjaksossa, joiden musiikki on useimmiten kehitelty elokuvan pääteemojen pohjalta. Esimerkiksi *Uuno Turhapuro menettää muistinsa* -elokuvassa on paljon lyhyitä taustamusiikin pätkiä, jotka on improvisoitu Uunon, Sörsselssönin, Tuuran ja Rauhanturvaajien teemojen pohjalta. Kun Tuura näkee elokuvan alkupuolella Uunon kasvot joka puolella, taustamusiikissa sekoitetaan kiinnostavasti Uunon ja Tuuran teemoja.

Jaakko Salo teki 1980-luvun vaihteessa Turhapurojen lisäksi musiikin Spede-tuotannon elokuvaan *Koeputkiakuinen ja Simon enkelit* (1979) ja *Tup akka lakko* (1980). Ensin mainitun elokuvan musiikki on merkitty Salon lisäksi Jürgen von Schnitzelin nimiin, joka on Spede Pasasen salanimi. Speden syntetisaattorilla soittama alkumusiikki poikkeaaakin merkittävällä tavalla Jaakko Salon sävellystyylistä, ja myös elokuvan taustamusiikki perustuu suurelta osin kyseiseen elektronimusiikki-teemaan.

Tup akka lakon jazzvaikutteinen loppumusiikki on Salon säveltämä, kun taas elokuvan alkutekstien aikana on käytetty Maarit Halmeen laulamia sikermiä tunnetuista sävelmistä. *Tup akka lakon* musiikinnumeroista hulvattomin on Vesa-Matti Loirin laulaen ja bongorummulla improvisoima *Nunnu-rock*.

Uuno-saagan kolmannen vaiheen muodostavat Honka-Hallilan mukaan elokuvat *Uuno Turhapuro armeijan leivissä* (1984), *Uuno Epsanjassa* (1985) ja *Uuno Turhapuro muuttaa maalle* (1986). Niissä Turhapuron maailmaa liikutellaan Helsinkiä laajemmalla alueella. Ensin mainitun elokuvan toisena pääteemana *Uuno Turhapuro* -kappaleen lisäksi on sotilasmusiikkiin viittaava sävelaihe, joka on elokuvatutkija Juha Seitajärven mielestä sukua *Päämaja*-elokuvan sävelmälle *Marskinpa miehiä*. Sotilasmusiikki-teeman sovituksessa on Salolle tyypilliseen tapaan sekä vakavia että humoristisia sävyjä, sillä pikkolohui-

lu, pasuuna, trumpetti ja rummut saavat rinnalleen hilpeästi kilkuttelevan ksylofonin.

Uno Epsanjassa on musiikillisesti ehkä monipuolisin ja kiinnostavin Turhapuro-elokuva. Markku Johanssonin ja Simo Salmisen komeasti trumpeteilla soittama alkumusiikki viittaa paitsi Espanjaan myös Ennio Morriconen elokuvamusiikkiin ja sitä kautta Speden 1970-luvun vaihteen lännenelokuviin. Satu Silvon esittämän Rositan viettelevyyttä lisää Reijo Lehtovirran alttosaksofonilla tulkitsema romanttinen teema, jota myötäillään sordinotrumpetilla. Uunon golfin pelaamisen koomisuutta korostetaan groove-tyyliseksi sovitetulla *Uno Turhapuro* -teemalla, kun taas tanssikiilpailukohtauksessa parodioidaan 1980-luvun syntetisaattoreilla tuotettua discomusiikkia.

Uno Turhapuro muuttaa maalle -elokuvan pääteemassa on yhdistelty kekseliäästi Don Georgen *Keltaruusun* (alk. *The Yellow Rose of Texas*) sekä Steve Nelsonin ja Jack Rollinsin *Kuuraparran* (alk. *Frosty the Snowman*) melodisia aineksia. *Kantri-Uuno*-teeman reippaasti svengaavassa country and western -tyylisessä sovituksessa kuullaan muun muassa Seppo Sillanpään banjoa, Olli Haaviston steel-kitaraa ja Jari Lappalaisen viulua. Samaa pääteemaa on käytetty myös elokuvassa *Uunon huikeat poikamiesvuodet maaseudulla* (1990).

Spede Pasasen ohjaamassa elokuvassa *Uno Turhapuro – kaksoisagentti* (1987) on kiinnostava kohta, jossa Uuno johtaa sinfoniaorkesteria. Vesa-Matti Loiri valmistautui kohtaukseen huolellisesti, sillä hän harjoitteli Sibeliuksen *Finlandiaa* serkkunsa Paavo Berglundin opastuksella. Loiri on kertonut, että Berglund antoi oman partituurinsa hänen käyttöönsä. ”Uunon *Finlandia* kuvattiin Lahden kaupunginorkesterin kanssa. Siellä konserttimestarilla oli nousut vähän homma päähän, ja hän suhtautui aika ylimielisesti. Kun meillä tuli jostain riitaa, näytin, että partituurissa lukee näin. Mies ihmetteli, että mikäs partituuri tämä muka on. Kerroin sen olevan kapellimestari Paavo Berglundin. Silloin konserttimestari alkoi mielistellä.”

Suurin osa Turhapuro-elokuvien musiikista on humoristisesti värittynyttä, mutta erityisesti Uunon naisihastuksiin liitetään myös romanttissävyyisempää musiikkia, jossa hyödynnetään esimerkiksi sak-

sofonin sensuellia äänenväriä. Yksi näistä naisteemoista kuullaan Hannu Seikkulan ohjaamassa elokuvassa *Tupla-Uuno* (1988), jossa Caron Barnesin näyttelämän FBI-agentin toimintaa säestetään käheällä saksofonilla, huilulla ja sordiinotrumpetilla. Sama teema kuullaan myös elokuvan veneilykohtauksessa sambaksi sovitettuna.

Jaakko Salo oli mukana 1980-luvun lopussa Turhapurojen lisäksi elokuvissa *Fakta homma* (1987) ja *Onks' Viljoo näkyne?* (1988). Näistä jälkimmäisessä Salon elokuvamusiikin perustana on vastakkainasettelu maaseudun ja kaupungin välillä. Taka-Surkee-nimiseen paikkakuntaan ja Heikki Kinnusen Viljoa kyselevään roolihahmoon liittyy hilpeä countrytyylinen *Viljon teema*. Jännityskohtauksissa ja urbaanisissa ympäristössä kuullaan puolestaan svengaavaa *Häkäjazz*-teemaa, jonka melodiasta vastaa Heikki ”Häkä” Virtanen bassollaan.

Samannimiseen televisiosarjaan perustuvassa Jukka Virtasen ohjaamassa elokuvassa *Fakta homma* on hieman puolivälin jälkeen kiinnostava kohtaaminen, jossa Jaakko Salo esiintyy näyttelijänä. Hän tulkitsee parodiseen sävyyn juhannuskohtauksessa hanuristia, joka soittaa diegeettisesti nuotion äärellä Arvo Koskimaan sävellyksen *Keinumorsian*. Salo jää esityksensä jälkeen hetkeksi istumaan nuotion äärelle harmonikka sylissä ja juomamuki kädessään, kunnes saa maksun esityksestään Lasse Karkjärven esittämältä Hekalta. Salo nyökkää vai ti kiitokseksi ja tarjoaa ryyppyä pullostaan, minkä jälkeen hän kääntyy selin ja juo itsekin pullon suusta.

Siirryttäessä 1990-luvulle Uuno-elokuvien yleisömenestys alkoi laskea. *Uuno Turhapuron poika* (1993) oli sarjan ensimmäinen, jonka katsojaluvut jäivät alle kahdensadan tuhannen, vaikka se olikin kyseisen vuoden katsotuin kotimainen elokuva. Elokuvatutkija Kimmo Laineen mukaan Turhapurojen suosion lasku liittyi omalta osaltaan kotimaisten elokuvien kävijämäärien yleiseen romahdukseen 1990-luvulla.

Ere Kokkosen ohjaamassa elokuvassa *Uuno Turhapuro herra Helsingin herra* (1991) on *Uuno Turhapuro* -teema sovitettu todella svengaavaksi grooveksi. Pirkka-Pekka Peteliuksen esittämän presidenttiehdokas Tömisevän vaalikampanjan taustalla alkaa kehittyä musiik-

kiteema, joka kuullaan lopulta Peteliuksen ja lauluyhtyeen esittämänä Tömisevän vaalivideolla. *Tömisevä*-teema on saanut humoristisen tekstinsä Jukka Virtasen kynästä. Trumpetisti Markku Johanssonin ja pianisti Jari Puhakan tähdittämä orkesteri esittää elokuvan tanssikilpailukohtauksen aikana playbackina salsan, josta kehittyi myöhemmin *Yksityisetsivä Terävä* -teema elokuvaan *Johtaja Uno Turhapuro pisinismies* (1998).

Spede Pasasen ohjaamassa *Uno Turhapuron pojassa* (1993) Unnoa imitoivaa gangsteria esittää Jukka Puotila. Elokuvan jazzillisen pääteeman A-osassa Reijo Lehtovirran rytmikäs alto, Unto Haapaahon muhkea baritoni ja Juhani Aaltosen heleä huilu käyvät mukavaa vuoropuhelua, kun taas B-osassa päämelodiavastuussa on Heikki Laurila sähkökitarallaan. Tätä *Uno Turhapuron poika* -teemaa käytetään monin eri tavoin instrumentoituna elokuvan taustamusiikissa. Esimerkiksi Anu Hälvän esittämän gangsteripomon kohtauksissa se soi toisinaan latinalaisrytmisenä, toisinaan hillityn romanttiseksi sovitettuna.

Kaikista Turhapuro-elokuvista vähiten yleisöä veti Hannu Seikkulan ohjaama *Uno Turhapuron veli* (1994), joka sai ainoastaan 20 000 katsojaa. Suurimpana syynä yleisökatoon oli varmasti se, että elokuva tehtiin ilman Vesa-Matti Loiria. Musiikillisesti *Uno Turhapuron veli* on kuitenkin kiinnostava, sillä Salo joutui kehittämään uusia teemoja, koska *Uno Turhapuro* -tunnussävelmää ei Loirin puuttessa voitu käyttää kuin muutamassa kohdin. Teemu Salminen tunnelmoi klarinetillaan sweet jazz -tyylisen pääteeman, joka liittyy Esko Salmisen esittämään Unnon veljeen. Myös Turhapuron veljen anoppia näyttelevällä Mai-Brit Heljolla, Heikki Kinnusen ja Vesa Mäkelän poliiseilla sekä Pirkka-Pekka Peteliuksen roolihahmolla on kullakin omat teemansa.

Ere Kokkosen ohjaamassa elokuvassa *Johtaja Uno Turhapuro pisinismies* (1998) kuullaan jo aikaisemmin mainitun *Yksityisetsivä Terävä* -teeman ja groove-tyylisesti sovitetun *Uno Turhapuro* -teeman lisäksi kappale *Soitto soi*. Tämän Uuden Iloisen Teatterin estradiiviidettä mukailevan ja jossain määrin myös parodioivan iskelmän esittävät

elokuvan näyttävässä loppukohtauksessa playbackina Vesa-Matti Loiri, Santeri Kinnunen, Laura Huhtamaa ja Anu Palevaara sekä Seitsemän seinähullua veljestä. Jaakko Salo on tehnyt *Soitto soi* -sävelmään melodian lisäksi tekstin, kuten myös toiseen elokuvassa kuultavaan iskelmään *Tytön sietää tietää*.

Jaakko Salon kuoleman jälkeen hänen Turhapuro-elokuvien musiikeistaan julkaistiin 38 ääniraitaa sisältänyt tribuuttialbumi *Uuno on numero yksi!* Levyn kasasi tuottaja Juha Nikulainen, joka oli ehtinyt saada Salolta yli kymmenen tuntia Turhapurojen musiikkinauhoja ennen tämän kuolemaa. Levy julkaistiin perikunnan ja elokuvissa soittaneiden muusikoiden tuella vuonna 2003, ja se juhlisti samalla Uuno-elokuvien kolmikymmenvuotista taivalta. Salon vanhoja Turhapuro-sävellyksiä kuultiin myös elokuvassa *Uuno Turhapuro – This Is My Life* (2004), joka tehtiin postuumisti Pasasen ja Salon kuoleman jälkeen.

Turhapurojen lisäksi Salo teki 1990-luvulla musiikkia myös Timo Koivusalon ohjaamiin elokuviin. Hän ei ollut vielä mukana *Pekko Aikamiespojan poikamiesajassa* (1993), mutta sovitti musiikin sitä seuranneisiin elokuviin *Pekko ja poika* (1994), *Pekko ja massahurmaaja* (1995), *Pekko ja muukalainen* (1996) sekä *Pekko ja unissakäveliä* (1997). Niiden äänimaisemat on rakennettu samoin kuin monissa Spede-tuotannoissa, sillä suurin osa taustamusiikista perustuu muuttaman iskelmällisen teeman muunteluun.

Esimerkiksi *Pekko ja poika* -elokuvan instrumentaaliolosuhteet pohjautuvat Koivusalon sävelmiin *Mihin kaarnalaivat katoaa* ja *Muistojen niitty*. Salolle tyypilliseen tapaan instrumentaatio vahvistaa kohtauksen tunnelmaa. Pekon mopon kulkua vauhdittaa sähkökitara, jolla Heikki Laurila tulkitsee Koivusalon sävellyksen *Mihin kaarnalaivat katoaa*. Romanttista tunnelmaa loihditaan *Muistojen niitty* -kappaleella, jonka soittavat Laurila akustisella kitaralla ja Salo harmonikalla. Molemmista iskelmistä kuullaan myös laulettu versio, joista vastaavat Joel Hallikainen ja Satu Silvo.

Koivusalo on kertonut, että hän tyrmistyi keskustellessaan muuttamien kriitikoiden kanssa *Pekko ja massahurmaajan* musiikista. ”Kysyin, että mitä tykkäsitte elokuvamusiikista, josta itse olen ihan ylpeä.

Siinä on kauniita melodioita, joita Jaakko Salo on ammattitaidollaan sovittanut; siellä on Jari Puhakkaa, Heikki Laurilaa – maan ykkösjät-kiä – ja musiikki on toteutettu sekunnin 1/24-osan tarkkuudella. Vastaus kuului älykkäästi: 'Ai musiikista, tarkoitatko sitä, kun Hallikainen lauloi vai?' Siinä kohtaa tipahdin. Niille elokuvan musiikki tarkoitti, että Hallikainen lauloi. Ne ei edes kuulleet, että siellä on jotakin muuta. Että siellä olisi rakennettu teemoja, jotka kasvaa, muuttuu ja polveilee henkilöiden mukana. Musiikki luo tunnelmia, muokkaa tapah- tumia ja tukee tarvittaessa – monesti myös ennakoi, herättää odo- tuksia, tuo takaumia ja yhdistää ihmisiä toisiinsa. Kriitikoille musiik- kia tarkoittaa, että on alleviivattu punaisella tussilla, kun lauletaan.”

Sarjan toistaiseksi viimeisin elokuva *Pekko ja unissakävelijä* poik- keaa musiikillisesti aikaisemmista Pekko-elokuvista, sillä kitaristi Heikki Laurilan, rumpali Tapani ”Nappi” Ikosen, basisti Tapio Salon ja kosketinsoittaja Jari Puhakan lisäksi taustoista vastasi Pori Sinfo- nietta. Alku- ja loppumusiikkina käytetään instrumentaaliversiota Koivusalon sävellyksestä *Maantien menopeli*, jonka Salo on sovitta- nut Pori Sinfonietalle viihteellisen maalailevasti. Muita Koivusalon elokuvaan kirjoittamia iskelmiä ovat Susanna Palin-Airilän laulama *Unissakävelijä* sekä Satu Silvön ja Rea Maurasen tulkitsema *Vain yh- dessä olemme ehjät*.

Pekkojen lisäksi Salo vastasi sovituksista Koivusalo-tuotannoissa *Kulkuri ja joutsen* (1999) ja *Rentun ruusu* (2001). Hän oli myös mukana Juha Tapanisen ohjauksessa *Iskelmäprinssi* (1991), joka oli kunnian- osoitus suomalaiselle populaarimusiikille ja 1950–1960-lukujen iskel- mäelokuville. Neljän Salo-sovituksen joukossa ovat Tapanisen säveltä- mät ja sanoittamat ja Mart Sanderin laulammat kappaleet *Teiden tan- go* ja *Kun sydän on levoton*. Näistä ensin mainittu on sovitettu perin- netietoisesti viululle ja harmonikalle, kun taas jälkimmäinen keinuu muun muassa sähköurkujen, vibrafonin ja saksofonin tulkitsemana.

Mustarastas

Fazerin vuodet

Scandia siirtyi pahimman kilpailijansa Fazerin omistukseen vuonna 1972. Suomalaisen äänilevyteollisuuden historiaa tutkineen Jari Muikun mukaan Scandian myyminen poikkesi muista 1960–1970-luvuilla tapahtuneista musiikkialan yrityskaupoista, sillä taustalla ei ollut yhtiön huono taloudellinen tilanne vaan lähinnä henkilökohtaiset syyt. Jaakko Salon mielestä Paa-vo Einiö ja Harry Orvomaa olivat väsyneitä paitsi toisiinsa myös päivittäiseen uurastamiseen pienessä levy-yhtiössä: ”Se mitä oli haluttu nuoruudessa tehdä, oli saatu tehdyksi, eikä ollut enää ambitioita kohottaa firmaa suuremmalle taloudelliselle tasolle, vaan todettiin, että tämä on sopiva hetki poistua tyylikkäästi kuvasta. Firma olisi toki voinut jatkaa vielä olemassaoloaan, mutta mitään suuria kehitysnäkymiä ei ollut näköpiirissä.”

Einiö vastusti yrityskauppaa, mutta Orvomaa sai hänet ylipuhuttua. Orvomaa myös delegoi myyntineuvottelut Einiölle, sillä hän päätteli, että myymiseen vastentahtoisesti suhtautunut Einiö saisi Scandiasta paremman hinnan kuin hän itse. Einiö jäi kaupan jälkeen Fazerin palvelukseen aina vuoteen 1990 saakka. Hänen tehtäviinsä kuului muun muassa Scandian vanhan äänitetuotannon uudelleenjulkaisu ja iskelmäkustannus. Orvomaa puolestaan toimi Fazerin hallintoelimiissä ja erityistehtävissä, kuten yhtiön edustajana Teostossa ja muissa musiikkialan järjestöissä, kunnes hän jäi sairaseläkkeelle 1970-luvun lopulla.

Einiön mukaan Scandian myyminen oli jälkikäteen tarkasteltuna virhe. Tähän arvioon on helppo yhtyä, sillä yhtiö ehdittiin kaupta samaan aikaan kuin suomalainen ääniteteollisuus alkoi kasvaa suorastaan räjähdysmäisesti. Muikun selvitysten perusteella äänitteiden myynnin kappale- ja markkamäärä peräti nelinkertaistui vuodesta 1970 vuoteen 1977 mennessä, ja parhaimpina vuosina kasvu oli jopa kahdeksankymmenen prosentin luokkaa. Muikku pitääkin 1970-lukua merkittävimpänä ajankohtana kotimaisen ääniteteollisuuden historiassa.

Suurimpana syynä äänitealan kasvuun oli uusi c-kasettiformaatti. Vuonna 1970 kasettisoitin oli vain joka kymmenennessä kodissa, kun vuonna 1980 niiden peitto kotitalouksissa oli jo 145 prosenttia. Vuosikymmenen aikana c-kasettien osuus äänitteiden kappalemääräisestä myynnistä nousi alle kymmenestä prosentista lähes viiteenkymmeneen prosenttiin. Kasettisoittimien yleistymisen myötä kotimaiset äänilevy-yhtiöt pystyivät hyödyntämään niin sanottua back-katalogiaan eli aikaisemmin julkaistua materiaaliaan edullisessa ja helposti käsiteltävässä muodossa.

Scandialla oli laaja ja laadukas katalogi, josta olisi pystynyt koostamaan menestyviä c-kasettikokoelmia. Yhtiö oli kuitenkin ehtinyt lissensoida 1960-luvun lopussa äänitetuotantonsa kasettimonistusoikeudet Fazerille, sillä Harry Orvomaa ei uskonut kasetin tulevaisuuteen ääniteformaattina. Tätä Scandian päätöstä pidettiin Muikun mukaan Fazerilla ”suorastaan käsittämättömänä toimenpiteenä”.

Kasettisoittimien yleistyminen muutti merkittävästi musiikin kuluttamista ja suomalaista musiikkiteollisuutta, mutta sillä oli myös vaikutuksensa siihen, miten uudet kyvyt seuloituivat levy-yhtiöihin. Jaakko Salo alkoi saada 1970-luvun alussa päivittäin demokasetteja laulajaksi tai laulun tekijäksi haluavilta. Karsiutumisprosentti oli suuri, mutta Salo pyrki silti kertomaan hylkäysuutiset lempeästi sekundatason laulajillekin. Yleensä hän lähetti huonoille viestin, että musiikkia voi harrastaa ihan vain lähipiirissäkin. Salon mielestä aloittelevan artistin kanssa työskentely oli herkkää tasapainoilua, sillä ”toiset kestävät rankempaa käsittelyä, toisista häviää muokattaessa vähäininkin persoonallisuus”.

Scandian myyminen Fazerille loukkasi Jaakko Saloa syvästi. Hän koki, että oli tehnyt ”ihan turhaan selkänahkaa repimällä hommia”, kun yhtiö oli ollut näin helposti myytävissä. Salo jättäytyikin yhtiökaupan jälkeen freelanceriksi. Paavo Einiö sai hänet kuitenkin houkuteltua kaksi vuotta myöhemmin levytyspäälliköksi Fazerin tytäryhtiöön Finndisciin. Scandia oli ehtinyt ostaa tämän toimitusjohtaja Rolf Kronqvistin ja tuotantopäällikkö Erik Lindströmin vuonna 1963 perustaman levy-yhtiön vuonna 1970. Scandian myymisen yhteydessä Finndisc siirtyi Fazerille, joka herätti sen henkiin vuonna 1974.

Finndiscistä tuli yksi Fazer-perheen kolmesta levy-yhtiöstä Finnlavyn ja Scandian rinnalla. Einiö on kertonut, että Finndiscissä vallitsi ”pitkälti vanha Scandian henki”. Harry Orvomaa ja Toivo Kärki olivat olleet riidoissa keskenään, mutta Einiön mukaan Kärki oli Saloa ja häntä itseään kohtaan ”koko ajan ehdottoman korrekti”.

Salo on todennut leikkisästi, että hän sai Finndiscin myötä ”oman hiekkalaatikon”. Hän työskenteli erittäin mielellään Finndiscin kaltaisessa pienessä tuotantoyksikössä, joka sai toimia kohtuullisen itsenäisesti. Sen sijaan emoyhtiö Fazer oli hänen mielestään 1970-luvulla liiankin iso. ”Siellä pidettiin tiettyjä kokouksia ja tiettyjä rutiineja, mutta se ei mua viehättänyt. Mä olin tykästynyt siihen, että oli pari kolme ihmistä, jotka keskenään teki nopeita päätöksiä.”

Finndisc julkaisi vuosittain kymmenkunta albumia ja toistakymmentä singleä. Varsinkin toiminnan alkuaikoina keskeisessä roolissa olivat artistit, joiden kanssa Salo oli aloittanut yhteistyön jo Scandian vuosina. Esimerkiksi Eino Gröniltä julkaistiin viisi uutta LP-levyä ja albumi *Parhaat päältä*, jolle oli koottu Grönin kappaleita Scandia-kaudelta.

Finndiscin levymerkkejä olivat Delta ja Rondo, joista ensin mainittu painottui popmusiikin suuntaan. Sille äänittivät muun muassa Virve ”Vicky” Rosti, Danny, Kalervo ”Kassu” Halonen sekä Kirka ja Anna Babitzin. Rondo puolestaan keskittyi perinteiseen suomalaiseen iskelmään, ja sen artisteihin kuuluivat Eino Grönin lisäksi esimerkiksi Jukka Raitanen, Pekka Himanka, Taisto Ahlgren, Anneli Sari ja Hortto Kaarlo.

Finndiscin artisteista kaupallisesti parhaiten menestyi Vicky Rosti (oik. Virve Tukia), joka oli päässyt vuonna 1974 Popmuusikot ry:n laulukilpailun voiton myötä vain 15-vuotiaana Dannyn In the Rock-kesäkiertueen naissolistiksi. Alkuvuodesta 1975 Danny vei Vickyn Finndisciin Jaakko Salon arvioitavaksi. Salo päätti antaa tytölle mahdollisuuden ”edes yhden” singlen levytykseen.

Rosti on kertonut, että Salo tilasi Kari Kuuvalta häntä varten kappaleen *Siinä ruutia on kun rakastun*. ”Ja sitten Jakke ehdotti, että jos mä löytäisin jonkun käännöskappaleen, jonka voisi laittaa sinne B-puolelle. Niin me sitten luokkakavereitten kanssa löydettiin *The Night Chicago Died*.”

Pertsa Reposen suomeksi sanoittama ja Veikko Samulin sovittama *Kun Chicago kuoli* pysyi kolme kuukautta Suomen listaykkösenä ja jätti täysin varjoonsa singlen A-puolen. Kari Kuuvan sävellyksen vaatimattoman menestyksen syy oli tuskin Jaakko Salon tekemässä sovituksessa, sillä erityisesti kappaleen säkeistössä puhaltimien terävät riffit ja sätkäyttävä sähkökitara luovat yllättävänkin modernilta kuulostavan funk-sykkeen. Oman pikantin lisänsä kappaleen äänimaisemaan tuo Dannyn *Maantieltä taloon* -kappaleesta tuttu Mutron-syntetisaattori.

Rostin seuraavan levytyksen A-puolen valinnassa Salo onnistui paremmin kuin esikoissinglellä, sillä hän löysi nuorelle artistilleen brasilialaisen Benito di Paulan kappaleen *Charlie Brown*, joka oli Saksassa hitti. *Tuolta saapuu Charlie Brown* nousi Suomen myyntilistan kärkeen, kuten myös Rostin tulkinta Barbie Bentonin levyttämästä balladista *Ain't That Just the Way*, joka sai Pertsa Reposen kääntämänsä nimen *Näinkö aina meille täällä käy*. Rostin albumeista menestynein oli hänen toinen LP-levynsä *1-2-3-4-Tulta!*, joka sai platinalevyn ja myi kaikkiaan lähes 60 000 kappaletta. Rosti ehti levyttää Finndiscille kaikkiaan viisi albumia ennen kuin hänen suosionsa alkoi hiipua 1980-luvun alussa.

Suurimman osan Rostin levytyksistä ja merkittävän osan muusikin Finndicin tuotannosta sovitti nuori Veikko Samuli, josta tuli 1970-luvun kuluessa Jaakko Salolle yhä tärkeämpi yhteistyökumppani.

Samuli on muistellut, että hän pääsi aluksi studioon tekemään käännöskappaleita. ”Aspelundin Amin *Apinamiehessä* olin myös se apina: Ugh! Jakke antoi mulle biisejä, ja käski kirjoittaa sovitukset. Hän vah- ti itse studiossa kaiken aikaa. Opin levynteon parhaassa mahdollisessa koulussa.” Salo ei suoranaisesti kouluttanut Samulia, vaan paras- ta oppia oli käytännön toiminnan seuraaminen. Studiotyössä Samu- li arvosti erityisesti Salon tarkkuutta.

Samulin lisäksi Salon luottosovittajia Finndiscillä olivat muun mu- assa Olli Heikkilä, Pentti Lasanen ja Kaj Westerlund. Vaikka Salo ve- täytyikin aikaisempaa enemmän taustalle niin sanotuksi vastaavak- si tuottajaksi, hän kirjoitti Finndisc-kaudellaan edelleen uusia sovi- tuksia esimerkiksi Juha Vainiolle, Jukka Raitaselle, Pekka Himangalle, Eino Grönille, Marjatta Leppäselle, Esa Niemitalolle ja Anneli Sarille sekä Hortto Kaalolle ja Seitsemälle seinähullulle veljekselle.

Jukka Raitasen vuonna 1974 julkaistu LP-levy *Vangin toive* sai pla- tinalevyn ja myi kaikkiaan 54 000 kappaletta. Raitanen oli säveltä- nyt ja sanoittanut albumin nimisävelmän jo 1960-luvulla, kun hän istui lähes neljän vuoden rangaistustaan Konnunsuon vankilassa. Hän pääsi esittämään kappaleen vankilasta lähetetyssä televisio- ohjelmassa, jonka seurauksena *Vangin toive* levytettiin Scandialle vuonna 1970. Ilmestymisen jälkeen helluntailaiset väittivät laulua juhlarassikseen ja mustalaiset sanoivat sen kuuluvan omaan oh- jelmistoonsa, mutta sävellys pysyi silti Raitasen nimissä. Jaakko Sa- lo sovitti *Vangin toiveen* niukan koruttomasti, mikä sopi hyvin lau- lun melodian ja tekstin tunnelmaan. Lisäväriä levytykseen tuo hai- kea huuliharppu, jota on käytetty säästeliäästi, mutta dramaturgi- sesti tehokkaalla tavalla.

Seitsemän seinähullua veljestä -yhtyeen vuonna 1973 julkaistu al- bumi *Pentti Oskari Kankaan Seitsemän seinähullua veljestä* ja seura- vana vuonna ilmestynyt *Lumikki ja seitsemän seinähullua* tekivät suo- malaisen äänilevyteollisuuden historiaa, sillä näistä LP-levyistä myön- nettiin kaksi kultalevyä samanaikaisesti. Seitsemän seinähullun me- nestys oli muutenkin huipussaan. Seura-lehdessä yhtye äänestettiin Suomen suosituimmaksi tanssiorkesteriksi.

Jaakko Salo sovitti Seitsemälle seinähullulle ulkomaisia käännöskappaleita, joiden humoristiset sanat väänsi Jukka Virtanen. Parivaljakko kirjoitti yhtyeelle myös originaalikappaleita, joiden tyylikirjo oli suuri. Esimerkiksi *Lumikki-jenkasta* (1974) tehtiin kliseinen Suomenjenkka, kun taas samalta albumilta löytyvä *Kääpiöiden kemut* (1974) on afroamerikkalaisvaikutteinen kappale, jonka modernia äänimaisemaa hallitsevat sähköurut ja puhallinsektio. *Lihavat on lepposia* (1973) -kappaleen säkeistön melodia lainailee puolestaan häpeilemättä Edward Griegin tunnettua *Vuorenkuninkaan luolassa* -teemaa. Tummista Grieg-sävyistä siirrytään kertosäkeistössä lihavuuden auvoisuutta korostavaan railakkaaseen karnevaalitunnelmaan.

Erikoinen sivujuonne Finndiscin historiassa on Briard-yhtyeen single *I Really Hate Ya* (1977), sillä sitä voidaan pitää ensimmäisenä kotimaisena punk-levytyksenä. Fazer Musiikin johtohahmolla, kauppaneuvos Roger Lindbergillä oli Robin-niminen serkunpoika, joka työskenteli Finndiscillä Jaakko Salon alaisuudessa. Hän kertoi Salolle, että ”Lintsillä olisi joku tällainen uusi bändi”, ja Salo rohkaisi häntä ”tsekkamaan keikan”.

Briardin levytyssessio ei alkanut lupaavasti, sillä rumpali Seppo Vainio saapui studioon krapulassa ja kitaristi Antti Hulkko eli Andy McCoy humalassa. Äänityssessio päättyi kaikkien helpotukseksi nauhurin hajoamiseen. Toinenkaan kerta ei sujunut sen paremmin, sillä Hulkko oli jälleen juopotellut. Paikalle sattumalta eksyneen Kassu Halosen avulla nauhalle saatiin kuitenkin riittävästi materiaalia ensisingleä varten. Briardin nuorukaiset kiittivät jälkikäteen Halosta ja ”koko muuta paskajengiä” kokoelmalla erilaisia solvauksia. Finndiscin ja Briardin yhteistyö jäi yhteen singleen.

Vaikka suomalainen äänilevyteollisuus eli 1970-luvulla valtavan kasvun aikaa, vuosikymmen oli Jaakko Salon mielestä jälkeensä tarkasteltuna aika murheellinen. ”Opeteltiin moniraitatekniikan käyttöä ja tehtiin täysin harkitsemattomia ja hallitsemattomia levytysprojekteja. Rahaa upposi ja rahaa oli mitä upottaa. Kun kuuntelee jälkeensä, ne levyt on aika sekasortoisia. Sieltä nousi sitten uutta polvea, mutta nämä vanhat eivät pystyneet käyttämään rahaa vii-

saasti levyteollisuuden kehittämiseen. Kaikki omaksui sellaisen näkemyksen, että tälle voi vielä tehdä vaikka mitä, aina voidaan parantaa jotain. Ei ollut semmoista tuotantotekniikan hallitsijaa, joka olisi tiennyt, mitkä asiat pitää tehdä alusta lähtien oikein ja hyvin, eikä luottaa siihen, että kunhan siellä nyt jotain on nauhoilla, niin sinne voi soittaa aina lisää. Koko sovittamisideologia kellahti nurin. Tehtiin vain joku komppilappu ja mentiin sen kanssa studioon, ja sitten ruvettiin funtsamaan, että mitä tänne nyt vielä soiteltais, kun täällä on niin kauheesti raitoja.”

Salon näkemyksen mukaan kotimaiset äänittäjät ottivat uuden äänitystekniikan tarjoamat mahdollisuudet varsin sujuvasti haltuun, kun taas tuottajaporras yritti ”pärvätä vanhoilla konsteillaan ja vain ryöstöviljellä sitä tekniikkaa, joka oli käden ulottuvilla”. Tuottajien ja sovittajien intoon käyttää runsaasti soittajia ja äänitysraitoja saattoi omalta osaltaan vaikuttaa vuoden 1974 uusi työehtosopimus, jonka perusteella muusikoille piti maksaa aina vähintään neljästä kappaaleesta (tai 10,5 minuutista). Jos esimerkiksi puhallinsektio oli tilattu studioon, sovittajat kirjoittivat sille yleensä soitettavaa ainakin neljän sävelmän edestä.

Jaakko Salon mielestä Erkki Junkkarisen menestys oli hyvä osoitus siitä, että suomalainen yleisö vierasti liian monimutkaiseksi ja keino-tekoiseksi muodostunutta musiikkituotantoa. ”Kalliita iskelmälevyjä oli tehty moniraitatekniikalla 150 000 markalla. Junkkarinen myi 12 kultalevyä peräkkäin suomalaista perusiskelmää, viululla ja hanurilla soitettut levyt maksoivat vain 20 000–30 000 markkaa kappale. Opetus oli melkoinen ja näytti 70-luvun onttouden.” Salon mukaan yhtenä syynä 1970-luvun iskelmämusiikin alamäkeen olivat vanhahtavat sanoitukset. ”Asian ydin hukkui, eivätkä biisit pysyneet tekstillisesti kehityksessä mukana, vaan veivattiin jotain vanhaa juttua. Tekstintekijöiden olisi pitänyt pystyä uudistumaan tai kuvioihin olisi pitänyt tulla uusia tekstintekijöitä.”

Fazerilla tapahtui 1980-luvun vaihteessa kaksi merkittävää muutosta. Toivo Kärki, joka oli ollut vuosikymmeniä Suomen populaarimusiikin merkittävin vaikuttaja, siirrettiin syrjään yhtiön koti-

maisen tuotannon päällikön paikalta vuodenvaihteessa 1977–1978. Samoihin aikoihin itsenäisinä tuotantolinjoina toimineet Finndisc, Finnlevy ja Scandia päätettiin yhdistää yhdeksi yhtiöksi, joka sai nimekseen Finnscandia. Yhtiön kotimaisen tuotannon johtajana toimi jonkin aikaa Hannu Ström, kunnes Jaakko Salo nimitettiin tuotantopäälliköksi alkuvuonna 1980. Salon mukaan Kärjen syrjäyttämisen jälkeen Fazerilla mikään yhdistelmä ei enää toiminut aikaisemmalla tavalla. ”Levyala vaatii melkein talouspuolellekin musiikki-ihmisen. Kärki oli semmoinen, sillä oli sekä talousasiat että musiikkiasiat selvässä järjestyksessä, ja hänen johdossaan firma saattoi toimia tehokkaasti, mutta sen jälkeen ajaututtiin vain ongelmasta toiseen.”

Jari Muikun kokoamat tilastotiedot tukevat Salon näkemystä. Fazer oli hallinnut Suomen äänitemarkkinoita koko 1970-luvun suureenasti. Vielä vuonna 1980 yhtiön osuus Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat ÄKT ry:n (myöh. Musiikkituottajat – IFPI Finland ry) jäsenyritysten välisessä vertailussa oli noin viisikymmentä prosenttia, mutta kymmenen vuotta myöhemmin se oli romahtanut kahteenkymmeneen prosenttiin.

Muikun mukaan markkinaosuuden laskuun vaikuttivat erityisesti kansainväliset suuryhtiöt CBS ja EMI, joista tuli Fazerille vakavasti otettavia kilpailijoita. Lisäksi Johannan ja Pokon kaltaiset tulokkaat saivat houkuteltua itselleen merkittävimmät uudet rock- ja poppyhtyeet ja -artistit. Myös perinteisen iskelmän ja tanssimusiikin alueelle ilmaantui uusia kotimaisia yrittäjiä, jotka pienensivät omalta osaltaan Fazerin markkinaosuutta.

1980-luvun iskelmälevytyksissä muusikoiden määrä väheni merkittävästi. Paisuneet studiokulut haluttiin kuriin, joten aitoja soittimia alettiin korvata koneilla. Taloudellisten paineiden lisäksi asiaan vaikuttivat myös esteettiset syyt. Muusikko Kari Litmasen mukaan 1980-luvulla oli eräänlainen muoti, että kappaleessa piti olla jokin sovituslementti, josta kuuli, ettei se ollut ihmisen soittama. Suomalaisen sovittajien esikuvana olivat ulkomaiset diskoäänitteet, joilla oli selvästi kuultavissa syntetisaattoreiden ja rumpukoneiden ääniä.

Veikko Samulin mielestä monet ajattelivat, ettei enää tarvittaisi soittajia, vaan kaikki tehtäisiin siitä eteenpäin koneilla.

Jaakko Saloa 1970-luvun mahtipontiset, täyteen ahdetut levytykset eivät miellyttäneet, mutta hän tuomitsi myös seuraavan vuosikymmenen syntetisaattoreihin perustuvat sovitukset. ”Kehitys lähti päinvastaiseen suuntaan. Soittajat vähenivät ja vähenivät, ja tilalle tulivat monenlaiset elektroniset soittimet, jolloin tarvittiin vain yksi mies studioon. Tai ehkä pari hyvää kitaristia ja joku syntetisaattorin soittaja, jotka kahdestaan loivat koko väripaletin, mitä levytaustalla tarvittiin. Ja jopa rumpalikin sai jäädä kotiin, ja tehtiin rytmitaustoja niin sanotulla komppikoneella. Kehitys kulki toiseen ääripisteeseen. Tulokseksi saatiin monotonisia ja mekaanisesti eteneviä äänitteitä, joista kuulijat eivät loppujen lopuksi kuitenkaan pitäneet. Luulisin, että näiden kaikkien välivaiheiden kautta ollaan menossa aika terveeseen suuntaan, jossa toki syntetisaattorien, sähkösoittimien luova käyttö on tullut osaksi rikastuttamaan akustisten soittimien käyttöä, mutta jossa myöskin elävä soittaja saa yhä kasvavan aseman takaisin levytaustoissa.”

Jaakko Salon 1980-luvun tuotannoista erityisen onnistunut kokonaisuus on Eino Grönin laulelmalevy *Mustarastas* (1989), jonka sovitukset ovat yhtä lukuun ottamatta hänen omaa käsialaansa. Albumin kappaleista kuuluu selvästi Salon kokemukset argentiinalaisesta tangosta, vaikkei levyllä olekaan kuin yksi varsinainen tango, Toni Edelmannin sävellys *Lyhty sateessa*. Salon sovitustyylille ominaiseen tapaan Jari Lappalaisen viulun, Veli-Pekka Bisterin sellon, Juhani Aalosen huilun ja Salon itsensä soittaman haitarin tyylikkääät fillit tukevat mainiosti tekstin sisältöä, rytminkäsittely on varsin vapaata ja säästys seuraa hienosti Grönin viipyilevää laulutyyliä.

Mustarastaan sovituksissa on runsaasti erilaisia musiikillisia elementtejä, mutta niiden käyttö on harkitun säästeliästä, joten kokonaisuus säilyy ilmavana. Salo onkin todennut, ettei hyvä soitus kestää montaa päällekkäistä asiaa. ”Voi olla melodia ja joku pitkä-ääninen obligato, mutta fillejä ei saisi olla kuin yksi kerrallaan. Ikävää kuultavaa, jos jokainen pyrki täyttämään jokaisen välin.”



Jaakko Salo jatkoi Scandian myymisen jälkeen musiikin tuottamista ja sovittamista Fazer-konsernin palveluksessa. Hän toimi vuosina 1974–1980 Finndiscin ja 1980–1996 Fazer Musiikin tuotantopäällikkönä.

Television *Tenavatähti*-kilpailut saivat runsaasti katsojia 1990-luvun alkupuolella. Jaakko Salo oli mukana ohjelmasarjan suunnittelussa, ja hän istui itsekin kilpailun tuomaristossa. Tenavatähden esikuvana olivat ulkomaiset, erityisesti italialaiset lastenlaulukilpailut. Salo on muistellut pelänneensä, että lapset voisivat saada henkisiä traumoja, jos he eivät menestyisi, mutta hän huomasi olleensa väärässä. ”Kilpailun myötä on käynyt ilmi, että lapset ei ole ollenkaan niin ar-

koja tälle kilpailutilanteelle kuin me vanhemmat pelättiin, vaan esiintyminen täällä tv:n puitteissa on heille suuri kokemus ja elämys, ja he nauttivat siitä täysin siemauksin.”

Tenavatähti-kilpailujen pohjalta julkaistiin 1990-luvulla sekä koelmalevyjä että kilpailussa menestyneiden lasten omia albumeita. Salolle Tenavatähti-levyjen myyntimenestys tulivat yllätyksenä. ”Oli vain lasten iskelmien laulun matkimiskilpailu televisiossa. Pitkään keskusteltiin, että kannattaako siitä nyt joku levykin tehdä. Ihmisten spontaani reaktio aiheutti aivan käsittämättömän ostobuumin tällaiselle musiikille. Lastenmusiikki kaiken kaikkiaan on ollut hieman ylhäältä annettua ja ohjailevaa, hieman steriiliä. Ja osoitautui, että tämä paljastaa jonkun tarpeen, mikä oli olemassa ja joka voidaan myöhemmin ehkä kanavoida johonkin uuteen, ehkä lasten kannalta kehittävämpäänkin suuntaan.”

Fazerin äänitetuotanto ja kustannustoiminta myytiin yhdysvaltalaiselle Warnerille vuonna 1993. Fazer ja Warner jatkoivat toimintaansa erillisinä levy-yhtiöinä, kunnes vuonna 1998 ne yhdistivät organisaationsa. Jaakko Salo toimi Fazerin palveluksessa aina vuoteen 1996 saakka, jolloin hän jäi eläkkeelle. Yksi hänen työtehtävistään 1990-luvulla oli yhtiön mittavan back-katalogin hyödyntäminen. Salo oli mukana suunnittelemassa ja koostamassa *Unohumattomat*-sarjaa, jolla julkaistiin CD-muodossa muun muassa Olavi Virran koko levytetty tuotanto. Sarjassa pääsivät lisäksi esille muun muassa Tapio Rautavaara, Metro-tytöt, Georg Malmstén ja Henry Theel sekä Scandian naisartistit Laila Kinnunen, Brita Koivunen ja Vieno Kekkonen.

Salon mukaan kuluttajat eivät koskaan kunnolla löytäneet *Unohumattomat*-levyjä, vaan ne palvelivat hänen mielestään enemmän radioasemia. Sen sijaan osin sarjan tilalle kehitetty *20 Suosikkia* osoitautui kaupalliseksi menestykseksi, ja siinä ehdittiin julkaista 1990-luvun loppuun mennessä yli kaksisataa nimikettä. Salo jatkoi näiden kokoelmien koostamista vielä eläkkeelle jäämisensä jälkeenkin.

Samassa veneessä

Uusi Iloinen Teatteri

Tammikuussa 1978 Linnanmäen toimitusjohtaja Bo Ekelund kysyi Lasse Mårtensoniilta, olisiko tämä halukas tuottamaan näyttämöshow'n Peacock-teatteriin, jonka yhdeksänsadan hengen katsomo oli ollut useana vuonna tyhjiään melkein puolet sesongista. Mårtenson otti yhteyttä Matti Kuuslaan, Jukka Virtaseen, Jaakko Saloon ja Marjatta Leppäseen, jotka innostuivat ehdotuksesta. Peacock vaikutti kokeilemisen arvoiselta esityspaikalta, sillä ravintoloiden kiinnostus revyyvihteeseen oli alkanut vähentyä 1970-luvun puolivälin jälkeen. Virtanen keksi ryhmälle nimeksi Uusi Iloinen Teatteri kunnianosoituksena 1940-luvun legendaariselle Iloinen Teatteri -varieteelle.

Marjatta Leppäsen mukaan Uuden Iloisen Teatterin eli UIT:n taustalla oli Englannissa, Saksassa, Ranskassa, Yhdysvalloissa ja Ruotsissa pitkään harrastettu varietee- ja revyytraditio. ”Meillä Suomessa ei ole lainkaan sitä perinnettä, että esityksiä tultaisiin katsomaan omat juomat ja ehkä eväätkin mukana. Tälle hyväntuulisena naukkailevalle ja murkinoivalle yleisölle esitetään teatterissa lyhkäisistä sketseistä ja hyvistä, usein vähän kaksimielisistä lauluista koottuja ohjelmia. Joskus koko sali laulaa mukana, kun laulut ovat vanhoja tuttuja sävelmiä, joihin on kirjoitettu uudet räiskyvän ajankohtaiset sanat. Niissä näytöksissä nauretaan ja lauletaan ja tunnelma on korkealla!”

Suomalaisen musiikkiviihteen uranuurtajat Iloinen Teatteri ja sen seuraaja Punainen Mylly tuottivat vuosina 1945–1964 yli viisikym-

mentä laulunäytelmää, revyytä tai operettia. Iloinen Teatteri lakkautettiin vain vuosi perustamisensa jälkeen, mutta nuori Jaakko Salo ehti nähdä ryhmän esityksen Helsingin-matkansa aikana.

”Messuhalli oli täynnä ihmisiä. Iso kaksikymmenmiehinen orkesteri säesti esityksiä, ja parinkymmenen tytön baletti antoi visuaalista tukea esityksille. Se oli todella suureellinen ja hieno, ja yleisö antoi aivan mielettömät suosiot. Muistan, että itse koetin koulussa Teinikunnan huvitoimikunnan puitteissa panna pystyyn vastaavanlaisia speksejä. Kun Uudella Iloisella Teatterilla oli ensimmäinen lehdistötiedotustilaisuus, niin kyllähän olimme otettuja, että nämä vanhat Iloisen Teatterin jäsenet, Einari Ketola ja Palle ja muut, kävivät meille toivottamassa onnea.”

Salo näki teini-ikäisenä myös Punaisen myllyn esityksen, kun revyyteatteri vieraili hänen kotikauppalassaan. ”Varkauden esityksestä jäi tietysti mieleen *Seitsemän hunnun tanssi*, joka koulupoikaan tehoi täydellä teholla.”

Salo sai 1940-luvun lopulla myös omakohtaista kokemusta musiikkiteatterin tekemisestä, sillä hän säesti yksin pianolla Varkauden Työväenteatterin operetin *Kreivitär Maritza*. ”Talvipakkasella ajoimme kuorma-autolla Kangaslammin manttaalikunnantalolle. Lavalla kulissit, näyttelijät ja pianistit. Taloa ei oltu lämmitetty koko talvena. Kun laulajat hehkuttivat lavalla, heidän suustaan nousi kylmä huuru.”

Ennen Uuden Iloisen Teatterin perustamista Salo oli ehtinyt toimia kapellimestarina 1970-luvun alun kohumusikaalissa *Oh! Calcutta*. Helsingin elokuvateatteri Gloriassa esitetyn revyyyn ohjasi Ere Kokkonen, ja sen päätuottajana toimi ruotsalainen Olle King. Ennen suomalaisversion toteuttamista Kokkonen ja Salo matkustivat tutustumismatkalle Tukholmaan yhdessä Jukka Virtasen ja Adams Filmin tuotantopäällikön Lars Åbergin kanssa. Kokkosen mukaan *Oh! Calcuttan* käsikirjoitus koostui suuresta määrästä ”hyvinkin rohkeasti seksisiä käsittelevistä, mutta kieltämättä riemastuttavan hauskoista sketseistä, joita kussakin esitysmaassa valittiin ja koottiin kokonaisuudeksi eri tavoin.”



Uuden Iloisen Teatterin perustajajäsenet. Vasemmalta Lasse Mårtenson, Jaakko Salo, Marjatta Leppänen, Jukka Virtanen ja Matti Kuusla.

Kokkonen on lisännyt, että katsojien mahdollinen tirkistelyasenne ammuttiin alas heti esityksen alussa. ”Koko kymmenen hengen ryhmä saapui lavalle, riisui täysissä kirkkaissa valoissa vaatteensa ja seisoi yleisön edessä alastomina niin kauan, että tilanne tuli kaikille selväksi. ’Nyt olette nähneet mitä nähtävissä on, tämän jälkeen voimme keskittyä siihen mitä haluamme teille sanoa.’ Menestys oli melkoinen, yllättäväkin.”

Uuden Iloisen Teatterin ensimmäinen, kesäkaudella 1979 esitetty show oli nimeltään *Samassa veneessä*. Se sisälsi Salon mukaan pitkälti samanlaisia elementtejä kuin Leppäsen, Virtasen ja Kuus-

lan ravintolashow-esitykset. Episodinomainen käsikirjoitus muodostui kohtauksista, jotka käsittelivät erilaisia ajankohtaisia aiheita. ”Varsinaista punaista lankaa ei ollut muuta kuin lavastuksen ja puvustuksen puolella. Oltiin Helsingissä ja Helsingin merellisessä maisemassa.” Tekijäryhmällä ei ollut mitään varmuutta siitä, että uusi revyyteatteri keräisi riittävästi yleisöä. ”Se koetettiin tehdä hyvin realistisesti niillä resursseilla, mitkä meillä oli. Kaikki perustajajäsenet olivat itse fyysisesti näyttämöllä. Meidän lisäksemme sinne tuli vierailevana tähtenä laulajatar Eija Sinikka. Käsikirjoitustiimin muodostivat ne, jotka olivat olleet viimeisessä isossa ravintolashow’ssa.”

Orkesteriksi pestattiin Seitsemän seinähullua veljestä, joka toimi siitä lähtien UIT:n taustayhtyeenä aina vuoteen 2007 saakka. Salon mielestä kokoonpanon kiinnittäminen oli ”suurenmoinen onni”, sillä yhtyeellä oli sekä musiikillisia että teatterillisiä ansioita. ”Kun on kysymyksessä yhdeksänsadan hengen sali, tarvitaan muutakin väkeä näyttämölle kuin pelkkiä solisteja. Seitsemän seinähullua, jotka ovat omassa keikkailussaan koko ajan tehneet myös estradishow’ta, ovat olleet erittäin rutinoituneita astumaan pienempiin näyttelijätehtäviin näyttämölle. En tiedä, miten olisimme ylipäänsä selviytyneet ilman kiinteää ja asialle vihkiytynyttä orkesteria, sillä siellä on tehty rakkaudesta taiteeseen harjoitustyötä ilman, että on joka tuntia laskettu. Orkesteri sisältää myös puhallinsoittimia, joka on antanut meille mahdollisuuden kunnan säestykseen.”

Seuraavana vuonna toteutettu liennytyshenkinen sotilasfarsisi *Komento takaisin* jäi selvästi edelliskesän katsojalukemista. Marjatta Leppänen on todennut, että show oli taloudellisessa mielessä katastrofi. ”Kesä 1980 oli varmaan vuosisadan kylmin. Vapunpäivänä satoi lunta, eikä yleisö koko näytöskauden aikana löytänyt tietä Peacockiin. Pirkko-Liisa Tikka, joka oli vierailijana, ja Seitsemän seinähullua veljestä, jotka olivat muusikkoina, saivat palkkionsa, ja kukaan muu meistä ei saanut mitään. Poikien kesämökkejä meni pantiksi, kun piti saada rahaa, että pystyttiin maksamaan kaikki palkat ja muut. Sitä oli sitten pakko tehdä vielä yksi, *Taikalaatikko*.”

Salon näkemyksen mukaan Uuden Iloisen Teatterin oma tyyli löytyi lopullisesti *Taikalaatikon* (1981) ja *Saippukauppiiaan* (1982) aikana. Perustajajäsenistä Jukka Virtanen, Matti Kuusla ja Lasse Mårtenson poistuivat näyttämöltä, ja heidän tilalleen palkattiin ammattinäyttelijöitä ja tunnettuja iskelmälaulajia. *Taikalaatikon* vierailivat tähdet olivat Tom Pöysti, Irina Milan, Erkki Liikanen ja Marion Rung, kun taas *Saippukauppiassa* esiintyivät Helge ja Heidi Herala sekä Ami Aspelund. Nämä kaksi onnistunutta show'ta vakiinnuttivat UIT:n talouden, mikä mahdollisti toiminnan jatkumisen seuraavina vuosina.

Leppänen on kertonut, että seuraavan kesän show'n valmisteleminen aloitettiin edellisenä syksynä. Ensimmäisessä käsikirjoituspalaverissa pyrittiin siihen, että jokainen läsnä ollut sai esittää kaikki ideansa. ”Tyhmät ja hyvät ja naurettavan huonot. Kaikki kirjataan, ja sitten niistä karsitaan pois aivan mahdottomat. Hyvät ja käyttökelpoiset, kaikki, joissa tuntuu olevan aineksia sketsiksi asti, otetaan jo samassa kokouksessa tarkempaan käsittelyyn ja hahmotellaan alustavasti sketsiksi asti. Prosentteina se määrä, joka hylätään, on hirveän suuri. Esitystä koottaessa käydään siis läpi valtavat määrät ilmasa olevia aiheita. Osa hylätään, osa kelpuutetaan ja osa on sellaisia, ettei aihe riitä sketsiin mutta pujahtaa kuitenkin esiin jossakin laulusa tai sketsin keskellä.” Jukka Virtasen mukaan ideoiden keräämistä vaikeutti omalta osaltaan se, että syksyllä ajankohtaisilta tuntuneet aiheet olisivat todennäköisesti olleet seuraavana kesänä jo liiankin tuttuja suurelle yleisölle.

Oleellinen osa käsikirjoitusprosessia olivat epämuodolliset viikonloppureissut, joiden onnistumiseen vaikutti Leppäsen mielestä ratkaisevasti se, että tekijäryhmä oli samalla aaltopituudella. ”Vietettiin mukavaa aikaa yhdessä. Välillä pelattiin korttia ja pojat saunoi. Ja sitten istuttiin papereiden kanssa pöydän ääreen ja alettiin heittää kaiken maailman ideoita, mitä ihmisillä oli tullut aina vuoden mittaan. Mä sitten kirjasin niitä. Se oli selkeä ja helppo tapa tehdä, vaikka kyllä lopputulos oli aina kauhean rutistuksen takana. Ja sitten pojat jatkautui aina hyvin selkeästi, kuka kirjoittaa minkäkin vitsin.”

Virtasen mukaan käsikirjoitusta laadittaessa pyrittiin siihen, että musiikista vähintään kuusikymmentä prosenttia oli kotimaista alkuperää. Hän ja Seppo Ahti löysivät toisinaan itsekin sopivia kappaleita, mutta suurin osa sävelmistä oli silti ”Jaken musiikillisia oivaluksia.” Myös Leppänen on korostanut Salon ratkaisevaa roolia musiikin keksimisessä: ”Hänen hyvä muistinsa on se ehtymätön lähde, josta koko esityksen runko on ammennettu. Tekstin tekijä ei voi ruveta töihin ennen kuin tietää, mihin lauluun sanat tehdään. Ja kun laulussa on uusi aihe ja uudet sanat, se vaatii yleensä aivan uudenlaisen sovituksen.”

Leppänen on kertonut, että melkein koko esitys oli valmis ennen kuin sille keksittiin nimi. ”Siellä on muutamia niin älyttömiä nimiä. Ja se olikin meidän tavaramerkki. Nimen keksimiseen käytettiin monta päivää.” Show’n nimi ei ollut mikään punainen lanka, jonka ympärille koko esitys kietoutui, vaan otsikkoon viittaavia asioita käsiteltiin yleensä vain tietyssä sketsissä tai lauluketjussa. ”Ainoa punainen lanka meillä oli *Komento takaisin*, ja se oli virhearviointi. Se oli sotilasfarssi, ja se oli ihan kauhea!”

Jaakko Salo ei ainoastaan vastannut UIT:n musiikista, vaan hän oli keskeisessä roolissa myös sketsejä ja laulujen sanoja laadittaessa. Markku Salo, joka liittyi käsikirjoitusryhmään vuonna 1988, on kertonut, että periaatteessa kaikki tekstit kulkivat hänen isänsä kautta. Jopa Seppo Ahti aisti Salossa heti alusta lähtien luontaista auktoriteettia ja synnynnäistä tai keikoilla opittua dramaturgian tajua. ”Kun tekstejä luettiin ja käsiteltiin, niin se osasi kyllä aika oleellisiin asioihin aina kiinnittää huomiota dramaturgian ja lopputuloksen kannalta.”

Uuden esityksen harjoitusprosessi oli vain kuukauden mittainen. Leppäsen mukaan ammattinäyttelijät epäilivät monta kertaa, valmistuisiko show ajoissa ensi-iltaan, mutta ”nerokkaan harjoitussysteemin” ansiosta kaikki onnistui. ”Joskus tuli ihan viime hetkellä jotain muutoksia, mutta hyvin vähän. Aika käytettiin mahdollisimman tehokkaasti hyväksi. Alkunumero tai keskellä olleet isommat ryhmänumerot harjoiteltiin aina yhdessä ensin. Ja sillä välin muut harjoittelivat muissa tiloissa, siellä ei ollut luppoaikaa kellään.” Prosessin nopeutta-

miseksi sävelmistä tehtiin taustanauhat, jotta näyttelijät pääsivät valmistelemaan liikuntanumeroitaan jo ennen kuin he osasivat laulujen sanat. Harjoitusten edetessä äänitteet vaihtuivat Jaakko Salon piano-säestykseen. Seitsemän seinähullua veljestä saapui Peacockiin vasta viikkoa ennen ensi-iltaa. ”Se olikin kauhun päivä, kun bändi yhtäkkiä oli siellä ylhäällä soittamassa ja kuuli kokonaan sen kaiken. Kyllä siellä erilaisia kauhun huutoja kajahteli, mutta hauskaa oli.”

Salo toimi yhtä poikkeusta lukuun ottamatta UIT:n esitysten kapellimestarina. Ainoastaan vuonna 1986 hän luovutti tahtipuikon muiden kiireidensä takia Markku Johanssonille. Leppäsen mukaan Salon veri veti kuitenkin kiivaasti Peacockin katsomoon myös kyseisenä näytäntökautena. ”Jaakko oli siellä joka ilta. Ei se voinut pysytellä poissa!”

Salon lisäksi UIT:n sovituksista vastasi Olli Heikkilä, joka osallistui jo 1980-luvun alusta lähtien orkestrointiin ja nuottien puhtaaksi kirjoittamiseen. Sovitusten tekeminen oli Salon mielestä erittäin kii-reistä ja paineenalaista työtä. ”Monien laulujen lopulliset esityssävel-lajit määräytyvät vasta harjoitusten kestäessä. Ja ne poikkeavat usein levytyssävellajeista, sillä ne ovat hieman korkeampia. Niistä saa lau-laja enemmän irti elävässä esitystilanteessa. Sen tähden sovitukset kirjoitetaan ihan yötäpäivää-aikataululla viimeisen viikon aikana.”

Ravintolashow-esityksiin verrattuna sovitusyötä lisäsi oleellisesti se, että Seitsemän seinähullun veljeksien kokoonpanossa oli useita pu-hallinsoittajia, joille haluttiin kirjoittaa moniäänisiä stemmoja. Myös laulusovituksissa suositettiin Marjatta Leppäsen mukaan vähintään kol-miäänistä satsia. ”Saattoi olla joskus enemmänkin ääniä, jos oli bas-so, niin kuin Jussi Lampi, jonka kanssa pystyttiin tekemään ihmeel-lisiä asioita, tai korkeampia naisääniä kuten Sinikka Sokka ja Sonja Lumme. Jaakko rakasti sitä, että äänikuva oli mahdollisimman leveä.”

Hyvä esimerkki Salon kirjoittamasta moniäänisestä puhallinsovi-tuksesta on Marjatta Leppäsen *Samassa veneessä* -show:ssa laulama sävelmä *Kesäkaupunki*. Salon ja Virtasen sanoittama kepeä jazzvals-si perustuu melodialtaan Oskar Merikannon *Kesäillan valssiin*. Var-sinkin kappaleen alkupuolella kuullaan Seitsemän seinähullun vel-

jeksen puhaltajien kekseliäästi risteileviä stemmoja, joista muodostuu kiinnostava vastaanien kudos.

Osa UIT:n revyyissä käytetyistä tunnetuista sävelmistä esitettiin alkuperäisillä sanoilla, mutta useimmiten originaalilyriikkaa laajennettiin tai kappaleeseen kirjoitettiin kokonaan uusi teksti. Esimerkiksi *Hyvin menee, naapurit nauraa* -revyyssä (1989) kuultiin Rele Kosusen laulama *Pieni polku (Eurooppaan)*, jossa Jukka Virtanen jatkoi tarinaa siitä, mihin säveltäjä Pentti Viherluodon veli, sanoittaja Aimo Viherluoto oli sen vuonna 1945 lopettanut. Jaakko Salon sovituksessa on viitteitä big band swingin lisäksi 1930-luvun kotimaiseen ”jattsiin” eli Dallapé-tyyliseen humppafoksiin.

Toinen Virtasen kekseliäästi täydentämä sanoitus kuultiin show’ssa *Helibori humpsis – ja pokasaha soi* (1990). Sonja Lumme pääsi esittelemään Kurt Weillin *Puukko-Mackiessa* koko laajan tyyli-repertuaarinsa, sillä Virtasen kirjoittamissa humoristisissa värssyissä viitataan muun muassa kappaleen aikaisempiin tulkitsijoihin Louis Armstrongiin ja Ella Fitzgeraldiin sekä oopperalaulaja Walton Grönroosiin. *Puukko-Mackie* on myös hyvä osoitus Jaakko Salon sovitus-tyylistä, sillä intensiteetin, tempon ja instrumentaation lukuisat vaihtelut tukevat tekstin sisältöä.

UIT:n revyisiin sävellettiin tuttujen klassikkokappaleiden lisäksi myös jonkin verran kokonaan uutta musiikkia. Muun muassa show’ssa *Bonjour kirvesvartta* (1992) esitettiin moni-ilmeistä Suomi-iskelmää lempeästi karrikoiva sikermä, jota varten loihdittiin mukaelmia tunnetuista kotimaisista hiteistä. Jaakko Salon säveltämät ja Jukka Virtasen sanoittamat *Tango terveyseskuksessa* ja *Hullujen päivien tango* ovat mainioita parodioita suomalaisille niin rakkaasta lajityypistä, kun taas samojen tekijöiden *Fre-Fre-Frederik* irvaillee iskelmälaulaja Frederikin mahtipontisille 1980-luvun hiteille. *Isoäidin syntymäpäivä* on puolestaan pastissi Toivo Kärjen ja Reino Helismaan 1950-luvun hitaista foxtroteista, joita Kärki luonnehti itse termillä ”Helismaa-foksit”.

Ne halii meitin -show’ssa (1993) kuultu *Marjaana ja Haamu* on kiinnostava erikoistapaus. Tällä kertaa alkuperäisestä kappaleesta onkin

melodian sijaan säilytetty teksti, sillä laulu esitettiin samoilla sanoilla kuin Marjatta ja Martti Pokelan levytyksessä vuodelta 1950. Jaakko Salo kirjoitti vanhaan tekstiin kokonaan uuden sävellyksen, joka muistuttaa tyyliltään 1950-luvun loppupuolen jazziskelmää. Sonja Lumpeen, Eero Saarisen ja Rele Kosusen svengaava tulkinta sai tuekseen Seitsemän seinähullun moniääniset puhallinriffit.

Marjatta Leppänen on luonnehtinut, että kaikkiaan 24 showssa mukana ollut Salo jätti kuollessaan jälkeensä valtavan aukon. ”Hänhän oli jokaisen esityksen katalysaattori ja myös kävi läpi kaiken materiaalin mitä tuli, Sepon tekstejä myöten. Jaakko arvioi ja päätti, ei sentään kirjoittanut uudelleen mutta lyhenteli ja hioi. Ja Jaakon musiikintuntemus ja musiikillinen kekseliäisyys oli UIT:n esitysten perusta. Hänen suurin ja tärkein tehtävänsä oli se, että hän joka hetki seurasi mitä näyttämöllä tapahtuu. Kuka tekee jonkin kohdan väärin, kuka lipsuu siitä, mitä on sovittu. Hän kuunteli, että stemmat lauletaan oikein, ja jos ei laulettu, seuraavana päivänä oli harjoitukset. Hän ei koskaan toisten kuullen huomauttanut mistään vaan tuli pukuhuoneen ovelle ja sanoi: ’Hei, tule vähän tänne.’ Ja kun Jaakko oli jostakin asiasta sanonut, sitä ei tarvinnut enää toistaa. Sellainen oli Jaakon tapa sanoa asioista, hienotunteinen mutta tehokas.”

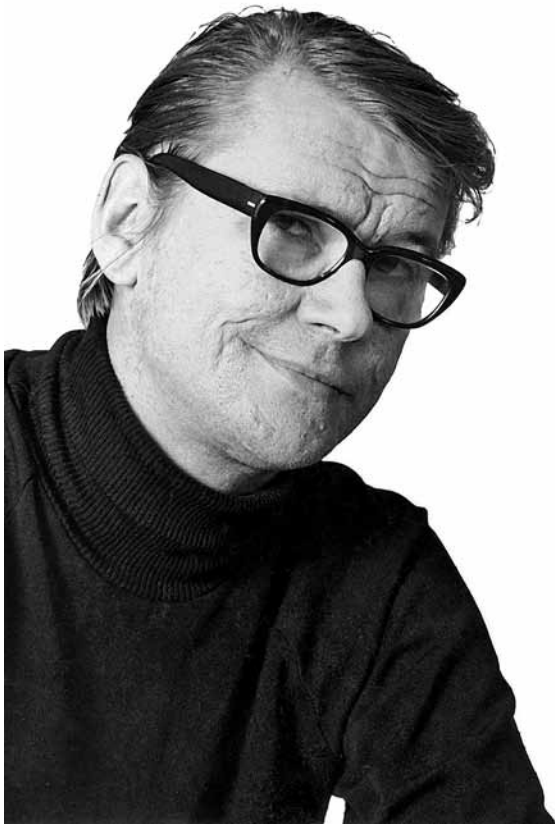
Vanhojapoikia viiksekkäitä

Juha Vainio

Pitkään alkoholiongelmansa kanssa painiskellut laulaja, sanoittaja ja säveltäjä Juha Vainio raitistui 1970-luvun loppupuolella. Samaan aikaan hänen kappaleensa muuttuivat aikaisempaa seesteisemmiksi ja aihepiiriltään empaattisemmiksi. Vainio oli toki levyttänyt koskettavia sävelmiä jo aikaisemmin, kuten laulut *Vanha salakuljettaja Laitinen* (1967), *Terveiset kotiin* (1973) ja kahtena eri versiona julkaistu *Kaunissaari* (1972 ja 1975), mutta valtaosa hänen 1960-luvun ja 1970-luvun alkupuolen tuotannostaan oli reippaita, humoristisia kupletti-iskelmiä.

Jaakko Salo tuotti Vainion äänitteet 1980-luvun taitteesta lähtien, ja hän myös sovitti merkittävän osan näistä sävelmistä. Salo kannusti ja opasti Vainiota, kun tämä muuttui aikaisemmasta protesti- ja huumorilaulajasta hyväntahtoiseksi ja sympaattiseksi huomioit-sijaksi. ”Päätimme, että nyt loppuu joutavanpäiväisten laulujen tekeminen. Nyt rupeat tekemään itsellesi semmoisia teoksia, jotka jää historiaan. Sain tehdä Juhan kanssa sitten koko sen hänen viimeisen kymmenen vuoden tuotantonsa, johon kuuluvat kaikki *Albatrossit* ja *Kotkan pojat*. Se vaihe on mulle kaikkein tärkein vaihe koko mun ammatin alueella.”

Kapellimestari Markku Johanssonin mielestä Vainio oli iloinen ja kiitollinen siitä, että uusien laulujen ansiosta hänen artistikuvansa syveni. ”Jos Juha ei itse olisi ollut asian takana, ei sellaista roolia olisi kukaan voinut hänelle antaa.” Salo toimi Vainion tekstien ”sensorina”,



Juha Vainio löysi Jaakko Salon kannustuksella aikaisempaa seesteisemmän tyylin 1980-luvun vaihteessa.

joka piti huolta tämän uudesta imagosta. Johansson muistaa esimerkiksi keskustelleensa Salon kanssa *Matkalla pohjoiseen* -kappaleesta, jonka sopivuutta pohdittiin levy-yhtiössä. Salo epäroi ensin, oliko Vainio kirjoittanut uudistuneelle tyylilleen liian rajun kappaleen, mutta laulu päätettiin kuitenkin levyttää. Kappaleesta tuli Vainion kaupallisesti menestynein sävelmä 1980-luvulla, sillä single nousi myyntilistan kahdeksannelle sijalle helmikuussa 1982. Huomionarvoista on, etteivät Vainion muut 1980-luvun levytykset saaneet omakaan mainittavampaa myyntimenestystä, vaikka niistä on sittemmin tullut klassikoita.

Salo arvosti suuresti Vainion ammattitaitoa sanoittajana: ”Herkydessä hän on aivan omaa luokkaansa. Ja siinä rohkeudessa, millä hän panee omia havaintojaan paperille, paljastaa omat sisimmät ajatuksensa.” Vainio puolestaan kunnioitti Salon ammattitaitoa paitsi sovittajana ja tuottajana myös tekstin tekijänä ja editoijana. Hän ei yleensä antanut muiden koskea teksteihinsä, mutta Salo muodosti tässä suhteessa poikkeuksen. Vainion vaimo Pirkko olikin todennut leikkisästi miehelleen, että ”Jakke on ainoa, jota sä tottelet”. Kunnioituksesta kertoo omaa kieltään tunnettu tarina, jonka mukaan Vainio oli esitellyt Salon levy-yhtiö Warnerilla käyneelle vierailijalle sanoen ”tässä on yhtiön paras tekstintekijä.”

Vainion ja Salon välille muodostui vahva ystävyys. He olivat tutustuneet jo 1960-luvun alkupuolella, kun Yleisradioon palkattu sanoittaja Sauvo ”Saukki” Puhtila oli suositellut Vainiota Scandialle oman työnsä jatkajaksi. Sanoituksista tarkka Salo oli tottunut saamaan Saukilta valmista jälkeä, kun taas Vainio oli vasta aloitteleva tekstintekijä. Vainio osasi omasta mielestään riimitellä näppärästi, ja hän hallitsi nuotit, mutta hänelle ei ollut vielä syntynyt riittävän selkeää käsitystä tekstin ja musiikin välisestä suhteesta: ”En mä oikeastaan tiennyt, miten niitä lauluja tehdään. Jakke joutui katsomaan vierestä sitä hommaa. Ja tavallaan me yhdessä opeteltiin laulun tekoa.”

Salo on muistellut, että Four Catsin levyttämä käännöskappale *Mä lehdien luin* (1965) oli ”kädenväentötilaisuus”, jossa opeteltiin yhteistä kieltä. ”Mä koetin tuoda esiin niitä asioita, mitä alkuperäisessä ulkomaisessa tekstissä oli. Ja Juha koetti ängetä sinne omaa näkemystään, joka lähti puhtaasti suomalaiselta pohjalta. Ja siinä me sitten haettiin kompromissia, missä tämä alkuperäinen kappale olisi tullut täysimääräisesti hyödynnettyä ja sitten Juhan omat ajatukset siitä.”

Tiiviimpi yhteistyö alkoi vuonna 1979 *Käyn ahon laittaa* -albumin myötä, ja se jatkui aina Vainion kuolemaan saakka. Näiden vuosien aikana syntyivät Vainion tunnetuimmat klassikot, kuten *Albatrossi*, *Kotkan poikii ilman siipiä* ja *Vanhojapoikia viiksekkäitä*. Vainio oli monesti keväisin suuren innostuksen vallassa, sillä hänellä oli uusia sävellyksiä ja sanoituksia, jotka hän halusi saada nopeasti levytettyä

kesämarkkinoille. Levytysten sovittajana käytettiin myös Markku Johanssonia, sillä Salo oli usein täystyöllistetty UIT:n sovitusten ja harjoitusten parissa.

Johansson sai Vainion levytysten aikana Jaakko Salolta tärkeää oppia siitä, että sovittaja ”ei saa tehdä ristiriitoja sovituksen ja tekstin välille, vaikka olisi mitä ideoita musiikillisesti”. Esimerkiksi erääseen Vainion levytysseesioon oli tilattu taustakuoro, jota Johansson halusi käyttää mahdollisimman kustannustehokkaasti. Hän tiedusteli Salolta, pitäisikö hänen kirjoittaa naiskuorolle jotakin, jotta se ei seisoi erästä sävelmää äänitettäessä studiossa tyhjän panttina. Salo otti kappaleen sanoituksen käteensä ja luki sen läpi. Sen jälkeen hän tokaisi: ”Ei tähän mimmikuoroa tarvita, vastahan tässä on päästy naisista eroon!”

Johanssonin mukaan tuottajana toiminut Salo saattoi antaa äänitysstudioissa Vainiolle esimerkiksi sanoitukseen ja melodiaan liittyviä ohjeita. Salo seiso use in studiossa Vainion vieressä, seurasi laulun tekstiä nuoteista ja tarvittaessa viitto sisääntulojen ja välisoittojen paikat. Salo myös ohjasi sanallisesti: ”Näiden kahden sanan välissä sun täytyy pitää pieni tauko, muuten asian merkitys muuttuu!”

Tekstin merkitystä korostavat tauot olivat kuuluneet Vainion laulutyylisiin jo ennen kuin Jaakko Salo alkoi tuottaa hänen levyjään. Laura Henrikssonin tutkimusten perusteella tehostetaukoja löytyy esimerkiksi kappaleista *Juhannustanssit* (1965), *Vanha salakuljettaja Laitinen* (1967) ja *Tulta päin* (1968). Muita Vainion käyttämiä tekstin merkitystä korostavia tehokeinoja ovat esimerkiksi nasaaliäänien käyttäminen yksittäisissä sanoissa tai lauseissa sekä onomatopoeettisesti tai painokkaasti lausutut sanat tai lauseet.

Hyvä esimerkki Vainion laulutavasta ja Salon sovitustyylistä on sävelmä *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982). Laulu sai alkusysäyksen mikkeli läisen Veikko Kilkin lähettämästä kirjeestä, jossa pyydettiin tekemään laulu uhanalaisesta saimaannorpasta. Kirje inspiroi Vainion kirjoittamaan koskettavan tarinan, jossa sekä norppa että Nestori Miikkulaiseksi nimetty huuliharppua soittava mies olivat vail la elämänkumppania. Kappaleen ensimmäiset versiot olivat musii-

killisesti lähellä jazzia, mutta sävelmän kuultuaan Salo ehdotti tyy-
lilajiksi valssia.

Salo piti *Vanhojapoikia viiksekkäitä* -sävelmää edustavimpana esi-
merkkinä Juha Vainion nerokkuudesta sanoittajana. Salon mielestä
on helppo tehdä laulu ajankohtaisesta asiasta, kuten luonnonsuoje-
lusta, jossa nostetaan sormi pystyyn ja sanotaan, että ”älkää nyt saas-
tuttako!” Vainio sen sijaan lähestyy luonnonsuojeluteemaa epäsuo-
rasti rinnastamalla ”sukunsa viimeiset” eli norpan ja Nestori Miikkulaisen.
”Tämä runollinen oivaltaminen tärkeän laulun synnyttämises-
sä, että pystytään asia projisoimaan jollain tavalla ihan muuhun kuin
mistä itse asiassa on puhe – saada ihmiset itse oivaltamaan asioiden
yhteys – siinä on se Junnun nerokkuus, joka tulee monessa muussa-
kin laulussa kyllä esiin.”

Salo on käyttänyt *Vanhojapoikia viiksekkäitä* -kappaleen sovituk-
sessa Heikki Jäntin huuliharppua silloin, kun tämä soitin mainitaan
laulun tekstissä. Lisäksi huuliharppua kuullaan kappaleen välisoi-
tossa. Sovitus on intensiteetiltään jatkuvasti nouseva. Ensimmäises-
sä säkeistössä ei ole lainkaan taustakuoroa, mutta sen jälkeen Hyvän
tuulen laulajien osuus kasvaa vähitellen, kunnes viimeisessä kerto-
säkeistössä kuoro laulaa kaksi tahtia ilman Vainiota ja kaksi tahtia
hänen kanssaan. Laura Henrikssonin mielestä kappaleen tekstisisäl-
tö ja sovitus huipentuvat kolmannen säkeistön viimeiseen virkkee-
seen ”kuten norpan, on määrä myös Miikkulaisen, olla sukunsa vii-
meinen”. Sovitus myötäilee tekstisisältöä sävelmaalailun tapaan, ja
”viimeinen”-sanan kohdalla on selkeä fermaatti eli pidätys.

Vainion vakavien ja humoristisien kappaleiden sovitukset ovat
hänen tuotantoaan perusteellisesti tutkineen Henrikssonin mukaan
tyyliltään erilaisia. Humoristisissa lauluissa käytetään runsaasti eri-
laisia musiikillisia efektejä, jotka korostavat kappaleen sanoituksen
sisältöä tai jotakin yksittäistä sanaa. Vakavammissa kappaleissa näi-
tä sovitusteknisiä tehosteita ei käytetä, sillä ne muuttaisivat sävel-
män parodiaksi.

Vainion humoristisempien laulujen sovitustyyliä edustaa jo aikai-
semmin mainittu *Matkalla pohjoiseen*, jonka yleisilmettä Salo on ke-

ventänyt svengaavalla puhallinintrolla, trumpettifraaseilla ja möreällä baritonisaksofonilla. Ensimmäisessä kertosaikeistössä Vainion toteamusta ”mies kun tulee tiettyyn ikään, niin ei sillä pelaa mikään” säestää naiskuoro. Sen sijaan toisessa kertosaikeistössä kuoro laulaa ilman Vainiota ”mies kun tulee tiettyyn ikään”, johon Vainio riimittelee vastauksen ”no älä ole milläsikään”. Vainion laulaessa ”sen näkee naamasta, kun lakkaa saamasta” naiskuoro myötäilee ”uu-uu-uu”-sanoin.

Juha Vainio menehtyi yllättäen sydänkohtaukseen Sveitsissä loka-kuussa 1990. Läheisen työtoverin ja ystävän menetys oli raskas isku Jaakko Salolle. Hän jatkoi kuitenkin työtään Vainion musiikin parissa vielä tämän kuoleman jälkeenkin, sillä hän kirjoitti sovitukset Jukka Virtasen käsikirjoittamaan musiikinäytelmään *Albatrossi ja Heiskanen*. Kotkan kaupunginteatteri esitti Vainion lauluihin perustuvaa näytelmää vuodesta 1992 lähtien ravintola Kairossa kaikkiaan 368 kertaa, ja se keräsi yli 50 000 katsojaa. Jaakko Salolla oli myös merkittävä rooli Juha Vainion Rahaston perustamisessa vuonna 1990. Hän istui rahaston hallituksessa aina omaan kuolemaansa saakka.

Bandoneon

Tangon alkulähteille



Äänilevyhistorioitsija Pekka Gronowin mukaan argentiinalainen tango jäi Suomessa jo 1930-luvulla sen eurooppalaisen vastineen varjoon. Esimerkiksi maailmaa 1920–1930-luvuilla kiertäneet nimekkäät argentiinalaiset tangoyhtyeet eivät koskaan ehtineet Itämeren tällä puolelle. Jaakko Salon mielestä kotimaiset tangot erosivat argentiinalaisista paitsi marssimaiselta rytmikaltaan, myös sanoitustensa suhteen. ”Niissä kerrottiin asioita, jotka olivat sodan jälkeen tärkeitä tanssimaan päässeille suomalaisille. Argentiinalaisten tangojen tekstit ovat monipuolisempia. Argentiinassa tangot on sävelletty runoilijoiden teksteihin, ja ne sisältävät jopa yhteiskunnallisia asioita.”

Salo perehtyi tangoon jo nuorena hanuristina, kun hän kuunteli esimerkiksi Eugen Malmsténin ja Rytmi-Poikien kolmikymmenluvun levytyksiä. ”Olin pannut merkille erilaisen rytmikan, mikä niissä tangoissa oli. Ja olin viehättynyt siitä. Rupesin kuuntelemaan myöskin orquesta típica-levytyksiä, joita satuin saamaan jostain käsiini. Mutta kun kävin keikoilla ja näin, miten ihmiset tangoa tanssivat, niin kyllä mä pidin erittäin suomalaisina ne levytykset, joita 60-luvulla tehtiin.”

Salo suunnisti toden teolla tangomusiikin alkulähteille vasta 1980-luvulla. Alkususäyksenä toimivat Yleisradion kakkosverkon ohjelmapäällikön Olli Hämäläisen (entinen orkesterinjohtaja Olli Häme) radio-ohjelmat argentiinalaisesta tangosta sekä vuonna 1982 tehty televisiodokumentti *El Tango*. Salo seurasi Hämäläisen ohjelmia yh-

dessä Eino Grönin kanssa. Heille muodostui niiden perusteella käsitys, että kotimaista tangoa voitaisiin uudistaa hakemalla tietoisesti vaikutteita Argentiinasta.

Salo ja Grön lensivät kuukaudeksi Buenos Airesiin helmikuussa 1984 osittain opetusministeriön tuella. Parivaljakko meni heti ensimmäisenä iltana tunnettuun El Viejo Almacén -tangoravintolaan. Elävän argentiinalaisen tangon kuuleminen teki Saloon valtavan vaikutuksen. ”Vaikka odotuksemme olivat suuret, tuli illastamme sittenkin kaiken ylittävä musiikkielämys. Olimme ällikällä lyötyjä. Laulajat ja soittajat vaihtuivat lavalla, ja aina uudet ja uudet yllätykset vyöryivät ahnaisiin korviimme. Tutut ja tuntemattomat tangosävelmät kuultiin loistavina sovituksina ja viimeistä piirtoa myöten nyansoituina esityksinä, jotka vuoroin räjähtelivät aksentteina, vuoroin etenivät leveänä sointumaalailuna. Suurimman huomion meiltä saivat osakseen bandoneonin soittajat, joita olimme aikaisemmin kuulleet vain levyiltä. Monet näistä soittimensa taitureista olivat yhtyeittensä sieluja, joiden soittoa orkesterin muut jäsenet tarkoin myötäilivät. Bandoneonistin hahmo kuljetti kappaleita milloin kiihdyttäen, milloin hidastaen, milloin voimistaen ja milloin taas vaimentaen.”

Salolla oli levy-yhtiö Fazerin kautta hyvät linkit Buenos Airesin musiikkimaailmaan, jossa tango teki uutta tuloaan sotilasjuntan jälkeisenä aikana. Tärkein kontakti oli kapellimestari Roberto Pansera, joka oli Argentiinan muusikkojen liiton entinen puheenjohtaja ja Teostoa vastaavan laitoksen puheenjohtaja. Salo oli tehnyt jo Suomessa levytyssuunnitelman ja pakannut matkalaukkuunsa nipun nuotteja. Pansera hankki taustamuusikot ja kirjoitti sovitukset kahdeentoista Salon mukanaan tuomaan tangoon. Tuloksena oli albumi *Tangon kotimaa*, jolla oli mukana sekä argentiinalaisia että suomalaisia tangoja. Esimerkiksi Carlos Gardelin *Volver* levytettiin nyt ensi kertaa suomeksi. Vanhojen kotimaisten klassikoiden lisäksi albumille tilattiin uusia tangoja Reino Markkulalta, Toivo Kärjeltä, Raulo Lehtiseltä ja Friedrich Brukilta.

Salo on kuvannut Brukin sävellystä *Kasvot väkijoukossa* seuraavasti: ”Miljoonakaupungin satamakortteleissa syntynyt musiikki, jo-

ka aikanaan on eksynyt suomalaiseseen järvimaisemaan ja sinne pesiytynyt, hakee nyt tietään takaisin kaupunkiin, jonka ihmisille sillä on paljon kerrottavaa. Vieläkin.”

Eino Grön oli Salon mielestä itsestään selvä tulkki argentiinalaisyylisiin tangoihin. ”Grön laulaa laulunsa tekstin ehdoilla, eli hän ei seuraa nuottikuvaa orjallisesti, vaan liikuttaa fraaseja joustavasti tekstiä korostaen.” Salon mukaan argentiinalaiset muusikot ottivat Grönin vastaan hyväksyvästi nyökytellen ja antoivat hänelle lisänimen ”El Portenjo”, joka tarkoittaa suomeksi satamajätkää. ”Tangolaulajan pitää olla Buenos Airesissa satamajätkä, jotta hänet hyväksyttäisiin kunnolla.”

Grönin ja Salon yhteistyö tangojen parissa jatkui vuonna 1987, jolloin levytettiin LP-levy *Bandoneon, argentiinalaisia tangoja suomeksi*. Tällä kertaa sovitukset olivat yhtä lukuun ottamatta Salon omaa käsialaa ja taustoista vastasivat suomalaismuusikot, joiden joukossa oli kaksi bandoneoninsoittajaa, Markku Hammerberg ja Petri Ikkela.

Yksi albumin kappaleista on P. Mustapään runoon perustuva Kaj Chydeniuksen sävellys *Viimeisestä illasta*. Salon mielestä Chydeniuksen alkuperäinen sovitus, jonka Grön oli äänittänyt Yleisradiolle puolitoma vuosikymmentä aikaisemmin, on nähtävä 1970-luvun taustaa vasten eli se oli ”tarkoituksellisen yksinkertainen”. Salo sen sijaan halusi tuoda sävelmän 1980-luvun puolivälin tilanteeseen, jossa tango oli siirtymässä tanssilavoilta konserttisaleihin. Hän haki kappaleen harmoniaan lisäväriä muun muassa tihentämällä sointukuvaa ja muuntelemalla perussointuja. Salo myös varioi sävelmän rytmiä argentiinalaiselle tangolle ominaisilla aksenteilla, joiden vastapainoksi hän kirjoitti pitempiä legato-kaaria.

Salon ohjenuorana oli P. Mustapään teksti, jota hän luki pitkään ja perusteellisesti ennen kuin kirjoitti sovituksen, jonka tavoitteena oli elää ja kehittyä sanoituksen draaman kaaren mukaisesti. Salon mielestä Chydeniuksen säveltämä alkusoitto oli ”hieman arkinen”, joten hän siirsi sen välisoitoksi ja käytti sen sijaan alkusoittona kappaleen päätteemää. Hän myös lisäsi neljännen säkeistön loppuun ylimääräiset kahdeksan tahtia, sillä hän katsoi, että ”tämä ei ole vielä oikea paik-



Eino Grönin yhteistyö Jaakko Salon kanssa alkoi 1960-luvulla ja huipentui kunnianhimoisiin tangolevytyksiin 1990-luvun vaihteessa.

ka lopettaa tätä uljasta laulua”. Samassa yhteydessä moduloidaan yksi sävelaskel ylöspäin ja mukaan tulee ”yksi annos paatosta lisää”.

P. Mustapään tekstin värittämisessä täytyi Salon mukaan olla hienovarainen. ”Kokonaisuudesta täytyy kantaa suurta huolta, ettei siitä tule liian episodimainen. Ja kun tämä on Grönin laulama, niin siinä ei todellakaan tehdä mitään hurjia manöövereitä kappaleen aikana.”

Bandoneon-levyltä löytyy myös Raimo Roihan tango *Yön kyyneleet*. Salo kirjoitti kappaleesta muutamaa vuotta myöhemmin pienyhtyesovituksen, joka julkaistiin *Muusikko*-lehden numerossa 10/1991.

Salon mielestä hänen sovituksensa sopii tanssittavaksi, mutta sen pitäisi toimia myös konserttisaleissa. ”Sovitus myötäileekin näkemystä, että tango soittaminen voisi olla vähän vivahteikkampaa. Silloin se koskee nimenomaan rumpalin osuutta. Sinne ilmestyy suvantopaikkoja, joissa on vähän pitempiä kaaria. Vastapainoksi on aksenttivoittoa soittaa sitä ryydittämässä.”

Salon mielestä on tärkeää, että eri harmoniasoitinien sointukuva on yhteinen, sillä ”kuulostaa ikävältä, jos on erilaisia tulkintoja vaikka samastakin soinnusta”. Sovittajan rooli korostuu myös silloin, jos yhtyeessä on useampia puhaltajia: ”tulee sekamelska, jos heillä on liian vapaat kädet”.

Etnomusikologi Pekka Suutari on verrannut suomalaisia tangoja argentiinalaista tai eurooppalaista alkuperää oleviin sävelmiin. Yksi hänen tutkimistaan musiikillisista elementeistä on harmoninen rytmili eli se, kuinka usein sointuvaihdoksia tapahtuu. Suutari on perustanut analyysinsä ruotsalaisen musiikintutkija Olle Edströmin (1989) laatimaan viisijakoiseen asteikkoon. Suomalaisten tangojen harmoniset rytmit sijoittuvat useimmiten Edströmin kategorioihin III (19–25 sointua / 16 tahtia) tai II (13–18 sointua). *Yön kyynleiden* harmoninen rytmili on huomattavasti tiheämpi kuin kotimaisissa tangoissa yle-

o - lit mun vie - rel - läin. Vain het - ken ver - ran

Piano: G7 G7#5 C E7b5 A7 B9b5 Gdim/D Dm 3

Nuottiesimerkki: *Yön kyynleet*, säkeistö, tahdit 6–9.

sä, sillä Salo on kirjoittanut kappaleen 16 tahdin A-osaan 35 sointua ja samanmittaiseen B-osaan 34 sointua. Sovitus kuuluukin Edströmin asteikolla korkeimpaan eli V kategoriaan (enemmän kuin kaksi sointua tahdissa).

Salo on käyttänyt *Yön kyynelien* sovituksessaan tihennetyin harmonisen rytmin lisäksi runsaasti laajennettuja ja muunnettuja sointuja. Kappaleen säkeistöstä löytyvät muun muassa soinnut C13b9, Fmaj7 ja E7b9, kun taas kertosäkeistössä sointuja on väritetty kvintin muunnoksilla (G9#5, E7b5) tai niin sanotulla tritonuskorvauksella (sointu A7 korvataan soinnulla Eb9b5).

Tangon kotimaa sai jatkoa, kun vuonna 1990 julkaistiin albumi *Sininen ja valkoinen*. Eino Grön oli matkustanut Argentiinaan vuotta aikaisemmin mukanaan Salon valitsema suomalaisia sävellyksiä. Niiden joukossa oli tangoja mutta myös muita kotimaisia iskelmäklassikoita, joista oli tarkoitus sovittaa tangoja. Grön on kertonut, että hän meni yksin maaliskuussa 1989 Argentiinaan levyllä ajateltujen kappaleiden nuotit mukanaan.

”Olimme valinneet siihen Jaken kanssa kahdeksan suomalaisen säveltäjän tekemiä kappaleita, jotta saataisiin monipuolinen ja edustava kokoelma. Osvaldo Requena sovitti ne kaikki, ja Requanen kotona kävimme kappaleet läpi pianon kanssa, niin kuin hän oli ne ajatellut. Sen jälkeen menimme studiolle, jossa oli Leopoldo Federicon valitsema bändi, jonka kanssa sitten tehtiin nauhat. Siinä oli neljä bandoneonistia, neljä viulistia, sello, basso ja piano. Muistan, kun lähdin studiolta ison nauhapakan ja sovitusten kanssa hotelliin ja kun Florida-nimisellä kävelykadulla pistäydyin muutamaan kauppaan ostoksille, niin kadun päässä huomasin, että sovitukset olivat kadonneet. Aivan paniikissa lähdin kadun alkupäähän uudestaan ja tein saman kauppalenkin toistamiseen ja sieltä ne vielä onneksi löysin. Kauhealta tuntui vähän aikaa. Suomessa nauhoille ei tarvinnut tehdä paljoakaan ja levy oli valmis.”

Salo kirjoitti tangosovituksia Grönin lisäksi esimerkiksi Arja Saijonmaalle, joka levytti vuonna 1994 ruotsinkielisen albumin *La cumparsita*. Sen sävelmät ovat kappaletta *Det lilla hjärtat* (*Pieni sydän*)

lukuun ottamatta kansainvälisiä tangoja. Taiteilija M. A. Numminen on luonnehtinut, että Saijonmaan levyllä kansainväliset tangot saavat Salon sovituksissa ennenkuulumattoman loisteen. ”Levy sisältää sekä suomalaisen tangotajun olennaiset elementit että kansainväliset tulkinnalliset laatuvaatimukset. Arja Saijonmaa heittäytyy tajuun ja tulkintaan täysvoimaisena dramaattisena tangolaulajana.”

La cumparsita -levyllä on useita kappaleita, kuten avausraitia *Kärleken var lögn*, joissa basson ja harmonikan terävät aksentit ja niiden kontrastiksi kirjoitetut jousien pitempikaariset melodiat tukevat mainiosti Saijonmaan kohtalokasta laulutapaa. Napakoiden mutta silti elastisten sävelmien vastapainona on hienovaraisemmin kirjoitettuja sovituksia. Esimerkiksi sävelmässä *Avant de Mourir* Saijonmaan tulkintaa ei korosteta mahtipontisella taustalla, vaan Jari Lappalaisen viulu ja Peter Lerchen kitara soivat hillityin sävyin.

Myös Pedro's Heavy Gentlemen -yhtyeen albumien *Tango* (1993) ja *Mi tango triste* (2000) sovitukset ovat Jaakko Salon käsialaa. Ensin mainitulta levyltä löytyvät muun muassa Unto Monosen sävellykset *Tähdet meren yllä*, *Kohtalon tango* ja *Kangastus*, jotka Reijo Taipale oli levyttänyt 1960-luvulla Salon sovituksina. Onkin mielenkiintoista verrata Taipaleen ja Pedro Hietasen versioita näistä kappaleista, sillä niistä kuulee selvästi, millä tavoin Salon näkemys tangojen soittamisesta kehittyi kolmen vuosikymmenen aikana. Hyvä esimerkki on *Kangastus*, jonka uusi versio on rytmisesti huomattavasti vaihtelevampi kuin Taipaleen alkuperäinen levytys. Myös soundimaailma on monipuolisempi, sillä mukana ovat niin Petri Ikkkelän bandoneon kuin Peter Lerchen sähkökitara.

Mi tango triste -albumin taustat ovat seitsemän vuotta aikaisemmin julkaistuun *Tango*-albumiin verrattuna leikkisämpiä ja monipuolisempia. Esimerkiksi *La cumparsita* alkaa Peter Lerchen valittavalla sähkökitaralla, jonka jälkeen sovituksessa on lukemattomia rytmin ja tunnelman vaihteluita. Salo kertoi haastattelussa levyn ilmestymisen jälkeen, että tavoitteena ei ollut pelkästään kotimainen menestys. ”Finlandia Records katsoo, että heidän jakelukanaviensa kautta meillä olisi mahdollisuus esimerkiksi Japanin suuntaan – jossa tango on

sangen suosittua. Nyt on siis kolme vahvaa tangomaata eli Suomen lisäksi Japani ja Argentiina. Näissä maissa tango on kansan rakastamaa musiikkia, ei pelkästään salonkimusiikkia.”

Salon Jakke

Musiikin ammattilainen

Jaakko ja Ani Salo ehtivät olla naimisissa lähes viisikymmentä vuotta ennen kuin Ani sairastui keuhkohtaumaan ja menehtyi vuonna 2000. Marjatta Leppäsen mielestä Jaakko yritti olla urhoollinen eikä halunnut turhaa tunteilua, vaikka hänen työtoverinsa ja ystävänsä näkivätkin selvästi surun syvyyden. Marjo Salo otti Leppäseen yhteyttä kevättalvella 2001. ”Tyttären kehotuksesta aloin olla Jaakon seurana joskus iltaisin, tein iltapalaa, keitin teetä. Se oli myös Jaakon molempien poikien mieleen. Ennen pitkää olinkin siellä oikein paljon ja vähin erin siirsin sinne myös aamutakkini, hammasharjani ja meikkipussini. Se oli niin uskomattoman helppoa. Olin tuntenut sen miehen 30 vuotta. Meillä alkoi ihana arki Jaakon kanssa, lämmin ja suloinen villasukka-arki. Me tunsimme toisemme täydellisesti, osasimme ulkoa toistemme aikataulut, tiesimme molempien mieltymykset lempiruokia myöten, ja meidän välillämme olevat mielipide-erot oli riideltä jo vuosikymmenet sitten.”

Jaakko Salo ja Marjatta Leppänen vihittiin julkisuudelta salaa maistraatissa 16.11.2001. Leppänen on kertonut, että tuore aviopari järjesti ystävilleen tupaantuliaiset häitä seuraavana päivänä uudessa kodissaan Kirkkonummella. ”Lauantaina vieraiden saavuttua, kun kaikki olivat saaneet samppanjalasin käteensä, Jaakko piti pienen tervetuliaispuheen, jonka päätteeksi hän sanoi: ’Ja vielä yksi ilmoitusasia. Meidät vihittiin eilen.’ Kaikki hurrasivat. Ilmoitusta seurasi valtava ilo ja onnittelujen tulva.”

Avio-onni jäi kuitenkin lyhyeksi, sillä Jaakko Salo kuoli äkilliseen aortan repeämiseen jo seuraavana kesänä. Hän oli käynyt torstai-aamuna 13.6.2002 pelaamassa tennistä, jota seurasi laivaesiintymiseen liittyvä neuvottelu Eino Grönin ja Marita Taavitsaisen kanssa. Sen jälkeen Salo lähti Peacock-teatteriin, jossa Uudella Iloisella Teatterilla oli viimeinen harjoitus ennen illan kahta esitystä.

Jukka Virtasen mukaan Salo muutti vielä viime hetkellä *Killing Me Softly with His Song* -intron sanajärjestyttä. ”Seitsemän seinähullua soitti, ja Anna Eriksson opetteli uuden fraseerauksen. Teatterin muu porukka kuunteli Annan tulkintaa. Laulun alku käytiin kolme kertaa läpi. Sitten Jaakko tuuletti oikea käsi nyrkissä ja sanoi: ’Jess! Tässä tämä oli!’ Sitten hän kuoli.”

Marjatta Leppänen ei ollut osannut odottaa mitään tämänsuuntaista, vaikka Jaakolla olikin ollut verenpaine- ja kolesterolilääkitys. ”Hän kävi ainakin kaksi kertaa vuodessa tarkistuksissa, ja aina oli kaikki ollut hyvin. Se tuuditti minutkin uskomaan, ettei ollut aihetta huoleen. Jaakko oli niin terve, hän kävi kahtena aamuna viikossa pelaamassa kunnan tennisottelun, teki pitkiä työpäiviä, eikä häntä koskaan vaivannut mikään. Hän oli terveyden perikuva. ’Se oli kaunis, surullinen lähtö’, Jukka luonnehti sitä. Minä sanoin, että se oli majesteettinen ja juuri sellainen kuin Jaakko olisi halunnutkin.”

Jaakko Salo ehti ennen kuolemaansa olla mukana vaikuttamassa luovalla työllään, valinnoillaan ja opastuksellaan noin 9 000 levytykseen. Toimittaja Pekka Laine pitää varsin perustellusti Saloa ”ensimmäisenä modernin ajan tuottajana suomalaisessa musiikkiteollisuudessa”. Salo poikkeaaakin selvästi esimerkiksi Toivo Kärjestä, joka oli Salon itsensä mukaan tuottajana varsin suurpiirteinen. ”Kärki kirjoitti nuotit, ja kun ne oli oikein soitettu, niin siinä se oli. Ei hän siellä ideoinut sitä akustista lopputulosta enää juuri ollenkaan. Sovitukset oli aina korrekteja, ja ne täytti tehtävänsä, mutta niissä ei ollut mitään kovin huikeita oivalluksia. Hän luotti siihen, että melodia hyvin tulkittuna ja laulettuna tekee tehtävänsä.”

Tutkija Vesa Kurkelan mielestä Salo ja muut Scandian tuottajat ymmärsivät kilpailijoitaan paremmin, mitä uudenlainen iskelmä-

teys merkitsi ja mitä sen eteen oli tehtävä. ”Scandia omaksui jo varhain yhdysvaltaistyyllisen artistimarkkinoinnin, mikä oli uutta Suomessa. Sen mukaisesti jokaiselle laulusolistille pyrittiin rakentamaan etukäteen suunniteltu julkisuuskuva, ja heistä yritettiin tehdä iskelmätähtiä suuren maailman tyyliin. Yhtiö tuli tunnetuksi siitä, että se valvoi tarkoin tähtiensä julkista imagoa, kuten pukeutumista, esiintymisiä ja lehtilausuntoja.”

Jaakko Salo oli tuottajana ja sovittajana innovatiivinen. Hän uudisti perinteistä suomalaista iskelmää yhdistelemällä siihen esimerkiksi amerikkalaisen jazzin, kansainvälisen viihdemusiikin, argentiinalaisen tangon ja 1960-luvun popmusiikin piirteitä. Salo piti omana sovittajan korkeakoulunaan sitä, että hän yritti saada 1950–1970-lukujen käännösiskelmät kuulostamaan ”ihan yhtä messevältä kuin alkuperäinenkin biisi – mutta huomattaa – kymmenesosabudjetilla!”

Kun Salon sovittamia kappaleita verrataan alkuperäislevytyksiin, on kuitenkin helppo huomata, että ne usein poikkeavat merkittävästi toisistaan. Toisinaan syynä ovat Salon edellä mainitsemat taloudelliset tekijät, mutta monesti taustalla on myös taiteellisia päämääriä.

Salo ei koskaan suhtautunut käännöskappaleisiin väheksyvästi. Levytysstudioissa hänen apunaan olivat Suomen parhaat muusikot, joiden ansiosta moni kotimainen levytys esitettiin intensiivisemmin, tarkemmin ja svengaavammin kuin ulkomaiset alkuperäisversiot. Salo pystyi saamaan soittajistaan studioissa tai konserttilavalla kaiken irti, vaikkei hänellä ollutkaan muodollista kapellimestarin koulutusta.

Täydellisinkään nuottikirjoitus ei kerro koko totuutta populaarimusiikista, sillä esimerkiksi fraseeraukseen ja äänenväriin liittyviä asioita on vaikea kuvata riittävän tarkasti notaation keinoin. Salon mukaan parhaatkin sovitukset voidaan pilata studioissa. ”Hyvin paljon asioita pitää pystyä levytystilanteessa viestittämään soittajille, jotka todennäköisesti eivät tunne kappaletta vielä entuudestaan. Heille täytyy pystyä se koko atmosfääri sanoilla kuvailemaan ja luomaan sekä saamaan oikea tunnelma ja sävy siihen, mitä ollaan soittamassa. Tämä on perusopetus, jonka olen ulkomaisilta levyiltä ja ensimmäisen esimieheni Harry Orvomaan kautta itse kokenut tärkeäksi.”

Salo oli varsin vaatimaton omista saavutuksistaan sovittamisen alalla, sillä hänen mielestään sävelmän melodia ja teksti olivat ratkaisevassa asemassa iskelmän menestyksen kannalta. Taitava sovittaja voi kuitenkin yrittää paikata melodian keskinkertaisuutta. ”Mitä köyhempi ja mitäänsanomattomampi sävelmä, sitä enemmän täytyy sovituksen tukea sitä. Silloin joutuu sovittaja pohtimaan keinoja, joitten avulla saavutettaisiin edes osapuulleenkaan siedettävä tulos. Turvautuminen esimerkiksi joihinkin epätavallisiin – etten sanoisi ihmeellisiin – soitinyhdistelmiin tai erikoislaatuiseen rytmiryhmään, ovat eräitä niistä keinoista, joihin tällaisissa tapauksissa voi turvautua.”

Sovitusteknisten ratkaisujen tuli kunnioittaa sävelmän dramaturgista ideaa. ”Hyvä sovittaja lukee aina biisin tekstin ennen ensimmäistään nuottia. Sovitus ei koskaan myöskään saa olla irti teoksen alkuperäisestä luonteesta. Sovittajan tehtävä ei ole ’tehdä omia, hienoja jippoja’, vaan mehustaa teos sen omilla ehdoilla. Mulla on ollut mieletön onni saada tehdä töitä nimenomaan hienojen sanoittajien, kuten Saukin ja Junnun, kanssa. Hyvästä biisistä, hyvästä tekstistä lähtee kaikki.”

Laulajan merkitys oli ensiarvoisen tärkeä levytyksen menestyksen kannalta. ”Taidemusiikki on enemmän luovien henkilöiden musiikkia, niiden henkilöiden, jotka kirjoittaa musiikkia, mutta kevyen musiikin sektorilla ollaan enemmän tekemisissä esittäjän kanssa. Esittäjän persoona on se, joka vie sävellyksen tai laulun kuulijoille. Ja joskus hyväkin laulu jää unholaan sen tähden, että esittäjässä ei ole sitä karismaa, mitä olisi tarvittu viestin perille viemiseen. Joku aivan mitätön rallikin voi muodostua musiikkikulttuurin kulmakiveksi, kun oikea laulaja oikealla hetkellä sen vetäisee levylle.”

Salo ehti koulua pitkän uransa aikana kymmenittäin kotimaisia artisteja. Muun muassa Laila Kinnusen, Dannyn ja Kirkan ensilevytykset olisivat kuulostaneet varsin toisenlaisilta, jos he eivät olisi harjoitelleet esimerkiksi suomen kielen ääntämiseen liittyviä asioita Salon opastuksella. Pelkkä musiikillinen osaaminen ei kuitenkaan selitä Salon menestystä artistien kouluttajana. Häneltä löytyi myös tarvittavat henkiset ominaisuudet iskelmätahtien kanssa työskentelemi-

seen. Kalervo ”Kassu” Halonen onkin tiivistänyt osuvasti, että Salo oli loistava psykiatri. ”Hän pystyi rakentamaan vaikka mistä rauniosta iskelmälaulajan siinä vaiheessa, kun mikrofonin taakse mentiin, kun siellä oli erinäköistä vapina-astetta.”

Muusikkona Salo esiintyi Gramexin tilastojen mukaan yli 2500 äänitteellä. Jos Saloa pitäisi kuvata yhdellä sanalla soittajana, se olisi pelimanni. Häneltä löytyi teoreettista ja teknistä osaamista, mutta niiden vastapainona oli soittamisen riemua ja kykyä musisoida korva-kuulolta. Salo oli tyylillisesti hyvin laaja-alainen muusikko. Hän hallitsi pianolla, vibrafonilla ja harmonikalla niin 1950-luvun jazzin, suomalaisen pelimannimusiikin kuin argentiinalaisen tangon.

Salo ehti kirjoittaa yli tuhat Teostoon rekisteröityä sovitusta. Sen sijaan säveltäjänä hän ei ollut läheskään yhtä tuottelias, sillä Suomen kansallisdiskografia Violan ja Suomen äänitearkiston tietokannoissa hänen nimiinsä on merkitty ainoastaan 83 levytettyä kappaletta. Salon itsensä mukaan näistäkin sävelmistä valtaosa oli alkujaan kirjoitettu elokuvaan, revyisiin tai televisio-ohjelmiin. ”Elokuvat ovat olleet oikeastaan se, joka on pannut minut säveltämään. Levysovittaja toki joutuu säveltämään kappaleisiin välisoittoja ja alkusoittoja. Ja joskus täytyy television viihdeohjelmaankin tehdä joku tilapäislaulu, johon ei ole löytynyt sopivaa valmista kappaletta. Lähtökohtana on yleensä ollut joku teksti tai joku tilanne, josta laulu syntyy.”

Salolta puuttui tarvittava kipinä iskelmien säveltämiseen. ”Luu- len, ettei mulla ole ollut siihen hommaan tarvittavaa egoa, eikä kyl- lä aikaakaan. Sovittaminen ja tuottaminen, studiossa istuminen on vinyt lähes kaiken aikani. Ja päätin jo Scandian aikoina, ettei mus- ta tule mitään ’Flipside-Olssonian’. Se on levytuottaja, joka panee A- puolelle jonkin ulkomaisen käännöshitin ja B-puolelle oman biisinsä.”

Salo halusi pitää tietoisesti tuottajan ja säveltäjän roolit erillään. ”Olen aina kokenut pikkuisen skitsona tilanteena, että säveltää kovin aktiivisesti ja toisaalta osallistuu toisten sävellysten kritikoimiseen ja valikointiin. Jos joutuu toisten teoksia katsomaan, niin ei ole ainakaan multa onnistunut yhdistää sitä tietoa omaan sävellystyöhön. Kärki on ihan poikkeuksellinen henkilö tässä suhteessa.”

Salo hallitsi muusikkona ja sovittajana laajan tyylipalettein, ja sama monipuolisuus leimaa myös hänen sävellystuotantoaan. Kappaleiden soinnutuksessa on usein selkeitä jazzvaikutteita, mutta sen lisäksi ideoita on haettu esimerkiksi 1960-luvun popmusiikista ja suomalaisesta kansanmusiikista. Yleisesti ottaen Salon sävellykset ovat kohtuullisen yksinkertaisia, ja niihin on ripoteltu jazzmausteita varsin säästeliäästi. Tässä suhteessa Salo muistuttaa monia muita suomalaisia populaarimusiikin säveltäjiä kuten Toivo Kärkeä, Erik Lindströmiä ja Rauno Lehtistä, jotka noudattivat iskelmätuotannossaan periaatetta ”älä laita kaikkea osaamistasi yhteen kappaleeseen”.

Salon mielestä iskelmämusiikin kaupallinen luonne rajoittaa omalta osaltaan säveltäjän mahdollisuuksia yksilölliseen ja taiteellisesti korkeatasoiseen ilmaisuun. ”Sovittaja on siinä suhteessa onnellisemmassa asemassa säveltäjään nähden, että hänen ei tarvitse tinkiä musikaalisesta näkemyksestensä yleisön makua tyydyttääkseen. Tosin sovittajakin joutuu osaltaan toimimaan myös säveltäjänä. Alku- ja loppusoirot samoin kuin ylimenot sävellajista toiseen, usein vieläpä versetkin, jäävät sovittajan tehtäviksi. Niitten osuus ei kuitenkaan merkitse niin suuria, että täytyisi alistua minkäänlaiseen yleisönkosiskeluun.”

Joissakin sävellyksissään Salo on kuitenkin käyttänyt suomalaiselle perusiskelmälle harvinaisempaa ilmaisua. Esimerkiksi Marjatta Leppäselle vuoden 1975 Eurovision laulukilpailuun kirjoitetussa kappaleessa *Tänä vuonna on toisin* esiintyy hyvinkin monipuolista soinnutusta. Kertosäkeistön harmonia tuo mieleen modernin jazzin, sillä tonaalinen keskus siirtyy puolentoista sävelaskeleen hypyyn: D-(Gm7-C7)-F-(Bbm7-Eb7)-Ab.

Kertosäkeen loppupuolella palataan takaisin D-duuriin soinnutuksella, joka viittaa niin ikään 1960-luvun jazziin: Ab-(C7)-Fm-Db-(Fm7-Bb7)-(Eb7)-(Em7-A7)-D. Jaakko Salon ammattitaidosta kertoo, että *Tänä vuonna on toisin* ei rohkeasta soinnutuksestaan huolimatta kuulosta monimutkaiselta sävellykseltä, sillä melodia etenee luontevasti ja tonaalisen keskuksen muutokset tapahtuvat sulavasti.

Fm6 D♭Maj7 D♭6 Fm7 E♭7b9

Nyt voit täy - teen juo - da pääs, näh - dä pik - ku ys - tä - vääs.

B♭7b9 B♭m7/E♭ E♭7 Em7 B♭7b5 A7

Pit - taa en lai - sin - kaan.

Nuottiesimerkki: *Tänä vuonna on toisin*, kertosäkeistö, tahdit 24–31.

Kansallisfilmografia Elonetin mukaan Salo vastasi kaikkiaan 44 pitkän elokuvan musiikin säveltämisestä tai sovittamisesta. Hänen suosionsa ohjaajien keskuudessa vaikutti tyyllisen monipuolisuuden lisäksi dramaturginen taitavuus. Salo esimerkiksi hallitsi mickey mousing -tekniikan, jossa musiikin rytmi sovitetaan silmänräpäyksen tarkkuudella vastaamaan näyttelijöiden liikkumista ja muita filmin tapahtumia.

Salon elokuvamusiikille on ominaista muutaman iskelmällisen teeman käyttö johtoaiheen tapaan. Monet Salon levytetyistä sävellyksistä onkin tehty alun perin elokuvia varten. Tällaisia sävelmiä ovat esimerkiksi *Lasisydän*, *Sydän ohjaa tietäni*, *Seitsemän kertaa seitsemän* ja *Aamu niityllä*. Salon mielestä elokuvamusiikin säveltäminen oli miellyttävää työtä. ”Siinä ei ole ollut edes taloudellista vastuuta – on voinut vain hurvitella mukana, tehdä juttuun sopivaa musiikkia. Leffamusan tekohan on äärimmäisen työlästä ja lisäksi aika abstraktia puuhaa, mutta myös erittäin hauskaa. Lisäksi, olen aina saanut aikaan sovitusso aikataulussa sen, mitä olen luvannut. Siksi kai ne ovat pyytäneet mua aina uudestaan hommiin.”

Sanoituksen merkitys hittikappaleiden syntymisessä on usein ratkaisevan suuri. Paavo Einiön mielestä olennainen osa Scandian menestystä hittirintamalla olikin se, että Jaakko Salo kävi huolellisesti

läpi suurimman osan teksteistä ja ehdotti niihin tarvittaessa korjauksia. Myös Jukka Virtanen on korostanut Salon osaamista sanoittajien kouluttajana. Virtasen mukaan Salo ”editoi laulurunoja kuin kokenut kustannustoimittaja”. Salo muun muassa auttoi Virtasta tajuamaan, että hänen kabaree-tekstinsä olivat löysiä, sillä ”laulufraasin tärkein informaatio ei aina ollut nuottikuvan edellyttämällä kohdalla”.

Salo kirjoitti itsekin tekstejä esimerkiksi Uuden Iloisen Teatterin revyisiin, ja Suomen äänitearkiston tietokannan mukaan Salo on sanoittanut 25 levytettyä kappaletta. Niistä monet on kirjoitettu salanimillä Elias Metsä tai E. Metsä. Markku Salon mukaan nimimerkin taustalla on hänen isänsä toinen etunimi Elias, kun taas ”salon tavaltaan tarkoittaa metsää”.

Jukka Virtasen mielestä Salo oli teksteissään hieman varovainen ja sovinnainen. ”Seppo Ahdin kanssa me kutsuttiin sitä sidesanojen mestariksi. Mutta taitava se on. Käännösiskelmissä hän saattoi oitis tarjota tekstintekijälle avainfraasin.” Ahti on puolestaan luonnehtinut, että Salon merkitys lauluntekstien tekijänä on paljon suurempi kuin yleisesti tiedetään. ”Hänhän oli aivan mestarillinen kiteyttäjä. Ja hän teki runoja meidän tarpeisiin ruotsiksi ja saksaksi, että sen verran kielimies. Ja suomen kielen käyttäjänä aivan briljantti.”

Jaakko Salo teki valtavan määrän työtä suomalaisen musiikin parissa erityisesti vuosina 1955–1975. Uurastus lähes kellon ympäri vaati uhrauksia perheeltä. ”On sanottava, että vaimo piti kodin kunnossa ja lapset tolkuissaan. Olen koittanut kompensoida nyt lapsenlapsille sitä isän poissaoloa, jonka omat lapseni joutuivat kohtaamaan.”

Kotirouvaksi vapaaehtoisesti jättäytyneen Anin kärsivällisyys ja tuki olikin keskeinen edellytys sille, että hänen aviomiehensä pystyi keskittymään täysin rinnoin työntekoon. Lapsien kasvatusvastuu jäi pitkälti äidin harteille. Raine Salo on muistellut, että Jaakon tullessa väsyneenä työstä kotiin äiti ”hiljensi kämpän, että isä saa nukuttua”.

Markku Salon mielestä isän pitkät työpäivät eivät kuitenkaan häirinneet liikaa lasten arkea. ”Siihen aikaan pihapiirissä oli niin paljon lapsia, että aika kului rattoisasti. Ja siihen aikaan elettiin muutenkin niin yhteisöllistä aikaa, että akat hoiti naapurin kakaroita. Tai torui

niitä tai kuritti niitä, eikä siitä kukaan ollut milläänkään.” Arjen aheruksen katkaisivat perheen yhteiset lomahetket kesämökillä Korppoossa. Rainen mukaan mökillä ”pelattiin korttia ja vietettiin aikaa”. Lasten varttuessa myös tyttö- ja poikaystävät olivat mukana. ”Se oli se meidän perheen juttu. Matkoilla me käytiin yhdessä aika harvoin. Mutsi kävi etelänmatkoilla, ja fajilla oli sitten omat matkansa.”

Jaakko vei toisinaan lapsiaan keikoille ja levytysstudioihin. Rainen mieleen painuivat esimerkiksi Kirkan ja Dave Lindholmin esiintymiset sekä Rock’n’Roll Bandin Natsan keikka, jonne hän pääsi vielä alakäisenä isänsä ja Jukka Virtasen kanssa. Markku taas muistaa, että hän kävi noin kymmenvuotiaana 1960-luvun alkupuolen legendaarisissa jazzkonserteissa, joissa esiintyivät muun muassa Oscar Peterson, Count Basie, Ella Fitzgerald ja John Coltrane.

Markun mukaan hänen isänsä ei koskaan patistellut häntä kovin aktiivisesti musiikin pariin. ”Meillä oli piano kotona, mutta Jethro Tull -yhtyeen kautta mua jotenkin alkoi kiinnostaa huilu, niin isä osti mulle huilun. Mutta ei se tuputtanut soittotunteja eikä mitään muuta tällaisia. Huomasin, että pianolla pystyy soittamaan ränttätänttäbluesia. Ja sitten isä opetti mulle, kun se huomasi, että mä soitan sitä ja boogie woogiea. Se kuunteli ja sanoi, että soita tämä kuvio tällä lailla, vähän monimutkaisemmin.”

Jaakko Salo oli saanut ilmeisesti omasta lapsuuskodistaan kasvatustmallin, jonka mukaan vanhempien tulee tarjota jälkikasvulleen mahdollisuudet musiikin opiskelemiseen, mutta kipinän harrastamiseen täytyy tulla lapsilta itseltään ilman liiallista ulkopuolista ohjausta. Metodi osoittikin toimivuutensa, sillä Rainesta tuli laulun tekijä ja muusikko, jonka yhtye Backwoods voitti vuonna 1980 Rockin SM-kisat. Raine työskenteli lisäksi levytuottajana ennen kuin hän siirtyi päätoimiseksi peruskoulunopettajaksi. Markusta puolestaan kehittyi taitava verbaalikko, joka on kirjoittanut musiikkikirjoja sekä käsi-kirjoituksia ja sanoituksia muun muassa Uudelle Iloiselle Teatterille.

Ani-vaimon tuen lisäksi Salon jaksamista arjen aherruksessa auttoi hänen säännöllinen urheiluharrastuksensa. Hän pelasi Sakari-veljensä jalanjäljissä muun muassa tennistä, squashia ja kaukalopalloa.

Salo korostikin tenniksen merkitystä tärkeänä ”tukipylväänä” kaksi vuotta ennen kuolemaansa tehdyssä haastattelussa. ”Meillä on ollut jo kaksikymmentä vuotta koossa Tennis-Tiimi, johon kuuluvat itseni lisäksi äänittäjät Jukka Teittinen ja Juha Laakso sekä tuottajat Timo Lindström, Esa Nieminen ja Kim Kuusi. Me olemme pelanneet tennistä joka tiistai- ja torstaiaamu ja ilman yhtään peruttua tuntia! Ehkäpä jouluaaton olemme saattaneet jättää väliin, mutta eipä juuri muuta.”

Salo osallistui aktiivisesti kotimaisten musiikkialan järjestöjen toimintaan. Hän oli esimerkiksi lähes kolmenkymmenen vuoden ajan Säveltäjät ja Sanoittajat ELVIS ry:n johtokunnassa. Yhdistyksen pitkäaikainen puheenjohtaja Arthur Fuhrmann on todennut Salosta: ”Järjestöaktiivina hänen tasainen ja ymmärtävä luonteensa auttoi mm. ELVISiä erinäisten karikkojen yli. Hänen moninaiset ammatilliset toimensa antoivat laajan tuntemuksen, jota yhdistystoiminta on aina voinut käyttää hyväkseen. ELVISin kannalta oli tietenkin tärkeää, että Jakke kaikkien muiden aktiviteettiensa lisäksi uhraisi runsaasti aikaa yhdistystoiminnalle.” Salo kutsuttiin ELVISin kunniajäseneksi vuonna 1980, ja hän sai viisi vuotta myöhemmin yhdistyksen kultaisten kunniamerkin.

Teoston jäseneksi Salo hyväksyttiin vuonna 1965, aikana, jolloin populaarimusiikin tekijöitä ei vielä noin vain päästetty musiikin etujärjestöihin. ELVIS ehdotti kyseisenä vuonna jäseniksi Saloa, Erkki Melakoskea ja Erkki Ertamaa, joista Teosto oli valmis 18.5.1965 päivätyllä kirjeellä hyväksymään vain kaksi ensin mainittua. Salo oli Teoston johtokunnan jäsen 1987–1993, ja hän toimi lisäksi aktiivisesti lukuisissa yhdistyksen toimikunnissa. Salon mielestä Teosto ei ole ”pelkkä rahanjakolaitos, vaan sillä on tekijänoikeuteen liittyvissä asioissa kulttuuripoliittisesti tärkeä tehtävä”.

Salo perusti vuonna 1963 yhdistyksen edustamaan artisteja ja äänilevykapellimestareita. Sittenmin Solo ry:ksi nimensä vaihtaneen toimijan merkitys kasvoi vuonna 1967, kun siitä tuli organisaatiouudistuksen yhteydessä Gramexin jäsen Muusikkojen Liiton ja Suomen Ääni- ja kuvatalennetuottajat ÄKT:n ohella. Arthur Fuhrmannin mu-



"Työni on ollut etuoikeus, kuin lottovoitto. Kun 50-luvulla ymmärsin, että saan musiikin parista vielä palkkaa, tienaan leipääni, se tuntui käsittämättömältä."

kaan Gramexin korvausten jako artistin, kapellimestarin ja muusikoiden välillä oli pitkälti Salon neuvottelema.

Georg Malmstén -säätiön hallituksessa Salo istui heti sen perustamisesta eli vuodesta 1982 lähtien. Salo oli johtavia voimia, kun Malmsténin syntymän satavuotisjuhlia varten tuotettiin CD-julkaisu ja Sairas karhunpoika -konsertti Helsingin Juhlaviikoille. Fuhrman-

nin mukaan säätiö tarjosi turhaan korvausta. ”Sellaisesta työstä ei makseta”, Salo vastasi, ”vaan sitä tehdään mielenkiinnosta asiaan.”

Salolle myönnettiin hänen ansioistaan suomalaisen musiikkielämän hyväksi arvostettu Pro Finlandia vuonna 1998. Hänen muita julkisia tunnustuspalkintojaan ovat ÄKT:n Kultainen Emma vuodelta 1992 ja Teoston järjestyksessään ensimmäinen Luomus-palkinto vuonna 1993. Salo totesi Luomus-palkinnon saatuaan vaatimattomaan tyyliinsä: ”Myönnän joutuneeni hämilleni. Olen ymmärtänyt, että Teosto on halunnut antaa sen elämäntyölleni. Samalla se on palkinto koko sektorille, suomalaiselle kevyelle musiikille.”

Salon musiikillista uraa kuvaavia määreitä ovat monipuolisuus, innovatiivisuus, ahkeruus ja positiivisuus. Hän oli kollegoitaan kohtaan empaattinen, mutta hän ei silti tinkinyt piirukaakaan omista musiikillisista päämääristään. Saloa auttoi työssään hänen erinomainen muistinsa. Sen ansiosta hänen mielessään soi tuhansia ja tuhansia tyyliältään erilaisia sävelmiä, joista oli helppo ammentaa musiikkia esimerkiksi UIT:n revyisiin. Säveltäjä Henrik Otto Donner onkin todennut osuvasti Salosta: ”Hän oli hyvän muistinsa, pitkän toimintansa ja järjestelmällisyytensä ansiosta suomalaisen viihdemusiikin kävelevä tietopankki.”

Vuosikymmenien ahkerointi musiikin parissa oli Salolle raskasta henkisesti ja fyysisesti, ja pitkät työpäivät veivät runsaasti aikaa normaalilta perhe-elämältä. Hän ei kuitenkaan milloinkaan kaivannut ”sapattivuotta”, sillä hän tunsii olevansa kutsumusammattissa. Valtava intohimo musiikin tekemiseen antoi voimia työskentelyyn kiihkeimmillään jopa vuorokauden ympäri. ”Työni on ollut etuoikeus, kuin lottovoitto. Kun 50-luvulla ymmärsin, että saan musiikin parista vielä palkkaa, tienaan leipääni, se tuntui käsittämättömältä.”

Lähdeviitteet

Swing it, magistern – Nuoruusvuodet

Kirjalliset lähteet: Allinniemi 1991; Haavisto 1991; Jalkanen 2006a; Jalkanen & Kurkela 2003; Koikkalainen 1996; Kurkela 2005; Laitinen 1985; MaSa 1993; Mårtensson 2013; Niiniluoto 1993; Närhi 2011; Uhlenius 2001; Wikipedia 2013a.

Haastattelut: Koponen 2012; Jaakko Salo 1991, 1997, 2000; Markku Salo 2012.

Run for Your Life – Ammattiuran alku

Kirjalliset lähteet: Aromaa 1988; Erola 2010; Laitinen 2000; Latva & Tuunainen 2004; Marjatta Leppäsen lehtileikkeet; Pihlajamaa 1987; Salo 1987; Virtanen 2003.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Jaakko Salo – Salon Jakke*; *Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo*; *Yhteinen matkamme Jaakko Salon elämään ja musiikkiin*.

Suklaasydän – Jazziskelmiä

Kirjalliset lähteet: Aromaa 1988; Einiö 2006; Elo 1996; Erola 2010; Gronow 2013; Heinänen 2004; Henriksson & Kukkonen 2001; Henriksson 2004; Jalkanen 1992; Jalkanen & Kurkela 2003; Kukkonen & Gronow 2011; Kurkela 2011; Lyytikäinen 2001; Muikku 2001; Piilonen 2013a; Poutiainen 2011.

Haastattelut: Elo 1998; Jaakko Salo 1991, 1997, 1998; Kekkonen 2005; Koivunen 1985.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Iskelmä-Suomi: Kaupungin syke*; *Jaakko Salo – Salon Jakke*.

Lazzarella – Laila Kinnunen

Kirjalliset lähteet: Ikävalko 2001; Modinos 2011; Muikku 2011; Nissilä 2009; Nyman 2004; Piilonen 2013b; Poutiainen 2011; Tuunainen 2009; Wuori-Tabermann & Tabermann 2002.

Haastattelut: Jaakko Salo 1997, 1999.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Iskelmä-Suomi: Kuningattaret; Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Lasisydän – Elokuvasäveltäjäksi

Kirjalliset lähteet: Kassila 1995, 2004; Juva 1995, 2008.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Jaakko Salo – Salon Jakke.*

Jöröjukkarock – Lastenmusiikkia

Kirjalliset lähteet: Henriksson 2002, 2010a, 2010b; Henriksson & Kukkonen 2001; Henriksson & Lindström 2005; Niiniluoto 2010; Raittinen 2010; Wikipedia 2012.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Blues in the Motion – Iskelmäelokuvia

Kirjalliset lähteet: Gronow 1995; Juva 1995; Kärjä 2005; Nissilä n.d.; SKFG6; SKFG7; Tuunainen 2009; Uusitalo 1981, 2006.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Hopeinen kuu – Virran ja Malmsténin paluu

Kirjalliset lähteet: Aromaa 1988; Friberg 2005; Hirvi n.d.; Hämäläinen 2005; Koi-vusalo 1994; Kurkela 2011; Muikku 2001; Pälli n.d.; Virtanen 2003; Warsell 2002.

Haastattelut: Elo 1998; Jaakko Salo 1991, 1998; Markku Salo 2012; Raine Salo 2012.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Iskelmä-Suomi: Kaupungin syke; Jaakko Salo – Salon Jakke; Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Yön tummat siivet – Suuri tangokuume

Kirjalliset lähteet: Allinniemi 1991; Gronow 2001, 2004; Henriksson 2004; Hämäläinen 1996; Kuuva 2010; Metsämäki & Pelkki 1997; Muikku 2001; Numminen 1998; Virmavirta & Kekki 2008.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991, 1998, 2000.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Jaakko Salo – Salon Jakke; Lähikuvassa Reijo Taipale; Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Lumilinna – Televisioviihdettä

Kirjalliset lähteet: Elo 1996; Kilpiö & Skaniakos 2011; ”Niin kai” 1969; Saarikoski 2004; Tuunainen 2009; Virtanen 2003; Wuori-Tabermann & Tabermann 2002. Haastattelut: Jaakko Salo 1983, 1991; Markku Salo 2012; Raine Salo 2012.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Arkistovieraana Kai Lind; Jaakko Salo – Salon Jakke; Tv-arkiston vieraana Jukka Virtanen; Yhteinen matkamme Jaakko Salon elämään ja musiikkiin.*

East Virginia – Danny

Kirjalliset lähteet: Bruun & Lindfors & Luoto & Salo 1998; Hämmäläinen 1996; Hämmäläinen 2006; Kotirinta 2004; Korvenpää 2005; Liuhala 1990; Muikku 2001; Snellman 2000.

Haastattelut: Ahera 2002; Jaakko Salo 1998.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Iskelmä-Suomi: Iso D; Jaakko Salo – Salon Jakke; Yhteinen matkamme Jaakko Salon elämään ja musiikkiin.*

Hetki lyö – Nuorisomusiikkia

Kirjalliset lähteet: Babbitzin & Kinnunen 2007; Bruun & Lindfors & Luoto & Salo 1998; Hämmäläinen 1996; Jalkanen & Kurkela 2003; Juuti 2013; Kujanpää 2013; Muikku 2001; Nyman 2005; Wikipedia 2013b, 2013d, 2013e.

Haastattelut: Ahera 1998, 2002; Jaakko Salo 1998; Lindström 1998.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Jaakko Salo – Salon Jakke; Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Hymyillen – Käännösiskelmiä

Kirjalliset lähteet: Aromaa 1988; Henriksson 2011; Juuti 2013; Liuhala 1990; Muikku 2001; Nyman 2005; Pälli 1967; Salo 1995a, 1995b.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991, 1998, 2000; Markku Salo 2012; Raine Salo 2012.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Arkistovieraana Kai Lind; Iskelmä-Suomi: Kaupungin syke; Iskelmä-Suomi: Show must go on; Satumaa. Suomalaisen viihteen veteraaneja: Kai Lind.*

Seitsemän kertaa seitsemän – Speden hovisäveltäjä

Kirjalliset lähteet: Alanen 2005; Autio 2002; Hietala 1998; Karhumäki 1999; MTV 2000; Marjamäki 2012; Nissilä n.d.; Nyman 2005; SKFG7.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991, 1998.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Jaakko Salo – Salon Jakke; Nuoren toimittajan oppivuosi 1968.*

Kättä päälle ja käsirahaa – Pelimanni- ja romanimusiikkia

Kirjalliset lähteet: Blomster 2012; Heikkilä & Virtanen 2011; Jalkanen 2006b; Latva & Nyman 2005; Peltomäki 2008; Tuunainen 2004; Wikipedia 2013c.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Paita, paita ja peppu – Ravintolaviihdettä

Kirjalliset lähteet: Kinnunen 2003; Lindfors & Salo & Pesonen 2010; Mårtensson 2013; Nissilä n.d.; Saarikoski 2004; Tapiola 2005; Virtanen 2003; Virtanen & Tallasranta 2011.

Haastattelut: Leppänen 2012; Jaakko Salo 1991, 1997.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Se on revyy; Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.*

Aamu niityllä – Komedioita ja vakavampaa

Kirjalliset lähteet: Henriksson & Kukkonen 2001; Juva & Seitajärvi 2004; Kassila 1995, 2004; Marttinen 1997; Saarikoski 2004; SKFG7; SKFG 8; Virtanen 2003.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991, 2000.

Uno on numero yksi – Turhapuro-elokuvia

Kirjalliset lähteet: Honka-Hallila 1991; Koivusalo 1996; Laine 1999; Marjamäki 1998, 2012; Nevalainen 2010; Pasanen 1991; Roos 2002; Seitajärvi 2002; Sihvonnen 1991; SKFG 8; SKFG11; SKFG12; Tahtipuikko 2009.

Haastattelut: Jaakko Salo 1991.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Tarinoita Turhapurosta.*

Mustarastas – Fazerin vuodet

Kirjalliset lähteet: Allinniemi 1991; Aromaa 1988; Bruun & Lindfors & Luoto & Salo 1998; Einiö 2006; Henriksson 2013; Korvenpää 2005; Kotirinta 2004; Latva & Tuunainen 2004; Muikko 2001; Niiniluoto 1993; Niskanen 1999; Tenavtähti 2004.

Haastattelut: Einiö 1998; Jaakko Salo 1991, 1998.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Mansikkapaikka: Virve Rosti*.

Samassa veneessä – Uusi Iloinen Teatteri

Kirjalliset lähteet: Kokkonen 2007; Mårtenson 2013; Pennanen & Mutkala 2008; Saarikoski 2004; Uhlenius 2001; Uusi Iloinen Teatteri 1994.

Haastattelut: Leppänen 2012; Jaakko Salo 1991; Markku Salo 2012.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Fredin vieraana Marjatta Leppänen; Itse asiassa kultuna: Jukka Virtanen; Jaakko Salo – Salon Jakke; Se on revyy*.

Vanhojapoikia viiksekkäitä – Juha Vainio

Kirjalliset lähteet: Fuhrmann 2002; Laura Henriksson 2010; Nissilä 2003; Virtanen 2003.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Junnu Vainio – muina miehinä; Sininen laulu: Suomen taiteiden tarina*.

Bandoneon – Tangon alkulähteille

Kirjalliset lähteet: Allinniemi 1991; Edström 1989; Gronow 2004; Heikkilä 2000; Numminen 1998; Padilla 1998; Salo 1987; Suutari 2012; Virmavirta & Kekki 2008; Viskari 1998.

Haastattelut: Grön 1997; Jaakko Salo 1991, 1997.

Salon Jakke – Musiikin ammattilainen

Kirjalliset lähteet: Donner 2002; Elonet 2013; Fuhrmann 2002; Fuhrmann & Kyörö 2006; Jalkanen & Kurkela 2003; Laitinen 2000; Maunola 1959; Niiniluoto 1993; Saarikoski 2004; Snellman 2000; SÄA 2013; Uhlenius 2001; Viola 2013; Virtanen 2003.

Haastattelut: Jaakko Salo 1983, 1991, 2000; Markku Salo 2012; Raine Salo 2012.

Televisio- ja radio-ohjelmat: *Iskelmä-Suomi: Kaupungin syke; Iskelmä-Suomi: Mä*

joka päivä töitä teen; Jaakko Salo – Salon Jakke; Yhteinen matkamme Jaakko Salon elämään ja musiikkiin.

Lähteet

Kirjalliset lähteet

- Alanen, Antti 2005. ”Sinivalkokangas soi.” Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 3. Ääniaalloilta parrasvaloihin*. Helsinki: Tammi.
- Allinniemi, Aslak 1991. ”Muusikon sovitustekniikka 10. Yön kyynleet.” *Muusikko* 10/1991.
- Aromaa, Jonni 1988. ”Jaakko Salo – iskelmän Herra Foksi.” *Rumba* 24/1988.
- Autio, Tommi 2002. *Spede. Pertti Pasasen elämä*. Helsinki: Tammi.
- Babitzin, Kirill & Raila Kinnunen 2007. *Enimmäkseen Kirkasta*. Loistopokkarit, kolmas painos. Helsinki: WSOY.
- Blomster, Risto 2012. ”Romanimusiikki rajojen vetäjänä ja yhteyksien luojana.” Teoksessa Panu Pulma (toim.): *Suomen romanien historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bruun, Seppo & Jukka Lindfors & Santtu Luoto & Markku Salo 1998. *Jee Jee Jee. Suomalaisen rockin historia*. Porvoo: WSOY.
- Donner, Henrik Otto 2002. ”Muistokirjoitus. Jaakko Salo.” <http://muistot.hs.fi/muistokirjoitus/245/jaakko-salo>. Tarkistettu 25.1.2012.
- Edström, Olle 1989. *Schlager i Sverige 1910–1940*. Skrifter från Musikvetenskap 21. Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Einiö, Paavo 2006. *Jammaten!* Helsinki: Lamplite.
- Elo, Aarre 1996. *Elon aika*. Helsinki: WSOY.
- Elonet 2013. ”Kansallislefilmografia.” <http://www.elonet.fi/fi>. Tarkistettu 19.12.2013.
- Erola, Lasse 2010. *Rakkauden sävel. Iskelmän kulta-ojan naistähdet*. Helsinki: Helsinki-kirjat.
- Friberg, Ralf 2005. ”Muistokirjoitus. Lars-Eric (Lasse) Malmlund.” [http://muistot.hs.fi/muistokirjoitus/1121/lars-eric-\(lasse\)-malmlund](http://muistot.hs.fi/muistokirjoitus/1121/lars-eric-(lasse)-malmlund). Tarkistettu 24.1.2013.
- Fuhrmann, Arthur 2002. ”Jaakko Salo on poissa!” *Selvis* 2/2002.
- Fuhrmann, Arthur & Taimi Kyyrö 2006. *Laululla on tekijänsä. Säveltäjät ja Sa-noittajat ELVIS ry:n historiikki 1954–1979*. Helsinki: Elvis ry.
- Gronow, Pekka 1995. ”Iskelmäelokuvien aika.” Teoksessa Kari Uusitalo & al.

- (toim.): *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- Gronow, Pekka 2001. ”Mononen, Unto (1930–1968). Säveltäjä, sanoittaja.” <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1094/>. Tarkistettu 1.8.2013.
- Gronow, Pekka 2004. ”Suomalaisen tangon sielu.” Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Gronow, Pekka 2013. ”Scandia-Musiikki Oy.” http://www.suomalaisenmusiikin-historia.fi/doc/scandia_musiikki.pdf. Tarkistettu 18.7.2013.
- Haavisto, Jukka 1991. *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Heikkilä, Johannes & Hannu Virtanen 2011. *Pilven piirtä myöten. Suomietnon synty*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Heinänen, Tero 2004. ”Alla venäläisen kuun.” Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Juha 2002. ”Erik Lindströmin siniset sävelet.” *Musiikin suunta* 2/2002.
- Henriksson, Juha 2004. ”Jazziskelmän ja naissolistien aika.” Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Juha 2010a. ”Lastenmusiikki uudistuu 1970-luvulla.” Teoksessa Anu Ahola & Juha Nikulainen (toim.): *Aika laulaa lapsen kanssa. Polkuja lastenmusiikin historiassa*. Helsinki: WSOY.
- Henriksson, Juha 2010b. *Toiset meistä. Rauno Lehtinen ja musiikki*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Henriksson, Juha 2011. ”Monipuolinen ja kansainvälinen tunteiden tulksitsija. Carolan julkaistusta tuotannosta.” Teoksessa Tuija Wuori-Tabermann: *Carola. Sydämeen jäi soimaan blues*. Helsinki: HMC Publishing / Warner Music Finland.
- Henriksson, Juha 2013. ”Finndisc.” <http://www.suomalaisenmusiikinhistoria.fi/doc/finndisc.pdf>. Tarkistettu 6.8.2013.
- Henriksson, Juha & Risto Kukkonen 2001. *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

- Henriksson, Juha & Erik Lindström 2005. *Svengaten, Erik. Erik Lindströmin elämä ja musiikki*. Helsinki: Tammi.
- Henriksson, Laura 2010. *Aivan kuin mainingit sois. Juha Vainion laulujen äärellä*. Helsinki: Tammi.
- Hietala, Veijo 1998. "Näköradiomiehen ihmeelliset siekailut elävän kuvan maailmassa. Spede-elokuvat ennen Uuno Turhapuroja." Teoksessa Kari Uusitalo & al. (toim.): *Suomen kansallisuksilmografia 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokeelliset elokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- Hirvi, Harri n.d. "Olavi Virta." <http://pomus.net/001454>. Tarkistettu 23.3.2012.
- Honka-Hallila, Ari 1991. "Välttääkö Uuno taiteen ansat?" Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.): *UT. Tutkimusretkiä Unolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Hämäläinen, Jyrki 1996. *Hopeinen kuu*. Helsinki: Otava.
- Hämäläinen, Jyrki 2005. *Tangokuningas Olavi Virta. Mestari särkyneen toiveen kadulla*. Helsinki: Otava.
- Hämäläinen, Jyrki 2006. *Iso D*. Helsinki: Otava.
- Ikävalko, Reijo 2001. *Valoa ikkunassa. Laila Kinnunen*. Jyväskylä: Gummerus.
- Jalkanen, Pekka 1992. *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, Pekka 2006a. "Salo, Jaakko (1930–2002). Fazer Musiikki Oy:n tuotantopäällikkö, säveltäjä, pianisti." <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1079/>. Tarkistettu 27.1.2012.
- Jalkanen, Pekka 2006b. "Sari, Anneli (1947–). Laulaja." <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1109/>. Tarkistettu 7.3.2013.
- Jalkanen, Pekka & Vesa Kurkela 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juuti, Mikko 2013. "Koko Kansan tähti." *Iltä-Sanomat* 12.7.2013.
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Juva, Anu 2008. *"Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Juva, Anu & Juha Seitajärvi 2004. "70-luku." Teoksessa Virpi Kari (toim.): *Kauas pilvet karkaavat. Suomifilmin säveliä 1933–2003*. Helsinki: F-Kustannus.
- Karhumäki, Antti 1999. *Kotimaisen huippuhitin muotokuva. Suomen tunnetuim-*

- pien iskelmien musiikilliset yhtäläisyydet*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, kansanperinteen laitos.
- Kassila, Matti 1995. *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.
- Kassila, Matti 2004. *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Helsinki: WSOY.
- Kilpiö, Kaarina & Terhi Skaniakos 2011. "Huolitellut naiset valkokankailla ja tv-ruuduilla." Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Kinnunen, Raila 2003. "Marjatta Leppänen menetyksen jälkeen. 'Siitä se lähtee: silmät auki ja ylös.'" *Apu* 8/2003.
- Koikkalainen, Petri 1996. "Pula-aikakaan ei lannistanut nuoria muusikoita. Viisikymmenluvulla jazz soi Savon sydämessä." *Warkauden lehti* 6.2.1996.
- Koivusalo, Eija 1994. "Tangon musiikillisia vaiheita Suomessa." *Musiikin suunta* 3/1994.
- Koivusalo, Timo 1996. *Koomikon kyöneleet*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Kokkonen, Ere 2007. *Muisti palailee pätkittäin*. Helsinki: Otava.
- Korvenpää, Juha 2005. *Paavot kehiin. Musiikkiteknologia suomalaisessa iskelmä-musiikkituotannossa 1960–80-luvulla*. Acta Universitatis Tamperensis 1126. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kotirinta, Pirkko 2004. "Samuli-soundista tuli käsite 1970-luvun lopussa." Teoksessa Pekka Gronow & Jukka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Kujanpää, Anna-Maija 2013. *Beat The Clock ja Hetki lyö. Alkuperäisversion ja käännösiskelmän musiikkianalyttistä vertailua*. Julkaisematon Populaarimusiikin musiikkianalyysi -kurssin loppuraportti. Helsinki: Helsingin yliopisto, musiikkitiede.
- Kukkonen, Risto & Pekka Gronow 2011. "Jazzista jazziskelmiin – Scandia 1950-luvulla." Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Kurkela, Vesa 2005. "Tanssisoiton tuntematonta historiaa." Teoksessa Vesa Kurkela & Terho Kemppi (toim.): *Soittaja pärjää aina – eteläpohjalaiset muusikot muistelevat*. Tampere: Pilot-kustannus.
- Kurkela, Vesa 2011. "Jazzpolvet kilpasilla." Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kuk-

- konen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Kuuva, Kari 2010. ”Tarinoita Kari Kuuvan menestyskappaleiden takaa.” <http://www.studio55.fi/irtiarjesta/artikkeli.shtml/1169547/tarinoita-kari-kuuvan-menestyskappaleiden-takaa>. Tarkistettu 2.8.2013.
- Kärjä, Antti-Ville 2005. ”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Turku: k&h.
- Laine, Kimmo 1991. ”Ei kansa toki tyhmää ole, se on vain oppimatonta’ – Uno ja julkisuus.” Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.): *UT. Tutkimusretkiä Unolandiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Laine, Kimmo 1999. ”Uno Turhapuro -elokuvat.” Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.): *Suomen kansallisuuskirja 8. Vuosien 1971–1980 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- Laitinen, Juha-Pekka 1985. ”Koulu ei Jaakko Saloa kannustanut. Käytöksenalennus Kämärin keikasta.” *Warkauden lehti*, viikkoliite 20.3.1985.
- Laitinen, Kikka 2000. ”Soittaja ja herrasmies – Jaakko Salo.” *Selvis* 2/2000.
- Latva, Tony & Petri Tuunainen 2004. *Iskelmän tähtitaivas. 500 suomalaista viihdetäiteilijää*. Helsinki: WSOY.
- MTV 2000. ”Levytuottaja Jaakko Salo 70 vuotta.” <http://www.mtv.fi/uutiset/kulttuuri/artikkeli/levytuottaja-jaakko-salo-70-vuotta/2017160>. Tarkistettu 23.2.2012.
- Lindfors, Jukka & Markku Salo & Raimo Pesonen 2010. *Dumari. Kohdusta hautaan ja paratiisiin puutarhaan*. Helsinki: WSOY.
- Liuhalu, Tommi 1990. ”Tuottaja ohjaa levytystä.” *Musiikkilehti* 3/1990.
- Lyytikäinen, Erkki 2001. ”Jaakko Salo – monessa mukana.” *Etelä-Suomen Sanomat* 29.7.2001.
- Marjamäki, Tuomas 1998. *Uno Turhapuro juhla-kirja. 25 vuodessa jääkaapin varjosta kansakunnan kaapin päälle*. Helsinki: Ere Kokkonen Oy.
- Marjamäki, Tuomas 2012. *Simo Salminen – Se se vaan on sillä lailla*. Helsinki: WSOY.
- ”Marjatta Leppäsen lehtileikkeet.” Lehtileikkeitä Jaakko Salosta ilman tekijä- ja aikatietoja.
- Marttinen, Eero 1997. *Täyttä elämää. Mikko Niskanen. Elokuvamies*. Helsinki: Gummerus.

- MaSa 1993. ”Tanssit Kämärillä Jaakko Salon yhtyeen tahtiin.” *Hyvät uutiset* 4.4.1993.
- Maunola 1959. ”Sovittajilla on puheenvuoro.” *Musiikkiviesti* 5/1959.
- Metsämäki, Heikki & Petteri Pelkki 1997. *Satunmaa. Unto Mononen – Elämä ja laulut*. Helsinki: Gummerus.
- Modinos, Tuija 2011. ”Villi ja vapaa – vai vallaton?” Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Muikku, Jari 2001. *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänitatuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Muikku, Jari 2011. ”Daavidin ja Goljatin taistelu. Scandian ja Fazerin kilpailu kotimaisen äänitatuotannon herruudesta.” Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Mårtenson, Lasse 2013. *Laiskotellen. Niin kuin minä haluan muistaa*. Helsinki: Gummerus.
- Nevalainen, Petri 2010. *Saiskos pluvan, Vesa-Matti Loiri*. Helsinki: Helsinki-kirjat.
- ”Niin Kai.” 1969. Televisio-ohjelman käsikirjoitus. Julkaisematon. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto, Jaakko Salon kokoelma.
- Niiniluoto, Maarit 1993. ”Iskelmän nousu osoittaa ihmisten kaipaavan lohtua.” *Teosto ry* 3/1993.
- Niiniluoto, Maarit 2010. ”Satumainen ja salaperäinen lastenlaulujen tekijä.” Teoksessa Anu Ahola & Juha Nikulainen (toim.): *Aika laulaa lapsen kanssa. Polkuja lastenmusiikin historiassa*. Helsinki: WSOY.
- Niskanen, Annamari 1999. ”Tähtitehdas Jaakko Salo.” *Kotiliesi* 3/1999.
- Nissilä, Pekka n.d. ”Jaakko Salo.” <http://pomus.net/001507>. Tarkistettu 25.1.2012.
- Nissilä, Pekka 2003. ”Muusikkojen liiton tunnustuspalkinnon 2002 saanut Markku Johansson: ”Tämä on hienoa työtä huippuosaajien kanssa.”” *Muusikko* 3/2003.
- Nissilä, Pekka 2009. ”Laila Kinnusen levytykset.” Teoksessa Timo Lindström & Pekka Nissilä & Juha Käyhkö (toim.): *A la Laila. Laila Kinnunen*. Helsinki: Warner Music Finland.
- Numminen, M. A. 1998. *Tango on intohimoni*. Helsinki: Schildts.
- Nyman, Jake 2004. ”Italianiskelmä Suomessa.” Teoksessa Pekka Gronow & Juk-

- ka Lindfors & Jake Nyman (toim.): *Suomi soi 1. Tanssilavoilta tangomarkkinoille*. Helsinki: Tammi.
- Nyman, Jake 2005. *Suomi soi 4. Suuri suomalainen listakirja*. Helsinki: Tammi.
- Närhi, Riitta 2011. ”Muistokirjoitus. Sakari Salo.” <http://www.hs.fi/muistot/Sakari+Salo/a1364355060565>. Tarkistettu 2.9.2013.
- Padilla, Alfonso 1998. ”La Cumparsitasta Leo Brouweriin. Latinalaisamerikkalaisen musiikki Suomessa.” *Musiikin suunta* 1/1998.
- Pasanen, Pertti 1991. Haastattelu 13.5.1991. Teoksessa Teoksessa Jukka Sihvon (toim.): *UT. Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Peltomäki, Tuomas 2008. ”Muistokirjoitus. Taisto Ahlgren.” <http://muistot.hs.fi/muistokirjoitus/2444/taisto-ahlgren>. Tarkistettu 7.3.2013.
- Pennanen, Jukka & Kyösti Mutkala 2008. *Punainen mylly. Tuo pahennusta herättävä teatteri*. Helsinki: Multikustannus.
- Pihlajamaa, Lasse 1987. ”Kohtalaisen hyvä hanurinsoittaja. Muistoja, mietteitä ja tarinointia yli puolen vuosisadan soittajan taipaleelta.” Teoksessa Kimmo Mattila & Matti Rantanen (toim.): *Harmonikka elämäntyönä. Juhlakirja Lasse Pihlajamaalle 1.8.1986 70 vuotta*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti.
- Piilonen, Teuvo 2013a. ”Ensimmäinen iskelmä joka todella svengasi.” *Ilta-Sanomat* 2.7.2013.
- Piilonen, Teuvo 2013b. ”Italoiskelmien aika.” *Ilta-Sanomat* 3.7.2013.
- Poutiainen, Ari 2011. ”Sopuisasti ja sulavasti svengaten. Jazziskelmää määrittelevät elementit.” Teoksessa Ari Poutiainen & Risto Kukkonen (toim.): *Suklaasydän, tinakuoret. Jazziskelmä Suomessa 1956–1963*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Pälli, Erkki n.d. ”Georg Malmstén.” <http://pomus.net/001477>. Tarkistettu 14.2.2013.
- Pälli, Erkki 1967. ”Näin syntyi vuoden suosituin levy.” *Iskelmä* 2/1967.
- Raittinen, Jussi 2010. ”Rock and rollia lastenlauluissa.” Teoksessa Anu Ahola & Juha Nikulainen (toim.): *Aika laulaa lapsen kanssa. Polkuja lastenmusiikin historiassa*. Helsinki: WSOY.
- Roos, Eerika 2002. ”Uuno-tunnari painui kansakunnan muistiin. Turhis toilaili Jaakko Salon sävelin.” *Iltalehti* 15.6.2002.
- Saarikoski, Tuula 2004. *Hei, Marjatta Leppänen tässä!* Helsinki: WSOY.
- Salo, Jaakko 1987. ”Hanurini kertoo Argentiinasta.” Teoksessa Kimmo Mattila &

- Matti Rantanen (toim.): *Harmonikka elämäntyönä. Juhlakirja Lasse Pihlajamaalle 1.8.1986 70 vuotta*. Ikaalinen: Suomen Harmonikkainstituutti.
- Salo, Jaakko 1995a. ”Johnny.” Teoksessa *20 suosikkia. Johnny. Ihana aamu*. Helsinki: Fazer.
- Salo, Jaakko 1995b. ”Tapani Kansa.” Teoksessa *20 suosikkia. Tapani Kansa. Delilah*. Helsinki: Fazer.
- Seitajärvi, Juha 2002. ”Uuno on numero yksi!” Teoksessa *Uuno on numero yksi!* Helsinki: EMI Finland.
- Sihvonen, Jukka 1991. ”Uunolandia.” Teoksessa Jukka Sihvonen (toim.): *UT. Tutkimusretkiä Uunolandiaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- SKFG6 1995. *Suomen kansallisfilmografia 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG7 1998. *Suomen kansallisfilmografia 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG8 1999. *Suomen kansallisfilmografia 8. Vuosien 1971–1980 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG9 2000. *Suomen kansallisfilmografia 9. Vuosien 1981–1985 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG10 2002. *Suomen kansallisfilmografia 10. Vuosien 1986–1990 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG11 2004. *Suomen kansallisfilmografia 11. Vuosien 1991–1995 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- SKFG12 2005. *Suomen kansallisfilmografia 12. Vuosien 1996–2000 suomalaiset koillan elokuvat*. Toim. Sakari Toiviainen et al. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.
- Snellman, Saska (toim.) 2000. *Danny*. Helsinki: WSOY.
- SÄA 2013. ”Suomen äänitearkiston tietokanta vuosilta 1901–1999.” <http://www.aanitearkisto.fi/firs2/fi/index.php>. Tarkistettu 19.12.2013.

- Suutari, Pekka 2012. "Tangon musiikkianalyttinen tyylihistoria." Teoksessa Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg (toim.): *Tango Suomessa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 108. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Tahtipuikko 2009. "Soundtrack-arvostelu: Jaakko Salo – Uuno on numero yksi!" <http://tahtipuikko.blogspot.com/2009/09/soundtrack-arvostelu-jaakko-salo-uuno.html>. Tarkistettu 25.1.2012.
- Tapiola, Hannu 2005. *Erkki Lukanen. Evakkoreki-Eki*. Kotka: Tmi. Hannu Tapiola.
- Tenavatahti 2004. "Tenavatahti syntyajatus." <http://tenavatahti.tripod.com/syntyajatus.html>. Tarkistettu 20.8.2013.
- Tuunainen, Petri 2009. "A la Laila." Teoksessa Timo Lindström & Pekka Nissilä & Juha Käyhkö (toim.): . Helsinki: Warner Music Finland.
- Uhlenius, Jani 2001. "Musiikin monitaitoinen taustavaikuttaja." *musa.fi* 5/2001.
- Uusi Iloinen Teatteri 1994. *Lauluja musiikki-iloitteluista 1979–1994*. Helsinki: Fazer Records.
- Uusitalo, Kari 1981. *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Uusitalo, Kari 2006. *Tarkastelua. Aarne Tarkas ja hänen elokuvansa*. Helsinki: Liike.
- Viola 2013. "Suomen kansallisdiskografia." https://viola.linneanet.fi/vwebv/searchBasic?sk=fi_FI. Tarkistettu 19.12.2013.
- Virmavirta, Jarmo & Pertti Kekki 2008. *Eino Grön. Elämäni laulut*. Helsinki: WSOY.
- Virtanen, Jukka 2003. *Kuvassa keskellä Jukka Virtanen*. Helsinki: Tammi.
- Virtanen, Jukka & Ilkka Talasranta 2011. *Jukka Virtanen. Omat ja käännetyt*. Helsinki: Paasilinna.
- Viskari, Matti 1998. "Pro-Finlandian saanut musiikin moniottelija Jaakko Salo: "Tangolaulajan pitää olla uskottava." *Länsiväylä* 9.12.1998.
- Warsell, Sakari 2002. *Georg Malmstén. Suomen iskelmäkuningas*. Helsinki: WSOY.
- Wikipedia 2012. "The Chipmunk Song." http://en.wikipedia.org/wiki/The_Chipmunk_Song_Christmas_Don't_Be_Late. Tarkistettu 29.3.2012.
- Wikipedia 2013a. "Heimo Haitto." http://fi.wikipedia.org/wiki/Heimo_Haitto. Tarkistettu 2.9.2013.
- Wikipedia 2013b. "Kites (song)." [http://en.wikipedia.org/wiki/Kites_\(song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Kites_(song)) Tarkistettu 2.5.2013.

- Wikipedia 2013c. "Taisto Ahlgren." http://fi.wikipedia.org/wiki/Taisto_Ahlgren.
Tarkistettu 7.3.2013.
- Wikipedia 2013d. "The Renegades." http://fi.wikipedia.org/wiki/The_Renegades.
Tarkistettu 25.4.2013.
- Wikipedia 2013e. "Wah-wah pedal." http://en.wikipedia.org/wiki/Wah-wah_pedal. Tarkistettu 9.5.2013.
- Wuori-Tabermann, Tuija & Tommy Tabermann 2002. *Lailan laulu*. Helsinki: WSOY.

Haastattelut

- Ahera, Jouko 1998. Haast. Jari Muikku. 7.9.1998. JAPA JMo16.
- Ahera, Jouko 2002. Haast. Juha Korvenpää. 24.5.2002. JAPA JK002.
- Einiö, Paavo 1998. Haast. Jari Muikku. 25.6.1998. JAPA JMo12.
- Elo, Aarre 1998. Haast. Jari Muikku. 8.6.1998. JAPA JM001.
- Grön, Eino 1997. Haast. Alfonso Padilla. 21.5.1997. Tekijän hallussa.
- Koponen, Kauko 2012. Puhelinhaastattelu. Haast. Juha Henriksson. 3.4.2012. Tekijän hallussa.
- Leppänen, Marjatta 2012. Puhelinhaastattelu 15.3.2012 ja haastattelu 4.5.2012. Haast. Juha Henriksson. 15.3.2012. Tekijän hallussa.
- Lindström, Timo 1998. Haast. Jari Muikku. 1.9.1998. JAPA JMo14.
- Salo, Jaakko 1983. Haast. Aino Raunio. 1983. JAPA o339Ck001.
- Salo, Jaakko 1991. Haast. Pekka Jalkanen. 1991. Music Finland.
- Salo, Jaakko 1997. Haast. Alfonso Padilla. 29.5.1997. Tekijän hallussa.
- Salo, Jaakko 1998. Haast. Jari Muikku. 17.6.1998. JAPA JM009.
- Salo, Jaakko 2000. Haast. Juha Henriksson ja Risto Kukkonen. 26.5.2000. JAPA TK006.
- Salo, Markku 2012. Puhelinhaastattelu. Haast. Juha Henriksson. 29.3.2012. Tekijän hallussa.
- Salo, Raine 2012. Puhelinhaastattelu. Haast. Juha Henriksson. 26.3.2012. Tekijän hallussa.

Televisio- ja radio-ohjelmat

- Arkistovieraana Kai Lind.* Toim. Marko Gustafsson. Helsinki: YLE Teema, 2013.
- Fredin vieraana Marjatta Leppänen.* Toim. Matti Siitonen. Helsinki: SuomiTV, 2011.
- Iskelmä-Suomi: Iso D.* Toim. Pekka Laine. YLE Radio Suomi, 2013.
- Iskelmä-Suomi: Kaupungin syke.* Toim. Pekka Laine. Helsinki: YLE Teema, 2013.
- Iskelmä-Suomi: Kuningattaret.* Toim. Pekka Laine. Helsinki: YLE Teema, 2013.
- Iskelmä-Suomi: Mä joka päivä töitä teen.* Toim. Pekka Laine. Helsinki: YLE Teema, 2013.
- Iskelmä-Suomi: Show must go on.* Toim. Pekka Laine. Helsinki: YLE Teema, 2013.
- Itse asiassa kuultuna: Jukka Virtanen.* Toim. Juho-Pekka Rantala. Helsinki: YLE TV Asia, 2012.
- Jaakko Salo – Salon Jakke.* Toim. Päiviö Pyysalo. Helsinki: YLE TV, 2003. JAPA dvd0141a.
- Junnu Vainio – muina miehinä.* Haast. Helena Kokko. Toim. Raimo Vesa & Esko Leimu. Helsinki: YLE TV2 Viihdetoimitus, 1986. JAPA dvd0263a.
- Lähikuvassa Reijo Taipale.* Toim. Telle Virtanen. YLE Radio Suomi, 2005. http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/reijo_taipale_tangokansan_tulkki_22253.html#media=22256
- Lähikuvassa Vieno Kekkonen.* Toim. Telle Virtanen. YLE Radio Suomi, 2005. JAPA Dato0088.
- Mansikkapaikka: Virve Rosti.* Toim. Jussi-Pekka Rantanen. YLE TV Kulttuuri, 2012.
- Nuoren toimittajan oppivuosi 1968.* Haast. Liisa Eloranta. Toim. Päivi Istala. YLE Elävä Arkisto, 2010. http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/paivi_istala_-_elamyksia_vuosikymmenten_varrelta_3_50273.html#media=50282
- Satumaa. Suomalaisen viihteen veteraaneja: Kai Lind.* Toim. Sakari Warsell. YLE Radio Suomi 1998.
- Se on revvy.* Ohj. Anneli Rautiainen. Helsinki: YLE TV1, 2000. JAPA dvd0687b.
- Seppo Hovin seurassa: Jaakko Salo.* Toim. Seppo Hovi. Helsinki: MTV-Viihde, 1997. JAPA dvd1430b.
- Sininen laulu: Suomen taiteiden tarina.* Osa 11, 1972–82. Ohj. Peter von Bagh. Helsinki: YLE TV Kulttuuri-ohjelmat, 2003. JAPA dvd0582c.
- Tarinoita Turhapurosta.* Toim. Kalle Kultanen. Helsinki: Stakula House, 2003.

Tv-arkiston vieraana Jukka Virtanen. Toim. Jarmo Heikkinen. Helsinki: YLE Teema, 2008. JAPA dvd1689c.

Yhteinen matkamme Jaakko Salon elämään ja musiikkiin. Toim. Petteri Pelkki. Lähiradio 100,3 MHz, 2009. JAPA 351Cd3.

Nuotit

Aamu niityllä. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa Virpi Kari & Ari Leskelä (toim.): *Suuri toivelaulukirja 17.* Helsinki: F-Kustannus, 2003.

Galileo Galilei. Säv. Jaakko Salo. San. Kari Tuomisaari. Julkaisussa *Danny – parhaat.* Helsinki: Warner/Chappell Music Finland, 1996.

Kysyt aina miksi. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa *Ei kenenkään lähimmäinen ja 10 muuta Hortto-Kaalo-laulua.* Helsinki: Scandia-kustannus, 1974.

Lasisydän. Säv. Jaakko Salo. San. Sauvo Puhtila. Helsinki: Scandia-Musiikki, 1959.

Minä en ole sellainen tyttö. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa Virpi Kari & Ari Leskelä (toim.): *Suuri toivelaulukirja 19.* Helsinki: F-Kustannus, 2008.

Minä olen paakari. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa Virpi Kari & Ari Leskelä (toim.): *Suuri toivelaulukirja 17.* Helsinki: F-Kustannus, 2003.

Peppi-karhun aamutossut. Säv. Jaakko Salo. San. Sauvo Puhtila. Julkaisussa Olli Heikkilä & Virpi Lehikoinen (toim.): *Suuri lastenlaulukirja 2.* Helsinki: Fazer Musiikki, 1986.

Seitsemän kertaa seitsemän. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa Heikki Uusitalo (toim.): *Suuri toivelaulukirja 13.* Helsinki: Warner/Chappell Music Finland, 1996.

Sydän ohjaa tietäni. Säv. Jaakko Salo. San. Sauvo Puhtila. Helsinki: Scandia-Musiikki, 1960.

Tänä vuonna on toisin. Säv. Jaakko Salo. San. Jukka Virtanen. Julkaisussa Virpi Kari & Ari Leskelä & Harri Laine (toim.): *Suuri toivelaulukirja 12.* Helsinki: F-Kustannus, 2013.

Uuno Turhapuro. Säv. Jaakko Salo. Julkaisussa Anu Juva: *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista.* Helsinki: Kirjastopalvelu, 1995.

Yön kyynleet. Säv. Raimo Roiha. San. Aappo I. Piippo. Julkaisussa *Muusikko*
10/1991.

Henkilö- ja yhtyeihakemisto

- Aalto, Jussi 37
Aaltonen, Juhani 159, 170
Abba 110
Ahera, Jouko 58, 94, 97, 101, 105-7
Ahlapuro, Ossi 143
Ahlgren, Taisto 129, 130, 164
Ahti, Seppo 148, 178, 203
Ahvenainen, Veikko 15
Airisto, Lenita 71
Alfredson, Hasse 137
Alho, Olli 148
Allan, Markus 129
Andersson, Benny 110
Andrew Sisters, The 47
Anka, Paul 99
Ann-Christine 64, 101, 112-14, 117
Arjanne, Seppo 22
Armstrong, Louis 180
Aro, Markku 145
Asmussen, Svend 9
Aspelund, Ami 166, 177
Aspelund, Monica 151
Astaire, Fred 55
Babitzin, Anna 164
Babitzin, Kirill, ks. Kirka
Babs, Alice 9
Backwoods 204
Baez, Joan 93
Bagdasarian, Ross Sr. 56
Balogh, Deszö 131
Barnes, Caron 158
Basie, Count 204
Baum, Bernie 85
Beatles, The 73, 100
Beethoven, Ludvig van 70
Bennet, Roy 81
Berg, Grete 134
Berglund, Paavo 157
Berlin, Irwin 21
Bernstein, Elmer 55
Bister, Veli-Pekka 170
Blakey, Art 25
Blomster, Risto 130
Blässar, Harry 19
Boys, The 101
Briard 167
Bricusse, Leslie 120
Brooks, Mel 137

Brothers Four, The 60
 Brubeck, Dave 119
 Bruk, Friedrich 189
 Brusiin, Leena 125
 Buchert, Elvi 10
 Buscaglione, Fred 70
 Byrd, Charlie 48
 Carlsson, Cay 135
 Carola 113, 114
 Chan, Jacqui 105
 Checker, Chubby 113
 Chydenius, Kaj 190
 Ciacci, Antonio "Little Tony" 96, 97
 Cole, Nat "King" 121
 Coltrane, John 204
 Dallapé 12–14, 21, 34, 74, 180
 Danielsson, Tage 137
 Danny 91, 93–102, 107, 114, 121, 122,
 164, 165, 199
 Day, Doris 33, 47
 Degerholm, Riitta 92
 Del Truco, Riccardo 115
 Diesen, Erik 87
 Disney, Walt 118
 Donner, Henrik Otto 118, 207
 Dorsey, Tommy 13
 Dupree, Simon 103–4
 Edelmann, Toni 170
 Edström, Olle 192–93
 Eija Sinikka 176
 Einiö, Antti 34, 100, 101
 Einiö, Paavo 26–28, 34, 68, 137, 162–
 64, 202
 Ekelund, Bo 173
 Elo, Aarre 28, 30, 38–41, 44, 46, 51, 63,
 70, 84, 85, 87, 90–92, 105, 119
 Elo, Anu 92
 Elo, Matti 71
 Eloranta, Liisa 120
 Englund, Evan 39
 Englund, Ingmar 32, 37
 Enne, Vesa 57, 65
 Eriksson, Anna 197
 Ertama, Erkki 64, 205
 Federico, Leopoldo 193
 Fierro, Aurelio 42–44
 Fitzgerald, Ella 38, 180, 204
 Fleischer, Richard 120
 Fonda, Jane 121
 Forsman, Erik 17
 Four Cats 49, 57, 60, 64, 88, 92, 108,
 110–13, 184
 Frederik 180
 Fuhrmann, Arthur 205–6
 Färding, Tapani 24
 Förars, Per-Erik "Pärre" 32
 Gardel, Carlos 189
 George, Don 157
 Gerhard, Karl 9
 Gerry and the Pacemakers 111
 Gershwin, George 21, 36, 55
 Getz, Stan 48
 Gideon, Onni 23, 30
 Gillespie, Dizzy 14, 23
 Goldfaden, Abraham 114
 Goodman, Benny 13, 15, 22
 Granata, Rocco 44, 47, 80, 81
 Grieg, Edward 167

Gronow, Pekka 28, 61–62, 64, 73, 75,
 188
 Grön, Eino 21, 64, 74, 75, 79–81, 129,
 164, 166, 170, 189–91, 193
 Grönroos, Walter 180
 Haapa-aho, Unto 97, 154
 Haavio, Martti, ks. Mustapää, P.
 Haavisto, Olli 157
 Haitto, Heimo 8
 Hallikainen, Joel 160, 161
 Halme, Maarit 156
 Halonen, Antti Einari 141
 Halonen, Kalervo ”Kassu” 164, 167,
 200
 Hammerberg, Markku 190
 Hampton, Lionel 23
 Hapuoja, Maija 151
 Harkimo, Osmo 25, 51, 62, 65
 Harma, Heikki ”Hector” 135
 Hartti, Kalevi 52
 Hawn, Goldie 147
 Heath, Ted 13
 Heikkilä, Olli 166, 179
 Heinonen, Leo 100, 101
 Heinonen, Olavi ”Ozzy” 17
 Helismaa, Reino 116, 180
 Heljo, Mai-Brit 159
 Henriksson, Laura 185, 186
 Hep Stars 110
 Hepburn, Audrey 33
 Herala, Heidi 177
 Herala, Helge 177
 Hietala, Veijo 118, 121, 122, 126
 Hietanen, Heikki ”Pedro” 194
 Himanka, Pekka 164, 166
 Holmberg, Kalle 148
 Honka-Hallila, Ari 152, 154–56
 Hورتto Kaalo 130–33, 164, 166
 Hosioja, Antti 128
 Huhtamaa, Laura 160
 Hulkko, Antti, ks. McCoy, Andy
 Humppa-Veikot 76
 Hyvän tuulen laulajat 186
 Häiväoja, Paula 135
 Hälvä, Anu 159
 Häme, Olli 23, 30, 188
 Hämäläinen, Jyrki 97
 Hämäläinen, Olli, ks. Häme, Olli
 Hämäläinen, Tapio 155
 Häyrinen, Hannes 119
 Idström, Cay 147
 Ignatius, Panu 134
 Ikkela, Petri 190, 194
 Ikonen, Tapani ”Nappi” 161
 Innanen, Martti 82
 Isberg, Allan, ks. Allan, Markus
 Islanders 94, 100, 102, 103
 Itkonen, Jussi 93
 Jaakko Salo Modern Band 25
 Jackson, Milt 23
 James, Harry 13
 Jarre, Maurice 121
 Jazz Messengers, The 25
 Jenkins, Fitzgerald 135
 Jethro Tull 204
 Jobim, Antonio Carlos 48
 Johansson, Markku 157, 159, 179, 182,
 183, 185

Johansson, Reino 13, 14
 Johnny 108–111, 114, 117
 Jokela, Leo 62, 120
 Jokinen, Eija Sinikka, ks. Eija Sinikka
 Jones, Tom 114–16
 Junkkarinen, Erkki 168
 Jurkka, Jussi 51, 52, 54
 Juuso, Aslak 66
 Juva, Anu 52, 54, 55, 61
 Jämsen, Timo 93
 Jäntti, Heikki 186
 Jäppilä, Martti 74
 Kaartinen, Kaarlo 24, 48
 Kajava, Jukka 141
 Kalaoja, Katri Helena, ks. Katri Helena
 Kallio, Ilpo 110
 Kangas, Pentti Oskari 166
 Kansa, Tapani 114–16
 Karkjärvi, Lasse 158
 Karpioniemi, Seija 23, 34
 Kassila, Matti 51, 62, 143, 144, 154
 Katri Helena 100
 Katz, Herbert 14, 25, 26, 110
 Kaye, Stubby 121
 Keinonen, Heli 128
 Keinonen, Matti 148
 Kekkonen, Vieno 23, 24, 32, 36, 41, 49,
 54, 62, 64, 84, 88, 92, 172
 Kelly, Gene 55
 Kemppi, Usko 64
 Kenton, Stan 19
 Ketola, Einari 174
 Kilkki, Veikko 185
 Kilpiö, Kaarina 84
 King, Olle 174
 Kingston Trio 112
 Kinnunen, Heikki 158, 159
 Kinnunen, Laila 23, 38, 42–50, 59, 60,
 64, 67, 84, 199
 Kinnunen, Ritva 91
 Kinnunen, Santeri 160
 Kirka 102–105, 164, 199, 204
 Koistinen, Hannu ”Roope” 152
 Koivisto, Anja 147
 Koivisto, Anneli 147
 Koivunen, Brita 26–28, 30–32, 36, 49,
 51, 53, 58, 60, 62, 67, 84, 85, 88, 92,
 172
 Koivusalo, Timo 160–161
 Kokkonen, Ere 119, 120, 152, 154,
 158–59, 174, 175
 Kolehmainen, Seppo 147
 Koponen, Kauko 17
 Korepta, Zbigniew 81
 Korhonen, Marja 147
 Korpi, Kalevi 32
 Koskela, Kari 65
 Koskimaa, Arvo 158
 Kosunen, Niilo 15, 17
 Kosunen, Rele 180, 181
 Kosunen, Svante 15, 17
 Kranck, Ronnie 19, 22
 Krohn, Ilmari 12
 Kronqvist, Rolf 164
 Kujanpää, Anna-Maija 103
 Kukkonen, Risto 28
 Kurkela, Aaro 37
 Kurkela, Vesa 14, 26, 29, 32, 36, 197

Kurkvaara, Mauno 64
 Kuula, Ossi 64
 Kuusi, Kim205
 Kuusla, Matti 85, 87, 89, 90, 135, 139–
 41, 146, 148, 173, 175, 177
 Kuuva, Kari 82, 165
 Kyläpelimannit 128
 Kärjä, Antti-Ville 62, 64–65
 Kärki, Toivo 12, 13, 21, 35, 36, 38, 58,
 67, 74–76, 78–80, 94, 111, 117, 123,
 128, 129, 131, 144, 146, 164, 168,
 169, 180, 197, 200
 Laakso, Juha 205
 Lai, Francis 121
 Laihanen, Onni 10
 Laine, Kimmo 158
 Laine, Pekka 197
 Lampela, Viljo 65
 Lampi, Jussi 179
 Lampila, Seija 22, 23
 Lappalainen, Jari 157, 170, 194
 Larsson, Åke Gerhard 9
 Lasanen, Pentti 91, 111, 166
 Lastumäki, Leo 147
 Laukka, Esa 110, 111
 Laurikainen, Pekka 15
 Laurila, Heikki 37, 48, 49, 64, 70, 107,
 110, 143, 153–55, 159–61
 Laurokari, Erkki 129
 Lavi, Matti 114, 129
 Lean, David 121
 Lehrer, Thomas "Tom" 137
 Lehtinen, Olavi 22
 Lehtinen, Rauno 58, 82, 111, 189
 Lehtonen, Pentti 19, 22, 23, 31
 Lehtonen, Seppo 31
 Lehtovirta, Reijo 157, 159
 Lelouche, Claude 121
 Lennon, John 122, 123
 Leone, Sergio 124, 126
 Leppänen, Marjatta 9, 134–42, 146–
 48, 166, 173, 175–79, 181, 196, 197,
 201
 Lerche, Peter 194
 Liebkind, Eljan, ks. Johnny
 Lievonen, Markku 132
 Liikanen, Erkki 141, 147, 148, 177
 Lind, Kai 64, 92, 110–12, 120
 Lindeman, Osmo 52
 Lindholm, Dave 204
 Lindström, Erik 14, 23, 27, 58, 59, 73,
 82, 164, 201
 Lindström, Timo 102, 103, 205
 Linna, Kullervo 76
 Linnankoski, Johannes 145
 Linnavalli, Esko 94, 98, 105, 107, 110,
 113, 115, 123, 128
 Lipsanen, Ilkka, ks. Danny
 Litmanen, Kari 169
 Loiri, Vesa-Matti 123, 126, 149–54,
 156, 157, 159, 160
 Lumme, Sonja 179–81
 Lund, Tamara 122, 143, 144
 Lundberg, Anneli, ks. Sari, Anneli
 Lundberg, Taisto 131, 132
 Luoma, Rauni 148
 Lupari, Eero 107
 Malando, Arie 21

Mallet, Ian 100
 Mallet, Keith 100
 Malmlund, Lars-Eric 71
 Malmstén, Eugen 74, 188
 Malmstén, Georg 69, 71, 72, 140, 172, 206
 Malmstén, Ragni 71, 92
 Mancini, Henry 55, 119, 155
 Manninen, Toivo 10
 Mannola, Pirkko 14, 35, 65, 88
 Manto, Kapo 144
 Mantovani, Annunzio Paolo 127
 Marcato, Umberto 44
 Markkula, Reino 189
 Markus, Tarja 125
 Marvin, Lee 121
 Marzagão, Augusto 98
 Maunola, Mauno 37
 Mauranen, Rea 161
 McCartney, Paul 122, 123
 McCoy, Andy 167
 McCoys 102, 103
 Melachrino, George 127
 Melakoski, Erkki 72, 205
 Melasniemi, Pertti 145, 146, 155
 Merikanto, Oskar 179
 Merilä, Eija 81, 89, 117
 Metro-tytöt 172
 Metsämäki, Heikki 79
 Milan, Irina 177
 Miller, Glen 13, 19
 Minelli, Vincent 55
 Moberg, Frank 141
 Modern Jazz Quartet 23
 Modinos, Tuija 49
 Modugno, Domenico 42, 44
 Mononen, Hilikka 78
 Mononen, Unto 73, 75–79, 81–83, 115, 194
 Monti, Victor 36
 Morricone, Ennio 124, 126, 157
 Muikku, Jari 27, 29, 32, 33, 38, 39, 49, 80, 106, 115, 162, 163, 169
 Mustapää, P. 83, 190, 191
 Mårtenson, Lasse 13, 89, 134, 136, 173, 175, 177
 Mäkelä, Topi 51
 Mäkelä, Vesa 159
 Määttänen, Ossi 16
 Möller, Gösta 59
 Nefedov, Doris "Alexandra" 113
 Nelson, Steve 157
 Nichols, Norman 97
 Nieminen, Esa 205
 Niemitalo, Esa 166
 Nikulainen, Juha 160
 Niskanen, Mikko 145
 Nissilä, Pekka 48
 Nordberg, Marjatta 147
 Nordström, Nisse 36, 41
 North, Alex 55
 Numminen, Mauri Antero 128, 194
 Nyman, Heikki 131
 Nyman, Jake 44
 Nyström, Ann-Christine, ks. Ann-Christine
 O'Day, Anita 38
 Oivio, Pekka 17

- Oksanen, Sinikka 23
- Orvomaa, Harry 26–30, 39, 49, 63, 68,
80, 94, 105, 110, 162–64, 198
- Ots, Georg 69
- Paakkunainen, Seppo ”Paroni” 103
- Padilla, José 15
- Pahlman, Helge 34
- Pajamies, Esko 25
- Pakarinen, Esa 14, 15, 144, 145
- Palevaara, Anu 160
- Palin-Airila, Susanna 161
- Palm, Olli 131
- Palmroth, Arvo Valte 131
- Palmroth, Reino ”Palle” 174
- Palonen, Kalle 129
- Pansera, Roberto 189
- Panula, Jorma 91
- Pariola, Olli 22
- Parker, Charlie 14, 23
- Partti, Paavo 31, 148
- Parviainen, Mikko 10, 127
- Pasanen, Spede 57, 118–26, 149–52,
155–57, 159–60
- Paula, Benito di 165
- Pavone, Rita 87
- Pedersen, Sven 90
- Pedro’s Heavy Gentlemen 194
- Pekkala, Rauni 91
- Pelkki, Petteri 79
- Pellinen, Eila 29
- Peltola, Seppo 37
- Petelius, Pirkka-Pekka 158, 159
- Peter, Paul & Mary 60
- Peterson, Oscar 204
- Pethman, Esa 25, 38, 48, 64, 97
- Piha, Martti 111
- Pihlajamaa, Lasse 20, 21, 42
- Pihlajamaa, Raimo 20
- Pilkama, Inkeri 149
- Pilvessalo, Aila 51, 54
- Pitkänen, Hannu 19, 21, 23
- Playboys 112
- Pokela, Marjatta 181
- Pokela, Martti 181
- Pori Sinfonietta 161
- Porter, Cole 21
- Poutiainen, Ari 28, 30, 31, 33–36, 38,
44
- Presley, Elvis 81, 99
- Puhakka, Jari 159, 161
- Puhtila, Sauvo ”Saukki” 32, 35, 42, 48,
52, 54, 56–58, 60, 78, 78, 108, 112,
114, 116, 144, 184, 199
- Puputti, Markku, ks. Aro, Markku
- Putkonen, Marko 131, 132
- Pälli, Erkki 109
- Pöysti, Tom 177
- Rahkola, Erkki 21
- Rahmaninov, Sergei 12
- Rainbow 10
- Raita, Marjatta 149, 153
- Raitanen, Jukka 164, 166
- Raittinen, Eero 101
- Raittinen, Jussi 57, 82, 101
- Rajala, Panu 145
- Rannikko, Seppo 70
- Rantanen, Tuula-Anneli 32
- Rautavaara, Tapio 172

Renegades, The 100–2
 Reponen, Pertti ”Pertsu” 68, 97, 98,
 102, 110, 115, 116, 165
 Requena, Osvaldo 193
 Richard, Cliff 108
 Rinne, Joel 143
 Rinne, Tommi 63, 64
 Rock’n’Roll Band 204
 Roiha, Eino 19
 Roiha, Raimo 191
 Rolf, Ernst 9
 Rollins, Jack 157
 Rollins, Sonny 70
 Roos, Jeja-Pekka 14
 Rosti, Virve ”Vicky” 164, 165
 Roussos, Demis 140
 Rung, Marion 92, 177
 Runne, Ossi 32, 48
 Ruohonen, Kai 110, 111
 Ruotsi, Anna-Liisa 148
 Ruuhonen, Antero 66
 Ryan, Paul 115
 Rytmi-Pojat 188
 Saarikko, Niilo 67
 Saarinen, Eero 181
 Saarnio, Yrjö 48
 Sajjonmaa, Arja 193, 194
 Salmi, Veikko ”Vexi” 38
 Salminen, Esko 159
 Salminen, Simo (näyttelijä) 89, 90,
 120, 123, 124, 126, 149, 155
 Salminen, Simo (trumpetisti) 157
 Salminen, Teemu 159
 Salo, Anja (o.s. Lappi) 21, 86, 203, 204
 Salo, Daniel 8, 9, 204
 Salo, Hilma (o.s. Aaltonen) 8, 9, 204
 Salo, Leo 8
 Salo, Marjo 21, 196
 Salo, Markku 17, 21, 72, 86, 97, 117,
 178, 203, 204
 Salo, Raine 21, 86, 116, 117, 203, 204
 Salo, Sakari 8, 204
 Salo, Tapio 161
 Salo, Uolevi 17
 Salvador, Henri 32
 Samuli, Veikko 99, 131, 165, 166, 170
 Sander, Mart 161
 Sarasate, Pablo de 150
 Sari, Anneli 129–31, 132, 164, 166
 Sarkio, Raimo 19, 22, 24, 110
 Saukki, ks. Puhtila, Sauvo ”Saukki”
 Seikkula, Hannu 158, 159
 Seitajärvi, Juha 156
 Seitsemän seinähullua veljestä 160,
 166, 167, 176, 179, 181, 197
 Seppä, Erkki 22, 23, 24, 25, 31, 37, 42,
 59, 64, 110
 Seppälä, Heikki 65, 148
 Shearing, George 19, 22
 Shemer, Naomi 114
 Sherman, Allan 135, 137
 Sibelius, Jean 157
 Sihvonen, Jukka 149
 Siimes, Pentti 143, 147
 Sillanpää, Seppo 157
 Silverstein, Sheldon ”Shel” 137
 Silvo, Satu 157, 160, 161
 Sinatra, Frank 69, 79, 92

- Sirpo, Boris 8, 9
- Skaniakos, Terhi 84
- Smith, Jeff 52
- Sokka, Sinikka 179
- Sounds, The 108
- Spede, ks. Pasanen, Spede
- Standertskjöld, Carola, ks. Carola
- Statler Brothers, The 111
- Strangers, The 64, 93
- Stravinsky, Igor 19
- Ström, Hannu 169
- Suojärvi, Tauno 14
- Suojärvi, Teuvo 14, 86
- Suutari, Pekka 192
- Sysimetsä, Ilkka, ks. Frederik
- Taavitsainen, Marita 197
- Taipale, Reijo 21, 64, 73, 75–78, 80, 129, 194
- Tammi, Taisto 129
- Tapaninen, Juha 161
- Tapio, Irma 151
- Tarkas, Aarne 65
- Tarsala, Tarja-Tuulikki 123
- Tarvajärvi, Niilo 57
- Tegnér, Alice 60
- Teittinen, Jukka 205
- Theel, Henry 75, 82, 172
- Thielemans, Toots 91
- Tikka, Pirkko-Liisa 176
- Tristano, Lennie 23
- Tšaikovski, Pjotr 140, 141
- Tukia, Virve, ks. Rosti, Virve "Vicky"
- Tuohimaa, Merja 65
- Tuomi, Veikko 32, 73, 82
- Tuomisaari, Kari 48, 59, 60, 68, 116
- Tähtelä, Yrjö 102
- Tähti, Annikki 26, 62
- Törnroos, Stig 85
- Uhlenius, Jani 132
- Ukkola, Arvo 16
- Uusitalo, Kari 61, 65
- Vaala, Valentin 61
- Vainio, Juha 68, 99, 111, 123, 166, 182–87, 199
- Vainio, Pirkko 184
- Vainio, Seppo 167
- Vainio, Taito 20
- Valaste, Erkki 25, 37, 38, 42, 70, 92
- Valkama, Kaarlo 32, 71, 77
- Valkeala, Pentti 91
- Venäläinen, Paavo 15
- Verdrame, Luigi 113
- Vesterinen, Viljo 10
- Viherluoto, Aimo 180
- Viherluoto, Pentti 180
- Vihtonen, Erkki 92
- Vikstedt, Johan "Mosse" 26
- Viljanen, Matti 32
- Virkkunen, Juha 148
- Virta, Olavi 21, 26, 32, 33, 44, 46, 64, 67–71, 69, 82, 172
- Virtanen, Eino 57, 58
- Virtanen, Heikki "Häkä" 158
- Virtanen, Jukka 21, 22, 68, 70, 84, 85, 87, 89, 98, 119, 120, 122–25, 128, 131, 133–35, 137, 139–42, 146–48, 151, 158, 167, 173–80, 187, 197, 203, 204

Virtanen, Seppo 144

Väisänen, Armas Otto 18, 19

Wagner, Richard 53

Waits, Tom 135

Weill, Kurt 180

Weiss, Stephan 85

Westerlund, Kaj 166

Whiting, Margaret 29

Witikka, Jack 61

Zylska, Natasza 81

Åberg, Lars 174

Åkerlund, Feija 130, 131, 132