

SÄHKÖKITARA, HYVÄÄ TAHTOA JA KAVEREITA

JYVÄSKYLÄN ENSIMMÄISET NUORISOMUSIIKKIYHTYEET 1962-1970

Jussi Julin
Pro gradu -työ
Jyväskylän yliopisto
Suomen historian laitos
15.01.2003

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos SUOMEN HISTORIA
Tekijä JULIN JUSSI PETTERI	
Työn nimi SÄHKÖKITARA, HYVÄÄ TAHTOA JA KAVEREITA Jyväskylän ensimmäiset nuorisomusiikkiyhtyeet 1962-1970	
Oppiaine SUOMEN HISTORIA	Työn laji PRO GRADU –TUTKIELMA
Aika 15.01.2003	Sivumäärä 84
Tiivistelmä – Abstract Työssä käsitellään Jyväskylän ensimmäisiä nuorisomusiikkiyhtyeitä vuosina 1962-1970. Sen ensimmäinen osa selvittää yhtyeiden elinkaarta perustamisesta toiminnan päättymiseen. Tässä osassa huomio kohdistuu niihin tekijöihin, jotka yhteytoimintaan olennaisesti liittyvät: harjoittelupaikat, harjoittelu, soittimet ja niiden hankinta, kokoonpanot, tyylisuunnat, esiintymiset ja suosio. Toinen osa tarkastelee Jyväskylän ensimmäisten nuorisoyhtyeiden merkitystä myöhemmille yhtyeille ja koko Jyväskylän nuorisokulttuurille. Samalla verrataan Jyväskylän nuorisomusiikkikulttuuria muun Suomen vastaavaan.	
Asiasanat NUORISOKULTTUURI, POPMUSIIKKI, HISTORIA, JYVÄSKYLÄ, 1960- LUKU	
Säilytyspaikka JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO / KIRJASTO	
Muita tietoja	

1. JOHDANTO	3
2. YHTYEIDEN ELINKAARI	7
2.1 Nuorisomusiikin tulo Suomeen	7
2.2 Kokoonpanot ja tyyliuunnat.....	10
2.3 Perustaminen.....	15
2.4 Nimeäminen.....	24
2.5 Toiminnan päättyminen.....	26
3. SOITTIMET JA HARJOITTELU	28
3.1 Välineistö ja sen hankkiminen	28
3.2 Käsityöluokasta tekniikan huipulle: Mirages 1962 ja Silvery 1968.....	34
3.3 Harjoittelupaikat.....	40
3.4 Harjoitteluaktiivisuus ja -metodit	42
4. ESINTYMISET	43
4.1 Tilaisuudet	43
4.2 Aktiivisuus ja suosio	47
5. ENSIMMÄINEN NUORISOMUSIIKKIAALTO JA SEN SOITTAJAT	60
5.1 Soittaja sosiaalisine ympäristöineen	60
5.2 Ensimmäisen nuorisomusiikkiaallon jaksotus	66
6. PÄÄTÄNTÖ	69
6.1 Paikallisen nuorisomusiikin kehityksen tauko 1970-luvun alussa.....	69
6.2 Ensimmäisten nuorisoyhtyeiden merkitys.....	74
LÄHTEET	79
LIITTEET	82

1. JOHDANTO

Pro gradu -työni päätavoitteena on selvittää kuinka nuorisomusiikin harrastus on alkanut Jyväskylässä. Keskityn yhtyeiden käytännön toimintaan niiden perustamisesta hajoamiseen sekä yhteytoimintaan liittyviin ulkomusiikillisiin tekijöihin kuten ulkonäköön ja sosiaalisiin suhteisiin. Toinen tavoitteeni on selvittää, siirtyikö tutkimieni yhtyeiden musiikillinen kulttuuriperinne myöhemmille jyväskyläläisyhtyeille. Koska tutkimuskohteeni edustaa yhtä nuorisokulttuurin osa-aluetta, pyrin myös selvittämään, mikä merkitys niillä oli oman aikansa paikalliselle nuorisokulttuurille.

Nuorisomusiikin rajaan tutkimuksessani musiikkiin, joka on nuorten soittamaa ja kuuntelemaa. Tyyllillisesti nuorisomusiikkia kuvaavat parhaiten tutkimusajankohtana käytetyt termit pop- ja rockmusiikki. Nämä termit erottavat nuorisomusiikin perinteisestä tanssimusiikista sekä jazzista. Tutkimuksessani olen katsonut yhtyeen toimivaksi mikäli se on esiintynyt edes kerran. Tämä raja on perusteltu, sillä tutkimustulosteni mukaan tutkimusajankohtana yhtyeillä riitti esiintymistilaisuuksia, vaikka musiikillisesti ei olisi oltu ensiaskeleita pidemmällä. Samoin tutkimusajankohdan nuoret pitivät esiintymistä yhtyeen toiminnan todisteena.

Tutkimukseni kirjallisuuslähteistä keskeisin on ollut Seppo Bruunin, Jukka Lindforsin, Santtu Luodon ja Markku Salon vuonna 1998 ilmestynyt teos ”Jee jee jee – Suomalaisen rockin historia”. Kirja perustuu Radiomafian sarjaan ”Jee jee jee”, ja on ensimmäinen riittävän laaja ja samalla asiantunteva teos, joka suomalaisesta nuorisomusiikista on kirjoitettu. Itse käytän teosta selvittäessäni tutkimusajankohdan nuorisomusiikkia Suomessa yleensä. Teoksen avulla voi myös hyvin tarkastaa ja vertailla jyväskyläläisyhtyeiden liikkumista ajan hengessä: esimerkiksi millä viiveellä tutkimusajankohdan musiikkityylien suosio levisi Helsingistä Jyväskylään.

Vaikka ”Jee jee jee” on laadukas esitys suomalaisesta nuorisomusiikista, olen käyttänyt myös muita vastaavia teoksia. Nuorisomusiikin ensiaskeleista Suomessa on ilmestynyt Hannu Nybergin kirjoittama kirja ”Rockista rautalankaan”, joka lähtee liikkeelle aivan ensimmäisistä maahamme tulleista rock’n’roll -levyistä jatkuen aina varsinaisen nuorisomusiikkikulttuurin synnyttäneeseen rautalanka-aikaan. Toinen merkittävä teos on

Jake Nymanin kirja ”Onnenpäivät“, joka puolestaan esittelee Yhdysvaltojen, Englannin ja Suomen suosituimmat levyt vuosien 1955 ja 1965 väliltä. Esko Lehtosen ”Suomalaisen rockin tietosanakirja“ antaa arvokasta tietoa itse yhtyeistä. Näitä teoksia olen tarvinnut tarkastaessani levyjen ilmestymisvuosien tai yhtyeiden kokoonpanojen tapaisia yksityiskohtia. Samaan tapaan olen käyttänyt yksityiskohtien selvittämiseksi Heimo Holopaisen ja Hasse Wallin muistelmateoksia ”Sähköbasso” ja ”Hehkuva kitara”.

Nuorisokulttuurikirjallisuutta edustavat Simon Frithin ”Rockin potku”, joka tarkastelee muun muassa nuorisomusiikin ja kaupallisuuden yhteenkuuluvuutta maailmanlaajuisesti, sekä Ilkka Heiskasen ja Ritva Mitchellin ”Lättähatuista punkkareihin”, joka selvittää nuorisokulttuurin omaksumista Suomessa 1950-luvulta lähtien. Yleisteoksena nuorisokulttuurin tutkimuksesta käytin Vesa Puurosen teosta ”Johdatus nuorisotutkimukseen”. Suomalaisen nuorisokulttuurin ensiaskelia kuvataan myös Matti Peltosen toimittamassa kirjassa ”Rillumarei ja valistus – kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa”.

Jyväskylää koskevaa tietoutta olen saanut Ilkka Nummelan toimittamasta teoksesta ”Jyväskylän kirja”. Käytin teoksesta Marjo Havilan artikkelia ”Koulukaupunki” sekä Susanna Niirasen ja Marianna Nurmen artikkelia ”Nuorisotoiminnan puoli vuosisataa”. Soittajien syntymävuosia selvitin osittain Jyväskylän Lyseon ja Jyväskylän Normaalikoulun oppilasluetteloiden avulla.

Vaikka nuorisotutkimusta ja nuorisokulttuuria käsittelevää kirjallisuutta on runsaasti, ei siitä oman tutkimukseni kannalta ole löydettävissä materiaalia, joka vastaisi riittävästi kysymyksiini tutkimusaiheesta. Osittain tämän aiheuttaa tutkimukseni yksityiskohtaisuus. Jyväskylä ja sen nuoriso rinnastetaan kirjallisuudessa muuhun suomalaiseen nuorisoon, ellei kyseessä ole erityisesti Jyväskylää käsittelevä kirja, kuten ”Jyväskylän kirja”. Ja vaikka sekin kertoo jotakin tutkimuskohteestani, jää sen tarjoama tieto hyvin yleiselle tasolle. Varsinaista Jyväskylän omaa 1960-luvun nuorisomusiikkia koskevaa laajaa tutkimusta ei ole tehty. Aiemmin olen julkaissut aiheesta kirjoituksen Veikko Nybergin tuottamaan CD-levyyn ”Nights of the Sixties – Popmusiikin 1960-luku Jyväskylässä”, jossa on julkaistu Jyväskylän 1960-luvun nuorisoyhtyeiden kotiäänitteitä. ”Nights of the Sixties” keskittyy kuitenkin ensisijaisesti musiikin esittelyyn, joten yhtyeiden osalta itse toiminnan kuvaus jää pinnalliseksi.

Pro gradu –työni tärkeimmäksi lähteeksi muodostuivat haastattelut, joista osan suoritin jo vuonna 1997. Haastattelin kahtatoista ihmistä, jotka soittivat yhtyeissä 1960 –luvulla. Poikkeuksen muodostaa Timo Holopainen, joka edustaa soittajana 1970-luvun puoliväliä. Haastattelut olivat avoimia haastatteluja, joiden pohjaksi olin laatinut vapaamuotoisen kysymysrunгон. Nauhoitin haastatteluista osan, jotka litteroin työni helpottamiseksi. Nauhoitus ei ollut mahdollista kaikissa haastatteluissa johtuen siitä, että ne tehtiin puhelimitse. Haastattelut suoritettiin haastatellun ehdottamassa paikassa, mikäli tapaaminen oli mahdollista. Haastateltujen lukumäärä ei sinällään ole kovin suuri. Koska monet haastatelluista olivat soittaneet useammassa kokoonpanossa, sain monesta yhtyeestä informaatiota useammalta kuin yhdeltä lähteeltä. Lisäksi osa haastattelukysymyksistä oli aiheeltaan yleisiä, joten niiden osalta viimeisimpänä haastatellut eivät yleensä mitään uutta tietoa edes tarjonneet.

Haastattelujen määrä oli tutkimustyötä aloittaessani vielä tuntematon. Koska jo ensimmäiset haastattelut toivat esiin minulle tuntemattomia yhtyeitä, oli haastateltavien määrää lisättävä. Mikäli joku haastatelluista olisi osannut nimetä vielä lisää tutkimusajankohtani yhtyeitä, olisi haastateltujen määräkin lisääntynyt. Timo Holopaisen haastattelu eroaa muista haastatteluista sen vuoksi, että se ei koske 1960-luvun Jyväskylää ja sen nuorisomusiikkia vaan samaa aihetta 1970-luvulla. Sen rooli lähteenä on tärkeä, sillä sen avulla sain selvitettyä tutkimuskohteeni merkitystä myöhemmälle nuorisomusiikille Jyväskylässä. Pekka Suvannon haastattelu saa tutkimuksessani suurta huomiota sen vuoksi, että Suvanto oli jyvaskyläläisen nuorisomusiikin johtohahmo vuodesta 1962 vuoteen 1970 asti. Suvannon musiikkiura jatkui vuoden 1970 jälkeen ja jatkuu edelleen Helsingissä, ja osittain siksi hänen haastattelustaan on havaittavissa muita selkeästi objektiivisempi kuva Jyväskylän nuorisomusiikista 1960-luvulla. Tällä en tarkoita sitä, että muut haastatellut olisivat syyllistyneet tutkimuskohteen tai –ajan epärealistiseen arviointiin.

Haastattelujen avulla sain riittävästi tietoa tutkimukseni keskeisiin kysymyksiin. Lähdekritiikki haastatteluja tehdessä ja purkaessa on tärkeää, sillä havaitsin useasti, että yli kolmenkymmenen vuoden takaiset tapahtumat olivat erityisesti aikajärjestykseltään vaikeita muistaa. Koska useat haastateltujen mainitsemat tapahtumat nivoutuvat joihinkin yleisiin tapahtumiin, kuten esimerkiksi jonkun tietyn äänitteen ilmestymiseen, pystyin kirjallisuuden avulla hyvin tarkastamaan mahdollisia epäkohtia. Erityisesti Jake Nymanin ”Onnenpäivät”

ja Hannu Nybergin ”Rockista rautalankaan” sisältävät tarkkaa päivämääriin perustuvaa tietoa, jonka avulla ristiriitaisuudet usein selvisivät. Epäselviä haastattelutuloksia tarkistin myös Jarkko Mänttäriltä, joka haastatelluista osoittautui Suvannon lisäksi tiedoiltaan muita tarkemmaksi.

Haastatellut olen kirjannut lähteisiin ja lähdeviitteissä lähteinä käytetyt haastattelut merkitään haastatellun tai haastateltujen nimillä. Mänttärin osalta olen kirjannut lähteisiin vain ensimmäisen haastattelun. Kaiken kaikkiaan Mänttari vastasi tarkennuskysymyksiin noin kymmenen kertaa. Niiden kirjaamista erikseen en katso tarpeelliseksi, sillä kyseessä olivat varsinaista haastattelua tarkentaneet lyhyet puhelinsoitot.

Tutkimukseni näkökulma on pitkälti mikrohistoriallinen. Tätä voi perustella tutkimuksen lähtökohdilla ja haastattelujen roolilla tärkeimpänä lähteenä. Carlo Ginzburg selvittää teoksessaan ”Johtolankoja”, että mikrohistoriallinen tutkimustapa vaatii yksilöllisen uuden tiedon sitomista yleiseen jo olemassa olevaan tietoon. Vaikka tutkimuskohteena olisi sinällään merkityksetön tapahtuma tai henkilö(t), liittyvät ne silti yleiseen kulttuurikehitykseen ja saattavat huomaamatta paljastaa tai todistaa olennaisia ilmiöitä.¹ Viimeksi mainittu tekijä on syy, miksi mikrohistoriallinen tutkimus kohdistaa katseensa juuri yleisesti tunnettujen seikkojen taakse ja tutkii sieltä löytyviä pieniä yksilöllisiä tekijöitä.

Tutkimukseni lähtökohta on otollinen Ginzburgin ajattelulle. Lähdekirjallisuus kuvaa selkeästi tutkimusajankohtani yleisen yhteiskunnallisen muutostilanteen ja nuorisomusiikin roolin tässä kehityksessä. Ongelma on siinä, että lähdekirjallisuuden avulla saadaan vain yleiskuva Suomesta. Jyväskylän nuorisomusiikki ja sen merkitys kehityksessä jää epäselväksi. Yksinkertaistaen voisi tietysti päätellä, että Jyväskylän kehitys on ollut täysin samanlaista kuin muualla. Tämän arvion todistaminen kuitenkin vaatii juuri mikrohistoriallista lähestymistä Jyväskylän nuorisomusiikkiin. Lähdekirjallisuus määrittää Jyväskylän nuorisomusiikille postinumerot, mutta vasta tarkempi tutkimus voi antaa sille selkeät osoitteet. Vasta yksityiskohtaisten tietojen löytäminen tutkimuskohteesta selvittää onko Jyväskylän kehityksessä jotakin omaperäistä.

¹ Ginzburg 1996, s.37-76.

Kuten jo aiemmin mainitsin, tutkimuskohdettani koskevan tarkan lähdekirjallisuuden puute nosti haastattelut tärkeimmäksi lähteeksi tutkimuksessani. Haastattelujen käyttöä historiallisessa ja etnologisessa tutkimuksessa pohtii etnologi Pirjo Korkiakangas teoksessaan ”Muistoista rakentuva lapsuus. Agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa.” Hänen mukaansa haastattelut ovat käytännössä haastateltujen muistien antamaa informaatiota tutkimuskohteesta. Muistitiedon luotettavuus voidaan todistaa vertailemalla haastattelujen tuloksia, jolloin tiheät maininnat lisäävät eri jonkin seikkojen paikkaansa pitävyyttä. Tutkimukset, joissa haastateltavia on vähän, on edellä mainittu kvantitatiivinen tarkastaminen vaikeaa.² Ginzburgin tavoin Korkiakangas ratkaisee ongelman siten, että haastattelujen antamia tietoja on verrattava jo olemassa oleviin ja oikeiksi todistettuihin tietoihin. Korkiakankaan mielestä kyseessä on silloin muistitiedon suhteuttaminen kulttuuriseen, sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin.³ Oman tutkimukseni osalta itse haastatteluiden lähdekritiikki ja lähes koko muu tutkimustyö perustui Korkiakankaan esittämään vertailevaan menetelmään.

2. YHTYEIDEN ELINKAARI

2.1 Nuorisomusiikin tulo Suomeen

Nuorisomusiikin tulo Suomeen alkoi vuonna 1955, jolloin tänne saapui runsaasti amerikkalaisia elokuvia, joiden aihepiirinä oli sikäläinen nuorisokulttuuri. Elokuvissa varsin näkyvän ja kuuluvan roolin sai rock'n'roll -musiikki, joka silloin oli Yhdysvalloissa jo varsin suosittua. Vaikka samana vuonna täällä julkaistiin myös ensimmäinen rock-levy⁴, ei nuorisokulttuuri ainakaan musiikin suhteen räjähdysmäisesti levinnyt. Ensimmäiset suomalaiset rock-esiintymiset suoritettiin keväällä 1957, eikä silloinkaan voida puhua laajan yleisön suosiosta. Rock-kauden kehittyminen jatkui aina 1960-luvun ensi vuosiin, joiden aikana nuoriso pääsi ensi kertaa myös äänittämään musiikkiaan levyille. Tosin näissä tapauksissa usein ainoastaan solisti oli nuorison edustaja säestäjien kuuluessa vanhan polven jazz-edustajiin. Kaiken kaikkiaan rockhuuma oli keskittynyt pitkälti pääkaupunkiseudulle, ja korkeintaan maamme suurimpiin kaupunkeihin.⁵

² Korkiakangas 1996, s.12-14.

³ Korkiakangas 1996, s.12-14 ja Ginzburg 1996, s.37-76.

⁴ Bill Haley & The Comets: ”Mambo Rock”.

⁵ Nyberg 1984, s.9-53 sekä Kauppi ja Seppänen teoksessa Rillumarei ja valistus – kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa 1996, s.127-143.

Vuoden 1962 vaiheilla Suomi sai kuulla ensimmäisen kerran kitarayhtyeitä, jotka esittivät pääosin instrumentaalikappaleita. Nämä yhtyeet olivat ulkomaisia, mutta saivat aikaan erityisesti helsinkiläisnuorissa innostuksen yhteytoimintaa kohtaan. Vuonna 1962 yhtyeen perustaminen oli jo sikäli helpompaa, että soittimien saatavuus oli parantunut parin vuoden aikana. Varsinaisen pommin räjäytti helsinkiläinen The Sounds, joka tammikuussa 1963 levytti "Emma" -twistin⁶. Se oli ensimmäinen nuorison omilla ehdoilla nuorisolle tehty levy, ja saavuttikin todella laajan suosion, sillä se oli 1963 touko- ja kesäkuun myydyin single Suomessa, ja pysytteli listan kärjessä lähes puoli vuotta⁷. "Emman" jälkeen nuorisomusiikki levisi ympäri Suomen, ja kitarayhtyeitä perustettiin pääkaupunkiseudun ulkopuolelle yhä enemmän, mutta marraskuussa 1963 nuorisomusiikki sai taas uuden suunnan. Suomen myydyin single tuolloin oli The Beatles -yhtyeen "Twist and Shout"⁸. Beatles-levyjen innoittamana Suomessakin siirryttiin varsinaiseen pop-aikaan, joka jatkuikin lähes koko 1960-luvun.

Suomessa seurattiin tiivistä ulkomailta tulevia musiikkivaikutteita. Tämä heijastui kotimaisten yhtyeiden kokoonpanoihin ja tyyliuuntiin. Rautalanka-ajan idolit The Shadows ja The Ventures olivat nelimiehiä yhtyeitä, joissa oli kaksi kitaraa, basso ja rummut. Esikuvien mukaisesti Suomen rautalankayhtyeet omaksuivat kyseisen kokoonpanon. Itse asiassa kaikki Suomessa vuoden 1963 loppuun mennessä tehdyt rautalankalevytykset tehtiin kyseisen kaltaisilla kokoonpanoilla lukuun ottamatta The Strangers -yhtyeen levytystä "Castle Mood", jossa urkuja soittaa vierailevana artistina Jaakko Salo.⁹ Nelimiehisillä rautalankakokoonpanoilla soitettiin instrumentaalimusiikkia, joka Suomessa sai täysin oman suuntansa. The Sounds levytti suomalaisen rautalangan klassikon "Emman", joka perustui vanhaan kansansävelmään. Kappaleen saavuttama suosio heijastui välittömästi muiden levy-yhtiöiden kautta muihin rautalankayhtyeisiin. "Emman" jälkeen levyille äänitettiin lähes pelkästään twist-rytmiin sovitettuja melankolisia kansansävelmiä¹⁰, ja sen vuoksi on perusteltua sanoa Suomeen syntyneen täysin oman etnorautalankakulttuurin. Kansanläheiset melodiat olivat syy siihen, miksi uuden nuorisomusiikin radikaalisuudessa nähtiin edes jotain positiivista vanhemman sukupolven silmissä.

⁶ Nyman 1990, s.205.

⁷ Lehtonen 1983, s.552.

⁸ Nyman 1990, s.229.

⁹ Nyberg 1984, s.110-114.

¹⁰ Nyberg 1984, s.104.

Esikuvia seuraten suomalaiset yhtyeet hankkivat lyhyen rautalankainnostuksen jälkeen Cliff Richard & The Shadows -tyyliin itselleen laulusolisteja. Cliff Richard & The Shadows oli levyttänyt jo vuonna 1959 nimellä Cliff Richard & The Drifters kappaleen ”Living Doll”¹¹. Suomessa noin vuoden kestänyt etnorautilankahuuma viivästytti ulkomailla suositun laulettun beat-musiikin omaksumista. Vuoden 1964 alussa suurin osa yhtyeistä oli jo nimeltään seuraavanlaisia: ”Cay & The Scaffolds”, ”Johnny & The Sounds”, ”Jan Rohde & The Adventurers”. Kokoonpanoissa muutos näkyi laulusolistin mukaantulossa. Ohjelmistoon tulivat vanhat rock’n’roll –kappaleet maustettuna rautalankasoittimin. Käytännössä siis ilman saksofonia tai pianoa.

Rautalankakausi sekä sitä seurannut lyhyt laulusolistiaika kestivät vuodesta 1962 vuoden 1964 kevääseen¹². Sen jälkeen Suomessa siirryttiin pian uuteen yhtyeformaattiin. Nimet Jormas, Topmost ja First kertovat olennaisen muutoksen. The Beatles –yhtyeen mallin mukaisesti siirryttiin yhtyeisiin, joissa soittajat myös lauloivat, eikä erillistä laulusolistia ollut lainkaan. The Beatles aloitti Suomessa aikakauden, jonka suosituinta musiikkia kutsuttiin nimellä pop. Popmusiikin valtakautta jatkui aina 1970-luvun alkuun saakka. Rautalankatyylisiä poiketen popmusiikki kehittyi ja monipuolistui Suomessa ulkomaisten esikuvien tahtiin. Tämä näkyi varsinkin 1960-luvun lopulla, jolloin ulkomaisten esikuvien tyylillinen ja määrällinen kirjo oli laaja. Pop-musiikin alle ja rinnalle muodostui Suomessa nopeaan tahtiin monia musiikkityylejä: folk, blues, soul ja hippikesän 1967 myötä psykedeelisen musiikin kautta progressiivinen rock. Hyvänä esimerkkinä tästä kehityskulusta on kitaristi Hasse Walli, joka vuonna 1965 sai kiinnityksen Jormas-yhtyeeseen. Yhtyeen matkassa Walli soitti ”My only one” ja ”Saat miehen kyyneliin” –tapaisia kappaleita. Vuonna 1967 Walli levytti jo Blues Section –yhtyeessä Jimi Hendrixin ja The Who –yhtyeen vaikutteilla kyllästettyä bluesmusiikkia. Blues Section oli radikaali yhtye myös jäsenistönsä musiikkihistorian vuoksi. Osa soittajista oli Wallin tavoin aloittanut rautalankakaudella ja jatkanut jossakin pophenkisessä yhtyeessä. Blues Section –yhtyeessä popvaikutteisiin sulautui jazz-musiikki saksofonisti Eero Koivistaisen ja ensimmäisen rumpalin Edward Vesalan tuodessa mukaan omat jazzin värittämät musiikkimieltymyksensä.¹³

¹¹ Nyman 1990, s.110.

¹² Bruun, Lindfors, Luoto ja Salo 1998, s. 76. Myöhemmin viitattaessa Bruun ym.

¹³ Walli ja Vanajas 1996, s.47-82.

Kokoonpanoihin nopeasti kehittyvä popmusiikki vaikutti lähinnä siten, että moni yhtye otti mukaan kosketinsoittajan, jotka ennen vuotta 1965 olivat vielä harvinaisia instrumentteineen. Soulmusiikin suosion kasvu vuoden 1967 jälkeen toi mukaan jazzista tutut puhaltimet; saksofonin ja trumpetin. Puhaltimien käyttö ei saavuttanut suurta suosiota, vaan soulkappaleita soitettiin myös vapaasti sovitettuina perinteisin soittimin.

Peruslähtökohtana lähes kaikilla suomalaisilla yhtyeillä aina 1960-luvun lopulle asti oli kuulostaa mahdollisimman paljon esikuvilta. Omien kappaleiden säveltäminen oli harvinaista. Suomalaisten nuorisoyhtyeiden levyttämät kappaleet on laulettu enimmäkseen suomeksi, mikä johtui puhtaasti levy-yhtiöiden määräyksestä. Esiintyessään yhtyeet lauloivat voittopuolisesti englanniksi.¹⁴ Sama esikuvien mukailu oli kaavana Jyväskylässäkin. Levytyksistä ei täällä ollut toivoakaan, mutta keikoillakin laulukielenä pysyi visusti englanti. Olipa tyyliä mikä tahansa, tärkeintä sekä yhtyeen että yleisön kannalta oli se, että esitettävät ja kuultavat kappaleet olivat mahdollisimman paljon originaalien mukaisia.¹⁵

2.2 Kokoonpanot ja tyyliuunnat

Käyn seuraavaksi läpi jyväskyläläisyhtyeiden kokoonpanoja sekä musiikillisia tyyliuunnia. Vaikka kokoonpanot suurimmaksi osaksi ovat aikakaudelle tyypillisiä, löytyy joukosta myös eroavaisuuksia. Sama näky esitetyssä musiikissa. Vaikka punaisena lankana kaikilla oli ulkomainen popmusiikki, pystyivät soittajat osoittamaan sekä omasta, että muista yhtyeistä niihin kuuluneita musiikillisia erityispiirteitä.¹⁶ Kaikkiaan tutkimukseni toi esiin kaksitoista yhtyettä, joiden taso liikkui konventtien tauoilla soittaneesta Appledumplings-yhtyeestä puoliammattimaisesti toimineeseen Silvery-yhtyeeseen. Yhtyeet olivat perustamisjärjestyksessä Mirages (1962-1965), Suspenders (1962-1966), Steeples (1963-1965), Appledumplings (1963-1965), Miserables (1963-1967), Thinks (1964-1968), Tetetermite (1964-1968), Stonefaces (1964-1966), Reeling Roses (1965-1966), Silvery (1966-1970), Free (1966-1968) ja Hasses (1967-1970). Kyseisten yhtyeiden kokoonpanot ja toimintavuodet ovat nähtävissä liitteenä (Liite 1.).

¹⁴ Bruun ym. 1998, s.87-88.

¹⁵ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen, Julin ja Suvanto.

¹⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen, Julin ja Suvanto.

The Mirages oli kokoonpanoltaan tyypillinen rautalankayhtye kahdella kitaralla, bassolla ja rummuilla. Yhtye ei kuitenkaan soittanut etnorautalankaa, vaan suosi ulkomaista instrumentaalimusiikkia. Yhtyeen varsinaista materiaalia oli vanha rock'n'roll, jota se esitti nuoruuden innolla. Olennaisinta oli antaumuksellinen vauhdikkuus. Ensimmäisen laulusolistin Arnien (Aarne Kaakkunen) mukana ohjelmistoon tuli tanssilavoille soveltuvaa musiikkia ja toisen solistin Cees Willen bravuureita olivat hitaat balladit. Loppuvaiheessa yhtyeeseen liittyi vielä Steeples-yhtyeessä soittanut kitaristi Urpo Helkovaara, joka toi soittoon mukanaan hienostuneempaa otetta. Huolimatta näistä kokoonpanon lisäyksistä, säilyi vauhdikas rock'n'roll yhtyeen perustyylinä sen uran loppuun syksyyn 1965 asti. Mirages oli jyvaskyläläisyhtyeistä ainoa, joka joskus käytti nimessään kaavaa laulusolisti & yhtye. Solisteina toimivat jo edellä mainitut Arnie ja Cees Wille.¹⁷

Steeple's poikkesi selvästi muista jyvaskyläläisyhtyeistä kokoonpanonsa ja tyyli-suuntansa vuoksi. Sillä oli kolme kokoonpanoa, joissa jokaisessa oli kuusi jäsentä.¹⁸ Jyväskylässä heidän lisäksi ainoastaan Tetetermite-yhtyeessä oli kuusi jäsentä.¹⁹ Kuusi soittajaa popyhtyeessä oli ylipäätään harvinaista niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Suomessa yleisistä neli- tai viisihenkisistä yhtyeistä muodosti tunnetun ja suosituksen poikkeuksen ainoastaan helsinkiläinen kahdella solistilla varustettu Topmost.²⁰

Soittajien lukumäärä ei kuitenkaan ollut Steeples-yhtyeessä se tekijä, joka selkeimmin erotti sen muista yhtyeistä. Saksofonisti ja huilisti Kari Ylösen sekä kosketinsoittaja Ari Oinosen kuuluminen yhtyeeseen tavanomaisten kitaran, basson ja rumpujen lisäksi mahdollistivat laajan ja monipuolisen esiintymismateriaalin käytön. Itse asiassa yhtye olikin suuntautunut enemmän kevyen ja tanssittavan musiikin ja jopa jazzmusiikin kuin yksinomaan aidon popmusiikin esittämiseen. Yhtyeen materiaalia kerättiin muun muassa seuraavilta lähinnä amerikkalaisilta artisteilta tai yhtyeiltä, jotka kuvaavat hyvin yhtyeen suosimaa linjaa: The Everly Brothers, The Platters ja Paul Anka.²¹ Vaikka yhtye esitti myös esimerkiksi The Beatles -yhtyeen kappaleita, pidettiin sitä erityisesti muiden soittajien taholta enemmänkin

¹⁷ Nyberg ja Suvanto.

¹⁸ Nyberg, Nyrönen ja Suvanto.

¹⁹ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

²⁰ Holopainen 2000, s.39.

²¹ Nyberg ja Nyrönen.

hienostuneena tanssiyhtyeenä kuin aitona popyhtyeenä. Yhtyeen soittotaitoa yksilöinä tai ryhmänä ei sen sijaan kukaan kiistänyt.²²

Jyväskylän toiseksi vanhin popyhtye Suspenders oli kokoonpanoltaan tyypillinen kahden kitaristin, basistin ja rumpalin muodostama ryhmä. Alkuaikoina yhtye oli toiminut nimellä Striplings. Tämä ryhmä käsitti kaksi kitaristia ja rumpalin. Basistin puute selittyy yhtyeen nuorella iällä ja perustamisajankohdalla. Basistia oli hankala löytää vuonna 1962, kun koko kaupungissa ei ollut edes yhtään sähköbassoa. Vuoteen 1963 mennessä sellainen saatiin omatoimisesti rakennettua ja basistin liityttyä joukkoon yhtye vaihtoi nimeä. Suspenders aloitti aikaansa seuraten rautalankaa soittamalla, mutta laajensi materiaaliaan The Beatles – yhtyeen suosion myötä laulettuihin popkappaleisiin. Soolokitaristi ja laulaja Irmeli Koskinen sävelsi ja sanoitti myös omia kappaleita, joita yhtye esitti keikoillaan. Steeples–yhtyeen tavoin Suspenders esitti tarvittaessa myös perinteistä tanssimusiikkia esiintymistilanteesta riippuen.²³

Toinen bassoton yhtye oli vuonna 1963 perustettu Appledumplings. Bassottomuuteen vaikutti olennaisesti se, että rumpalin ja kahden kitaristin trio oli musiikillisesti niin vasta-alkaja, että basistin puutetta ei edes ehditty harmittelemaan. Into kohdistui basistin metsästyksen sijasta Beatles ja Rolling Stones –yhtyeiden kappaleiden harjoitteluun. Vaikka Beatles oli ehdoton esikuva, niin jälkimmäinen oli soittajille sikäli mieluisampi, että sen kappaleet olivat helpompia harjoitella esityskuntoon.²⁴

Miserables ja Stonefaces -yhtyeet olivat samankaltaisia kokoonpanojensa ja ohjelmistojensa kannalta. Kummassakin yhtyeessä oli rautalankakvartetin lisäksi laulusolisti, joka kasvatti yhtyeen kokoonpanon viisihenkiseksi. Molemmat kannattivat englanninkielistä popmusiikkia ilman erityisiä suosikkeja.²⁵ Uransa loppupuolella Stonefaces kasvoi hetkeksi kuusihenkiseksi kitaristi Urpo Helkovaaran liityttyä yhtyeeseen. Helkovaara oli jo lyhyen Mirages–kautensa aikana saanut yhtyeen tyylin muuttamaan iskelmän suuntaan. Stonefaces koki saman muutoksen.²⁶

²² Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen ja Nyrönen.

²³ Tuormaa.

²⁴ Yliselä.

²⁵ Varakas ja Yliselä.

²⁶ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

Thinks oli kvartetti, jossa hieman poikkeuksellisesti oli vain yksi kitaristi, sillä toinen kitara oli korvattu uruilla.²⁷ Vuonna 1964 oli suomalaisessa nuorisomusiikissa alkanut siirtyminen rautalangasta laulettuun popmusiikkiin, jossa ei enää tarvittu erikseen soolo- sekä säestyskitaraa. Urkujen mukaantulo mahdollisti laajemman äänimaailman laulun säestämiseksi. Thinks oli poikkeuksellinen siinä mielessä, että se otti urut kokoonpanoonsa jo perustamisvaiheessa. Vuonna 1963 perustettu Steeples otti urut käyttöönsä vuonna 1964 Ari Oinosen liittyessä yhtyeeseen.²⁸ Thinks-yhtyeen tapauksessa urut olivat käytännölliset myös siksi, että sen ohjelmistoon kuului myös aivan perinteistä suomalaista tanssimusiikkia, jonka esittämiseen urut soveltuvat huomattavasti monipuolisemmin kuin kitara. Mikäli yhtye oli tilattu soittamaan tanssimusiikkia, se käytti nimeä Jouko Mansneruksen Yhtye, ja näin pidettiin tiukka ero Thinks-yhtyeeseen, joka oli nimenomaan popyhtye esikuvinaan muun muassa Dave Clark Five, Peter & Gordon sekä Kinks.²⁹

Erilaisuusleiman jyvaskyläläisten popyhtyeiden joukossa kokoonpanon suhteen saavutti myös Tetetermite. Yhtye ylsi erilaisuuteen kahdessa kategoriassa; se oli kuusihenkinen ja siinä toimi kosketinsoittaja. Aloittaessaan Tetetermite oli kuitenkin perinteinen rautalankakvartetti laulusolistilla vahvistettuna. Urut tulivat mukaan vuonna 1966, jolloin yhtyeeseen liittyi soolokitaristiksi Rauno Julin ja aiemmin kitaraa soittanut Tero Ansio siirtyi urkuihin. Yhtyeen musiikkityyli suosi englantilaista popmusiikkia laidasta laitaan. Yhtyeen suurimpia suosikkeja olivat vakiokaksikon Beatles ja Rolling Stones rinnalla Spencer Davis Group, Them sekä Moody Blues.³⁰

Tyylisuunnaltaan vauhdikkaampia yhtyeitä olivat Free ja Reeling Roses, sekä sen jatkumona Hasses. Näistä Free siirtyi pian perustamisensa jälkeen alkuaikojensa esikuvien The Beach Boys ja The Hollies -yhtyeiden edustaman lauluvoittoisen popmusiikin alueelta täysin bluesmusiikin pariin³¹. Alkuperäisen amerikkalaisen mustan bluesmusiikin tulo Suomeen ajoittuu 1960-luvun puolivälin paikkeille. Varsinaista suosiota kyseinen musiikki saavutti vasta vuosina 1967 ja 1968, jolloin tänne kantautui lähinnä Englannin kautta Eric Claptonin ja John Mayallin tapaisten muusikkojen esittämää bluesmusiikkia, joka johdatti myös

²⁷ Sourander.

²⁸ Mänttari, Nyberg ja Yliselä.

²⁹ Sourander.

³⁰ Mänttari.

³¹ Mero.

suomalaisia Yhdysvaltain suurten suistoalueiden musiikin pariin³². Free oli edistyksellinen ja aikaansa edellä, sillä yhtyeen soittama musiikki kohtasi harvoin kuulijakuntansa toiveet Keski-Suomessa, jossa elettiin vielä uusista vaikutteista huolimatta vankasti popkautta. Kokoonpanoltaan yhtye oli poikkeuksellinen, koska sen laulusolisti Heikki Heinonen soitti myös huuliharppua. Heinosen poikkeuksellisuus ei johdu niinkään soittimesta, vaan sen käytöstä Sonny Boy Williamsonin tapaisten esikuvien mukaiseen bluesimprovisointiin.³³

Samantyylinen bluesmusiikille ominainen erikoisuus löytyi rumpalin, basistin ja kolmen kitaristin Reeling Roses –yhtyeestä. Sen soolokitaristi Hannu Hirvonen osasi soittaa kitaraa niin sanotulla slidetekniikalla. Bluesmusiikki oli yhtyeen keskeistä materiaalia, vaikka ohjelmistosta löytyi myös popmusiikkia. Yhtyeen pohjalta jatkoi Hasses, jossa kokoonpano oli soittimiltaan slidekitaristia kapeampi. Itse soittajista vaihtui puolet, mutta musiikki pysyi lähes samoilla raiteilla.³⁴

Bluesmusiikista palataan takaisin poprintamalle ja vuoteen 1966, jolloin perustettiin Silvery (alkuperäinen kokoonpano 1966-1968 ja toinen kokoonpano 1968-1970). Alkuperäisessä kokoonpanossa keskeistä oli se, että laulusolisti Pertti Valtosen lisäksi kaikki neljä muuta jäsentä osallistuivat soittamisen ohella myös laulamiseen. Yhtyeen tyyliuunta oli tästä johtuen ennen kaikkea melodinen ja lauluharmonioihin pohjautuva popmusiikki, vaikka vauhdikkaampaakin otetta tarvittaessa löytyi. Esikuvina yhtyeellä olivat esimerkiksi The Mamas and The Papas sekä The Beach Boys. Jo Stonefaces–yhtyeessä kitaran urkuihin vaihtanut Aarno Yliselä jatkoi samalla soittimella myös uudessa yhtyeessään.³⁵

Silvery –yhtyeen toisen kokoonpanon soittimet (kitara, basso, rummut ja urut) pysyivät samoina edeltäjänsä kanssa, mutta neljän laulavan soittajan lisäksi erillistä laulusolistia ei enää käytetty. Musiikkityyli koki suurimman muutoksen. Uudet nimet Led Zeppelin, Deep Purple, Vanilla Fudge, Ten Years After toivat mukanaan pitkiä, rytmillisesti raskaampia kappaleita instrumentaalisooloineen.³⁶

³² Bruun ym. 1998, s.122-129.

³³ Mero.

³⁴ Viitanen.

³⁵ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

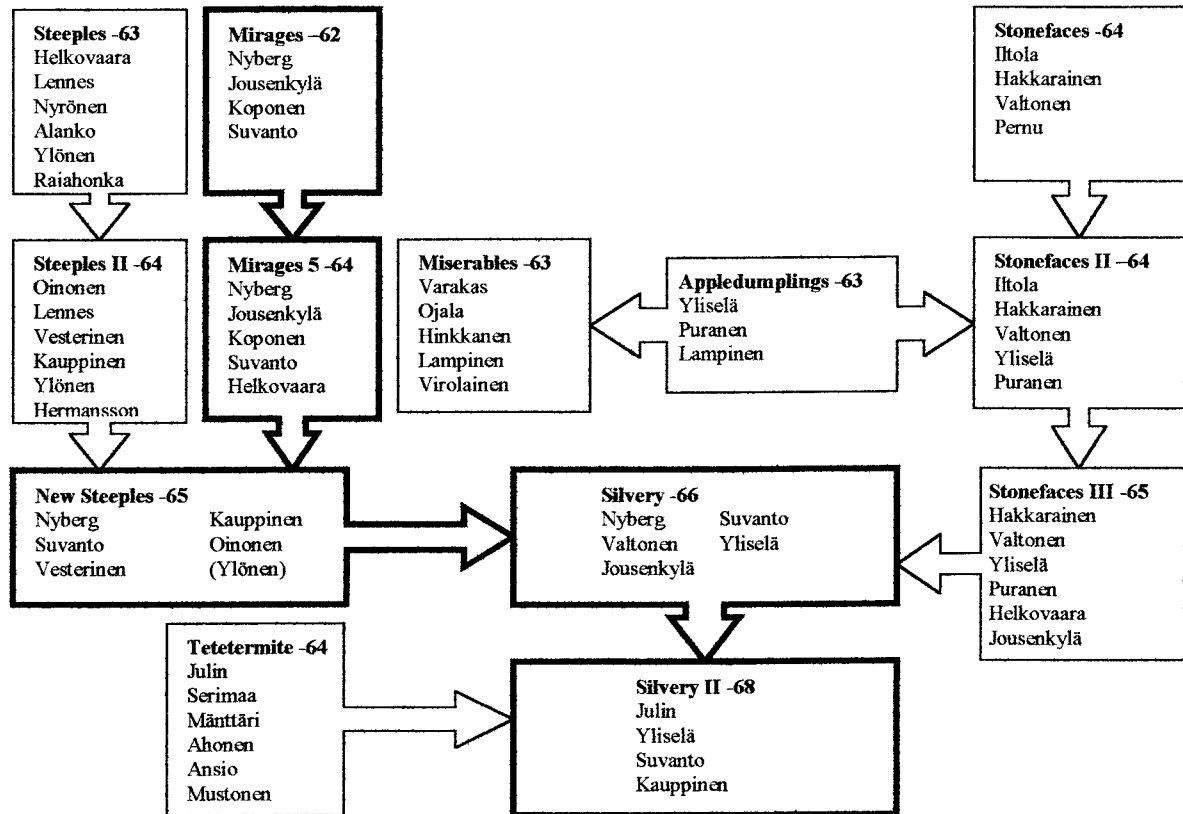
³⁶ Suvanto ja Yliselä.

2.3 Perustaminen

Tässä kappaleessa tutkin yhtyeiden perustamiseen ja toiminnan loppumiseen vaikuttaneita tekijöitä. Miksi eri soittajat ovat yhtyeitä perustaneet tai niihin liittyneet? Miten yhtyeeseen kuuluneet soittajat ovat mukaan valikoituneet? Jyväskylän 1960-luvun yhtyeiden ja toisaalta soittajien pieni lukumäärä mahdollistaa sen, että pystyn käsittelemään yksilöllisesti jokaisen yhtyeen. Käyn yhtyeiden kokoonpanoja läpi siten, että kaikkien soittajien liikkeet ja musiikillinen ura tulisivat esiin. Tämän kartoituksen tekeminen on perusteltua, koska sen avulla saadaan selville käytännön tasolla tekijät, jotka ovat yhtyeiden elinkaareen vaikuttaneet. Toisaalta henkilötasolle asti viety kartoitus tuo esiin myös eri soittajien erilaisia rooleja Jyväskylän nuorisomusiikissa.

Kun tarkastellaan soittajien liikkumista yhtyeistä toiseen, esille nousee jatkumo, joka ulottuu Mirages-yhtyeestä Silvery-yhtyeen jälkimmäisen kokoonpanon loppuun vuoteen 1970. Tämän Mirages-Silvery II -linjan ympärille kokoontuivat vähitellen parhaat ja motivoituneimmat soittajat, ja tästä johtuen nousi myös sen musiikillinen taso muita yhtyeitä paremmaksi. Muissakin yhtyeissä tapahtui miehistövaihdoksia, mutta huomattavasti pienemmässä mittakaavassa kuin edellä mainitussa jatkumossa. Niille soittajille, jotka soittamisesta luopuivat, ei entisten yhtyekavereiden taholta osoitettu sosiaalista poissulkemista. Jos ystävyysuhteiden ylläpito jonkun luopumisen vuoksi heikkeni, oli syynä yhtyeessä jatkaneiden soittajien sitoutuminen aikaa vievään harrastukseen³⁷. Liitteenä (Liite 2.) on luettelo kaikista soittajista ja heidän yhtyeistään. Lisäksi seuraavalla sivulla on kaavio (Kuva 1.), josta näkyvät keskeisimmät muutokset ja miehistönvaihdokset jyvässkyläläisten yhtyeiden kokoonpanoissa.

³⁷ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.



Kuva 1. Keskeiset muutokset jyväskyläläisyhtyeiden kokoonpanoissa.

Mirages-yhtyeen perustamisen takana olivat Pekka Suvanto ja Veikko Nyberg, jotka olivat luokkatovereita Kunnallisessa Keskikoulussa, joka nykyisin toimii peruskoulun ala-asteena nimellä Puistokoulu. Vuonna 1961 he olivat tutustuneet radiosta satunnaisesti kuuluviin ulkomaisten instrumentaaliyhtyeiden kappaleisiin. The Shadows ja The Ventures olivat niminä tuttuja ja aiheuttivat mielenkiintoa musiikkia kohtaan. Veikko Nybergin syntymäpäivälahjaksi saama Johnny Kidd & The Pirates -yhtyeen levy ”Shakin’ All Over” lisäsi mielenkiintoa, mutta ensimmäisen merkittävän päätöksen kohti musiikillisten ensiaskeleiden ottoa aiheutti Suvannon perheestä löytyvä silloin vielä hyvin harvinainen televisio. Ruotsalaisen The Violents -yhtyeen esiinnyttyä televisiossa kesällä 1962 Suvanto ja Nyberg aloittivat omien sähkökitaroidensa valmistamisen ja odottivat innokkaasti ruotsalaisen The Adventurers -yhtyeen esiintymistä SKDL:n omistamalla Valorinteen työväentalolla.

Toisistaan tietämättä sekä Nyberg että Suvanto kuvailivat haastatteluissa tuon kyseisen konsertin aiheuttamia elämyksiä lähes samoin sanoin. Odotettu yhtye aloitti soittamisen juuri kun innokkaat kuulijat olivat ostamassa lippuja. Kaiutetun sähkökitaran kirkas ja

kuulas ääni tuntui fyysisesti ja hämmensi pojat koko illan ajaksi. Aidon yhtyeen ja erityisesti sen aikaansaamaan äänen kokeminen aktivoi heidän kaavailunsa oman yhtyeen perustamisesta. Yhtyeen muut jäsenet Kai Koponen ja Sakari Jousenkylä löytyivät samasta koulusta, jossa myös ensimmäisiä harjoituksia pidettiin. Koponen sai kutsun yhtyeeseen, koska oli poikien hyvä ystävä ja iloluonteinen henkilö; siis juuri sopiva uuden yhtyeen jäseneksi. Jousenkylä oli muita kaksi vuotta nuorempi, mikä 15-vuotiaille Nybergille ja Suvannolle tuntui liian suurelta ikäerolta. Ikäeron aiheuttama kosmeettinen haitta mitätöityi Jousenkylän omistaman aidon tehdasvalmisteisen kitaran taikavoimalla, joten nuorimies ja ennen kaikkea sähkökitara pääsivät mukaan.

Mirages-yhtyeen keikkamyymä Aarne Kaakkunen oli esiintynyt laulajana oman tanssiyhtyeensä kanssa tansseissa, mutta uuden musiikkityylin innoittamana Kaakkunen haaveili urasta myös nuorisomusiikin puolella. Mirages hyväksyi Kaakkusen ehdotuksen yhteistyöstä, ja Arnie & The Mirages oli syntynyt. Kaakkusen olematon englanninkielen taito, sekä yhtyeen muiden jäsenten mielestä vähäinen laulutaito nuorisomusiikkia silmällä pitäen aiheutti sen, että Kaakkunen irtisanottiin tehtävistään ennen erästä Helsingissä pidettyä yhtyekilpailua. Seuraava laulusolisti yhtyeelle löytyi kun Anjalinin levykaupan omistajien tytön Seijan hollantilainen poikaystävä Cees Wille saapui maahan. Seija Anjalinin aloitteesta Wille kutsuttiin harjoituksiin ja yhteisymmärryksen helposti löytyessä Wille liittyi yhtyeeseen. Yhtyeen loppupuolella alkuvuonna 1965 mukaan liittyi vielä kitaristiksi Urpo Helkovaara. Hänen mukaantulonsa oli lähinnä Helkovaaran suunnalta annettu ilmoitus, jonka mukaan Mirages oli kitaristin uusi yhtye. Muilla ei juuri ollut asiaan sanottavaa, koska Helkovaaran taidot kitaristina oikeuttivat hänelle kaupungin ykköskitaristin arvon.³⁸

Mirages-yhtyeen toiminnan loppuminen liittyy olennaisesti Steeples-yhtyeen toimintaan ja sen loppumiseen. Siksi käsittelen ensiksi Steeples-yhtyeen uran perustamisvuodestaan 1963 vuoteen 1966, jolloin sen toiminta lopulta päättyi. Soittajansa Steeples sai Lyseosta, jossa ryhmä jazzhenkisiä poikia oli soitellut tanssimusiikkia konventeissa eri kokoonpanoissa. Rautalankamusiikista kiinnostuneina lyseolaisia oli syksyllä 1963 Valtiontalolla kuuntelemassa suosittua helsinkiläistä The Scaffolds -yhtyettä. Aivan kuten The Adventurers Mirages-yhtyeelle, oli The Scaffolds Steeples-yhtyeen syyttäjä. Uuden musiikkityylin tultua yhtyeen mukaan, vakiintui myös kokoonpano: Urpo Helkovaara ja

Kari Lennes kitara, Timo Nyrönen basso, Hannu Alanko rummut ja Kari Ylönen saksofoni. Laulusolistiksi tuli Reino Rajahonka, taiteilijanimeltään Rene. Soittajat olivat syntyneet pääosin vuosina 1945 ja 1946, joten he olivat vuosina 1947 ja 1949 syntyneitä Mirages-jäseniä vanhempia.³⁹

Steeple-yhtyeen ensimmäinen kokoonpano soitti vajaan vuoden, jonka jälkeen osa sen soittajista lopetti soittamisen edessä olevien ylioppilaskirjoitusten ja varusmiespalveluksen vuoksi.⁴⁰ Alkuperäisestä kokoonpanosta jatkoivat vain kitaristi Kari Lennes ja saksofonisti Kari Ylönen. Basistiksi tuli Jussi Kauppinen ja rumpaliksi Aarne Vesterinen. Uutena instrumenttina mukaan tulivat Ari Oinosen soittamat urut. Yhtyeen voitettua vuonna 1965 jo toisen perättäisen kitarayhtyeiden Suomen mestaruuden junaili helsinkiläinen Benny Hermansson itsensä yhtyeen laulajaksi palkintolevylle.⁴¹ Benny Hermansson oli saavuttanut nimeä ja katu-uskottavuutta esiintymällä jo vuonna 1961 The Roberts -yhtyeessä rumpalina sekä laulajana legendaarisessa Roobertin Rock Show -tapahtumassa⁴². Hermanssonin mukaan yhtye lähti miehen organisoitua kesäkiertueen, joka yhtyeelle kelpasi kesätyönä mieluisasti.

Steeple-yhtyeen toinen kokoonpano esiintyi vielä kesän 1965 nimellä B. J. Benny & The Steeples. Kesän jälkeen yhtyeeltä puuttui solisti sekä kitaristi Kari Lenneksen lopetettua myös kitaristi. Nelihenkiseksi jäänyt ryhmä oli jo aiemmin tutustunut Mirages-yhtyeen Veikko Nybergiin ja Pekka Suvantoon. Koska tarpeet ja kiinnostukset kohtasivat, liittyivät Nyberg ja Suvanto Steeples-yhtyeeseen, joka muutti nimensä muotoon The New Steeples. Saksofonisti Kari Ylönen oli aluksi ryhmän matkassa, mutta muun viisikon suuntautuminen pois tanssimusiikista kohti vauhdikkaampaa nuorisomusiikkia sai Ylösen jättäytymään pois yhtyeestä.

Nyberg ja Suvanto soittivat siis hetken samanaikaisesti sekä Mirages että New Steeples -yhtyeissä kunnes Mirages syksyllä 1965 lopetti toimintansa. Toiminnan loppumisen ensisijainen syy oli Nybergin ja Suvannon liittyminen New Steeples -yhtyeeseen, joka taas johtui seuraavista tekijöistä. Muiden Mirages-soittajien kehittyessä basisti Kai Koponen jäi

³⁸ Nyberg ja Suvanto.

³⁹ Nyberg ja Nyrönen.

⁴⁰ Nyrönen.

⁴¹ Nyberg.

⁴² Nyberg 1984, s.65-82.

vähitellen taidoiltaan jälkeen. Tämä näkyi koko yhtyeen suorituskyvyssä, joka ei Suvantoa ja Nybergia tyydyttänyt. Steeples-yhtyeen jäsenet olivat taitavia soittajia, joten heidän kanssaan oma kehitys näytti paremmalta kuin omassa yhtyeessä. Lisäksi Urpo Helkovaaran liittyttyä yhtyeeseen oli se ajautunut tyyllillisesti kohti kevyttä musiikkia. Nyberg ja Suvanto halusivat soittaa ennen kaikkea nuorisomusiikkia, ja sitä silmällä pitäen paras mahdollisuus oli liittoutua Steeples-soittajien kanssa.

New Steeples -yhtyeen muodostumisen syy oli taidollisesti ja tyyllillisesti samanlaisten soittajien halu jatkaa harrastustaan ja kehittyä siinä. Kaveripiirijattelu väistyi musiikillisten pyrkimyksien tieltä. Mirages-jäsenistä Kai Koponen lopetti soittamisen täysin. Urpo Helkovaara liittyi Stonefaces-yhtyeeseen, johon myöhemmin päätyi myös Sakari Jousenkylä. New Steeples -yhtye kehittyi musiikillisesti hyväksi ryhmäksi, mutta sen ohjelmisto ei tavoittanut kuulijoiden toiveita, joten esiintymiset vähenivät huomattavasti. Koska yhtye oli syntynyt musiikillisten, ei sosiaalisten perusteiden vuoksi, olivat soittajat henkilökohtaisella tasolla toisinaan eri aaltopituuksilla. Vaikka musiikki sujui, oli yhtyeen kokonaistoiminta Suvannolle ja Nybergille pettymys, eikä yhtye toiminutkaan kuin vajaan vuoden.⁴³

New Steeples -yhtyettä seurasi Nybergin ja Suvannon uralla Silvery. Tämän yhtyeen jäsenet olivat Mirages-kaksikko Suvanto ja Nyberg, Stonefaces-yhtyeen Pertti Valtonen, Aarno Yliselä sekä molemmissa edellä mainituissa soittanut Sakari Jousenkylä. Ennen Silvery-yhtyeen käsittelyä palaan takaisin vuoteen 1963. Silloin perustettiin Appledumplings, jossa soittivat kitaristit Aarno Yliselä ja Markus Puranen sekä rumpali Pertti Lampinen. Yhtyeen jäseniä yhdisti sama asuinalue, joten yhtye oli vain aiemman kaveriporukan puuhailun uusi muoto. Vuonna 1964 perustettiin Stonefaces, jonka jäsenet olivat Appledumplings-yhtyeen tavoin kavereita jo ennen soittoharrastuksen alkamista ja asuivat Puistokadun ja Taulumäen suunnalla. Osa soittajista oli koulussa ja osa töissä, joten keskeistä yhtyeen syntymisen kannalta oli juuri soittajien asuinpaikka. Stonefaces aloitti nelimiehisellä kokoonpanolla, jossa kitaristina soittivat Risto Pernu sekä laulaja Pertti Valtonen, basistina Tapani Iltola ja rumpalina Jaakko Hakkarainen.

Kummankin yhtyeen soittotaito oli vaatimaton, mutta alkuaikoina tärkeintä olikin ajanvietto saman tutun kaveripiirin kanssa. Keväällä 1965 Appledumplings-yhtyeen toiminta hiipui

innostuksen jakautuessa epätasaisesti. Samalla Stonefaces–kitaristi Pertti Valtonen halusi omassa yhtyeessään jättää kitaransoiton ja keskittyä laulamiseen. Uudeksi kitaristiksi pyydettiin Appledumplings–yhtyeen motivoituneinta ja taitavinta jäsentä Aarno Yliselää. Ystävyys nousi vielä soitannollisten tavoitteiden ylle, sillä Yliselä toi mukanaan kitaristiksi myös Markus Purasen. Samalla Risto Pernu jäi yhtyeestä pois.⁴⁴ Appledumplings–rumpali Pertti Lampinen siirtyi soittamaan aiemmin perustettuun Miserables–yhtyeeseen.⁴⁵

Stonefaces koki viimeiset muutokset kokoonpanossaan vuoden 1965 loppupuolella. Steeples–yhtyeessä aloittanut kitaristi Urpo Helkovaara oli liittynyt Mirages–yhtyeeseen, jonka toiminnan loppuessa hän etsi itselleen uutta yhtyettä. Taitavana ja arvostettuna kitaristina Helkovaara toimi kuten Mirages–yhtyeeseen liittyessään. Yhtyeelle lähinnä ilmoitettiin, että he olisivat kitaristin uusi yhtye ja asia oli näin selvä. Koska Helkovaara soitti soolokitaraa, siirtyi tehtävässä aiemmin toiminut Aarno Yliselä urkuihin. Helkovaaran suosituksesta basisti Tapani Iltola vaihdettiin Sakari Jousenkylään, joka Helkovaaran tavoin oli soittanut Mirages–yhtyeessä kitaraa. Helkovaaran liittyminen yhtyeeseen aiheutti pophenkisten soittajien keskuudessa lopulta pettymyksen. Yhtyeen tyyli muuttui kohti tanssimusiikkia ja keskusteluissa yhtyeen nimeä oltiin jopa muuttamassa muotoon Urpo Helkovaaran Tanssiorkesteri.⁴⁶

Vuoden 1965 aikana popmusiikin aallonharjalla olivat moniäänisiä lauluharmonioita käyttäneet ulkomaiset yhtyeet. Suomessa helsinkiläinen Jormas toimi esikuvana monille lauluvoittoisen popmusiikin innoittamille yhtyeille. Samana vuonna Aarno Yliselä ja Pekka Suvanto olivat tutustuneet toisiinsa nuorison suosimassa Ruthin Vintti –kahvilassa. Keskinäiset keskustelut pohdiskelivat usein nuorisomusiikkia laaja-alaisesti ja innokkaasti. Suvanto oli jo New Steeples –yhtyeessä halunnut kokeilla kitaristi Veikko Nybergin kanssa uusia suosittuja moniäänisiä laulukappaleita, mutta vaikka Steeples–yhtyeen jäsenet olivat soittajina taidokkaita, eivät lauluäännet soineet esikuvien mukaan. Yliselän kanssa Suvanto pohti, olisiko jyväskyläläisistä soittajista mahdollista muodostaa yhtyettä, joka pystyisi sekä moniääniseen lauluun että tasokkaaseen soittoon.

⁴³ Nyberg ja Suvanto.

⁴⁴ Yliselä.

⁴⁵ Varakas.

⁴⁶ Yliselä.

Pohdinta tuotti käytännön tulosta, sillä kesällä 1966 Stonefaces-yhtyeen Yliselä, Pertti Valtonen, Sakari Jousenkylä ja Jaakko Hakkarainen harjoittelivat ensimmäistä kertaa Suvannon ja Nybergin kanssa. Harjoittelu osoitti, että tavoitteena ollut moniääninen laulaminen sujui odotettua helpommin ja toimivammin. Ensimmäinen esiintyminen todisti myös yleisön olevan samaa mieltä. Rumpali Jaakko Hakkaraisella sen sijaan oli soitannollisia vaikeuksia pysyä muiden tasolla, joten toiseksi laulusolistiksi alun perin kaavailtu Suvanto siirtyi rumpaliksi. Jousenkylä jatkoi basistina ja Nyberg kitaristina. Stonefaces-yhtyeessä urkuihin siirtynyt Yliselä jatkoi saman instrumentin kanssa, ja ainoaksi vain laulavaksi jäseneksi jäi Pertti Valtonen. Valtosen lisäksi jokainen soittaja lauloi, joten kappaleesta riippuen äänessä saattoi toisinaan olla jopa koko yhtye.

Jäsentensä alkuperäisiä yhtyeitä tarkastellen Silvery oli koostunut Appledumplings, Mirages ja Stonefaces -yhtyeistä. Valtosta lukuun ottamatta Silvery oli jäsenilleen jo kolmas yhtye. Itse kukin soittaja oli kulkeutunut yhtyeeseen musiikillisten tavoitteidensa ja myös taitojensa vuoksi. Vaikka osa soittajista tunsivat toisensa hyvin jo ennen yhtyettä, oli kaveruuden merkitys Silvery-yhtyeen perustamisessa vähäinen verrattuna ensiyhtyeisiin.⁴⁷ Aarno Yliselän kannalta uusi yhtye oli vanhan ystävyuden kannalta ongelmallinen. Hän oli soittanut Markus Purasen kanssa yhdessä Appledumplings-yhtyeessä, ja tuonut hänet mukanaan myös Stonefaces-yhtyeeseen. Silvery-yhtyeestä ei Puraselle kuitenkaan enää paikkaa löytynyt, joten lojaalisuus ystävää kohtaan olisi ollut ristiriidassa Yliselän omien tavoitteiden kanssa. Vaikean pohdinnan jälkeen voittaja oli musiikki ja sen myötä oma kehitys.⁴⁸

Silvery-yhtyeen ensimmäiseen kokoonpanoon päättyvään kehityskulkuun olen lukenut mukaan Mirages, Steeples, New Steeples, Appledumplings ja Stonefaces -yhtyeet. Tämä ryhmittely on perusteltua, sillä jokainen edellä mainituista yhtyeistä liittyy jollain tavoin Silvery-yhtyeeseen, eikä yksikään samoista yhtyeistä jatkanut enää Silvery-yhtyeen perustamisen jälkeen. New Steeples -yhtyeen Aarne Vesterinen ja Ari Oinonen eivät enää jatkaneet nuorisomusiikin parissa. Saman yhtyeen basisti Jussi Kauppisen soitto jatkui syksyllä 1968 Silvery-yhtyeen toisessa kokoonpanossa.

⁴⁷ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

⁴⁸ Yliselä.

Kun Silvery kesällä 1966 perustettiin, oli Jyväskylään syntynyt jo aiemmin muitakin soittavia ryhmiä.⁴⁹ Varhaisin näistä oli Mirages-yhtyeelle kaupungin ensimmäisen kitarayhtyeen tittelin niukasti hävinnyt Striplings, jossa soittivat kitaristit Pyry Tuormaa ja Timo Pasanen sekä rumpali Teppo Taponen. Vuoden 1962 lopulla perustettu yhtye muuttui vuonna 1963 Suspenders-nimiseksi. Kokoonpano muuttui samalla kun Timo Pasanen siirtyi bassoon ja hänen tilalleen kitaristiksi ja laulajaksi Irmeli Koskinen. Yhtyeen perustamisen innoittajana olivat Mirages-yhtyeen tavoin aluksi ulkomaiset ja myöhemmin kotimaiset yhtyeet. Pojat olivat Kilpisen koulun oppilaita ja tunsivat toisensa sen lisäksi asuinpaikkansa vuoksi.⁵⁰

Suspenders-yhtyeen harvinaisuus oli laulajana toiminut Irmeli Koskinen. Hänen lisäksi vain Miserables-yhtyeen laulaja Pirkko Virolainen edusti naisia jyväskyläläisissä yhtyeissä⁵¹. Koskisen harvinaisuutta valtakunnallisestikin korostaa hänen tehtävänsä yhtyeensä soolokitaristina. Soitto- ja laulutaito olivat ne tekijät joiden vuoksi Suspenders-yhtyeen pojat pyysivät Normaalikoulua käyvää Koskista mukaan kuultuaan hänestä välikäsien kautta. Mitään aiempaa yhdistävää tekijää ei Koskisen ja yhtyeen muiden jäsenten välillä ollut.⁵²

Vuoden 1964 aikana popmusiikki saavutti Suomessa suurta suosiota nuorisoon keskuudessa. Erityisesti oppikoulunuoriso oli uuden musiikin suhteen ajan hermolla. Sama näkyi myös Jyväskylässä. Jos Jyväskylän 1960-luvun yhtyeitä voidaan pitää paikallisen ensimmäisinä aitoina nuorisomusiikin edustajina, niin aiemmin luetellut yhtyeet Mirages, Suspenders, Steeples, Appledumplings ja Stonefaces kuuluivat toiminta-ajaltaan sen ensimmäiseen vaiheeseen. Näiden yhtyeiden nimeämisen kyseiseen joukkoon perustelen sillä, että jokainen mainituista yhtyeistä lopetti toimintansa viimeistään vuonna 1966, eikä niiden soittajista Silvery-jäseniä lukuun ottamatta kukaan jatkanut sen jälkeen nuorisomusiikin parissa.⁵³ Tetetermite, Miserables, Thinks ja Reeling Roses -yhtyeet kuuluvat toisessa aallossa muodostettuihin yhtyeisiin, joiden syntyminen selittyy juuri popmusiikin muodikkuudella 1960-luvun taitteessa. Näillä yhtyeillä, kuten myös edellisestä joukosta Appledumplings ja Stonefaces -yhtyeillä oli jo esikuvina ja innoittajina jyväskyläläiset Mirages ja Steeples.

⁴⁹ Mänttari, Sourander, Varakas ja Viitanen

⁵⁰ Tuormaa.

⁵¹ Varakas.

⁵² Tuormaa.

⁵³ Nyberg, Nyrönen, Suvanto, Tuormaa ja Yliselä.

Tämä esikuvina toimiminen todistaa hyvin sen, että Mirages ja Steeples –yhtyeitä voidaan muutenkin kuin perustamisajankohdan lisäksi pitää jyvaskyläläisen nuorisomusiikin tienraivaajina.⁵⁴

Miserables ja Tetetermite –yhtyeiden perustajina toimivat lyseolaiset koulupojat. Miserables–yhtyeen ensimmäiset harjoitukset pidettiin jo vuoden 1963 puolella, mutta virallisesti toiminta alkoi vasta vuoden 1964 syksyllä, jolloin pysyvä kokoonpano muodostui entisen Appledumplings–rumpali Pertti Lampisen liittyessä ryhmään.⁵⁵ Sama koulu yhdisti toisiinsa Miserables–yhtyeen jäseniä, mutta Tetetermite–yhtyeen soittajat olivat paitsi samasta koulusta, myös samalta luokalta. Ainoa poikkeus oli laulusolisti Pekka Mustonen, joka löytyi rinnakkaiselta luokalta. Hänen liittymisestään yhtyeeseen keskusteltiin, koska kyseessä oli kaveriyhteisön ulkopuolinen jäsen. Liittymisen ratkaisi se tosiasia, että omalta luokalta ei löytynyt Mustosen tasoista laulajaa yhtyeen keulakuvaksi. Vuonna 1964 perustettu yhtye soitti viisihenkisenä kaksi vuotta, kunnes Rauno Julin liittyi yhtyeen soolokitaristiksi vuonna 1966.⁵⁶ Julinin tulo aiheutti saman uudistuksen kuin Helkovaaran liittyminen Stonefaces–yhtyeeseen. Aikaisemmat soolokitaristit, eli Tetetermite–yhtyeen Tero Ansio, ja Stonefaces–yhtyeen Aarno Yliselä siirtyivät soittamaan urkuja.⁵⁷

Vaikka popmusiikki oli ensisijaisesti oppikoulunuorison musiikki, ei yhtyeitä perustettaessa soittajia yhdistävä tekijä automaattisesti ollut yhteinen oppikoulu tai mikään muukaan koulu. Thinks–yhtyeen soittajat olivat lyseolaisia, mutta ajatus yhtyeen perustamisesta tapahtui soittajien yhteisen partioharrastuksen yhteydessä. Partiotaustasta huolimatta yhtye kuuluu oppikouluyhtyeiden joukkoon, sillä popmusiikkivaikutteet soittajat saivat nimenomaan kouluympäristöstään.⁵⁸ Reeling Roses –yhtyeen muodosti ryhmä Valmet –yhtiön omistaman Rautpohjan alueella asuvia nuoria. Työläisasuinalueesta huolimatta osa heistäkin kävi oppikoulua. Vuonna 1965 perustetun Reeling Roses –yhtyeen toiminta loppui jo syksyllä 1966 pyhäinmiesten päivänä, jolloin yhtyeen rumpali Hannu Kamila ja basisti Jorma Manni menehtyivät jäätyään auton alle lähellä harjoituspaikkaansa Valkolan koulua. Soolokitaristi Hannu Hirvonen lopetti soittamisen, mutta muut kitaristit Ilmo Viitanen ja Risto Kallio jatkoivat pienen tauon jälkeen vuoden 1967 alussa Hasses–yhtyeessä. Tässä uudessa

⁵⁴ Mänttari, Sourander, Varakas, Viitanen ja Yliselä.

⁵⁵ Varakas.

⁵⁶ Mänttari.

⁵⁷ Mänttari ja Yliselä.

⁵⁸ Sourander.

yhtyeessään Kallio siirtyi soittamaan bassoa soolokitaristi Turo Koiviston tullessa rumpali Harry Arenbergin kanssa uusina jäseninä mukaan.⁵⁹

Free oli esiintynyt nimellä Rockin' Birds jo vuonna 1966, mutta kokoonpanot vaihtelivat eikä mitään pysyvää ryhmää saatu muodostettua. Vuonna 1967 bluesmusiikista kiinnostuneet Heikki Heinonen ja Markku Liimatainen kokosivat muista bluesmusiikkia kuuntelevista soittajista viisihenkisen Free-yhtyeen. Pian aloittamisen jälkeen toinen kitaristi Jorma Liponen jäi pois ja rumpali Antti Järvisen tilalle tuli Esko Saari. Muina soittajina jatkoivat laulaja-huuliharpisti Heinonen, kitaristi Liimatainen sekä basisti Eero Mero. Free-yhtyeen taustalla olivat poikkeuksellisesti marginaalisen musiikkityylin kokoamat soittajat, jotka ennen yhtyettä olivat liikkuneet eri kaveripiireissä.⁶⁰

Silvery-yhtyeen toinen kokoonpano syntyi syksyllä 1968, kun alkuperäisen viisikon Nyberg, Jousenkylä ja Valtonen lähtivät varusmiespalvelustaan suorittamaan. Jäljelle jääneet Suvanto ja Yliselä halusivat vielä jatkaa, joten yhtye tarvitsi uusia jäseniä. Basistiksi tuli jo Steeples-yhtyeen toisessa kokoonpanossa ja New Steeples -yhtyeessä soittanut Jussi Kauppinen. Kitaristi Rauno Julin löytyi toimintaansa lopettelevasta Tetetermite-yhtyeestä.⁶¹ Tämän Silvery-yhtyeen kokoonpanon jälkeen ei 1960 -luvulla enää syntynyt uusia jyväsyläläisiä yhtyeitä.

2.4 Nimeäminen

Jyväsyläläisyhtyeiden nimet keksittiin tai löydettiin kuten muidenkin suomalaisyhtyeiden. Suosituin tapa oli ottaa sanakirja käteen ja etsiä englanninkielinen sana, jolla oli jokin katuuskottava merkitys ja joka ennen kaikkea olisi iskevä foneettisesti. Näin meneteltiin erityisesti rautalankakaudella. Ulkomaiset esikuvat (The Shadows, The Ventures, The Pirates) olivat esikuvia myös nimiä pohdittaessa. The Beatles -yhtyeen ansiosta nimi saattoi olla myös osittain tai täysin vailla merkitystä. Myöhemmin 1960-luvun puolivälin jälkeen yhtyeiden nimetkin alkoivat löytää persoonallisempia vaihtoehtoja kuin rautalankakauden The Strangers tai The Scaffold, mutta englanninkielisyys pysyi suosittuna pitkään.

⁵⁹ Viitanen.

⁶⁰ Mero.

⁶¹ Suvanto ja Yliselä.

Yhtyeistä Mirages, Steeples, Stonefaces ja Suspenders mukaan lukien alkumuotonsa Striplings edustivat tyylipuhdasta sanakirjametodia. Steeples-nimi kuulostaa foneettisesti hyvin paljon Beatles-yhtyeeltä ja Stonefaces-nimen yhtymäkohta Rolling Stones –yhtyeeseen huomaa ilman ääneen lausumistakin.⁶² Appledumplings keksi nimensä Tyynelän tavaratalon Herkku-osastolta, jossa oli myynnissä suosittuja omenamunkkeja.⁶³ Itseironisesti valittuun Miserables-nimeen saatiin näyttävyyttä valitsemalla ranskankielinen artikkeli englannin sijasta. Les Miserables kieltämättä kuulostaa omaperäisemmältä kuin yhtyeen ensimmäisissä esiintymisissä käyttämä persoonallisuuden huipentuma The Rolling Beatle Bottles, jonka yhtyeen läheinen ystävä oli kehitellyt. ”Bottles” oli päässyt pitkän nimen jatkoksi koska se sopi siihen merkitykseltään ja ennen kaikkea kuulosti hyvältä.⁶⁴

Esikuvien mukaan olivat syntyneet myös Thinks ja Tetetermite –nimet. Thinks-yhtyeen esikuvana toimi englantilainen Kinks, jolle englannin arkikielestä löytyy hyvinkin katuuskottava merkitys. Seksuaalisesti poikkeaviksi tai kieroutuneiksi Kinks-yhtyettä ei silti Suomessa laajalti ymmärretty, vaan luultiin kyseessä olevan enemmänkin tahallisesti väärin kirjoitettu versio kings-sanasta. Väärin kirjoittamisen kaavaa käyttämällä Thinks keksi itselleen nimen, jolla se ei halunnut tarkoittaa mitään, mutta joka kuulosti hyvältä. Yhtye joutui jatkuvasti kuuntelemaan näsäviisaita kommentteja nimestään, mutta piti siitä kiinni eikä suostunut vaihtamaan sitä edes englanninkielen opettajan vaatimuksista huolimatta.⁶⁵

Herman’s Hermits -yhtye inspiroi Tero Ansion kavereidensa kanssa perustamaa yhtyettä nimenvaihdossa. Ansion kutsumanimi ”Tete” sointui hyvin ”Termites”-nimen kanssa ja alkuaikojen Tete’s Termites –nimen jälkeen käyttöön tuli Tetetermite, joka näin tiedostamattaan ensimmäisenä jyväskyläläisyhtyeenä hylkäsi monikkomuotoiset yhtyenimet ja the-artikkelin käytön.⁶⁶ Vuonna 1968 perustettu Hasses yhdisti nimessään Jormas, Ernos ja Tages –tyylisen henkilön nimestä monikkomuodolla muodostetun nimivaihtoehdon ja suurta kohua hippiaikakaudella herättäneen kannabis-tuotteen. Kyseessä ei ollut mikään kannanotto, vaan sattumalta keksitty osuva nimi, jonka läheinen foneettinen konteksti kannabikseen lähinnä hymyilytti soittajia.⁶⁷

⁶² Nyrönen, Suvanto ja Tuormaa.

⁶³ Yliselä.

⁶⁴ Varakas.

⁶⁵ Sourander.

⁶⁶ Mänttari.

Silvery-yhtyeen perustamisidea oli koota ryhmä, joka pystyisi moniäänisten ja tyylikkaiden lauluharmonioiden esittämiseen The Beach Boys -yhtyeen tavoin. Nimestä haluttiin selkeästi yhtyettä ja sen tavoitetta kuvaava. Niin nimeksi valittiin Silvery, koska se oli hopeisen helähtävä nimi kirkkaasti soivalle lauluvoittoiselle yhtyeelle.⁶⁸

Yhtyeen nimi koettiin niiden pysyvyydestä päätellen tärkeäksi. Alkuaikojen nimihapuiluiden jälkeen löydetty nimi säilyi yhtyeen mukana sen loppuun saakka. Pienen poikkeuksen tästä muodostavat Mirages-yhtyeen käyttämät nimet The Four Mirages sekä Mirages Five. The Four Mirages otettiin käyttöön yhtyeen kuultua helsinkiläisestä Les Mirages-yhtyeestä. Jälkimmäistä taas käytettiin kitaristi Urpo Helkovaaran liityttyä yhtyeeseen.⁶⁹ Myös Steeples-yhtyeen kolmas kokoonpano siirtyi käyttämään The New Steeples -nimeä, jotta kuulijoille välittyisi tieto siitä, että musiikillisesti oli menty eteenpäin. Samalla yhtye halusi ymmärrettävästi säilyttää yhteyden tanssijärjestäjien sekä ihailijoiden suosimaan perinteiseen Steeples-nimeen, joten The New Steeples palveli molempia ajatusmalleja.⁷⁰

Jos tutkimusajankohdan yhtyeitä olisi laskettu pelkkien nimien mukaan, olisi niiden lukumäärä huomattavasti isompi. Popmusiikin ja yhtyeiden perustamisen ollessa muotia 1960-luvun puolivälissä perustettiin Jyväskylässä useita niin sanottuja ”coca-cola -yhtyeitä”. Tämä pilkallinen nimitys johtui yhtyeiden perustamispaikkoina toimineiden kahvilanpöytien suosikkijuomasta.⁷¹ ”Coca-cola -yhtyeiden” toimintaperiaate oli samantapainen kuin muilla yhtyeillä. Liikkeelle lähdettiin iskevästä nimestä, ja vasta sen jälkeen ryhdyttiin musiikillisiin toimenpiteisiin, sikäli kun ryhdyttiin. Aidot yhtyeet erottuivat siinä, että musiikkitoiminta kiivaiden puheiden lisäksi saavutti konkreettisia askelia. Esimerkki kovalla julkisuushaulla perustetusta ”coca-cola -yhtyeestä” oli Pekka Kurosen osuvasti nimetty Peter Stretch and the Stretchmen.⁷²

2.5 Toiminnan päättyminen

Syyt yhtyeiden toiminnan loppumiseen olivat usein samankaltaisia. Kaveriyhteisöiden kesken perustetuista ensiyhtyeistä jotkut soittajat kehittivät toisia nopeammin, eikä into musiikkiharrastusta kohtaan aina jakaantunut yhtyeissä tasan. Tämän vuoksi

⁶⁷ Viitanen.

⁶⁸ Suvanto.

⁶⁹ Nyberg ja Suvanto.

⁷⁰ Nyberg.

⁷¹ Mänttari.

kehittyneemmät soittajat saattoivat menettää mielenkiintonsa satunnaista soitannollista ilonpitoa kohtaan ja kaipasivat lisää musiikillisia haasteita. Tämä johti siihen, että kehittymishaluiset soittajat löysivät pian toisensa erilaisista taustoista huolimatta ja perustivat uusia yhtyeitä. Lahjakkaimpien soittajien lähdettyä lähti myös musiikillinen osaaminen ja suuri osa innostusta, joten ensiyhtyeiden kohtaloksi jäi toiminnan päätyminen. Aiemmin käsitelty Mirages, Appledumplings, Stonefaces ja osittain myös Steeples-yhtyeiden soittajien Silvery-yhtyeeseen päättynyt kehitys noudatti juuri edellä kuvattua mallia.⁷³

Soittajien nuoren iän vuoksi yhtyeiden toiminnan loppumiseen löytyy kaksi syytä. Suuri osa soittajista oli lukiolaisia, ja monella koulunkäynti jäi musiikkiharrastuksen vuoksi vähemmälle. Ylioppilaskirjoitusten lähestyminen sai arvioimaan asioita uudelleen.⁷⁴ Jotkut lopettivat soittamisen kokonaan, ja osa sopi pitävänsä taukoa. Mikäli toimintaa jatkettiin kirjoitusten jälkeen oli edessä kuitenkin pian varusmiespalvelus, mikä puolestaan lopetti palvelukseen astuvan musiikkiharrastuksen lähes vuodeksi. Koska soittajat olivat usein samaa ikäryhmää, oli yleistä että useampi jäsen astui yhtä aikaa palvelukseen, jolloin näiden korvaaminen oli erittäin hankalaa ja vaihtoehdoksi jäi yhtyeen toiminnan lopettaminen⁷⁵. Usein yhtyeiden toiminta hiljeni jo ennen varsinaista lopettamista lähinnä innostuksen laannuttua, mutta viimeistään varusmiespalvelu päätti monen yhtyeen toiminnan lopullisesti.

Koulunkäynnin tai opiskelun priorisoiminen popmusiikin edelle päätti Tetetermite, Miserables ja Suspenders -yhtyeiden toiminnan.⁷⁶ Suspenders-laulaja Irmeli Koskisen muutettua Helsinkiin opiskelemaan siirtyi muu yhtye pariksi vuodeksi soittamaan tanssimusiikkia, kunnes kunkin soittajan varusmiespalvelus hajaannutti yhtyeen. Samankaltainen ylioppilaskirjoitusten aloittama toiminnan hiljentyminen ja varusmiespalveluksen varmistama lopullinen hiljaisuus oli syynä Steeples-yhtyeen kahden ensimmäisen kokoonpanon ja Thinks-yhtyeen toiminnan loppumiseen.⁷⁷ Pelkästään varusmiespalveluksen vuoksi soittamisen lopettivat Hasses ja Silvery-yhtyeen ensimmäinen kokoonpano.⁷⁸

⁷² Suvanto.

⁷³ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

⁷⁴ Mänttari, Nyrönen, Sourander, Varakas ja Yliselä.

⁷⁵ Nyberg, Sourander, Suvanto, Viitanen ja Yliselä.

⁷⁶ Mänttari, Tuormaa ja Varakas.

⁷⁷ Nyberg, Nyrönen, Sourander ja Suvanto.

⁷⁸ Nyberg, Suvanto, Viitanen ja Yliselä.

Free ja Silvery-yhtyeen toinen kokoonpano lopettivat toimintansa, koska niiden esittämä musiikkityyli ei kohdannut yleisön mieltymyksiä. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että esiintymisiä oli huomattavasti vähemmän kuin yhtyeet olisivat toivoneet ja halunneet. Turhautuminen esiintymisten vähyteen kasvoi pian suuremmaksi kuin mielenkiinto oman yhtyeen musiikkia kohtaan, joten yhtyeet lopettivat toimintansa.⁷⁹ Jo aiemmin esiin tullut Reeling Roses -yhtyeen kahden soittajan menehtyminen auton alle jäätyään on traaginen poikkeus toiminnan lopettamissyiden joukossa.⁸⁰

3. SOITTIMET JA HARJOITTELU

3.1 Välineistö ja sen hankkiminen

Varhaisimpien nuorisomusiikkiryhtyeiden kokoonpanot olivat 1950-luvulla ja 1960-luvun alkuvuosina jazz-orkesterien tapaisia. Rytmiryhmän muodostivat rummut ja kontrabasso. Melodian päätekijänä toimi piano, ja kokonaisuutta täydennettiin usein saksofonin ja puoliakustisen kitaran avulla. Laulajalla oli käytössään vaatimaton äänentoistolaitteisto, jonka kautta myös puoliakustinen kitara tarvittaessa vahvistettiin. Merkillepantavaa on se, että saksofonin äänen katsottiin olevan niin voimakas, että sen vahvistaminen oli tarpeetonta.

Rautalangan myötä muuttuivat soittimet ja koko äänentuottamisen idea. Puoliakustisten kitaroiden tilalle tulivat sähkökitarat, joita kutsuttiin lankkukitaroiksi. Piano ja saksofoni muuttuivat harvinaisuuksiksi ja fyysisesti hankalan kontrabasson tilalle tulivat Suomessa lähes täysin ennennäkemättömät sähköbassot. Olennaista kaikessa oli se, että äänenvoimakkuus kasvoi, koska sähkösoittimet vaativat kuuluakseen vahvistimia. Vaikka vahvistinlaitteet olivat teholtaan pieniä ja verrattavissa volyyminuottokyvyltään lähinnä nykyisiin kotistereoihin, oli niiden aiheuttama meteli jotain sellaista, joka aiheutti nuorisossa suunnatonta ihailua ja ihmettelyä.

Rautalangan ja sähköisten instrumenttien synnyttämän äänenvoimakkuuden ihailun syynä voi hyvinkin olla se, että sen ansiosta musiikin kokeminen muodostui myös aiempaa

⁷⁹ Mero ja Suvanto.

fyysisemmäksi kokemukseksi. Aivan samalla tavoin kuin torvisoittokunnan soittaessa on mahdollista tuntee isorummun lyönnit ilmanpaineena äänen lisäksi. Jos samaista isorumpua kuunnellaan levytä hiljaisella volyymilla, ei sen vaikutus ole enää sama. Esimerkiksi kontrabasso on äänenväritään sähköbassoa maltillisempi ja pehmeämpi. Sen ääni ei ole yhtä hyökkäävä ja voimakas kuin vahvistimen voimistaman sähköbasson, jonka äänen voi kuulla paljon terävämpänä.

Soittamisen kannalta soittimien hankkiminen oli tietysti ensisijaisen tärkeää. Vaikka intoa olisi ollut suunnattomasti, ei musiikkia saa aikaiseksi, jos hallussa ei ole vähintään alkeellisia soittimia. Alkeellisuudesta voidaan soittimien osalta tässä yhteydessä puhua. Soittimet olivat kalliita ja vaikeasti saatavissa. Sen vuoksi niitä valmistettiin suurelta osin itse. Soittimien hankinta ja välineistön määrällinen ja laadullinen parantuminen kulki käsi kädessä yhtyeen iän mukana.

Nyky aikaan verrattuna 1960-luvun jyvaskyläläisnuorilla oli hyvin rajoitettu mahdollisuus tutustua erilaisiin soittimiin kouluissa tai nuorisotaloilla. Koulujen soitinvalikoima koostui pianosta tai harmonista, joiden lisäksi kouluissa soitettiin usein nokkahuilua tai melodicaa. Hyvällä onnella koululla saattoi olla akustinen kitara, josta opettajan luvalla saattoi tapaila säveliä. Tämän vuoksi jyvaskyläläisyhtyeillä oli aloitusvaiheessa soittimien hankkimiseksi kolme vaihtoehtoa: itse rakentaminen, lainaaminen tai ostaminen. Mitä varhaisempaan vaiheeseen 1960-lukua yhtyeen perustaminen sijoittui, sitä todennäköisempää oli, että soittimia rakennettiin itse. Uuden nuorisomusiikin kaupallinen aalto ei pysynyt nuorison perässä, joten sähkösoittimia ei kaupoissa 1960-luvun alkupuolella edes löytynyt. Itse rakennettiin lähinnä kitaroita ja bassoja, sillä rumpujen tai urkujen rakennus on teknisesti vaikeampaa. Myös vahvistimia rakennettiin itse. Kitaroiden ja vahvistimien osalta itse rakennettiin runko ja kuoret joihin lisättiin kaupasta hankitut tekniset sähkö- ja metalliosat.⁸¹

Kun soittajien määrä kasvoi, kasvoi myös soitinten omistajien määrä. Joukkoon mahtui todellisia soittajia, jotka käyttivät aktiivisesti soittimiaan harjoitteluun. Soittimia löytyi myös ihmisiltä, jotka olivat onnistuneet kinuamaan vanhemmiltaan soittimen, mutta joiden soittoharrastus oli satunnaista tai jopa olematonta. Tieto käyttämättömistä soittimista levisi nopeasti kysynnän ollessa suurta. Niinpä soittimia yksinkertaisesti pyydettiin lainaan, vaikka

⁸⁰ Viitanen.

⁸¹ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

omistajalla ja lainaajalla ei olisi mitään yhdistävää tekijää ollutkaan. Tetetermite-yhtyeen basisti Jarkko Mänttari lainasi bassoa Säynätsalosta asti kuultuaan siellä olevan käyttämättömän soittimen. Sama soitin oli Mänttärin käytössä koko viisivuotisen soittokauden. Vaikka kyseessä oli yleensä vilpityn lainaustoiminta ilman korvausta hyötyi omistajakin, sillä soittajien tuttavapiiriin kuuluminen oli nuorison hierarkiassa arvostettu asia.⁸²

Isommassa mittakaavassa soittimien ja vahvistimien lainaus oli yleisempää esiintymisten yhteydessä. Kokeneemmat yhtyeet lainasivat joskus laitteitaan tutuille yhtyeille esiintymisiä varten. Lähes itsestään selvää oli, että jos esimerkiksi Silvery esiintyi samassa teinikonventissa kuin Tetetermite, niin Silvery antoi mahdollisuuden käyttää omia vahvistimiaan, rumpujaan sekä laulun äänentoistolaitteitaan mikäli Tetetermite täydennystä tarvitsi.⁸³

Kolmas vaihtoehto soittimen hankkimiseksi oli ostaminen. Asian keskeisin ongelma oli soittimien kalleus, mikä vaati nuorelta neuvokkuutta ja hyvää onnea ostoksen rahoitusjärjestelyjen onnistumiseksi. Osa soittajista tiedosti selkeästi vanhempinsa taloudellisen tilanteen heikoksi, eikä edes aloittanut keskusteluja soittimen hankinnasta vanhempien kustannuksella. Näin siitä huolimatta, että vanhempien suhtautuminen soittoharrastusta kohtaan oli muutoin positiivista.⁸⁴ Toisaalta löytyi myös vanhempia, jotka olivat valmiita ja kykeneviä tukemaan lapsensa harrastusta myös taloudellisesti. Mirages ja Silvery -yhtyeiden kitaristi-basisti Sakari Jousenkylä oli isänsä kanssa hyvä esimerkki. Jousenkylä pääsi Mirages-yhtyeen matkaan, koska hänellä oli isänsä ostama sähkökitara.⁸⁵

Suurin osa vanhemmista sijoittui näiden kahden ääripään välille. Vaikka vanhemmat harvemmin antoivat suoranaista rahaa soittimien hankkimiseen, oli heidän panoksensa jonkun soittimen hankinnassa usein merkittävä. Koska soittimet olivat kalliita, ne ostettiin usein osamaksulla. Osamaksut maksettiin yhteistuumin esiintymispalkkioista tai kesätyötuloista, mutta osamaksujen takaajina käytettiin nimenomaan vanhempia.⁸⁶ Vanhempien avustus näkyi myös useassa kodissa Helvar-putkiradion

⁸² Mänttari.

⁸³ Haastattelut lukuun ottamatta Holopainen ja Suvanto.

⁸⁴ Julin ja Mänttari.

⁸⁵ Nyberg ja Suvanto.

⁸⁶ Mänttari, Nyberg ja Suvanto.

säännöllisenä katoamisena kirjahyllystä nuorisoyhtyeen harjoituksiin.⁸⁷ Putkiradiosponsoroinnin huippua edusti Tetetermite-yhtyeen urkurin Tero Ansion isä Kalervo Ansio, joka toimi ARE-yhtiössä johtajana. Työnsä puolesta hänen oli mahdollista antaa vaihdossa tulleita hieman vioittuneita radioita poikansa yhtyeen alkuaikojen harjoituksiin. Myös Tetetermite-yhtyeen ensimmäiset kitarat rakennettiin ARE-yhtiön tiloissa soittajien itsensä toimesta.⁸⁸

Oma tapuksensa oli Steeples-yhtyeen laadukkaiden ja kalliiden Fender-vahvistimien ja -kitaroiden hankinta. Soittimien harvinaisuuden takia lähin paikka niiden ostoon oli Weneskosken musiikkiliike Tampereella. Liike ei kuitenkaan ymmärrettävästi suostunut osamaksukauppaan ulkopaikkakuntalaisten nuorten kanssa. Ratkaisun ongelmaan tarjosi lyseolaispoikien luokkakaveri Hannu Tyynelä, joka yhtyeen alkuaikoina toimi sen managerina. Tyynelä osti soittimet ja vahvistimet itse omilla rahoillaan, ja yhtye maksoi ne osamaksuina takaisin hänelle. Tyynelän suuri maksukyky selittyy hänen sukupuullaan. Hän oli suosittu ja menestyneen Tyynelän tavaratalon omistajapariskunnan lapsi.⁸⁹

Jos soittimia tehtiin itse, ne rakennettiin yleensä koulujen puukäsityöluokissa. Muita käsityöpajoja olivat autotallit ja varastot.⁹⁰ Jos soittimia ostettiin, oli käytäntö sama kuin nykyisin. Ensimmäinen vaihtoehto oli paikkakunnan oma soitinliike. Jyväskylässä kunnian sähkösoittimien pioneirimyyjänä saa Väinön Soitin, josta useimmat jyväskyläläisyhtyeet soittimiaan hankkivat. Väinön Soitin otti hyvin huomioon myös nuoret asiakkaansa, sillä jos haluttuja soittimia ei kaupasta löytynyt, pyrittiin niitä tilaamaan ulkomailta asti.⁹¹ Silvery sai joskus jopa erityiskohtelua, kun yhtyeen tilaamat äänentoistolaitteet toimitettiin Väinön Soittimen toimesta pikavauhtia Tikkakosken lentokentältä suoraan yhtyeen esiintymiseen.⁹²

Väinön Soittimen aktiivisuudesta huolimatta kaikkia tilaus- tai ostotoiveita ei pystytty Jyväskylästä käsin toteuttamaan. Erityisesti 1960-luvun alkupuoliskolla soittimia hankittiin Helsingissä, jossa valikoimat olivat Jyväskylään verrattuna laajemmat.⁹³ Myös Tampere oli

⁸⁷ Julin, Mänttari, Sourander, Tuormaa, Varakas ja Yliselä.

⁸⁸ Mänttari.

⁸⁹ Nyrönen.

⁹⁰ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

⁹¹ Mänttari ja Suvanto.

⁹² Suvanto.

⁹³ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

soitinhankintojen kohteena.⁹⁴ Jyväskylän yhtyeiden ja soittajien kannalta vähäistä roolia näyttelivät muualla maassa suosittu suoraan ulkomailta yksityisesti tuodut soittimet. Matkustelevat ja varakkaat pystyivät toimittamaan himoittuja ja harvinaisia soittimia ulkomailta. Tällä tavoin Suomeen oli saapunut myös ensimmäinen Fender Stratocaster. Helsinkiläisen The Strangers –yhtyeen kitaristi Jussi Itkosen isä oli ohjaaja Veikko Itkonen, joka työnsä vuoksi matkustaessaan toi pojalleen Lontoosta kyseisen kitaran, kun muut vielä kyhäilivät käsityölankkujaan. Ulkomaantuliaisten ongelma oli kuilu sukupolvien välillä. Fender saattoi vaihtua matkan aikana sekundatuote Fentoniksi vanhempien teknisen tietämättömyyden vuoksi.⁹⁵ Jyväskylässä tämä ulkomaan tavaroiden yksityinen tuonti ei ollut merkittävää, eikä tarpeellista, mistä kiitos kuului lähinnä Väinön Soittimen ennakkoluulottomalle ja joustavalle asenteelle nuorisomuusikkoja kohtaan.

Varustelutasoltaan jyväskyläläisyhtyeistä ylivoimaisia olivat Silvery sekä Steeples Hannu Tyynelän organisoimien Fender–hankintojen ansiosta. Muut yhtyeet olivat soittimiltaan jo tasaväkisempiä. Lähes kaikki yhtyeet aloittivat eritasoisin tee-se-itse –viritelmin. Tetetermite–yhtyeen rumpali Timo Ahonen käytti ensimmäisenä bassorumpunaan vanhaa öljytynnyriä. Basisti Jarkko Mänttari toi ensimmäisiin kokeileviin harjoituksiin haitarin, joka sittemmin toimitettiin bassovahvistimen osamaksuna Väinön Soittimeen.⁹⁶

Itse tehtyjen kitaroiden jälkeiset ”kaupan kitarat” olivat ulkomaisia. Urpo Helkovaaran Fender oli harvinainen ilmentys Jyväskylässä. Silvery–yhtyeen kitaristi Veikko Nyberg käytti yhdysvaltalaisista Guild–kitaraa, joka laadultaan oli vähintään yhtä hyvä kuin Fender. Kent–kitarat olivat hyvä ja suosittu vaihtoehto. Ne olivat ruotsalaisia ja laadultaan selvästi edellä mainittuja heikompia, mutta ennen kaikkea halpoja. Suomessa ja Jyväskylässä suosittuja olivat myös ruotsalaiset Hagström–kitarat. Hagström oli edullinen ja laadukas vaihtoehto, jonka saatavuus valmistusmaasta johtuen oli englantilaisia tai yhdysvaltalaisia kitaroita parempi.

Bassokitaramerkit kulkivat rinnakkain kitaroiden kanssa. Fender–bassoa soitti Silvery–yhtyeen Sakari Jousenkylä. Muiden suosimat merkit olivat Kent ja Hagström.⁹⁷ The Beatles –yhtyeen innoittamina Suomessa yleistyivät Hofner–bassot. Suosituin malli oli Paul

⁹⁴ Nyrönen.

⁹⁵ Bruun ym. 1998, s.49.

⁹⁶ Mänttari.

⁹⁷ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

McCartneyn käyttämä niin sanottu Hofnerin viulubasso, jollaisen Jyväskylään ennätti ensimmäisenä hankkimaan Fenderinsä tilalle Sakari Jousenkylä.⁹⁸ Sähköbassojen eksotiikkaa edustaa The Steeples-yhtyeen Timo Nyrösen Klira-merkkinen ensimmäinen basso, jonka valmistusmaa oli Saksan Liittotasavalta.⁹⁹

Urkujen suhteen tilanne erosi kitaroista ja bassoista siten, että niiden valmistus itse oli teknisesti todella vaikeaa. Sen vuoksi ne hankittiin suosiolla ostamalla. Valikoima ei 1960-luvulla kaiken kaikkiaan ollut urkujen suhteen laaja. Kotiurkujen saavuttaman suosion myötä Suomeen tulleet japanilaisvalmisteiset urut alkoivat voittokulkunsa vasta 1970-luvun loppupuolella, joten 1960-luvun urut oli alun alkaen tarkoitettu orkesterisoittoon. Sen vuoksi ne olivat laadukkaita ja arvokkaita hankintoja. Aarno Yliselällä oli Silvery-yhtyeessä käytössään legendaarisen Hammond-merkin niin sanottu keikkamalli, joka oli kehitetty jatkuvaa siirtelyä silmälläpitäen.¹⁰⁰ Keikkamallin käytännöllisyyden ymmärtää, sillä suosituimmat Hammond-mallit B2 ja B3 olivat kooltaan ja painoltaan lyhyen pirtinpöydän luokkaa. Tetetermite-yhtyeen Tero Ansio aloitti lainatuilla Farfisa-uruilla, mutta vaihtoi myöhemmin urkumerkikseen Philicordan. Philicorda-urut ostettiin Philips-kodinkoneiden jälleenmyyjän ARE-yhtiön kautta.

Rumpujen osalta tilanne oli samanlainen kuin uruilla. Rumpujen valmistaminen itse oli hankalaa, symbaalien osalta jopa mahdotonta. Niinpä rumpusetiä laajennettiin pienissä erissä talouden niin salliessa. Tyypillistä oli aloittaa marssirummulla eli virvelillä ja bassorummulla. Tämän jälkeen hankittiin symbaaleja. Symbaaleista ensin hankittiin vastalautaset eli hi-hat tai/sekä rytmilautanen. Tällä yksinkertaisella ja riisutulla kahden rummun ja yhden/kahden symbaalin yhdistelmällä saatiin aikaiseksi haluttu rytmi eli komppi. Myöhemmin settiin lisättiin vielä lattiarumpu ja lisäsymbaaleja, ja mahdollistettiin näin runsassointisempi rytmitys. Jos taloudellisesti oli mahdollista, ostettiin tietysti mieluiten kokonainen rumpusarja kerralla. Suosituimmat rumpumerkit olivat Ludwig ja Premier.¹⁰¹

⁹⁸ Nyberg.

⁹⁹ Nyrönen.

¹⁰⁰ Suvanto.

¹⁰¹ Mero, Mänttari, Suvanto.

Kitara- ja bassovahvistimien osalta Jyväskylässä liikuttiin kansainvälisestikin katsoen hyvällä tasolla. Steeples-yhtyeen kaikilla jäsenillä oli käytössään Fender-vahvistimet¹⁰². Silvery-yhtyeellä oli kitaravahvistimenaan Vox-yhtiön suosituin AC30 –malli¹⁰³. Muillakin yhtyeillä oli käytössään Vox AC30 –vahvistimia. Erona kahteen edellä mainittuun on se, että esimerkiksi Tetetermite-yhtyeellä oli käytössään vain yksi Vox AC30, johon kytkettiin kaksi kitaraa ja urut¹⁰⁴. Laatu siis korvasi määrän. Tätä samaa yhteisvahvistinmetodia käytti useampi yhtye. Voxin tilalla saattoi olla myös Hagström, joka kitaroiden ja bassojen lisäksi valmisti myös vahvistimia. Kitaroille ja bassolle löytyi yhteisvahvistin usein myös laulun vahvistamiseen tarkoitetuista äänentoistolaitteista, joissa oli käytössä useampi kanava, joihin kytkettiin tarvittaessa laulumikrofonin lisäksi soittimia. Pitää myös muistaa putkiradioiden asema lähes jokaisen soittajan ensimmäisenä kitaravahvistimena.

Lauluun tarkoitetut äänentoistolaitteet eli tavanomaisemmin laulukamat edustivat yhtyeiden laitteistosta eniten suomalaista materiaalia. Tämä siksi, että monet kyseisistä laitteista olivat itse tehtyjä. Niiden tekniset raaka-aineet kuten vahvistin ja kaiuttimet olivat suomalaisvalmisteisia, kuten Mirages-yhtyeen alkuaikojen Voima-vahvistin. Jos käytettiin tehdasvalmisteisia tuontitavaroita, niin suosituimmat laitteet olivat Vox ja Ackuset.¹⁰⁵

Yhtyeiden tekninen omaisuus rajoittui soittimiin ja lauluvahvistimiin. Mikrofonit ja muut pakolliset sähköjohdot kuuluivat perustarvikkeisiin, mutta ainoa ylimääräinen laite oli laulu- ja kitaravahvistimissa käytetty kaikulaite. Nykyisen kaltaisia efektilaitteita, kuten esimerkiksi kitaralle tarkoitettuja äänensärkijöitä tai lauluvahvistimissa käytettäviä ekvalisaattoreita ei ollut. Jos niitä yleensä oli saatavissa, ne olivat hinnoiltaan liian suuria. Eikä ajan suosikkimusiikki edes edellyttänyt kyseisiä laitteita.¹⁰⁶

3.2 Käsityöluokasta tekniikan huipulle: Mirages 1962 ja Silvery 1968

Yhtyeiden varustearsenaalin kehittymisestä yksityiskohtaisen esimerkin antaa seuraava teksti, jossa selvitetään Mirages- ja sitä seuranneen Silvery-yhtyeen materiaalista kehitystä uransa aikana. Mirages perustettiin syksyllä 1962 Pekka Suvannon ja Veikko Nybergin toimesta. Levyiltä tarttunut into rautalankaan siirtyi puukäsityötunnille, jossa kaksikko

¹⁰² Nyrönen.

¹⁰³ Suvanto.

¹⁰⁴ Julin ja Mänttari.

¹⁰⁵ Mänttari ja Suvanto.

¹⁰⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

opettajan pienoisesta vastustuksesta huolimatta oli ryhtynyt rakentamaan oikeita lankkukitaroita. Kun kitaran raamit (vartalo ja kaula) olivat havaittavissa, hankittiin Väinön Soittimesta otelauta sekä mikrofonin tapaiset sähkölaitteet, joiden ansiosta lankkukitarasta syntyi aito sähkökitara. Kun kitara oli toimintakyvyltään esikuvien mukainen, suoritettiin ensimmäinen koesoitto käyttäen vahvistimena putkiradiota.

Kun vastasyntynyt yhtye oli saanut rakennettua itselleen kitarat, kuuli se, että pari vuotta nuoremmalla luokka-asteella kävi koulua Sakari Jousenkylä, jonka isä oli ostanut pojalleen aidon teollisuusvalmisteisen sähkökitaran. Jousenkylä oli kaksikolle entuudestaan tuntematon ja viisitoistavuotiaana kahden vuoden ikäerokin tuntui ratkaisevan suurelta. Aidon sähkökitaran houkutus oli kuitenkin suurempi, ja niin Jousenkylä pyydettiin yhtyeeseen. Duo Suvanto-Nybergin yhtyevirityksiin kuului myös hyvä luokkatoveri Kai Koponen, joka ei kitaranrakennustalkoisiin kuitenkaan osallistunut ja josta näin ollen suunniteltiin rumpalia.

Näin yhtyeessä oli neljä soittajaa, kolme kitaraa ja lainatarvikkeena putkiradio. ”The Nights of the Sixties” –levyn kansilehtisessä on kuva yhtyeen ensimmäisistä harjoituksista Kunnallisen keskikoulun näyttämöltä. Kuva paljastaa, että kaksikko Jousenkylä-Nyberg soittaa sähkökitaroin käyttäen vahvistimena yhteistä putkiradiota, joka merkiltään on suosittu Helvar. Suvanto soittaa akustista kitaraa ilmeisesti siitä syystä, että putkiradiosta ei löydy liitospaikkoja kuin kahdelle kitaralle. Sähkökitara ilman sähköä on volyymitaan riittämätön, joten meteliin yhtyminen on ollut hedelmällisempää akustisen kitaran kanssa. Omia rumpuja yhtyeellä ei vielä ollut, joten Kunnallisen keskikoulun marssirumpu on päätyntä tuolille rumpali Koposen virveli -rummuksi.¹⁰⁷

Pian ensimmäisten harjoitustensa jälkeen yhtye joutui ensimmäisen suuren ongelman eteen. Yhtyeellä oli kolme kitaristia, mutta ei basistia. Basistin löytyminen oli helppoa, sillä Koponen ilmoitti olevansa kiinnostunut basson soitosta, ja näin yhtyeellä oli basisti, mutta ei bassoa eikä enää rumpaliakaan. Soittotaidoiltaan Nyberg oli muita edellä ja oli nimetty asian johdosta soolokitartistiksi, mutta Jousenkylällä puolestaan äänentoistoltaan paras ulosanti aidon sähkökitaransa avulla. Nybergin mielestä hänen soittotaidoillaan kuuluisi ehdottomasti soittaa parasta kitaraa, jonka seurauksena Jousenkylä suostui antamaan oman soittimensa Nybergin käyttöön. Nyt ongelmaksi tuli basson puute, joka ratkaistiin päättämällä muokata

Suvannon tai Nybergin kitarasta nelikielinen soitin Koposen käyttöön. Jousenkylä olisi halunnut Nybergin vanhan kitaran itselleen, mutta Suvanto katsoi perustajajäsenenä oikeudekseen toimia komppikitaristina ja säilyttää näin oma soittimensa kuusikielisenä. Koska Suvannon ratkaisumalli jätti Jousenkylän täysin ilman soitinta, oli se kaikkien paitsi Suvannon kannalta epäreilu vaihtoehto. Nyberg keksi ratkaisun huomatessaan olennaisen tekijän. Suvannon vasenkätisyys olisi esteettisesti haitaksi yhtyeen kolmen kielisoittajan tehdessä rautalankayhtyeille tyypillisiä koreografioita soittimiensa kanssa. Asia sai nopean päätöksen: Suvannosta tuli rumpali, ja hänen kitarastaan rakennettiin Kuposelle basso.

Yhtye jatkoi toimintaansa ja soittovälineistöä pyrittiin parantamaan kesän 1963 yhteisillä kesätyöansioilla. Hankinnoista ensimmäinen oli yhteinen pieni kitaravahvistin, johon liitettiin huoletta molemmat kitarat sekä basso. Vahvistimen lisäksi rumpali Suvannolle hankittiin virvelirumpu ja yksi symbaali, jotta jonkinasteinen rytmipito onnistuisi. Syksyllä 1963 käytiin jo esiintymässä ja havaittiin, että bassolle oli saatava oma vahvistin. Ratkaisu löytyi jälleen yhteisrahoituksesta, jonka avulla hankittiin bassoa varten Voima-yleisvahvistin ja kaksi kaiutinta. Kaiuttimille teetätettiin Suvannon sukulaisperheellä kuoret, ja saatiin näin aikaiseksi raskas ja hankala, mutta toimiva äänentoistolaitteisto bassoa varten. Samassa hankintaerässä rumpuja paranneltiin bassorummulla ja hihat –symbaaleilla.

Yhtyeellä oli näiden hankintojen jälkeen käytössään niin suuri määrä soittimia ja vahvistimia, että sen pystyi jo ulkoisesti rautalankayhtyeeksi tunnistamaan. Kehitys vei eteenpäin, sillä helsinkiläisten yhtyeiden vierailut ja näiden esiintymisten analysointi osoitti, että Mirages oli soittotaidon lisäksi jäljessä kahdesta syystä. Yhtyeen aikaansaama musiikki oli soundeiltaan eteläisiä esikuvia jäljessä. Soundien lisäksi huomio oli kiinnitetty omien soitinten alkukantaiseen ulkonäköön verrattuna levynkansissa poseeraavien yhtyeiden soittimiin.¹⁰⁸

Soittimien aateliin 1960-luvulla kuuluivat Yhdysvalloista tulevat Fender Stratocaster –kitarat sekä Fenderin ja englantilaisen Voxin vahvistimet. Tämä aatelisuus on helposti selitettävissä kansantajuisin teknisin termein. Fenderin kitarat ovat koko olemassaolonsa ajan 1950-luvulta lähtien olleet suosittuja pehmeän ja kuulaan sointinsa ansiosta. Mikrofonien tai muiden sähköteknisten osiensa osalta ne eivät eronneet juuri muista

¹⁰⁷ ”The Nights of the Sixties” 1998.

¹⁰⁸ Suvanto.

tehdasvalmisteisista sähkökitaroista, mutta niiden puuosien raaka-aineet ja osin käsityönä tehty huolellinen muotoilu saivat aikaiseksi äänenvärin, jota muilla kitaramerkeillä ei ollut. Lisäksi Fender Stratocasterissa oli helppokäyttöinen vibrato-kampi, jonka käyttö instrumentaalimusiikissa oli suosittua. Fenderin ulkonäön arviointi on subjektiivista, mutta yleisesti sitä on pidetty kauneimpiin kuuluvana sähkökitarana usean vuosikymmenen ajan. Fenderin suosion kasvuun 1960-luvun alussa vaikutti suuresti Euroopassa rautalankayhtyeiden englantilainen esikuva The Shadows -yhtye, jonka äänimaisema perustui pitkälti Fenderin kitaroihin.

Vahvistimien osalta Fender hävisi Suomessa suosiossa Vox-vahvistimille. Vox-yhtiöiden kehittämä vahvistinmalli Vox AC30 levisi edellä mainitun The Shadows -yhtyeen ja ennen kaikkea The Beatles -yhtyeen ansiosta nopeasti rautalanka- ja popyhtyeiden suosikkivahvistimeksi. Vox AC30 -kitaravahvistimet olivat 1960-luvulla tehoonsa nähden pienikokoisia ja laadukkaita, minkä ansiosta ne olivat hyviä vahvistimia nimenomaan esiintymistilanteisiin. Vox-vahvistimien tekninen lisäetu oli sisäänrakennettu tremolo-efekti, jonka käyttö instrumentaalimusiikissa oli hyvin suosittua. Yhdellä Vox AC30 -kitaravahvistimella saavutti puolella tehollakin sellaisen volyymitason, joka peittosi pari putkiradioviritelmää helposti. Jos Vox-vahvistimeen oli kytketty vielä Fender Stratocasterin tapainen kitara, oli ero tee-se-itse-kitara-putkiradio -viritelmään volyymin lisäksi melkoinen myös äänenlaadussa.

Mirages oli siis vertaillen analysoinut omaa soittovälineistöään ja tullut siihen tulokseen, että laitehankintoja oli jatkettava. Fender Stratocaster -kitarat olivat vielä turhan hinnakkaita, mutta Väinön Soittimessa oli kaupan ruotsalaisia Kent-kitaroita. Fender Stratocaster -tyyliin ne olivat väriltään punaisia, mutta materiaalina oli puun lisäksi muovia, joka pullautti Kent-kitarat laadullisesti eri luokkaan kuin Fender. Hintataso oli kuitenkin edullinen ja muotokin arvioitiin vähintään Fenderin tyyliseksi, joten osamaksukaupalla hankittiin kaksi Kent-kitaraa.

Samoihin aikoihin yhtye oli ryhtynyt harjoittelemaan laulupitoista materiaalia, joka aiheutti ongelmia äänentoistollisesti. Laulu piti saada kuulumaan ja tutusta Väinön Soittimesta hankittiin jälleen osamaksulla yhtyeen ensimmäinen lauluun tarkoitettu äänentoistolaitteisto. Italialainen Meazzi koostui vahvistimesta, kahdesta kaiutinkaapista sekä kaikulaitteesta. Näistä erityisesti kaikulaite oli viehättävä uutuus, sillä sitä yhtyeellä ei aikaisemmin ollut

käytössään ollut. Yhtye havaitsi kaikulaitteen parantavan soolokitaran ääntä siinä määrin, että sekin kytkettiin laulun lisäksi uuteen äänentoistojärjestelmään.

Vuoden 1964 keväällä Mirages keikkaili jo ahkerasti, ja keikkapalkkioista saatuja rahoja käytettiin myös soittimien ostoon. Suvanto osti itselleen ensimmäisen oikean rumpusarjan. Premier-rumpusarja oli käytettynäkin näyttävä lisä yhtyeen lavakalustossa. Huikeimman tempauksen järjesti kuitenkin komppikitaristi Jousenkylä, joka taivutteli isänsä uuden hankkeensa sponsoriksi. Hanke oli Väinön Soittimen kautta Englannista asti tilattu Vox AC30, joka saavuttuaan oli kaupungin ensimmäinen Vox, ja aiheutti sen vuoksi ansaittua huomiota. Kateellisten listan kärjessä oli oma yhtyetoveri Nyberg, joka ymmärrettävästi oli tyytymätön komppikitaristin soittaessa kaupungin parhaalla vahvistimella hänen itsensä joutuessa soolokitaristina turvautumaan laulukamojen äänentoistoon.

Saman vuoden syksynä yhtyeeseen liittyi myös entinen Steeples-kitaristi Urpo Helkovaara. Yhtyeelle tämä merkitsi ensinnäkin ensimmäisen taidokkaan soittajan mukaantuloa, mutta toisaalta myös ensimmäisen oikean kitaran saapumista yhtyeeseen. Helkovaara oli keikkaillut ahkerasti Steeples-yhtyeen kanssa, ja oli käyttänyt osan tuloistaan hankkimalla osamaksulla Fender Stratocasterin ja Fender Twin -vahvistimen. Helkovaaran ja Fenderin liittyminen yhtyeeseen aiheutti vahvistinlaitteiston kriittisen uusanalyysin. Jos kitaravahvistimina olivat Fender ja Vox, niin lauluvahvistimelta täytyi odottaa samaa. Meazzi päätettiin hylätä ja Väinön Soittimen ja osamaksusuunnitelman muodostama yhtälö toi yhtyeelle Englannista Voxin lauluvahvistimen ja kaksi kaiutinta. Voxin avulla yhtyeen laulusoundit paranivat jopa siihen pisteeseen, että englanninkielisten laulujen sanat oli opeteltava yleisön ymmärtämään muotoon, sillä enää ei voinut piiloutua epäselvän äänentoiston taakse.¹⁰⁹

Mirages lopetti toimintansa vuodenvaihteessa 1964-1965. Sen jäsenistö hajaantui noin vuoden ajaksi Jousenkylän ja Helkovaaran liittyttyä Stonefaces-yhtyeeseen ja Nybergin ja Suvannon jatkaessa The New Steeples -yhtyeessä. Soittovälineiden jako ei aiheuttanut ongelmia, sillä jokainen otti omansa ja yhteinen laululaitteisto jäi Nybergin ja Suvannon haltuun. Välineistön kannalta tämä välivuosi ei tuonut uutta, mutta kesällä 1966 perustettu Silvery kokosi vanhat soittajat yhteen ja uusi yhtye muodikkaine tyyliisuuntineen vaati lisää satsauksia soittimiin.

Silvery-yhtyeessä soittivat edesmenneen Mirages-yhtyeen jäsenistä Nyberg (kitara), Suvanto (rummut) ja Jousenkylä (basso). Yhtyeen muut jäsenet olivat Stonefaces-yhtyeen Pertti Valtonen (laulu) ja Aarno Yliselä (urut). Yhtyeen kokoonpanossa ei sinällään ole mitään merkittävää, mutta kaikki sen jäsenet lauloivat, ja yhtyeen esiintymismateriaali sovitetttiin usean äänen Beach Boys -tyylisiksi harmonioiksi.¹¹⁰ Yhtye saavutti nopeasti suosiota nimenomaan juuri laulutaitonsa johdosta, minkä vuoksi nähtiin tarpeelliseksi panostaa ennen kaikkea äänentoistolaitteistoon. Kuulijoille haluttiin tarjota stemmalaulua äänentoistolaitteistolla, joka todella osoittaisi yhtyeen olevan puheiden veroinen.

Muut suomalaiset nuorisoyhtyeet luottivat erityisesti ruotsalaiseen Ackuset-merkkiin, joita helsinkiläisyhtyeet kävivät ostamassa Tukholmasta. Silvery valitsi saman merkin, mutta sillä ei ollut rahoja laivamatkaan, joten asia ratkaistiin tilaamalla sellaiset Jyväskylän Westerlundin kautta. Henkilökohtaisesti paikan päältä ostetun ja tilatun tuotteen mahdollisen eron yhtye havaitsi kun tilatut Ackuset-laitteet saapuivat ja laatikoita purettiin. Laitteet eivät olleetkaan niin sanottuja ”ruotsalais-Ackusetteja”, vaan naapurimaa Tanskan puolella valmistettuja, mikä ulkonäöllisesti tarkoitti vastakkainasettelua aito/epäaito. Kun laitteita tutkittiin tarkemmin, havaittiin, että kyseinen tanskalaisversio oli itse asiassa laadukkaampi kuin tilattu versio, joten onnekkaisesti yhtye pääsi käyttämään todellisia ammattilaistason äänentoistolaitteita. Mikrofonikanta uusittiin samassa tilauksessa, jonka seurauksena yhtyeellä oli käytössään viisi laadukasta yhdysvaltalaisista Shure-mikrofonia.

Kun yhtyeen esiintymiset lisääntyivät, kasvoivat myös soittamisesta saadut tulot, joita käytettiin myös soittimien hankintaan. Vuosien 1966 ja 1967 aikana Silvery-yhtyeen soitinvälineistö saavutti tilan, joka kilpaili täysin ulkomaisten huippunimien kanssa. Kitara-, basso- ja urkuvahvistimiksi tulivat kolme Vox -vahvistinta. Urut olivat Hammond-urkumerkin suosittu ja kevyet keikkamallit. Suvanto osti Beatles esikuvanaan rummuikseen Ludwig-Ringo Starr Model -setin ja Jousenkylä osti Fender Precision Bass -mallisen basson ja myöhemmin Hofner-basson. Nyberg sijoitti perinteiseen ja arvostettuun Guild-kitaraan.¹¹¹

¹⁰⁹ Suvanto.

¹¹⁰ Nyberg ja Yliselä.

¹¹¹ Suvanto.

3.3 Harjoittelupaikat

Harjoittelupaikkoja pystyivät vanhempien lisäksi tarjoamaan lähinnä koulut ja Jyväskylän kaupunki. Yksityisiä tilojakin oli käytössä, ja niiden hankkimisessa oli vanhemmilla suuri merkitys. Kaupungilla oli tarjota satunnaisia tiloja, mutta ne olivat usein epäkäytännöllisiä. Tämä johtui lähinnä siitä, että harjoitteluajat määräytyivät ensisijaisesti tilan pääasiallisen käyttäjän kuten esimerkiksi jonkin viraston toiveiden mukaan. Vaikka tila olisi ollut yhteysoittoon hyvä, niin kunnollisia säilytystiloja niissä kuitenkaan harvoin oli. Autottomien nuorten kannalta soittimien jatkuva siirtely kodin ja harjoituspaikan välillä oli hankalaa, ja sen vuoksi kaupungin tarjoamat ”virastokämpät” eivät olleet erityisen suosittuja.¹¹² Merkittävää ongelmallisessa harjoittelupaikkatilanteessa oli se, että yksikään yhtye ei joutunut maksamaan vuokraa mistään harjoitustilasta¹¹³, minkä suhteen ainakin Jyväskylän kaupunki on nykyään muuttanut suhtautumistaan.

Käyn seuraavaksi läpi harjoittelupaikkoja yhtye kerrallaan. Tarkkojen osoitetietojen ohessa tai sijasta käytän terminologiaa (Lyseo, Vesilinna), jonka avulla harjoittelupaikkojen sijainnit toivottavasti selviävät helpommin myös nykyajan jyvaskyläläiselle. Pyrin myös selvittämään, miksi juuri kyseinen paikka yhtyeen harjoittelupaikaksi joutui.

Mirages-yhtyeen jäsenet aloittivat harrastuksensa olleessaan Kunnallisen Keskikoulun eli nykyisen Puistokoulun oppilaita. Sama koulu tarjosi myös harjoitustilat yhtyeelle. Kun soittimia kertyi lisää, muodostui ongelmaksi niiden varastointi. Ratkaisun asiaan tarjosi yhtyeen rumpalin Pekka Suvannon isä, jonka omistamasta Suomi-Elo –elokuvateatterista löytyi tilaa sekä harjoituksille että varastoinnille. Suomi-Elon positiivisin puoli nuorten soittajien mielestä oli viisimetrinen seinäpeili, jonka edessä pystyi soiton yhteydessä harjoittelemaan esiintymisten kannalta tärkeää lavaliikettä ja –poseerausta.¹¹⁴

Lyseo osoitti kannustavansa oppilaitaan myös nuorisomusiikin harrastamiseen salliessaan Steeples-yhtyeen harjoitella pommisuojojassaan¹¹⁵. Samaisessa pommisuojojassa harjoitteli myöhemmin Steeples-yhtyeen jo hajottua Tetetermite. Ennen Lyseota Tetetermite harjoitteli eräässä Seppälän teollisuusalueella sijainneen linja-autoyhtiön tallin nurkassa sekä pommisuojojassa osoitteessa Yliopistonkatu 14, joka vieläkin toimii jyvaskyläläisyhtyeiden

¹¹² Mero ja Varakas.

¹¹³ Haastattelut lukuun ottamatta Holopainen.

¹¹⁴ Nyberg.

harjoittelupaikkana yksityisen vuokranantajan alaisuudessa. Tetetermite oli aloittanut uransa harjoittelemalla Appledumplings-yhtyeen kanssa samoissa tiloissa jälkimmäisen yhtyeen kitaristin Aarno Yliselän isän yrityksen takahuonevarastossa. Yliselä oli Tetetermite-yhtyeen jäsenten luokkatoveri, ja tämä mahdollisti Tetetermite-yhtyeen harjoittelun kyseisessä varastossa.¹¹⁶ Kauppakatu 5:ssä sijainnut harjoittelutila oli satunnaisesti suosittu myös muutamaa vuotta vanhempien Steeples-yhtyeen jäsenten jammailupaikkana. Osasyyn tähän saattoi olla se, että kyseiseen kiinteistöön pääsi lähes mihin vuorokauden aikaan tahansa. Myös tyttöjen ja viinipullojen kera.

Aarno Yliselän isä mesenoi myös poikansa seuraavaa yhtyettä. Nykyisellä Sepänaukiolla sijaitsi hänen yrityksensä varasto, josta Stonefaces sai harjoittelupaikan itselleen. Kiinteistö on edelleen paikallaan ja nykyisin siinä toimii Sepänkeskus. Stonefaces joutui ennen Sepänaukion tilaa kipuamaan Harjun laelle Vesilinnaan, jonka pommisuojojassa sijaitsi sen ensimmäinen harjoittelupaikka. Vesilinnan toimitilan omisti Jyväskylän kaupunki.¹¹⁷

Sepänaukion tiloissa syntyi jammailun ja hauskanpidon merkeissä Stonefaces ja Steeples –yhtyeiden risteytys Silvery. Pian kuitenkin vaihdettiin harjoituspaikkaa lähes keskelle Jyväskylää. Rumpali Pekka Suvannon kotitontti sijaitsi nykyisen Työvoimatoimiston kohdalla. Tontilla sijaitsi myös käytöstä poisjäänyt vanha verstarsrakennus, josta tuli muutamaksi vuodeksi jyväskyläläispopin lippulaivan harjoituspaikka. Tämänkin rakennuksen positiivisiin puoliin lukeutui sen ympärivuorokautinen käyttömahdollisuus muuhunkin ajanviettoon jopa sukupuolten välistä sosiaalista kanssakäymistä ja viininjuontia ajatellen, mutta lähinnä kuitenkin pöytätenniksen pelaamiseen. Pääosin aika verstaalla kului harjoittelun parissa.¹¹⁸

Koulutiloista harjoituspaikkoina pääsivät nauttimaan vielä Suspenders ja Reeling Roses –yhtyeet. Suspenders harjoitteli Kilpisen koululla, jonka oppilaita sen soittajat olivat¹¹⁹, kun taas Reeling Roses harjoitteli Valkolan koululla kaupungin alaisuudessa. Valkolan koulun sijainti entisen nelostien varressa koitui kahden Reeling Roses –yhtyeen kohtaloksi. Rumpali

¹¹⁵ Nyrönen ja Nyberg.

¹¹⁶ Mänttari.

¹¹⁷ Yliselä.

¹¹⁸ Nyberg ja Yliselä.

¹¹⁹ Tuormaa.

Hannu Kamila ja basisti Jorma Manni menehtyivät jäädessään kuorma-auton alle harjoitusmatkalla syksyllä 1966.¹²⁰

Free harjoitteli aluksi linja-autoaseman kulmalla Väinönkatu 42:n (Nykyisin kiinteistössä toimii muun muassa Musiikkiliike Musikantti.) kellarissa, jonka yhtye oli saanut käyttöönsä tuttavapiirinsä kautta. Sen lisäksi yhtye harjoitteli Jyväskylän kaupungin tiloissa Lounaispuiston harjoitustilassa. Tämä yhä yhtyeiden harjoittelukäytössä toimiva tila on Lounaispuiston esiintymislavan alakerrassa.¹²¹

Hasses, Thinks ja Miserables –yhtyeitä yhdistää toisiinsa klassinen harjoituspaikka; vanhempien autotalli tai kellari. Hasses harjoitteli rumpalinsa Harry Arenbergin vanhempien autotallissa¹²². Miserables sai pysyvän harjoituspaikan kitaristi Markku Varakkaan vanhempien omakotitalon kellarista harjoiteltuaan sitä ennen Jyväskylän kaupungin tiloissa Keljon ja Kypärämäen kouluilla¹²³. Thinks uuvutti soitollaan basisti Jouko Mansneruksen vanhempia heidän kellarissaan Kortesuonkadulla. Myös kitaristi Alpo Rusin vanhemmat lainasivat kellariaan Thinks–yhtyeen käyttöön. Vaikka kellarista kantautuva popmusiikki ei välttämättä vanhempien korvia miellyttäneykään, oli suhtautuminen myönteistä ja ainakin Thinks pääsi usein nauttimaan Alpo Rusin äidin tarjoamista pullakahveista harjoitusten lomassa.¹²⁴

3.4 Harjoitteluaktiivisuus ja -metodit

Yhtyeiden keskimääräinen harjoittelumäärä oli noin kaksi kertaa viikossa parin kolmen tunnin ajan. Pyrkimyksenä oli ensinnäkin yksilöllisellä tasolla oppia soittamaan soitintaan ja yhtyeen kannalta taas laajentaa ohjelmistoa esiintymisiä varten. Harjoittelumäärät vaihtelivat esiintymisten mukaan, jolloin harjoittelutauot saattoivat olla parin viikon mittaisia ja toisinaan saatettiin harjoitella joka ilta. Vaikka fanaattista musiikillista kunnianhimoa ei harjoittelussa ollut, oli toiminta harjoituksissa kurinalaista ja eteenpäinpyrkivää.¹²⁵ Yhtyeen kehittyneisyyden mukaan voitiin oman soittimen harjoittelusta siirtyä enemmän yhtyeen

¹²⁰ Viitanen.

¹²¹ Mero.

¹²² Viitanen.

¹²³ Varakas.

¹²⁴ Sourander.

¹²⁵ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

kehittämiseen. Steeples–yhtyeen periaatteena oli jokaisen harjoituksen aikana opetella yksi uusi kappale esityskelpoiseksi vanhojen kappaleiden kertauksen lisäksi.¹²⁶

Harjoittelu perustui korvakuulolta soittamiseen. Nuotteja ei popkappaleisiin ollut, joten kappaleiden soinnut ja sanat oli kuunneltava levyiltä ja radiosta. Ongelmana oli levyjen kalleus, joten radiosta tulleita lauluja äänitettiin kelanauhureille, joista kappaleita voitiin kuunnella¹²⁷. Yhtyeelle oli suunnaton apu, jos joku sen jäsenistä oli musiikillisesti niin lahjakas, että pystyi kuuntelemaan nauhoilta tai levyiltä kappaleiden soinnut ja melodiat, ja vielä opettamaan ne muille.¹²⁸ Vastaavanlainen hyöty oli englanninkielentaitoisesta soittajasta, sillä 1960-luvun oppikoulujen valtakieli oli saksa, minkä vuoksi englanninkieliset kappaleet opetettiin usein foneettisesti ymmärtämättä lainkaan laulun sanomaa.¹²⁹

Yhtyeitä perustettaessa tavanomaista oli, että kellään jäsenistöstä ei ollut mahdollisten äidin pakottamien pianotuntien lisäksi mitään musiikillista kokemusta. Koulun musiikkiopetus keskittyi pitkälti erilaisten kuorolaulelmien esittämiseen, eikä siitä näin ollen ollut mitään apua uudessa musiikkiharrastuksessa.¹³⁰ Mikäli yhtyeessä oli paremman musiikillisen koulutuksen saaneita, se kuului onnistuneina sovituksina ja lauluharmonioina jo yhtyeen varhaisessa kehitysvaiheessa.¹³¹ Steeples oli oikeastaan ainoa yhtye, jonka kaikilla jäsenillä oli aiempaa kokemusta soittamisesta, mikä oli havaittavissa yhtyeen yhteissoittotaidosta jo lähes heti yhtyeen perustamisen jälkeen.¹³²

4. ESIINTYMISET

4.1 Tilaisuudet

Koko 1960-luvun suomalaisen nuorisomusiikin kannalta tärkein yksittäinen yhtyeiden esiintymispaikka samoin kuin nuorison kokoontumispaikka kadulla oleskelun lisäksi olivat oppikoulujen juhlasaleissa järjestetyt konventit. Oppikoulujen teinikuntien järjestämät

¹²⁶ Nyrönen.

¹²⁷ Mänttari ja Sourander.

¹²⁸ Sourander.

¹²⁹ Varakas.

¹³⁰ Haastattelut lukuun ottamatta Holopainen.

¹³¹ Sourander.

¹³² Nyrönen.

konventit mahdollistivat nuorison sosiaalisen kanssakäymisen omana ryhmänään erossa vanhemmasta sukupolvesta. Täysin ilman vanhemman sukupolven läsnäoloa konventeja ei kuitenkaan järjestetty. Edellytyksenä konventtien järjestämiselle oli valvojaopettajien paikan päällä suorittama valvonta ja tarkkailu. Konventtien osallistujakunta oli rajoitettua. Sisään pääsi vain teiniliiton jäsenkortilla, minkä johdosta tapahtumien oppikoulukeskeisyys korostui entisestään.¹³³

Konventtien ohjelma oli lähes aina sama. Aluksi oli ohjelmallinen osuus, joka saattoi käsittää mitä tahansa runonlausunnasta luennointiin. Ohjelmallisen osuuden jälkeen oli illan odotetuin osuus eli tanssia yhtyeen johdolla. Tämä ohjelmaosuuden ja lopun tanssiosuuden muodostama viihdeyhdistelmä on omalaatuinen ilmiö, joka Suomessa vallitsi pitkälle 1970-luvulle lähes kaikkialla missä musiikkia kuunneltiin tanssimisen vuoksi. Perimmäisenä tarkoituksena tällä lienee tavoiteltu kansan sivistämistä ja siveellisyyden vaalimista. Pelkkä tanssi illanvieton syynä nähtiin paheellisena huolimatta tanssijoiden ikärakenteesta. Tanssilavoilla tätä ohjelmallisuutta edistettiin siten, että tapahtuman verotus oli vähäisempää jos tilaisuudessa oli ohjelmaa. Niinpä ympäri maata järjestettiin vuosikymmenien ajan virallisesti huvitilaisuuksia tanssien sijaan.¹³⁴ Oppikoulunuorison konventeissa ohjelmallisuutta pystyivät vaalimaan opettajakunta ja viime kädessä rehtori, jonka luvalla konventit järjestettiin.

Konventeja järjestettiin lukuvuoden aikana yleisimmin lauantaisin, mutta toisinaan myös keskiviikkoisin, perjantaisin tai sunnuntaisin. Jyväskylässä eri oppikoulujen teinikuntien edustajat sopivat keskenään konventtien järjestämisvuorot, jolloin päällekkäisyyksiltä vältyttiin. Käytännössä Jyväskylässä oli joka viikko vähintään yksi konventti, monesti useampikin. Ja kun mukaan liitetään lähiympäristön oppikoulut, voidaan perustellusti sanoa, että konventtien suhteen oli valinnanvaraa.¹³⁵

Yhtyeet ja konventit elivät tehokkaassa ja hedelmällisessä symbioosissa. Konventeissa tarvittiin musiikkia tanssin taustaksi ja yhtyeet tarvitsivat esiintymisiä. Levyjen soitto tanssin tahdittajana ei ollut niin suosittua kuin nykyisin. Tämä seikka on ymmärrettävää, sillä levyjä ei ollut saatavilla riittävää määrää koko illan tanssin varalle, joka kesti yleensä kello 20.00-

¹³³ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹³⁴ Pesola teoksessa Rillumarei ja valistus – kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa 1996, s.105-126.

¹³⁵ Suvanto.

23.30. Näin yhtyeistä tuli konventtien tanssittaja. Konventit tarjosivat esiintymismahdollisuuden myös yhtyeille, joiden ohjelmisto ei riittänyt kattamaan koko illan tarvetta. Yleinen tapa elävän tanssimusiikin esittämisessä oli ja on edelleen se, että yhtye soittaa neljäkymmentäviisi minuuttia ja pitää sen jälkeen viidentoista minuutin tauon. Tätä tapaa noudatettiin myös konventeissa. Pääesiintyjän viidentoista minuutin tauot tarjosivat mahdollisuuden pikaiseen esiintymiseen vähäisenkin ohjelmiston turvin.¹³⁶ Appledumplings-yhtyeen ensiesiintyminen tapahtui taukoyhtyeenä ja ohjelmisto käsitti kolme kappaletta. Näiden kolmen kappaleen avulla yhtye kävi lavalla kaikkien illan kolmen tauon aikana. Ohjelmisto oli luonnollisesti joka tauolla sama, mutta sekin kelpasi kun vaihtoehtona olisi ollut hiljaisuus.¹³⁷

Konventeissa ei esiintynyt pelkästään paikallisia yhtyeitä. Mikäli suunnitteilla oli isompi tai poikkeuksellisen juhlava konventti, saatettiin paikalle tilata ajan suosikkiyhtyeitä Helsingistä asti. Vierailuyhtyeiden avulla jyväskyläläiset nuorisomusiikot ja yleisö pääsivät tutustumaan pääkaupunkiseudun musiikin tapahtumiin ja aivan uusiin suuntauksiin.¹³⁸ Vastaavalla tavalla taidokkaammat jyväskyläläisyhtyeet kävivät esiintymässä ympäri Keski-Suomea, jossa tapahtuvia konventtiesiintymisiä lisäsi jo se yksinkertainen tekijä, että alueen nuorisomusiikkia soittavat yhtyeet olivat lähes kaikki Jyväskylästä lukuun ottamatta muutamia harvoja poikkeuksia, kuten Fonselius Set Keuruulta ja Red Devils Suolahdesta.¹³⁹

Kesäisiä esiintymispaikkoja 1960-luvun nuorisoyhtyeille olivat tanssilavat. Niillä esiinnyttiin vanhemman väen tanssiyhtyeen tauolla tai illan soitto puolitettiin. Tanssien järjestäjän ajatuksena oli ennen kaikkea tarjota musiikkia mahdollisimman laajalle kuulijakunnalle täysin taloudellisin syin. Tanssilavoilla tapahtuvien esiintymisten suhteen yhtyeiden oli toisinaan laajennettava ohjelmistoaan jopa valssiin ja tangoon asti. Perinteistä tanssimusiikkia kuuntelemaan ja tanssimaan tottunut yleisö ei aina ollut vastaanottavaista uutta rämisevää nuorisomusiikkia kohtaan. Kappalettoivomusten toteutumista vauhditettiin yleisön puolelta uhkailemalla jopa fyysisellä väkivallalla.¹⁴⁰ Vaikka uhkailut olivatkin

¹³⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹³⁷ Yliselä.

¹³⁸ Suvanto.

¹³⁹ Nyberg ja Suvanto.

¹⁴⁰ Mänttari, Nyberg, Nyrönen, Sourander ja Yliselä.

monelle yhtyeelle tuttuja, niin suurin osa esiintymisistä tanssilavoilla sujui rauhallisesti ja popyhtye sai suorittaa sille suodun tehtävän uuden nuorisovillityksen esittelijänä.¹⁴¹

Popmusiikin ollessa muodikkaimmillaan 1960-luvun puolivälin jälkeen järjestettiin Jyväskylässä muun maan tavoin Jyväskylä Go! Go! –nimellä tunnettuja tilaisuuksia. Näissä tilaisuuksissa periaatteena oli, että musiikki soi jatkuvasti non stop –periaatteella usean yhtyeen voimin. Käytännössä tämä tapahtui siten, että lavalle oli viritetty kahdet rummut, jolloin seuraavana soittavan yhtyeen rumpali liittyi mukaan edeltävän yhtyeen viimeiseen kappaleeseen. Kun lavalla ollut yhtye lopetti kappaleen, jatkoi lavalle tullut rumpali kappaleen rumpusäestystä kunnes uusi yhtye oli lavalla ja aloitti kyseiseen rumpusäestykseen sopivan oman kappaleensa. Tähän pyrittiin, mutta käytännössä vaihto ei läheskään aina sujunut suunnitelmien mukaan.¹⁴²

Jyväskylä Go! Go! –tilaisuuksia järjestettiin elokuvateattereissa ja Valtiontalon tanssisalissa. Niiden organisoijana toimi usein paikallisten yhtyeiden keikkamyynnäkin toiminut Jukka Konttori, joka hankki tilaisuuksiin toisinaan myös maan suosikkiryhmiä.¹⁴³ Koska usean yhtyeen hankkiminen oli kallista ja taloudellisesti riskialtista, järjestettiin Jyväskylä Go! Go! –tilaisuuksia vain muutaman kuukauden välein, jotta asiakaskunnan kiinnostus ja maksuhalukkuus tapahtumaa kohtaan olisivat säilyneet.¹⁴⁴ Yhtyeille Jyväskylä Go! Go! –tilaisuudet olivat mieluisia soittopaikkoja. Aloittelevat yhtyeet pääsivät soittamaan isolle yleisölle hyvien lainalaitteiden kanssa¹⁴⁵, ja helsinkiläisyhtyeiden vieraillessa paikalliset soittajat pääsivät tutustumaan nimekkäisiin kollegoihinsa.¹⁴⁶

Jyväskylässä keskeisiä esiintymispaikkoja olivat keväisin ja kesäisin tivolit.¹⁴⁷ Lisäksi pienteollisuustalossa toimi nimillä Discola-kellari ja Mac-grilli disco ja nuorisokahvila 1960-luvun lopussa, joka tarjosi esiintymistilaisuuksia yhtyeille.¹⁴⁸ Näiden lisäksi yhtyeet pääsivät esiintymään muissa mitä erilaisimmissa tapahtumissa ja tilaisuuksissa. Mirages esiintyi satunnaisesti ravintola Ruthin Vintillä maanantaisin järjestetyissä nuorisoiiloissa sekä vieraili kerran tavaratalo Sokoksen levyosastolla kuukausittain järjestetyssä Kahdeksan

¹⁴¹ Mänttari ja Suvanto.

¹⁴² Sourander, Varakas ja Yliselä.

¹⁴³ Mänttari, Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

¹⁴⁴ Suvanto.

¹⁴⁵ Mänttari ja Varakas.

¹⁴⁶ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

¹⁴⁷ Mänttari, Nyberg ja Sourander.

kärjessä –illassa.¹⁴⁹ Tetetermite esiintyi Mirages-yhtyeen kanssa Harjulla Jyväskylän kaupungin nuorisosihteri Matti Pylvisen järjestämässä nuorisokonsertissa.¹⁵⁰ Myös Lounaispuisto oli muutaman kerran nuorisomusiikin esittämipaikkana.¹⁵¹ Silvery soitti Laajavuoren hyppyrimäen vauhdinottotornin juurella, jonne yhtye oli hankittu liikuntatapahtuman vetonaulaksi nuorisolle. Toisella kertaa samalla paikalla yhtye pääsi myös säestämään Simo Salmista, joka oli noussut hetkelliseen suursuosioon levytettyään suomalaiskansalliseen tyyliin folkparodian ”Rotestilaulu”.¹⁵² Vastaavanlaisia satunnaisia ja epätavallisia esiintymisiä osui jokaisen jyväskyläläisyhtyeen osalle.¹⁵³

4.2 Aktiivisuus ja suosio

Tutkimuksessani olen määritellyt yhtyeen toimivaksi, jos se on esiintynyt edes kerran. En usko tämän määrittelyn sulkevan pois yhtään tutkimusajankohtani jyväskyläläistä yhtyettä. Perustelen tämän väitteen sillä, että esiintymismahdollisuuksia oli 1960-luvulla tarjolla paljon.¹⁵⁴ Laadulliset ja määrälliset vaatimukset yhtyeitä kohtaan olivat esiintymisten kannalta minimaalisia. Appledumplings pääsi ensimmäiselle keikalleen, kun sen ohjelmistossa oli kolme omalle soittotaidolle sovitettua kappaletta.¹⁵⁵ Esiintymättömyyden syynä olisi 1960-luvulla ollut oma valinta, eikä nykytilanteen mukainen esiintymismahdollisuuksien vähäisyys. Raja ”coca-cola-yhtyeiden” ja toimivien yhtyeiden välillä oli juuri esiintymisessä. Vaikka halu soittaa mieleistään musiikkia oli toiminnan lähtökohta, niin vasta esiintymiset toivat yhtyeen toiminnan tasolle, joka saavutti niin kuulijoiden kuin soittajien hyväksynnän ja tunnustuksen.¹⁵⁶ Soittaminen ilman esiintymisiä koettiin turhauttavaksi, mikä saattoi vaikuttaa koko yhtyeen toiminnan loppumiseen kuten Free ja New Steeples –yhtyeille sekä Silvery-yhtyeen jälkimmäiselle kokoonpanolle kävi.¹⁵⁷

Jyväskyläläisten yhtyeiden erot tulevat parhaiten näkyviin juuri esiintymisiä koskevissa tekijöissä. Näitä ovat esimerkiksi esiintymisten lukumäärä, esiintymisalueen laajuus, esiintymisten kokeminen harrastuksena tai ammattina sekä suosio esiintymistilaisuuksissa.

¹⁴⁸ Mero ja Mänttari.

¹⁴⁹ Nyberg.

¹⁵⁰ Mänttari.

¹⁵¹ Nyberg.

¹⁵² Suvanto.

¹⁵³ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁵⁴ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen ja Mero.

¹⁵⁵ Yliselä.

¹⁵⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁵⁷ Mero, Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

Sen sijaan, että pyrkisin lokeroimaan yhtyeitä eri tekijöiden perusteella, tarkastelen jokaista yhtyettä erikseen. Yksilöllisen lähestymistavan avulla pyrin havainnollistamaan eri yhtyeiden merkityksiä ja vaihtelevia rooleja jyvaskyläläisen nuorisomusiikin ensimmäisen aallon tekijöinä ja toimijoina.

Steeple oli jo ennen varsinaista perustamistaan soittanut tanssimusiikkia vaihtelevin kokoonpanoin oppikoulujen konventeissa. Uuden nimen ja pysyvän kokoonpanon myötä yhtyeen esittämä materiaali muuttui siten, että mukaan otettiin myös uusia rautalanka- ja popmusiikkikappaleita. Missään vaiheessa yhtye ei kuitenkaan hylännyt tanssimusiikkia, jota se edelleen esitti jazzahtavaan tyyliin. Esiintymisten kannalta yhtyeen ohjelmisto ja hyvä soittotaito olivat ne tekijät, joiden ansiosta yhtyeellä riitti kysyntää. Konventtien lisäksi Steeples soitti muihin jyvaskyläläisyhtyeisiin nähden huomattavan paljon tanssilavoilla koko illan orkesterina, eikä pelkästään ohjelmanumerona.

Ohjelmiston lisäksi Steeples erosi muista jyvaskyläläisyhtyeistä siinä suhteessa, että sen jäsenet kokivat soiton olevan osittain myös ammatin. Tätä ajatusta tukevat yhtyeen säännölliset esiintymiset tanssilavoilla, ja yhtyeen ulkoinen olemus, joka oli yhtenäistä esiintymisasua myöten siisti ja huoliteltu. Jopa hiusmalli oli perinteinen ja normeja kunnioittava, koska kapinallisen käytöksen tai ulkomuodon arveltiin vähentävän esiintymistarjouksia tanssijärjestäjien taholta. Ammattimaista lähestymistapaa soittoon todistaa myös esiintymisten lukumäärä. Yhtye saattoi viikossa esiintyä jopa kolme kertaa ympäri Suomea ja käydä samalla koulua. Esiintymisten lukumäärää kasvattivat yhtyeen vuosina 1964 ja 1965 voittamat kitarayhtyeiden Suomen mestaruudet. Yhtyeen suosion kuvaaminen onnistuu parhaiten taloudellisten esimerkkien avulla. Yhtyeen kitaristi Urpo Helkovaara osti esiintymisistä saamallaan tuloilla auton. Helkovaara oli säästeliäs, sillä muu yhtye sai rahaa kulumaan myös hetkellisempiin viihdykkeisiin. Kahvilassa istuminen ja oppikoululaisille poikkeuksellisen hyvä rahatilanne poiki monta ideaa. Kuvaavin lienee ravintola Kissanviiksissä syntynyt ajatus Tukholman matkasta, joka toteutettiin siltä seisomalta. Yhtye vuokrasi auton, ajoi Turkuun, kävi Tukholmassa ja palasi samaa reittiä Kissanviiksiin istumaan. Vaikka yhtye taloudellisesti katsottuna suosittu olikin, eivät sen soittajat havainneet mitään ihailijatoimintaa esiintymisten yhteydessä. Steeples toimi tanssin

tahdittajana eikä se soitossaan tai esiintymistilanteissa pyrkinyt mihinkään visuaalisiin tehokeinoihin esimerkiksi lavaliikehdinnän avulla.¹⁵⁸

Alkuaikoina yhtyeen jäsenten koulutoveri Hannu Tyynelä toimi yhtyeen managerina. Tyynelän managerin toimeen kuului keikkojen myyntiä ja usein esiintymismatkoilla auton ajoa. Autoina toimivat edulliset ja käytännölliset vuokrapakettiautot, joita Tyynelän lisäksi ajoivat myös muut yhtyeen jäsenet, joilla ajokortti oli. Vuoden 1965 kitarayhtyeiden Suomen mestaruuden jälkeen yhtyeen laulajaksi tuli levy-yhtiön määräämänä helsinkiläinen Benny Hermansson. Hän myös organisoï yhtyeelle sen viimeiseksi jääneen kesäkiertueen vuonna 1965.¹⁵⁹

Toinen ahkerasti vuosina 1963-1965 esiintynyt jyvaskyläläisyhtye oli Mirages. Vuonna 1962 tapahtuneen perustamisen jälkeen yhtye harjoitteli vajaan vuoden ennen kuin aloitti esiintymiset. Vuonna 1964 yhtye esiintyi jo viikoittain, mutta ei silti yltänyt esiintymistensä lukumäärältä Steeples-yhtyeen tasolle. Lukumäärältään vähäisempien esiintymisten johdosta Mirages ei yltänyt samalle tulotasollekaan kuin Steeples. Mutta kun tarkastellaan yhtyeiden kohtaamaa ihailua esiintymisten yhteydessä, päihitti Mirages kilpailijansa selkeästi.

Mirages-yhtyeen esittämä musiikki oli lähes jatkuvasti yhtyeen jäsenten omien mieltymyksien mukaista. Poikkeuksen tekivät Pohjanmaan tangoalueelle suuntautuneet esiintymiset, joissa yhtye joutui turvautumaan muutaman perinteisen tanssikappaleen esittämiseen. Koska yhtyeen jäsenet soittivat siihen aikaan suositun perinteisen suomalaisen etnorautalangan sijasta mieluummin perinteisiä rock'n'roll -kappaleita ja brittiläisiä popkappaleita, olivat he musiikillisesti jokseenkin epätavallinen ryhmä. Kaiken lisäksi yhtye harrasti esiintyessään osin harjoiteltuja, osin spontaaneja näyttäviä showliikkeitä, joita Suomessa esiintyneen ruotsalaisen Adventurers-yhtyeen lisäksi ei juurikaan ollut nähty. Muut suomalaiset rautalankayhtyeet olivat harjoitelleet muutamia klassisia yhteisliikkeitä kolmen kitaristin voimin, mutta Mirages-yhtyeen jäsenet saattoivat soittaa selällään maaten tai nousta vahvistimiensa päälle hypäten vauhdikkaasti ilmaan sopivan tilaisuuden tullen. Esiintymisissä pyrittiin mahdollisimman villiin toimintaan niin musiikin kuin shown osalta.

¹⁵⁸ Nyrönen.

¹⁵⁹ Nyberg ja Nyrönen.

Yhtye esiintyi lähinnä konventeissa, mutta muutamaa vuotta vanhemman Arne Kaakkusen mukaantulo laulusolistiksi ja yhtyeen myyntimieheksi lisäsi yhtyeen esiintymisiä myös tanssipaikoilla. Koska yhtye soitti tanssipaikoillakin niin sanottuja koko illan esiintymisiä pitäen samalla kiinni omasta mielihjelmistostaan yleisön toiveista suuremmin välittämättä, on sen saavuttaman suosion intensiivisyys esiintymisten yhteydessä hämmästyttävää. Syynä tähän suosioon voi hyvinkin olla sen esiintymisten alueellinen keskittyminen Keski-Suomeen ja sen lähiympäristöön, joka vuonna 1964 oli vielä nuorisomusiikin kannalta aivan takapajuista seutua. Mirages-yhtyeen soittama uusi musiikki aiheutti ennen kaikkea hämmennystä, jonka yhtye havaitsi lähinnä siitä, että sen esiintyessä yleisö saattoi ensin kerääntyä lavan eteen tuijottamaan outoa ilmestystä ja vasta myöhäisemmässä vaiheessa iltaa ryhtyä tanssimaan yhtyeen soiton tahdissa.

Yhtye koki myös pienimuotoista fanihysteriaa esiintyessään. Lavan eteen oli usein pakkautunut joukko tyttöjä, jotka pyrkivät saamaan jonkun muiston esiintyjistä itselleen. Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi vaatteiden repimistä valtaisan kirkumisen lisäksi.¹⁶⁰ Steeples ei kokenut mitään tämänkaltaista esiintyessään. Korkeintaan joku saattoi taaempaan seurata yhtyeen esiintymistä, mutta mitään hysterian tapaista yhtye ei kokenut.¹⁶¹ Mirages-yhtyeen tapauksessa nuoren yleisön käytös todistaa, että suuri yleisö oli jo jossain määrin tutustunut uuteen nuorisomusiikkiin ja halusi nyt itse osallistua. Tällä tarkoitan sitä, että vuonna 1964 Beatles oli jo saavuttanut siinä määrin suosiota Suomessakin, että nuorisolehdissä oli artikkeleita yhtyeestä. Tiedossa oli myöskin yhtyeen kohtaama beatlemaniaksi ristitty suosio, joka oli maailmanlaajuisesti katsottuna erittäin laajaa ja aggressiivista ihailua verrattuna aikaisempien tähtien kohtaamaan ihailuun.

Suosittu helsinkiläisyhtyeet eivät täällä usein esiintyneet, joten vaihtoehdoksi uuden nuorisomusiikin esittelijäksi kiinnostuneelle yleisölle jäivät paikalliset yhtyeet, kuten Mirages. Yleisöjoukon mikrobeatlemanian tapainen käytös Mirages-yhtyeen esiintymisissä oli ensiaskelia uuden nuorisokulttuurin omaksumisessa laajemman yleisöjoukon tasolla. Koska nuorisokulttuuriin osallistuminen soittamisen muodossa oli vain harvojen mahdollisuus, jäi yhdeksi osallistumismahdollisuudeksi kuvaamani yleisökäytös. Teorian tasolla tähän käytökseen oli tutustuttu lehtien Beatles-raporteissa, ja käytännössä sitä päästiin harjoittelemaan Mirages-yhtyeen esiintymisissä. Tätä käytöstä nimenomaan uuden

¹⁶⁰ Nyberg ja Suvanto.

¹⁶¹ Nyrönen.

nuorisokulttuurin ensiaskelina puoltaa se seikka, että Mirages-yhtyeen jäsenten soittaessa myöhemmin Silvery-yhtyeessä eivät he enää kohdanneet tämänkaltaista yleisökäyttäytymistä¹⁶². Ja Silvery oli suosioltaan valtakunnallisesti huomattavasti edellä sekä Steeples että Mirages -yhtyettä. Silloin yleisö oli kenties jo tottuneempaa popmusiikkiin ja sitä ympäröivään nuorisokulttuuriin, joten beatlemanian tapainen käytös saatettiin nähdä jo hivenen lapsellisena. Myös ihailun kenttä laajentui esiintymistilanteen ulkopuolelle. Silvery-yhtyeen jäseniä saatettiin kotikaupungissaan seurailta ja nimikirjoituksia pyydettiin muuallakin kuin itse esiintymistilanteen yhteydessä.

Mirages-yhtyeen esiintymisalueena oli aluksi lähinnä Keski-Suomi, mutta hollantilaisen Cees Willen tullessa laulusolistiksi esiintymisiä oli laajemmalla alueella aina Helsinkiä myöten. Jo keväällä 1964 yhtye oli päässyt televisioon esiintymään. Tämä tapahtui Lasse Liemolan isännöimän nuoriso-ohjelman vieraillessa Jyväskylässä. Itse ohjelma äänitettiin Keski-Suomen Keskusammattikoululla.

Esiintymismatkoilla yhtye käytti Olavi Jylhän autovuokraamon autoja, sekä saman liikkeen kautta hankittuja kuljettajia, koska soittajat olivat liian nuoria ajokorttia hankkimaan. Myöhemmin Urpo Helkovaaran liittyttyä yhtyeeseen toimi hän ajokortillisena satunnaisesti kuljettaja. Yhtyeen mukana kiersi myös yleismiehen roolissa Heikki Seppänen, jonka haltuun oli annettu yhtyeen teknisen laitteiston huolto. Vaikka yhtyeen esiintymisissä oli parhaimmillaan mukana seitsemän henkilöä, riitti yhtyeelle palkkioista rahaa sen verran, että mahdollisten laitehankintojen jälkeenkin taskurahaa oli enemmän kuin muilla saman ikäryhmän edustajilla.

Steeples-yhtyeen kahta ensimmäistä kokoonpanoa seurasi The New Steeples, jonka jäsenet olivat Steeples ja Mirages -yhtyeistä. Vaikka yhtyeen soittajat olivat taitavia ja musiikki toimi, esiintyi tämä kokoonpano todella harvoin verrattuna soittajiensa aikaisempiin yhtyeisiin. Syy tähän oli riittävän markkinoinnin eli käytännössä myyntimiehen puuttuminen. Yhtye myös laiminlöi esiintyessään yleisön toiveet soitettavan musiikin tyylistä, mikä entisestään vähensi esiintymisiä.¹⁶³

¹⁶² Nyberg.

¹⁶³ Nyberg ja Suvanto.

Appledumplings esiintyi vain noin kymmenen kertaa ja nämäkin esiintymiset olivat konventeissa niin sanottuna taukoyhtyeenä. Asema taukoyhtyeenä näkyi myös suosiossa ja esiintymispalkkioissa. Nuorten soittajien innokasta esiintymistä seurattiin lähinnä huvittuneena ja konkreettisina muistoina esiintymisistä pyöri taskun pohjalla muutama kolikko. Yhtyeen jäsenten siirtyessä Stonefaces-yhtyeeseen otettiin esiintymisten suhteen askel vakavasti otettavien yhtyeiden joukkoon. Konventit työllistivät yhtyettä eniten, ja niissä yhtye mieluiten soittikin. Konventeista saatavat esiintymispalkkiot olivat huomattavasti suurempia kuin tanssipaikoilla ja yleisö konventeissa oli huomattavasti vastaanottavaisempaa.

Yhtyeen markkinoinnista vastasivat yhtyeen jäsenet itse, sekä toisinaan Jukka Konttori ja Kalevi Kaistinen. Esiintymismatkoilla yhtye kävi lähinnä Keski-Suomen alueella, jolloin matkaa tehtiin vuokratulla pakettiautolla jonkun yhtyeen jäsenen ajaessa. Yhtye saavutti pientä suosiota, mikä palkittiin toistuvilla esiintymistarjouksilla. Yhtye esiintyi noin kerran viikossa, minkä ansiosta sen jäsenet saivat soittamisella jo hieman enemmän rahaa käyttöönsä. Rahan ansaitsemista yhtyeen jäsenet eivät soittaessaan tavoitelleet.

Mielenkiintoinen ja 1960-luvun suomalaista popmusiikkikulttuuria hyvin kuvaava tapaus on Stonefaces-yhtyeen esiintymismatka Muhokselle. Poikkeuksellista tuossa esiintymisessä oli se, että tapahtumaan oli myyty soittamaan Steeples, jota myös esiintyjäksi mainostettiin. Tapaus osoittaa hyvin suomalaisen popmusiikkikulttuurin omaksumisen pinnallisuutta Helsingin ulkopuolella. Steeples oli hankittu Muhokselle nimenomaan sen voittamien kitarayhtyeiden Suomen mestaruuksien sekä hyvän tanssiyhtyeen maineensa takia. Jos paikalle saapuikin täysin toinen yhtye, joka ilmoitti olevansa tilattu yhtye, ei järjestäjällä ollut juurikaan mahdollisuuksia tarkistaa asiaa. Valokuvien puute ja popmusiikin saama vähäinen huomio tiedotusvälineissä mahdollistivat tämänkaltaisen toiminnan. Ja kyseisen kaltainen huijaaminen ei rajoittunut tähän yhteen jyvaskyläläisyhtyeen, vaan oli koko maassa ajoittain tapahtuva ongelma. Luonnollista on, että aivan suosituin kärki ei tämän kaltaista toimintaa voinut tehdä, sillä Dannyn tai Jormaksen kaltaiset suosikit kyllä tunnettiin. Stonefaces-yhtyeen esiintyminen Muhoksella kuvaa myöskin hyvin loppuaikojen Steeples-yhtyeen jäsenten välinpitämätöntä asennoitumista yleisöään kohtaan. Esiintyminen Muhoksella jäi väliin, koska se oli niin kaukana, ettei kaikkia yhtyeen soittajia huvittanut

sinne asti lähteä. Siksi Steeples soittajineen jäi kotiin ja Muhoksella soittivat Stonefaces-yhtyeen soittajat, joskin käyttäen nimeä Steeples.¹⁶⁴

Suspenders perustettiin Mirages-yhtyeen tavoin jo vuonna 1962, mutta esiintymisten kannalta sen toiminta-aika oli aktiivisinta vuodesta 1964 sen toiminnan loppumisvuoteen 1966. Keskimäärin esiintymisiä oli kahdesta neljään kertaan kuukaudessa. Vaikka yhtye parhaimmillaan esiintyi kerran viikossa, oli sen toiminnan aktiivisuus vaihtelevaa. Aktiivista esiintymiskuukautta saattoi seurata toiminnaltaan täysin hiljainen kuukausi. Suspenders esiintyi joitakin kertoja myös tanssimusiikkipainotteisemmalla ohjelmistolla nuorisoseurantaloilla, mutta konventit Jyväskylän ympäristössä olivat sen tärkein esiintymisareena. Vanhempien positiivinen suhtautuminen lastensa harrastukseen näkyi esiintymismatkoilla, jotka yhtye teki kitaristi Pyry Tuorman isän yrityksen autolla ja toisinaan jopa samaisen yrityksen autonkuljettajan ohjatessa.¹⁶⁵

Suosion suhteen Suspenders ja Stonefaces olivat samalla tasolla. Esiintyessään kumpikin yhtye keräsi lavan eteen pienen popmusiikkihenkisen joukon soittoa seuraamaan. Tämä lavan edustalle kerääntynyt joukko oli lähinnä kiinnostunut yhtyeestä, eikä osoittanut aplodeja suurempia ihailun merkkejä. Pääosa kuulijoista keskittyi yhtyeen sijasta tanssimiseen ja sosiaaliseen kanssakäymiseen.¹⁶⁶ Suspenders herätti huomiota laulajakitaristi Irmeli Koskisen vuoksi. Nainen yhtyeen jäsenenä ja erityisesti kitaristina oli usein alkuillan puheenaihe ja nähtävyys, mutta lyhyen tarkkailun jälkeen asiaan ei enää kiinnitetty huomiota. Ilmeisesti Koskisen soittotaito havaittiin yleisön taholta niin hyväksi, että naiskitaristin käyttö oli perusteltua.

Pyry Tuorman ja Irmeli Koskisen folkmusiikkia soittanut Pyry ja Irmeli –duo oli poikkeuksellinen tapaus jyväskyläläisyhtyeiden joukossa. Yleensä soittajat soittivat vain yhdessä kokoonpanossa kerrallaan ellei kyse ollut jostakin yksittäisestä sijaisuustapauksesta jonkun tietyn esiintymisen yhteydessä. Toinen erikoinen tekijä oli duon esittämä folkmusiikki, joka 1960-luvun puolivälissä tuli suosituksi erityisesti boheeminuorison keskuudessa. Jyväskyläläisyhtyeet eivät folkmusiikkia esittäneet, ellei kyseessä ollut jokin kappale, joka edusti selkeästi myös popmusiikkia. Duon musiikista huolimatta he esiintyivät

¹⁶⁴ Yliselä.

¹⁶⁵ Tuormaa.

¹⁶⁶ Tuormaa ja Yliselä.

jopa niin usein, että Suspenders-yhtyeen toiminta jäi taka-alalle. Syy folkduon lukuisiin esiintymisiin ei ollut minkään pienen boheeminuorisjoukon aktiivinen toiminta, vaan jo aiemmin mainitsemani konventtien lähes pakollinen ohjelmaisuus. Ohjelmaksi kelpasivat kaikki henkistä kulttuuria edistäneet esitykset kuten runonlausunta tai näytelmät. Sen lisäksi, että kyseiset korkeakulttuurimuodot eivät konventtien kävijöitä kiinnostaneet, olivat ne usein hankalia organisoida. Uusi folkmusiikkikulttuuri pieniyhtyeineen tarjosi konventtien järjestäjille helpon ratkaisun illan ohjelmaisuuden täyttäjäksi. Folkmusiikkikulttuurin tunnuspiirteinä oli alusta alkaen esiintymistilanteeseen liittyvä rauhallisuus ja intiimiys, jotka ilmenivät esimerkiksi lattialla istuskelevina kuulijoina ja yhteislauluna. Kun vielä laulujen selkeästi ymmärrettävä sanoma oli yhteiskunnallisesti aktiivista, oli folkmusiikki loistava ja helppo ohjelma konventtien alkuun.

Tilaisuuksien järjestäjille duon tapaiset kokoonpanot olivat kaiken lisäksi halpa vaihtoehto, koska näille ei tarvinnut maksaa täyden yhtyeen suuruisia palkkioita. Kun sinänsä pieni palkkiosumma jaettiin vain kahden tai kolmen soittajan kesken, oli henkeä kohden saavutettu ansio kuitenkin soittajille hyvin tyydyttävä. Pyry ja Irmeli –duo esiintyi konventtien lisäksi monissa muissa tapahtumissa, kuten pikkujouluissa ja illanvietoissa. Rahallisesti tämä oli duolle kannattavaa toimintaa, vaikka varsinaisesta suosiosta yleisön taholta ei voida puhua. Duo pääsi esiintymään uransa aikana kerran myös televisiossa.¹⁶⁷

Jos yhtyeiden saavuttamaa menestystä ja suosiota mitataan ainoastaan esiintymispalkkioiden suuruuden avulla, nousee paremmin menestyvien joukkoon Thinks. Sen jäsenet ansaitsivat soittamisella rahaa siinä määrin, että kykenivät itse kustantamaan oman koulunkäyntinsä. Soittajat saivat harrastuksestaan myös ammatin kesäisin, joten kyseessä oli ahkerasti esiintynyt ryhmä. Tämän menestyksen takana oli soittajien tietoinen valinta soittaa myös tanssimusiikkia, jonka toteuttamisessa menttiin niin pitkälle, että sama ryhmä esiintyi tilaisuudesta riippuen nimellä Thinks tai Jouko Mansneruksen Yhtye. Kahden erilaisen ohjelmiston ja nimen käyttö oli hedelmällistä, sillä se käytännössä kaksinkertaisti yhtyeen esiintymismahdollisuudet, mutta ei silti vienyt ryhmältä popmusiikillista uskottavuutta. Jouko Mansneruksen Yhtye soitti kesäisin muun muassa Päijänteen risteilylaivoilla ja soittajien ansiot kertyivät pääosin juuri tanssimusiikin parista. Kesäisin yhtyeellä oli esiintymisiä runsaammin, mutta myös talvikaudella niitä saattoi olla parhaimmillaan kaksi viikossa.

Popyhtyeenä Thinks esiintyi konventeissa ja Jyväskylä Go! Go! -illoissa sekä joissakin satunnaisissa erityistapahtumissa. Yhtye ei herättänyt erityistä ihailua, vaikka sen soittoa saatettiin jäädä lavan edustalle kuuntelemaan. Mikäli esiinnyttiin Thinks-yhtyeenä, oli samassa tilaisuudessa usein joku toinen yhtye. Koko illan orkesterina ryhmä toimi yleensä ainoastaan tanssimusiikin parissa, vaikka muutamassa konventissa pääesiintyjänä toimikin. Yhtyeen jäsenet markkinoivat itse yhtyettään. Toisinaan heitä avusti koulutoveri Jari Ansio. Soittimiensa osalta yhtye oli omavarainen, mutta liikkui Jylhän autovuokraamon pakettiautoilla. Kuljettajana toimi tällöin saman yrityksen työntekijä Reijo Jylhä.¹⁶⁸

Koska jyväskyläläisyhtyeiden toiminta sijoittui ajallisesti limittäin, on niiden suosion tai kysynnän keskinäinen vertailu hankalaa. Tietysti voidaan erotella säännöllisesti esiintyneet ja siihen pyrkineet yhtyeet niistä, joille esiintyminen ei ollut soittoharrastuksen kannalta keskeistä ja jotka esiintyivät epäsäännöllisesti. Tämänkaltaiseen jaotteluun olen tässä kappaleessa pyrkinyt. Jos taas vertaillaan keskenään aktiivisesti esiintyneitä Thinks, Stonefaces ja Tetetermite -yhtyeitä, on vaikea sanoa kuka niistä olisi menestynein tai suosituin. Kun tarkastellaan menestymistä eri näkökulmista, on jokainen tästä joukosta omalla tavallaan menestynein. Thinks ansaitsi soitollaan kiistatta eniten rahaa, joten taloudellisesti se oli näistä kolmesta menestynein. Jos taas otetaan popmusiikki keskeiseksi tekijäksi, ei Thinks pärjää kilpailussa kahden muun mainitun yhtyeen kanssa. Stonefaces ja Tetetermite eivät yltäneet yhtä suureen esiintymislukumäärään kuin Thinks, mutta ne esiintyivät muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta aina vain popmusiikkia sisältävällä ohjelmistolla. Popmusiikin parissa Thinks ja Stonefaces esiintyivät yhtä paljon ja Tetetermite edellä mainittuja hieman enemmän.

Näitä kolmea yhtyettä yhdistää se, että jokainen niistä oli vuorollaan Jyväskylän kärkiyhtyeiden (Mirages, Steeples ja Silvery) vanavedessä nauttimassa pienimuotoista suosiota. Käytännössä hyvin kuvaava esimerkki tästä Jyväskylän musiikkimaailman toisesta sijasta oli se, että konventtien järjestäjien ensisijainen tavoite oli saada esiintymään valtakunnallinen tai oman paikkakunnan kärkinimi. Jos tämä ei suosikkiyhtyeiden aikatauluun sopinut tai kustannukset olisivat olleet liian suuret, käännettiin katse astetta

¹⁶⁷ Tuormaa.

¹⁶⁸ Sourander.

alemmaksi, jolloin yleensä löytyikin riittävän korkeatasoinen ja edullinen yhtye yleisöä viihdyttämään.

Vuonna 1964 perustetun Tetetermite-yhtyeen esiintymisten kannalta aktiivisin kausi oli vuosien 1966 ja 1968 välillä. Tuona aikana yhtye esiintyi parhaimmillaan kerran viikossa pääosin Keski-Suomen alueen konventeissa. Kesällä 1968 yhtyeellä oli esiintymisiä Aarne Kaakkusen tanssiryhtyeen taukoryhtyeenä tanssilavoilla. Muita esiintymispaikkoja olivat Jyväskylä Go! Go! -tilaisuudet sekä muun muassa Tivoli ja Discola-kellari. Jukka Konttori järjesti yhtyeelle muutamia esiintymisiä, mutta suurimmaksi osaksi markkinointi hoidettiin yhtyeen jäsenten omin voimin. Yhtyeen ajoittain saavuttama suosio helpotti sen markkinointia; sillä konventtien järjestäjät olivat usein aktiivisempi osapuoli esiintymisiä järjestettäessä.

Huolimatta säännöllisistä esiintymisistä ei yhtyeen jäsenille harrastuksestaan taskurahoja suurempaa taloudellista hyötyä kertynyt. Palkkioista osa kului aina pakettiauton vuokraan, ja jäljelle jäänyttä summaa oli jakamassa kuusi soittajaa, mikä henkilökohtaista palkkiota vielä pienensi. Ja kesän 1968 esiintymiset Aarne Kaakkusen yhtyeen taukoryhtyeenä olivat palkkioiltaan jo valmiiksi minimaaliset, joten soittajien parhaat tulolähteet vanhemmilta saatujen varojen lisäksi olivat perinteiset kesätyöt milloin missäkin.

Keski-Suomen ulkopuolella yhtye esiintyi vain muutaman kerran. Kohteina olivat muun muassa Pieksämäki ja Helsinki. Hämeenlinnaan yhtye matkusti Jukka Konttorin välittämälle keikalle Aulangon ulkoilmakonserttiin, jonka oli organisoinut samassa konsertissa esiintyneen Irwin Goodmanin manageri Vexi Salmi. Tämän esiintymisen myötä yhtye oppi käytännön kautta, että esiintymismatkan taloudellinen saldo voi jäädä myös reilusti miinuksien puolelle. Salmi pyysi tilinumeroa, jolle hän lupasi maksaa esiintymispalkkion. Soittajille asti palkkio ei koskaan tullut ja vuokra-auton kulut oli maksettava yhtyeen omasta pussista. Radiossa Tetetermite esiintyi aivan uransa loppupuolella lokakuussa 1968, jolloin se vieraili Keski-Suomen maakuntaradion nuorten ohjelmassa. Tetetermite-yhtyeen suosiota kuvaa parhaiten sen ahkera esiintyminen konventeissa. Itse konventeissa se keräsi jonkun verran kuulijoita lavan eteen, mutta mitään erikoisempaa ihailijatoimintaa ei tapahtunut.¹⁶⁹

Konventeissa ja Jyväskylä Go! Go! -tilaisuuksissa toisinaan esiintynyt Miserables oli tyytyväinen muita yhtyeitä selvästi vähäisempiin esiintymismääriin, eikä sillä ollut pyrkimyksiä aktiivisempaan toimintaan. Yhtyeelle riitti hyvin syksyn ja kevään välillä tapahtuneet vähäiset konventtiesiintymiset, joita oli parhaimmillaan kerran kuukaudessa. Kesäisin yhtyeelle olisi ollut tarjolla esiintymisiä tanssilavoilla, mutta se kieltäytyi niistä täysin. Syynä tähän oli yhtyeen haluttomuus soittaa tanssimusiikkia edes vähäisessä määrin. Esiintymisten vähäinen lukumäärä näkyi myös taloudellisesti. Yhtye piti palkkioita lähinnä esiintymisen ja soiton miellyttävänä lisänä.¹⁷⁰

Reeling Roses esiintyi kaiken kaikkiaan vain parikymmentä kertaa ja toimi lähes aina konventeissa taukoyhtyeenä. Syy vähäisiin esiintymisiin oli yhtyeen ja sen jäsenten nuori ikä, mikä näkyi yhtyeen soittotaidossa ja ohjelmiston kapeudessa. Koko illan esiintymiset olisivat vaatineet laajempaa ohjelmistoa. Yhtyeen lopetettua toimintansa jatkoivat Ilmo Viitanen ja Risto Kallio Hasses-yhtyeessä, joka oli taidollisesti jo pidemmällä kuin edeltäjänsä. Tämän vuoksi Hasses esiintyi konventeissa satunnaisesti pääesiintyjänä. 1960-luvun loppupuolella vähentyneet konventit heijastuivat Hasses-yhtyeen esiintymisiin. Lukumääräisesti yhtye esiintyi harvemmin kuin aikaisemmat jyväskyläläisyhtyeet vaikka yhtyeen harjoittelu oli yhtä motivoitunutta kuin muidenkin. Vuosien 1968 ja 1970 välillä Hasses-yhtyeen kanssa Jyväskylässä vaikutti enää Silvery-yhtyeen jälkimmäinen kokoonpano, joten kilpailuakaan ei täällä ollut. Esiintymisten vähäisyys johtui täysin konventtien vähäisestä. Konventtien tilalle yritettiin Jyväskylässä järjestää nuorisotalotoimintaa, ja Koskenharjun vanhalle kansakoululle perustettiinkin eri järjestöjen ja kaupungin yhteisvoimin vuonna 1967 nuorisotalo¹⁷¹, jossa Hasses toisinaan esiintyi. Keski-Suomen lisäksi yhtye esiintyi satunnaisesti myös muualla. Kaukaisin esiintymispaikka oli Rovaniemi. Taloudellisen hyödyn kannalta esiintymisten merkitys oli vaatimaton.¹⁷²

Free-yhtyeen ongelma esiintymisten kannalta oli sen soittama bluesmusiikki, joka ei Keski-Suomen alueella tavoittanut kuuntelevan yleisön mieltymyksiä. Tämän vuoksi yhtye esiintyi todella harvoin, minkä vuoksi se viimein lopetti turhautuneena toimintansa. Yhtyeen musiikki ei soveltunut konventtien pophenkiselle ja tanssinhaluiselle yleisölle, joten niissä

¹⁶⁹ Mänttari.

¹⁷⁰ Varakas.

¹⁷¹ Niiranen ja Nurmi teoksessa Jyväskylän Kirja 1997, s.66-68.

¹⁷² Viitanen.

se ei esiintynyt. Myös yhtyeen harvat yritykset viedä bluesmusiikin sanomaa maaseudulle kilpistyivät yleisön totaaliseen haluttomuuteen ottaa vastaan muuta kuin perinteiseen tanssimiseen soveltuvaa musiikkia. Yksi tämänkaltaisen epäonnistuneen ristiretken kohde oli Iisalmi. Jyväskylässä yhtye esiintyi eniten Discolakellarissa, jonka toimintaideaan bluesmusiikki sopi paremmin kuin konventteihin.

Koska yhtyeen soittama musiikki oli ajan musiikkimaun suhteen marginaalista, korostui soittajien oma aktiivisuus esiintymisten markkinoinnissa. Kyse oli enemmänkin mahdollisuudesta päästä soittamaan kuin tarjouksesta saada yhtye esiintymään. Soittajien lisäksi yhtyeen managerina jonkin aikaa toiminut Timo Närväinen osallistui markkinointiin. Harvat esiintymiset yllämainitun markkinointilähtökohdan kanssa saivat aikaan tilanteen, jossa esiintymisten tuottama taloudellinen hyöty ylitti niukasti niiden aiheuttamat kustannukset. Vähäinen taloudellinen hyöty ei yhtyeen toiminnan loppumista aiheuttanut, sillä yhtyeelle oli tärkeintä päästä soittamaan. Kun edes esiintymismahdollisuuksia ei tarjoutunut riittävästi, päätti yhtye lopettaa toimintansa.¹⁷³

Edellä mainitut Miserables, Reeling Roses ja Hasses olivat suosionsa kannalta samantasoisia. Ne eivät herättäneet erityistä huomiota soitollaan. Sen sijaan ne koettiin asemansa mukaisesti taukoyhtyeiksi ja tanssien musiikinlähteeksi. Minkäänlaista halveksuntaa tai negatiivista yleisökäyttäytymistä he eivät kuitenkaan joutuneet kokemaan. Free-yhtyeen asema oli toisenlainen. Se sai jonkun verran arvostusta bluesmusiikkiin perehtyneiltä kuulijoilta, mutta muuten yhtyeeseen suhtauduttiin epäluuloisesti ja välinpitämättömästi.¹⁷⁴

Jyväskylän selkeästi suosituimpana yhtyeenä pysyi koko toimintansa ajan Silvery. Se perustettiin kevätkesällä 1966 ja jo yksi sen ensimmäisistä esiintymistä johti televisioesiintymiseen ”Valmiina...Pyörii” –nuortenohjelmassa. Syksyllä yhtye esiintyi konventeissa ensin Keski-Suomessa ja pian ympäri Suomea. Uransa aikana Silvery oli erityisen suosittu Jyväskylän pohjoispuolella, jonne helsinkiläiset yhtyeet eivät mielellään pitkien välimatkojen vuoksi lähteneet. Tämä ei suinkaan ollut ainoa tekijä, miksi yhtye oli suosittu. Tämän todistavat jo yhtyeen lukuisat esiintymismatkat Etelä-Suomeen ja Helsinkiin konventteihin ja jopa nuorison suosimalle helsinkiläiselle Natsa-klubille. Yhtye

¹⁷³ Mero.

¹⁷⁴ Mero, Varakas ja Viitanen.

oli musiikillisesti taitava ja se hyväksyttiin suomalaisten yhtyeiden joukkoon myös muiden suosittujen suomalaisyhtyeiden taholta.

Koulujen lukuvuoden aikana yhtyettä työllistivät konventit ja kesäisin yhtye soitti tanssilavoilla nuorisolle suunnattuna vaihtoehtona usein koko illan esiintymisiä. Sen lisäksi yhtye toimi erityisesti kesäisin ja satunnaisesti muulloinkin taustayhtyeenä Anki Lindqvistille, Sammy Babitzinille ja Jukka Kuoppamäelle, Arto Sotavallalle ja Kivikasvoille. Suurin osa näistä taustayhtye-esiintymisistä tapahtui kesällä 1968 Ilkka Lipsasen johtaman D-tuotannon organisoimilla kesäkiertueilla, joista yhden pääesiintyjänä toimivat Kivikasvot ja Anki. Kesäisin yhtyeellä oli luonnollisesti lukumäärältään eniten esiintymisiä, mutta konventteja kiertäessäänkin sille saattoi kertyä jopa neljä esiintymistä yhden viikon aikana. Lauantaisin yhtyeelle oli usein järjestetty kaksi esiintymistä, jotta kasvavaan kysyntään pystyttiin vastaamaan. Käytännössä tämä toimi siten, että lauantain ensimmäinen esiintyminen oli esimerkiksi Riihimäellä, jossa yhtye esiintyi kahdesti neljänkymmenenviiden minuutin ajan. Tämän jälkeen yhtye siirtyi esimerkiksi Helsinkiin, jossa soitti taas kahdesti. Kyseinen menettely oli yleistä varsinkin helsinkiläisten yhtyeiden keskuudessa, joten mistään erityistoiminnasta ei sinällään ollut kyse.

Perinteisten esiintymisten lisäksi Silvery esiintyi radiossa ja televisiossa yhteensä parikymmentä kertaa, mikä luonnollisesti lisäsi yhtyeen suosiota. Lisäksi televisio- ja radioesiintymiset helpottivat yhtyeen markkinointia, jonka yhtyeen jäsenet pääosin hoitivat itse. Alkuvaiheessa Jukka Konttori avusti markkinoinnissa, mutta taloudellisten epäselvyyksien vuoksi yhtye luopui Konttorin palveluista. Kesäkiertueiden organisointi tapahtui täysin D-tuotannon kautta, joten niiden kulkuun ei yhtyeen tarvinnut puuttua. Muihin jyvaskyläläisiin popyhtyeisiin verrattuna Silvery oli ainoa, jonka toimintaa voidaan sanoa ammattimaiseksi. Yhtye yöpyi retkeilymajoissa ja hotelleissa ja sillä oli mukanaan autonkuljettajan ja teknikon tehtävissä vaihdellen Heikki Seppänen ja Pertti Pohjanheimo.

Yhtyeen esiintymiset olivat suosittuja. Lavan reunassa seurasi lähes aina innokkaimpien kuulijoiden joukko. Suurinta suosio oli Jyväskylässä ja Keski-Suomessa, jossa ihailu oli näkyvintä. Muualla Suomessakin yhtye herätti arvostusta. Stump-nuorisolehden popyhtyeiden suosiota mitanneella äänestyslistalla yhtye oli usein kymmenen parhaan joukossa yltaen parhaimmillaan sijalle kuusi. Listan järjestys muodostui lukijoiden lähettämistä äänestyslipukkeista. Yhtyeen lukuisat esiintymiset toivat myös taloudellista

hyötyä ja soittamisen voidaan sanoa olleen yhtyeen jäsenille ainakin osa-aikainen ammatti. Olennaista on kuitenkin se, että itse soittajat eivät musiikkia ammatiksi mieltäneet. Kyse oli edelleen hauskanpidosta. Eikä harrastuksella varsinaisesti rikastumaan päässyt, sillä uusia laitteita ostettiin tarpeen vaatiessa ja muutenkin ”laulaen tulee, viheltäen menee” –periaate oli yhtyeen jäsenille tuttu.¹⁷⁵

Esiintymisten kannalta Silvery oli kaupungin suosituin yhtye. Sitä aikaisemmin toimineet Mirages ja Steeples voidaan myös luokitella runsaasti esiintyneiksi ryhmiksi. Näiden aktiivisten yhtyeiden vastapainoksi voidaan luetella hyvin vähän esiintyneet yhtyeet Appledumplings, Reeling Roses, Miserables ja osittain Free. Jäljelle jäävät Tetetermite, Suspenders, Stonefaces, Thinks ja Hasses sijoittuvat loogisesti näiden kahden ryhmän väliin. Niiden keskinäistä vertailua, tai paremminkin tämän vertailun vaikeutta olen käsitellyt jo aiemmin. Tärkeä tekijä esiintymisaktiivisuudesta riippumatta oli se, että soitto koettiin teini-ikäisten harrastuksena. Jos se tuotti harrastajalleen rahaa, oli se vain mukava musiikillisen nautinnon lisä. Steeples muodostaa tästä näkökulmasta poikkeuksen, sillä he kokivat soittamisen jo tulonlähteeksi. Taloudellisten mittasuhteiden havainnollistamiseksi täytyy muistuttaa, ettei kukaan soittaja maksanut palkkioistaan veroja. Suurimmaksi osaksi palkkiot olivat niin pieniä, että niiden verottaminen olisi ollut järjetöntä. Mikäli aiheutta verotukseen olisi ollut, olivat yhtyeet oppineet tanssiyhtyeiltä tavan, jolla esiintymispalkkiosta saatiin vähennettyä matka-, mainostus- ja muut kulut siten, että soittajalle jäävä summa oli niin pieni, ettei sitä tarvinnut ilmoittaa verotukseen¹⁷⁶.

5. ENSIMMÄINEN NUORISOMUSIIKKIAALTO JA SEN SOITTAJAT

5.1 Soittaja sosiaalisine ympäristöineen

Soittajat pyrkivät ulkonäöllään erottumaan. Ulkoisen olemuksen katsottiin olevan tärkeä osa soittajaa.¹⁷⁷ Beatles antoi esikuvan hiustyyliin, joka olikin tärkein yksityiskohta soittajan ulkomuodossa. Hiusten tuli olla pitkät, mutta siistit ja aina puhtaat.¹⁷⁸ Silvery-yhtyeen jäsenet olivat hiusmallien suhteen usein muodinluoja Jyväskylässä. Tämä tekijä johtui

¹⁷⁵ Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

¹⁷⁶ Suvanto.

¹⁷⁷ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁷⁸ Mänttari ja Varakas.

siitä, että yhtyeen kitaristi Veikko Nybergin äiti oli kampaaja, joka ystävällisesti ja edullisesti suostui nuorten hiuskokeiluihin.¹⁷⁹

Yksi näistä kokeiluista oli muodiksi levinnyt permanentti, joka loivien ja aaltoilevien kiharoiden avulla toi hiuksiin aivan uudenlaista näyttävyyttä. Kampausta oli opittu ulkomaisilta esikuvilta, ja se herätti ansaittua huomiota. Silvery-yhtyeen rumpali Pekka Suvanto majoitti toisinaan kotiinsa suomalaisia suosikkiyhtyeitä heidän esiintyessään Jyväskylässä. Suosittu Topmost oli vierailulla Jyväskylässä, kun uusi permanenttikampausta oli koristanut viikon verran Suvannon hiuksia. Topmost-soittajat Heimo Holopainen ja Arto Tarkkonen innostuivat kampauksesta niin, että kävivät Jyväskylässä ollessaan hankkimassa itselleen vastaavat. Topmost-yhtyeen kautta permanenttimuoti levisi muidenkin suomalaisten soittajien piiriin ja jopa Stump-nuorisolehdessä todettiin kyseisen muodin olevan jyväskyläläisen Silvery-yhtyeen aloittama.¹⁸⁰

Vaatteiden valinnassa tärkein kriteeri oli niiden erikoisuus. Jyväskylä oli 1960-luvulla nuorisokulttuurin kannalta erittäin syrjässä. Helsingissä myytiin vaatteita joita Jyväskylässä ei saanut mistään.¹⁸¹ Tämän vuoksi vaatteita tehtiin itse, ja tarvittaessa turvauduttiin äitien ja tyttöystävien apuun.¹⁸² Erilainen ja huomiota herättävä pukeutuminen ei ollut pelkästään soittajien tavoite. Popmusiikkia kuuntelevan nuorison edustajat pyrkivät myös pukeutumaan esikuviansa mukaan.¹⁸³ Soittajat olivat kuitenkin etujoukkoa popmuodin luomisessa, ja erityisesti esiintymisasuista pyrittiin luomaan sellaiset, että niiden kantajan tunnisti soittajaksi ilman soitintakin.¹⁸⁴ Steeples teki tässä asiassa poikkeuksen. Heillä oli soittaessaan puvut päällä ja hiukset olivat lyhyet. Syynä tähän olivat yhtyeen lukuisat esiintymiset maaseudulla. Tangokansa ei olisi hyväksynyt pitkätukkia viihdyttäjikseen musiikin tyylistä riippumatta.¹⁸⁵

Yhtyetöimintä ei tuonut mukanaan alkoholin käyttöä. Jos humalakokeiluja tapahtui, se kuului normaaliin nuorison kasvuprosessiin. Vaikka alkoholia saatettiin nauttia yhtyeen jäsenten kesken, ei syy alkoholin käyttöön ollut millään muotoa musiikissa tai

¹⁷⁹ Suvanto ja Yliselä.

¹⁸⁰ Suvanto.

¹⁸¹ Nyberg.

¹⁸² Mänttari, Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

¹⁸³ Mänttari ja Suvanto.

¹⁸⁴ Yliselä.

¹⁸⁵ Nyrönen.

yhtyeoiminnassa. Esiintymistilanteissa alkoholia ei nauttinut kukaan. Tutkimukseni osalta yhtyeoiminnan alkoholittomuus selittyy osittain soittajien nuorella iällä. Suuri osa soittajista oli alle kahdeksantoistavuotiaita tai juuri kyseisen iän saavuttaneita, jolloin alkoholin rooli ylipäänsä nuorten elämässä oli vähäistä. Kontrolli nuorta kohtaan oli vanhempien ja yhteiskunnan taholta niin suurta, että alkoholin käyttö pysyi hyvin vähäisenä. Tutkimukset osoittavat, että alkoholin käytön aloitusikä oli 1960-luvulla korkeampi, kuin nykytilanteen mukaisella 1970-luvulla.¹⁸⁶ Tupakointi sen sijaan oli yleisempää ja hyväksytympää. Senkään ei katsottu kuuluvan olennaisena osana soittajan olemukseen, vaan kyseessä oli enemmänkin aikuistumisriitti, jota suoritti suuri osa nuorisosta harrastuksesta riippumatta.¹⁸⁷

Vanhempien suhtautuminen soittoharrastukseen oli myönteinen¹⁸⁸. Sen kustannuksia pidettiin suurina, mutta taloudellisessa mielessä vanhempien mieli muuttui kun esiintymisistä saatuja vähäisiä rahoja käytettiin omien mieltymyksiensä lisäksi myös koulukirjojen ostoon¹⁸⁹. Koulumenestys aiheutti huolta ja keskustelua, mutta pakkotoimiin ei kukaan vanhemmista ryhtynyt, jotta lapsi koulunumeroitaan olisi parantanut. Itse musiikkia vanhemmat eivät ymmärtäneet lainkaan, vaatteista tai hiustyylistä puhumattakaan. Vaikka niitä kauhisteltiin, ymmärrettiin esimerkiksi erikoisen pukeutumisen olevan tärkeä osa soittajan olemusta¹⁹⁰. Vanhemmat antoivat myös tukea soittoharrastukseen. Osa yhtyeistä sai harjoittelupaikan vanhempiensa kellarista tai autotallista¹⁹¹; ja osa äideistä ompeli pophenkisiä vaatteita lapsensa toivomuksesta¹⁹². Vanhempien hyväksynnän yleinen merkki oli se, että yleensäkin saatiin soittaa. Mikäli vanhemmat olisivat soiton kieltäneet, ei soittajilla nuoren ikänsä, ja siitä johtuvan taloudellisen riippuvuutensa vuoksi olisi juurikaan ollut mahdollisuuksia taistella vanhempiensa päätöstä vastaan.¹⁹³

Opettajien suhtautuminen soittoharrastuksensa vuoksi ulkonäöllisesti erilaisiin nuoriin oli lähinnä huolestuneen oudoksuva¹⁹⁴. Huonojen koulunumeroiden vuoksi joutui helposti opettajien tarkkailuun, mutta pelkän soittoharrastuksen vuoksi päätyi vain harvojen

¹⁸⁶ Peltoniemi ja Voipio 1983, s.94.

¹⁸⁷ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁸⁸ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁸⁹ Mänttari ja Sourander.

¹⁹⁰ Mänttari, Suvanto ja Yliselä.

¹⁹¹ Sourander ja Varakas.

¹⁹² Yliselä.

¹⁹³ Sourander.

¹⁹⁴ Mänttari ja Suvanto.

opettajien epäsuosioon¹⁹⁵. Vaikka opettajat toisaalta kauhistelivat uutta musiikki-intoilua, järjestyi monille yhtyeille silti esiintymisiä konventteihin sekä harjoituspaikkoja koulujen pommisuojusta ilman kustannuksia. Eräänlaisen virallisen tunnustuksen sai Steeples voittaessaan popyhtyeiden Suomen mestaruuden vuonna 1964, jolloin poikien koulu Jyväskylän Lyseo kirjasi saavutuksen vuosikertomukseensa¹⁹⁶.

Vanhempia tai opettajia soittajat eivät pyrkineet harrastuksellaan erityisesti uhmaamaan. Vaikka harrastus toi mukanaan voimakkaan tunteen siitä, että jotain uutta ja mullistavaa oltiin tekemässä, ei musiikki ollut kenellekään suoranaista kapinaa.¹⁹⁷ Vanhempien lapsiinsa kohdistama kontrollointi perustui auktoriteetin lisäksi myöskin rahaan, jonka suhteen lapset olivat vanhemmistaan täysin riippuvaisia. Tähän toivat muutosta soitolla ansaitut taskurahat, jotka helposti nostattivat soittajissa itsenäisyyden tunteita, vaikka he todellisuudessa kuitenkin olivat taloudellisesti täysin vanhempiensa huolenpidon alaisina.¹⁹⁸

Kaveripiirissä soittajaan suhtauduttiin usein neutraalisti, mutta monet tunnistivat avoimesti arvostuksensa ja ihailunsa. Epäsuorasti ihailu näkyi kaveripiirin laajentumisena ja eräänlaisena sosiaalisen aseman nousuna¹⁹⁹. Toisaalta esiintyi myös täysin vastakkaista käyttäytymistä. Erityisesti koulukavereista osa suhtautui soittajiin täysin kielteisesti ja uhkaili jopa pahoinpitelyillä ja hiusten pakkoleikkauksilla²⁰⁰. Minkäänlaiseen ylpeilyyn tai kavereiden vähättelyyn soittajat eivät katsoneet syyllistyneensä, vaikka kavereiden ihailu imartelevaa olikin. Vanhat kaveripiirit säilyivät sosiaaliselta järjestykseltään pääosin samanlaisina riippumatta siitä, sattuiko joku sen jäsenistä soittamaan yhtyeessä vai ei.²⁰¹

Yhtyeen jäsenyys oli 1960-luvulla status. Tämän huomasi erityisesti tyttöjen suhtautumisesta, joka oli näkyvän ihailevaa. Osasy soittajien suosittuun asemaan tyttöjen keskuudessa saattoi perustua muihin poikiin verrattuna suurempaan näkyvyyteen esiintymisten kautta²⁰². Jälkikäteen soittajat tiedostivat harrastuksensa tuoneen itsevarmuutta sosiaaliseen kanssakäymiseen niin poikien kuin tyttöjenkin kanssa. Vaikka soittajat olivat tyttöjen suosiossa, oli toiminta heidän välillään nykyaikaan verrattuna erittäin

¹⁹⁵ Nyrönen ja Suvanto.

¹⁹⁶ Nyrönen.

¹⁹⁷ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

¹⁹⁸ Sourander.

¹⁹⁹ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen ja Mero.

²⁰⁰ Mänttari ja Yliselä.

²⁰¹ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

konservatiivista. Pitkät katseet ja kirjeet olivat ihailun yleisimmät merkit, jotka nekin tuntuivat erittäin imartelevilta.²⁰³ Sosiaalisesti katsottuna soittoharrastus saattoi olla myös ongelma varsinkin seurusteleville. Tyttöystävä ja aikaa vievä harrastus lukuisine viikonloppuesiintymisineen oli hankala yhdistelmä, jonka koossapitäminen koettiin ajoittain enemmän kuin vaikeaksi²⁰⁴.

Jyväskylässä varsinaista joukkoihailua kohtasi erityisesti Silvery. Yhtyeen jäsenet tunnistettiin kaupungilla liikkeessa, eikä parinkymmenen tytön seuraaminen idolinsa perässä ollut harvinaista²⁰⁵. Ihailutoiminnan laajuus oli kuitenkin niin pientä, ettei sitä koettu missään määrin negatiiviseksi. Vaikka yhtyeillä vakiokannattajansa olikin, ei järjestäytynyttä ihailijatoimintaa ollut²⁰⁶. Silvery-yhtyeen osalta ihailijakerhon perustus jäi puheen asteelle. Silloinkin asiaa olivat ajamassa ihailijat, eivätkä yhtyeen jäsenet itse²⁰⁷. Yleisesti ottaen soittajien asema oli nuorison hierarkiassa korkealla, sillä esimerkiksi urheilijoita ei ihailtu ja kunnioitettu siinä määrin kuin soittajia.²⁰⁸

Jyväskyläläiset poppyhtyeet muodostivat yhdessä muiden pophenkisten nuorten kanssa ryhmittymän, joita nimitettiin yksinkertaisesti poppareiksi. Kuten edellä mainitsin, oli suhtautuminen poppareihin päällisin puolin myönteistä ainakin oppikoululaisten parissa. Nuorison joukosta löytyi kuitenkin ryhmä, joka suhtautui poppareihin täysin kielteisesti. Tämän ryhmän jäseniä kutsuttiin nimellä rasvis. Nimi on puhekielinen lyhennys nimestä rasvapää, joka johtui ryhmän poikien hiusmallin aikaansaamiseksi käytetystä hiusrasvasta. Rajusti yleistäen rasviksen voisi määritellä työläistäustaiseksi, ammattikoulun oppilaaksi tai sieltä valmistuneeksi. Keskeinen yhdistävä tekijä oli kuitenkin negatiivinen suhtautuminen popmusiikkiin ja poppareihin. Rasviksia tuli erityisen paljon Köhniön ja Kypärämäen kaupunginosista²⁰⁹.

Rasvisten ja poppareiden välinen raja oli jyrkkä, joka näkyi selkeinä reviiereinä esimerkiksi nuorison suosimissa kahviloissa. Myös sukupuolten välistä seurustelua näiden ryhmittymien välillä vältettiin. Rasvikset suhtautuivat poppareihin aggressiivisesti, mutta varsinaiset

²⁰² Mänttari.

²⁰³ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen ja Mero.

²⁰⁴ Nyrönen.

²⁰⁵ Nyberg.

²⁰⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

²⁰⁷ Suvanto.

²⁰⁸ Julin, Mänttari, Nyberg, Sourander, Suvanto, Varakas ja Yliselä.

tappelut olivat harvinaisia. Negatiivinen asenne näkyi lähinnä uhkailuina ja tönimisinä. Uhkailut otettiin kuitenkin poppareiden piirissä niin vakavasti, että rasvisten suosimissa paikoissa, kuten torilla ja kirkkopuistossa liikkumista vältettiin iltaisin.²¹⁰ Rasvikset ja popparit heijastivat hyvin Suomessa tapahtuvaa nuorisokulttuurimurrosta²¹¹. Käsittelen tutkimukseni lopussa muuttuvaa nuorisokulttuuria laajemmin ja näiden ryhmien roolia jyvaskyläläisnuorison valta- ja eliittikulttuurin edustajina 1960-luvun puolivälistä 1970-luvun alkuun.

Koko Jyvaskylän popmusiikkikulttuuri 1960-luvulla oli selkeästi oppikoulusidonnaista. Tämä sama sidonnaisuus näkyi myös soittajien sosiaalisia taustatekijöitä tarkastellessa. Vanhempien koulutuksen, ammattien tai tulotason mukaan ei löytynyt mitään tekijää, joka olisi yhteytoiminnan liittänyt yläluokan tai työväenluokan harrastukseksi. Sen sijaan vanhemmilla oli pyrkimys kouluttaa lapsiaan mahdollisimman korkealle riippumatta omista koulutuksellisista ja ammatillisista lähtökohdista. Tämän johdosta monet soittajat suorittivat oppikoulun. Aikaisemmin olen käsitellyt yhtyeiden perustamista, jonka yhteydessä kävi ilmi, että useat tutkimusajankohdan yhtyeet perustettiin nimenomaan koulunkäynnin synnyttämien kavereussuhteiden perusteella. Ja vaikka jotkut yhtyeet perustettiin asuinpaikan tai jonkun muun vastaavan seikan perusteella, oli suurimmalla osalla jäsenistöstä opiskelupaikka oppikoulussa. Osa yhtyeistä harjoitteli koulujen pommisuojoissa ja kaikkien yhtyeiden merkittävin esiintymistilanne olivat ehdottomasti oppikoulujen konventit. Soittajien ja yhtyeiden oppikoulusidonnaisuus on esimerkki siitä, kuinka nykyisen kaltainen nuorisokulttuuri Jyvaskylässä lähti liikkeelle juuri oppikoulujen parista. Jyvaskylässä erityisesti Lyseon oppilaiden rooli paikallisen popkulttuurin kehittäjänä oli merkittävä.²¹² Tutkimusajankohdan yhtyeistä puolet oli lyseolaispoikien aikaansaannoksia.

1960-luvulla popmusiikki oli nuorten harrastus, jonka koettiin kiinteästi kuuluvan menossa olevaan elämänvaiheeseen, joka kirjoitusten ja opiskelujen myötä tulisi loppumaan. Tutkimukseni mukaan tämä piti paikkaansa ainakin Jyvaskylässä. Aloittaessaan soittoharrastustaan ja yhteytoimintaa soittajien matemaattisesti laskettu keski-ikä oli vähän yli viisitoista vuotta. Vastaavasti toiminnan loppuessa keski-ikä oli noin kahdeksantoista vuotta. Harrastustoiminnan sijoittuminen näiden ikävuosien väliin mukaillee yhteytoiminnan

²⁰⁹ Mänttari.

²¹⁰ Mänttari, Sourander ja Yliselä.

²¹¹ Heiskanen ja Mitchell 1985, s.75.

²¹² Mänttari, Sourander ja Varakas.

oppikoulusidonnaisuutta. Oppikoulun kuudes, seitsemäs ja kahdeksas luokka eli nykyinen lukio käytiin ja käydään läpi juuri ikävuosien viisitoista ja kahdeksantoista välillä. Kirjoitusten kynnyksellä, jolloin moni lopetti soittoharrastuksensa, suurin osa soittajista oli täyttänyt kahdeksantoista, ja osa jo yhdeksäntoista, mikä selittää hyvin matemaattisesti lasketun aloitus- ja lopetusiän keskiarvon.

Soittoharrastusta aloittaessaan tutkimusajankohtani nuorimmat soittajat olivat kolmetoistavuotiaita ja vanhin yhdeksäntoistavuotias. Nykyhetkeen verrattuna aloitusikä kolmentoista ja yhdeksäntoista välillä ei ole mitenkään epätavallinen. Merkittävä ero 1960-luvun soittajan ja nykyhetken soittajan välillä muodostuu kun tarkastellaan soittoharrastuksen lopettamisikää. 1960-luvun jyvaskyläläissoittajien harrastus loppui ikävuosien viisitoista ja kaksikymmentä välillä. Yli kaksikymmentävuotiaaksi soittamista jatkoi vain kolme soittajaa, jotka siirtyivät soittoharrastuksensa vuoksi 1970-luvun alussa Helsinkiin. Nykyisin soittoharrastusta jatketaan huomattavasti pidempään. Opiskelu, työnteko tai perheen perustaminen ei enää nykyisin aiheuta yhtä itsestään selvää päätöstä lopettaa soittoharrastusta kuin 1960-luvulla. Ja vaikka soittoharrastus olisi 1960-luvulla jatkunut yli kahdenkymmenen ikävuoden, oli kyseessä soitto usein jonkun tanssiorkesterin mukana täysin ammattimielessä. Tästä poikkeuksena jo edellä mainitut Pekka Suvanto, Jussi Kauppinen ja Aarno Yliselä, joiden soittoura jatkui helsinkiläisten yhtyeiden mukana. Tästäkin kolmikosta vain Suvannon harrastus jatkui Helsingissä pidempään kuin vuoden²¹³.

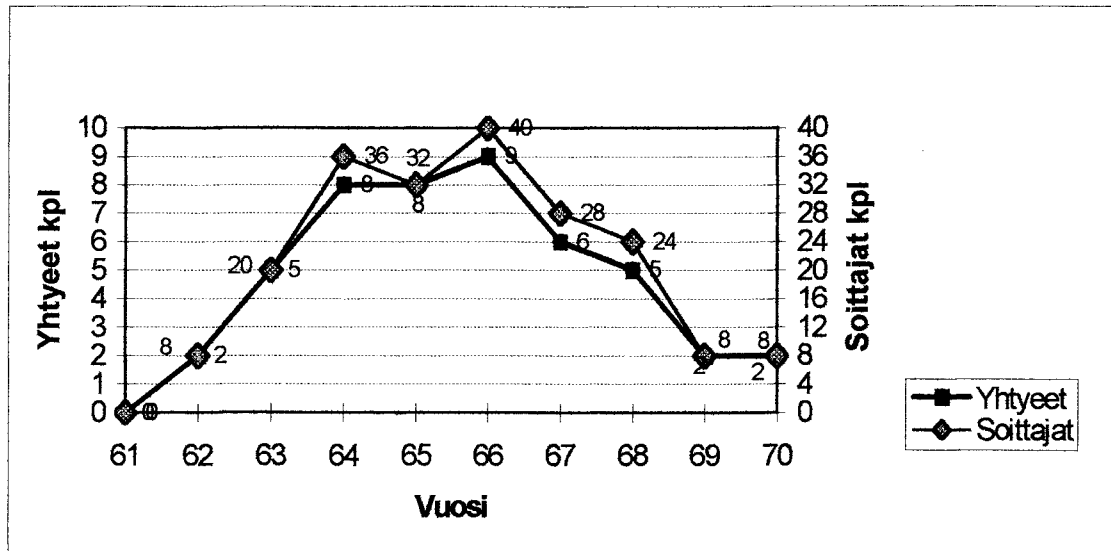
Jyvaskylän 1960-luvun popyhtyeiden jäsenistä vain kaksi oli tyttöjä. Miserables-yhtyeen Pirkko Virolainen ja Suspenders-yhtyeen Irmeli Koskinen olivat molemmat laulusolisteja, ja Koskinen vielä poikkeuksellisesti yhtyeensä soolokitaristi. Kaikki muut soittajat Jyvaskylässä 1960-luvulla olivat poikia. Nuorisomusiikin miesvaltaisuus ei ole aika- tai paikkasidonnainen tekijä. Sama seikka on ollut havaittavissa jo nuorisomusiikin synnystä lähtien joka puolella, jossa nuorisomusiikkia on soitettu ja kuunneltu, joten siinä suhteessa 1960-luvun Jyvaskylässä on liikuttu täysin esikuvien mukana.

5.2 Ensimmäisen nuorisomusiikkiaallon jaksotus

Tarkastelemalla alla olevasta kaaviosta (Kuva 2.) jyvaskyläläisten yhtyeiden ja niiden soittajien lukumääriä eri vuosina 1960-luvulla löytyy eri vaiheita paikallisen

²¹³ Suvanto ja Yliselä.

nuorisomusiikin kehityksessä. Yhtyeiden lukumäärää kuvaavan käyrän avulla olen jaksottanut ensimmäisen nuorisomusiikkiaallon neljään eri vaiheeseen. Haastattelujeni perusteella löysin laatimani jaksotuksen taustalle myös käytännön tapahtumia, jotka hyvin peilaavat käyrän esittämiä tietoja.



Kuva 2. Jyväskyläläisyhtyeet ja soittajat 1961-1970.

Ensimmäinen jakso ovat vuodet 1962 ja 1963. Tätä jaksoa nimitän jyväskyläläisen nuorisomusiikin esivaiheeksi. Vuonna 1962 toimivia, tosin vasta kyseisen vuoden loppupuolella perustettuja yhtyeitä oli kaksi; Mirages ja Suspenders-yhtyeen alkumuoto Striplings. Vuoden 1963 loppuun mennessä yhtyeiden lukumäärä kasvoi viiteen. Näistä viidestä edellä mainitut ja Steeples olivat jo esiintyviä yhtyeitä kun taas Appledumplings ja Miserables -yhtyeiden toiminta kyseisenä vuonna oli vasta epäsäännöllisen ja -määräisen alkupuuhailun tasolla.²¹⁴

Toinen jakso sijoittuu vuosiin 1964–1966. Kyseisenä ajankohtana popmusiikista ja yhtyeiden perustamisesta tuli erityisesti oppikoulunuorison keskuudessa eräänlainen muotiasia.²¹⁵ Käytännössä tämä muoti näkyy yhtyeiden lukumäärässä. Vuosina 1964 ja 1965 toimivia yhtyeitä oli kahdeksan. Huippuvuonna 1966 yhtyeitä oli parhaimmillaan yhdeksän. Vuodesta 1963 vuoteen 1966 yhtyeiden lukumäärä lähes kaksinkertaistui ja vuoteen 1962 verrattuna yli nelinkertaistui.²¹⁶ Vuosien 1964–1966 välistä jaksoa kutsun trendikaudeksi, koska yhtyeitä perustettiin erityisesti niiden muodikkouden vuoksi. Samalla kun popyhtyeet

²¹⁴ Nyberg, Nyrönen, Tuormaa, Varakas ja Yliselä.

²¹⁵ Mänttari, Sourander ja Varakas.

²¹⁶ Mänttari, Nyberg, Sourander, Tuormaa, Varakas, Viitanen ja Yliselä.

olivat muotia, oli niiden perustamiskynnyksensä seuraaviin ajanjaksoihin verrattuna matalampi. Trendikausi oli myös aiemmin mainittujen ”coca-cola –yhtyeiden” kulta-aikaa, sillä soittajan statukseen saattoi riittää jäsenyys virtuaaliyhtyeessäänkin. Soittajien kehittyessä kehittyivät myös yhtyeet, jolloin statusarvoksi ei riittänytkaan pelkkä jäsenyys yhtyeessä, vaan se muodostui yhä enemmän yhtyeen ja soittajan soittotaidon perusteella.²¹⁷ Kehityksen seurauksena uusia yhtyeitä ei enää perustettu ilman musiikillisia toimintaedellytyksiä, ja ”coca-cola –yhtyeet” kuolivat sukupuuttoon.

Trendikautta seurasi laadullisesti jyvaskyläläisen nuorisomusiikin huippukausi, jolloin yhtyeet ja soittajat saavuttivat musiikillisesti ja toiminnallisesti parhaan tasonsa.²¹⁸ Tästä yleistyksestä on suljettava pois Steeples, jonka musiikillista huippukautta oli lähes koko sen toiminta-aika.²¹⁹ Huippukausi ajoittui vuosiin 1967 ja 1968, jolloin yhtyeiden lukumäärä oli pudonnut ensin kuuteen ja lopulta vuonna 1968 viiteen. Täysin uusia yhtyeitäkään ei Hasses-ryhmää lukuun ottamatta enää perustettu.²²⁰ Vaikka määrällisesti arvioituna nuorisomusiikin harrastus väheni kyseisenä ajankohtana, on nimitys huippukaudesta perusteltu, koska sen aikana jyvaskyläläiset yhtyeet olivat lähimpänä kansallista tasoa 1960-luvulla. Olen myös määritellyt Silvery-yhtyeen ensimmäisen kokoonpanon toiminta-ajan yhdeksi huippukaudeksi määrittelijäksi. Tämän ajattelumallin mukaan huippukauden ensiaskeleet otettiin jo kesällä 1966, jolloin Silvery perustettiin. Vastaavasti huippukauden loppuminen kytkeytyy suoraan yhtyeen ensimmäisen kokoonpanon toiminnan päättymiseen syksyllä 1968. Silvery-yhtyeen ensimmäisen kokoonpanon roolin huippukauden määrittelijänä perustelen sillä, että se oli paikallisista yhtyeistä kiistatta suosituin ja siihen kulminoitui jyvaskyläläisen popmusiikin kehitys.

Huippukausi loppui syksyllä 1968. Siihen mennessä toimintansa lopettivat seuraavat yhtyeet: Silvery, Tetetermite, Free sekä jo vuodesta 1967 asti passiivisemmin toiminut Thinks.²²¹ Vuoden 1967 puolella toimintansa oli lopettanut Miserables.²²² Ainoa huippukaudesta toiminut ryhmä, joka jatkoi soittamista vuoden 1968 jälkeen, oli Hasses. Sekin oli perustettu vasta vuonna 1967, joten sen kuuluminen huippukauden yhtyeiden

²¹⁷ Mänttari.

²¹⁸ Mänttari, Nyberg, Suvanto ja Yliselä.

²¹⁹ Nyberg ja Nyrönen.

²²⁰ Mero, Mänttari, Nyberg, Sourander, Tuormaa, Varakas, Viitanen ja Yliselä.

²²¹ Mero, Mänttari, Nyberg, Sourander ja Yliselä.

²²² Varakas.

joukkoon johtuu täysin sen perustamisajankohdasta johtuvasta laskennallista syystä. Yhtyeen varsinaista toiminta-aikaa olivat vuodet 1968-1970.²²³

Vuodet 1969 ja 1970 ovat jyvaskyläläisen nuorisomusiikin ensimmäisen aallon loppuaikaa. Silloin täällä toimivat vain Hasses ja Silvery-yhtyeen toinen kokoonpano. Näidenkin yhtyeiden toiminta ei saavuttanut samaa tasoa kuin huippukauden yhtyeet. Loppukausi oli kuin jatko aika puoli vuosikymmentä kestäneelle pophuumalle. Kaiken kaikkiaan koko popkulttuuri hiljeni loppukauden aikana. Uusia yhtyeitä ei perustettu, esiintymiset vähenivät ja suosioon alkoivat tulla iskelmällisempää linjaa edustaneet solistit kuten Danny ja Johnny. Silvery-yhtyeen toinen kokoonpano lopetti toimintansa vuonna 1970, koska se turhautui vähäisiin esiintymisiin, ja samana vuonna myös Hasses lopetti sen kolmen soittajan lähdettyä armeijaan.²²⁴ Viimeisen kauden yhtyeiden toiminnan loppuessa päättyi myös Jyvaskylän nuorisomusiikin ensimmäinen aalto.

Esittelemäni jaksotus tulee esiin myös soittajien lukumääriä tarkasteltaessa. (Kuva 2.) Käyrästä näkyy, kuinka soittajien lukumäärä kasvaa jyrkästi saavuttaen huippunsa trendikaudella vuonna 1966, jolloin aktiivisia soittajia oli neljäkymmentä. Soiton laadukkuuden ja yhtyeiden suosion perusteella nimetty huippukausi kuitenkin jo vähensi soittajien lukumäärää ensin kahteenkymmenekahdeksaan ja lopulta kahteenkymmeneen neljään. Selkein muutos tapahtuu huippukauden jälkeen, jolloin soittajien lukumäärä putoaa kahdestakymmenestä neljästä soittajasta kahdeksaan. Tämä pudotus on hyvä todiste siitä, että pophuuma Jyvaskylässä laantui voimakkaasti 1960-luvun loppua kohden.

6. PÄÄTÄNTÖ

6.1 Paikallisen nuorisomusiikin kehityksen tauko 1970-luvun alussa

Kuten edellisessä kappaleessa mainitsen, on Jyvaskylän nuorisomusiikin ensimmäinen aalto rajoitettavissa vuosien 1962 ja 1970 välille. Se alkoi ja loppui, eikä paikallinen nuorisomusiikki suinkaan jatkanut kehittymistään tasaisesti Mirages-yhtyeen perustamisesta nykypäivään. Silvery-yhtyeen jälkimmäisen kokoonpanon ja Hasses-yhtyeen toiminnan

²²³ Viitanen.

päättymistä vuonna 1970 seurasi Jyväskylässä muutaman vuoden hiljaisuus nuorisomusiikin osalta. Seuraava paikallinen nuorisomusiikkiaalto sijoittuu 1970-luvun puoliväliin. Jo saman vuosikymmenen alussa oli Jyväskylän alueella perustettu Rock Cadillac ja Lady Jane –yhtyeet. Kyseiset yhtyeet toimivat aktiivisesti ja säännöllisesti kuitenkin vasta 1970-luvun puolesta välistä eteenpäin. Kyseisenä ajankohtana Jyväskylässä alkoi myös tapahtua liikehdintää kahden uuden nuorisomusiikkityylin osalta. Toinen oli yleismaailmallinen punkmusiikki ja toinen Tampereelta keskuspaikan saanut uusi suomirock-nimen saanut musiikkityyli.²²⁵ Jyväskylän toinen nuorisomusiikkiaalto eroaa edeltäjästään ennen kaikkea siksi, että sille ei ole löydettävissä mitään selkeää loppukohtaa, vaan se on jatkunut ja jatkuu edelleen. Musiikkityylien trendit ovat vaihdelleet, mutta 1970-luvun puolesta välistä lähtien on Jyväskylässä ollut jatkuvasti toimivia nuorisomusiikkityhteitä. Näiden yhtyeiden aktiivisuustaso on vaihdellut harrastelijayhtyeistä valtakunnallisesti suosittuihin ammattimaisesti toimiviin yhtyeisiin.²²⁶

Selkeä toiminnallinen tauko kahden jyväskyläläisen nuorisomusiikkiaallon välillä tuli esiin haastatteluja tehdessäni. 1960-luvun soittajista kukaan ei kyennyt nimeämään yhtään paikallista yhtyettä Silvery-yhtyeen viimeisen kokoonpanon jälkeiseltä ajalta. Mahdollista on, että oman soittoharrastuksen loputtua kiinnostus nuorisomusiikkiin on loppunut muutoinkin, ja tämä edesauttaisi huonomuistisuutta kyseisen ajankohdan yhtyeitä kohtaan. Mutta koska haastatellut vastasivat asian suhteen täysin samankaltaisesti, on perusteltua sulkea pois kiinnostuksen puutteen aiheuttama muistamattomuus kyseisen hiljaisuuden syynä. Vahvistuksen todelliselle hiljaisuudelle antaa Timo Holopaisen haastattelu. Lady Jane –yhtyeessä soittanut Holopainen ei muistanut yhtyeensä perustamisajankohdalta mitään muuta toimivaa jyväskyläläisyhtyettä.²²⁷

Jyväskylän ensimmäisen ja toisen nuorisomusiikkiaallon välisen hiljaisuuden syynä näen kolme eri tekijää. Ensimmäinen näistä tekijöistä on 1960-luvun soittajien harrastustoiminnan täydellinen loppuminen Jyväskylässä viimeistään vuonna 1970. Toiminnan loputtua esimerkiksi varusmiespalveluksen vuoksi, ei sitä enää jatkettu tauon jälkeen, vaan harrastus kuoli täysin. Koko Jyväskylän nuorisomusiikin kannalta tämä tarkoitti sitä, että kulttuurin siirtymistä seuraavalle sukupolvelle ei tapahtunut. Nykyisin soittajat jatkavat harrastustaan

²²⁴ Suvanto, Viitanen ja Yliselä.

²²⁵ Holopainen.

²²⁶ Bruun ym. 1998, s.234,333,377,442.

²²⁷ Holopainen.

vanhemmiksi, soittavat kenties useammassa yhtyeessä ja kokonaisuudessaan useamman soittajan kanssa. Näin nuoremmat soittajat saavat mahdollisuuksia soittaa vanhempien ja kokeneempien soittajien kanssa, ja kulttuuri siirtyy soittajien kesken huomaamatta.

Tämä totaalinen nuorisomusiikkikatkos Jyväskylässä aiheutti sen, että 1970-luvulla kehittynyt nuorisomusiikkikulttuuri joutui aloittamaan laitteistoa lukuun ottamatta lähes tulkoon samasta pisteestä kuin nuorisomusiikkikulttuuri 1960-luvulla. Kokonaisuudessaan 1970-luvun nuorisokulttuuri kohtasi kuitenkin henkisesti myönteisemmän vastaanoton kuin edeltäjänsä. Sen ei enää tarvinnut taistella oman kulttuurinsa oikeutuksesta siinä määrin kuin 1960-luvun nuorisokulttuurin. Siksi 1970-luvun paikallisen nuorisomusiikkikulttuurin työtä ja merkitystä ei pidä verrata 1960-lukuun, jolloin uusi nuorisokulttuuri ilmeni nimenomaan juuri uuden nuorisomusiikin myötä. 1970-luvun puolivälissä syntynyt Jyväskylän toinen nuorisomusiikkiaalto syntyi sille myönteiseen ja jo olemassa olevaan nuorisokulttuuriin ja oli vain hetkellisesti puuttunut osa siitä. 1960-luvulla tapahtui juuri toisinpäin. Nuorisomusiikin myötä syntyi Jyväskylässä nuorisokulttuuri, joka jatkoi ja jatkaa kulkuaan edelleen. Ainoastaan nuorisomusiikkikulttuurissa koettiin paikallisesti hetkellinen hiljaisuus.

Nuorisomusiikin kehittyminen maailmanlaajuisesti ja sen myötä Suomessakin saattoi osaltaan vaikuttaa yhteytoiminnan hetkelliseen hiljaisuuteen Jyväskylässä. 1960-luvun lopulla suosituksi tulleet progressiivinen ja psykedeelinen rockmusiikki erosivat perinteisestä popmusiikista huomattavasti. Progressiivinen rock nosti soittotaidon merkitystä lähes virtuositeetin jumalointiin asti ja psykedeelinen rock vaati mittavaa laitteistoa musiikillisten inspiraatioiden toteuttamiseen. Nämä kaksi tyyliä korostivat myös oman sävellystyön merkitystä. Näin ollen parissa vuodessa liikuttiin nuorisomusiikin suhteen erittäin pitkä matka, mikäli asiaa tarkastellaan tyyppillisen harrastelijasoittajan näkökulmasta. Beatles-yhtyeen johtaman popmusiikin pariin oli Suomessa päästy putkiradioiden ja itse tehtyjen kitaroiden avulla. Liikkeelle lähdettiin yleensä yksinkertaisista kappaleista, joita opeteltiin korvakuulolta. Progressiivinen rock vaati soittajaltaan nuotinlukutaitoa, musiikin teorian tietämystä ja oman instrumenttinsa sujuvaa hallintaa. Popmuusissa aloitettiin valmiiksi puun latvasta eli perustettiin ensin yhtye ja opeteltiin sitten soittamaan. Nyt tehtiin juuri toisin päin. Ensimmäinen soittotaito ja sitten yhtye. Yleinen henki nuorisomusiikissa siirtyi hauskanpidosta vakavuuteen. Tätä musiikillista vakavuutta kesti Suomessa 1970-luvun alkupuolen ajan kunnes Hurriganes-yhtyeen johdattama uusrock saavutti jalansijaa yhdessä Juice Leskisen ja muiden

tamperelaisvaikutteisten suomirock-tekijöiden kanssa. Kun Suomen nuorisomusiikki suuntasi kohti progressiivista rockmusiikkia, tapahtui sama Jyväskylässä. Uusi musiikkityyli nosti merkittävästi uusien yhtyeiden perustamiskynnystä.

Itse katson tärkeimmäksi tekijäksi jyväskyläläisyhtyeiden katoamiseen 1960- ja 1970-luvun taitteessa samaan aikaan tapahtuneen konventtien vähenemisen ja viimein loppumisen. Yksi osatekijä tähän olivat voimakkaasti kasvaneet järjestyshäiriöt. Järjestyshäiriöiden taustalla oli erityisesti alkoholin käytön lisääntyminen konventtien yhteydessä. Alkoholin käytön lisääntymistä nuorison keskuudessa kyseisenä ajankohtana voi osaksi selittää vuonna 1969 tapahtuneella keskioluen myynnin sallimisella normaaleissa elintarvikeliikkeissä, jolloin sen saatavuus nuorison keskuudessa kasvoi.²²⁸

1960-luvulla konventit olivat yhtyeille tärkein esiintymispaikka, ja niissä pääsivät esiintymään aloittelevat yhtyeetkin. Konventtien runsas lukumäärä Keski-Suomen alueella mahdollisti esiintymisiä usealle yhtyeelle tiheään tahtiin. Niinpä tuon ajan yhtyeet olivat onnekkaita, koska niillä oli oman soittohalukkuuden lisäksi tilausta yleisön suunnalta. Ne siis saavuttivat soittaessaan yhden yhtyetoiminnan päämäärän, esiintymisen. Kun esiintymismahdollisuudet vähenivät, vähenivät samalla myös yhtyeet. Tämän saman teorian voi todistaa Jyväskylässä jo aiemmin Free-yhtyeen ja Silvery-yhtyeen toisen kokoonpanon toiminnan loppumisen avulla. Tärkein tekijä molempien yhtyeiden toiminnan päättymiseen oli ennen kaikkea esiintymisten vähäisyys, jolloin soittoharrastuksesta katosi mielekkyys²²⁹. Soitto puhtaasti musiikin vuoksi olisi vaatinut suuren motivaation jatkuakseen pidempään.

Kun konventit vähenivät ja loppuivat, tarvittiin yhtyeille uusia esiintymistilaisuuksia ja –paikkoja. Jyväskylässä oli nuorisolle järjestetty erityisiä nuorisomusiikkitapahtumia jo 1960-luvun alkupuolelta lähtien. Niiden keskeinen idea oli tarjota nuorisolle jotakin yhteiskunnallisesti hyväksyttyä tekemistä valvotuissa olosuhteissa. Ja vaikka ne olivatkin suosittuja, eivät ne pystyneet kilpailemaan yleisöstä konventtien tai Jyväskylä Go! Go! -tapahtumien kanssa. Yksi syy voi olla se, että konventeissa yleisöllä oli aktiivinen rooli tapahtuman kokonaisuuden kannalta. Tällä tarkoitan sitä, että pelkällä musiikin kuuntelulla konventit tuskin olisivat niin suosittuja olleet. Yleisön suurin houkutus konventteihin oli tanssi, jonka avulla luotiin kontakteja vastakkaiseen sukupuoleen. Onnistunut konventti

²²⁸ Peltoniemi ja Voipio 1983, s.101-102 ja 198-199.

²²⁹ Mero ja Suvanto.

koostui musiikista, jonka tarjosi yhtye, mutta myöskin tanssista, jonka syntyminen oli yleisön ansiota. Tässä suhteessa konventit olivat vain osa suomalaista tanssiperinnettä. Todennäköisesti ilman tanssivaa yleisöä ei olisi ollut myöskään konventteja.

1960-luvun satunnaisesti järjestetyt ja selkeän yhteiskunnallisen valvonnan alaisuudessa suoritettut nuorisotapahtumat olivat olleet vain ylimääräinen lisä nuorisomusiikkitarjontaan Jyväskylässä. 1970-luvulle tultaessa tämä ylimääräinen lisä oli määrällisesti pysynyt lähes samana, mutta sen merkitys nuorisolle oli muuttunut. Niistä oli tullut lähes ainoita mahdollisuuksia kuunnella nuorison esittämää musiikkia. Yhteiskunnan järjestämän nuorisotoiminnan symboliksi avattiin Jyväskylässä vuonna 1967 Koskenharjun nuorisotalo, jossa vietettiin erityisiä avoimen ovien iltoja²³⁰.

Vaikka satunnaisia tapahtumia nuorisotaloilla järjestettiin, ei se auttanut yhtyeitä. Niissä esiinnyttäessä tilaisuus oli selkeän konserttimainen, jolloin yleisön odotukset yhtyeitä kohtaan olivat selkeästi korkeammalla kuin konventeissa, joissa musiikki oli suurelle yleisön osalle vain tanssin rytmittäjä. Lisäksi nuorisotaloilla ympäri Suomea aloitettiin 1960 ja 1970-luvun taitteessa nuorison suosion saavuttaneet diskoteekki-illat. Jyväskylässä diskoteekki-idea viriteltiin yksityisin varoin jo 1967, jolloin Keljossa toimi hetken aikaa Silverdisc -niminen paikka. Diskoteekeissa ei nykyisen tavan mukaan ollut tilaa elävälle musiikille, sillä musiikista huolehti levyjä soittanut dj. Diskoteekkien ja levyiltä soitetun musiikin hyvä puoli oli se, että sen avulla saavutettiin helposti mahdollisimman laaja kuulijakunta. Ja taloudellisesti yhden dj:n kustannukset verrattuna yhtyeisiin olivat pienemmät, mikä julkisen sektorin nuorisotoiminnassa tietysti oli merkittävä tekijä.

Konventtien loppuminen ja diskoteekkien suosio johtivat siihen, että 1970-luvun alun jyvaskyläläisyhtyeet Lady Jane ja Rock Cadillac joutuivat itse järjestämään tapahtumia päästäkseen esiintymään. Jyväskylässä suosittu vuokratila oli ylioppilaskunnan talon Ilokiven yläkerta, jossa tapahtumia järjestettiin jonkun verran.²³¹ Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan rooli jyvaskyläläisessä nuorisomusiikissa oli 1970-luvulla pieni. Ensinnäkin ylioppilaskunnan kohderyhmä olivat yli 18-vuotiaat, jotka muutoinkaan eivät enää edustaneet oman tutkimukseni kohderyhmää. Lisäksi politisoituva opiskelijaliike

²³⁰ Niiranen ja Nurmi teoksessa Jyväskylän Kirja 1997, s.67-68.

²³¹ Holopainen.

vaikutti myös viihdetarjontaan siten, että suosioon tulivat ylioppilaiden keskuudessa laulelmalliset ja folkhenkiset illanvietot kaupallisen nuorisomusiikin sijaan.

6.2 Ensimmäisten nuorisoyhtyeiden merkitys

Aiemmin olen selvittänyt kuinka Jyväskylän nuorisomusiikin ensimmäinen aalto noudatti musiikillisesti ja ajankohdiltaan lähes samanlaista linjaa kuin koko Suomen nuorisomusiikki tutkimusajankohtana. Kokoonpanot, tyyliuunnat, yhtyeiden nimet ja soittimet ynnä muut osoittavat, että Jyväskylä oli vain osa koko Suomessa tapahtuvaa nuorisomusiikillista kehitystä. Yllättävää on, että puhtaasti yhtyesoitamisen kannalta 1960-luvun yhtyeiden merkitys seuraaville sukupolville oli vähäinen. Tämän todistaa jo aikaisemmin käsittelemäni täydellinen hiljaisuus paikallisessa nuorisomusiikissa ensimmäisen ja toisen aallon välissä. Yhtyesoiton perinne on Jyväskylässä ollut yhtäjaksoista vasta toisesta nuorisomusiikkiaallosta lähtien. Musiikillisista merkitystä tutkimani yhtyeet saavat kuitenkin tarkasteltaessa niiden toimintaa suhteessa yleisönsä. Jyväskyläläisten yhtyeiden esiintymiset olivat tapa kuulla ja ennen kaikkea kokea visuaalisesti nuorisomusiikkia suurimmalle osalle jyväskyläläistä ja keskisuomalaista nuorisoa. Tämä näkökulma selittää hyvin myös yhtyeiden ja konventtien tehokasta symbioosia, josta olen jo aiemmin maininnut.

Pelkän musiikillisen tai yhtyetoiminnallisen merkityksen sijasta Jyväskylän nuorisomusiikin ensimmäistä aaltoa on tarkasteltava kokonaisen nuorisokulttuurin osana, jolloin sen rooli 1960-luvun nuorisokulttuurin paikallisessa kehityksessä ja muutoksessa näkyy paremmin. Nykyisen kaltaisen kaupallistuneen ja materialisoituneen nuorisokulttuurin katsotaan lähteneen liikkeelle 1950-luvun Yhdysvalloista.²³² Kuluttavan ja ideologialtaan vanhemmasta sukupolvesta erottautumaan pyrkivän nuorison ja nuoruuden leviäminen Yhdysvalloista Suomeen tapahtui parinkymmenen vuoden aikana loogista reittiä Euroopan suurista valtioista pienempiin ja kaupungeista maaseudulle. Suomessa 1950-luku oli nuorisokulttuurin ensiaskeleiden aikaa, 1960-luku sen leviämisen ja laajemman tutustumisen aikaa ja 1970-luku viimein nuorisokulttuurin kokonaisvaltaisen omaksumisen aikaa.²³³ Jyväskylässä suuri muutos nuorisokulttuurin omaksumisen suhteen tapahtui 1960-luvun jälkipuoliskolla.

²³² Frith 1988, s.191.

²³³ Heiskanen ja Mitchell 1985, s.295-296.

Nuorisokulttuurin tutkimukseen liitetään usein termit valta-, vasta- ja eliittikulttuuri. Termit ovat tulleet tunnetuksi niin sanotun brittiläisen alakulttuuriteorian myötä. Alakulttuuriteorian syntytausta brittiläisessä luokkayhteiskunnassa ja alakulttuuriteorian huomion kiinnittyminen jo selkeästi olemassa olevan nuorisokulttuurin muutokseen²³⁴ ovat kuitenkin ristiriidassa oman tutkimuskohteeni tapahtumiin. Sen sijaan alakulttuuriteorian tunnetuksi tekemät ja mainitsemani termit ovat hyvä väline selvittäessäni sitä muutosta, joka Jyväskylässä ja sen nuorisokulttuurissa tapahtui 1950-luvun lopulta 1970-luvun alkuun. Itse tarkoitan valtakulttuurilla sitä kulttuuria, jonka edustajat ovat enemmistönä tutkimassani joukossa, siis nuorisossa. Vastakulttuuri puolestaan on tämän valtavirran vastavoima, jonka lukumääräiset edustajat ovat vähemmistöä nuorisossa. Eliittikulttuuri puolestaan on kulttuuri, jonka edustajat eivät toimi valta- tai vastakulttuurin edustajina, vaan haluavat erottautua täysin omaksi kulttuuriryhmäkseen.

1950-luvun lopulla jyväskyläläinen nuoriso oli elintavoiltaan pitkälti vanhempiansa kaltainen. Nuorisolla oli omia kulttuuritekijöitä, mutta periaatteessa nuoren elämänkaari oli hyvin samankaltainen kuin vanhemmalla sukupolvella. Käytännössä tämä tarkoittaa jokseenkin seuraavaa kaavaa: rippikoulu, koulutus ammattiin, varusmiespalvelu, työelämä, avioliitto ja perhe. Kyseinen kaava toteutui yhteiskuntaluokasta riippumatta.²³⁵ Hyvä esimerkki nuorison ja vanhemman sukupolven yhteenkuuluvuudesta liittyy elävän musiikin kuuntelemiseen ja kokemiseen. 1950-luvulla ja 1960-luvun alkupuoliskolla nuoriso kävi suurimmaksi osaksi samoissa tanssitilaisuuksissa kuin vanhempansakin. Konventteja järjestettiin pelkälle nuorisolle, mutta yleisesti ottaen tanssitapahtumat olivat yhteisiä tapahtumia. 1960-luvulla popmusiikin myötä nuoriso ryhtyi jakautumaan tapahtumassa esitetyn musiikin perusteella. Ne, jotka pitivät popmusiikista keskittyivät konventteihin, joiden musiikillinen pääpaino 1960-luvun puolivälissä muuttui voimakkaan pophenkiseksi. Suuri osa nuorisosta oli kuitenkin musiikkimakunsa suhteen edelleen vanhempiansa kanssa samanhenkisiä. Heidän musiikilliset kohtaamispaikkansa olivat perinteiset tanssipaidat, joissa musiikki edusti perinteistä linjaa.²³⁶

Samalla kun konventit eriytyivät pophenkisen nuorison kohtaamispaikaksi, syntyi Jyväskylässä ensimmäistä kertaa nuorison välille selkeä nuorisokulttuurijako. Itse käytän

²³⁴ Puuronen 1997, s.104-113.

²³⁵ Tätä kehityskulkua selvittävät koko Suomen tasolla esim. Heiskanen ja Mitchell. Heiskanen ja Mitchell 1985, s.95-97.

²³⁶ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

syntyneistä ryhmistä nimitystä valta- ja eliittikulttuurin edustajat. Koska on helpompi määrittellä eliittikulttuurin edustajat, aloitan heistä. Eliittikulttuurin edustajia olivat popmusiikin kannattajat, joista suurin osa oli oppikoululaisia. Oppikoululaisista kuitenkin vain pieni osa oli popmusiikin suhteen aktiivisia. Kokonaisarvio eliittikulttuurin edustajista koko nuorison joukossa 1960-luvun alkupuolella on noin viidesosa.²³⁷ Lukumääräisen edustuksensa vuoksi pophenkisestä nuorisosta on perusteltua käyttää termiä eliittikulttuuri. Eliittikulttuuritermin käyttöä puoltaa sekin, että sen edustajia muista nuorista erottava tekijä oli yksinomaan innokas suhtautuminen popmusiikkiin ja popmusiikkikulttuuriin. Se ei siis syntynyt vastustamaan mitään, vaan kannattamaan omia mieltymyksiä. Thinks on hyvä esimerkki siitä, että eropyrkimys vanhempaan sukupolveen oli tietoinen. Kuten jo aiemmin olen selvittänyt, esiintyi Thinks nuorisolle tällä nimellä. Kun yleisönä oli tanssimusiikkia kuunteleva vanhempi sukupolvi oli yhtyeen nimenä Jouko Mansneruksen Yhtye. Vanhemman sukupolven kanssa voitiin olla yhteistyössä, mutta identiteetti oli silloin aivan toinen kuin oman sukupolven keskuudessa.

Jyväskyläläisnuorison valtakulttuuria 1960-luvulla edustivat perinteisen tanssimusiikin ystävät sekä suuri joukko musiikin suhteen neutraalisti asennoituneita nuoria. Koska valtakulttuurin edustajia olivat kaikki muut kuin popmusiikkikulttuurin aktiiviset kannattajat, on luonnollista, että sen edustajien yhteiskunnalliset taustat ja ideologiat saattoivat erottua huomattavasti toisistaan. Samoin ulkoisten yleispiirteiden selvittäminen valtakulttuurin edustajista on sen ääripään edustajia, eli rasviksia lukuun ottamatta vaikeaa.

Jos ulospäin havaittava ero paikallisen valta- ja eliittikulttuurin edustajien kesken oli suhtautuminen popmusiikkiin, löytyy sosiaalisesti tarkasteltuna merkittävämpi ero. Kuten jo aiemmin kuvailin, oli valtakulttuurin edustajien elämänsäkäsi pitkälti vanhempiensa kaltainen. Arvot ja ihanteet omaksuttiin vanhemmilta lähes sellaisenaan. Jyväskylässä popmusiikin myötä syntyneen uuden eliittikulttuurin edustajat puolestaan ryhtyivät ensimmäisenä kyseenalaistamaan valtakulttuurin hyväksymää jatkumoa. Oman elämän tavoitteet ja pyrkimykset alkoivat eriytyä siitä kaavasta, mikä aiemmin oli itsestäänselvyys. Pyrkimys tästä kaavasta irtaantumiseen oli eliittikulttuurin edustajien merkittävin kulttuuripiirre. Tämä erottautumispyrkimys on nähty yhtenä merkittävänä modernin nuoruuden ominaisuutena.²³⁸ Tässä mielessä popmusiikkikulttuurin ensimmäisenä

²³⁷ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

²³⁸ Frith 1988, s.197.

Jyväskylässä omaksuneet nuoret voidaan katsoa ensimmäisiksi modernin nuorison paikallisiksi edustajiksi.

Jyväskyläläisen nuorison valtakulttuurin edustajien keskeisin määriteltävä ominaisuus oli yhteenkuuluvuus vanhemman sukupolven kanssa. Vastaavasti eliittikulttuurin edustajilla pyrkimys erottautua vanhemmasta sukupolvesta. Ulkoisesti tämä ero näkyi selkeimmin suhtautumisessa popmusiikkiin ja popmusiikkikulttuuriin. Eliittikulttuurissa se oli myönteistä ja valtakulttuurissa neutraalia tai kielteistä. Vaikka eliittikulttuurin edustajilla olikin tietoinen pyrkimys erottautua vanhemmasta sukupolvesta, oli tämä muutoshakuisuus kuitenkin monen nuoren osalta ensisijaisesti ulkoista vaatetuksen ja hiusmallin avulla. Haastatelluista kukaan ei kapinoinut puhtaasti kapinan vuoksi, mutta yhdistävä tekijä oli tietoisuus omasta roolista uudenlaisen nuorisokulttuurin etujoukossa²³⁹.

1970-luvun alkuun mennessä tässä valta- ja eliittikulttuurijaottelussa tapahtui Jyväskylässä suuri muutos. Popmusiikin mukana Suomeen oli levinnyt kaupallinen nuorisokulttuuri, ja sen myötä koko nuorisokulttuuri oli astunut eteenpäin. Samalla kun nuorison mieltymykset esimerkiksi musiikillisesti ja vaatetuksellisesti yhtenäistyivät, yhtenäistyivät myös eliitti- ja valtakulttuuriryhmät keskenään. Kun 1960-luvulla nuorisopoolin äärilaitoja edustivat popparit ja rasvikset, oli uusi jaottelu 1970-luvulla nuorison ja vanhemman sukupolven välinen. Vaikka nuoriso 1970-luvullakin synnytti keskuudestaan toisistaan erottuvia ryhmiä, kuten punkmusiikin ympärille syntyneet punkkarit ja heidän vastapuolekseen muodostuneet 1950-luvun amerikkalaista nuorisokulttuuria ihailleet diinarit²⁴⁰, olivat tällöin jo kyseessä valtakulttuurin, eli nuorison sisälle syntyneet alakulttuurit.

Noin viidentoista vuoden ajanjakso 1950-luvun lopulta 1970-luvun alkuun synnytti Jyväskylään modernin ja vanhemmasta sukupolvesta erottuvan nuorison. Edellä olen selvittänyt muutoksen vaihteellaisuutta sekä 1960- ja 1970-luvun taitetta muutoksen ydinajankohtana. Suurin tekijä tässä muutoksessa oli 1960-luvun puolivälin jälkeen Jyväskylän saavuttanut kaupallinen nuorisokulttuuri.²⁴¹ Kaupallinen nuorisokulttuuri segmentoi tuotteensa nuorisolle vallitsevien nuorisomuotien mukaisesti. Jyväskylään se saapui silloin suosiossa olevan popmusiikin avustuksella. Musiikin soittamisen lisäksi

²³⁹ Haastatellut lukuun ottamatta Holopainen.

²⁴⁰ Bruun ym. 1998, s.269.

²⁴¹ Suomalaisen nuorisokulttuurin kaupallistumista käsittelevät esim. Heiskanen ja Mitchell. Heiskanen ja Mitchell 1985, s.98.

popmusiikkikulttuuriin saattoi aktiivisesti osallistua pukeutumalla vallitsevan muodin mukaan. Popmusiikin kautta jyvaskyläläisnuorison etujoukko omaksui nuorisomuodin mukaisen tyylin omakseen. Kun itse popmusiikin nuorisokulttuurinen radikaalisuus heikkeni, seurasi suuri osa niin sanotusta neutraalista nuorisosta pukeutumistyyliiltään paikallisia muodin edelläkävijöitä. Kun jyvaskyläläinen popmusiikki hiljentyi 1960-luvun kahtena viimeisenä vuotena, oli kaupallinen nuorisokulttuuri jo lähes kaikkien ulottuvilla, eikä se enää tarvinnut popmusiikkia luodakseen nuorisolle jatkuvasti uusia tarpeita.

Oma merkittävä tekijä nuorison yhtenäistymisessä oli peruskoulu-uudistus, joka Jyväskylässä toteutettiin 1.8.1973 alkaen.²⁴² Kuten aiemmin olen selvittänyt, oli popmusiikkikulttuuri selkeästi sidoksissa oppikoululaisiin. Viimeistään uusi peruskoulujärjestelmä poisti nopeasti aiemmin vallinneen kahtiajaon oppikoululaisten ja muiden nuorten väliltä.²⁴³

Jyvaskyläläisyhteiden merkitys paikallisen nuorisokulttuurin kehityksessä oli lähinnä se, että ne toimivat etujoukkona uusien ajatusten ja muotivirtausten omaksumisessa ja eteenpäin viemisessä Jyväskylässä ja Keski-Suomessa. Yhtyeet eivät itse olleet minkään muutoksen aiheuttaja. Ne kytkeytyivät länsimaiseen nuorisokulttuurikehitykseen kuten yhtyeet muissakin Suomen kaupungeissa. Jyväskylän kannalta ne kuitenkin nopeuttivat muutosprosessia toimimalla aktiivisesti ja saaden muiden pophenkisten nuorten kanssa muutaman vuoden aikana oman kulttuurinsa muuttumaan eliittikulttuurista valtakulttuuriksi. Popmusiikki ja paikalliset yhtyeet olivat mukana auttamassa jatkuvasti kehittyvän modernin nuorisokulttuurin paikallista omaksumista. Tämän kulttuurin laajempaan kehittämiseen ei paikallisilla yhtyeillä kuitenkaan ollut osaa, sillä siitä otti vastuun markkinavoimien ohjailema nuorisokulttuuri.

²⁴² Havila teoksessa Jyväskylän Kirja 1997, s.39.

²⁴³ Koulutuksen roolia tasa-arvoistumisessa käsittelee esim. Pierre Bourdieu kirjassaan Sosiologian kysymyksiä. Bourdieu 1985, s.130-132.

LÄHTEET

1. Haastattelut:

Holopainen,	Holopainen Timo,	s. 18.10.1958,	13.08.2001.
Julin,	Julin Rauno,	s. 08.11.1950,	11.09.2001.
Mero,	Mero Eero,	s. 01.01.1948,	07.03.1997.
Mänttari,	Mänttari Jarkko,	s. 17.11.1950,	04.03.1997.
Nyberg,	Nyberg Veikko,	s. 04.07.1947,	18.03.1997.
Nyrönen,	Nyrönen Timo,	s. 30.05.1946,	11.03.1997.
Sourander,	Sourander Kai,	s. 23.12.1948,	17.03.1997.
Suvanto,	Suvanto Pekka,	s. 22.11.1947,	21.07.2001.
Tuormaa,	Tuormaa Pyry,	s. 06.08.1948,	09.04.1997.
Varakas,	Varakas Markku,	s. 02.06.1950,	10.04.1997.
Viitanen,	Viitanen Ilmo,	s. 09.12.1951,	15.04.1997.
Yliselä,	Yliselä Aarno,	s. 03.07.1950,	15.03.1997.

2. Kirjallisuus

Bourdieu, Pierre: Sosiologian kysymyksiä. Alkuperäisteos: Les Editions de Minuit, suomennos Roos, J.P., Jyväskylä 1985 (Gummerus).

Bruun, Seppo, Lindfors, Jukka, Luoto, Santtu ja Salo, Markku:
Jee jee jee. Suomalaisen rockin historia, Porvoo 1998 (WSOY).

Frith, Simon: Rockin potku. Alkuperäisteos: Street Effects, suomennos Tolvanen, Hannu, Jyväskylä 1988 (Vastapaino).

Ginzburg, Carlo: Johtolankoja. Alkuperäisteos: Clues, myths and the historical method, suomennos Vuola, Aulikki, Tampere 1996 (Tammer-Paino Oy).

Havila, Marjo: Koulukaupunki. Artikkelit teoksessa: Jyväskylän kirja. Katsauksia kaupunkielämän vaiheisiin 1940-luvulta 1990-luvulle. Toimittaja Nummela, Ilkka, Jyväskylä 1997 (Gummerus).

Heiskanen, Ilkka ja Mitchell, Ritva: Lättähatuista punkkareihin, Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä, Keuruu 1986 (Otava).

Holopainen, Heimo: Sähköbasso, Helsinki 2000 (Edita).

Jyväskylän lyseon entisten oppilaiden yhdistys Jyly ry. : Jyväskylän Lyseo 1858-1983. Toimittaja Mikkola, Eero, Jyväskylä 1983 (Jyly ry.).

Jyväskylän yhteisnorssit ry.: Jyväskylän Normaalikoulu 70 vuotta. Historiikki ja matrikkeli, Jyväskylä 1986 (Jyväskylän yhteisnorssit ry.).

Kauppi, Matti ja Seppänen, Antti: Lättähäät. Artikkelit teoksessa: Rillumarei ja valistus – kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Toimittaja Peltonen, Matti, Helsinki 1996 (Hakapaino).

Korkiakangas, Pirjo: Muistoista rakentuva lapsuus. Agraarinen perintö lapsuuden työnteon ja leikkien muistelussa, Vammala 1996 (Vammalan Kirjapaino Oy).

Lehtonen, Esko: Suomalaisen rockin tietosanakirja osa 2, Tampere 1983 (Soundi-kirjat).

Niiranen, Susanna ja Nurmi, Marianna: Nuorisotoiminnan puoli vuosisataa. Artikkelit teoksessa: Jyväskylän kirja. Katsauksia kaupunkielämän vaiheisiin 1940-luvulta 1990-luvulle. Toimittaja Nummela, Ilkka, Jyväskylä 1997 (Gummerus).

Nyberg, Hannu: Rockista rautalankaan, Keuruu 1984 (Otava).

Nyman, Jake: Onnenpäivät. Suomen, Englannin ja USA:n suosituimmat levyt vuosina 1955 - 65, Hämeenlinna 1990 (Fanzine).

Peltoniemi, Teuvo ja Voipio, Martti: Alkoholit ja yhteiskunta, Keuruu 1983 (Otava).

Pesola, Sakari: Tanssikiellosta lavatansseihin. Artikkelele teoksessa: Rillumarei ja valistus – kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Toimittaja Peltonen, Matti, Helsinki 1996 (Hakapaino).

Puuronen, Vesa: Johdatus nuorisotutkimukseen, Jyväskylä 1997 (Vastapaino).

Walli, Hasse ja Vanajas, Appe: Hehkuva kitara. Suomalaisen muusikkokonkarin vaiheikkaat seikkailut, Keuruu 1996 (Otava).

3. Muut lähteet

Nights of the sixties. Pop-musiikin 1960-luku Jyväskylässä. CD-levy ja kansilehtiö. Tuottaja Veikko Nyberg, Jyväskylä 1998 (Hetimonex) (Nos Records).

LITTEET

Liite 1.

Jyväskyläläisyhtyeet ja niiden kokoonpanot 1962 - 1970

Mirages 1962 - 1964

Veikko Nyberg	soolokitara
Sakari Jousenkylä	rytmikitara
Kai Koponen	bassokitara
Pekka Suvanto	rummut
<i>sekä vaihtelevasti</i>	
Aarne Kaakkunen	laulu
Cees Wille	laulu
Urpo Helkovaara	soolokitara

Suspenders 1962 - 1966 (Striplings)

Irmeli Koskinen	laulu ja soolokitara
Pyry Tuormaa	rytmikitara
Timo Pasanen	bassokitara
Teppo Taponen	rummut
<i>lisäksi</i>	
Pyry ja Irmeli -duo	

Steeples 1963 - 1965

Alkuperäinen kokoonpano:

Urpo Helkovaara	kitara
Kari Lennes	kitara
Timo Nyrönen	bassokitara
Hannu Alanko	rummut
Kari Ylönen	sax / huilu
Reino Rajahonka	laulu

Toinen kokoonpano:

Kari Lennes	kitara
Jussi Kauppinen	bassokitara
Aarne Vesterinen	rummut
Kari Ylönen	sax / huilu
Ari Oinonen	urut
(Benny Hermansson	laulu)

The New Steeples 1965-1966:

Veikko Nyberg	kitara
Jussi Kauppinen	bassokitara
Aarne Vesterinen	rummut

Ari Oinonen	urut
Pekka Suvanto	laulu
(Kari Ylönen	sax / huilu)

Appledumplings 1963 - 1965

Aarno Yliselä	kitara
Markus Puranen	kitara
Pertti Lampinen	rummut

Miserables 1963 - 1967 (Rolling Beatle Bottles)

Markku Varakas	soolokitara
Pekka Ojala	rytmikitara
Erkki Hinkkanen	bassokitara
Pertti Lampinen	rummut
Pirkko Virolainen	laulu

Thinks 1964 - 1968

Alpo Rusi	kitara
Jouko Mansnerus	bassokitara ja laulu
Kai Sourander	urut ja laulu
Markku Apponen	rummut
Kari Liimatainen	alkuperäinen rumpali

Stonefaces 1964

Risto Pernu	kitara
Pertti Valtonen	kitara ja laulu
Tapani Iltola	bassokitara
Jaakko Hakkarainen	rummut

Stonefaces 1966

Urpo Helkovaara	soolokitara
Markus Puranen	rytmikitara
Pertti Valtonen	laulu
Sakari Jousenkylä	bassokitara
Jaakko Hakkarainen	rummut
Aarno Yliselä	urut

Silvery 1966 - 1970*Alkuperäinen kokoonpano 1966 - 1968*

Veikko Nyberg	kitara ja laulu
Sakari Jousenkylä	bassokitara ja laulu
Pekka Suvanto	rummut ja laulu
Aarno Yliselä	urut ja laulu
Pertti Valtonen	laulu

Free 1967 - 1968 (Rockin' Birds 1966-1967)

Markku Liimatainen	kitara
Eero Mero	bassokitara ja laulu
Heikki Heimonen	laulu ja huuliharppu
Esko Saari	rummut
Antti Järvinen	alkuperäinen rumpali
(Jorma Liponen)	kitara ja laulu)

Tetetermite 1964 - 1968

Rauno Julin	soolokitara
Olli Serimaa	rytmikitara
Jarkko Mänttari	bassokitara
Timo Ahonen	rummut
Tero Ansio	urut
Pekka Mustonen	laulu

Stonefaces 1965

Aarno Yliselä	soolokitara
Markus Puranen	rytmikitara
Pertti Valtonen	laulu
Tapani Iltola	bassokitara
Jaakko Hakkarainen	Rummut

Reeling Roses 1965 - 1966

Hannu Hirvonen	soolokitara
Risto Kallio	kitara
Ilmo Viitanen	kitara
Jorma Manni	bassokitara
Hannu Kamila	rummut

Toinen kokoonpano 1968 - 1970

Rauno Julin	kitara ja laulu
Jussi Kauppinen	bassokitara ja laulu
Pekka Suvanto	rummut ja laulu
Aarno Yliselä	urut ja laulu

Hasses 1967 - 1970

Turo Koivisto	soolokitara
Ilmo Viitanen	kitara ja laulu
Risto Kallio	bassokitara
Harry Arenberg	rummut

Liite 2.

Jyväskyläläissoittajat 1962-1970

Nimi	Synt.	Yhtye 1	Yhtye 2	Yhtye 3	Yhtye 4	Vuodet	Yht.
Ahonen Timo	1950	Tetetermite				64-68	5
Alanko Hannu	1946	Steeple				63-64	2
Ansio Tero	1950	Tetetermite				64-68	5
Apponen Markku	1948	Thinks				64-68	5
Arenberg Harry	1950	Hasses				67-70	4
Hakkarainen Jaakko	1949	Stonefaces				64-66	3
Heinonen Heikki	1945	Free				66-68	3
Helkovaara Urpo	1947	Steeple	Mirages	Stonefaces		63-66	4
Hermansson Benny	1944	Steeple				65	1
Hinkkanen Erkki	1950	Miserables				63-67	5
Hirvonen Hannu	1951	Reeling Roses				65-66	2
Iltola Tapani	1947	Stonefaces				64-65	2
Jousenkylä Sakari	1949	Mirages	Stonefaces	Silvery		62-68	7
Julin Rauno	1950	Tetetermite	Silvery II			66-70	5
Järvinen Antti	1947	Free				67	1
Kaakkunen Aarne	1944	Mirages				64	1
Kallio Risto	1950	Reeling Roses	Hasses			65-70	6
Kamila Hannu	1950	Reeling Roses				65-66	2
Kauppinen Jussi	1946	Steeple	New Steeple	Silvery II		64-70	7
Koivisto Turo	1950	Hasses				67-70	4
Koponen Kai	1947	Mirages				62-65	4
Koskinen Irmeli	1948	Suspenders				63-66	5
Lampinen Pertti	1950	Appledumplings	Miserables			63-67	5
Lennes Kari	1946	Steeple				63-65	3
Liimatainen Kari	1948	Thinks				64	1
Liimatainen Markku	1949	Free				66-68	3
Liponen Jorma	1950	Free				67	1
Manni Jorma	1948	Reeling Roses				65-66	2
Mansnerus Jouko	1948	Thinks				64-68	5
Mero Eero	1948	Free				66-68	3
Mustonen Pekka	1950	Tetetermite				64-68	5
Mänttari Jarkko	1950	Tetetermite				64-68	5
Nyberg Veikko	1947	Mirages	New Steeple	Silvery		62-68	7
Nyrönen Timo	1946	Steeple				63-64	2
Oinonen Ari	1949	Steeple	New Steeple			64-66	2
Ojala Pekka	1951	Miserables				63-67	5
Pasanen Timo	1948	Suspenders				63-66	4
Pernu Risto	1948	Stonefaces				64-65	2
Puranen Markus	1948	Appledumplings	Stonefaces			63-66	4
Rajahonka Reino	1945	Steeple				63-64	2
Rusi Aipo	1948	Thinks				64-68	5
Saari Esko	1949	Free				66-68	3
Serimaa Olli	1950	Tetetermite				64-68	5
Sourander Kai	1948	Thinks				64-68	5
Suvanto Pekka	1947	Mirages	New Steeple	Silvery	Silvery II	62-70	9
Taponen Teppo	1948	Suspenders				62-66	5
Tuomaa Pyry	1948	Suspenders				62-66	5
Valtonen Pertti	1948	Stonefaces	Silvery			64-68	5
Varakas Markku	1950	Miserables				63-67	5
Vesterinen Aarne	1947	Steeple	New Steeple			64-66	3
Viitonen Ilmo	1951	Reeling Roses	Hasses			65-70	6
Wille Ceas	1942	Mirages				65	1
Virolainen Pirkko	1948	Miserables				64-67	4
Yliselä Aarno	1950	Appledumplings	Stonefaces	Silvery	Silvery II	63-70	8
Ylönen Kari	1945	Steeple	New Steeple			63-66	4