

”SE SOIPI SIELUSSAIN”

Varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opettaminen peruskoulussa

**Aki Miettinen
Pro gradu -tutkielma
Musiikkikasvatus
Musiikin laitos
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2009**

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikki
Tekijä – Author Aki Miettinen	
Työn nimi – Title ”Se soipi sielussain” – Varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opettaminen peruskoulussa	
Oppiaine – Subject Musiikkikasvatus	Työn laji – Level Pro Gradu
Aika – Month and year 03/2009	Sivumäärä – Number of pages 105
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Nykyisissä koulujen musiikin oppikirjoissa käsitellään laajalti musiikin eri lajeja. Kuitenkin varhaisen suomalaisen populaarimusiikin osuus on pitkään ollut marginaalinen julkaistuissa oppikirjoissa. Tutkielmalla on kolme tarkoitusta: ensinnäkin selvittää, miksi maamme varhainen populaarimusiikki on musiikinopetuksessamme saanut niin vähän huomiota ja toisekseen tutkia millaista varhainen suomalainen populaarimusiikki oli. Kolmas tutkielman tarkoitus on luoda toimintatutkimuksen menetelmien avulla välineitä ja materiaalia varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opetukseen yläkoulussa.</p> <p>Tutkielmassa selviää, että syyt varhaisen suomalaisen populaarimusiikin heikkoon asemaan ovat vaihdelleet: musiikkityylin alkuaikoina valtaapäivä ”valkoinen” luokka suhtautui penseästi työväestön keskuudessa harrastettuun musiikkiin. Nykyisin taas markkinaorientoitunut aikamme toimii ei-kaupallisen varhaisen suomalaisen populaarimusiikin sortajana.</p> <p>Tutkielmassa perehdytään varhaiseen suomalaiseen populaarimusiikkiin, sen tärkeimpiin ilmiöihin, teoksiin, tekijöihin ja esittäjiin. Tutkielmassa muodostetaan myös aihealueittain ryhmiteltyjä opetuskokonaisuuksia peruskoulun yläluokkien opetusta varten – lisäksi tutkielmassa esitellään itsereflektoivan toimintatutkimuksen avulla opetusvuosien aikana syntynyt varhaisen populaarimusiikin opetukseen peruskoulun yläluokille soveltuva ”kappalelähtöinen” opetusteoria.</p> <p>Lopuksi tutkielmaan liitetään oppilaiden antama palaute oppikokonaisuuksien materiaalista ja aihealueen merkittävydestä sekä pohditaan miten varhainen suomalainen populaarimusiikki otettaisiin paremmin huomioon osana koulujemme musiikinopetusta.</p>	
Asiasanat – Keywords: Iskelmä, varhainen suomalainen populaarimusiikki, kupletti, haitarijatsi, sota-ajan musiikki, levytykset, opettaminen, opetussuunnitelma, käyttöteoria, toimintatutkimus	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän Yliopisto, Musiikin laitos	

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	4
2	TUTKIMUSASETELMA	6
	2.1 Tutkimustehtävät	6
	2.2 Tutkimusmenetelmät ja tutkimusaineisto	7
3	OPPIKIRJAT	9
	3.1 Musiikki eilen ja tänään (1973)	9
	3.2 Opus. Lukion musiikin kurssit 1-4 (1993)	10
	3.3 MUSA 7-9 (2003-2005)	12
4	OPETUSSUUNNITELMISTA	14
	4.1 Historiaa	14
	4.2 Yhteiskunta ja opetussuunnitelma	18
5	SUOMALAISEN POPULAARIMUSIIKIN VARHAISTEN VAIHEIDEN OPETTAMINEN PERUSKOULUN YLÄLUOKILLA	24
	5.1 Miksi?	24
	5.2 Miten?	27
	5.3 Ongelmia ja ratkaisuja	30
6	OPETUSPAKETTEJA	34
	6.1 Kupletti	34
	6.1.1 J. Alfred Tanner	38
	6.1.2 Kupletin opettamisesta yläkoulussa	41
	6.2 Haitarijatsi	42
	6.2.1 Dallapè	44
	6.2.2 Haitarijatsin opettamisesta yläkoulussa	50
	6.3 Varhaiset suomalaiset iskelmälevytykset	52
	6.3.1 ”Iskelmä”	53
	6.3.2 Ensimmäiset suomalaiset iskelmälevytykset	54
	6.3.3 ”Gramofonikuume”	57
	6.3.4 Georg Malmsten	58
	6.3.5 Varhaisten iskelmälevytysten opettamisesta yläkoulussa	63
	6.4 Sota-ajan laulut	67
	6.4.1 Millaisia lauluja sotavuosina levytettiin?	71
	6.4.2 Mistä rintamalla laulettiin?	72
	6.4.3 Sota-ajan laulujen opettamisesta yläkoulussa	77
7	OPPIMISTULOSTEN TARKASTELUA	78
	7.1 Avaruusolio nimeltä Bob	79
	7.2 Oppilaiden palaute	81
	7.2.1 Ensimmäinen osa	82
	7.2.2 Toinen osa	84
	7.2.3 Kolmas osa	86
	7.2.4 Yhteenveto oppilaiden palautteesta	87
8	POHDINTAA	91
	8.1 Tutkielman tuloksista	91
	8.2 Tuloksien luotettavuus	92
	8.3 Tulevaisuuden näkymiä	93
9	LÄHTEET	95
10	LIITTEET	97

1 JOHDANTO

Hartikaisen Matti opetti minulle A-mollin, E-seiskan ja D-mollin. Niitä liikuttelemalla opin soittamaan Tapio Rautavaaran ”Sinisen unen”. Esitimme sen Matin kanssa yhdessä keikalla.

Seuraavaksi kahlasin läpi Suuret Toivelaulukirjat. Malmstenin valssit, Kempin humpat, Kärjen tangot - ne kaikki olivat elävinä läsnä varhaisissa kokemuksissani musiikin tekemisessä. Näiden kokemusten innoittamana päädyin opiskelemaan ja opettamaan musiikkia.

Kuitenkin jo koulu-aikaan huomasin usein pohtivani sitä ristiriitaa, joka vallitsi soivan ympäristöni ja koulukirjojen aihealueiden välillä; tuntui siltä, että koulukirjoissa käsiteltiin monipuolisesti kaikkea musiikkia, paitsi sitä, joka eniten soi omassa elämässäni.

Sittemmin populaarimusiikin osuus on noussut koulujen musiikinopetuksessa suureksi – ehkä jo liiankin suureksi. Samaan aikaan olen itse päässyt tarkkailemaan kehitystä yläkoulun musiikinopettajana. Mutta edelleenkin oman populaarimusiikkimme tärkeän alkuajan osuus on hyvin vähäinen, vaikka kirjoista löytyy kappaleita vaikkapa Saharan eteläpuolisesta musiikista.

Aloitin työni musiikinopettajana yläkoulussa syksyllä 1995. Koin itse erääksi päätehtäväkseni kansallisen kulttuurihistorian opetuksen ja ryhdyin itse valmistamaan materiaalia suomalaisen populaarimusiikin varhaisista vaiheista tilanteesta, jossa ainoa alaa käsittelevä hakuteos oli Ilpo Hakasalon ”Iskelmän kultainen kirja” ja ainoa alaa tutkinut väitös 1989 ilmestynyt Pekka Jalkasen ”Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla”. Uusimmissa koulukirjoissa varhainen suomalainen populaarimusiikki oli saanut korkeintaan yhden kappaleen verran tilaa.

Opetusurani aikana suomalaisen populaarimusiikin teoksia on tullut paljon lisää, merkittävimpana tapauksena tietysti Suomen musiikin historia -kirjasarjan populaarimusiikkiosa, sekä enenevä määrä aihepiiriin liittyviä tutkimuksia. Kuitenkaan vielä vuonna 2009 mistään merkittävästä yläkoulun oppikirjasta ei löydy varsinaista koulukäyttöön soveltuvaa materiaalia varhaisen populaarimusiikkimme ajalta!

Tässä tutkielmassani selvitän, miten varhaista suomalaista populaarimusiikkia on käsitelty maamme musiikin oppikirjoissa eri vuosikymmeninä. Sen jälkeen etsin opetussuunnitelmien vaiheista ja yhteiskunnan ja kulttuurin suhteista syitä siihen, miksi varhainen suomalainen populaarimusiikin käsittely koulujen opetuksessa on ollut niin vähäistä. Esittelen myös oman kappalelähtöisen opetusteoriani sekä neljä opetuspakettia varhaisen suomalaisen populaarimusiikin aiheista. Lopuksi esittelen oppilaille tekemäni kyselyn tuloksia ja pohdin, miten varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opetusta tulisi kyselyn perusteella kehittää.

2 TUTKIMUSASETELMA

Tutkielmassani pyrin löytämään vastauksen kolmeen tutkimustehtävään. Pohdin tehtäviä yksi kerrallaan, sekä selvitän tutkimusmenetelmiä sekä tutkimusaineistoa. Tutkimukseni aikarajauksella (varhainen suomalainen populaarimusiikki) tarkoitan tässä yhteydessä Pekka Jalkasen termein ”massakulttuurin ajan” alkuvuosia, noin 1900-luvun alusta vuoteen 1945.

2.1 TUTKIMUSTEHTÄVÄT

1) Millä tavoin ja missä laajuudessa suomalaisen populaarimusiikin varhaisia vaiheita on käsitelty koulujemme oppikirjoissa eri aikajaksoina?

Tämän kysymyksen kohdalla jouduin tekemään muutaman rajausratkaisun. Koska tutkimukseni rajoittuu 1900-luvun alkupuolella maassamme syntyneisiin populaarimusiikin ilmiöihin, olisi ollut perusteetonta tarkastella liian vanhoja oppikirjoja. Päädyin siis tarkastelemaan viimeisen neljän vuosikymmenen teoksia, joissa tutkimuskohteestani ylipäätään voitaisiin kertoa jotain. Toisekseen, tutkimukseni tulokset synnyttivät jatkokysymyksen ”miksi”, jota myöskin tutkin; luvussa 4 yritän myös etsiä niitä syitä, miksi tutkimusaikakauteni musiikki on jäänyt niin marginaaliseen asemaan maamme musiikinopetuksessa.

2) Millaista on maamme varhainen populaarimusiikki?

Kun ensimmäiseen tutkimustehtävään tutustuminen paljasti sen, ettei tutkimusajanjaksoni musiikillisista ilmiöistä juuri ole mainittu koulujemme opetussuunnitelmissa, eikä oppikirjoissakaan, oli jatkokysymys ”miksi” looginen. Onko syy tähän se, ettei kyseisenä aikana tapahtunut mitään kertomisen arvoista? Ja jollei ollut, millainen maamme populaarimusiikkikenttä tuolloin oli; millaisten sävelten tahtiin tanssittiin, millaisia tyylejä

tuolloin syntyi, miten maailman tapahtumat vaikuttivat populaarimusiikin kehitykseen Suomessa sekä millaiset artistit nousivat suosioon?

Toista tutkimustehtävää tehdessäni tulin aluksi vahingossa ja myöhemmin tietoisesti tehneeksi sivutuotteena useita opetuskokonaisuuksia peruskoulun musiikintunteja varten. Näihin kokonaisuuksiin kuuluivat eri opetussisältöjen muodostaminen, niiden taustahistorian selvittäminen, yhteenvetokalvojen kirjoittaminen sekä musisointisovitusten tekeminen.

3) Millä tavoin suomalaisen populaarimusiikin varhaisia vaiheita olisi hyvä opettaa peruskoulussa?

Toisen tutkimustehtävän selvittämisen aikana minulle kertyi paljon oppimateriaalia. Kolmatta tutkimustehtävää lähestyin opetustyön kautta. Pysin kartoittamaan tutkimusaiheeni opettamiseen liittyviä ongelmia ja pohtimaan niihin ratkaisuja. Myös oppilaiden näkemykset vaikuttivat ongelmien ratkaisuihin.

2.2 TUTKIMUSMENETELMÄT JA TUTKIMUSAINEISTO

Jokainen tutkimukseni kolmesta tutkimustehtävästä pohjautuu erityyppiseen tutkimustyöhön. Ensimmäinen on kokonaisuudessaan aineistopohjainen: olen valinnut tähän kolme oppikirjaa/kirjasarjaa eri aikakausilta. Kun tutkimuksen tulokset aiheuttavat jatkokysymyksen ”miksi”, tarkastelen myös opetussuunnitelmia sekä tutkin yhteiskunnan ja taidekasvatuksen suhteita. Aineistona toimivat vanhat kasvatustieteelliset tutkimukset sekä muutamat muut historialliset ja yhteiskuntapoliittiset teokset.

Toiseen tehtävään siirryttäessä tutkimusaineisto monipuolistuu: mukaan tulevat kappaleet niin nuotinnoksina kuin soivina levytyksinä, useat artistielämäkerrat sekä populaarimusiikin tutkimukset ja yleisteokset. Tutkimusmenetelmä on yhä aineistolähtöinen, mutta mukaan tulee jo oppisisältöjen suunnittelun ja rajauksen kautta myös oman asiantuntijuuteni liittyviä tutkimus- ja valintatilanteita.

Kolmannessa tutkimustehtävässä kirjallisena aineistona toimivat toisessa tehtävässä kootut opetuskokonaisuudet sekä oppilaille tehdyn kyselyn vastaukset. Viimeisin osa on toimintatutkimusta, jossa olen tutkielman tekijänä sekä prosessin ylläpitäjä että kehittäjä.

Kolmannessa kohdassa itsereflektoin 15 vuoden opetuskokemuksen kautta muodostamani käyttöteorian siitä, millä tavoin varhaista suomalaista populaarimusiikkia tulisi yläkouluikäisille opettaa. Arvioin myös kyselyn avulla oppimistuloksia sekä erinäisiä muita kysymyksiä. Pohdin myös sitä, millaisia ajatuksia oppilailla oli käyttöteoriastani.

3 OPPIKIRJAT

3.1 MUSIIKKI EILEN JA TÄNÄÄN (1973)

Kirjan esipuheessa tekijät mainitsevat kirjansa olevan ”maamme ensimmäinen suuri musiikinopetuspaketti, joka nuorison lisäksi on tarkoitettu myös aikuisyleisölle.” Kirjasarja laadittiin 1970-luvun alkupuolella yhteistyössä Yleisradion musiikkiosaston kanssa ja se oli täten oppikirjana myös radiossa ja televisiossa pyörineelle ”musiikin kuntokoululle”. Esipuheessa kirjasarjan tekijät selvittävät lähtöideologiaansa:

”Länsimaiseen taidemusiikkiin rajoittuvan kirjan asemasta haluttiin laatia teos, jonka näkemys musiikista olisi huomattavasti avarampi ja jonka sisältö siten olisi monipuolisempi kuin tähänastisissa musiikin oppikirjoissa....” (Helistö & Pohjola & Urho 1973, 9-10.)

Kirjan 30 luvussa käsitelläänkin musiikin historian ja teorian lisäksi muun muassa omilla luvuissaan jazzia (luku 16) ja poppia (luku 17). Oman lukunsa on saanut myöskin musiikkiteknologia (Thomas Alva Edison uursi uraa, luku 10). Painopiste kirjassa on kuitenkin länsimaisessa taidemusiikissa. Pelkkiä taidemusiikin tyylikausia käsitteleviä lukuja kirjasta löytyy kymmenkunta (luvut 11 - 15, 20 - 26). Mutta mitä kertookaan kirja suomalaisen iskelmämusiikin viidestä ensimmäisestä vuosikymmenestä? Onhan kirja painettu viitisenkymmentä vuotta suomalaisen haitarijazzin syntymän jälkeen jolloin parikymmentä vuotta oli ehtinyt kulua myös kiihkeimpien Rillumarei -kahakoiden ajoista.

Suomalaista iskelmämusiikkia käsitellään kirjan viimeisessä luvussa (luku 30), jonka otsikkona on ”Massojen musiikkia”. Koko luku (14 sivua, joista 4 valokuvia) ei kuitenkaan käsittele suomalaista iskelmämusiikkia, vaan suomalaiselle iskelmämusiikille on luvussa varattu puoli sivua, sivulta 242.

Musiikki eilen ja tänään -kirjan kokonaissivumäärän ollessa 535 sivua, on suomalaisen iskelmän (ja samalla koko 1900-luvun populaarimusiikin) osuus kaikesta musiikkikentästä 0,1 prosenttia. Vertailun vuoksi: jazzmusiikin osuus teoksesta oli 3,4 prosenttia, kansainvälisen popmusiikin 1,7 prosenttia ja länsimaisen taidemusiikin tyylikausien 47,3 prosenttia.

Mitä tuossa puolella sivussa sitten lukiolais- ja aikuisopiskelijoille kerrottiin? Tekijöistä mainittiin Oskar Merikanto (jonka laulu- ja pianosävellyksiä maassamme kuunneltiin vuosisadan alussa), Georg Malmsten (suomalainen popidoli), Toivo Kärki (joka löysi tuottajana Suomen kansan oman sävelen, 60-luvun alkuun se oli suomalainen tango) sekä Rauno Lehtinen (jonka ”Letkis” oli parin vuoden verran yleismaailmallisessa käytössä).

Tyylillisesti kirja mainitsee 1920-luvulla maahamme saapuneet saksalaiset ja yleismaailmalliset iskelmät, joita levytettiin suomalaisina käännöksinä. 1930-luku mainitaan suomalaisen iskelmän loistokaudeksi. Suomalainen tango mainitaan Toivo Kärjen yhteydessä. Lisäksi mainitaan ”letkisaika” 1960-luvun keskivaiheilla. Ylipäänsä tämän suomalaisen iskelmän vaiheita käsittelevän sivunpuolikkaan informatiivisuudesta, ja ehkä hiukan myös asenteesta aiheeseensa, kertoo lause: ”Kaikki eivät pitäneet tangosta, mutta joka tapauksessa siinä oli jotain omaleimaista.”

Tekstin jälkeen sivun alareunasta löytyi kuvat niin Georg Malmstenista kuin Toivo Kärjestäkin. Malmstenin kuvatekstin alla selitettiin myös hänen suosionsa salaisuus: ”Hän oli aito ihminen, aina oma itsensä ja siihen perustui hänen viehätöksensä laulajana ja säveltäjänä.” Malmstenin ja Kärjen kuvan vieressä oli neljä kuvaa: Paul McCartney, John Lennon, George Harrison sekä Ringo Starr.

3.2 OPUS. LUKION MUSIIKIN KURSSIT 1-4 (1993)

Opus-kirjasarjassa musiikki hahmotetaan kurssin kokoisissa palasissa. Ensimmäisen kurssin, nimeltään ”musiikki ja me”, muodostavat musiikin peruselementtejä kartoittavat oppijaksot. Käsiteltäviksi tulevat niin rytmi, melodia, harmonia, sointiväri kuin musiikin rakenteet ja merkintätavat. Toinen kurssi, ”Musiikin Aikakaudet”, on kokonaisuudessaan länsimaisen taidemusiikin historian esittelyä. Kolmas kurssi, ”Suomen musiikki”, käy läpi suomalaisen musiikin vaiheita historiassa. Länsimainen taidemusiikki saa suurimman painon, mutta myös kansanmusiikille (10 sivua) ja populaarimusiikille (kahdeksan sivua) on omistettu omat lukunsa. Viimeisen kurssin, ”Uudet ja vanhat musiikkikulttuurit”, pitää sisällään hieman maailmanmusiikkia (yhteensä kymmenen sivua), ison jakson 1900-luvun taidemusiikkia (36

sivua), sekä erilliset luvut jazzista (yhdeksän sivua) sekä musikaaleista (kolme sivua). Tietoaaineksen lisäksi kirjassa on nuotinnettuna 176 laulua.

Suomalaista populaarimusiikkia käsittelevä luku on otsikoitu ”Populaarimusiikkia vuosisadan alusta nykypäiviin”. Alkuun esitellään kupletti, varhaiset levytykset, jazz-käsite, gramofonikuume, sekä yleisradiotoiminnan alku. Näiden aikakausien artisteista mainitaan J. Alfred Tanner, Eugen ja Georg Malmsten, Dallapè, Suomi Jazz Orkesteri sekä Tuure Ara. Aikakauden lauluista mainitaan Särkynyt Onni, Emma sekä Villiruusu.

Seuraavina esitellään rintamaradio, propagandamusiikki, tanssikielto, aseveli-illat sekä saksalaisten iskelmien suosio sota-aikana. Nimistä mainitaan Toivo Kärki, kappaleista St. Louis Blues!

Sodan jälkeisen ajan käsitteitä ovat amerikkalaiset elokuvaiskelmät, latinalais-amerikkalainen musiikki, eteläeurooppalaiset käännösiskelmät, rillumarei-kulttuuri, suomalainen tango, euroviisut, rock`n`roll, rautalanka, folk, sekä protestilaulu. Artisteja mainitaan monia: Reino Helismaa, Olavi Virta, Laila Kinnunen, Vieno Kekkonen, Brita Koivunen, Danny, Kirka, Katri-Helena, Irwin Goodman, Fredi, Hector, Vexi Salmi ja Juha Vainio. Lauluista maininnan tekstissä saa Rovaniemen Markkinoilla.

Vaikka itse tekstissä keskitytään enemmän tyylikausien pikaiseen esittelyyn ja tärkeimpien artistien nimeämiseen, eikä niinkään teoksiin, sisältyy kirjan 176:n laulun nuotinnokseen 17 suomalaista iskelmää 1900-luvun alkupuoliskolta. Tällaisina voidaan pitää lauluja On kesäyö, Kalliolle kukkulalle, Keltaruusu, Hopeinen kuu, Märkää asfalttia, Merimies laivan kannella, Lesken lempi, Laulu on iloni ja työni, Akselin ja Elinan häävalssi, Ranskalaiset korot, Sininen uni, Rakovalkealla, Kulkuri ja joutsen, Laivat puuta, miehet rautaa, Syyspihlajan alla, Tulipunaruusut sekä Tähti ja meripoika.

Vaikka suomalaisen populaarimusiikin vaiheita käsittelevä tekstiosa käsittääkin vain 1,1 prosenttia kirjasarjan kokonaissivumäärästä, käsittävät tutkimuksen ajan suomalaiset populaarimusiikkikappaleet kuitenkin 9,7 prosenttia kaikista kirjan lauluista!

3.3 MUSA 7-9 (2003-2005)

Musa 7-9 on WSOY:n julkaisema kolmen oppikirjan sarja, joka on tarkoitettu nimensä mukaisesti 7-9 luokkien musiikinopetukseen. Kunkin kirjan esipuheessa luodaan kirjoista kuva ennen kaikkea yhteisöittömänä oppikirjoina. Kirjasarjassa yhteisöittömateriaalin osuus (nuotit + sointupohjat/ sovitukset) onkin huomattava: nuotinnettuja kappaleita osista löytyy yhteensä 165 kappaletta.

Kappaleiden lisäksi kirjoista löytyy oppikokonaisuuksia. Kirjojen n. 500 sivusta taidemusiikin osuus on reilu kymmenes. Tyylikausien kohdalla esitellään säveltäjä ja jokin aikakauden teos, yhteisöittövästyksin. Lisäksi kirjojen läpi kantaa ”kuukauden klassinen” -teema, jossa tutustutaan kuunnelleen johonkin taidemusiikkiklassikkoon.

Eri maiden kansanmusiikki saa myös suuren osan teoksista. Seitsemännen luokan kirjassa käydään Etelä-Amerikassa ja tutustutaan suomalaiseen kansanmusiikkiin. Kahdeksannella luokalla kierretään Eurooppaa ja yhdeksännellä vierailaan Kuubassa ja Australiassa. Yhteensä maailmanmusiikki saa sivumääräisesti yhtä suuren painotuksen taidemusiikin kanssa.

Jazz esitellään yhdeksännen luokan ja näyttämömusiikki kahdeksännen luokan kirjassa, reilun kymmenen sivun paketilla kumpikin. Loppu tietoaimes on populaarimusiikkiin liittyvää; ”Rauhan lauluja - musiikki aseena”, ”Tähdententoja tähtitaivaista”, ”Riffipankki”, ”Tyylien kirjoja ja suuria tähtiä”, ”Blues näyttää suunnan” ja ”Suomi-iskelmästä poprockiin” ovat näiden jaksojen otsikoita. Sivumääräisesti mitaten tämä osa saa yhteisöitto-osion kanssa liki samansuuruisen painotuksen ja suunnilleen samanlaisen sivumäärän kuin taidemusiikki, maailmanmusiikki ja jazz yhteensä.

Suomalaiselle populaarimusiikille on omistettu nuottitranskriptioineen peräti 58 sivun osio kahdeksännen luokan kirjasta. Tähän on pitkä matka Musiikki Eilen ja tänään -kirjan puolikkaasta sivusta. Kun lisäksi suomalaista populaarimusiikkia edustaa kirjan 165 kappaleesta jopa 65, voidaan sanoa aikojen muuttuneen.

Kuitenkin on huomattava, että kirjasarja on vahvasti julkaisuaikaansa sidottu; kappaleista valtaosa on pophittejä lähinnä edeltäneen 10-15-vuoden jakson ajalta. Jos tarkastelemme kappaleita niiden vuosien ajalta, jota tämä tutkimus käsittelee (n. 1900-1950), löydämme niitä tasan yhden; Jurva-Pekkarisen Väliaikaisen. Lisäksi kirjan aikajanakatsaus otsikolla ”Suomiskelmästä poprockiin” on alaotsikoitu ”Kansa laulaa 1950-2000”. Mitään mainintoja vuotta 1949 vanhemmista tapahtumista ei löydy.

4 OPETUSSUUNNITELMISTA

Esimerkkikirjojen julkaisujen välisinä aikoina on tapahtunut paljon. Vaikka kummassakaan varhaisemmassa kirjassa suomalaisen populaarimusiikin historian osuus on prosentuaalisesti pieni, on 1991 julkaistussa oppikirjassa kuitenkin havaittavissa järjestelmällinen ja kattavuuteen pyrkivä historiikki aihepiirin osalta, kun taas varhaisemmassa oppikirjassa maininnan ansaitsivat vain jokuset nimet. Uudessa Musa -sarjassa taas suomalaisen populaarimusiikin osuus on suuri.

Jotain on tapahtunut musiikinopetuksen sisältöpainatuksissa tarkasteltavana ajanjaksona. Löytyisikö syy opetussuunnitelmista? Seuraavassa tarkastelen suomalaisen musiikinopetuksen historiaa, keskittyen kansankulttuurin esiintymiseen opetussisällöissä sekä eritoten 1900-luvun puolenvälin ja lopun vuosikymmeniin, jolloin suomalaisen iskelmän syntyä ja varhaisia vaiheita olisi jo voitu ajallisesti käsitellä koulujen musiikinopetuksessa.

4.1 HISTORIAA

Ensimmäiset koulut Suomessa perustettiin keskiajalla luostareiden yhteyteen. Ainakin Turussa, Viipurissa ja Raumalla tiedetään luostarikouluja olleen (Piha 1958, 16). Kirkko huolehtikin pienin poikkeuksin (Viipurin läänin saksankielinen koululaitos, joka oli yliopiston valvonnan alainen) kansan perusopetuksesta aina kansakoulun syntymään (asetus kansanopetuksen järjestämistä varten Suomen suurruhtinaskunnassa 1858) asti (Kettunen 1999, 21-29). Koska kirkollisissa liturgioissa laulun osuus oli merkittävä, oli myös kouluissa laulunopetus tärkeimpien aineiden joukossa. Keskiaikana koulun johtaja oli itse useimmiten laulunopettaja.

Uskonpuhdistuksen aikaan laulu oli latinan ja kristinopin ohella kolmas pääaine. Laulutaidolla oli myös käytännön sovelluksia oppilaille. Oppilaat lauloivat kirkoissa ja keräsivät etenkin uskonpuhdistuksen aikoihin opiskelurahojaan ovelta-ovelle -lauluilla.

Lisäksi monet oppilaat valmistuivat papin tai opettajan virkaan, jossa laulutaito oli välttämättömyys. (Piha 1958, 16-24.)

”Koulun opettajan pitää osata laulaa, muuten en pidä häntä sopivana”

- Martin Luther -

Uskonpuhdistuksen aikana laulutuntien opetussuunnitelma oli kolmekohtainen: opetusta annettiin yksiaanisessa koraalilaulussa, moniaanisessa kuorolaulussa sekä musiikin teoriassa. Laulukielenä oli latina. Vuonna 1583 Jaakko Suomalainen toimitti ensimmäisen suomenkielisen virsikirjan. Tämä mahdollisti kansankielisen virsilaulun kirkonmenoissa. Latina säilyi silti koululaulujen pääkielenä. (Pajamo, 1976, 16-17.)

Ensimmäiset maininnat soitinmusiikista kouluissa ovat 1600-luvun puolivälistä. Tällöin kouluihin perustettiin lähinnä puhallinorkestereita (Piha 1958, 29). Kouluorkestereiden synty sijoittuu aikaan, johon kuului paljon musiikin vapautumispyrkimyksiä kirkon vaikutuksesta. Puhallinorkestereiden ohjelmisto olikin ”maallista ja helppotajuista” (Piha 1958, 29 ja Pajamo 1976, 20-21). Lisäksi ilmiön taustalla oli myös musiikkielämän yleinen kehitys; koulujen ulkopuolisessa yhteiskunnassa ammattimuusikoiden luku kasvoi nopeasti (Piha 1958, 29). Soitinten yleistymisellä oli yllättäen negatiivinen vaikutus koulujen musiikinopetukseen. Urkujen tullessa kirkkoihin teinikuorojen tarve kirkonmenoissa hiipui ja tämän heijasteena 1700-luvulla myös ensimmäistä kertaa musiikin tuntimääriä vähennettiin (Pajamo 1976, 21-23).

1800-luvulle tultaessa koululaulu oli kriisissä. Joissain kouluissa se oli jopa kokonaan jätetty pakollisena pois. Laulunopetusta hoiti koulussa ”sopivin kollega” (Piha 1958, 52.). Tilanne olisi saattanut myös jatkua samankaltaisena ilman kansakoulu-uudistusta.

1800-luvulla suomalaisessa koulutuspolitiikassa oli vastakkain kaksi kilpailevaa näkemystä: ”Turkulainen” tuomiokapitulijohteinen koulupolitiikka sekä ”Vanhan Suomen” suuntaus, jossa kirkko ja koulu olivat erotetut toisistaan (Kettunen 1999, 21). Tuomiokapitulien kaavailuissa kansakoulussa olisi ollut vain vapaaehtoista virsilaulua (Piha 1958, 52). Sen sijaan kirkosta erillään olevan kansakoulun äänitorvet, J.W.Snellman, Elias Lönnrot ja Uno Cygnaeus, olivat vankasti pakollisen laulun kannalla. Lisäksi Snellman ja Lönnrot ehdottivat

oppiaineeksi mukaan myös kanteleensoittoa (Pajamo 1976, 55). Monenlaisten vaiheiden jälkeen senaatti valitsi kansanopetusolojen tutkijaksi (1857) sekä kansanopetuksen järjestämisehdotuksen laatijaksi (1860) juuri Cygnaeuksen.

Kansakoulu-uudistus oli koulujärjestelmämme suuri murros. Koulujen laulutunneille murros löi myös laineensa. Kirkon ja koulun erottua nousi esille kysymys maallisten laulujen laulamisesta koulussa (Pajamo 1976, 134). Elias Lönnrotin keräämä Kalevala (1835) sai monet innostumaan kansansävelmistä ja niiden keräämisestä. 1864 ilmestyi ensimmäinen maallinen suomenkielinen koululaulukokoelma: Heinrich Wächterin ”50 Koulu – Laulua”. Myös Erik August Hagfors teki tärkeää pioneerityötä julkaisemalla lähinnä opettajankoulutuksen tarpeisiin laulu- ja kuorolaulukokoelmia 1871-1898 (Piha 1958, 53-54).

Maallisen laulun mukaanotto koulujen laulutunneille ei ollut itsestään selvää. Aihe oli ollut yleisen keskustelun aiheena 1850-luvulla. Vielä kolmannessa kansakoulukokouksessa v. 1875 keskusteltiin ”kansan keskuudessa elävistä epäluuloista” maallisia lauluja kohtaan (Pajamo 1976, 133-137). Osaltaan kyseessä olivat myös käsiteristiriidat ja väärinkäsitykset. Vähitellen epäilykset hälvenivät ja havaittiin uusien ”huvilaulujen” tuovan ”uutta eloa” virsilaulujen sävyttämään kouluopetukseen (Pajamo 1976, 222-223).

1900-luvun alkupuolella musiikinopetuksen kiistat olivat enemmän metodi- kuin sisältöaiheisia. Keskusteltiin siitä, pitäisikö opettaa ”kaavalaulua” (säveltapailu) vai ”korvakuulolaulua”. Isänmaallisia lauluja ryhdyttiin laulamaan hengellisten laulujen, kansanlaulujen ja suomalaisten säveltäjien koululaulujen rinnalla. (Kettunen 1999, 44-47.)

1950-luvulla koulujen musiikinopetuksessa tapahtui jälleen merkittävä läpimurto Orff-soittimien saapuessa musiikinluokkiin (Kettunen 1999, 69). Ennen tätä muutosta soittimia oli käytetty lähinnä laulun säestyksiin (harmooni, monokordi, metallofoni). Orff-soittimien mukaantulon myötä musiikkituntien luonne muuttui lauluhetkistä kokonaisvaltaisempien musisointihetkien suuntaan. Myös tuntien nimi muuttui 1940-luvulla laulutunneista musiikkitunneiksi. 1950-luvulla lisäksi äänilevyt ja radio laajensivat koulun kuuntelukasvatuksen mahdollisuuksia (Kettunen 1999, 61).

Kaikista näistä uusista mahdollisuuksista huolimatta jo vahvaan keski-ikään ehtinyttä suomalaista iskelmämusiikkia ei 1960-luvulla kouluissa soitettu. Koululaulun uudistajana pidetty Olavi Ingman jakoi (1963) laulutunnin (laulunopetus on musiikinopetusta) kolmeen osaan: alkuharjoitukseen, vanhan laulutehtävän kuulusteluun ja uuden laulutehtävän valmistukseen.

Myös peruskoulun opetussuunnitelmakomitean mietinnössä II (1970), joka määritteli uuden koulumuodon, peruskoulun, oppisisällöt mainitaan, että "opetuksen tulee ensi sijassa suuntautua pitämään lauluharrastusta vireänä läpi kouluajan". Vaikka laulupedagoginen ohjeistus viekin leijonanosan mietinnön musiikkiosion työtapaluvusta, on osiossa mukana myös mainintoja soittamisesta.

"Nokkahuilulla, kitaralla, viululla, harmoonilla, pianolla, kellopelillä tai rytmisoittimilla esitetty hillitty säestys voi saada oppilaat kokemaan yhteisen musisoinnin viehätystä ja antaa heille merkittävän musiikkielämyksen"

Vaikkakaan mietinnössä ei vielä mainitakaan varsinaisia bändisoittimia (rumpusetti, bassokitara, sähköiset koskettimet, vahvistettu sähkökitara jne) mainitaan siinä ensi kertaa musiikillisen soittoelämyksen tavoite. Tämä tavoite on myös uusimpien opetussuunnitelmaversioiden taustalla.

Vuonna 1987 kouluhallitus julkaisi vihkosen "Peruskoulun opetuksen opas: musiikki", jossa mainitaan ensi kertaa soittosäestykseen käytettävän (yläasteella) rumpuja ja sähkösoittimia, kuten sähkökitaraa. Kyseinen vihko onkin jonkinnäköinen siirtymävaiheen opus, sillä sähkösoittimien rinnalla mainitaan tärkeinä myös perinteiset Orff-soittimet, kuten nokkahuilut ja rytmisoittimet. Varsinaisesti nokkahuiluista luovuttiin yläastekäytössä 1990-luvun alussa. Jyväskylän yliopiston musiikin aineenopettajakoulutuksesta nokkahuilunsoitto poistui omana kurssinaan 1993.

1990-luvun lopulla opetushallitus pyrki yhtenäistämään eri koulujen arviointikäytäntöjä julkaisemalla kaikille yhteiset kriteerit päättöarvosanalle kahdeksan eri oppiaineissa.

Viimeisin musiikin opetussuunnitelmien uudistus tapahtui maamme kouluissa 2003-2004.

Näille molemmille yhteisenä tekijänä on musiikin oppikokonaisuuden mieltäminen kolmeen osaan, musiikin tuottamiseen (musiikilliseen ilmaisuun), musiikin lajien ja tyylien tuntemukseen sekä analyttiseen kuunteluun. Uudessa opetussuunnitelman perusteissa mainitaan näiden lisäksi myös musiikin peruskäsitteistön ymmärrys ja käyttö. Lisäksi oppiaineessa tulisi käsitellä myös seitsemää kaikille aineille yhteistä ”aihekokonaisuutta”, jotka ovat Ihmisenä kasvaminen, Kulttuuri-identiteetti ja kansainvälisyys, Viestintä- ja mediataito, Osallistuva kansalaisuus ja yrittäjäyys, Vastuu ympäristöstä, hyvinvoinnista ja kestävästä tulevaisuudesta, Turvallisuus ja liikenne, Ihminen ja teknologia. (Peruskoulun opetussuunnitelman perusteet 2004, 232 – 234.)

4.2 YHTEISKUNTA JA OPETUSSUUNNITELMA

Musiikintunnin käytännön opetusaiheet löytyvät oppikirjoista. Oppikirjojen sisällöt määrittelee opetussuunnitelma. Mutta millaisia arvoja löytyy opetussuunnitelmien takaa? Miksi kouluja ylläpitävät tahot, valtio ja kunnat, ovat päätyneet senkaltaisiin ratkaisuihin, että oman kansan populaarimusiikin katsotaan kuuluvan kansalaisen yleissivistykseen vähän tai ei ollenkaan? Millainen on ollut valtiovallan ja populaarikulttuurin suhde historian aikana?

Erkki Sevänen on tutkinut suomalaista taidejärjestelmää kirjassaan Taide instituutiona ja järjestelmänä (1998). Seuraavassa referoin hänen tutkimuksensa niitä osioita, jotka kuvaavat populaarikulttuurin asemaa ja arvostusta valtiollista valtaa käyttävien toimijoiden taholta.

Suomalainen iskelmämusiikki (haitarijatsi) sai alkunsa työväen keskuudessa 1920-luvun Helsingissä, vain joitain vuosia kansalaissodan jälkeen. Tätä kulttuuripoliittista ajanjaksoa, ”Ensimmäisen tasavallan kautta”, leimasi yksiselitteisesti kansalaissodan voittaneen porvariston ehdoin harjoitettu patriotistis-nationalistinen politiikka. Tuona aikana kansalliseen arvo- ja merkitysjärjestelmään ei juurikaan sulautettu aineksia työväenliikkeessä esiintyneistä sosialistisista ideologioista. Julkisuuteen kohdistettiin ankara monoliittisuuden vaatimus ja porvarillisten perusarvojen julkinen arvostelu pyrittiin kriminalisoimaan. Monet vasemmistolaisten lehtien toimittajat kärsivät sotien välillä vankeustuomioita. Valtiovalta kontrolloi kulttuuripoliittikkaa myös perustamalla taidelautakuntia (joihin se nimitti jäsenet),

avustamalla kuntien kirjastoja (perustaen samalla kouluhallituksen alaisuuteen kirjastotoimintaa kontrolloivia hallintoelimiä) sekä hallinnoimalla Suomen Yleisradiota (valtioenemmistöiseksi yhtiöksi 1934) sekä elokuvien tarkastuslautakuntaa.

Eräs taidelautakunnista oli säveltaiteen lautakunta, jossa työväen musiikkijärjestöjen avustushakemukset torjuttiin 1930-luvun alkupuolella jo sillä verukkeella, että nuo järjestöt harjoittivat poliittista toimintaa. Myös muut lautakunnat suhtautuivat vastahakoisesti vasemmistolaisen kulttuuritoiminnan tukemiseen. Syyt vastahangan takana olivat sekä poliittisia, että taiteellisia; sotien välillä vallassa olleet taideteoreettiset teesit torjuivat ajatuksen taiteen itseisarvosta. Noiden teorioiden mukaan taiteella oli myös muita, moraalisia ja yhteisöllisiä tehtäviä. Tämän ajatusmallin mukaisesti vasemmistolainen kulttuuritoiminta ei täyttänyt mitään korkeatasoisen taiteen tunnuspiirrettä, se ei ollut tarpeeksi ”isänmaallista” eikä ”korkeatasoista”.

Valtion, kulttuurieliitin ja taidealan asiantuntijapiirien näkökulmasta lähinnä vain vakavahenkiset kulttuurituotteet olivat oikeutettuja saamaan rahallista tukea. Näytelmäelokuvia pidettiin liian karnevalistisina ja viihteellisinä ilmiöinä, jotka vaikeuttivat kansallisen kulttuurin kehittämistä. Myöskin tanssi- ja viihdemusiikkia vierastettiin, jopa vasemmistolaisissa kulttuurijärjestöissä, jotka pitivät yhtenä toimintatavoitteenaan ”työväestön taideaistin kehittämistä”. Tällaisessa tilanteessa valtion, kulttuurieliitin ja kulttuurijärjestöjen hylkimän viihteen ylläpitäminen jäikin kaupallisten tuottajapiirien ja yleisön mieltymysten varaan. (Sevänen 1998, 329-330.)

Toisen maailmansodan jälkeen asetelmat muuttuivat. Ulkopoliittisten muutosten kautta myös vasemmisto pääsi mukaan määrittelemään isänmaallisuuden ja suomalaisuuden käsitteitä. Lailliset oikeudet saanut SKP/SKDL sai edustajansa niin opetusministeriksi kuin yleisradion pääjohtajaksikin. Myöskin taidelaitosten kunnallistamisen käynnistäminen lisäsi vasemmiston merkitystä kulttuurisissa toimintajärjestelmissä 1960-luvulle tultaessa. (Sevänen 1998, 333-334.)

Toisen maailmansodan jälkeen Suomessa siirryttiin kohti laajempaa ideologista ja kulttuurillista pluralismia; paitsi uusien sisä- ja ulkopoliittisten asetelmien, myöskin yhteiskunnan modernisoitumisen vaikutuksista. Juuri 1960-lukua on pidetty

vuosikymmenenä, jolloin suomalainen yhteiskunta modernisoitui laajasti kulttuurisella tasolla. Kansainvälisten vaikutteiden lisääntymisen lisäksi myös elinkeinorakenteen muutoksen kiihtyminen (maaseutuvaltaisesta alkutuotannollisesta yhteiskunnasta kaupunkimaiseen palveluyhteiskuntaan) vauhditti tätä ilmiötä. Lisäksi 1950-luvulla alkanut erilaisten nuorisokulttuurien aalto velloi voimakkaimpana juuri 1960-luvulla (Sevänen 1998, 334-335).

Kulttuuristen hierarkioiden näkökulmasta on merkittävää se, että modernisoituvassa suomalaisessa yhteiskunnassa alettiin 1960-luvun lopulla käydä arvokeskustelua populaari- ja massakulttuurista, vaikkakaan sen varsinaista legitimointia ei vielä tällöin tapahtunut (Sevänen 1998, 337).

Jos suomalainen populaarimusiikkikulttuuri oli kokenut sotien välillä valtiollisten vallankäyttäjien syrjintää sen luokkataustaisuuden vuoksi, jäi se maailmansotien jälkeen erityisesti taide-elämän eliitin hampaisiin. 1950- ja 60-luvulla voimassa olleet vaatimukset taiteen normatiivisesta ja funktionaalisesta autonomiasta synnyttivät maahamme monta toisistaan eriytyntä modernia osakulttuuria. Kuitenkaan Suomen kansa ei lähtenyt kulkemaan professionaalisen taiteilijakunnan kanssa näitä moderneja polkuja; Sevänen esittelee erilaisin esimerkein, kuinka suuri yleisö piti edelleen kiinni taiteen nationalisista arvoista ja merkityksistä. Tämä ristiriita aiheuttikin kärhämiä ja yhteenottoja monilla taiteen sarjoilla; ”Salama-sodissa”, patsas- ja muistomerkkikiistoissa ja musiikin puolella ”rillumarei” –kulttuuritaisteluissa (Sevänen 1998, 338-339).

”Kerran vuodessa on Teoston vuosikokous ja illalliset. Siellä taidesäveltäjät ja kevyen musiikin säveltäjät siten istuvat iltaa yhdessä virallisten asioiden jälkeen. 1950-60-lukujen taitteessa olin tällaisilla illallisilla selvimpiä koko porukasta ja kun ...ravintola suljettiin auttelin portsarin kanssa kavereita taksiin. Kun lähes kaikki oli hoidettu autoon tuli professori Ahti Sonninen yhtäkkiä ja löi minua vasten kasvoja. Mitään polemiikkia tai sanaharkkaa ei välillämme ollut, ei hän puhunut, täytyi tosta vaan...sen jälkeen olin toistakymmentä vuotta poissa Teoston vuosikokouksista. Ajattelin, etten viitsi mennä sinne saamaan turpiini! (Toivo Kärki, Niiniluoto 1982, 254-255).

Aikaisemmassa luvussa tarkastelin suomalaisen populaarimusiikin asemaa koulukirjoissa ja totesin merkittävän muutoksen tapahtuneen vuosien 1973 ja 1993 julkaistujen kirjojen välillä. 1973-vuoden kirjassa (suomalaista) populaarimusiikkia käsiteltiin tuskin lainkaan. Sevänen kulttuurisosiologinen tutkimus antaa tälle kohtelulle taustoja, olihan kansan rakastama

populaarimusiikki ensin valkoisen yläluokan ja myöhemmin professionaalisen taide-eliitin toimesta ensin taustoiltaan ja sittemmin laadultaan kansalle ei-sopivaa ja jopa haitallista.

1970- ja 1980-luvuilla kuitenkin tapahtui jotain, joka legitimoii suomalaisen popmusiikin koulukirjakelpoiseksi. Erkki Sevänen kutsuu vuosien 1968-1990 välistä aikaa ”laajan hyvinvointivaltion kaudeksi”.

Tälle ajanjaksolle tyyppilistä oli taidejärjestelmän lisääntyvä yhteenkietoutuminen poliittis-hallinnollisen järjestelmän kanssa. Erilaisissa yhteyksissä (Valtion taidekomitean mietintö 1962, Kulttuuritoimintakomitean mietintö 1974, Kulttuuritoimintatyöryhmän mietintö 1978) poliittis-hallinnollisen järjestelmän kulttuuripoliittiset tavoitteet tiivistettiin yhtäältä professionaalisten taidelaitosten ja taiteilijoiden työskentelyedellytysten turvaamiseen, mutta myös toisaalta kulttuuridemokratisointiin, kansalaisten tasavertaiseen kohteluun kulttuuripalveluiden saralla sosiaaliseen tai maantieteelliseen asemaan katsomatta. Tämä kulttuuridemokratian vaatimus johti muutamaan muutokseen kulttuurikentällä. Ensinnäkin, taidemäärärahojen osuus valtion budjetissa moninkertaistui. Toiseksi valtiosta ja kunnista tuli yhä enenevässä määrin taidelaitosten omistajia. Kunnat ryhtyivät ylläpitämään teattereita, orkestereita, museoita ja taiteen opistotason opetusta antavia oppilaitoksia. Korkeinta taideopetusta antavat oppilaitokset taas muutettiin korkeakouluiksi ja siirrettiin valtion omistukseen. Kun vielä muistetaan, että julkisin varoin ylläpidettiin myös yleisiä kirjastoja, valtakunnallisia radiokanavia ja liki koko valtakunnallinen televisiotoiminta, voidaan sanoa, että taidejärjestelmästä oli tullut valtion ja kuntien ylläpitämän julkisen palvelusektorin osa-alue. (Sevänen 1998, 350-352.)

Aivan täydellistä tuo valtiollistuminen ei kuitenkaan ollut. Jo lähtökohtaisesti julkisen tuen ulkopuolelle jätettiin ”kaupallinen tuotanto” eli taidealan liikeyritykset. Kirjalliset kustannusyhtiöt, äänilevy-yhtiöt ja yksityiset taidegalleriat eivät kuuluneet tukitoimien piiriin. Myös Spede Pasasen taistelu elokuvatukien puolesta kaupallisesti menestyneille elokuvilleen osoittaa elokuvienkin puolella tukitoimien olleen melko valikoivia. Samalla kyseiset taidemuodot suljettiin ”taiteen” käsitteiden ulkopuolelle. Voidaankin sanoa valtiollistamisen kauden lujittaneen jakoa taiteellisen ei-kaupallisen ja ei-taiteellisen kaupallisen taiteen välillä; nyt jakoa ylläpitänyt professionaalinen eliitti sai tuekseen myöskin poliittis-hallinnollisen systeemin! (Sevänen 1998, 352-353.)

Myöskin kulttuuridemokratian toimivuudesta on jälkikäteen esitetty kritiikkiä. Kansalaisten omatoimisuutta painottavasta ihanteesta huolimatta kuntien asukkailla ei juurikaan ollut mahdollisuutta vaikuttaa siihen, mitkä ilmiöt määriteltiin kunnissa kulttuuritoiminnaksi. Kulttuurilainsäädännön henki ja kunnallisen kulttuuritoiminnan käytännöt olivat vakiintuneita taidelajeja suojelevia. Vain kaikkein pienimmissä kunnissa, joista kunnalliset taidelaitokset puuttuivat, voitiin tasapainoilla kulttuurielinten korkeakulttuuristen ihanteiden ja kuntalaisten ”kevyempään” ja ”viihteellisempään” tarjontaan kiinnittyneiden odotusten välillä. On myös kritisoitu kulttuuripalveluiden kohdentamista siltä kannalta, että rakentuessaan selvästi taide/viihde erottelun varaan ne tulivat samalla sulkeneeksi jo lähtökohdissaan ulkopuolelleen eritoten vähän koulutettuja kansanryhmiä. (Sevänen 1998, 355-361.)

Suomalaisen populaarimusiikin arvostus alkoi kuitenkin nousta laajan hyvinvointivaltion kaudella, poliittis-hallinnollisen systeemin ja taiteen professionaalisen eliitin toisensuuntaisista pyrkimyksistä huolimatta. Suurin yksittäinen tekijä tälle kehitykselle oli Yleisradio. Jo 1960-luvulla radiossa alkanut ensimmäinen populaarimusiikin erikoisohjelma, sävelradio, sekä muutamat muut populaarimusiikin erikoisohjelmat televisiossa (Eurovision laulukilpailut, levyraati) toivat populaarimusiikin uudet ilmiöt kansakunnanlaajuisen yleisön tietoisuuteen.

1970-luku ja 1980-luvun alku muodostivat Seväsen (1998, 349-362) mukaan suomalaisen populaarikulttuurin legitimoinnin kannalta tärkeän ajanjakson. Silloin Peter von Baghin ja Markku Kosken kaltaiset henkilöt rehabilitoivat ensin vanhan suomalaisen elokuvan tekijäkaartin (Helismaa, Rautavaara, Virta) ja pian sen jälkeen myös alkuaikojen Suomirockin edustajat (Juice Leskinen, Eppu Normaali, Ismo Alanko). Yleisradio toimi levityskanavana von Baghin dokumenttielokuville, jotka toimivat ”kansakunnan salatun menneisyyden ilmentäjinä”. On ilmeistä, että tuo legitimointiprosessi ei tapahtunut Yleisradion ansiosta, vaan pikemminkin aktiivisen nuoren toimittaja- ja tutkijakaartin työn seurauksena. Merkittävänä tekijänä yllä kuvatulle prosessille Sevänen pitääkin maassamme lisääntyntä moniarvoisuuden sietokykyä, sekä tarvetta ohjata suuri yleisö takaisin uudistettuun kansalliseen arvo- ja merkitysjärjestelmään.

Kaikkein tuorein muutos taidejärjestelmämme ja valtiovaltamme suhteissa tapahtui Seväsen mukaan 1990-luvulla, jolloin Suomi koki parikin raskaan sarjan geopolitiittista muutosta, näistä taidejärjestelmien kannalta merkittävämpänä liittymisen Euroopan Unioniin 1995. Euroopan Unioni mahdollistaa periaatteessa aluehallinnollisten yksikköjen ja Unionin välisen laajan yhteistoiminnan ja täten vähentää valtioiden harjoittaman keskusjohtoisen sääntelyn merkitystä ja valtioiden kykyä kontrolloida alueillaan tapahtuvaa toimintaa. Tämä näkyi Suomen kohdalla jo jäsenyyttä hakiessa alkoholipolitiikassa. Valtiollisen sääntelyn purkaminen näkyi taidekentällä muun muassa 1993 toteutetussa valtiosuusuuudistuksessa, joka vapautti kunnallisen kulttuuritoiminnan valtion yksityiskohtaisesta ohjailusta. Vaikka valtio ei tuolloin luopunutkaan kulttuurielämän ylläpitäjän roolista, vähenivät kuntien käyttöön tulevat kulttuurimäärärahat selvästi. Kun samaan aikaan myös yhteiskuntaelämän alueella siirryttiin ”kilpailutalouden aikakauteen” liikeyrityksiltä omaksuttuine kannattavuuden, tehokkuuden ja tuloksellisuuden kriteereineen, merkitsi se suurta muutosta kunnallisille kulttuuripalveluille. Kulttuurilautakuntia lopetettiin, kulttuuripalveluiden palvelumaksuja nostettiin ja kulttuuridemokratian ihanteista luovuttiin ryhtymällä käsittelemään kulttuuria osana kuntien imagonrakennus- ja matkailupolitiikkaa. (Sevänen 1998, 363-369.)

Kunnallisen kulttuurituen vähetessä valtion tukea jyrkemmin valtion rahoituksen osuus kunnallisissa kulttuuripalveluissa onkin kasvanut selvästi, esimerkiksi vuosien 1993 ja 1995 välillä 37:stä 44:ään prosenttiin. Teattereita, orkestereita ja taiteen perusopetusta koskevien lakien säätäminen, samoin kuin uusien taidetoimikuntien perustaminen (lasten- ja nuortenkulttuuri, mediataiteet, sirkus- estradi- ja varieteetaiteet) voidaan tulkita osoitukseksi siitä, että keskushallinnon tasolla laajan hyvinvointivaltion aikana luotua taidepolitiikkaa ollaan jatkamassa, eikä taide-elämän laajamittaista yksityistämistä ole suunnitteilla. Mutta valtion käyttäessä yhä lisääntyvässä määrin kulttuuritoiminnan tukemisen perusteluina ”kotimarkkinoiden pienuutta”, kuten sähköisen viestinnän ja audiovisuaalisen kulttuuritoiminnan tukemista koskevassa selonteossa 1993, tarkoittaa se pikkuhiljaista etääntymistä kulttuuritoimintaa ennen jäsentäneestä taiteen ja kaupallisuuden välisen vastakohtaisuuden korostamisesta. Seväsen (1998, 366-367) mukaan näyttääkin siltä, että valtion harjoittama kulttuuripolitiikka tulee tulevaisuudessa vahvistamaan taidejärjestelmässä markkinasuuntautuneita toimintamuotoja.

5. SUOMALAISEN POPULAARIMUSIIKIN VARHAISTEN VAIHEIDEN OPETTAMINEN PERUSKOULUN YLÄLUOKILLA

Seuraavassa teen yhteenvedon siitä suomalaisen populaarimusiikin historian opettamisen käyttöteoriasta, joka minulle itselleni on kahdentoista yläasteen opetusvuoden jälkeen muotoutunut. Vastaan kysymyksiin ”miksi suomalaisen populaarimusiikin historiaa tulisi yläasteella opettaa”, ”miten suomalaisen populaarimusiikin historiaa tulisi yläasteella opettaa”, sekä ”mitkä ovat suurimmat ongelmat ratkaisuihin suomalaisen populaarimusiikin historian opetuksessa yläasteella”.

5.1 MIKSI?

Perusopetuksen opetuksen ylin asiakirja on opetussuunnitelma. Nykyiset opetussuunnitelmat on laadittu opetushallituksen 2004 julkaisemien opetussuunnitelman perusteiden pohjalle. Näissä perusteissa nostetaan hyvin esille oman kulttuuriperimän tuntemus, useammassakin kohdassa. Luvussa opetuksen järjestämisen lähtökohdat mainitaan perusopetuksen arvopohjasta seuraavaa:

”Opetuksen perustana on suomalainen kulttuuri, joka on kehittynyt vuorovaikutuksessa alkuperäisen, pohjoismaisen ja eurooppalaisen kulttuurin kanssa. Opetuksessa on otettava huomioon kansalliset ja paikalliset erityispiirteet....”

Opetussuunnitelman luvussa 7 (Peruskoulun opetussuunnitelman perusteet 2004, 36-37) esitellään kaikissa oppiaineissa läpikäytäviä aihekokonaisuuksia. Toisen aihekokonaisuuden, kulttuuri-identiteetin ja kansainvälisyyden, kohdalla mainitaan:

”...aihekokonaisuuden päämääränä on auttaa lasta ymmärtämään suomalaisen ja eurooppalaisen kulttuuri-identiteetin olemusta, ymmärtämään oma kulttuuri-identiteettinsä sekä kehittämään valmiuksiaan kulttuurien väliseen vuorovaikutukseen....”

Kun lisäksi vielä musiikin oppiaineen kohdalla (Peruskoulun opetussuunnitelman perusteet 2004, 230-232) mainitaan, että

”Opetuksen tehtävänä on saattaa oppilas ymmärtämään, että musiikki on aika- ja tilannesidonnaista. Se on erilaista eri aikoina, eri kulttuureissa ja yhteiskunnissa ja sillä on erilainen merkitys eri ihmisille”,

voinemme todeta, että nykyisen opetussuunnitelman aikana suomalaisen kulttuurin, myöskin populaarikulttuurin ja populaarimusiikkikulttuurin, opettamista suorastaan vaaditaan, niin pää- kuin alalukujenkin tärkeissä kohdissa.

Populaarimusiikin historian opettamiselle yläasteella on kuitenkin olemassa myös syvällisempi syy.

Tänä päivänä yläasteikäiset nuoret elävät maailmassa, jossa populaarimusiikki muodostaa taloudellisesti mitattuna kaikkein suurimman viihdeteollisuuden osa-alueen. Musiikki on läsnä oppilaiden elämässä aina aamuisesta kelloradioherätyksestä illalla nukahtaessa soimaan jäävään suosikkibändin hitaaseen kappaleeseen. Musiikki on läsnä kotona, koulussa, vapaa-ajan harrasteissa. Musiikkia kuulee liki jokaisessa TV-ohjelmassa, radiossa, CD- ja mp3-soittimista, diskoissa, autoissa ja tavarataloissa. Hyvin moni nuori elää maailmassa, jossa ei ole hiljaista hetkeä ilman musiikkia. Harva tiedostaa, että musiikki on tämän päivän nuorelle ajallisesti mitaten kaikkein eniten esillä oleva ”oppiaine”, ehkäpä vain korkeintaan yhdessä äidinkielen kanssa.

Toinen ilmiö, joka myös on yleinen yläasteikäisten oppilaiden kohdalla, on välistä fanaattinenkin genreuskollisuus, eräänlainen tyylifundamentalismi, joka useimmiten rajoittaa oppilaiden kuunteluharrastuksen ohjautumaan vain tietyn tyylin (esim rap/heavy/iskelmä) tai jopa vain tietyn yhtyeen teosten pariin. Syyt ilmiöön voisivat hyvinkin olla uuden tutkimuksen aihe, mutta sosiaalisten tekijöiden ja sukupolvikapinan ohella eräs suurimpia syitä ilmiölle on mielestäni yksinkertaisesti nykymusiikin pirstoutuneen kentän hahmotuskyvyn puute. Tämä hahmotuskyvyn puute, joka koskee niin populaarimusiikin sisällä olevien tyylisuuntien keskinäisiä suhteita kuin myös populaarimusiikin ja jazzin/maailmanmusiikin/taidemusiikin tyylien välisiä suhteita johtaa useimmiten siihen, että tuosta valtavasta musiikkiviidakosta valitaan yksi turvallinen oksa, jolla keinua sen sijaan, että edes yritettäisiin hallita isompaa osaa tuosta satoja irtotyylejä sisältävästä epäloogisen oloisesta kokonaisuudesta.

Populaarimusiikin historian (ja kaiken musiikin historian) opetuksen tärkein päämäärä on antaa oppilaille eväät maailman eri musiikkityylien ja -kulttuurien jäsentämiselle. Olennaisia tekijöitä tämän jäsentämiskartan luomisessa ovat eri musiikkityylien syntyihin liittyneet fuusiot, syntyneiden musiikkityylien sisällä syntyneet uudet tyylit kronologisessa järjestyksessä sekä vielä eri musiikkityylien maantieteellinen paikannus ja sitominen lähtökohtaisiin maailmanmusiikkityyleihinsä.

Oppilas, joka yläasteen aikana saa itselleen eväitä oman musiikillisen ilmiökarttansa rakentamisen aloittamiseen, hyötyy siitä monin tavoin. Kaksi hyötyä on mielestäni kuitenkin ylitse muiden.

Ensinnäkin, oppilas pystyy lähtemään liikkeelle omasta, suppeasta genrekammiostaan. Oppilas, joka pystyy näkemään kehityksen, joka on johtanut hänen nykyisen suosikkibändinsä syntyyn saattaa kiinnostua bändeistä, joiden musiikki on vaikuttanut hänen nykyisen suosikkiyhtyeensä linjaan. Ja tuon bändin takaa voi löytyä kokonaan uusi genre musiikkia, josta oppilas todennäköisesti pitää. Ja sitten onkin aika mennä ajallisesti taaksepäin ja tutustua bändiin, joka on ollut vaikuttajana bändille, joka on ollut oppilaan nykyisen suosikkibändin vaikuttaja....

Toinen hyöty musiikillisen maailmankuvan jäsentämisestä koskee lähinnä musiikillisesti lahjakkainta kymmenystä oppilaista: heitä, jotka tekevät itse musiikkia. Heille tästä ymmärryksestä on kahtalaista hyötyä. Ensiksikin, he saavat evääkseen valtavan tyylikirjaston, josta he voivat ammentaa ideoita ja soundimaailmoja sekä rakennella uusilla fuusioilla mitä moninaisimpia musiikillisia ratkaisuja. Ja toisaalta, tuntemalla historian, he voivat myös tehdä jotain kokonaan uutta! He voivat jatkaa jonkun tyyliuunnan tai artistin tuotannon perusteilta eteenpäin, jalostaen tuota tyyliä kohti täysin uutta kuulokuvaa. Tai he voivat tehdä jotain sellaista uutta, jollaista ei ole koskaan ennen vielä kokeiltu!

Ylätasolla tämä kaikki koskee tietysti kaikkea musiikkia ja sen historiaa maailmassa. Mutta alatasolla, meillä Suomessa, muodostaa suomalaisen populaarimusiikin vaiheiden tuntemus merkittävän osan musiikillista maailmankuvaamme.

5.2 MITEN?

Aloitin itse musiikinopettajana yläasteella lukuvuonna 1995-1996. Syksyllä 2008 minulla alkoi 14. lukuvuosi työn parissa. Lisäksi musiikinopettajuuteeni kuuluu instrumentti- ja teoriaopetusta yksityisessä musiikkikoulussa, sekä kansalaisopiston opetusta, eritoten bändisoitossa. Myös kesäisin olen toiminut musiikinopettajana erilaisilla kesäleireillä, niin Suomessa kuin ulkomaillakin.

Seuraavassa tarkastelen opetushistoriani aikana muovautunutta käyttöteoriaani, keskittyen lähinnä tärkeimpään kysymykseen ”kuinka suomalaisen populaarimusiikin historiaa tulee opettaa peruskoulun yläasteella”.

Ensimmäiset vuodet koulussa olivat paitsi työntäyteisiä, myös ongelmallisia. Työtä teetti sekä kaiken sen materiaalin valmistaminen, josta tässäkin tutkimuksessa esittelen osan, että myös uuden työpaikkani saattaminen toiminnaltaan ja kalustukseltaan sellaiseksi, että se täyttää opetussuunnitelman vaatimukset lähinnä bändisoiton ja maailman musiikkikulttuureiden opetuksen saroilla. Aivan ylimääräisen päänvaivansa aiheutti kuitenkin se, miten oppilaiden ja itseni musiikkikäsitysten erilaisuudet saivat aina säännöllisesti aikaan pienimuotoisia ongelmatilanteita, joita en itseäni sosiaalisesti kyvykkäänä opettajana pitäneenä voinut ymmärtää.

Minähän opetin, kuten minua oli opetettu! Esittelin aiheen, kerroin aihealueesta tärkeimmät tyylilliset piirteet ja näytin kuvia aihealueeseen liittyvistä säveltäjistä ja muusikoista. Soitin nauhalta teoksia. Ja aivan lopuksi heijastin taululle sointupohjan ja ryhdyimme musisoimaan, tyylin soundimaailmaa tavoitellen.

Ja tämän jälkeen, loppuhuipennukseksi tarkoitetun soittohetken yhteydessä havaitsin usein motivaation soittoon olevan hukassa, kadonneena jonnekin barokin vuosilukujen, Chuck Berryn ja Little Richardin naamankuvien ja Cree-intiaanien piiritanssin askelkuvioiden sekaan.

Säännöllisen epäsäännöllisesti vaihtelin soittotehtäviä ja tiivistin kalvojen informaatioita. Hankin opetuksen elävöittämiseksi videoita ja dvd-levyjä, sekä etsiskelin kirjastoista anekdootteja musiikkihenkilöiden elon varrelta, mutta perusvire säilyi samana. Hyvää tuntia

saattoi seurata kaiken järjen vastaisesti huono tunti. Oppilaiden vastaanottokyky vaihteli suuresti, jopa saman ryhmän sisällä. Kesti useamman vuoden, ennen kuin ymmärsin virheeni: hienoilla termeillä sanoen olin jatkanut samaa behavioristista perimää, johon itse olin kouluaikanani tottunut. Olin itse valinnut ja muokannut materiaalit ja kuvittelin motivaatiollisesti riittäväksi sen, että oppilaat saavat tietopainotteisen tunnin lopuksi istua oikeiden soittimien taakse. Missään vaiheessa en ollut asettanut itselleni kysymystä: ”millä saisin oppilaat itse kiinnostumaan tuntien aiheista”. Vastaus oli kuitenkin koko ajan edessäni. Opetustuokioiden kokonaisuudet, tietomateriaali henkilökatsauksineen, ajanjakson teosten kuuntelu ja musisointi olivat aivan oikeat. Vain niiden keskinäinen järjestys oli väärä!

Tänään tunneillani, vallankin suomalaisen populaarimusiikin historia -tunneillani, kaikki lähtee liikkeelle kappaleesta. Kappaleesta, jonka kappaleen tekijä on aikanaan kitara sylissä kynällä paperille hahmotellut, ihmiseltä ihmisille. Kappaleen esittelyn jälkeen on aika leikkiä sillä yhdessä; laulaa, soittaa, esittää ja kuunnella. Kun kappale on tullut joukolle tutuksi, onkin jännittävää kuulla, millä tavoin muut ovat teoksella leikkineet. On aika kuunnella, tehdä havaintoja, löytää ja huomata! Vasta aivan viimeisenä voidaan naulata kappale kiinni siihen suurempaan ladonseinään, jonka osanen naula on. Seuraavassa käyn läpi suomalaisen populaarimusiikin opetuksen eri vaiheiden tärkeimmät käyttöteoreettiset käytänteeni, oikeassa järjestyksessään:

Musiikinopetuksessa kappale - sävelteos, biisi tai laulu - on kaikkein olennaisin solu. Koulumaailmaan nykyisin kuuluvassa tuntiresurssitaistelussa muita valinnaisaineita vastaan tämä on hyvä tiedostaa. Kotitaloudessa kappaleen veroinen essentiaali on leivottava piirakka tai paistettava munakas. Kuvaamataidossa taideteos.

Kappaleen tekijä pukee (useimmiten kirjallisen) ajatuksensa melodian ja harmonian muotteihin. Tuon jälkeen tekijä esittää teoksensa. Vuosisatojen aikana musiikissakin moni asia on muuttunut. Vain tuo tekijä (esittäjä) - kuulija suhde on säilynyt samanlaisena. Suositettu kappale, johon ihminen on suodattanut oman osaamisensa kautta ajatuksensa toisten ihmisten kuultavaksi, ja joka on aikanaan puhutellut ihmisiä, todennäköisesti puhuttelee myöskin uusia ihmisiä, kunhan sen ympäriltä riisutaan pois kaikki häiritsevää.

Suomalaista populaarimusiikkia opetettaessa nuo häiritsevät seikat täytyy tunnistaa. Vasta sen jälkeen voidaan syventyä vain ja ainoastaan kappaleeseen. Noista häiritsevistä seikoista enemmän seuraavassa luvussa.

Kappaleiden esittelyssä ja niiden kanssa leikkimisessä (englanniksi termi on juuri oikea: play) vain taivas on rajana, jos sekään. Mielestäni uskollinen täytyy olla vain kappaleen tarinalle, sekä sävellyksen melodian kannalta karaktäärisille sävelkuluille. Lisäksi sovituksellisissa ratkaisuissa ei harmoniaa ja melodiaa tulisi muokata yhtä aikaa.

Muutoin vaihtoehtojen määrä on rikas ja kirjava. Itse olen käyttänyt ainakin seuraavanlaisia tapoja:

- Opettaja kertoo kappaleen tarinan omin sanoin.
 - Opettaja lausuu kappaleen tekstin.
 - Opettaja näyttää kappaleen tekstin kalvolta.
 - Opettaja laulaa laulun.
 - Opettaja laulaa laulun itseään jollain instrumentilla säestäen
 - Opettaja antaa kappaleen etukäteen jollekin oppilaalle (tai opettajalle tai vaikkapa karaokea harrastavalle siivoojalle), joka laulaa laulun yksin tai opettajan säestäessä.
 - Opettaja antaa kappaleen etukäteen jollekin soittoryhmälle/bändille. Ryhmä/bändi saapuu paikalle esittämään kappaleen.
 - Opettaja opettaa laulun melodian kuoroharjoitusmaisesti, pienissä pätkissä, flyygelin ympärille kerääntyneelle luokalle.
 - Opettaja kirjoittaa kappaleen soinnut taululle. Muutama oppilas pyydetään soittimiin.
- Opettaja laulaa laulun.
- Opettaja laulattaa laulun flyygelin ympärille kerääntyneelle luokalle.

Ja niin edelleen. Laulu voidaan laulaa heti kokonaan, tai se voidaan jakaa pieniin soluihin, joita harjoitellaan erikseen. Opettaja voi etsiä kappaleen nuottikuvasta pieniä, opetettavia teoria-asioitakin, joiden käsittely onnistuu parhaiten aina, kun ne liittyvät konkreettisesti johonkin käytänteeseen, kuten tässä tapauksessa käsiteltävään kappaleeseen.

Laulun esittelyn ja laulusta johdettavien mahdollisten teoria-asioiden jälkeen voidaan siirtyä laululla leikkimiseen bändisoiton kautta. Aina näin ei tarvitse tehdä, joskus laulun jälkeen

voidaan heti siirtyä seuraavaan lauluun, lauluun liittyviin kuuntelunäytteisiin tai seuraaviin aiheisiin. Kuitenkin jokaiseen oppikokonaisuuteen tulisi sisällyttää vähintään yksi syventävä kappale, jonka soittaminen yhdessä bändinä iskostaa aihepiirin parhaiten oppilaiden mieliin.

5.3 ONGELMIA JA RATKAISUJA

Varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opetukseen liittyy mielestäni vahvana kolme motivaatiota heikentävää ongelmakohtaa; kappaleiden laulu- ja soittomaailmojen soundi, kappaleiden tarinoiden, kielen ja maailman erilaisuus modernin massakulttuurin maailmaan verrattuna sekä iskelmämusiikin huono imago eri nuorisokulttuureissa.

Jos saamme vähennettyä näiden sudenkuoppien merkitystä, oppilaan vastaanottokyky ja kiinnostus kasvaa. Seuraavassa pohdin sudenkuoppia ja ehdotuksia siitä, miten noita kuoppia voisi tietynlaisin täyttötoimin madaltaa.

Jos aloittaisimme ihmiskokeella ja soittaisimme yläasteelle tulevalle oppilaalle peräkkäin jokin suuri tämän kuukauden MTV-hitti (Vaikkapa Lordin Hard Rock Halleluja) ja sen jälkeen varhaisen suomalaisen populaarimusiikin kappaleista vaikkapa Georg Malmstenin ja Dallapèn Heili Karjalasta ja pyytäisimme vapaata kommentointia - niin reaktio olisi yleensä tyrmistynyt, järkyttynyt ja vähintään huvittunut. Oppilas itse ei useinkaan osaisi vastata mistä tämä johtuu, vastaukseksi saisimme, että eka oli ”ihan hyvää” ja toinen oli ”ihan perseestä”. Jos utelisimme vielä tarkemmin, voisimme saada haja-ajatuksia ”papan” ”hassusti” laulamasta” ”humpasta”.

Ja toden totta; nuo kaksi levyä poikkeavat toisistaan paljon. Laulajan soundi on vanhemmassa näytteessä peräisin 1930-luvulta, jolloin sen tuli kuulua suuren bändin takaa. Keinoina käytettiin eteenmarssia laulun ajaksi tai jopa megafonia. Lordin matalalta tulevaa ”örinäheviä” ei taatusti olisi saatu 1930-luvun bändin keskeltä kuulumaan!

Myöskin kitaran, eritoten särökitaran, kuulumattomuus on nuorelle kuulijalle outo maailma! Jopa tämän päivän iskelmissä särökitarat soittavat melodiasooloja ja vahvat kitaravallit

puskevat ilmoille sointuja. 1930-luvun lauluissa kitaran virkaa hoitivat lähinnä piano ja harmonikka!

Ja kolmanneksi; humpparytmi lyö lopullisen iskun niskaan. Kuitenkin 70-80% moderneista pophiteistä perustuu jonkinlaiselle 4/4-beat-kompin variaatiolle; faksin, jenkkan tai humpan tapaiset tanssit ovat nuorille outoja, jotain sellaista, mitä mummolan ullakolta löytyy ja joita koulun liikuntatunneilla joskus kokeillaan! Näitä kuulokuvaongelmia tulisi lähteä poistamaan ensisijaisesti musisoiden. Itse olen lanseerannut ”muutetaan aina yhtä” -periaatteen.

”Muutetaan aina yhtä” -periaatteessa opettaja voi tehdä kappaleesta sovituksen, jossa modernisoi yhden noista ongelmakohtista. Esimerkiksi ”Heili Karjalasta”-kappaletta soitettaessa voidaan:

- soittaa kappale puhtailla soundeilla humppakompilla, mutta laulaa biisi rokki-intonaatiolla, tai vaikka örinähevinä

- tehdä biisistä 4/4-beatin tapainen (tai vaikka reggae yms) muuttamatta silti soinnutusta, tekstiä tai suurestikaan melodiaa

- ottaa biisiin mukaan 1-2 särökitaraa soittamaan haitari/viuluriffejä

”Muutetaan aina yhtä” -periaate toimii hyvin koko kurssin ajan. Kurssin aikana kannattaa tehdä myöskin kokeilu, joka saa oppilaat arvostamaan muinaisia soittajia. Tehdään jostakin kappaleesta studioäänitys entisaikojen malliin; harjotellaan kappale ja otetaan se nauhalle vain yhtä mikrofonia käyttäen. Miksaaminen suoritetaan siirtelemällä liian kovaa soittavia taaksepäin ja liian hiljaa soittavia eteenpäin. Kuunnellaan lopulta tulos ja verrataan sitä 1930-luvun mestareiden vastaaviin!

Kappaleiden tekstissä piilee usein toinen ongelma; ne sijoittuvat kontekstiltaan sellaiseen maailmaan ja yhteiskuntaan, jota ei enää ole. Miten me saamme oppilaille aukeamaan vaikkapa ”Kaksi vanhaa tukkijätäkää”, ”Meripojan breivi”, puhumattakaan ”Silmien väliin ryssästä”? Tässä on mielestäni tärkeää tarkastella tekstiä ja sen tarinaa ”kaksisuuntaisesti” sekä horisontaalisesti, omaan aikaansa ja historiaansa nähden, että vertikaalisesti, ihmiseen ja hänen tuntemuksiinsa nähden.

Tukkijätkät olivat aikansa kulkureita, kauppamatkustajia, tai jopa naisten ihailun perusteella jonkinlaisia kylästä toiseen kulkevia jääkiekkoilijoita! Meripoika saattaisi tänä päivänä olla pitkällä armeijan leirillä tai Kosovossa rauhanpuolustustehtävissä, miksei myös keikkakomennuksella Brysselissä tai Amerikassa, esittelemässä uutta käyttöjärjestelmää tai kännykkää. Silmien väliin ampumaan kaihoava saattaisi olla poterossaan istuva, pyhää vihaa täynnä oleva irakilaismies?

Mutta ajatellaan nuo laulun henkilöt sitten nykyaikaan siirrettynä mihin tahansa työhön, on yksi seikka ikaikainen; heidän lauluissaan tuntemansa inhimilliset tunteet. Nostalgia, ikävä, kaipuu. Viha ja vihan keskellä hirtehin huumori. Kaksi vanhaa miestä muistelemassa nuoruutensa hurjuutta. Naistaan kaipaava komennusmies. Yksinäinen sotilas poterossa. Nuo kaikki alkavatkin jo kuulostaa kovin inhimillisiltä. Läheisiltä. Sellaisiksi he tulevat oppilaillekin, kun vain uhrataan hetki laulun hahmojen hahmottamiseen.

1900-luvun ensimmäisen puoliskon suomalaiset populaarimusiikkikappaleet olivat, ehkäpä sotavuosien muutamaa hittiä lukuun ottamatta, funktioltaan selvästi tanssimusiikkia. Ja koska tuon ajan suosikitanssityypit (jenkat, humpat, foksit, polkat, tangot ja tietyn varauksin valssit) eroavat valtavasti tämän ajan nuorison suosimista tanssityypeistä (erilaiset tekno/dance-pohjaiset ylikansalliset MTV-hitit) sekä ennen kaikkea musiikin yleisemmällä eittanssillisella tasolla 4/4-backbeat -pohjaisesta pop- ja rockmusiikista, on selvää, että nuorison samaistumismahdollisuudet näihin kappaleisiin ovat jyrkän rajalliset. Tämän ristiriidan vuoksi nuoret yhdistävät vanhan suomalaisen populaarimusiikin vanhojen ihmisten, edellisten sukupolvien, musiikiksi, jota vastustamalla he lujittavat oman, nuoren sukupolvensa identiteettiä.

Ja tavallaanhan he ovat oikeassa; tuo musiikkihan on syntynyt heidän isovanhempiensa tai heidän isovanhempiensa vanhempiensa sukupolven tekemänä. Mutta kun tavoitteena on antaa oppilaille työkaluja tuon ajanjakson populaarimusiikin ymmärtämiseen ja siitä nauttimiseen, on olemassa kuitenkin muutama keino, jolla tuota sukupolvien imagobarrikadia saadaan madallutettua.

Ensinnäkin, on tärkeää, että nuorilla on samaistumiskohteita tällaisen genren esittäjissä. 2000-luvulla esimerkiksi Yölintu-yhtye on levittänyt haitaripohjaisen tanssi-iskelmän sanomaa; johonkin tämänkaltaisen, nykypäivän yhtyeen hittiin tutustumalla voidaan raja-aitaa alentaa.

Toisekseen, medialla on suuri merkitys oppilaiden asenteiden muokkaajana. Esimerkiksi 2000-luvulla TV:stä tulleet ”Tanssii tähtien kanssa” -ohjelmat nostivat paritanssin ilmiönä populaarikulttuurin mainstreamiin. Tällaisista ilmiöistä kannattaa ottaa suomalaisen populaarimusiikin opetuksessakin kaikki irti.

Ja kolmanneksi, koska vanhat suomalaiset iskelmät olivat valtaosaltaan tanssittaviksi tarkoitettuja, niiden opiskeluun kuuluu luontevasti myös tanssin opiskelu. Ja koska yläkoulujen liikunnan opetussuunnitelmiin tanssi myös kuuluu, on musiikin ja liikunnan integraatio tässä kohtaa perusteltua. Toimintamuotoina voisivat olla vaikkapa tanssituntien levyjen valinta ja miksaus, liikuntaryhmän tanssiharjoitukset musiikinryhmän livesoiton tahtiin, tanssiesitys koulun juhlassa ja niin edelleen.

6. OPETUSPAKETTEJA

Aloittaessani varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opetuksen yläasteella, käytössäni oli hyvin vähän materiaalia aiheesta. Niinpä ryhdyin itse töihin. Aiheeseen tutustumalla päädyin kuuteen eri opetuskokonaisuuteen, joista tutkimuksessani keskityn neljään. Kokonaisuudet ovat kupletti, varhaiset suomalaiset iskelmälevytykset, haitarijatsi sekä sota-ajan musiikki. Opetuskokonaisuuteen kuului alun perin kolme segmenttiä: tietoinen (tyylin tunnuspiirteet ja kehitys, sekä artistiesittely(t)), tiivistelmä (kalvopohja) sekä kasa tyyliä ominaisia kappaleita (soivia kappaleita + nuotteja ja sovituksia). Seuraavassa esittelen nuo neljä tyyliä, sekä liitän mukaan kommentteja siitä, mitä aika on minulle itselleni tyylien opetuksesta opettanut.

6.1 KUPLETTI

Kupletteja voidaan pitää eräänlaisena siltana riimillisen kansanlaulun ja suomalaisen iskelmämusiikin, tai haitarijatsin, välillä. Tyyliä karaktäärisenä piirteenä oli, että esiintyjä runoili itse tekstin esittämiinsä kappaleisiin. Itse sävelmien suhteen tyyli ei vielä ollut omavarainen, vaan se lainasi sävelmät mistä kulloinkin.

Kuplettilaulajat esiintyivät yleensä kaksin säestäjän kanssa. Kupleteissa teksti pyrki olemaan humoristinen, poliittiset painotukset eivät olleet ratkaisevia. Kuplettimestari J. Alfred Tanneria voidaan pitää suomalaisen populaarimusiikin ensimmäisenä koko kansan supertähtenä. (Hako & Asplund 1981, 207-220.)

Suomalainen kupletti eli kukoistustaan 1900-luvun kolmen ensimmäisen vuosikymmenen aikana (Kukkonen 1997, 118 & 192). Sen taustalta löydetään usein ranskan vaudevilleissä l. Pariisin markkinateattereiden näytelmissä yleinen ”couplet”, humoristinen tai satiirinen, monisäkeistöinen laulu (Hako 1981, 214.). Jauhiainen (1985) mainitsee ensimmäisinä suomenkielisinä kupletteina Carl Axel Gottlundin kääntämät Bellmanin laulut, joten myös länsinaapurillemme kuplettiperintömme on velkaa.

Miten kupletti määritellään? Seuraavassa muutamia lainauksia:

”Kupletti on hupaisa laulu, jossa riimillinen parisäe” (Leskinen)

”Tarina, jossa vuoroin kerrotaan asiasta, vuoroin lauletaan. Hupaisa. (Jauhiainen)

”Kevyt laulelma, jonka teho piilee pääasiassa ajankohtaisen kirpeissä tai muuten epigrammimaisissa, satiirisissa sanoissa ja sävel on vain tuon runoelman ”aisankannattaja” (Hirvisettä, 1969, 7)

”Humoristinen, tai satiirinen, monisäkeistöinen laulu” (Asplund & Hako 1981, 214)

Näille määrittely-yrityksille on kaikille ominaista tyylin tunnelman esille tuominen. Kupletti on jo näidenkin määritteiden perusteella katsottava teksti- ja sisältöpainotteiseksi. Huumori, satiiri, hupaisuus ja keveys ovat yllä olevien määritelmien avainsanat; vain yhdessä määritteistä mainitaan ohimennen jotain kuplettityylin musiikillisesta puolesta. Tämä johtuu tietysti siitä, että kupletti ei ollut mikään musiikillisesti uusi muoto. Kuplettikappaleet riimiteltiin jo olemassa oleviin lainasävelmiin. (Hako 1981, 219.)

Hirvisettä (1966) on tutkinut kuuluisimman kuplettilaulajan J. Alfred Tannerin suosikkikuplettien melodioiden alkuperiä. Hämmästyttä ei herätä se, että näiden rallien taustalta löytyy sävellainoja kaikkialta sieltä, mistä sävelmiä tuohon aikaan muutenkin maahamme kulkeutui. Suurin osa Tannerin sävelmistä on Hirvisettä mukaan ruotsalaistaustaisia. Niiden lisäksi ohjelmistosta löytyy runsaasti anglosaksisia, venäläisiä sekä suomalaisia lainoja. Hirvisettä huomauttaa kuitenkin, että Tannerin kupletit olivat harvoin tarkkoja toisintoja alkuperäisistä melodioista, vaan hänelle oli luonnollista muokata ja yhdistellä melodianpätkiä vapaasti teksteihinsä sopiviksi. (Hirvisettä 1966, 22.)

Kupletin kulta-aikana 1915-1925 kuplettilaulajan säestyksestä vastasi yleensä pianisti tai hanuristi. Säestäjällä oli kaksi tehtävää: itse laulujen säestäminen sekä esim. kupletistin asunvaihdosta johtuvien taukojen täyttäminen intermezzoilla tai iskelmillä. (Hirvisettä 1966, 13-14.)

Lopusta vastasi kuplettilaulaja. Yleinen linja oli, että kupletisti oli pukeutunut arvokkaasti, frakkiin, smokkiin jne, kuten tuon ajan operettilaulajatkin (Kukkonen 1997, 188). Poikkeuksena tästä etiketistä oli tietenkin Tanner, jonka iltamissa erilaiset rooliasut vaihtuivat tiuhaan. Vossikkakuski, merimies, ylioppilas, poliisi ja sotilas ovat vain muutama esimerkki Tannerin lukuisista roolihahmoista, joilla kaikilla oli yleensä musiikkipitoista asiaa (Hirviseppä, 1966, 7-24, Kukkonen 1997, 188). Tuona mainittuna aikana termi kuplettiesitys piti sisällään paljon muutakin kuin nipun lauluja. Se oli eräänlainen pienoiskabaree tai -revyy, jossa laulujen välillä, tai niiden aikana, yleisöä viihdytettiin kaskuin, elein, stepein, vihellyksin ja jopa voimistelunumeroin. (Kukkonen 1997, 195-197, Hirviseppä 1966, 10-14.)

Seuraavassa esimerkki, jossa laulusäkeistöt tyypilliseen tapaan väliin katkeavat puheosuuksien ajaksi. Kysymyksessä on Oskari Nyströmin kupletti Komppanian kokki (Jauhiainen 1985, 82). Lopun voimistelukatkelmaan on helppo kuvitella myös lavakoreografia.

*Arvan olen nostanut armeijaan, nyt kokin kolttu on yllä.
Olis minust tullut vaikka timmermanni mutt onhan tässä virkaa kyllä.
Minua komennukselle käsketä ei, eikä kiväärin kantajaksi.
Kersantti kerran karjaisi mulle: ”Mene perunan kuorijaksi!”*

Puhuen: Minä aloin vähän niin kuin vastaan pulikoimaan. Mutta voi sitä mälliä, minkä sain. En osannut sanoa kuin ai jai!

*Sitten hän tarrasi niskaani ja se poksasi ja potki.
Talutti mun kasarmin keittiöön ja siitä asti minä olen ollut kokki.*

Puhuen: Eikä tässä virassa ole hätää ollutkaan, eikä minua moiti soltutkaan. Minä keitänkin sellaista soppaa, joka varmasti stoppaa!

*Apulaiset ne arttelissa lihamyllyä jauhaa. Mutta minä olen kokki
Ja komennan. Enkä kädestäni hellitä kauhaa.*

Puhuen: Välillä työni lomassa laulelen sillä aikaa kun paistit ja puurot pohjaan palaa. Sitte nauran salaa ja lomalla tyttöjä halaan, ja ne nauraa, nauraa mun vatsaa`ette tekee oikein pahaa.

*Sotapojille soppaa keitän että ne jaksapi marssii.
Keitän lehmän rinnat ja kiljun pinnat ja nahat jätän saapasvarsiin.*

*Illalla kun minä levolle menen, niin heilakin tuleepi mieleen.
Ja sitten kun singnaali soitettu on, nukun kiltisti vatsan viereen.*

*Puhuen: Aamutyöni on voimistelu ensin, sillä minä olen ankara urheilija. Esim. näin: Perusasento!
Kauha olalle vie! Kyykkyasentoon: yks`kaks`yks`kaks`. Käännös vasempaan ja eteenpäin mars!*

Esimerkki paljastaa myös ajan kuplettityylin anteeksi antamia runoteknisiä kömpelyyksiä: luvattoman heikkoja loppusointuja (potki-kokki, tahi marssii-saapasvarsiin) sekä tavumäärien suurenkin heilahtelun saman säkeen kohdalla eri säkeistöissä (16:sta 21:n).

Tannerin jälkeen kuplettisoihdun tärkeimmäksi kantajaksi tuli Lennart Matias Jurvanen alias Matti Jurva, ”viimeinen kuplettimohikaani” (Kukkonen 1997, 121, Hako 1981, 218). Hän jatkoi kulkuaan Tannerin avaamalla polulla sisällyttämällä humorististen, riimillisten säkeistöjen väliin joskus myös ”tanneriaanis” puheosuuksia (Kukkonen 1997,122).

Jurva muodosti yhdessä Tatu Pekkarisen kanssa tuotteliaan lauluntekijäparin. Heidän kuuluisimpia laulujaan ovat esimerkiksi Savonmuan Hilima sekä Pohjanmaan junassa, joissa molemmissa sävel on Jurvan ja sanoitus Pekkarisen (Jauhiainen 1985, 102).

Laulussa ”Tää on vain maailmaa” tulee Hakon (1981, 218) mielestä esiin kuplettitaiteilijoiden ydinfilosofia:

*”Tää on vain maailmaa
eikä sen kummempaa
paratiisiksi ei tätä saa.
Eikä kannata tääl
Tämän maankuoren pääl
Käydä turhista hermoilemaan.”*

Yllä oleva laulu on kokonaisuudessaan Jurvan käsialaa. Jurvan omakohtaiseksi esittelylauluksi nousi Pekkarisen kynästä lähtenyt ”Maailman Matti”, jossa sama filosofia toistui, toisin sanoin:

*”Minä Matti olen tässä maailmassa
vaikka varreltani matala.
Eikä ilojani murheiks muuttaa voi
Tämä maailma niin katala.
En tunne minä suruja,
Etsin onneni muruja.
Hura hurraa hoi, minun lauluni soi
Näillä maailman markkinoilla!”*

Kolmekymmentäluvun kuplettitaltioinnit eroavat kuitenkin huomattavasti Tannerin levytyksistä: Afroamerikkalaisen jazzperäisen musiikin sekä eurooppalais-kansallisen

perinnesmusiikin akkulturaatioilmiön pohjalle syntyneen haitarijatsi-tyylisuunnan (Jalkanen 1989, 352) soittimisto kuuluu olennaisena osana ko. ajanjakson kuplettilevytyksiin. Lisäksi 1930-luvulta alkaen kupleteissa on havaittavissa myös tanssillinen funktio, jollaista taasen Tannerin kuunneltavaksi tarkoitetuissa laulelmissa ei ollut.

Myöhempien aikojen kupletöoreiksi Jauhiainen (1985, 168-278) nimeää mm. Reino Helismaan, Veikko Lavin, Vexi Salmen, Martti Innasen, Junnu Vainion, Mikko Alatalon, Juice Leskisen sekä Jaakko Tepon. Kukkonen (1997, 199-200) täydentää listaa vielä Sauvo Puhtilalla, Esa Pakarisella, Irwin Goodmanilla sekä Mikko Perkoilalla.

Mikäli kuplettilaululla käsitetään vain ja ainoastaan hauskoja, riimillisiä lauluja, niin näiden nimien voidaan katsoa olevan suomalaisia kupletintekijöitä. Mutta jos taas peilataan kuplettinimitystä tanneriaaniseen esittämistyyliin, silloin voitaneen todeta, että lähinnä Helismaan, Tepon ja Perkoilan, ehkä myöskin Alatalon, esiintymistyyli, jossa he yksin kitaran kanssa laulaen ja humoristisia tarinoita jutellen viihdyttävät yleisöä, on lähinnä alkuaikojen kuplettien esitystapaa.

Reino Helismaan uralle Tannerilla oli myös suoranaisten merkitys: ensimmäisen suuren julkisen esiintymisensä Helismaa teki Reino Hirvisepän organisoimassa Tannerin muistokonsertissa tammikuussa 1947. Konsertti oli menestys ja sitä esitettiin pian myös Helsingin ulkopuolella, ja Helismaasta kirjoitettiin pian lehdissä ”uutena Tannerina”. (Pennanen-Mutkala 1994, 84-86.)

6.1.1 J.ALFRED TANNER

Vaikkakin jo ennen Tannerin aikaa kupletteja esitettiin Suomessa, voidaan suomalaisen kupletin isähahmona ja ensimmäisenä suurena tähtenä pitää juuri Johan Alfred Tanneria. (Jauhiainen 1985, 45.) Varsinaisena laulajana Tanner ei kuitenkaan ollut kummoinen ja jälkeenjääneet äänitteet eivät tee oikeutta miehelle, joka ensimmäisten joukossa ryhtyi itse esittämään omia humoristisia tekstejään ”ja virkistämään tätä raskassoutuista Suomen kansaa” (Hirvisepä 1966, 21). Tannerin esiintymiset olivatkin yhtä paljon teatteria kuin musiikkiakin: akrobatiaa, pilanlaskua ja pukuloistetta. (Kukkonen 1997,120.)

Alunalkujaan Tannerin suunnitelmat olivat toki paljon konkreettisempia: hän valmistui rakennusmestariksi 1906 (Jauhiainen 1985, 45). Aivan mestari hän ei ilmeisesti kuitenkaan alallaan ollut, sillä pari vuotta valmistumisensa jälkeen hänen mestaroimansa talo sortui aivan projektin loppumetreillä. Tämän on kerrottu olleen hänelle se tapahtuma, joka sai hänet pohtimaan ammatinvalintaansa uudelleen. (Hirvisettä 1966, 18-22.)

Tannerin nuoruuden urheilu- ja voimisteluharrasteet nousivat myös suureen merkitykseen: ne, sekä ”kabareekärpänen”, joka nuorta Tanneria oli purrut 1900-luvun taitteessa, toimivat pohjana Tannerin kuplettiesityksille, joita hän alkoi valmistella urheiluseurojen juhlailtoihin (Hirvisettä 1966).

Tannerin suuri läpimurto tapahtui tyypillisessä kuplettoörejä työllistävässä instanssissa: elokuvateatterin väliaikaviihdyttäjänä. Läpimurtoesityksessään ”Vossikan Renki” Tanner oli pukeutuneena hevosajuriksi ja laulaen, puhuen, näytellen ja vihellellen valotti hyvinkin hauskasti ammatin eri puolia.

*Mulla päivät ol tietyst` niin kuin rengillä,
Vaana laulellen istun kuskipenkillä.
Yhen muijan yli ajoin kerran kännissäpäin,
Siitä poliisimme mulle sanoi näin:*

*(puhuen): No, nythän sun piru otti, kun sä ton muijan yli ajot,
eks` sä tierä, että mejän poliisimestar` tuomihtoo sun siit` kuureks` vuotta linnaan.*

Jaa – vai niin? No,

*Olkoon menneeksi vaana, kunhan sapuskat vaana saana,
Ööh-hm-hei! (vihellys)
Tsjul-lai-lut-takor-va-jut-tan-tei,
Hui-dur-lur-li-a tpruu!*

Lopun eräänlainen ”scat-laulu”, tarkoituksettomien, hauskojen tavujen toisto on hyvin leimallista Tannerin teksteille. ”Hei snurre, vurre, vurre, vurre vuppulivei.” hän toteaa laulussaan ”Kymmenen pientä neekeripoikaa”. Ja jatkaa teoksessaan ”Ugi ugi vau vau” teoksen maagista nimeä toistellen eskimoiden elämän erikoislaatuisuudesta.

*”Ei Alffun veroista tähteä toista ollut, eikä ollu ollu häntä aikasemminkaan ketään, joka olisi samalla tavalla koko suomenmaassa vaikuttanu ja ollu suuri tähti joka laituriin tullessaan”
-Lauri Jauhiainen-*

Tanner aloitti keikkailun Helsingin ulkopuolella 1910 Lahdessa ja jatkoi maamme kiertämistä aina verenpurkaukseen loppuneeseen Tampereen konserttiin asti talveen 1926-27 (Hirvisoppi 1966, 10&209). Tanner teki myös pari kiertuetta uuden maailman puolelle Amerikkaan, joista ensimmäisellä hän kuitenkin koki suuren pettymyksen: kansalaissotaa meren taa paenneet suomalaiset pitivät Tanneria ”lahtarina” ja keikkapaikka toisensa perään kieltäytyi ottamasta häntä vastaan. (Jauhiainen 1985, 45.)

Tuon Amerikan matkan jälkeen Tannerin terveys alkoi heikentyä, osittain ehkä myös häntä kohdanneesta flopistakin johtuen. Tanner kuoli tuberkuloosiin kesäasunnollaan Rautalammen Vaajasalmella kesällä 1927 (Jauhiainen 1985, 46-47).

Kirjassa ”Kuolemattomat kupletit” vuodelta 1966 on julkaistuna 103 Tannerin teosta. Niitä analysoiva huomaa Tannerin ottaneen laulunsa aiheet läheltä ja kaukaa.

Suurimman osan lauluista, 18 kappaletta, muodostavat ajankohtaisia yhteiskunnallisia tapahtumia kuvaavat laulut: olympialaiset, puhelin, inflaatio, päivänpolitiikka, tieteen ilmiöt ja Helsingin tapahtumat ovat kaikki kuvattuina Tannerin teksteissä. Myös lemmestä ja parisuhteesta Tanner lauloi, 15 kappaleessa. Tannerin lähestymistapa oli kuitenkin enemmänkin riiuutapahtumakeskeinen kuin romanttinen. Myös parisuhteen pulmia Tanner valotti, kuten myös kesälesken elämän iloa ja autuutta.

Erilaiset ammatit kiehtoivat myös Tanneria, ammatinharjoittajien arjesta otoksessa kertoo 11 laulua. Kulkurin tai merimiehen elämästä 12, vieraiden kulttuurien merkillisestä elämänmenosta 11, sekä juhlimisesta, johon kuului myös runsas alkoholin käyttö, kahdeksan laulua.

Tannerin tapa kirjoittaa oli hyvin suorasukaista ja tabuja kaihtamatonta. Viinaa juotiin lauluissa miehekkäästi ja vieraisa käytiin ja elatusmaksuista väiteltiin. Tannerin jälkeen tämänkaltaisista aihepiireistä uskallettiin laulaa vasta vuosikymmeniä myöhemmin. Varsinaisia tunnustuksellisia rakkauslauluja, isänmaallisia lauluja tai lauluja luonnosta Tannerilla oli kovin vähän.

6.1.2 KUPLETIN OPETTAMISESTA YLÄKOULUSSA

Kupletissa aihealueena horisontaalinen (kulloiseenkin aikaan sidonnainen) ja vertikaalinen (musiikkityylin sisäinen kronologinen kehittyminen) suunta ovat vahvasti hahmotettavissa. Vertikaalisella puolella lähtökohtana voisi olla vitsi (vaikka suomalainen, ruotsalainen ja norjalainen kilpaili...), komediaohjelma (vaikka Kummeli, Velipuolikuu tai Studio Julmahuvi) tai hauska laulu (vaikka Jope Ruonansuun jokin tuore teos), josta keskustelun voisi ohjata huumoriin; ihmisen tarpeelle nauraa ja asioihin, jotka meitä naurattavat.

Kuplettilaulun olemukseen voisi päästä sisään nykyhetken koomikoiden kautta. Sitten voitaisiin ottaa askelia taaksepäin: esimerkiksi Jaakko Tepon, Simo Salmisen ja Reino Helismaan kautta kupletin kulta-ajan äärelle.

Horisontaalisuudessa on kyse musiikkityylin ankkuroimisesta kulloiseenkin aikaan yhteiskunnassa. Kupletit ovat aina ajassaan kiinni; yhtä lailla Jope Ruonansuun piraattituotteiden levitykselle irvaileva ”Pieni Hiace” kuin Tannerin ”Vossikan renkikin”. Tabujen käsittely huumorin keinoin on myös kupletille tyypillistä. Joillekin ryhmille voidaan soittaa vaikka Tannerin ”Hiilenkantaja Jokinen” ja pohtia, voisiko tuollaista laulua enää esittää, nykypäivänä? Tutkia voi myös, mille uusille ilmiöille 1920-luvun Suomessa vinoiltiin, jos tänään vinoilun kohteena ovat vaikkapa tosi-tv tai juorulehtien tyrkkyjulcut.

Kuuntelunäytteitä on syytä soittaa kolmenlaisia. Ensiksi Tannerin, Jurvan ja aikalaisten alkuperäisistä levytyksistä hyväksi ovat osoittautuneet lähinnä Tannerin omat, ”scatlaulua” ja ”välihöpinöitä” sisältäneet pianosäestykselliset kappaleet. Pekkarisen/Jurvan kupletit, joissa säestäjänä on jo useimmiten iso tanssiorkesteri toimivat enemmänkin aasinsiltana haitarijatsin maailmaan. Toisekseen, kun kuplettia käsitellään vertikaalisesti, myöskin huumorilauluketju Tannerista Ruonansuuhun olisi hyvä käydä läpi.

Kolmanneksi, tuoreet tulkinnat vanhoista kappaleista tuovat kappaleet useimmiten oppilaiden lähelle. Vesa-Matti Loirin tulkinnat ”Väliaikaisesta” tai ”Laulu on iloni ja työni” -kappaleesta aiheuttavat taatusti keskustelua. Viimeksi mainittu on myös hyvä esimerkki koomikon vakavasta puolesta; hetken mietinnän jälkeen samanlaista elämänfilosofista ja syvällistä

materiaalia löytyy kaikilta kuplettilaulajilta (esimerkiksi Helismaa - Päivänsäde ja Menninkäinen, Ruonansuu - Enkeleitä Toisillemme, Koivusalo - Koomikon kyyneleet ja niin edelleen).

Myöskin soitto/laulukappaleena ”Laulu on iloni ja työni” on ehkä hitaasta tempostaan ja filosofisuudestaan huolimatta kohderyhmää eniten puhutteleva. Sen viimeisessä säkeistössä, kaiken syvällisen ja kauniin keskellä, kuitenkin tiivistetään kuplettityylin ydinsanoma:

*”Ottakaamme ilo irti elämältä
ja täyttäkäämme ikävyyden lovi.
Sillä myöhäistä on silloin kun tuonen tuvil ollaan
ja madon suu se viimeinen on ovi!”*

Laulu on iloni ja työni löytyy Toivelaulukirjasta 1 sekä oppikirjasta ”Opus - Suomalaisena musiikin maailmassa”. Muita mahdollisia musisoitavia kappaleita ovat esimerkiksi Vihellän Vaan (Tanner), jossa oppilaiden on tänä päivänäkin helppo samaistua alastomaksi joutuvaan sankariin (Toivelaulukirja 9), Tää on vain maailmaa (Jurva-Pekkarinen), jota on sanottu kupletin ydinsanomana julistukseksi (Toivelaulukirja 7), sekä tietysti Jurva-Pekkarisen Väliaikainen (Toivelaulukirja 1, MUSA 8), joka on edelleenkin eräs soitetuimpia tanssimusiikkikappaleita maamme lavoilla.

6.2 HAITARIJATSI

Ennen ensimmäistä maailmansotaa kevyt musiikki – kuten koko kansakuntakin – oli enemmän tai vähemmän kahtiajakautunut. Oikeistolainen, yläluokkainen Suomi nautti vielä hyvin pitkälle klassisen musiikin traditioihin sidotusta salonkiorkesterilaitoksesta, jonka kappaleet ja uudet tuulet kulkeutuivat meille lähinnä Pietarin kautta (Jalkanen 1989, 48-49).

Työväen musiikin ystävät sen sijaan viihdyttivät itseään torvisoitolla ja haitaritrioilla. Edellä mainitut soittivat suuremmissa tiloissa ja ulkoilmassa. Jälkimmäiset, yleensä kokoonpanolla haitari, viulu ja banjo/mandoliini, soittelivat etupäässä työväeniltamissa työväentaloilla. Yhtyeet esittivät vanhaa suomalaista tanssimusiikkia, kansanlauluja ja ennen kaikkea ohjelmallisia poliittisia pilkkalauluja, kisällilauluja (Koski ym. 1977, 26-27).

*”Vastuksien muuri eessä ompi suuri
taiston tiellä saa kärsimykset odottaa.
Armeijansa myötä nää pojat tekee työtä,
eikä surra uhrausta, armaintaan.
Riemuiten säihkyvä kalpamme lyö,
riemuiten tulkoon myös viimeinen yö. Hei!
Elämä on farssi kun Rajamäki marssii,
ilolaulu raikaa ja haitari soi!”*

Yllä olevasta Gunnar Laineen sanoittamasta ”Rajamäen farssista” tuli nopeasti tuon ajan ehkä kuuluisimman kisällilauluryhmän ”Rajamäen poikien” tunnuskappale (Koski ym. 1977, 27). Yhtye, jonka kokoonpanona toimi tuolloin Martti ”Masa” Jäppilä, haitari; Ville Alanko, banjo ja soololaulu sekä Mauno Johansson, rummut (Käyhkö 1973, 8) piti esiintymispaikkanaan ”Sörkan Vennua” eli Sörnäisten Arbetets Vännerin taloa Helsingin Hakaniemessä.

Ensimmäiset jazzkosketukset Suomessa liittyivät ravintoloiden ohjelmapoliittiseen muutokseen ensimmäisen maailmansodan ja Suomen sisällissodan jälkeen. Pietarin asema musiikkityyliä lähteenä lakkasi ja hienostoravintoloiden vetonauloiksi alettiin tuottaa tanssiorkestereita Keski-Euroopasta, pääasiassa Saksan pahoilta työttömyysalueilta. Heidän soittamaansa kabaree-tyyppistä tanssimusiikkia alettiin pian kutsua kotoisasti ”melujatsiksi”. (Jalkanen 1989, 74.)

”...nähtiin Helsingin asemaa vastapäätä olevassa ravintolassa eräänä iltana ihmeellinen komeljanttari. Kun soitettiin steppiä...hän löi helistimiään lakkaamatta. Sen lisäksi hän vaihtoi käsiinsä välillä pienet rumpupalikat, joilla hän kalkutteli sivuillaan olevia onttoja puuhelistimiä, asetti päähänsä pronssatun metallikypärän, nenäänsä pitkän jatkon ja suuhunsa pillin, johon hän huikeasti vihelsi. Pieni yhtye kirkui säveltä minkä jaksoi, mutta ilman täytti koko ajan rummunlyöjän nostattama helvetillinen meteli. Kerrottiin tämän uuden aatteen olevan nimeltään jatsia ja sen olevan kotoisin neekerimaasta” (H.S. 15.4. 1923, 45-46)

Kuten hyvin monet musiikilliset virtaukset, myös jazz levisi Suomeen ylä- ja keskiluokan kautta. Sen oli kuitenkin voitettava pari perustavaa laatua olevaa vaikeutta ennen kuin se saattoi tulla hyväksytyksi myös maallikoiden piirissä. Ensinnäkin jazzkappaleet olivat lähes poikkeuksetta joko englannin- tai saksankielisiä. Niinpä ”maallikko-orkesterit” alkoivatkin sanoittaa jatsi-hittejä suomeksi. Aluksi kappaleet sanoitettiin vanhan kisällilauluperinteen mukaisesti poliittisiksi pilkkalauluiksi. Ensimmäinen epäpoliittinen koko kansan suosikkilaulu oli Martti Jäppilän sanoittama ”Alaska”-foxtrot, jonka syntyvaiheet sijoittuvat Dallapè-orkesterin perustamissyösyyn 1925. (Kukkonen 1980, 34.)

”Muistatko vielä illan, oi tyttö armas, kun sinut näin?
 Muistatko kauniin virran ja pienen sillan, oi ystäväin?
 Sillalla sä seisoi veteen katsellen.
 Venhe pitkin virtaa kulki hiljalleen.
 Sulle tyttö armas silloin lauloin näin:
 Oi Alaskan sä tyttö tumma,
 kuin pohjan yö sun silmäs hurmaa.
 Vaikk` minne maailmassa kuljenkaan,
 sua mä muistan vaan.
 Oi Alaskan sä tyttö tumma,
 kuin pohjan yö sun silmäs hurmaa.
 Sä olet neito kaunein kylmän pohjolan,
 sua kaipaan ain!”

Toisaalta tarkkaan nuotinnetut ja musiikillista koulutusta soittajalta vaativat ”salonkijazz” -kappaleet olivat vielä pitkälti tavallisen työläissoittajan taitojen ulottumattomissa. Niinpä työväen keskuudessa jatsi alkoi fuusioitua vanhaan torvisoitto- ja kansanlauluperinteeseen. Kuitenkin pelimannimusiikin soittimisto säilyi säästysryhmän kokoonpanona. Orkesterin itseoikeutettuna johtajana toimi haitarinsoitaja ja melodioita soittelivat hänen lisäksi erilaiset puhaltimet ja viulut. Torvisoittokuntien perua olivat taasen orkesterien lyömäsoittajat. (Jalkanen 1989, 115.)

6.2.1 DALLAPÈ

Dallapè-orkesterin synty ajoittuu syksyyn 1925. Orkesterin varsinainen luoja ja pitkäaikainen johtaja Martti Jäppilä kertoo tapahtumasta näin (Kukkonen 1980, 33-34):

”Syyskuisena iltana vuonna 1925 kävelin hyvän ystäväni Erkki Majanderin seurassa pitkin alakuloista Hämeentietä...kuinka ollakaan, syttyi kummankin aivoissa välähdyksenomaisesti ajatus orkesterin perustamisesta...tuumasta toimeen. Olin siihen aikaan lauluyhtye Rajamäen Poikien säästäjänä ja sinne asetin toivoni. Keskustelin Majanderin kanssa moneen kertaan asiasta ja lopuksi käännyin tämän...lauluyhtyeen erään laulajan, Ville Alangon puoleen. Hän suhtautui myötämieleisesti ajatukseen, osti banjon ja aloitti ankarat harjoitukset. Vähän myöhemmin saimme Rajamäen Pojista toisenkin laulaja-soittajan, Mauno Johanssonin, josta tuli orkesterimme rumpali. Ja näin olimmekin valmiit aloittamaan.”

Jäppilän mainitsema Majander oli helsinkiläinen liikemies-muusikko, joka hoiti päätoimensaan huonekaluliikettä Helsingin Simonkadulla. Majanderin mukaantulo koitui orkesterille onneksi paitsi musiikillisesti, niin myös taloudellisesti: köyhillä työläissoittajilla ei ollut tuohon aikaan liikaa ylimääräisiä pennosia ja esimerkiksi uusien tanssikappaleiden nuotit käytiin joukolla kopioimassa helsinkiläisten musiikkikauppojen näyteikkunoista! Majanderin suosiollisella

avustuksella vielä nimettömälle orkesterille tilattiin uudenuutukaiset haitarit italialaiselta Dallapè & Figlin tehtaalta. (Jalkanen 1989, 111.)

Yhtyeen nimiongelman ratkesi luonnollisella tavalla heti alkuvaiheessa. Tanssiyleisö tavasi uutuuttaan loistavien haitareiden kyljestä soitintehtaan komealta kalskahtavan nimen ja pian yhtyettä jo tituleerattiin komeasti ”Dallapèn pojiksi” (Malmsten 1964, 130).

Kun nimi alkoi yleistyä tanssijoiden suissa, kääntyi orkesterin puuhamies Majander korrektisti harmonikkatehtaan puoleen ja kysyi, olisiko mahdollista alkaa käyttää heidän tuotenimeään orkesterin nimenä? Vastauskirjeessä luki: ”hyvää mainostahan se vain on”. Harmonikkaorkesteri Dallapè oli syntynyt. (Kukkonen 1980, 34.)

Orkesterin ensimmäiset keikat tapahtuivat Helsingin työläiskaupunginosien työväentaloilla. Aivan ensimmäinen keikka lienee soitettu Herttoniemen työväentalolla, vaikkakin mm. ”Fredikan torppa” (Pasilan työväentalo) ja Rajamäen Rykmentin kotisali ”Sörkan vennu” ovat asian yhteydessä tulleet mainituiksi. (Jalkanen 1989, 115.)

Erikoista on, kuinka paljon myös urheilulla oli tekemistä Dallapèn alkutahtien aikana. Dallapèn perustajat Jäppilä, Alanko ja Johnsson tunsivat toisensa Rajamäen Rykmentin säästystehtävien lisäksi myös urheilukentiltä. Sörnäisten alueen punaisille nuorille urheilu TUL:n voimistelu- ja urheiluseura Ponnistuksessa oli aivan yhtä luonnollista kuin kisällilaulujen laulaminen urheiluseurojen iltamatilaisuuksissa, joissa laulujen väleissä ja jopa laulujen aikana nähtiin voimistelu- ja voimailunumeroita. Dallapèn soittajat olivat erinomaisia urheilijoita kirkkaimpana tähtenään Jäppilä, joka oli edustanut Suomea Neuvostoliiton spartakiadeissa (Käyhkö 1973, 8). Tapasipa Jäppilä Dallapèn aikoihin silloin tällöin juosta esiintymispaikkojen välimatkojakin.

Tätä taustaa vasten ei voi pitää ihmeenä sitä, että Dallapè sai ensimmäisen vakituisen kiinnityksensä juuri urheiluseuran kerhosta. Dallapè-orkesterin ammattilaisen päivät alkoivat 1926 SVUL:n urheiluseuran Helsingin tovereiden kerhossa Antinkatu 13:ssa, jonne orkesteri sai viiden vuoden kiinnityksen. Soittoja oli ohjelmassa neljästi viikossa: tiistaisin, torstaisin, lauantaisin ja sunnuntaisin. Kisälliryhmästä alkuun lähtenyt amatöörimusisointi ammattimaistui. (Jalkanen 1989, 114-115.)

Valssi, jenkka ja polkka olivat suuren yleisön suosikkitanssit paritanssin tultua muotiin 1800-luvun lopun Suomessa. Ensimmäiset muutokset tähän kolminaisuuteen saatiin ensimmäisen maailmansodan jälkeen Saksasta, josta Suomeen tuotiin saksalainen muotitanssi foxtrot, tai jatsi, kuten sitä pitkään täällä nimitettiin. Kun yläluokka piti edelleen kiinni salonkiorkesterilaitoksestaan, otti työväestö uuden tulokkaan innokkaana vastaan. Työväen amatööriyhtyeet, kuten alkuaikojen Dallapè, ryhtyivät soittamaan näitä jatseja perinnesäveltäjien soittimistolla. Jatseja soitettiin hyvin nopeassa ja ”jäykässä” 4/4-tahdissa ja jatshtavaa poljentoa korostaen, jolloin kappale sai ominaislaatuisen ”humpahtavan” sykkeen. (Kukkonen 1980, 48.)

”Kaikki soittivat samaa ääntä kauan ja kovaa. Haitari eli ”pirun keuhkot” ja viulu raikasivat yksiaänistä melodiana...banjo hakkasi jyskyttäen neljäsärytmiä kuin ontuva höyrykone ja laulaja luritti antaumuksella...ja perässä marssi horjuen rumpali...” (Helge Pahlman, Kukkonen 1980, 48-50)

On huomattava, että termi ”humppa” lanseerattiin käyttösanastoon vasta 1950-luvulla, jolloin yleisradion ajanvietepäällikkö Antero Alpolo esitteli Kankkulan Kaivolla-radiohupailun orkesterin nimellä ”Humppa-humppa-orkesteri pumppuveikot”. Monellekaan ei liene yllätys, että tässä ”pumpussa” soitti useita sen ajan Dallapèläisiä.

Siirtymisessä perinnetanssimusiikista saksalaisen foxtrotin ja suomalaisen kansanperinteen kulttuurifuusioon voidaan Pekka Jalkasen (1989, 315) mukaan havaita kolme eri vaihetta: ensimmäisen askeleen ottivat Dallapèn perustajat laajentaessaan orkesterinsa soitinkokoonpanoa haitari-viulu-akselilta jazzorkesteriksi, jossa mukaan tulivat banjo, rummut, sekä myöhemmin saksofoni ja ksylofoni (Käyhkö 1973, 12-13 ja Jalkanen 1989, 314). Tässä vaiheessa orkesterin ohjelmisto pohjasi vielä paljon perinteiselle tanssimusiikille sisältäen jenkkoja, valsseja ja rekilauluja, joista tunnetuin lienee Ville Alangon vuonna 1929 Berliinissä levyttämä ”Älä sure pappa”. Tämän kauden musiikillinen tekstuuri oli kokonaisuudessaan homofoniaan perustuvaa, kuten yhtyeeseen tässä vaiheessa liittyneen Helge Pahlmanin kuvauksesta yllä käy ilmi. Rytmisoittimet komppasivat ja melodiasoittimet ja laulaja sooloilivat vuorotellen.(Jalkanen 1989, 315.)

Seuraavan vaiheen, jota Jalkanen kutsuu käänöslainaksi, alkuna voidaan pitää aikaisemmin mainittua Alaska-foxia. Tämä vaihe oli nimensä mukaisesti kulttuurilainaa, materiaaliksi

otettiin lähinnä saksalaisia, mutta myös amerikkalaisia ja ruotsalaisia schlagereita, joista useat pyrittiin kääntämään suomen kielelle. Kielitaidottomuus ei paljon haitannut, kappaleiden suomenkielisissä versioissa ei usein ollut hajuakaan kappaleen alkuperäisestä tarinasta. Riimittely olikin tuossa vaiheessa hyvinkin samankaltainen kisälliyhtye Rajamäen Rykmentin runomitan kanssa. (Jalkanen 1989, 314-315.)

Dallapèn oma sävellys- ja sanoitustuotanto pyörähti käyntiin vuoden 1930 paikkeilla. Suurimpana yksittäisenä tekijänä tälle oli gramofonien myynnin räjähdysmäinen lisääntyminen. Jo vuonna 1929 ostettiin gramofoneja viisi kertaa enemmän kuin edellisellä vuonna. Näihin aikoihin tuli markkinoille uusi kannettava gramofonimalli, jota voitiin kuljettaa mökille ja mummolaan. Luonnollisesti myös gramofonilevyjen kysyntä kasvoi huomasti. Kun vielä muistamme, että Georg Malmstenin kappale ”Särkynyt onni” myi nopeasti yli 17 000 kappaletta, on meidän helppo ymmärtää, että kotimaista syntyperää olevien kappaleiden tekeminen alkoi täydellä teholla juuri noina vuosina. Jalkasen (1989, 315) luokituksen mukainen kolmas vaihe, kulttuurifuusio, jolla hän tarkoittaa omaan tuotantoon perustuvaa perinnesävellyksen ja ragtimevaikutteisen tanssimusiikin yhdistymistä, oli alkanut.

Gramofonilevyjen ohella Dallapèn sävellykset levisivät myös nuotinnoksina, ns. Dallapè-vihkoina. Ensimmäinen Dallapè-vihko painettiin Martti Jäppilän toimesta vuonna 1929. Se oli pelkkä tekstivihko, jossa ensimmäisenä oli sanat lauluun ”Kuningas kulkureitten”. Seuraavaan vihkoon vuonna 1930 tulivat mukaan jo melodianuotit ja vuonna 1934, vihkossa 26, olivat mukana viimein myös sointumerkit (Dallapè-vihko 70). Seuraavassa tarkastelen lähemmin Dallapè-sävelmien musiikillisia rakenteita. Lähteenä olen käyttänyt 5 Dallapè-vihkoa vuosilta 1934-1949.

Dallapèn kappaleiden rakenteelliset ratkaisut olivat lähempänä kisälli- ja rekilauluja kuin tämän päivän tanssimusiikkia. Kappaleet koostuivat useista erilaisista yleensä kuudentoista tahdin mittaisista osista, joista useimmiten vain yksi oli laulettu. Kertosäettä tai chorusta ei Dallapèn musiikissa esiintynyt.

Säkeistöketju alkoi yleensä kuudentoista tahdin mittaisella soittosäkeistöllä, joskin siellä täällä sitä edelsi kahdeksan tahdin mittainen instrumentaali-intro. Introssa oli, kuten on hyvin usein tänäänkin, usein kysymys myöhemmin kuultavasta lauluteemasta.

Soittosäkeistön jälkeen oli laulajan vuoro: laulaja astui soittajien keskeltä lavan eteen alokkaan lailla esittämään asiansa. Säkeistön jälkeen hän palasi takaisin ruotuun (Koski-vonBagh-Aarnio 1977, 34-35). Useimmiten tekstiä oli kahden, joskus vain yhden kierron ajan. Sitten oli jälleen soitto-osan vuoro ja lopussa vielä coda, jossa saattoi olla takaumia esim. ensimmäisestä kierrosta tai introsta. Coda oli usein, vallankin foxtroteissa, hyvin synkopoitu.

Melodioiltaan Dallapèn kappaleet olivat paljolti kansanlaulunomaisia. Lähes kaikki melodiat rakentuivat duuri- tai molliasteikoille ja liikkuivat huomattavan paljon ylös- ja alaspäin kolmisointukulkuja. Lähes ainoita muunnesäveliä edustivat molliasteikon johtosävelet sekä useimmiten nopeiden aika-arvojen soitto-osissa ilmentyneet kromaattiset asteikkokulut (yleensä ylöspäin).

Mollin vaikutus on muutenkin suuri: tutkimistani 88 kappaleesta duurisävellajissa kulki 12, näistä useimmat polkkia. Polkkia lukuun ottamatta kaikki duurisävellajiin kirjoitetut kappaleet kävivät jossakin vaiheessa ainakin muutaman tahdin verran rinnakkaismollin puolella.

Melodiarakennuksessa mollisävellajien suosimisen jälkeen seuraavaksi karaktäärisin seikka lienee sekvenssien käyttö. Tässä on kuultavissa Dallapèn kulttuurifuusiossa omaksuman saksalaisen schlagerin kaiku. Schlagerin tyypillisimpiä ratkaisuja kun oli nimenomaan mekaaninen, sekuntisuhteinen sekvenssitekniikka, jonka omaksuminen ei tuonut Dallapèn piiriin säveltäjille suurempia pulmia (Jalkanen 1989, 319-320).

Kappaleiden sovituksissa pyrittiin homofonisuuteen: yhden soittimen soittaessa melodiaa, muut säestivät. Kun melodialinjaan tuli tauko, toinen soitin saattoi ”fillata”. Ja jos joskus kaksi melodiasoitinta soittivat äänissä, soittivat he samaa rytmiä tiukassa terssi- tai sekstisuhteessa.

Dallapèn harmoniat rajoittuivat viiteen sointutyyppiin: duuriin, molliin, duuriseptimiin, molliseptimiin ja dimiin. Selitys tälle on yksinkertainen: samat viisi sointutyyppeä kun ovat soitettavissa haitarin vasemman käden säestysnäppäimillä! Olihan 1920-30-lukujen Dallapè ennen kaikkea haitariorkesteri.

Dimisoinnun lisäksi sävellajiin ”kuulumattomista” soinnuista oli ehdottomasti yleisin välidominantti, joka esiintyy lähes joka toisessa analysoiduista kappaleista. Myös siirtymiset rinnakkaissävellajeihin, kuten jo yllä mainitsin, kuuluivat oikeaoppiseen Dallapè-soinnutukseen, useimmiten siten, että duurisävellajikappaleessa vierailee rinnakkaismolli.

Dallapèn kappaleiden alut ja loput ovat yllätyksettömiä; kappaleista kolme neljästä alkaa I asteen soinnulla ja loput miltei poikkeuksetta V asteelta, siirtyen sieltä heti ensimmäiselle. Loppukadenssi I-V-I on myöskin yhtä yleinen kuin I asteen aloitussointu, niin duurissa kuin mollissakin. IV-V-I-kadenssin löysin 88 kappaleesta 18 kertaa ja I-IV-I-kadenssin kahdesti. Riemastuttava poikkeus oli ”tööttikadenssi” foxtrotissa ”Autotyttö”; I-V-Idimi-I.

80 tekstillisestä Dallapè-laulusta kaikkein suurimman ryhmän muodostivat rakkauslaulut, 45%. Huomiota herättävää on, että vaikka suurin osa sävellyksistä liikkui mollisävellajeissa, niin siitä huolimatta onnellisesta rakkaudesta kertovia lauluja löytyi vain yksi vähemmän kuin onnettomasta (17/18), mikäli onnellisiksi lauluiksi lasketaan myös ne, joissa laulaja odottelee innokkaasti rakkaansa saapumista ja sen jälkeen koittavaa onnea.

*”Mut kerran viel me varmaan kohtaamme ja alkaa taas onnemme.
Taas silloin syksyn ilta on tumma ja mielen täyttää onni niin kumma.
Mä silloin sulle kuiskaan armas näin: ”sä oothan ain`ystävään”?!
K.Raikko-M.Maja: Paula (foxtrot)*

Matka seuraavaan aiheryhmään onkin sitten jo pitkä niin prosentuaalisesti kuin maantieteellisestikin. Maantieteelliset alueet ja varsinkin kaukomaat kiehtoivat Dallapèn lauluntekijöitä suuresti. Tutkituista lauluista 11 (13,78%) oli pääpiirteissään maantieteellisiä. Edustettuina olivat niin kotimaan kaupungit (Kuusamo ja Tampereen Tammerkoski), luonnonpaikat (laaksot ja korpimetsät) kuin kaukaiset maat ja paikatkin, joissa ei tuolloin oltu vielä juurikaan vierailtu (Alaska, Tahiti ja Pohjoisnapa).

Laulujen tekemiseen nimenomaan Suomen paikannimistä vaikutti se, että Dallapè kierteli hyvinkin innokkaasti Suomea kesäkiertueillaan. Tällöin osoittautui kaupallisesti erittäin kannattavaksi se, että orkesterilla oli ohjelmistossaan joku kappale, joka liittyi siihen seutuun jolla keikkailtiin! Saimaan rannoilla ihmiset halusivat sankoin joukoin nähdä orkesterin, joka oli tehnyt ”Kesäilta Saimaalla”-foxin, karjalaisiin upposi ”Laatokka”, tamperelaisiin ”Tammerkoski” ja niin edelleen (Käyhkö 1973, 27-28).

Kaukomaista Käyhkö (1973, 27-28) puolestaan kirjoittaa:

”Myös kaukaisista maista laulettiin. Sellaisista, joissa ei oltu käyty kuin unissa, mutta jotka jo pelkällä nimellä herättivät kaukokaipuuta. Mikäpä oli jännittävämpää kuin kuvitella mielessään yötä Altailla tai kylmän kalseata Petsamoa, jolloin sanaseppo kiitti onneaan, kun ei tarvinnut siirtyä sinne hyiseen maahan tanssisalien leppoisasta lämmöstä muuten kuin mielikuvituksensa siivin.”

Kolmantena selvänä ryhmänä erottuvat humoristiset laulut. Näissä kuplettiperinteen suorissa jatkumoissa (tekijöinäkin samoja nimiä Tannerista Jurvaan) ylistetään kesälesken onnea, juhlietaan kaveriporukalla, sekä annetaan naimaneuvoja ujoimmille. Osansa saavat myös yhteiskunnan uudet ilmiöt (kieltolaki, radio), sekä kyläkuntien juhlaperinne (kirkonkylän tanssit, juhannuspolkka Paksulassa). Erityylyisiä hupilauluja otoksesta löytyi 9 (11,25%).

Lopuista lauluista on vaikeaa muodostaa mitään erityistä ryhmäänsä. Itsenäiset naiset olivat lauluntekijälle hämmästyksellisiä: laulettiin ”autotytöstä”, jonka äänimerkki sai miehet hulluiksi, sekä ”sirkustyöstä”, joka korkealla uljaana liittää. Elämänohjeita annettiin nuorille tytöille. Merimiehiä ja kulkureita tuon ajan lauluissa esiintyi. Myös kehtolaulu otoksesta löytyi.

6.2.2 HAITARIJATSIN OPETTAMISESTA YLÄKOULUSSA

Haitarijatsin opettamisen lähtökohtana on takapotkuinen, vaihtobassollinen ”humppakomppi”. Vuosi vuoden perään on ollut riemastuttavaa huomata, kuinka tämä komppi kiehtoo nuoria soittajia. Syitä tähän löytyy ainakin muutama: ensiksikin, humpasta on tullut jotenkin hilpeiden symboli, eräänlainen outo kulttitanssi. Osaksi tästä ilmiöstä voidaan kiittää vaikkapa Eläkeläiset -yhtyettä, joka tekee suomenkielisiä humppaversioita kansainvälisistä rock-klassikoista. Osaltaan humpan myyttistä mainetta pitää yllä myös se, ettei nykyään juuri

yksikään tanssimusiikkiyhtye levytä humppamusiikkia, vaikka humppa kuuluukin tanssilavojen vakio-ohjelmistoon. Vaikkei humppaa siis tehdä, humppaa kuitenkin on.

Humppakompista tekee koulun musiikinopetuksessa hienon myös se, että melko keskinkertaisella taitotasolla saadaan aikaan komeasti kulkeva, nopea säestys. Rummuilla humppakomppi tarkoittaa helpoimmillaan sitä, että rumpali soittaa ykkösellä pelkän bassorummun ja kakkosella yhtäaikaaisesti hi-hatin ja virvelin. Bassolla taas vaihtobassokulku, jossa basisti soittaa puolinuotein vuorotellen soinnun perusääntä ja sen alapuolista kvarttia (yläkvinttiä) on bassokitaralla helposti soitettavissa. Se myös kuulostaa hyvältä!

Itse olen laatinut soitto-opetukseeni ”ajokortit” rummuille, bassolle, kitaralle ja koskettimille. Rumpujen ja bassonsoiton korteissa nämä humpan kompit ovat osa perustason läpäisyyn vaadittavia suorituksia.

Humppakompilla soitettavista kappaleista suurimmaksi suosikiksi vuosien varrella on noussut Dallapè -orkesterin menestyskappale ”Tammerkoski”. Sen jälkiosan melodia on kyllin helppo alku/välisoitoksi esimerkiksi kellopeleillä ja koskettimilla ja sen sointukulku on riittävän helppo, vallankin, jos muutaman duurisoinnun ruksaa yli. Lisäksi kappaleen vaikuttavuutta lisää, jos sen tekstiä tarkastelee vaikkapa historiaintegraation avulla Suomen sisällissodan tapahtumia vasten: ”Tampereen muistolle syömmeni lyö”, laulaa työväenluokkataustainen orkesteri ja kaikki aikalaiset varmasti tiesivät, mihin tapahtumaan nuo laulun viimeiset rivit viittasivat! Tammerkoski löytyy ainakin Suuri toivelaulukirja 6:n sivulta 177 ja Musica 8-9-kirjan sivulta 44.

Myös Georg Malmstenin Heili Karjalasta (Suuri toivelaulukirja 1) on monelle oppilaalle tuttu kappale ja sitä on paljon musisoitu. Se toimii yllättävän hyvin myös halftime-tyyppisesti beat-tai bossa nova-tyyppisenä slovarina. Yleensäkin on hyvä idea tuoda aikakauden kappaleita lähemmäksi nykypäivän soundimaailmaa ”vaihda aina yksi”-periaatteen mukaisesti vaikkapa juuri vaihtamalla komppi beatiksi tai tuomalla kappaleeseen mukaan särökitarasoundia ja vaikkapa kosketinmattoja.

Eräs hauska kokeilu on myös Eläkeläiset -yhtyettä matkien tehdä jostakin päivän pophitistä humppaversio. Melkein kaikki hitit, joissa tahtien määrä on parillinen ja joissa ei esiinny muita kuin 4/4-tahteja ovat helposti humpaksi muunneltavissa!

Dallapè -orkesterin ensimmäinen suomenkielinen iskelmä, Alaska, on kuunneltavien listalla ykkösenä jo kulttuurihistoriallisen merkityksensäkin ansiosta. Vaikka se ei moniosaisuutensa ja runsassointuisuutensa puolesta olekaan yhtä itsestään selvä musisoitava kappale kuin vaikkapa Tammerkoski, on se kuitenkin hyvä valinta kuunneltavaksi tai tunnilla laulettavaksi kappaleeksi; myös keskustelun pohjana se toimii hyvin; sen kaukokaipuisten sanojen myötä on hyvä sukeltaa haitarijatsin lauluaiheiden pariin; ja onhan se samalla myös rakkauslaulu, eikä teemoiltaan mitenkään kaukana uusimpien hittien rakkaustematiikasta.

6.3 VARHAISET SUOMALAISET ISKELMÄLEVYTYKSET

Alakoulussa meille on perinteisesti opetettu, että Thomas Alva Edison keksi sähkölampun. Tuon lisäksi Edison keksi myös eräänlaiset äänilieriöt, fonografit (1877), joihin voitiin tallentaa ääntä kuuntelua varten. Varsinaisesti äänilevyn (ja gramofonin) keksi Amerikassa Emil Berliner 1887 (Kukkonen 1980, 17). Ensimmäiset suomenkieliset laululevytykset tehtiin 1900-luvun ensimmäisinä vuosina. Usein ensimmäisenä levyttäjänä mainitaan sopraanolaulaja Aino Achtè, joka työskennellessään Pariisin oopperassa 1897-1903 levytti suomalaisia kansanlauluja (mm Merikannon ”Pai pai paitaressun”). Helsingin yliopiston kirjaston elektroninen tiedotuslehti Tietolinja (1/2001) kertoo kuitenkin internetissä, että ensimmäinen suomenkielinen levytys olisi tapahtunut Pietarissa 1901, jolloin M.A.Goltison lauloi levyille neljä suomalaista laulua.

Oli miten oli, näistä vuosista II maailmansodan syyttymisvuoteen 1939 mennessä suomalaisia levytyksiä julkaistiin reilusti yli 4000 kappaletta (Kukkonen 1980, 278, Jalkanen-Kurkela 2003, 297). Tässä luvussa tarkastelemme termiä ”iskelmä”, sekä sitä, millaisia vaiheita sisältyi suomalaisen äänilevyteollisuuden alkumetreihin.

6.3.1 ”ISKELMÄ”

Tänä päivänä sanan ”iskelmä” ymmärretään tarkoittavan musiikkityyliä, jossa laulusolisti laulaa orkesterin säestyksellä lähinnä tanssittavaksi tarkoitettua musiikkia. Iskelmälaulajia maassamme ovat esimerkiksi Kari Tapio, Paula Koivuniemi ja Eija Kantola, iskelmäyhtyeitä esimerkiksi Yölintu ja Finlanders.

Koska tällaisen tanssipohjaisen laulumusiikin rinnalle on syntynyt viime vuosikymmeninä lukuisia uusia tyylejä (vaikkapa suomipop, rap, heavyrock jne) voi oppilaan olla vaikeaa hahmottaa, että itseasiassa kaikki nuo uudet tyylit ovat eräällä tavalla iskelmän päälle syntyneitä ja että ”iskelmä”-termin alle voitiin pitkään luokitella kuuluvaksi kaikki suomalaiset populaarimusiikkilevytykset.

Itse termi ”iskelmä” on lähtöisin Georg Malmstenin luottosanoittajan R.R. Ryynäsen kynästä. Hän keksi 1920-1930-lukujen vaihteessa saksalaiselle ”schlager” -termille suomalaisen vastineen ”iskusävelmä”, joka muuntui sittemmin nykymuotoonsa ”iskelmä” 1930-luvun puoliväliin mennessä, jolloin sillä tarkoitettiin kaikkia (lähinnä) laulettuja tanssikappaleita (Kukkonen 1980, 12-13).

1930-luku oli suomalaisen iskelmämusiikin suurta voittokulkua, musiikillisen diversiteetin kustannuksella. Kun vuonna 1929 kaikista levytyksistä 49% edusti ”iskusävelmiä”, vuonna 1938 tuo prosenttimäärä lähenteli jo sataa; poikkeuksena vain sormin laskettavat kuoro levytykset sekä muutama taidemusiikkilevy (Jalkanen-Kurkela 2003, 298-299). Täten 1930-luvulla termillä ”iskelmä” tarkoitettiin lähes kaikkea levytettyä suomalaista musiikkia.

Einari Kukkonen (1980, 9-13) pohtii ”Isoisän Gramofoni” -kirjansa ensimmäisessä kappaleessa iskelmä-sanaa ja tulee siihen tulokseen, että sillä tarkoitetaan juuri sitä 1930-luvulla levytettyä tanssillista musiikkia, jossa on teksti ja jossa laulusolistia säestää (haitarijazz-) orkesteri. Iskelmäaikaa edeltäneitä levytyksiä, joissa solistia säestää yksi soitin tai pienyhtye, Kukkonen kutsuu ”puoli-iskelmiksi”. Näitä levytettiin 1920-luvulla erityisesti Amerikassa Hiski Salomaan johdolla, mutta myös osan Jurva/Pekkarisen tuotannosta Kukkonen katsoo kuuluvan, erityisesti kuplettirintamalla, tähän kategoriaan. Seuraavassa

tarkastelen Kukkosen määritelmän mukaisia varhaisia suomalaisia iskelmälevytyksiä: tanssilevytyksiä, joissa orkesteri säestää laulusolistia.

6.3.2 ENSIMMÄISET SUOMALAISET ISKELMÄLEVYTYKSET

Ensimmäiset suomenkieliset levytykset tehtiin 1901, ensimmäinen suomenkielinen iskelmä 1925 ja ensimmäinen suomenkielinen iskelmälevytys 1928.

Ennen ensimmäistä maailmansotaa englantilainen ”His Master’s Voice” (HMV) hallitsi kokolailla yksinoikeudella suomalaisia levymarkkinoita noin 700 julkaistulla levytyksellä. Maailmansota katkaisi menestysputken ja kun HMV jatkoi liiketoimintaansa 1920-luvun lopulla äänilevyjen myyntimäärien lähtiessä taas nousuun Euroopassa, se sai Suomen markkinoille jo kilpailijoita; saksalaiset Parlaphonin ja Odeonin sekä yhdysvaltalaisen Columbian (Jalkanen & Kurkela, 297).

Kuitenkin HMV sai kunnian olla se levy-yhtiö, joka vastasi ensimmäisten suomenkielisten iskelmien levytyksestä. Vuonna 1928 kokoonpano nimeltä ”Suomi Jazz Orkesteri” levytti kaksi ”iskelmälevyettä”, jotka tulivat myyntiin 1928-vuoden lopussa tai vuoden 1929 aikana (Kukkonen 1980, 21).

Suomi Jazz Orkesteri oli vuonna 1928 perustettu helsinkiläinen, haitaripainotteinen tanssiorkesteri, jonka kantavina voimina toimivat Ekmanin hanuriveljekset, Nils, Lars ja Olof. Yhtyeessä soitti haitaria myös nuori mies nimeltä Viljo Vesterinen, josta myöhemmin tuli kansakuntamme haitarisoiton ikoni. Kun HMV keskeytti 1930 suomalaisten iskelmälevyjen tuotannon pulavuosien ajaksi myös Suomi Jazz Orkesteri hajosi ja Vesterinen siirtyi Dallapè-orkesteriin. Muita orkesterin muusikoita olivat muun muassa paljon iskelmiä 1930-luvulla säveltänyt trumpettisti Hannes Konno ja viulisti Martti Parantainen, josta myöhemmin tuli Suomen puolustusvoimien ylikapellimestari. (Kukkonen 1980, 30-31.)

Suomi Jazz Orkesterin ensimmäiset levyt:

- Merimiespoika (jenkka)
- Kohtalovalssi (valssi)
- Kulkurin Valssi (valssi)

- Anna, oi armas Anna (foxtrot)
- Tukkipoika (jenkka)
- Espanjatar (valssi)
- Puuseppä (foxtrot)
- Poika oli pohjan Tornioista (jenkka)

Näiden levyjen laulusolistista ei ole tietoa. Kukkonen (1980, 22) olettaa hänen olleen jonkun Suomi Jazz Orkesterin soittajan. Jos levyjä tarkastelee vielä hiukan lähemmin, huomataan, että kahdeksasta kappaleesta peräti kuusi oli suomalaista alkuperää; ainoat ulkomaiset kappaleet listalla ovat Anna, oi armas Anna ja Espanjatar. Muutoin kappaleet ovat rytmikaltaan tanssikappaleita: valsseja, foxeja ja jenkkoja.

Näiden levyjen tunnetuin sävelmä on J.Alfred Tannerin Kulkurin Valssi, jolle löytyy YLEn äänilevystä jopa toistasataa eri tallennusta. Toinen tunnettu kappale on Jaakko Pullin lahtelaiselle puuseppäystävälleen säveltämä Puuseppä, joka koki uuden tulemisen 1950-luvun ”humpparenessanssin” yhteydessä (Kukkonen 1980, 22).

Edellä mainitun levytyserän ohella (matriisinumeron mukaan jopa aikaisemmin) HMV levytti myös toisen erän tanssi-iskelmiä. Tässäkin erässä asialla oli Suomi Jazz Orkesteri. Tämän erän solisti tiedetään, hän oli Topi Aaltonen, näyttelijä-(ooppera)laulaja Tuure Aran ”alter ego”. Ara levytti vuosina 1928-1929 parikymmentä aaltoslevytystä, sekä omalla nimellään hiteiksi kohonneet valssit Emma ja Villiruusu.

Toisen HMV/Suomi Jazz Orkesterin levytyserän kappaleet olivat:

- Asfalttikukka (valssi)
- Havaij (foxtrot)
- Jukolan Polkka (polkka)
- Muisto (valssi)

Tästä levytyserästä painettu levy, jolta löytyivät kappaleet Asfalttikukka ja Havaij myi 28 000 kappaletta, määrän, johon Kukkonen (1980, 24-25) mukaan ei 1920- ja 1930-luvulla yltänyt mikään muu levy, kuin tuo jo ylläkin mainittu 1929 ilmestynyt ”Villiruusu Emman takapuolella”.

Myöskin aikansa suursuosikki, Dallapè-orkesteri, teki ensimmäiset levytyksensä noihin aikoihin (1929). Polyphon levy-yhtiölle tehdyssä erässä Ville Alanko oli laulusolistina ja kappaleet olivat:

- Aavasaksa (foxtrot)
- Lappi (foxtrot)
- Puuseppä (foxtrot)
- Tuusulan Polkka (polkka)
- Taas on pojat yksin (foxtrot)
- Amalia (?)

PSO:lle Dallapè levytti niin ikään Alangon laulamana kahdeksan kappaletta:

- Minä ja Matleena (valssi)
- Taas on pojat yksin (foxtrot)
- Älä sure mamma (jenkka)
- Kirje äidille (foxtrot)
- Marjanka (valssi)
- Muistoja Karpaateilta (valssi)
- Mä lemmin Sua Pauline (foxtrot)
- Villi Orkidea (valssi)

Yhteensä vuonna 1929 levytettiin Kukkosen (1980, 19) arvion mukaan noin 100-150 iskelmää. Edellä noista levytyksistä on mainittu vain muutama, mutta niistäkin jo saadaan jonkinlainen kuva ensimmäisten iskelmälevytysten luonteesta.

Ennen kaikkea levytykset olivat tanssimusiikkia; valsseja, foxtrotteja ja jenkkoja. Tango odotti vielä tuloaan kulman takana, eikä ”humppa”-sanaa vielä tunnettu. Polkkien ykkönen oli 1929-1930-vuosina neljänä eri versiona levytetty karjalaistaustainen ”Säkkijärven Polkka”. Myöskin ensimmäisten suomalaisten iskelmälevytysten kotimaisuusaste oli merkittävä; yllä olevista 26 esimerkistä yhdeksän on ulkomaalaista alkuperää ja 17 kokonaan suomalaista.

6.3.3 ”GRAMOFONIKUUME”

Monissa lähteissä gramofoni- ja levymyyntivuotta 1929 kutsutaan ”gramofonikuumeen” vuodeksi (Kukkonen 1980, 19, Jalkanen & Kurkela 2003, 197). Syynä tähän on sekä gramofonien että gramofonilevyjen myynnin moninkertaistuminen.

Vuonna 1929 maahamme tuotiin 1 200 000 levyä, yli kymmenen kertaa enemmän kuin vuonna 1928 (Jalkanen & Kurkela 2003, 197). Fazerin musiikkikaupan gramofonimyyntitilastot kertovat, että kun vuonna 1928 he myivät 1000 gramofonia, oli vuoden 1929 luku 8000 gramofonia (Kukkonen 1980, 19). Tälle huikalle myyntiräjähdykselle löytyy viisi taustatekijää:

- 1) Suomen valtio alensi vuonna 1929 ”gramofoniartikkeleiden” verotusta neljäsosaan entisestä. Gramofoniartikkeleista maksettiin tuolloin tuontiveroa painon mukaan; kun tullia alennettiin 100 markasta 25 markkaan kilolta, se tarkoitti esimerkiksi levyjen osalta tullin putoamista 20 markasta 5 markkaan kappaleelta (Kukkonen 1980, 19-20).
- 2) 1929 markkinoille tuli vanhan ”isotorvisen” gramofonin tilalle ”matkalaukkugramofoni”, joka oli edellistä selkeästi helpommin kuljetettava, sekä tullialennuksista johtuen myös selvästi halvempi. Matkalaukkugramofonit olivat suosiossa aina 1950-luvulle saakka, jolloin vinyylilevysoittimet tulivat markkinoille. (Kukkonen 1980, 19-20.)
- 3) Suomalaisten tanssilevyjen tulo markkinoille. Ensimmäiset suomenkieliset tanssilevyt saapuivat Suomeen Amerikasta, mutta 1928 tehtiin Saksassa jo ensimmäiset suomalaiset tanssi(iskelmä)levyt. Gramofonikuumeen vuonna suomalaisia tanssi(iskelmä)kappaleita tehtiinkin sitten jo ennätysellisesti n. 150 kappaletta (Kukkonen 1980, 19-20, 43). Myöskin ensimmäiset ”hitit” kuultiin kyseisenä vuonna; Suomi Jazz Orkesterin esittämät ”Asfalttikukka”, ”Puuseppä”, Tuure Aran omalla nimellään laulama ”Emma” sekä Georg

Malmstenin ”Särkynyt onni” myivät kaikki vajaat 20 000 kappaletta (Jalkanen&Kurkela 2003, 297).

- 4) Uusien levy-yhtiöiden saapuminen Suomen markkinoille aiheutti myöskin levytysmäärien ja tätä kautta levymyynnin kasvua. Suomessa lähes monopolia pitänyt HMV sai kilpailijoikseen Parlahphonin, Odeonin ja Columbian. (Jalkanen&Kurkela 2003, 197.)
- 5) ”Kaiken taustalla oli tietenkin 1920-luvun loppupuolen taloudellinen noususuhdanne” (Kukkonen 1980, 20).

6.3.4 GEORG MALMSTEN

”Päivää. Nimeni on Forsberg. Olen Parlahphon levy-yhtiön myyntipäällikkö. Kuulkaa, laulakaa nyt jotain.” Mies Georg Malmstenin oven takana puhui (Malmsten, 1964, 53-54).

Tilanteen täytyi olla surrealistinen. Juuri edellisenä iltana Malmstenilla oli ollut takanaan oopperaluokan julkinen näytelkonsertti, ja sen jälkeen aamuyöhön kestäneet karonkat. Ja aamuvaihain pöpperöisen nuoren laulajan asuntoon ryntää ”kuin tuulispää” pitkä mies, sanomalehtinippu toisessa, hattu toisessa kädessä. Hetkessä hän on iskenyt nipun aamun lehtiä Georgin pöydälle.

”Oletteko lukenut näitä? Saitte hyvät arvostelut ja olen tullut kiinnittämään teidät. Voitteko matkustaa Berliiniin?” 18.5.1929 Malmsten sitten aloitti ensimmäisen levytysmatkansa, laivalla Saksaan. (Malmsten 1964, 54 – 55.)

Malmsten syntyi Helsingissä, rikosetsivä Karl Jarl Malmstenin ja rouva Eugenie Malmstenin vanhimpana poikana kesällä 1902. Jo lapsuudessaan Georg oli viehtynyt musiikista. Usein hän karkasi naapurissa olevaan pelastusarmeijan tempeliin laulamaan hallelujaa muiden laulajien joukkoon. Koulussa laulu oli myös Georgin mieliaine, toisin kuin Georgin mukaan pojilla yleensä. Ujoutta tai ramppikuumetta hän ei koskaan tuntenut.

Yhdeksänvuotiaana opettaja ilmoitti nuoren Georgin Helsingin Kaupungin Torvisoittokunnan oppilassoittokuntaan. Oppilassoittokunnassa Georg oppi alkeet alttorven- ja kornetinsoitosta. Viimeisenä kansakouluvuotenaan Georg voitti koulujen välisen musiikkikilpailun ohjelmistonaan Vaasan Marssi sekä Kesäpäivä Kangasalla Es-kornetilla tulkittuna. Palkinto, 75 markan stipendi, oli Georg Malmstenin uran ensimmäinen ja viimeinen.

Kansakoulun jälkeen Georg pääsi soitto-oppiin Helsingin Musiikkiopiston alkeisluokille, mutta joutui taloudellisten vaikeuksien vuoksi luopumaan paikasta reilun vuoden jälkeen. Sekalaisten juoksupoikahommien jälkeen hän pääsi kuitenkin soitto-oppilaaksi Helsingin Kaupungin Torvisoittokuntaan, jonka nimi muuttui kansalaissodan myötä Valkoisen Kaartin Soittokunnaksi. Tässä orkesterissa hän oli soittamassa mm. Mannerheimin voitonparaatissa Helsingissä 16.6.1918. 1919 Georg astui asepalvelukseen laivaston soittokuntaan. Tämä pesti kesti hänen osaltaan aina alussa kuvattuun pitkän miehen ovikellonsoittoon saakka.

Laivaston soittokunnan tehtäviin kuului, erikseen palkattuna, soittaa myös Esplanadin puistossa ravintola Oopperakellarin asiakkaille. Tässä työssä Malmsten oppi tuntemaan vuosien saatossa suomalaisen maun. 1920-luvun loppupuolella hän oli kohonnut jo soittokunnan varakapellimestariksi ja sai välillä itsekin johtaa orkesteria. Tällöin hän huomasi saksalaisten schlagereiden aiheuttavan yleisössä eniten positiivisia reaktioita. Tämän lisäksi hän myös laittoi orkesterin pojat laulamaan kertosakeitä, mikä myös oli uutta.

Soittokunta oli Malmstenin työ. Laulaminen Helsingin Musiikkiopistossa harraste. Hän kirjautui Musiikkiopistoon uudelleen 1922 ja opiskeli laulua Axel von Kothen ja Väinö Lehtisen oppilaana. Hän pääsi myös Aino Actèn oopperaluokalle ja lauloi mm. pääosan Händelin Julius Caesar -oopperassa. Aino Actè, joka 1930-luvulla ryhtyi puuhaamaan oopperanäytöksiä Savonlinnaan, houkutteli myös Georgin mukaan. ”Pohjalaisia”-ooppera oli menestys ja Malmstenista kiinnostui myös Suomalainen Ooppera. Väliin tuli kuitenkin tuo pitkänhuiskean miehen ovikellon soitto.

Ensimmäisellä levytysmatkallaan Malmsten lauloi Parlaphon-yhtiölle 14 kappaletta, joista neljä ruotsiksi. Mukana oli myös kuusi Georgin omaa sävellystä. Matriisinumeroltaan

ensimmäinen Malmstenin levytys oli ruotsalaisperäinen valssi Tuomien kukkiessa. (Kukkonen 1980, 40 – 42.)

Toisella levytysmatkallaan Malmsten osui kultasuoneen. Hän oli havainnut Laivaston soittokunnassa soittaessaan yleisön pitävän erityisen voimakkaasti slaavilaistyyllisistä mollisävyisistä kansanlaulutyyppisistä valssisävelmistä. Hän päätti yrittää itse jotain samankaltaista: laittoi nuotit paperille ja pyysi ystäväänsä R.R. Ryynästä loihtimaan sävelmään surumieliset sanat. Valssi Särkynyt Onni oli näin valmis levytettäväksi (Kukkonen 1980, 54 – 55). ”Ei se mene, se on liian surumielinen, hilpeämpää pitää olla.”, sanoivat Parlophonin johtajat. Malmsten piti kuitenkin päänsä ja Särkyneestä Onnesta tuli ”suomalaisen iskelmän kantaisä ja prototyyppi (Kukkonen 1980, 53)”.

Kirjassaan Duurissa ja Mollissa (1964, 59) Malmsten kertoo Särkyneen Onnen olleen ensimmäinen orkesterin säestyksellä laulettu kotimainen iskelmä. Kertoja muistaa hiukan valikoidusti esim. Suomi Jazz Orkesterin vuoden 1929 levytyksiä, mutta on sinänsä oikeilla jäljillä, että kappaleesta tuli gramofonikuumeen ajan symboli, sitä myytiin peräti 17 000 kappaletta, kun maassamme tuohon aikaan jo 1000 myytyä levyä koettiin menestyksenä. 1930-31 Malmsten työskenteli Parlophon-levy-yhtiön vakinaisena levylaulajana sekä yhtiön Suomen-toimiston hoitajana, joutuen silloin tällöin myöskin vähittäismyyntitöihin (Kukkonen 1980, 41).

”Kerran eräs tukkukauppias, jolle olin myynyt monta sataa levyä, pysähtyi pois lähtiessään mainosjulisteiden eteen ja kysyi: ”Onks` tossa nyt se Malmsteeni?”. ”Kyllä”. ”Jaa-a, on se komia poika jos se laulaakin.”

Seisoin vieressä, enkä voinut muuta sanoa kuin :”Niin on.””

Eräs Parlophonin aikana sattunut tapaus ohjasi Malmstenin myös hieman erikoisemmalle uralle, lastenlaulujen tekijäksi: ”Liikkeeseen tuli eräänä päivänä muuan rouva, joka tiedusteli, oliko meillä levyjä varta vasten lapsille. Niitä ei ollut, ei minkäänlaisia. Mutta äkillisen päähänpiston vallassa tulini sanoneeksi hänelle: ”Tosiaan, rouva, lastenlevyt puuttuvat meiltä toistaiseksi. Mutta jos tulette käymään täällä ensi joulun alla, silloin meillä varmasti niitä jo on”. Se oli selvä lupaus, mutta täytin sen myös. Jonkin ajan kuluttua valmistui ensimmäinen lastenlevyni ”Sairas karhunpoika”.”

Sairas Karhunpoika oli ilmestyessään 1930 Suomen ensimmäinen levytetty lastenlaulu. Sitä seurasi Tottelematon Tipi sekä trilogia jännittäviä ”Mikkihiiri”-musiikkisatuja: Mikkihiiri ja susihukka 1934, Mikkihiiri merihädässä 1936 sekä Mikkihiiri ja vuorenpeikko 1938. Tekstittäjänä lauluissa oli tietysti R.R. Ryynänen ja Mikkihiiren äänenä Georgin sisko Greta, jonka äkillinen kuolema vain 26-vuotiaana 1938 lopetti Mikkihiirilaulujen sarjan. Sodan jälkeen ilmestyi kuitenkin Mikkihiiri Koskenlaskussa yhdessä Ragni-tyttären kanssa sekä uusia lastenlauluja Leppäkertun Surusta Lasten Liikennelauluun. (Niiniluoto 2002, 6.)

Vuosina 1932-1948 Georg Malmsten toimi sanojensa mukaan ”vapaana laulajana”. Näinä vuosina hän toimi niin levylaulajana, kiertävänä taiteilijana kuin säveltäjänä ja näyttelijänäkin.

Georg Malmsten on eniten iskelmiä levyttänyt suomalainen laulaja, yhteensä 861 kappaletta. Enemmän kuin puolet näistä hän levytti vuosina 1929-1939. Näistä kappaleista enemmän kuin puolet oli Malmstenin itsensä säveltämiä: tangoja, jenkkoja, polkkia, fokseja ja valsseja. Joitakin laulujaan Malmsten myös tekstitti itse, mutta suuri osa hänen laulamistaan teksteistä syntyi hänen yhteistyöstään sanoittaja R.R. Ryynäsen kanssa (Hakasalo 1986, 88). Aluksi Ryynänen kirjoitti Malmstenin äidinkielellään kirjoittamia lauluja uudelleen suomeksi, mutta yhteistoiminnan tiivistyessä suomentamisesta luovuttiin ja Ryynänen ryhtyi tekemään suomalaisia sanoja suoraan Malmstenin uusiin sävelmiin (Malmsten 1964, 100). Yhteensä kaksikko teki noin kaksisataa yhteistä kappaletta kun mukaan lasketaan myös Ryynäsen salanimellä R. Ranta riimittämät teokset (Kukkonen 1985, 22). Maarit Niiniluodon (2002, 5) mielestä Malmsten-Ryynänen kaksikko oli 1930-luvulla ja sota-aikana samassa roolissa kuin Toivo Kärki ja Reino Helismaa myöhemmin 1950- ja 1960-luvuilla.

1930-luvulla Georg Malmsten teki myös tiivistä yhteistyötä toisen aikansa suosikin, Dallapé-orkesterin kanssa. 1933 Malmsten lauloi ensimmäiset, 1942 viimeiset, levytyksensä aikansa suosituimman orkesterin säestyksellä (Kukkonen 1980, 105-107). Malmsten toimi myös orkesterin musiikillisena johtajana ja laulusolistina kesien 1935-36 menestyskiertueilla, joiden aikana Malmstenin muistin mukaan (Käyhkö 1973, 128) kahta lukuun ottamatta kaikki keikat olivat loppuunmyytyjä.

Malmsten jäi pois Dallapèn johdosta, kun häneltä tilattiin musiikki ”Lennokki”-nimiseen revyyteatteriesitykseen Helsingin Kansallisteatteriin. Lennokin ensi-ilta ajoittui loppuvuoteen 1936 ja se sisälsi monia tulevia Malmsten-hittejä kuten ”Revontulten maa” ja ”Vanhan merimiehen koti-ikävä”. Lennokin suosion myötä Malmsten oli mukana myös hyvin pitkälle samalla miehityksellä tuotetussa ”Vetoketju”-revyyssä 1938.

1933 Malmsten teki musiikin puolustusvoimien propagandaelokuvaan ”Meidän poikamme merellä”, ja sattumien kautta ajautui itse myös elokuvan pääosanesittäjäksi. Filmejä syntyi sen jälkeen vielä useita, Malmstenin toimiessa vuoroin säveltäjänä, näyttelijänä ja kapellimestarina.

Talvisodan aikana Malmsten toimi erilaisissa sotilastehtävissä Helsingin laivastoasemalla. Talvisodan loputtua Malmsten sai ensimmäisen varsinaisen viihdytyskomennuksensa, kun hän lähti tekemään konserttikiertuetta kotiuttamistaan odottavien sotilaiden keskuuteen Suomussalmen ja Raatteen suuntaan. Jatkosodan aikana, kun armeijan viihdytystoiminta oikein virallisesti organisoitiin, liikkui Malmstenkin laivastotukikohdasta toiseen, sotilaille esiintyen. Sodan aikana Malmsten teki myös levytysmatkoja Berliiniin, viimeisen 1942. Suuri osa näistä levytyksistä oli marssilauluja, kuten saksalaisperäinen ”Kaarina” sekä Malmstenin oma ”Meripojan preivi”. Viimeiset sota-aikaiset levytyksensä Malmsten teki suomessa, mutta nuo levyt saivat sodalle tyypillisen kohtalon. Laiva, jossa levyjen matriisivaikat olivat matkalla Saksaan painamista varten, torpedoitiin matkalla. Meren pohjaan vajosi muun muassa ”Ilta Skanssissa”. (Malmsten 1964, 158-160.)

Vielä sota-aikaan Malmsten oli ahkera levylaulaja. Sodan jälkeen levytysmäärät laskivat ja uusi nuorempi polvi (Henry Theel, Matti Louhivuori, myöhemmin Olavi Virta) nousi suosikkiorkesterien laulusolistin paikalta myöskin levylistojen kärkeen (Niiniluoto 2002, 9). Malmsten itse vähensi laulukeikkojaan, ”alkoi tuntea itsensä liian vanhaksi” (Malmsten 1964, 163).

Uusi haaste hänelle löytyikin 1946 perustetun Helsingin Poliisien Soittokunnan kapellimestarin tehtävistä. 25 hengen puhallinorkesteri esiintyi Malmstenin johdolla paitsi omissa konserteissaan, myös sairaaloissa, lastenjuhilla, urheilukilpailuissa ja puistosoiroissa.

Eläkkeelle soittokunnasta Malmsten jäi 1965. (Niiniluoto 2002, 8 ja Malmsten 1964, 161-163).

Georg Malmsten teki viimeiset levytyksensä 1970-luvun puolivälissä. Hän kuoli kansakunnan kunnioittamana ja rakastamana taiteilijana ja pitkän tien kulkijana 79-vuotiaana vuonna 1981 (Niiniluoto 2002, 9).

”Haluan rakentaa siltaa iskelmä- ja ajanvietemusiikin sekä taidemusiikin välille. Ihmisiä tulee auttaa pitämään kaikenlaisesta musiikista, sillä musiikki on lahja kaikille. Eikä ole tärkeätä vain ohjata ajanvietemusiikin ystäviä nauttimaan taidemusiikista, vaan myös päinvastoin.”

6.3.5 VARHAISTEN ISKELMÄLEVYTYSTEN OPETTAMISESTA YLÄKOULUSSA

Aiemmin haitarijatsiosassa pohdin aihealueen avaamista oppilaille ”humppakompin” kautta. Tämän lisäksi 1920- ja 1930-lukujen iskelmämusiikin elävöittämisessä voidaan yrittää ainakin integraatiota tanssinopetuksen kanssa, yhden mikrofoniin äänityskokeiluita sekä alkuperäisten sovitusten soittamista. Näiden kokeilujen kautta oppilaille avautuu mahdollisimman aito kuva ajan musiikista; taidokkaasti soitetusta ja sovitetusta tanssimusiikista. Seuraavassa pohjustan näitä kolmea elävöittämistapaa yksi kerrallaan.

Perusopetuksen opetussuunnitelmassa vuodelta 2004 liikunnanopetuksen keskeisissä sisällöissä mainitaan tanssi. Monissa kouluissa tanssinopetuksessa käytettävät tanssirytmit ovat juuri noita 1920-1930-luvun iskelmämusiikista tuttuja: valsseja ja jenkkoja, joskus myös humppia ja tangoja. Olisi siis kovin luonnollista yhdistää nämä kaksi oppiainetta hetkellisesti.

Pieneen päivätanssitapahtumaan ei hirveästi vaadittaisi. Ajankohta valittaisiin siten, että tanssittavat rytmit olisi ehditty harjoitella liikuntatunneilla. Soittava bändi voisi olla hyvä valinnaisryhmä, joka käy läpi varhaista suomalaista populaarimusiikkia, osa tästä ryhmästä, tai vaikkapa koulun bändikerho tai muu vapaaehtoinen bändikokoonpano. Tunnin päivätanssitapahtumaan ei tarvittaisi myöskään ylivoimaisen paljon kappaleita; yksi tanssiseti riittäisi. Rakenteeltaan setti voisi muodostua vaikkapa seuraavasti:

- 1) Valssi
- 2) Valssi
- 3) Jenkka
- 4) Jenkka
- 5) Valssi
- 6) Valssi
- 7) Tango
- 8) Tango
- 9) Valssi
- 10) Valssi

Settiä rakentaessa olisi hyvä ottaa huomioon kaksi lainalaisuutta; tanssimusiikissa edelleenkin muodissa oleva tanssien peräkkäinen parillisuus, sekä valssin suosio ehkäpä helpoimpana tanssirytmänä.

Tanssisetin sovituksiin voidaan panostaa käytettävissä olevan ajan mukaan, mutta tärkeintä soitossa on tasainen rytmi eli hyvä rumpusetti-bassokitara -akseli. Pieni bändi voisi koostua näiden lisäksi yhdestä sointu- ja yhdestä sointu/melodiasoittimesta (kitara/koskettimet/haitari) sekä laulusolistista.

Päivätanssi-idea voidaan tietysti myös suurentaa vaikkapa iltatanssiaisiksi. Iltatapahtumassa tarvitaan tietysti muun lisäohjelman lisäksi enemmän kappaleita. Näistäkin kappaleista osa voidaan kuitenkin soittaa levyiltä ja jättää livebändi ”sokeriksi pohjalle”. Iltatanssiaisiin voidaan myös liittää loppuillan modernimpi ”biletysoisio”.

Entäpä kuinka lähestyä varhaisten levytysten soundimaailmaa: maailmaa ilman sähkökitaroita (ja säröefektiä), syntikkamattoja tai erilaisia kaikuja ja muita efektejä? Yksi ratkaisu on jäljittelyn avulla. Tuon ajan levytykset olivat yhden mikrofonin ja yhden oton levytyksiä. Mitäpä, jos kokeilemme samaa?

Yhden mikrofonin äänitykseen kannattaa valita helppo kappale, jossa ei ole montakaan osaa tai sointua; vaikeuskerroin toimitukselle löytyy aivan muualta.

Peruslähtökohta yhden mikin äänitykselle on se, että bändisoiton hermokeskus, miksauspöytä, poistetaan käytöstä. Akustiset rummut, piano, kitara ja haitari, sekä kontrabasson puuttuessa sähköbasso oman vahvistimensa kautta toimivat bändin sieluna. Kappaleeseen voi myös sovittaa mukaan malletsoittimia (kellopelit, metallofonit) sekä pieniä lyömäsoittimia.

Kun kappale on harjoiteltu, tehdään ensimmäinen äänitys viemällä mikrofoni bändin keskelle. Äänityksen jälkeen kuunnellaan tulos ja pohditaan soittimien kuulumista sekä sitä, miten tiettyjä soittimia voisi hiljentää ja tiettyjä koventaa. Siirretään soittimia/laulajia tarpeen mukaan taakse/eteenpäin. Vaihdetään rumpukapuloita suteihin. Käsketään kitaristin/pianistin soittamaan soittimiaan lujempaa. Soitetaan uudestaan ja kuunnellaan taas.

Jonkin oton aikana, jonkin soittimen soittaessa väärän äänen, voidaan kappale laittaa poikki ja aloittaa taas alusta. Äänityskokeilun jälkeen voidaan sitten kuunnella jokin moniosainen alkuperäisteos ja hämmästellä sen soittajien taitavuutta sekä miksauksen onnistuneisuutta.

1920-1930-lukujen orkestereista eritoten Dallapè oli tunnettu musiikillisesti monimuotoisista ja rikkaista sovituksistaan. Kappaleet olivat useimmiten 3-4-osaisia ja ne oli sovitettu täyteen taidokkuutta vaativia instrumentaalistemmoja ja -fillejä. Parhaiten näiden kappaleiden sovitustapaan pääsee käsiksi soittamalla jonkin kappaleen mahdollisimman pitkälle alkuperäissovituksen mukaan.

Parhaana lähteenä nuotinkirjoitukselle toimivat tietenkin alkuperäiset levyt, mutta myös Dallapè-vihkoista on apua. Vihkoissa ainakin tärkeimmät instrumentaalimelodiat ja fillit löytyvät nuotinnettuina.

Alkuperäissovituksien soittamiset vaativat aika paljon. Siksi onkin syytä pohjustaa soittohetki vähintään jo soittoa edeltävällä kerralla, jolloin alkuperäislevytyt kuunnellaan ja soittoroolit jaetaan. Tässä kohtaa opettajan on hyvä tuntee luokkansa: keneltä nopeat kahdeksasosaluritutukset taituvat parhaiten, saakoon kahdeksasosastemman harjoiteltavakseen. Eniten tekniikkaa vaativissa melodiakuluissa yhteistyö oppilaan mahdollisen instrumenttiopettajan kanssa voisi myös olla hyvä idea. Alkuperäislevytyksen kuuntelun jälkeen opettaja jakaa oppilaille nuotit harjoittelua varten. Viikon (tai useamman) päästä yritetään sitten yhdessä.

Soittohetkellä on hyvä ensiksi harjoitella komppi (rummut, basso ja komppisoitin) kuntoon. Tämän jälkeen otetaan mukaan yksi melodiasoitin kerrallaan. Täten myös ne, jotka eivät soita melodiasoittimia, pääsevät kerros kerrokselta tutustumaan sovituksen maailmaan. Aivan viimeiseksi harjoitellaan mahdolliset bändin yhteiset rytmikoukut ja lisätään päälle laulu. Kuten aina kaikessa koulumusiisoinnissa, oppilailla on hyvä olla edessään jonkinlainen soitinkierto (joko taululla tai kalvolla), josta selviää myös kappaleen rakenne.

Ja lopuksi muutama soittovinkki:

Yläpuolella luettelin 1920- ja 1930-lukujen vaihteen tärkeimpiä levytyksiä. Niiden lisäksi 1920- ja 1930-luvulla levytettiin hirvuinen määrä toistaan huikeampia teoksia. Alla on lueteltuna muutamia sellaisia lauluja, jotka löytyvät Suurista Toivelaulukirjoista ja joita voisi koulussa kokeilla.

Valsseja

- Yölintu (STLK 7, 188)
- Mantshurian Kukkuloilla (STLK 7, 198)
- Anna Arpisten Haavojen Olla (STLK 9, 160)

Näistä viimeinen menee ehkä edustamassaan suomalaisessa patetiassa jo tahattoman komiikan puolelle. Ensimmäinen valssi on paitsi tämän hetken suosikkibändin nimi, myös eräs edelleenkin eniten tanssikansalle soitetuista valsseista.

Foksihumppia

- Sulamith (STLK10, 176)
- Yö Altailla (STLK 9, 154)

Nämä ovat ihan klassikoita; kaukokaipuisia, kauniita takapotkuisia teoksia. Sulamithin melodian muunnesävelet kiehtovat oppilaiden mieliä edelleenkin. Jos oluenjuonti tai 1930-luvun rotuopilliset näkemykset teemoina eivät hirvitä, riemastuttavia lauluja ovat myöskin

- Kaksi kolpakkoa, neiti ja (STLK 11, 154)

- Keltaiset banaanit

Varsinainen tangokuume Suomessa koettiin 1960-luvulla ja ensimmäiset suomalaiset hittitangot sävellettiin II maailmansodan jälkeen, mutta myös 1930-luvulla Suomessa levytettiin ulkomaisia tangoja, suomalaisin tekstein. Näistä ehkä tänään tunnetuin on

- Sinitaivas (STLK 8, 214)
- Tango Notturmo (STLK 9, 212)

Jälkimmäinen taas on eräs ensimmäisiä naislaulajan levyttämiä tangoja maassamme.

Kun muistamme lisäksi nuo edeltävässä luvussa mainitut myyntihitit, ”Emmat”, ”Villiruusut”, ”Puusepät”, ”Särkyneet Onnet”, ”Asfalttikukat” ja kaikki Malmstenin levytykset ”Heili Karjalasta” etunenässä, niin olemmekin jo valmiit kasaamaan tanssisetiä.

6.4 SOTA-AJAN LAULUT

Marraskuun lopulla 1939 Neuvostoliitto aloitti hyökkäyksensä Suomeen osana suurta maailmanpaloa, II maailmansotaa. Tämän jälkeen Suomi oli sodissa mukana lähes yhtäjaksoisesti huhtikuuhun 1945 asti, reilun vuoden välirauhan aika pois lukien.

Suomalaisen iskelmämusiikin syntymää seuranneena aikana tämä on ollut ainoa kerta, kun maamme on ollut sodassa. Seuraavassa tarkastelen suomalaisen iskelmämusiikin ja sodan keskinäistä suhdetta. Kysymyksiä on kaksi: millaista iskelmämusiikkia sota-aikana levytettiin? Millä tavoin iskelmämusiikki kuului sotilaiden ja kotirintamien arjessa?

Talvisodan aikana rintamamiehet eivät saaneet nauttia järjestetystä viihdetoiminnasta (Malmsten 1964, 153). Syynä tähän saattaisivat olla sodan yllätyksellinen syttyminen, sodan hektisyys tai talvinen ajankohta. Toki myös talvisodan aikana suomalaiset muusikot soittelivat ”iloks`itsens, sekä toisten”; Olavi Virta, viestimiehenä Kannaksella, kantoi talvisodan ajan mukanaan kitaraansa (Koski, & VonBagh & Aarnio 1977, 55-57) ja Georg

Malmsten, laivastoasemamiehenä Helsingissä, kävi esiintymisreissuilla sotasairaaloissa (Malmsten 1964, 152-153).

Ensimmäisen varsinaisen ”rintamakomennuksensa” Malmsten sai, kun hänet komennettiin Talvisodan päätyttyä ”rauhottamaan mielialoja” Suomussalmen ja Raatteen suuntaan, jossa kotiuttamistaan odottavat joukot alkoivat käydä kärsimättömiksi (Malmsten 1964, 155-157).

Jatkosodassa viihdemusiikki nousikin sitten suureen arvoonsa. Maamme sotajoukot saivat nauttia iskelmämusiikin rauhoittavasta voimasta niin joukko-osastojen järjestämän viihdytystoiminnan kuin pääesikunnan viihdytysjoukkojenkin kautta. Lisäksi rintamille, jonne yleisradion radiolähetykset eivät kuuluneet, perustettiin rintamaradioita.

Joukko-osastojen sisäinen viihdetoiminta järjestyi lähinnä viihdytystaitoisten henkilöiden kautta. Alikersantti Reino Helismaa riimiteli humoristisia lauluja ensin JR45:n ja sittemmin JR4:n rivistössä. Rintamakirjojen käytöstä Helismaa opasti JR4:n ”punamustia”:

*”Sodassa sait, Punamusta, useasti tunnustusta,
kuntoas nyt näytä vähän, kun sä tartut kirjaan tähän.
Kirjaa älä tahri, rasvaa, siitä tuskin mainees kasvaa.
Älä taita kulmaa lehden, tyhmä lukee pahaa tehden.
Sotaa käydään hartein levein, tähän tartu ottein kevein.”*

Ensimmäisten lomiansa jälkeen Helismaa toi mukanaan kitaran, jolla alkoi säestää laulujaan. Seuraavalla lomalla muutamat muutkin keksivät tuoda omat soittopelinsä ja niin syntyi Kataksen Kolina, JR4:n 3. pataljoonan kapteenin H. Kataksen mukaan nimetty sotilasorkesteri (Pennanen-Mutkala 1994, 47-52). On huomattavaa, että vaikka armeija, tai joukko-osasto instituutiona ei ollut suoraan osallisena orkesterin perustamisessa, otti JR4:n esikunta orkesterin suojelukseensa. Helismaa käsitteli näet lauluissaan niin vihollista kuin omiakin tyylillä, joka virallisten määräysten mukaisesti olisi ollut kiellettyä. Esimiehet olivat kuitenkin jatkuvasti Helismaan puolella, ”isänmaallisia puheita ja runebergiläisiä esityksiä” kun miehistö ei näyttänyt kaipaavan (Pennanen-Mutkala 1994, 51).

JR 57 muodostamaan viihdytysryhmään pyydettiin hanuristiksi Esa Pakarinen. Hän kierteli rykmentin kuoron kanssa ”Metsäpirtin Paukunmäestä aina Rautuun asti”. JR1:n 14-miehisen suurorkesterin hanuristina Pakarinen kierteli sairaaloita ja kävi esiintymisreissulla Viipurin

Pyöreässä Tornissa solistinaan Aulikki Rautawaara. Muutenkin hanuri kulki Pakarisen mukana sodan käännteissä. Näin hän kertoo:

”Hanuri oli mukana niin iloissa kuin suruissa. Tyrjän motti oli tulikaste; kahtena päivänä, kolme kertaa päivässä kävi kuusi hävittäjää ampumassa meitä emmekä saaneet yhtään pudotettua. Muistan, kun ladossa oli puolenkymmentä ruumista ja kolmekymmentä reppua. Sitten oli just tullut etulinjasta poikia helevetin paskaisina ja partaisina. Minä soitin häitarilla pojille ja ne oli tippa linssissä. Silloin musiikki tuntui todella mielekkäältä.”

Toivo Kärki määrättiin viihdytyskiertueelle kesällä 1943.

”Kymmenen päivän kiertuetta nimeltä Iskevät Kiilat harjoiteltiin divisioonan esikunnassa Syvärin pohjoispuolella muutama päivä. Soitin hanuria orkesterissa, jossa Tauno Äikää soitti pianoa. Lisäksi oli viulu ja Basso. Esitimme vaihtelevaa viihdeohjelmaa, muotikappaleita ja vähän saksalaisia tangoja. Humoristina oli nykyinen teologian tohtori Helge Ukkola, näyttelijä Heimo Lepistö myös porukassa. Tauno Äikään kanssa soitettiin nelikätisesti Rahmaninovin cis-molli-preludi...pääsimme koti-Suomeen kymmeneksi päiväksi, esiinnyttiin Suolahdessa ja käytiin Kurikassa, koska puolet patteristoni miehistä oli sieltä kotoisin. Sitten menttiin taas takaisin ja ruvettiin jälleen ampumaan venäläisiä tykeillä (Niiniluoto 1982, 94).”

Virallisten radiolupien määrä nousi sotavuosina lähes kaksinkertaiseksi, noin 300 000:sta noin 500 000:n vuosien 1939-1944 välillä. Kun tuon lukeman päälle lasketaan vielä kaikki ne korsuradiot, jotka eivät varmaankaan olleet noissa lukemissa olemassa, voidaan sanoa radion tehneen sotavuosina todellisen läpimurron. Suomen Yleisradio soitti varsinaista iskelmä- ja tanssimusiikkia lähinnä toivekonserteissaan, poislukien kuumimpien taistelujen aika, kuten Talvisota sekä 1941 hyökkäysvaihe. Suurin rooli iskelmämusiikin levityksessä olikin rintamaradioilla. Rintamaradioita perustettiin jatkosodan alettua viisi: Aunuksen radio Äänislinnaan, Kannaksen radio Valkjärvelle, Äänisen radio Karhumäkeen, Korven radio Rukajärvelle ja Vienan radio Kiestingin Uhtuan-suunnalle (Kukkonen 1985, 48-51).

Rintamaradioiden oli tarkoitus kuulua lähinnä rintama-alueilla, joissa yleisradion kuuluvuus oli heikkoa. Kuitenkin radioita kuunneltiin myös kotirintamilla. Äänislinnassa sijainneen Aunuksen radion kuuluvuusalue peitti koko itäisen Suomen aina Kouvola-Mikkeli-Kuopion linjalle asti (Kukkonen 1985, 50) ja Äänisen radion kuuluttajana toiminut Tapio Rautavaara sai ihailijapostia aina Raumalta saakka (Numminen 1978, 108-109).

Rintamaradioiden ja viihdytyskiertueiden merkitys oli suuri myös suomalaisten iskelmätahtien sodanjälkeisen ”sukupolvenvaihdoksen” välineenä. Sota-aikaa edeltävän jakson suosikkitaiteilijoiden vaikutus Suomen musiikkielämässä pieneni: Georg Malmsten

vähensi keikkailuaan ja ryhtyi johtamaan poliisien soittokuntaa (Malmsten 1964, 161-163), Harmony Sisters muutti Ruotsiin (Niiniluoto 1992, 176-184 , Matti Jurva kuoli (Kukkonen 1865, 89) ja niin edelleen.

Seuraavan sukupolven tähdet olivat kaikki tehneet itseään tunnetuiksi sota-aikaisessa viihdytystoiminnassa. Tapio Rautavaara, Olavi Virta ja Kauko Käyhkö olivat toimineet rintamaradioiden kuuluttajina (Numminen 1978, 109-11, Koski & VonBagh & Aarnio 1977, 66-73 ja Niiniluoto 1982, 95), Reino Helismaa JR4:n omissa viihdytysjoukoissa (Pennanen-Mutkala 1994, 47-75), Toivo Kärki pianistina Aunuksen radiossa (Niiniluoto 1982, 95), Esa Pakarinen haitarinsoittajana päämajan viihdytysjoukoissa (Niiniluoto 1980, 59-69) ja lähes kaikki olivat myös esiintyneet Helsingin Messuhallissa sodanaikaisissa asemiesilloissa.

”Enkä voi ummistaa silmiäni siltäkään, että sota muokkasi tätä kansaa ja Tapsaa toisilleen entistä paremmin sopiviksi. Sodan aikana syntyi maineeni laulajana ja esiintyjänä rintamajoukkojen keskuudessa ja kun sota loppui, tuo maine levisi koteihinsa palaavien miesten myötä ympäri Suomea” (Tapio Rautavaara, Numminen 1978, 88).

Rintamaradioiden pääohjelmanumeron muodostivat musiikki ja erilaiset vierailevien taiteilijoiden editykset (Kukkonen 1985, 50). Soitettu musiikki oli ennen kaikkea suomalaista ja saksalaista. Jazzia ei soitettu, koska ”sitä pidettiin määräävien herrojen mielestä neekerien degeneroivana musiikkina” (Niiniluoto 1982, 95).

Millaista musiikkia sitten sotavuosina levytettiin? Miten ahkeraa levytuotanto oli sotivassa maassa? Einari Kukkonen on tehnyt yhteenvedon kaikista sotavuosina Suomessa levytetyistä kappaleista kirjassaan *Elämää Juoksuhaudoissa* (1985). Sotavuosina levytysmäärät laskivat maassamme selvästi. Kun edellisen viisivuotiskauden (1935-1939) aikana maassamme julkaistiin noin 1500 levypuoliskoa, julkaistiin sotavuosina (1940-1944) ainoastaan 720 levytystä. Levytysmäärät vaihtelivat noina vuosina suuresti, sodan kulloistenkin tapahtumien mukaan. Talvisodan päättymisvuonna 1940 vain Sointu-yhtiö julkaisi levytyksiä, sekin vain 20 kappaletta. Samoin Jatkosodan kriittisten vaiheiden vuonna 1944 levytyksiä julkaistiin 43. Osaltaan kyseisen vuoden levytysmäärän laskuun oli syynä myös levyjen valmistusmahdollisuuksien tyrehtyminen Saksan suunnalla. Väli rauhan ja asemasodan vuosina 1942-1943 julkaistiin yhteensä 498 levytettyä kappaletta. (Kukkonen 1985, 148-154.)

Sotien alkaessa maassamme toimi 4 levy-yhtiötä: suurin niistä, ainakin sota-aikaisten levytysmäärien perusteella oli Fazer (254/720). Fazerin lisäksi Helsingissä ja Turussa iskelmämusiikkia äänittivät ja julkaisivat Pohjoismaiden Sähkö (PSO), (Niilo Erik) Saarikko sekä turkulainen Sointu. 1943 Suomen markkinoille ilmestyi vielä Rytmilevy-yhtiö, joka kaappasi solisteikseen mm. Olavi Virran ja Henry Theelin. (Kukkonen, 1985, 148-165.)

6.4.1 MILLAISIA LAULUJA SOTAVUOSINA LEVYTETTIIN?

Suomalainen iskelmä, nimenomaan tanssi-iskelmä, pysyi edelleen levytysten suurena enemmistönä. Sota näkyi kuitenkin levytyksissä siten, että ei-tanssi-iskelmien osuus kasvoi sodan kestäessä. Kun 1940 levytyksistä 86 % ja 1941 91 % olivat tanssi-iskelmiä, laski näiden osuus vuonna 1942 63:n ja 1943 64:n prosenttiin (Kukkonen 1985 149-152).

Tanssi-iskelmäpuolella suosituimmat tanssirytmit olivat valssi (34%), foksit (33%), tangot (18%) ja jenkat (11%). Kukkonen (1985, 148-154) kuvailee sotavuosia ”tangon suuren tulemisen” alkuvuosisiksi, jotka huipentuivat sodanjälkeisen 1940-luvun varsinaiseksi ”ensimmäiseksi tangokaudeksi”. Suosittuja sota-ajan kotimaisia tangoja olivat mm. Anja, Ilta Kannaksella, Kaukainen Ystävä, Kaunis satu vain, Kuubalainen serenadi, Muuttolintujen lähtö (kaikki 1942), Kun ilta ehtii, Sua lemmin Anja, Syysorvokki, Syyspihlajan alla, Virvaliekkettä (1943) sekä Siks oon mä suruinen (1944).

Suosittuja kotimaisia valsseja olivat esimerkiksi Pienet, kukkivat kummut (1941), Äänisen aallot, Yölintu, Korsuvalssi, Kirje isältä, Kaunis valhe, Tunturisatu (kaikki 1942), Keinumorsian, Muistoja Syväriältä, Seitsemän tuntia onnehen, ja Terveisiä ulpalta (1943). Ulkomaalaissävelisistä valsseista suosittuja olivat muun muassa Elämä juoksuhaudoissa (1940), Kielon jäähyväiset (1944) sekä Kodin kynttilät (1942).

Sotavuosina julkaistuista foxtroteista elämään ovat jääneet ainakin Pot-pot-pot-pot-potkut sain (1941), Kangastusta, Sulle salaisuuden kertoa mä voisin, sekä Suurin onni lyhyin onni (kaikki 1942). Sota-ajan jenkoista ajan hammasta on parhaiten kestänyt Kaunis Veera.

1942-1943 ei-tanssikappaleiden määrä nousi lähelle 40% kaikista levytyksistä. Tähän ryhmään kuuluivat lähinnä marssilaulut ja ”laulut”. Marssilauluista valtaosa oli

ulkomaalaissävelisiä, yleensä saksalaisia. Toinen yhteinen tekijä näille marsseille oli niiden nimeäminen naisen nimen mukaan (Kaarina 1941, Orvokki ja Anna-Maija 1942). Kotimaisista ”tyttömarsseista” tunnetuin oli Aimo Mustosen säveltämä/sanoittama Marja-Leena (1943). Hauskaa marssilauluperimää edusti Kalle Väänäsen Iso-Iita (1943, sekä haikeampaa Georg Malmstenin Meripojan breivi (1942)

Marssilaulujen ohella sota-aikana levytettiin myös joitain hiteiksi nousseita eittanssimusiikillisia kappaleita, Kukkosen jaotuksen mukaan ”lauluja”. Suomalaisista ”lauluista” soitetuimpia olivat Lassi Utsjoen Elli Tuomiston tekstiin säveltämä Vartiossa (1942), sekä elokuvasta Katariina ja Munkkiniemen kreivi (1943) tunnetuksi tullut Romanssi (Sua vain yli kaiken...). Myöskin saksalaista alkuperää edustanut Liisa pien (1942) kuuluu tähän ryhmään.

6.4.2 MISTÄ RINTAMALLA LAULETTIIN?

Millaisia lauluja sitten sota-aikana rintamilla laulettiin? Vastauksen tähän kysymykseen antaa päämajan propagandatoimiston, Propaganda-aseveljet r.y:n julkaisema Aseveikko 2-vihkonen (Porvoo, 1943). Vihko sisältää 147 laulun sanat 138:lla sivulla. Laulut on ryhmitelty kahdeksaan pääluokkaan.

Ensimmäinen osa, Isänmaan kasvot, sisältää 18 isänmaallista laulua. Maamme-laulu ja Laps` Suomen ovat kokoelmasta meillekin tuttuja, mutta loput, erilaisiin maantieteellisiin paikkoihin sijoittuvat laulut vieraampia. Kannaksen laulu, Vienan laulu, Lakeuden laulu ja Petsamon laulu ovat esimerkkejä näistä vieraammista suomalaisista lauluista. Yhteinen piirre näille maakuntalauluille on tietynlainen ”puolustusvakaumus”. Vienan laulussa lauletaan ”Rauetkoon vieras valta kautta kaiken Karjalan”, Satakunnan laulussa kehoitetaan: ”Nouse, kilvan uhris kann, kansa kaiken maan! Nostakaamme Suomi-äiti loistoon, kunniaan. -Mies, ken ehtii ensi-rintamaan!” ja Uusmaalaisen laulussa luvataan ”Suomeni puolesta henkeni annan, koska kutsuvi kohtalon hetki”. Noiden sitaattien valossa maakuntalaulut sopivat siis mainiosti aseveli-iltojen isänmaallishenkisiin laulajaisiin. Kuitenkaan laulut sinänsä eivät ole sotaa varten laadittuja vaan oman itsensä isänmaan hyväksi uhraaminen on aina ollut maakuntalauluissa kantava tema; muistellaanpa vaikka Vaasan marssia (”Jos vainomies sun

sulkis ties, niin kuolemaan me taistellaan...”), Hämäläisten laulua (”Jos miestä missä tarvitaan maan eestä vaikka kaatumaan...”) tai Keski-Pohjanmaan laulua (”Myös sankar’ isäin lapset me maan eestä kaiken annamme...”).

Toinen osio, Herää Suomi, sisältää 11 nationalistista laulua, joiden tekstien takaa löytyvät kansallisen heräämisen ajan runoilijat kuten V.A. Koskenniemi ja Paavo Cajander, sekä heidän jälkeensä tulleet Eino Leino ja Yrjö Jylhä. Tämän osion lauluista meidän aikoihimme parhaiten tunnettuina ovat säilyneet Sibelius-Cajanderin Isänmaalle (”Yks voima sydämeen kätkeyty on...”), sekä Collan-Suonion Suksimiesten laulu (”Jalka potkee, suksi notkee, sujulevi sukkelaan...”). Tämän osion laulujen teksteistä löytää helposti suomalaisuuden salaisuuden; laulussa Hopeatorvet Yrjö Jylhä riimittelee sen näin:

*”On Suomi suureksi luotu ikirikkain sankaritöin.
On uhrin kalleimmat suotu suven päivin ja talven öin.
Yli maamme koittaa jo aamunkoi
ja hopeatorvet soi.”*

Kolmas osio, nimeltään Meit entisajan sankarhengen tervehtää, sisältää 13 sotamarssia. Osion avaa Porilaisten marssi ja oman marssinsa kirjaan eri aselajeista ovat saaneet Tankintorjujat, Hävittäjälentäjät, Motinraivaajat ja Ässä-Rykmentti. Marssin ovat saaneet kirjaan myös Mannerheim ja Kotirintaman työläiset (”Sama leijona meissä kuin teissäkin lyö, se on täällä valveillaan. Ase teillä on - meidän aseemme Työ, työ puolesta kansan ja maan!”). Osio loppuu Aapo Similän sanoittamaan ja E.Erikssonin säveltämään Suomi-marssiin.

*”Valkenee, vahvenee Suomen valtakunta
eestä maansa vapauden kun iskee Suomen mies.
Miehet muistakaamme nuo sankarit taistojen
Heiltä uskomme saamme ja voiton varmuuden.
Taattomme vakaiset, nuo haudan takaiset he
vierellä astuvat ja meitä johtavat.
Taistohon, koittohon, vihamiehen voittohon,
eespäin käy tiemme näin aina eteenpäin.”*

Sitten tunnelma vaihtuu. Seuraa vihkosen mielenkiintoisin osio otsikolla Sotapoikia Suomen on kutsuttu. Tämä osio sisältää 16 humoristista pilkkalaulua, joiden kohteena on vastapuoli, ryssä. Lauluista suurin osa on runoiltu johonkin olemassa olevaan sävelmään, joka mainitaan laulun otsikon alla.

*Oi Molotohvi**Sävel: "Oi Susanna, ei pidä sinun sureman"*

*Molotohvi kun joukkonsa marssitti
tänne Suomen rajalle,
niin hyökkäysvaununsu passitti
heti korjausvajalle
∴ Oi, Molotohvi, tulit väärällä vuorolla
täällä haisevat laumasi vastaanotetaan
tykkien kuorolla ∴∴*

Yllä olevan rallin sanoittajaksi mainitaan Väepeli Kassu. Päämajan propagandatoimiston päällikkö, Reino Hirviseppä eli nimimerkki ”Palle” on itse kynineen usean pilkkalaulun takana. Tunnetuin Pallen vihkossa ilmestyneistä tekstityksistä on Silmien Välliin ryssä-laulu, jonka väkivaltapornomaista tekstiä nykypäivän ihmisen on vaikea sisäistää.

*”Silmien välliin, silmien välliin, silmien välliin ryssä juu.
Mannerheim sano ”Nyt sitä lähtään silmien välliin ryssiä tähtään!”
Silmien välliin, silmien välliin, silmien välliin ryssä juu.*

*Puukolla puhki se Aasian paise, suomessa ryssä ei kauvoja haise,
Silmien välliin...”*

Laulun, jonka laulaminen kokoomusnuorten illanvietossa 1990-luvulla synnytti silloinkin vielä pienen poliittisen kriisin, Palle oli omien sanojensa mukaan kirjoittanut 1940 välirauhanteon päivänä. ”Sinä päivänä sydän ja sappi olivat niin pakahtumaisillaan, että annoin mennä” (Koski-vonBagh-Aarnio 1977, 64). Lauluissa ”suosikkiahmoja” ovat tietysti ”Molotohvi” ja ”Staalini”, mutta myös Suomessa aikanaan murhattu kenraalikuvernööri Bobrikoff esiintyy kolmessa laulussa, yleensä vihollista varoittavana esimerkkinä!

*”Vanhaksi ei Suomenmaassa päässyt Poprikohvi
kauan täällä molota ei liioin Molotohvi”*

Nämä sodanaikaiset pilkkalaulut muodostavat oman erikoisen ryhmänsä lauluina, joiden julkaiseminen niin levytettynä kuin yhteislauluvihkoissakin oli vahvassa ristiriidassa aikansa taidejärjestelmän sensurointipolitiikan kanssa. Vallankin jos näitä yleisesti hyväksytyjä (tai ainakin siedettyjä) lauluja katsoo Yleisradion sotien jälkeisen sensurointijärjestelmää vasten, huomaa, kuinka huomattavasti kiltimpiä lauluja (vaikkapa Suutarin tyttären pihalla -kappaleen sensurointi, koska suutarin tytär vastasi aitassaan ”juu”) yhteiskunnalliset instituutiot tuomitsivat pannaan.

Eräs selitys tälle voisi löytyä sodan poikkeuksellisesta oloista. Reino Helismaa kirjoitti omassa rykmentissään paljon lauluja, jotka ”vain niukasti pysyttelivät sopivuuden rajoissa” (Pennanen-Mutkala 1994). Esimiehet kuitenkin pitivät Helismaan puolta katsoen hänen lauluillaan olevan ”sotilaiden mielialaa kohentava vaikutus”. Taiteilussa sotilaskurin ja soveliaisuuden ja toisaalta sotilaallisen moraalin ylläpitämisen välillä jälkimmäinen useimmiten voitti.

Vihkosen viides osio, Ei meitä surulla ruokita, sisältää lisää hilpeitä ja humoristisia lauluja sodasta ja muusta, yhteensä 20 kappaletta. Suuri osa lauluista on kuten edellisessäkin osiossa tuttuihin melodioihin väsäytyjä, eritoten tekstittäjinä tässä osiossa kunnostautuivat Palle (Hirvisseppä) ja Tatu Pekkarinen. Sota-aiheiset laulut ovat tässäkin vahvasti aselajeihin sidottuja; Tykkiväen laulu, Sinitakkien marssi, Pioneeripoika ja Autopoikain laulu saavat seurakseen ylistyksen huoltokomppanialle, Komppanian kokin. Näiden lisäksi mukana on kansanlauluja (Mäntyharjun pojat, Poika oli pohjan Tornioista), sekä muita kepeitä laulelmia (Musta Rudolf, Laulu Viipurista).

Kuudes osio, Sotapojan heila, on varmaankin yhdessä neljännen osion kanssa sota-ajalle ominaisin. Osio sisältää 34 laulua, joissa muistellaan nykyisiä tai entisiä heiloja ja rakkaudenhetkiä. Mukana on kansanlauluja (Tuonne taakse metsämaan, Rakkauden tuli palaa...), saksalaisia käänöslauluja (Lili Marleen - Liisa pien, Hannelore – Anna-Maija, Lebe wohl, du kleine Monika-Tellervo...), suomalaisiin lauluihin tehdyistä pilateksteistä (Talvelle talikkalan markkinoilla – Suuri illusioni eli Mantan lumoissa, Tuulantei-Allin lumoissa, sekä joitain suomalaisperäisiä ”naislauluja” (Savonmuan Hilma, Sirkka-Liisa).

Suurin osa näistä sodanaikaisista tyttöjen nimien mukaan nimetyistä lauluista oli saksalaisperäisiä marsseja ja niihin suurimpaan osaan oli tekstin tehnyt propagandatoimiston päälikkö, Palle (Liisa Pien, Kaarina, Tellervo, Anna-Maija, Orvokki jne) (Malmsten 1964, 158). Ensimmäinen noista lauluista, Kaarina, syntyi toisen maailmansodan alkamispäivänä 1.9.1939 savukeaskin kanteen lentokoneessa matkalla Helsingistä Berliiniin.

”Eikä ollut mikään ihme, että keskellä tuota hyperjännittynyttä ilmapiiriä tuollaiset militääris-romanttiset Herms Nielin Erika-laulun säkeistöt iskeytyivät mieleeni siinä määrin, että sitten Itämeren ylle kohottuamme kyhäsin savukerasian anteen laulun suomenkieliset sanat. Laulu sai nimekseen Kaarina...sävelmän edellyttämät rytmilliset korostukset olivat niin määräävät, että suomalaisten tyttönimien suhteen ei jäänyt paljon valinnan varaa. Suomalaista almanakkaa minulla ei ollut taskussa, mutta tunsinhan erään vaaleatukkaisen Kaarinaneidon Töölönkadulta...” (Kukkonen, 1985, 25).

Sotapojan heila-osiossa ”Kaarina”-laulu on jo sikäli muuttunut osaksi yhteistä kokemusmaailmaa, että siitä on painettu vihkoseen muunnos ”Kanttiin Maaria”, vaikkei alkuperäisen suomenkielisen tekstinkään synnystä ollut mennyt viikon painovuonna vielä neljää vuottakaan. Tämä kuvanee laulun levinneisyyttä ja suosiota, aikanaan.

Seitsemäs osio, Korsujen Kätköistä, vie meidät jälleen hilpeisiin tunnelmiin. Osaa tutkiessa tulee mieleen, että tämä osasto koostuu niistä 16 laulusta, jotka jäivät ylijäämiksi osista neljä ja viisi. Mukana on jälleen hauskoja, sota-aiheisia tekstejä vanhoihin sävelmiin (Honolulu-Röhön Ranta, Eukko-Pieni-Liisa Pien, Koiviston Polska-Ei surra korsussa), sekä muita hilpeitä lauluja (Hepokatti) ja nationalistista naapuripilkkaa (Eldankajärven jää, Kokous Petroskoissa).

*”Petroskoissa kerran oli kokous
ja kokouksen aiheena oli rokotus.
Kun ryssät huomasi että linjat alkaa pettää,
pitäisi nyt keksiä yks ”vot harashoo”.
Tiltu siellä keitteli vaan samovaariss saikkaa
Molotoffi soitti balalaikkaa
Siellä oli myös Staliini, Timoshenko, Kalinin,
Napa-Papaniini sekä Putjonnyi...”*

Vihkosen loppu on sitten kaunis. Viimeinen 17 laulun kokoelma sisältää kauniita ja nostalgisia lauluja, joissa muistellaan rakkaita paikkoja (Rantakoivun alla, Muistoja Karjalasta, Äänisen aallot) tai ihmistä (Muistelo, Minä laulan sun iltasi tähtihin, Mustat silmät) tai kotia ja perhettä (Kodin kynttilät, Kirje isältä).

Ilo ja suru - hymy ja kyynel käsikynkässä toistensa kanssa, askeltamassa vaikealla tiellä.
Sellaisia sota-aikana rintamalla laulettiin.

6.4.3 SOTA-AJAN LAULUJEN OPETTAMISESTA YLÄKOULUSSA

Vaikka II maailmansodasta onkin kulunut aikaa, ei sota ole käsitteenä ja ilmiönä oppilaille vieras. Niin viisas kuin ihminen onkin, ei se estä häntä sotimasta jatkuvasti eri puolilla maapalloamme. Sota on tuttu oppilaille paitsi historiantunneilta ja sotakirjoista, myös iltauutisista, elokuvista ja videopeleistä. Tätä voidaan käyttää hyväksi sota-ajan musiikin opetuksessa, ottamalla lähtökohdaksi affektin, tunteen tai mielentilan, joka lauluihin on kirjoitettu ja sävelletty.

Vaikka oppilaan saattaa olla, ainakin ensi alkuun, vaikeaa samaistua vanhojen savikiekkolevytysten rahisevaan, sähkökitarattomaan sointimaailmaan ja laulusolistin vahvaan, liioittelevaan laulusoundiin, on oppilaan helppoa samaistua sotilaaseen, joka yöllä korsussa tai vartiopaikallaan ikävöi kotiaan ja rakkaitaan (Vartiossa, Kodin kynttilät). Myöskin marssilaulujen affekti on helppo ymmärtää, kun niitä vertaa vaikkapa oppilaiden kaveripiirissä kuunneltaviin lauluihin ja niiden merkitykseen sosiaalisuhteita ja yhteishenkeä vahvistavina ilmiöinä.

Sota-aikana levytettiin myös ensimmäistä kertaa ei-tanssillisia kappaleita, ”lauluja”. Esimerkiksi ”Vartiossa”-kappaleesta saa hienon sovituksen kun sen soittaa hitaalla beat-kompilla ja säveltää siihen pienen välisoiton jollekin soittimelle (tai vaikka 2-ääniselle jollakin vokaalilla liikkuvalla laululle). Marssilaulut (Kaarina, Sillanpään marssilaulu) toimivat hauskaasti keskitempoisella rockkompilla, jossa bassorumpu iskee ensimmäisen neljäsosan ja kahdesti kolmannelle neljäsosalle. Tällöin tekstin rytmi on riittävän hidas mahdollistamaan hieman järeämmänkin tulkinnan.

Sota-ajan monet valssit (Äänisen aallot, Kodin kynttilät, Elämä juoksuhaudoissa) mahdollistavat tietysti myös valssikompin harjoittelun. Ainakin Äänisen aallot -valssia olen joskus kokeillut kohtuullisella menestyksellä myös suffle-jazzvalssina, jossa virveli lyö toisen neljäsosan jälkimmäiselle, ”lyhyelle” kahdeksasosalle ja basso soittaa a-osassa tahdin ykköselle ja b-osassa ykköselle ja virveli-iskulle.

Sota-ajan musiikkiin liittyy myös suuri määrä oppilaita kiehtovia anekdootteja. Niitä kannattaa käydä läpi; lopun kyselytutkimuskin osoittaa, että juuri tällaisilla

irtotiedonomaaisilla mielenkiintoisilla faktoilla opittava tietoaaines ankkuroituu hyvin oppilaiden omaan kokemusmaailmaan. Sota-ajan anekdooteista voisi mainita vaikkapa tanssikiellon ilmiönä, Viipurin linnan suojelemisen ”Säkkijärven polkkaa” soittamalla taikka Sillanpään marssilaulun tarinan. Jälkimmäisestä on hyvä ottaa esille vaikkapa tekstikohta ”Kuinka kumpujen kätköstä mullasta maan isät katsovat poikiaan” ja verrata sitä oppilaille tuttuun Eppu Normaalin ”Murheellisten laulujen maahan”, jossa tuota pätkää (lukuisten muiden kulttuuriviitteiden ohella) lainataan.

Sota-ajan pilkkalauluihin liittyvä ”ryssittely” saattaa aiheuttaa ongelmia. Opettajan on syytä käyttää omaa harkintaansa siinä, millaisten ryhmien kanssa näitä tekstejä kannattaa käydä läpi. Vaikka noiden laulujen kieli onkin elävää ja varmaankin lähempänä oppilaiden omien alakulttuureiden ”protestilyriikkaa” kuin varhaisen suomalaisen populaarimusiikin mitkään muut teokset, saattaa joillekin oppilaille tuottaa ongelmia sijoittaa noita pilkkalauluja oikeaan viitekehukseensä, hetkeen, jolloin vihollinen oikeasti uhkasi koko kansakunnan olemassaoloa ja jolloin yhteenkuuluvuuden tunnetta ja taistelumielialaa oli lupa kohottaa keinoja kaihtamatta. Fiksulle ryhmälle nämä laulut voivat avata ja elävöittää aihepiiriä entisestään. Toisena ryhmälle opettajan lienee turha antaa minkäänlaisia eväitä rasismin syötäväksi.

7. OPPIMISTULOSTEN TARKASTELUA

Opetettaessa varhaista suomalaista populaarimusiikkia, kuten lähes mitä muutakin oppiainetta tahansa peruskoulun yläluokilla, opettaja arvioi jatkuvasti kahta rinnakkaista seikkaa. Yhtäältä opettajan tehtävänä on kerätä riittävästi faktaa oppilaan oppimisesta, oppilaan numeroarviointia varten. Tätä arviointiprosessia täytyy musiikissa pitää jatkuvasti yllä niin musisoinnin, musiikin kuuntelun kuin musiikintuntemuksen saralla (Opetushallitus 1999, 100-102). Toisaalta tätäkin tärkeämpää on opettajan oma arviointi opetuksensa laadusta: mitä toisin tekemällä oppimistulokset voisivat olla vieläkin paremmat?

Seuraavassa pohdin arvioinnin kumpaakin kasvoa omien kokemusteni pohjalta. Ensiksi kerron avaruusoliosta nimeltä Bob. Sen jälkeen teen yhteenvedon oppilaille suuntaamastani

kyselystä, joka koski edellisessä luvussa esittelemillä materiaaleilla pitämäni varhaisen suomalaisen populaarimusiikin jaksoa.

7.1 AVARUUSOLIO NIMELTÄ BOB

”Olet tulossa kotiin koulun diskosta tummenevassa huhtikuun illassa. Kävellessäsi tuttua kotitietä ohrapellon laidalla, huomaat äkillisen ällistyksen vallassa, kuinka taivaalta sinua lähestyy suuri valo kohtalaisen ripeällä nopeudella. Avaruusalus! Alus laskeutuu vierellesi pellolle. Olet kauhun lamauttama! Aluksesta kuuluu sihahdus ja laskusilta aukeaa. Oviaukosta sinua kohti levitöi vihreä ektoplasmainen avaruusolento. Yllätykseksi kuulet olennon puhuvan pääsi sisällä selvällä suomenkielellä. ”Hei, olen Bob, Alfa Centaurin intergalaktisen kirjaston musiikkiosaston virkailija. Tehtävänäni on kierrellä galaksia ja hankkia kirjastollemme näyttekokoelmia erilaisten musiikkikulttuureiden tärkeimmistä teoksista. Voisitko olla ystävällinen ja äänittää tälle CD-levylle 6 olennaista kappaletta varhaisen suomalaisen populaarimusiikin ajalta”? Tuon sanottuaan olento ojentaa limaisilla ulokkeillaan sinulle CD-levyn.

Mitä kappaleita poltat Bobille? Perustele jokainen kappalevalintasi.”

Keväällä 2000 olin taas tutun tympeyden edessä. Kahdeksaluokkalaiset olivat valinneet kurssin kertausmuodoksi kokeen, ryhmätyöesitelmien sijaan. Istuin kotona ja nojasin leukaani. Olin juuri oivaltamaisillani kappalelähtöisen opetusteorian autuuden ja siinä nyt yritin laatia koetta, jossa kyselisin tympeitä vuosilukuja ja nimiä. Silloin jostain Seulasten takaa mieleeni iski idea kertauskuulustelusta, joka myös olisi kappalelähtöinen. Kirjoitin tehtävän avaruusoliosta nimeltä Bob. Se jäi kokeen ensimmäiseksi ja ainoaksi kysymykseksi.

Kun oppilaat olivat toipuneet yhden ainoan koekysymyksen alkujärkytyksestä, ryhtyivät he töihin. Ällistys senkun lisääntyi, kun annoin heille luvan käyttää kokeessa mitä tahansa lähteitä, tuntimonisteista ja koulukirjoista internetiin. 45 minuutissa syntyi kasa loistavia ja monipuolisia vastauksia. Sekä ilmiö nimeltä Bob-tehtävä.

Seuraavana syksynä uudet kahdeksaluokkalaiset kysyivät minulta ensimmäisillä tunneilla, tuleeko heillekin keväällä Bob-tehtävä? Vastasin myöntävästi. Tämän jälkeen jokaisen aihealueen tunneilla, jossain vaiheessa, huomasimme pohtivamme, olisiko juuri tämä bändi tai tämä biisi niin tärkeä, että se olisi syytä ottaa Bobin listalle? Bob ikään kuin jo lähtökohtaisesti satoi tulevan kurssin yhteen aivan ensimmäisestä tunnista lähtien, kokonaisuudeksi. Se antoi kurssille muodon.

Tänä päivänä sekä 8. että 9. luokan kevät päättyy kokeen sijasta erilaisiin Bob-teeman variaatioihin. Siitä on tullut koulumme musiikinopiskeluun oma, hauska ilmiönsä.

Bob on yksi ratkaisu ongelmaan nimeltä musiikkitiedon arviointi. Ongelmallisen aihepiiristä tekee se, että monien mielestä kokeet sopivat huonosti taito- ja taideaine musiikin luonteeseen; eihän musiikin kanssa valinnaisainevalinnoista taistelevissa kuvaamataidoissa tai käsitöissäkään ole koetta; sielläkin opetusta lähestytään tuottein; löylykauhan, villasukan tai akvarellimaalauksen kautta, kuten musiikissa kappaleen soittamisen ja laulamisen kautta. Kuitenkin arviointiohjeissa musiikin tuottamisen ja analyttisen kuuntelun ohella on mukana myöskin musiikin tuntemuksen osio. Kuinka musiikin tuntemusta voidaan mitata tai arvioida, jollei koetta pidetä? Tai vielä enemmän; kuinka esimerkiksi tämän tutkielman aihepiiristä, josta ei ole juurikaan olemassa edes opetusmateriaalia, voidaan pitää kokeita? Vai olisiko musiikin tuntemuksen arvioinnin tueksi olemassa muitakin vaihtoehtoja kuin perinteinen koe? Itse olen käyttänyt arvioinnissa kolmea ei-kokeellista metodia. Ensimmäinen, Bob, on selitetty yllä.

Toinen oppilaita motivoivaksi osoittautunut metodi on kertauskuulustelun korvaaminen kurssin aiheeseen liittyvällä ryhmätyöllä. Ryhmätyön osia ovat olleet artistista kirjoitettu elämäkertakirja (hyvin monesta varhaisen suomalaisen populaarimusiikin edustajasta tällainen on kirjoitettu), värikäs A2-kokoinen seinätaulu artistista valokuvineen ja kappaleluetteloineen, sekä varsinainen esitelmä, joka päättyy ”piinapenkki”-tilaisuuteen, jossa opettaja ja luokkakaverit saavat kysyä esitelmänpitäjiltä faktatietoa artistin elämästä. Varsinkin tämä osuus paljastaa hienosti sen, ketkä ovat aihepiiriin oikeasti perehtyneet ja ketkä vain kevyesti wikipediaa silmäilleet.

Kolmas metodi toimii hienosti kilpailumielisessä ryhmässä. Olen laatinut oppijaksoon liittyen kolmiosaisen musiikkitietokilpailun, jossa 2-3 -hengen ryhmät kisaavat toisiaan vastaan. Lopuksi 2 parasta ryhmää selviävät finaaliin, jossa ratkeaa kiitettävän arvosanan saajat. Tietokilpailussani on kolme osaa: ”Väärät hittilistat”, joissa luetellaan tietyn vuosikymmenen alla kappaleita ja kilpailijoiden tulee poimia listoilta ne kappaleet, jotka eivät kyseiselle vuosikymmenelle kuulu. Toisessa osassa pohditaan sitaatteja; miten lause jatkuu ja onko tämä sitaatti tämän artistin lausumana tosi vai epätosi? Kisa huipentuu vihjetietokilpailukysymyksiin.

Vaikka parhaimmillaan tällainen kisailu toimii loistavasti arvioinnin tukena (ja on myös hauskaa), täytyy muistaa, ettei se sovi jokaiselle ryhmälle. Esimerkki ryhmästä, jolle kilpailua ei kannata järjestää voisi olla vaikkapa ryhmä, joka koostuu 1-2 suulaasta ja 15 hiljaisesta tyypistä. Tällöin suullista taitoa edellyttävästä tietokilpailusta tulee helposti 1-2 suulaan oma show, muiden jäädessä statisteiksi, tietämyksestään huolimatta.

Se, mitä metodeja musiikkitiedon arviointiin kulloinkin käytetään, on hyvä selvittää oppilaille heti kurssin alussa. Oppilaiden omien ajatusten kuunteleminen ei useinkaan ole huono idea, vaikka toteutuksesta viime kädessä opettaja vastuussa onkin.

7.2 OPPILAIDEN PALAUTE

Keväällä 2006 alkoi tekemäni opetusmateriaali olla siinä formaatissa, että oli aika ottaa projektiin mukaan myös oppilaiden näkemyksiä ja mielipiteitä kirjallisessa muodossa. Teetätin tuolloin kahdelle opettamalleni ryhmälle kyselyn, jossa oli kolme vaihetta:

- 1) Kokonaisuuksien hahmottamista mittaava osa
- 2) Yksityiskohtaisempaa tietämystä mittaava osa
- 3) Kuunnellun soveltamista tietoon mittaava osa

Tarkat kysymykset löytyvät liitteestä 7.

Vastaukset kyselyyni sain yhteensä 30 oppilalta. Yllättävän pieni osa vastauksista oli minimalistisia, ”en mä tiedä”-tyyppisiä, suurimmassa osassa vastauksia oli nähty kovastikin vaivaa. Osaltaan tämän saattoi selittää se, että olin kertonut oppilaille viikkoa aikaisemmin pitäväni heille ensi viikolla ”kyselyn”, jonka moni saattoi tulkita tarkoittavan koetta. Monista papereista näki, että asioita oli selvästi opetusmonisteista kertailtu ennen kyselyä. Tosin monista näki myös, ettei ollut.

7.2.1 ENSIMMÄINEN OSA

Ensimmäisessä kysymyksessä pyysin oppilaita vapaamuotoisesti kertomaan, mitä asioita jaksosta heille oli jäänyt mieliin. Tajunnanvirtavastausten joukko oli selvästi jaettavissa kolmeen ryhmään: tyyliisuuntiin, artisteihin sekä opetusjärjestelyihin liittyviin asioihin. Myös kappaleita nousi esiin, mutta koska niistä kysyttiin tarkemmin osassa 2, jätin ne tässä kohtaa analysoimatta. Opetetuista tyyliisuunnista nimeltä vastauksista löytyivät

Haitarijatsi (iskelmä)	10 (33%)
Rillumarei	6 (20%)
Sota-ajan jälkeiset iltamat	5 (17%)
Varhaiset levytykset	5 (17%)
Kupletti	4 (13%)
Sota-ajan musiikki	4 (13%)

Joissain vastauksissa näiden tyyliisuuntien piirteitä myös kuvailtiin, seuraavasti:

Sota-ajan jälkeiset iltamat	8 (27%)
Varhaiset levytykset	8 (27%)
Haitarijatsi (iskelmä)	7 (23%)
Sota-ajan musiikki	6 (20%)
Rillumarei	6 (20%)
Kupletti	5 (17%)

Tässä yhteydessä on mainittava, että vaikka tämä työni käsitteleekin rajaussyistä vain neljää ensimmäistä aihepiiriä (Kupletti, Varhaiset levytykset, Haitarijatsi ja Sota-ajan musiikki), kuului oppilaskyselyyn myös sota-ajan jälkeisiä tyylikausia, joista myös tässä yhteenveto-osiossani raportoin.

Tyylikaudet ja tyylipiirteet ovat eräänlaisessa abstraktiudessaan selvästi haasteellinen opetettava asia. Kyselyn tulosten perusteella oppilaista noin neljännes näyttää olevan hyvin kartalla niiden suhteen. Haitarijatsin mainintojen isohkoon määrään voisi olla kaksi selitystä: ensinnäkin sen painottaminen suomirockin synnyn ohella toisena suurena musiikkifuusiona

maamme 1900-luvun populaarimusiikin historiassa ja toisaalta sen (tai sen myöhemmän nimen, iskelmän) näkyminen yhä edelleenkin tänä päivänä oppilaiden arjessa jatkumona, johon kuuluvat monet nuorisonkin suosiossa olevat yhtyeet, kuten vaikkapa Yölintu. Ja onhan haitarijatsi (iskelmä) nimenomaan selkeä tyyllisuunta, eikä vain pelkkä oppikokonaisuus, kuten vaikkapa ”varhaiset levytykset”.

Entäpä konkreettiset artistit? Niitä muistettiin selvästi paremmin, Top 10-lista artistinimimaininnoista näyttää seuraavalta:

Dallapè	18 (60%)
Tapio Rautavaara	16 (53%)
Olavi Virta	14 (47%)
Toivo Kärki	14 (47%)
Reino Helismaa	10 (33%)
Georg Malmsten	9 (30%)
Harmony Sisters	8 (27%)
Annikki Tähti	5 (17%)
Esa Pakarinen	4 (13%)
Kipparikvartetti	3 (10%)

Vaikka otanta on pieni ja kuten myöhemmin käy ilmi, monet odottamattomatkin seikat voivat vastauksiin vaikuttaa, on näiden vastausten jälkeen kuitenkin nähtävissä jo jonkinlaista vihiä siitä, minkä aihepiirin opetuskokonaisuus on parhaiten oppilaiden mieliin piirtynyt. Tähän aiheeseen palataan yhteenvetokohdassa uudestaan.

Muutamissa ensimmäisen kysymyksen vastauksissa otettiin myös kantaa opetusjärjestelyllisiin asioihin. Vaikka näiden mainintojen prosentuaalinen osuus jäikin alhaiseksi, on huomattavaa, että koska opetusjärjestelyistä ei varsinaisesti kysymyksessä kysytty mitään, ovat vastaajat itse arvioineet nämä maininnat merkityksellisiksi. Kolme tämän kategorian eniten mainintoja saanutta olivat:

Artistiesitelmät opetuksen elävöittäjänä	4 (13%)
Kappaleiden soittaminen oppimisen keinona	3 (10%)
Infomonisteet	3 (10%)

”Laput olivat mielestäni hyviä (ainoastaan tärkeitä asiat, eikä mitään tarpeetonta)”

7.2.2 TOINEN OSA

Toisessa kysymyksessä laitoin oppilaille nähtäväksi valmiita otsikoita, joiden alle pyysin heitä kirjoittamaan tietonsa ja muistikuvansa otsikon aiheesta.

Kun ensimmäisessä kysymyksessä oppilaiden piti kirjoittaa tietämästään yleisesti, oli mielenkiintoista nähdä, houkuttelisiko oppikokonaisuuksien mukaan nimetty kysymysotsikko oppilaista esiin tietoa paremmin tai tarkemmin?

Ja korreloisivatko kakkoskysymyksen osaamisalueet ykköskysymyksen osaamisen kanssa? Kakkoskohdan kysymysotsikot (vastausyhteenvetoiheen) olivat:

A) Kupletti

Hauskuus/huumori	13 (44%)
------------------	----------

”Mulle jäi mieleen, kun kuunneltiin joku biisi jostain vaunuajajasta. Laulu oli kai sen ilmestymisaikanaan hauska, nyt se oli lähinnä typerä”

Esitys tärkeää (akrobatia, vitsit, puvut)	4 (13%)
---	---------

Esittäjä esitti omia biisejään (tekstejään)	3 (10%)
---	---------

Lisäksi 3 lapussa mainittiin, että kyseisellä tunnilla paikalla oli oman opettajan sijaan sijainen. Kaikille kolmelle kirjoittajalle sijaisen opetuksessa oleminen tuntui olevan negatiivinen asia.

”Tuolla tunnilla, kun sitä käsiteltiin, meillä oli sijainen, joka oli aika omituinen. Se tunti oli kaikkein tylsin tunti, joka minulla on koskaan ollut.”

Tämä siis siitä huolimatta, että sijainen oli kokenut musiikinopettaja, jolla oli käytössään tämä sama materiaali!

B) Haitarijatsin synty

Haitarijatsi olikin tässä kohtaa terminä haasteellisempi kuin ensimmäisen kysymyksen kohdalla. Tässä avainsanat ja TOP3 -prosentit:

Haitari johtavana soittimena	12 (40%)
Fuusio (Amerikan Jazz + Suomalainen kansanmusiikki)	7 (23%)
Dallapè – orkesteri	4 (13%)

Yllättävän monelle vastaajalle kulttuurifuusion luonne oli jäänyt päähän hyvinkin yksityiskohtaisesti:

”...kun Amerikasta tullut jazzilmiö saapui Suomeen. Kun suomalainen perinnesmusiikki ja jazz sekoittuivat, syntyi haitarijazz, myöhemmältä nimeltään iskelmä”

C) Iskelmämusiikki sotavuosina

”Kun kerroit siitä jostain Viipurin linnan sodasta, kun venäläiset halus sen ja yhden kappaleen avulla suomalaiset sai purettua miinat, kun venäläiset kuunteli sitä! Ihan paras juttu ☺”

Lainaus osoittaa, että pienillä anekdooteillakin on ilmiselvästi arvonsa ja paikkansa, kuten tarinalla siitä, miten Säkijärven Polkka pelasti Viipurin linnan.

Sota-ajan otsikon alle saatiin seuraavanlaisia mainintoja:

Rintamakiertueet	7 (23%)
Tanssikielto (ja salatanssit)	4 (13%)
Rintamaradiotoiminta	4 (13%)

Toisen osion lopuksi kysyttiin vielä kappaletta, joka olisi koko jaksolta jäänyt päällimmäiseksi muistiin. Hajonta oli suurta, mikä tarkoittaa, ettei jakson aikana ollut yhtä kappaletta ylitse muiden. Yli yhden maininnan saivat:

Muistatko Monrepos`n	4
<i>”Se oli vaan niin omalaatuinen (hyvässä mielessä ☺)”</i>	
Liljankukka	3
Rekilaulu -reggae (Iso lintu, merikotka)	3
<i>”Sitä oli kiva soittaa ja se kuulosti koko bändin kanssa hyvältä”</i>	
Reissumies ja kissa	2
Heili Karjalasta	2
Sinun silmiesi tähden	2
<i>”Se on siinä silmäoptikkomainoksessa”</i>	

Lisäksi kymmenkunta muuta laulettua/soitettua kappaletta saivat yhden maininnan kukin. Näiden joukossa olivat mm Lentävä Kalakukko, Juokse Sinä Humma, Emma sekä Lännen Lokari. 4 vastaajaa (joiden laput olivat muutenkin kovin tyhjiä) eivät olleet kyenneet nimeämään yhtäkään kappaletta.

7.2.3 KOLMAS OSA

Kolmannessa osassa tarkoituksena oli käyttää tietämystä hyväksi soveltavaan tehtävään vastaamisessa. Kysymys kuului: ”Kuulet kuuntelunäytteen. Tunnistatko sen? Mitä näyte kertoo aikansa musiikista? Millä tavoin näytteen äänimaailma eroaa 2000-luvun suomalaisen popmusiikin äänimaailmasta? Mistä arvelet erojen johtuvan?”

Kappaleeksi valittiin Georg Malmstenin ja Dallapèn Heili Karjalasta vuodelta 1938. Kappale oli musisoitu syksyn tunneilla bossanovamaisena beatsovituksena. Ja tällaisia teemoja vastauksista löytyi:

Kappaleen nimi ”Heili Karjalasta” (”Karjalasta Heilin minä löysin”)	23 (77%)
Äänimaailmojen ero; rätinä (särinä)	17 (57%)
Äänimaailmojen ero; soittimisto (ei sähkösoittimia)	17 (57%)
Näytteen soitinmaailma; puhallinsoittimien vahva rooli	14 (47%)
Näytteen sointimaailma; haitarin vahva rooli	14 (47%)
Näytteen sointimaailma; viulun vahva rooli	10 (33%)

Äänimaailmojen eron syy; äänitusteknologian erot	9 (30%)
Äänimaailmojen eron syyt; yhden oton äänitykset	6 (20%)
Äänimaailmojen ero; näytteen pitkät alku- ja välisoitot	5 (17%)

”Biisissä käytettiin erilaista kieltä kuin nykyaikana. En ainakaan tiedä, mikä on heili. Ehkä se tarkoittaa jotain rakasta.”

Kyselyn lopussa pyysin oppilailta vielä arviointia kahdesta seikasta; oppijakson mielenkiintoisuudesta sekä oppijakson tärkeydestä. Asteikoksi annoin

EI LAINKAAN TÄRKEÄ

HIEMAN TÄRKEÄ

TÄRKEÄ

ERITTÄIN TÄRKEÄ

joista oppilaiden piti ympyröidä mielestään osuvin sana. Jos numeroimme vaihtoehdot siten, että EI LAINKAAN TÄRKEÄÄ edustaa numero 1 ja ERITTÄIN TÄRKEÄÄ numero 4 saamme seuraavanlaiset keskiarvot lauseille:

Miten tärkeä aihe suomalaisen populaarimusiikin varhaiset vaiheet mielestäsi on?

2,82

Miten mielenkiintoinen oppikokonaisuus suomalaisen populaarimusiikin varhaiset vaiheet mielestäsi oli?

2,37

7.2.4 YHTEENVETO OPPILAIDEN PALAUTTEESTA

Kyselyn tulosten selvittyä on syytä esittää olennainen kysymys: mitä eväitä opetuksen kehittämiseen opettaja kyselystä itselleen sai?

Ennen kuin ryhdyn tekemään sen suurempia johtopäätöksiä kyselystä, täytyy palauttaa mieliin pari seikka, jotka vaikuttavat siihen, kuinka luotettavana tällaista kyselyä ja sen tuloksia voidaan pitää. Ensinnäkin tämänkaltainen kysely on otannaltaan kovin pieni; 30 oppilasta ja

kaksi opetusryhmää. Ja vaikka yhdelle opetusryhmälle tehty kysely olisi tietysti ollut vieläkin enemmän riippuvainen yksittäisten tuntien satunnaistapahtumista (sijaisopettajat, rikkinäinen kitaravahvistin, sähkökatkot, oppitunnin keskeyttävät kuulutukset, ulkopuolinen muu häiriö ym.) ei tämäkään otanta riitä minkäänlaisen aukottoman ja objektiivisen oppimiskuvan muodostamiseen nimenomaan opetusmateriaalista, vaan ehkä ennemminkin oppimisen kokonaistuloksista, jotka rakentuvat materiaalin ja oppimisprosessin eri vaiheiden keskinäisen vuorovaikutuksen varaan.

Toisekseen, kysely ei vastaa kysymykseen siitä, mitä oppilaat ovat aihealueen oppitunneilla oppineet, vaan se vastaa kysymykseen siitä, mitä kohtia opetusta tietoaineksesta on oppilaiden mieliin piirtynyt. Se ei siis mittaa musisointiprosessin aikana opittuja soitannollisia tai laullisia taitoja kuten ei sosiaalisten tai vuorovaikutuksellisten taitojen oppimista. Ylipäättään, ehkä tuota soveltavaa kysymystä lukuunottamatta, kysely ei mittaa myöskään musiikillisen ymmärryksen määrää vaan ainoastaan tietoaineksen mieleenjäävyyttä.

Mutta nämä seikat mielessäkin kysely antaa oppimateriaalin laatijalle jotain konkreettista.

Ensimmäisenä kyselyn tuloksista nousi esiin vastausten suurin diversiteetti kysyttäessä parhaiten mieleen jäänyttä kappaletta. Yksikään kappale ei noussut ylitse muiden, vaan äänet jakautuivat tasaisesti noin 20 musisoidun kappaleen välille. Tämä tukee opetusfilosofiani ydinajatusta kappalelähtöisestä opetuksesta: kappaleita muistettiin paljon - kappaleet ovat jääneet mieliin.

Olisi näet erikoista kuvitella, että jokaiselle oppilaalle olisi jäänyt mieleen vain pieni määrä kappaleita, mutta sattuman oikusta kaikille kuitenkin eri kappaleet. Ennemmin on luultavaa, että nimenomaan musisoidut kappaleet ovat kokonaisuudessaan jättäneet muistijälkiä oppilaisiin muuta materiaalia enemmän ja sitten tasaveroisten kappaleiden joukosta ovat kyselyyn vastanneet valinneet oman suosikkinsa.

Ja se seikka, että hajonta oli kappaleiden kohdalla noin suuri viestii mielestäni siitä, että biisimateriaali on aika tasapainossa; mukana ei ole yhtään niin suurta hittiä, että se peittäisi muut kappaleet varjoonsa. Toisaalta, mukana ei ole sellaisia merkityksettömiä tusinakappaleitakaan, jotka katoaisivat heti musisoinnin päätyttyä kollektiivisesta muistista.

Opetusmateriaalin kappalevalikoimaan voi materiaalintekijä olla kyselyn perusteella melko tyytyväinen.

Mitä sitten voidaan päätellä siitä, mitkä aihepiirit, aihepiirien kuvaukset ja artistit jäivät oppilaille jaksosta mieleen? Vastaus tähän ei ole aivan niin yksinkertainen, kuin mitä prosentit antavat ymmärtää.

Dallapè-yhtyeen muisti ensimmäisessä tehtävässä 60% oppilaista. Myöskin haitarijatsi aihepiirinä oli samassa kysymyksessä eniten mainittu. Voidaanko tästä vetää se johtopäätös, että haitarijatsiosio on materiaaliltaan paras? Vastaus on, ettei voida. Mutta toinen johtopäätös kylläkin voidaan.

Kahdessa vastauslapussa oli mainittu, että Dallapè muistui mieliin lähinnä sen ansiosta, että siitä oli tehty hyvä oppilasryhmätyö. Tuon ryhmätyön seinätaulu roikkuu edelleenkin musiikinluokan seinällä. Myöskin seuraavaksi eniten mainituista artisteista (Rautavaara, Virta, Kärki) oli juuri kyselyyn vastanneen ryhmän sisältä tehty esitelmät, joskin myös se seikka, että näiden artistien valtakausi oli kyselyn tekohetkellä tuoreimpana mielessä saattaa prosentteja nostaa ylöspäin.

Mutta Dallapè, joka kyselyssä sai eniten mainintoja, oli kuitenkin kronologisesti ajatellen aihealueen alkupään ilmiö; täten on helppo vetää jonkinasteinen korrelaatio oppilaiden omien esitysten ja aihealueen mieleen painumisen välillä. Ja todeta myös, että aiemmin tutkimuksessa esittämäni opetusfilosofinen ajatus opetusketjun järjestyksestä (kappale-artisti-tyyli) tuntuu kyselyn perusteella hyvinkin pitävän paikkansa oppilaiden oppimisprosessia arvioitaessa.

Ensimmäisessä kohdassa Kupletti sai vähiten mainintoja. Tämäkään ei selity sillä, että opetuskokonaisuus olisi välttämättä huono, vaan täytyy muistaa, että Kupletti on aihepiireistä kronologisesti ensimmäinen, eli kauimpana vastaajien muistista. Mutta eräs mielenkiintoinen seikka nousi esille kolmessa vastauspaperissa; kuplettitunnin piti oman opettajan sijaan sijainen ja tätä jokainen asiasta maininnut piti negatiivisena seikkana, vaikka sijaisella oli käytettävissään biiseineen päivineen kaikki tämän tutkimuksen materiaali. Voisivatko nämä kommentit, yhdistettynä kyselyn tuloksiin, herättää jonkinlaisia epäilyksiä oppilaiden

tietynlaisesta konservatiivisuudesta; vaikeudesta sopeutua tämänkaltaisiin oppimisympäristön pieniin muutoksiin?

Loppujen lopuksi voitaneen kuitenkin todeta ”loppu hyvin, kaikki hyvin”. Soveltavassa tehtävässä oppilaat pärjäsivät hyvin. Suurimmassa osassa vastauksia he pystyivät analysoimaan kuulemaansa soittimistoa sekä huomioimaan 1930-luvun äänilevyn ja digitaaliajan äänilevyjen äänimaisemien eroja. Ja paras kolmannes oppilaista pystyi myös käyttämään taustatietojaan äänimaisemien erilaisuuden syiden analysoimiseksi.

Itse pidän soveltavan tehtävän vastauksia tärkeimpinä materiaalin arvon mittareina. Tietoa on nykyaikana saatavilla kaikkialla ja osaava sitä tarvittaessa löytää. Tärkeämpää on ymmärtää kokonaisuuksia ja käyttää tietämystään kokonaisuuksien ryhmittelyyn, selittämiseen ja analysointiin. Siinä kyselyyn vastanneet oppilaat tuntuvat olevan hyvällä polulla.

Ja lopuksi yllättävin tulos. Kysyttäessä oppilaiden omaa käsitystä suomalaisen populaarimusiikin varhaisten vaiheiden opettamisen tärkeydestä asteikolla 1-4, sijoittui oppilaiden arvio tästä reilusti yli laskennallisen 2,5:n keskiarvon (2,82), kuitenkin siten, että aihepiirin kiinnostavuus jäi niukasti tämän keskiarvon alapuolelle (2,37). Tämä antaa luvan opettaa. Oppilaat pitävät oman musiikkinsa historiaan tutustumista ehdottomasti tutustumisen arvoisena.

Tämä synnyttää myös haasteita. Opettajana minun täytyy pystyä muokkaamaan materiaaliani jatkuvasti mielenkiintoisempaan suuntaan. Minun täytyy pystyä tunnistamaan toimivat ja mielenkiintoiset kappaleet, sisällöt ja anekdootit ja kehittämään niiden käsittelyä säilyttäen niistä parhaiten toimivat jutut sellaisinaan. Minun täytyy myös kyetä poistamaan ja korvaamaan uusilla niitä opetuksen frakmenteja, jotka eivät toimi.

Tavoitteena tulevissa kyselyissä täytyykin olla aihepiirin tärkeyden säilyttäminen oppilaiden mielissä korkealla, samalla pikkuhiljaa materiaalin kiinnostavuusastetta ylöspäin nostaen.

8. POHDINTAA

8.1 TUTKIELMAN TULOKSISTA

Lähdin tutkielmassani liikkeelle siitä perusoletuksesta, että 1900-luvun alkupuoliskon suomalaisen populaarimusiikin käsittely olisi koulumme musiikin oppikirjoissa vähäistä. Oppikirjoja tarkistelemalla saatoinkin vahvistaa oletuksen todeksi, joskin sillä lisäyksellä, että populaarimusiikki yleensäkin on nostanut huomasti osuuttaan oppikirjoissa viimeisten vuosikymmenten aikana ja tämä on tietysti myös heijastunut tutkielmaani siten, että samalla myöskin varhaisen suomalaisen populaarimusiikin osuus, lähinnä laulusto, on lisääntynyt. Kuitenkin prosentuaalisesti tarkastellen varhaisen suomalaisen populaarimusiikin osuus niin historia- kuin teostarkkailulla on edelleenkin oppikirjoissamme erittäin marginaalinen.

Musiikin opetussuunnitelma kouluissamme on ollut läpi historian jatkuvaa liikettä hengellisestä ja elitistisestä lähtökohdasta kohti maallista ja populaaria. Tämän kehityksen tuloksena kouluopetuksen heiluri on juuri nyt ehkä liikaakin populaarimusiikin puolella. Siitä huolimatta oman maamme populaarimusiikin historiaa oppikirjamme eivät meille juurikaan opeta.

Varhainen suomalainen populaarimusiikki ei ole tänään kuitenkaan paitsiossa ensimmäistä kertaa historiansa aikana. Ensimmäinen ”sortokausi” maailmansotien välissä johtui vallalla olevan porvariston epäluuloisesta suhtautumisesta työväestön joukossa syntyneeseen uuteen musiikkityyliin. Toinen ”sortokausi” koettiin II maailmansodan jälkeen, jolloin populaarimusiikki jäi valtaa pitävän taide-eliitin hampaisiin. 1970- ja 1980-lukujen pienen legitimointiajanjakson jälkeen varhainen suomalainen populaarimusiikki on nyt sorron alla kolmatta kertaa, tällä kertaa sortajana on kilpailutalouden aikakausi.

Olen itse toiminut musiikinopettajana peruskoulun yläluokilla 15 vuotta. Koko tänä aikana olen myös tehnyt jatkuvaa tutkimustyötä aihealueeseen kuuluvien kokonaisuuksien opettamisesta itsereflektion, yrityksen ja erehdyksen sekä oppilaspalautteen keinoin. Tämän

seurauksena olen koonnut neljä opetuskokonaisuutta, joihin kuuluu taustatietoa ilmiöstä, tärkeimpien seikkojen tiivistelmä (kalvopohja) sekä ideoita soitettaviksi/laulettaviksi teoksiksi. Nämä paketit toimivat myös tutkimustuloksina ja niitä voidaan käyttää laajemminkin oppitunneilla materiaalina. Materiaalin ohella vuosien toiminnallisen tutkimuksen jälkeen olen myös onnistunut kiteyttämään tärkeimmistä pedagogisista oivalluksista toimivan käyttöteorian varhaisen populaarimusiikin opetukseen peruskoulun yläluokilla. Tämän teorian tärkeimpiä kulmakiviä ovat kappalelähtöisyys historialähtöisyyden korvaajana, kappaleiden tuominen oppilaiden lähelle affektin tasolla, kappaleilla leikkiminen käyttäen hyväksi tämän päivän soundimaailmaa sekä aiheen musiikinopetuksen integroiminen päivän musiikkielämään ja tanssinopetukseen.

Keväällä 2006 oppilaille suunnattu kirjallinen kysely vahvisti pääosin käsityksiäni käyttöteorian toimivuudesta. Kyselyn osana ollut arviointitehtävä paljasti myös, että nuoret näkevät oman maansa varhaisen populaarimusiikin opetuksen yllättävänkin tärkeäksi aihealueeksi. Suurin opetuksellinen haaste tuntuisi kyselyn perusteella olevan oppilaita puhuttelevan, mielenkiintoisen tarina- ja kappalekirjaston kokoaminen.

8.2 TULOKSIEN LUOTETTAVUUS

Tutkimukseni jakautuu aineistoltaan kolmeen osaan; ensimmäisessä osassa tutkin koulujen musiikinkirjoja, sekä muunlaisia opetukseen ja yhteiskuntaan liittyviä teoksia etsiessäni vastausta kysymyksiin ”miten varhaista suomalaista populaarimusiikkia on koulujen musiikinkirjoissa käsitelty ja miksi?”. Toisessa osassa rakennan opetuspaketteja erilaisiin lähteisiin turvautuen. Kolmannessa osassa muodostan käyttöteoriani varhaisen suomalaisen populaarimusiikin opetukselle kouluissa käyttäen apunani itsereflektiota sekä oppilaiden palautetta.

Ensimmäisen osan tutkimustulokset pohjaavat siis olemassa oleviin teoksiin. Koulun musiikinkirjoista etsin tutkimukseni aihepiirin aineistoa sivu- ja prosenttiperusteisesti. Opetussuunnitelmaluvussa tutkin historiallisia lähteitä. Näin saatuja tuloksia voidaan pitää hyvinkin luotettavina. Sen sijaan luvussa 4.2. tutkin populaarimusiikin ja yhteiskunnan suhdetta lähinnä yhden teoksen pohjalta; tässä kohtaa diversiteettiä olisi ehkä ollut hyvä löytää hieman enemmän.

Toisessa osassa tutkin historiallisten teosten sekä elämäkerrallisten kirjojen avulla aiheajanjaksoni ilmiöitä, artisteja ja teoksia. Vaikka tässäkin tapauksissa lähteet ovat luotettavat (yleensä artistien elinaikanaan itse kirjoittamia kirjoja) täytyy muistaa, että varsinaiset aihepiirit ja niiden rajaukset olen kuitenkin päättänyt itse, opetusvuosieni aikana keräämääni kokemukseen nojaten. Joku muu olisi voinut päätyä toisennimisiin ja toisennäköisiin oppikokonaisuuksiin. Myöskin olennaisten asioiden tiivistäminen ”kalvomuotoon” pohjaa tässä tapauksessa tutkijan omaan harkintaan ja käsitykseen olennaisesta.

Kolmannen osan tulokset ovat yhtäältä luotettavat ja toisaalta eivät. Sillä koska opettaminen on ennen kaikkea prosessi, on myöskin opetusteoria alati liikkeessä; se etsii koko ajan parempia väyliä ja toimintoja ja on valmis hylkäämään opetuksen kannalta epäolennaisia asioita. Mikäli suomalaisen populaarimusiikin opetusteorian olisi tutkimuksen jäljiltä täysin valmis, kiveen hakattu ja muuttumaton, olisin paradoksaalisesti keksinyt huonon opetusteorian.

Mutta muutoin 15 vuoden päivittäiset testaukset eivät voi viedä teoriaa täydellisesti metsään. On tutkimuksen kannalta ensiarvoisen tärkeää, että tutkimuksessa käytettyä materiaalia on pyöritetty, testailtu ja käytetty juuri siellä, mihin materiaali on tarkoitettu. Tältä osin luotettavampaa toimintatutkimusta aiheesta olisi vaikea keksiä; siihen vaadittaisiin jo ketju suuria yläkouluja ja useamman tutkijan työpanos, useamman vuoden ajan.

Myöskin oppilaiden omien arvioiden analysointi parantaa suurelta osin omaan toimintaan ja itsereflektioon perustuvan tutkimukseni luotettavuuslukemaa, olkoonkin, että 30 oppilaan otantaa ei vielä voida jättisuurena pitää.

8.3 TULEVAISUUDEN NÄKYMIÄ

Kun tarkastelemme tutkimukseni tuloksia, löydämme sieltä suuren ristiriidan. Oppilaat pitävät arvionsa perusteella varhaista suomalaista populaarimusiikkia tärkeänä kulttuurihistoriallisena oppikokonaisuutena. Kuitenkin samaan aikaan materiaalia aihepiiristä on hyvin vähän saatavilla; oppikirjoista tai muutenkaan.

Seuraava askel tällä tiellä olisi aihepiirin horisontaalinen ja vertikaalinen ekspansio; seuraavaksi meidän pitäisi ennakkoluulottomasti rakentaa lisää tämänkaltaisia opintokokonaisuuksia tässä tutkimuksessani käsittelemäni ajanjakson kummallekin puolen; esimerkiksi 1800-luvun puolelta voisimme muodostaa opintokokonaisuuksia vaikka riimillisestä kansanlaulusta, pelimannimusiikista, salonkimusiikista, kisällilauluista jne. II maailmansodan jälkeisten aikojen aarrearkku olisi myös runsas; iltamat, rillumarei, suomalainen tango, jazziskelmä, rautalanka....

Mutta paitsi horisontaalisesti opetuspakettien sisällä tulisi edetä myös vertikaalisesti. Ensimmäisenä työnä olisi tehdä kokoelma koulukäyttöä varten sovitetuista kappaleista. Näiden sovitusten joukossa voisi olla helposti soitettavia alkuperäissovituksia taikka sitten luvussa 5 mainitun ”muuta aina yhtä” -periaatteen mukaisesti uudelleensovitettuja kappaleita, jotka tällä keinoin tulisivat lähemmäksi oppilaiden jokapäiväistä kuulomaisemaa. Myöskin opetuskäyttöön olisi paikallaan tehdä kokoelmalevy ajanjakson tärkeimmistä levytyksistä ja artisteista.

Oikeastaan nyt, kun pohjatyö ja teoria-alustus asialle on tehty, on vain kyse siitä, kuka kustantaja ensimmäisenä tarttuu haasteeseen!

LÄHTEET

- Aseveikko II: Lauluja asemies- ja aseveli-iltoihin. 1943. Porvoo: Propaganda-aseveljet r.y.
- Asplund , Anneli & Hako, Matti (toim). 1981. Kansanmusiikki. Helsinki: SKS.
- Gronow Pekka. 1982. Musiikki. Tosses Suomen kulttuurihistoria 3. Itsenäisyyden aika. Tommila, P. , Reitala, A. & Kallio V. (toim.) Helsinki: WSOY.
- Gronow, Pekka & Saunio, Ilpo. 1990. Äänilevyn historia. Helsinki: WSOY.
- Hakasalo, Ilpo. 1979. Malmstenista Marioniin. Helsinki: Tammi.
- Hakasalo, Ilpo (toim.). 1992. Sininen ja valkoinen. Suomalaisten rakkaimmat sävelmät 1917-1992. Helsinki. Valitut Palat.
- Hakasalo, Ilpo & Von Bagh, Peter. 1986. Iskelmän kultainen kirja. Helsinki: Otava.
- Heiskari, Ilkka. 1994. Tango d'amor. Seinäjoki: Tangomusiikin edistämisyhdistys.
- Helistö, Paavo & Pohjola, Erkki & Urho, Ellen. 1973. Musiikki eilen ja tänään. Helsinki: Fazer-
- Hirvisettä, Reino. 1969. Hupilaulun taitajia Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon. Helsinki: WSOY.
- Hämäläinen, Jyrki. 1996. Hopeinen kuu : kirja ihmisten haaveista ja unelmista, jotka toteutuivat - tai sitten eivät. Helsinki: Otava.
- Jalkanen, Pekka. 1989. Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa. 2003. Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki. Liisa Aroheimo-Marvia, Pekka Jalkanen, Vesa Kurkela et al. (toim.) . Helsinki: WSOY.
- Jauhiainen, Lauri. 1985. Kupletin mestarit ja mestarikupletit. Helsinki: Fazer.
- Juutilainen, Esa-Markku & Kukkula, Tapio. 2003-2005. MUSA 7-9. Helsinki: WSOY.
- Kasper, Eira & Lampila, Raija & Tikkanen, Riitta. 1993. OPUS-Lukion musiikin kurssit 1-4. Helsinki: Otava.
- Kettunen, Hanna. 1999. Musiikinopetuksen vaiheita 1900-luvun alusta peruskoulujärjestelmän alkuun. Musiikkikasvatuksen pro-gradu. Jyväskylä.
- Koski, Markku & Von Bagh, Peter & Aarnio, Pekka. 1977. Olavi Virta. Legenda jo eläessään. Helsinki: WSOY.

- Kukkonen, Einari. 1985. Elämää juoksuhaudoissa : suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1940-44. Jyväskylä: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Einari. 1980. Isoisän gramofooni : suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1929-39. Jyväskylä: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, Pirjo. 1997. Ilon ja surun sointu. Folkloresta poplorean. Helsinki: Yliopistopaino.
- Käyhkö, Kauko. 1973. Dallapèn tarina. Hämeenlinna: Karisto.
- Malmsten, Georg. 1964. Duurissa ja mollissa. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Melakoski, Erkki (toim.). 1970. Rytmimusiikki. Helsinki: Otava.
- Niiniluoto, Maarit. 1992. Sulle salaisuuden kertoa mä voisin. Harmony sistersin tarina. Helsinki: WSOY.
- Niiniluoto, Maarit. 1980. Hanuri ja hattu. Helsinki: WSOY.
- Niiniluoto, Maarit. 1982. Toivo Kärki. Siks oon mä suruinen. Helsinki: WSOY.
- Niiniluoto, Maarit. 2002. Georg Malmsten 1902-1981. Tampere: F-kustannus.
- Numminen, Juha. 1978. Tapio Rautavaara. En päivääkään vaihtaisi pois. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Nyman, Jake. 1989. Onnenpäivät. Suomen, Englannin ja USA:n suosituimmat levyt vuosina 1955-65. Tampere: Fanzine.
- Pennanen, Jukka. & Mutkala, Kyösti 1994. Reino Helismaa. Jätkäpoika ja runoilija. Helsinki: WSOY.
- Peruskoulun opetuksen opas: musiikki. 1987. Helsinki: Kouluhallitus.
- Peruskoulun opetussuunnitelmakomitean mietintö II 1971. Opetussuunnitelman perusteet. Helsinki: Kouluhallitus.
- Perusopetuksen päättöarvioinnin kriteerit. 1999. Helsinki: opetushallitus.
- Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2004. Helsinki: Opetushallitus.
- Pajamo, Reijo. 1976. Suomen koulujen laulunopetus vuosina 1843 – 1881. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura. Acta Musicologica Fennica nro 7.
- Peltonen, Matti (toim.). 1996. Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Piha, T.H. 1958. Musiikkikasvatuksen vaiheita. Helsinki: Valistus.

Rauhala, Risto. 1992. Populaarimusiikin tyyliuunnat. Aksentti 6/1992.

Sevänen, Erkki. 1998. Taide institutiona ja järjestelmänä. Helsinki: SKS.

Tanner, Alfred J. 1946. Kuolemattomat kupletit. Sata ja yksi humoristista ja muutakin laulua. Lahti: Kanerva.

Tietolinja. 1/2001. Helsingin yliopiston kirjaston elektroninen tiedotuslehti.

10. LIITTEET

- LIITE 1: Kupletti – 5 faktaa (kalvo)
- LIITE 2: Pähkinänuoressa J. Alfred Tanner (1884-1927) (kalvo)
- LIITE 3: Haitarijazz – 5 faktaa (kalvo)
- LIITE 4: Suomalaisen levyiskelmän varhaiset vaiheet (kalvo)
- LIITE 5: Pähkinänuoressa Georg Malmsten (kalvo)
- LIITE 6: Iskelmämusiikki sodassa (1939-1944) – 3 faktaa (kalvo)
- LIITE 7: Suomalaisen populaarimusiikin varhaiset vaiheet: kysely keväällä 2006

LIITE 1

KUPLETTI – 5 FAKTAA

- 1) KUPLETIN KUKOISTUSKAUTTA 1900-LUVUN 3 ENSIMMÄISTÄ VUOSIKYMMENTÄ
- 2) KUPLETILLE TUNNUSOMAISIA PIIRTEITÄ
 - HUMORISTINEN TEKSTI
 - TEKSTIN RAKENNE YLEENSÄ RIIMILLINEN PARISÄE
 - SÄESTYS NIUKKA, YLEENSÄ VAIN YKSI SÄESTÄVÄ SOITIN
- 3) KUPLETTILAULAJAT ENSIMMÄISIÄ SUOMALAISIA ”POPTÄHTIÄ”
 - ESITTÄJÄT SANOITTIVAT ITSE KAPPALEENSA (MELODIA OLI USEIN LAINAA)
 - TANNER ENSIMMÄINEN POPLAULAJA, JOKA TEKI KOKO MAAN KATTAVIA ESIINTYMISKIERTUEITA
- 4) KUPLETTIESITYKSET OLIVAT NÄYTTÄMÖTAIDETTA
 - LAULAMISEN LISÄKSI VITSEJÄ, NÄYTELMIÄ, AKROBATIAA...
 - LAULUÄÄNEN LAADULLA EI OLLUT SUURTAKAAN MERKITYSTÄ
- 5) TUNNETTUJA KUPLETTILAULAJIA
 - VARHAISIN KUPLETTITÄHTI J. ALFRED TANNER
 - 1930-LUVULLA MATTI JURVA
 - MYÖHEMMIN KUPLETTIPERINNETTÄ OVAT JATKANEET ESIM REINO HELISMAA, JUHA VAINIO, MIKKO PERKOILA, JAAKKO TEPPO JA JOPE RUONANSUU

LIITE 2

PÄHKINÄNKUORESSA J. ALFRED TANNER (1884-1927)

- 1) KUPLETTILAULAJA, HUMORISTI, TEKSTITTÄJÄ
- 2) VALMISTUI RAKENNUSMESTARIKSI, RYHTYI KUITENKIN VIIHDYTTÄJÄKSI
- 3) LÄPIMURTO TAPAHTUI ELOKUVATEATTERIN VÄLIAIKAVIIHDYTTÄJÄNÄ
- 4) LAULUISSAAN TYYPILLISTÄ HAUSKAT PUHEOSAT
- 5) OLI ENSIMMÄINEN POPTÄHTI, JOKA TEKI SUOMENKIERTUEITA. ESIINTYI MYÖS AMERIKASSA.
- 6) LAULOI AJANKOHTAISISTA AIHEISTA HAUSKASTI JA TABUJA KAIHTAMATTA

LIITE 3

HAITARIJAZZ – 5 FAKTAA

- 1) HAITARIJAZZ SYNTYI 1920-LUVULLA HELSINGISSÄ AMERIKKALAISPERÄISEN JAZZMUSIIKIN JA SUOMALAISEN KANSANMUSIIKIN SULAUTUESSA YHTEEN.
- 2) AMERIKKALAISPERÄINEN JAZZMUSIIKKI KULKEUTUI SUOMEEN LÄHINNÄ SAKSAN KAUTTA. SUOMEN JA SAKSAN SUHTEET TIIVISTYIVÄT 1920-LUVULLA SAKSAN TUKEMIEN VALKOISTEN VOITETTUA SUOMEN SISÄLLISSODAN.
- 3) SUOMESSA ENSIMMÄISET KUPLETTILAULAJAT JA TYÖVÄEN KISÄLLIRYHMÄT OLIVAT JO ENNEN 1920-LUKUA ALOITTANEET OMIEN LAULUJEN RIIMITTELYPERINTEEN.
- 4) HAITARI OLI KOHONNUT 1920-LUVULLE TULTAESSA SUOMALAISEN KANSANMUSIIKIN KESKEISIMMÄKSI SOITTIMEKSI
- 5) FUUSIOSSA HAITARIJATSI SAI
SUOMALAISESTA KANSANMUSIIKISTA:
 - TÄRKEIIMMÄT MELODIASOITTIMET (HAITARI, VIULU)
 - TEKSTITYKSEN RIIMILLISEN SÄKEISTÖRAKENTEEN
 - SUOMENKIELISET SANATJA JAZZMUSIIKISTA:
 - ORKESTERIN KOMPPIRYHMÄN (ERITOTEN RUMPUSETTI)
 - SUUREN OSAN ALKUAIKOJEN SÄVELMISTÄ

LIITE 4

VARHAISET SUOMALAISET ISKELMÄLEVYTYKSET

1. SANA ”ISKELMÄ” YLEISTYI KÄYTTÖÖN 1930-LUVUN LOPPUPUOLELLA, JOLLOIN SILLÄ TARKOITETTIIN KAIKKEA ORKESTERIN SÄESTYKSELLÄ LAULETTUA TANSSIMUSIIKKIA. ”ISKELMÄÄ” EDELSI SANA ”ISKUSÄVELMÄ”, JOKA OLI SUORA VASTINE SAKSALAISELLE TERMILLE ”SCHLAGER”.
2. ENSIMMÄISET SUOMALAISET ISKELMÄLEVYTYKSET LEVYTTI 1928 SUOMI JAZZ ORKESTERI. 2 ENSIMMÄISTÄ LEVYTYSERÄÄ SISÄLSIVÄT JENKKA, VALSSIA, FOXTROTTIA JA POLKKA. LEVYTYKSIEN TOIMINTA ALKOI SAKSASSA.
3. 1929 OLI ”GRAMOFONIKUUMEEN” VUOSI. NIIN LEVYMYYN-
TIKUN GRAMOFONIMYYNTIMÄÄRÄT MONINKERTAISTUIVAT.
MYÖSKIN UUSIEN LEVYTYSTEN MÄÄRÄ OLI VALTAVA; 1929
TUOTETTIIN YHTÄ PALJON ÄÄNILEVYJÄ KUIN MITÄ OLI
TUOTETTU SIIHEN MENNESSÄ YHTEENSÄ!
4. 1920-1930-LUKUJEN TAITTEEN SUURIMMAT HITIT OLIVAT SUOMI
JAZZ ORKESTERIN ”ASFALTTIKUKKA” JA ”PUUSEPPÄ”, TUURE
ARAN ”EMMA”, SEKÄ GEORG MALMSTENIN ”SÄRKYNYT ONNI”,
JOTKA KAIKKI MYIVÄT LIKI 20 000 KAPPALETTA.
5. LAMA LOPETTI SUOMALAISEN ISKELMÄN I KULTA-AJAN. KUN
SUOMEEN TUOTIIN 1929 1 200 000 LEVYÄ, OLI SAMA LUKEMA
VUONNA 1933 ENÄÄ 60 000.

LIITE 5

PÄHKINÄNKUORESSA GEORG MALMSTEN (1902 – 1981)

- 1) LAULAJA, LAULUNTEKIJÄ, KAPELLIMESTARI, NÄYTTÉLIJÄ
- 2) STADIN KUNDI, LEMPINIMIÄ ”MOLLI-JORI” JA ”SÖRKAN SIBELIUS”
- 3) SUOMEN KAIKKIEN AIKOJEN LEVYTTÄNEIN ARTISTI
- 4) TUNNETTU LASTENLAULUISTAAN; MERELLISISTÄ VALSSEISTAAN JA JENKOISTAAN
- 5) ENSIMMÄISTEN SUOMALAISTEN ISKELMÄLEVYTTÄJIEN JOUKOSSA
 - 1929 LEVYTTI I SUUREN ISKELMÄHITIN ”SÄRKYNYT ONNI”
 - KÄVI LEVYTYSMATKOILLA SAKSASSA 1920-1930-LUVUILLA
- 6) OLI RUOTSINKIELINEN, TEKI YHTEISTYÖTÄ SANOITTAJA R.R. RYYNÄSEN KANSSA
- 7) TOIMI MYÖS DALLAPÈN SOLISTINA JA HELSINGIN POLIISIEN SOITTOKUNNAN KAPELLIMESTARINA
- 8) TUNNETTUJA KAPPALEITA MM MIKKI-HIIRI-LAULUT, HEILI KARJALASTA, LEILA, PENNITÖN UNEKSIJA, NIKKELIMARKKA, KOHTALOKAS SAMBA, LASTEN LIIKENNELAULU, KATARIINAN KAMARISSA, AURINGON LAPSET, SAIRAS KARHUNPOIKA, SUURIN ONNI....

LIITE 6

Iskelmämusiikki sodassa (1939-1944); 3 FAKTAA

1) SOTA-AIKANA TANSSIKAPPALEIDEN RINNALLE SUURI JOUKKO EI-TANSSIKAPPALEITA

- Saksalaisperäisiä marssilauluja (Kaarina, Anneli, Orvokki...)
- Suomalaisia lauluja (Vartiossa) ja marssilauluja (Meripojan breivi) sodasta kertovin tekstein

2) VIIHDYTYSTOIMINNAN MERKITYS SUURI

- Joukko-osastoihin perustettiin omia viihdytysryhmiä
- Päämajan viihdytysjoukkojen toiminta: radioituja Asemiesiltoja & kiertuetoimintaa rintamilla

3) RADION LÄPIMURTO

- Sotien aikana radiolupien määrä kasvoi puolella (300 000 -> 500 000)
- Rintamille perustettiin 5 rintamaradioasemaa jotka soittivat iskelmää ja joissa aikansa artistit vierailivat suorissa lähetyksissä
- Rintamaradioiden toimittajista ja esiintyjistä tuli sodanjälkeisen ajan tähtiä (mm. Tapio Rautavaara, Olavi Virta...)

LIITE 7

Suomalaisen populaarimusiikin varhaiset vaiheet; kysely keväällä 2006

Osa 1:

Syksyllä 2005 Vihtavuoren koulun 8. luokan musiikin valinnaisryhmäläisillä oli oppikokonaisuuden aiheena ”Suomalaisen populaarimusiikin vaiheita; varhainen suomalainen populaarimusiikki”.

Kerro vapaamuotoisesti, mitä asioita kokonaisuudesta jäi parhaiten mieleesi? Miksi juuri nämä seikat?

Osa 2:

Seuraavassa on lueteltu joitain oppikokonaisuuksia. Vastaa lyhyesti, mitä otsikko mieleesi tuo?

- a) Kupletti
- b) Haitarijatsin synty
- c) Iskelmämusiikki sotavuosina

Mikä yksittäinen soitettu/laulettu kappale on jäänyt sinulle parhaiten mieleen? Miksi juuri se?

Osa 3:

Kuulet kuuntelunäytteen. Tunnistatko sen? Mitä näyte kertoo aikansa iskelmämusiikista? Millä tavoin näytteen äänimaailma eroaa 2000-luvun suomalaisesta popmusiikista? Miksi?

Osa 4

Miten tärkeä aihe suomalaisen populaarimusiikin varhaiset vaiheet mielestäsi on? Alleviivaa

EI LAINKAAN TÄRKEÄ – HIEMAN TÄRKEÄ – TÄRKEÄ – ERITTÄIN TÄRKEÄ

Miten mielenkiintoinen oppikokonaisuus mielestäsi oli? Alleviivaa

EI LAINKAAN MIELENKIINTOINEN - HIEMAN MIELENKIINTOINEN –

MIELENKIINTOINEN – ERITTÄIN MIELENKIINTOINEN