

**OOPPERAA LAULAVASTA SOTILASSOITTAJASTA SUOMALAISEN
ISKELMÄN ISÄKSI – Georg Malmsténin uran muutos 1920–30-lukujen
vaihteessa**

Pekka Partanen

Kandidaatintutkielma

Musiikkitiede

2.12.2009

Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Partanen Pekka Eino Jaakko	
Työn nimi – Title Oopperaa laulavasta sotilassoittajasta suomalaisen iskelmän isäksi – Georg Malmsténin uran muutos 1920–30-lukujen vaihteessa	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2009	Sivumäärä – Number of pages 33
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Georg Malmstén (1902–1981) on arvostettu henkilö suomalaisen populaarimusiikin historiassa. Hänet tunnetaan nykyään kuitenkin lähinnä säveltämistään ja laulamistaan iskelmistä. Ennen iskelmälaulajan uraa hän oli kuitenkin toiminut Laivaston Soittokunnan varakapellimestarina, ja takana oli myös perusteelliset musiikkiopinnot ja oopperaroleja Aino Acktén oopperaluokalla.</p> <p>Tavoite on selvittää, mitä syitä ja seurauksia uran muutokseen 1920–30-lukujen vaihteessa liittyy kokoamalla ne yhteen ja arvioimalla niiden paikkansapitävyyttä. Huomioitava on myös ajan yhteiskunnallinen kehitys ja ilmapiiri.</p> <p>Malmsténin vakava pyrkimys oli päästä sotilaskapellimestariksi, mutta kun hän ryhtyi laulamaan iskelmiä, niin ei ollut enää mahdollista toimia sotilaskapellimestarina. Soittokunnan puistosoihtoissa hän sai kuvan suomalaisten musiikkimausta ja uskalsi säveltää valssin <i>Särkynyt onni</i>, joka menestyi hyvin.</p> <p>Opiskelu Helsingin Musiikkiopistossa johdatti hänet Aino Acktén oopperaluokalle, jonka kevätnäytteiden seurauksena hän pääsi levyttämään. ”Gramofonikuume” lisäsi iskelmien kysyntää, ja oopperamusiikkia ei kuultu enää levyiltä. Levytystoiminta oli tuottoisampaa kuin oopperalaulu, ja innostusta siihen vähensivät huonot muistot Savonlinnan Oopperajuhlilta. Oopperajuhlien jälkeen hän sävelsi ja levytti ensimmäisen suomalaisen orkesterisäestyksisen lastenlaulun, <i>Sairas karhunpoika</i>.</p> <p>Malmstén teki kuitenkin ratkaisunsa paljolti taloudellisten syiden sanelemana, koska perheen elättämiseen tarvittiin rahaa. Koska elettiin lama-aikaa, hän halusi välttää riskejä ja velkaa. Hän ei katunut siirtymistään iskelmämusiikin pariin ja yritti yhdistää sillä kansan- ja taidemusiikkia. Kaikkeen, mihin hän ryhtyi, hän pyrki tekemään sen kunnolla itseään säästämättä.</p>	
Asiasanat – Keywords Georg Malmstén, suomalainen populaarimusiikki, iskelmät, Aino Ackté, oopperat	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
2 TUTKIMUSALASTA JA -MENETELMISTÄ	6
3 MALMSTÉNIN ELÄMÄNVAIHEISTA ENNEN URAN MUUTOSTA	8
4 TALOUDELLISET SYYT	9
5 MUSIIKILLISET SYYT JA SEURAUKSET	11
5.1. Sotilaskapellimestarin ura ei toteudu	11
5.2. Suomen kansan musiikkimaku selviää	12
5.3. Ensimmäiset levytykset	14
5.3.1 Särkynyt onni	15
5.4. ”Sille akalle minä en anna mitään arvoa. Enkä myöskään lainaa nuottejani.” – Malmstén Aino Acktén ohjauksessa	17
5.5. Lauluja lapsille	20
5.6. Vuosi 1931	21
6 MUUTA HUOMIOITAVAA	22
6.1. Levytystoiminnasta yleisesti	22
6.2. Taide- ja iskelmämusiikin arvostelu	23
7 LOPUKSI	25
LÄHTEET	28
LIITE 1: Georg Malmsténin ensikonsertin ohjelma	30
LIITE 2: Arvosteluita ensikonsertista	31
LIITE 3: Lauluillan ohjelma toukokuulta 1931	33

1 JOHDANTO

Pekka Jalkanen (1992, 52) kirjoittaa: ”Georg Malmstén on suomalaisen viihdemusiikin isähahmo. ”Molli-Jorin” asemaa viihdemusiikissa voi verrata Sibeliuksen asemaan taidemusiikissa.” Peter von Bagh ja Ilpo Hakasalo (1986, 85) nimeävät Malmsténin suomalaisen iskelmän taiteelliseksi neroksi ja kansalliseksi instituutioksi, ja Malmsténin elämäkerran kirjoittaja Sakari Warsell (2002, 615) käyttää hänestä puolestaan nimitystä suomalaisen iskelmän Oskar Merikanto.

Jo nämä nimitykset osoittavat sen, että Georg Malmsténin merkitystä suomalaisen populaarimusiikin historiassa on jo pitkään arvostettu ja tullaan varmasti vielä kauan arvostamaan. Häntä on myös vaikea ohittaa tietäen sen, että Malmstén todennäköisesti sai Suomen kansalta monia muitakin nimiä, ja kaikkia ei edes tiedetä. Hänen sadoista sävellyksistään monet ovat edelleen suosittuja, ja sadoissa lasketaan myös hänen levytyksensä, viimeisin luku 881 (Strömmer, 2002, 687), joka on tietääkseni edelleen Suomen ennätys. Tämän lisäksi Malmstén tunnetaan myös esimerkiksi elokuvanäyttelijänä ja Helsingin Poliisisoittokunnan kapellimestarina. Malmsténin 100-vuotisjuhlia vietettiin vuonna 2002 näyttävästi muun muassa järjestämällä useita konsertteja, julkaisemalla levyjä ja esittämällä televisio- ja radio-ohjelmia (Warsell 2002, 609). Hänen urastaan kirjoitettiin tuolloin useissa eri yhteyksissä, ja monia näistäkin kirjoituksista olen lukenut tätä tutkimusta varten. Muutenkin hänen asemansa populaarimusiikin alueella näkyy lähteissä, sillä hänestä on kirjoitettu paljon populaarimusiikkiin liittyvissä julkaisuissa.

Valitsin tutkimukseni aiheeksi Georg Malmsténin perusteena jo hänen edellä esille tullut asemansa suomalaisen populaarimusiikin alueella. Malmsténin pitkä ura ja hänen monipuolisuutensa tarjoavat lukuisia tutkimusaiheita, ja yksi tutkimus on vain pieni osa Malmsténin elämää, jonka myös Malmsténin elämäkerran kirjoittaja Sakari Warsell (2002b, 25) toteaa. Vaikka Malmsténin urasta on kirjoitettu useissa eri yhteyksissä, ja hänen uransa vaiheet tiedetään, niin hänet tunnetaan nykyään lähinnä säveltämistään ja laulamistaan iskelmistä. Uskon, että monikaan ei tiedä Malmsténin monipuolisesta koulutuksesta ja hänen vaiheistaan ennen siirtymistään iskelmämusiikin pariin. Ennen siirtymistään iskelmälaulajaksi hän oli ehtinyt toimia musiikin parissa jo pitkän aikaa. Pikkupoikana syntynyt innostus soittokuntiin oli johtanut liittymiseen Laivaston soittokuntaan ja lopulta

sen varakapellimestariksi, mutta varsinaista kapellimestarin paikkaa hän ei koskaan saanut. Perusteellinen opiskelu Helsingin Musiikkiopistossa ja Konservatoriossa oli takana, ja laulun Malmstén otti opinto-ohjelmaan ”leikillään”. Kun Aino Ackté keräsi oppilaita oopperaluokalleen, Malmstén pääsi mukaan esiintyen seuraavina vuosina muutamissa oopperaroleissa. Kun hän pääsi levyttämään vuonna 1929, oli se merkittävä askel hänen siirtymiselleen iskelmäsäveltäjän ja -laulajan uralle.

Tutkimukseni päätarkoitus on selvittää, mitä syitä ja seurauksia Malmsténin siirtymiseen iskelmälaulajaksi ja -säveltäjäksi liittyy. Näitä syitä ja seurauksia on tullut esille vuosien varrella sekä Malmsténin itsensä että muiden henkilöiden kertomana. Tarkoitus on koota ne yhteen ja ennen kaikkea arvioida niiden paikkansapitävyyttä. Pysin käymään samalla siirtymävaiheen keskeiset tapahtumat läpi, joiden kautta myös Malmsténin luonteenpiirteet tulevat esille. Taustaksi kerron edeltäneet elämänvaiheet ja pyrin tuomaan esille sen, miksi Malmstén todella valitsi uran iskelmämusiikin parissa, ja mitä kaikkea siihen liittyi. Samalla tarkasteltavana ovat myös ajanjakson yleiset tapahtumat ja ilmapiiri, näiden vaikutukset ja Malmsténin ratkaisun suhteuttaminen näihin. Säilyneiden tietojen pohjalta voi arvioida myös sitä, olisiko Malmstén menestynyt, jos olisi jatkanut klassisen musiikin parissa.

Tutkimukseni rajoittuu tarkastelemaan ajallisesti siirtymävaihetta klassisesta musiikista iskelmämusiikkiin eli 1920–30-lukujen vaihdetta. Malmstén soitti kuitenkin Laivaston soittokunnassa ja aloitti Helsingin Musiikkiopistossa opiskelun jo 1920-luvun alkupuolella, joten ajallista tarkastelua täytyy tässä suhteessa hieman laajentaa. Tapahtumat ja aiheet linkittyvät niin vahvasti toisiinsa, jotta päällekkäisyyksiltä ei vältyttäisi, jos käsittelisin asioita kronologisesti. Olenkin koonnut eri syyt ja seuraukset omiin lukuihinsa ja yritän käsitellä tapahtumia mahdollisimman kronologisesti niiden sisällä.

2 TUTKIMUSALASTA JA -MENETELMISTÄ

Tutkimukseni kuuluu laajasti katsottuna suomalaisen populaarimusiikin tutkimuksen alueeseen, mutta varsinaisesti kyseessä on historiallinen tutkimus, joka pohjautuu suurelta osin kirjallisuuteen. Tärkeimpinä lähteinä ovat Sakari Warsellin kirjoittama elämäkerta *Georg Malmstén: Suomen iskelmäkuningas* (2002) ja Ea Rahikaisen toimittama Malmsténin oma muistelmakirja *Georg Malmstén: Duurissa ja mollissa* (1964).

Suomalaisen populaarimusiikin tutkimuksen historia on suhteellisen nuori. Pekka Jalkanen ja Vesa Kurkela (2003, 11) kirjoittavat, että populaarimusiikin tutkimus oli 1960-luvulla lähinnä vastaisku korkeakulttuurille ja elitismille. 1970-luvulla alkoi yliopistoissa syntyä populaarimusiikin opinnäytteitä, ja ensimmäinen populaarimusiikkia käsittelevä kotimainen väitöskirja oli Pekka Jalkasen *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla* (1989). Tutkimusta on harrastettu enenevässä määrin vasta 2000-luvulla, jolloin on ilmestynyt yleisesityksiä suomalaisesta populaarimusiikista, muistelmajulkaisujen määrä on kasvanut ja eri populaarimusiikin lajit ovat saaneet historiansa. 2000-luvulla on vietetty monien populaarimusiikin merkkihenkilöiden merkkivuosia, ja oman elämäkertansa ovat saaneet Malmsténin lisäksi niin Olavi Virta (2005) kuin Viljo Vesterinenkin (2007). Populaarimusiikin tausta-aineisto onkin melko kattavasti löydettävissä kotimaisesta tutkimus- ja muusta kirjallisuudesta. Pekka Jalkasen ja Vesa Kurkelan kirjoittama *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki* (2003) on kirjan takakannen mukaan ensimmäinen kattava yleisesitys suomalaisen populaarimusiikin vaiheista.

Historiallinen tutkimus on menneisyyttä käsittelevää tutkimusta, joka on tutkimussuuntana alkanut kiinnostaa tutkijoita aivan viime vuosina. Kuten edellä mainitsin, vasta 2000-luvulla on ilmestynyt useita eri populaarimusiikin lajien historioita ja henkilöiden elämäkertoja. Siihen on vaikea liittää mitään erityistä menetelmää, mutta sille on kuitenkin ominaista tietyt peruseräpäteet. Keskeisiä menetelmiä ovat todistusaineiston dokumentointi ja sen alkuperään ja aitouteen keskittyminen. Historiantutkijan tehtävänä on selvittää, miten asiat oikein olivat, eikä miten niiden uskotaan tai väitetään olleen. Malmsténin uran muutokseen on esitetty useita syitä ja seurauksia, joiden todenperäisyys joutuu tarkastelun kohteeksi tässä tutkimuksessa. Löytyykö Malmsténin toiminnalle järkeviä selityksiä, ja

olisiko hän voinut tehdä jotakin toisin. Hänen uransa muutoksen vaikutuksia voi miettiä laajemminkin. Olisiko samanlainen uran muutos mahdollinen nykyään? Tuolloin esillä olleet taide- ja iskelmämusiikin väliset ristiriidat voivat herättää nykyään kysymyksiä.

Kun historiantutkija aloittaa työnsä, on jo olemassa tietoa. Malmsténistakin on olemassa entuudestaan suuri määrä materiaalia, eikä kaikkea voi edes löytää. Tutkimuksen selkeällä rajauksella pystytään löytämään heti alkuvaiheessa kaikkein sopivimmat lähteet. Näin vältetään turhalta materiaalin läpikäymiseltä. Tavoitteena on varma tieto menneisyydestä, eli on päästävä käsiksi tietoon, joka on lähimpänä kerrottua asiaa tai asianomaisen tiedon alkulähteeseen. Mielestäni tutkimukseni lähdeaineisto on riittävä tämän tasoiseen työhön.

Historiallisen tutkimuksen yksi vaikeus on lähteiden luotettavuuden arviointi. Primaarilähteitä tutkimuksessani edustavat Malmsténin omiin muisteluihin perustuva kirja *Georg Malmstén: Duurissa ja mollissa*, hänen tyttärensä lehtihaastattelut sekä kaksi Malmsténin haastattelua. Malmstén piti myös päiväkirjaa, mutta se jäi kesken (Teinilä-Huittinen, 1991). Tämä on ainakin jälkipolvia ja tutkijoita ajatellen suuri vahinko. Sekundaarilähteitä ovat Malmsténin elämäkerta, suomalaisen populaarimusiikin yleisteokset sekä muu aineisto, joista joihinkin Malmsténia tosin on haastateltu.

Tietoainesta arvioidaan lähdekritiikin avulla. Tutkimukseni primaarilähteet ovat tutkimuskäyttöön hyvin sopivia, sillä niiden alkuperäisyys on varma. Lähteet ovat täsmällisiä, ja niiden sanoma on luotettava. Muistivirheitä esiintyy kuitenkin jonkin verran, ja tiedon liioittelu ja vääristely on vähäistä. Olenkin pystynyt tekemään päätelmäni varmoihin tietoihin pohjautuen.

Joskus voi olla käytössä sellaisia sekundaarilähteitä, joiden tekstiin ei ole merkitty tarkasti lähteitä. Tällöin sen käyttäminen lähdeaineistona on huomattavasti vaikeampaa. Asian paikkansapitävyyden varmistamiseksi täytyy etsiä sama tieto jostakin toisesta lähteestä, joka on mahdollisesti se, jota ensimmäisen lähteen kirjoittaja on käyttänyt. Aina se ei kuitenkaan ole mahdollista. Malmsténin elämäkerran tekstistä puuttuvat lähdeviitteet lähes kokonaan, ja kun kirjoittaja on lisännyt väliin kuviteltuja henkilöiden keskusteluja, niin tiedon alkulähteille on vaikea päästä. Sekavuutta lisää myös se, että asioita käsitellään useaan kertaan.

Asioiden väliset yhteydet eivät tulisi tutkimuksessani kovin hyvin esiin, jos käsittelisin tapahtumia kronologisesti. Eri syy- ja seuraussuhteet ovat omina lukuinaan, joten asioiden väliset suhteet ovat helpommin seurattavissa. Niistä voi tehdä lisää päätelmiä ja

huomata yhteyksiä myös lukujen välillä. Olen onnistunut mielestäni tiedostamaan omat ennakkonäkemykseni ja esittämään asiat ja henkilöt sellaisina kuin ne ovat, ilman että ne palvelisivat omia tavoitteitani.

3 MALMSTÉNIN ELÄMÄNVAIHEISTA ENNEN URAN MUUTOSTA

Georg Malmstén (27.6.1902–25.5.1981) syntyi Helsingissä Eugenie Petroffin ja rikosetsivä Karl Jarl Malmsténin ensimmäisenä lapsena. Molemmat vanhemmat olivat musikaalisia, mutta musikaalisuus ilmeni erityisesti äidissä hänen laulaessaan jatkuvasti. Venäläistaustaisen äidin laulamien laulut jättivät myöhemmin jälkensä Malmsténin musiikkiin. Myöhemmin perheeseen syntyivät veli Eugen (1907–1993) ja sisar Greta (1911–1938), jotka myös tulivat tunnetuiksi levylaulajina. Vuonna 1905 vanhemmat menivät naimisiin, ja merkittävä kosketus musiikkiin syntyi, kun Georg kuuli perheen muuttaessa Pelastusarmeijan soittoa viereisen talon pihasta. Soittokunnan kuva syöpyi mieleen, ja usein hän karkasi laulamaan pelastusarmeijalaisten luo. Tästä syntyi innostus soittokuntiin, ja Georg meni pienenä poikana ”johtamaan” Helsingin Torvisoittokuntaa perheen ollessa päiväkävelyllä Esplanadin puistossa. Kapellimestari Alexei Apostol ennusti pojan johtavan vielä joskus oikeasti soittokuntaa. (Warsell, 2002b.)

Seitsemänvuotiaana Malmstén aloitti koulunkäynnin Ratakadun ruotsinkielisessä kansakoulussa, ja kun pari vuotta myöhemmin Helsingin Torvisoittokunta etsi kiertokirjeellä soitto-oppilaita, hän pääsi aloittamaan opinnot alttorvellalla ja es-kornetilla. Kansakoulujen välisen musiikkikilpailun hän voitti puhaltamalla es-kornetilla Vaasan marssin. Oppikoulun sijaan Malmstén halusi Helsingin Musiikkiopistoon, mutta trumpetinsoitonopintoja kesti vain vajaa kaksi vuotta kustannusten muodostuttua esteeksi. Malmstén sai kuitenkin Lauri Näreeltä yksityisopetusta kantamalla hänelle polttopuita. Oltuaan juoksupoikana Fazerin konditoriassa hän pääsi vakuutusmaksujen rahastajaksi, josta johtajan suhteilla tapahtui siirtyminen Helsingin Torvisoittokunnan soitto-oppilaaksi. 16-vuotiaana hän pääsi soitto-oppilaaksi Valkoisen Kaartin Soittokuntaan ja 17 vuotta täytettyään (28.6.1919) hän pystyi liittymään vapaaehtoisena kornetinsoittajana suorittamaan asepalvelustaan Laivaston Soittokuntaan. (Warsell, 2002b.)

Vuonna 1922 Malmstén liittyi yhdessä veljensä Eugenin kanssa Laivaston Soittokuntaan Suomen nuorimpana musiikkiväpelinä aloittaen myös uudelleen opinnot Helsingin Konservatoriossa. Vuosina 1922–1930 hän opiskeli Helsingin Musiikkiopistossa ja Konservatoriossa (nimi muuttui 1924) päämääränään sotilaskapellimestarin ura. Musiikinteoriaa hänelle opetti Erik Furuhjelm, musiikinhistoriaa Bengt Carlson, lausuntaa Ebba Jacobson-Lilius ja Anna Collan ja äänentapailua Olga Tawaststjerna. Sotilaskapellimestarin uraa silmällä pitäen opinto-ohjelmaan mukaan otettua soitinnusta Malmsténille opetti musiikkikapteeni Lenni Linnala. Laulun hän valitsi sivuaineeksi vuonna 1926, opettajana Axel von Kothén ja sen jälkeen Väinö Lehtinen. Avioliitto Ragnhild Törnströmin kanssa solmittiin vuonna 1925. (Warsell, 2002b.)

4 TALOUDELLISET SYYT

”Laivaston Soittokunta oli meille ainoa mahdollisuus päästä kiinni musiikkiopintoihin”, kertoivat Georg ja Eugen Malmstén Pekka Jalkaselle. Kaikilla ei ollut konservatoriokoulutukseen taloudellisia mahdollisuuksia, joten he saattoivat pyrkiä sotilassoittokuntaan ja ”valmistua siellä konserttimuusikkoja alemmistatukseksi vaski- ja puupuhaltajaksi”. Soittokunnassa opiskelu oli täysin ilmaista. (1989, 155.) Jalkanen (2003, 300) kirjoittaa kuitenkin Malmsténin pystyneen opiskelemaan ilmaiseksi Helsingin Musiikkiopistossa, sillä yksityisesti hänellä ei olisi ollut siihen varaa. Tässä lienee kyse kirjoittajalle sattuneesta erehdyksestä, koska Malmstén itse on kertonut (Rahikainen 1964, 43) opintojensa maksaneen ja Warsellin (2002b, 104) mukaan opinnot piti maksaa osittain itse. Vaikka Malmsténin taloudelliset lähtökohdat eivät siis olleet kovin hyvät, hän on pystynyt suorittamaan musiikkiopintoja johtuen ehkä hänen asemastaan Laivaston Soittokunnassa.

Malmstén aloitti kuitenkin vuonna 1922 opiskelun Helsingin Musiikkiopistossa, vaikka rahaa ei ollut aina riittävästi. Opiskelumotivaatiota lienee lisännyt Malmsténin haaveena ollut Laivaston Soittokunnan kapellimestarin paikka. Malmstén kertoo, että hänen laulunopettajansa Axel von Kothén kannusti häntä sotilaskapellimestariksi, koska Kothénin mielestä Suomessa ei elänyt silloin ammattilaulajana. Malmstén oli samaa mieltä ja lauleli

omaksi ilokseen. Kun opintojen keskeytyminen näytti rahatilanteen vuoksi väistämättömältä, seuraava laulunopettaja Väinö Lehtinen sanoi: ” – Te ette lopeta, totta jumaliste! Niin kauan kuin minulla on kaksi paitaa, te laulatte!” (Rahikainen 1964, 44, 49.) Näin Malmsténin kohdalla joustettiin maksuaikatauluista. Tässä yhteydessä on muistettava, että Malmstén opiskeli laulua sivuaineena ja piti tärkeämpänä opiskella soitinnusta kapellimestariuraa varten. En tiedä, mitä Väinö Lehtinen ajatteli Malmsténin aikeista, mutta tulevaisuutta ajatellen hän auttoi tietämättään Malmsténia sekä taloudellisesti että musiikillisesti.

Jalkanen (1989, 180) mainitsee Malmsténin palkaksi hänen soittokunnassa oloaikanaan 1750–1875 markkaa, joten nykyrahassa hän ansaitsi noin 500–580 euroa kuussa (Tilastokeskus 2009). Tuollaisella summalla olisi nykyään hyvin vaikeaa tulla toimeen, ja on muistettava, että Malmsténilla oli jo perhe 1920-luvun puolivälistä lähtien, johon kuului vaimo ja poika. Lisärahaa tarvittiin erityisesti, koska vaimo Ragnhild aikoi jäädä kotiin hoitamaan Ole-poikaa annettuaan palvelijattarelle potkut tämän päästettyä pojan seisomaan avoimeen kolmannen kerroksen ikkunaan (Warsell 2002b, 133–134).

Joulukuussa 1930 Edvard Fazer tarjosi Malmsténille Suomalaisen Oopperan solistin paikkaa, ja sama tarjous toistettiin seuraavana vuonna. Molemmilla kerroilla neuvottelut kariutuivat taloudellisiin seikkoihin. (Rahikainen 1964, 69.) Fuhrmannin (2002) mukaan hän olisi saanut oopperassa 1000 markan kuukausipalkan. Malmsténin (Rahikainen 1964, 69) mukaan levy-yhtiössä hän olisi ansainnut kolme kertaa paremmin kuin oopperassa, eli ehkä jopa 3000 markkaa. Lukuihin on suhtauduttava varauksella, mutta uskon, että Malmstén hylkäsi tarjouksen pelkästään rahan takia. Hän oli tarkka raha-asioissa ja vihasi huonoa taloudenpitoa. Riskejä ja velkaa pelkäävänä ihmisenä hänelle oli tärkeää, että rahaa oli. Sen käyttö oli kuitenkin hänelle ongelmallista, ja hän jättikin raha-asiat tarkan vaimonsa hoidettaviksi. (Teinilä-Huittinen, 1991.)

Pekka Jalkanen (2003, 300–301) väittää, että Malmstén olisi hylännyt Suomalaisen Oopperan tarjouksen Laivaston Soittokunnan takia. Malmstén oli kuitenkin eronnut soittokunnasta virallisesti jo 30.6.1930 (Warsell 2002b, 100). Vaikka USA:ssa vuonna 1929 puhjennut suuri lama rupesi tuntumaan Suomessa vuonna 1931, Malmsténilla ei ollut enää taloudellisesti hätää. Malmsténin levy-yhtiö joutui lopettamaan toimintansa, mutta Malmstén pystyi jatkamaan levytyksiä seuraavana vuonna saman konsernin toiselle levymerkille. (Kukkonen 1999, 198.) Vaikka levyjä meni yhä vähemmän kaupaksi, niin Krokforsin (1977) mukaan hänellä riitti konsertteja ympäri Suomea.

5 MUSIIKILLISET SYYT JA SEURAUKSET

5.1. Sotilaskapellimestarin ura ei toteudu

Kapellimestari Hellman sanoi Malmsténille: ”Laula sinä poika vaan, mutta muista tulla jatkamaan työtäni, kun siirryn eläkkeelle” (Rahikainen 1964, 62). Helsingin Konservatorion johtaja Erkki Melartin kirjoitti syksyllä 1928 Malmsténille hyvät suositukset hänen hakiessaan Laivaston kapellimestarin virkaa (Warsell 2002b, 145). Warsell (2002b, 113) mainitsee kuitenkin kapellimestari Hellmanin jääneen vasta vuonna 1935 eläkkeelle. Mikä selittää seitsemän vuoden aikaeron?

Ensiksi on huomioitava, että Aino Acktén oopperaluokka aloitti toimintansa syksyllä 1928 (Warsell 2002b, 143). Oopperatoiminnan ei olisi luullut haittaavan kapellimestarin tehtäviä, mutta tapahtumien samanaikaisuus herättää huomiota. Tuskin Malmstén olisi oopperaluokalle päästyään vetänyt hakemustaan pois: olihan hän suunnitellut sotilaskapellimestarin uraa jo pitkään. Levylaulajan urastakaan ei ollut tällä hetkellä vielä tietoa.

Todennäköisesti Malmstén oli varajohtajana saanut jo tarpeeksi kokemusta sotilaskapellimestarin tehtävistä, ja opinnoissakin oli mitä todennäköisimmin edistytty. Hellman halusi käyttää mahdollisuuden siirtyä aikaisemmin eläkkeelle, mutta hakijoiden määrä jäi syksyllä 1928 vähäiseksi. Hyvin epätodennäköiseltä tuntuisi se, että Malmstén olisi yritetty saada kapellimestariksi ilman avointa hakuprosessia. Malmstén olisi hakenut suositukset asian jonkinlaiseksi virallistamiseksi, mutta tämä ei onnistunut. Tuskin Malmstén olisi ryhtynyt tällaiseen. Joka tapauksessa Hellmanin eläkkeelle jääminen siirtyi vuoteen 1935, jolloin Malmstén oli jo iskelmälaulaja. Kyseessä oli mahdoton yhtälö, joka vei Malmsténilta kapellimestarin paikan.

Malmsténin viimeinen vuosi Laivaston Soittokunnassa on hieman epäselvä, koska hän on saanut toukokuussa 1929 viimeiset soittorahat ja ollut Laivastossa seuraavaan kesään, mutta palkkamerkintöjä siltä ajalta ei ole (Warsell 2002b, 100). Malmstén on siis lopettanut puistosoitot ensilevytystensä aikoihin, mutta on ollut vielä jollain tavalla vuoden mukana Laivaston Soittokunnassa, koska on joutunut anomaan lomaa levytysmatkoihin. Tämän

vaikuduttua hän erosi soittokunnasta (Rahikainen 1964, 62). Warsell (2002b, 176) ehdottaa hänen olleen ehkä virkavapaalla, mutta tämä ei ole varmaa.

Lopullisen eron päivämääräksi Soittokunnasta on kirjattu 30.6.1930 (Warsell 2002b, 100). Savonlinnan Oopperajuhlat alkoivat 5. heinäkuuta (Savolainen 1995, 57), eli Malmsténin ero on tapahtunut aivan oopperajuhlien kynnyksellä. Sanoiko Malmstén itsensä irti juuri tuona päivänä, vai oliko eropyyntöä käsitelty jo kauemmin, ja päätös tuli tuolloin. Selvää on kuitenkin se, että Malmsténin aika tuskin enää riitti kaikkeen: oopperajuhliin valmistautuminen vei oman aikansa. Levylaulajan ura alkoi olla jo melko selvä, mutta vielä oli laulettava hieman oopperaa, koska lupaukset oli pidettävä. Hän oli aina lupauksensa pitävä ihminen, joka pyrki täydellisyyteen itseään säästämättä (Warsell 2002b, 24). Tai pikemminkin tässä tapauksessa, koska Aino Ackté käski niin.

5.2. Suomen kansan musiikkimaku selviää

Vuonna 1922 Malmstén tuli Laivastoon pursimiehen eli vääpelin vakanssille päätyen lopulta soittokunnan varajohtajaksi (Jalkanen 2003, 300), ja hänen vastuullaan olivat soittamiseen liittyvät käytännön asiat ja soittajien käyttäytyminen (Warsell 2002b, 72). Laivaston varsinaiseen palvelukseen kuuluivat muun muassa vartioparaatit ja edustustehtävät (Rahikainen 1964, 28), joiden lisäksi soittokunta soitti päivittäin Esplanadin puistossa Oopperakellarin edessä. Kappelin päässä soitti Valkoisen Kaartin Soittokunta, ja yleisö sai päättää, kumpaa halusi kuunnella. Kun kapellimestari lähti iltaisin pois viimeiseksi tunniksi, soittokunta soitti Malmsténin johtamana hänen sovittamiaan ulkomaisia iskelmiä¹ (Gronow, 1965). Malmstén havaitsi ihmisten pitävän erityisesti hänen sovittamistaan ulkomaisista iskelmistä, ja kun huolitellun ulkoasun omanneet soittajat vielä lauloivat kertosaakeen, niin menestys oli taattu. (Rahikainen 1964, 33). Varsinainen kapellimestari Hellman ei pitänyt, kun joutui joskus johtamaan tällaista, mutta Malmstén kuitenkin sovitti ilmaiseksi ja osti itse nuotit (Rahikainen 1964, 33–34).

¹ Käytän sanaa iskelmä systemaattisesti koko tutkimuksessani, vaikka esimerkiksi tässä vaiheessa koko sana ei oltu vielä edes keksitty. Yleisradion kamreeri Roine Richard Ryyänen kehitti sanan iskelmä saksan kielen sanasta schlager ilmeisesti 1920–30-lukujen vaihteessa (Kukkonen 1980, 12).

Soittokunnan puistosoihoissa saadut vaikutteet rohkaisivat hänet myöhemmin säveltämään suureen suosioon nousseen *Särkyneen onnen*. Hänen havaintonsa osoittivat, että venäläinen mollikaiho oli eniten yleisön mieleen. Malmsténin kokemukset olivat samanlaisia kuin Toivo Kärjellä myöhemmin. Kärkihän kiersi sotien jälkeen yhtyeineen tanssilavoja ja sai siellä hyvän kuvan kansan mausta, jota hän sitten hyödynsi sävellystyössään (Kurkela 2003, 408). Kansan musiikkimieltymyksiin perehtyminen uran kannalta riittävän varhaisessa vaiheessa on siis synnyttänyt ainakin kaksi suurta säveltäjää suomalaisen populaarimusiikin historiassa.

Laivaston Soittokunta oli päässyt soittamaan Yleisradioon jo marraskuussa 1926 (Warsell 2002b, 87). Tätä kautta Malmsténkin lienee päässyt laulamaan Yleisradioon, ja huomaamatta eivät liene jääneet kuuntelijoiden mielipiteet. Yleisradion ohjelmisto painottui nimittäin klassiseen musiikkiin, mutta sanomalehtikirjoitukset ja kiertokyselyt osoittivat kansan olevan eri mieltä ohjelmistopolitiikasta. Yleisradiolehdessä kirjoitettiin vuonna 1928 otsikolla ”Musikaalinen koulutus on tarpeen”: – – perin vähän hyödyttäisi suomalaista radiotoimintaa sulkea silmänsä siltä tosiasialta, että radiokuuntelijain laajat piirit vieroksuvat suurinta osaa uudemmasta ja uusimmasta taidemusiikista. Kuuntelijat toivoivat ohjelmistoon enemmän kotimaisia sävellyksiä, mutta kotimaista musiikkia ei ollut saatavilla kuin hyvin vähäinen määrä. (Lyytinen 1996, 57–59.)

Viimeistään radioesiintymisten yhteydessä Malmstén tutustui tulevaan sanoittajaansa R.R. Ryynäseen, joka toimi kamreerina eli johdon sihteerinä ja ohjelmajärjestäjän apulaisena etupäässä musiikkiasioissa. Hän täydensi ohjelmaviikkoja osastoilta tulleiden esitysten pohjalta. Ryynänen johti useita kuoroja ja esiintyi tenorisolistina, ja kun häntä kuvataan sanoilla herkkä, sydämellinen, boheemi ja pikkutarkka, voi todeta kahden samanhenkisen ihmisen kohdanneen toisensa. (Jokinen, 1996.) Molemmilta löytyi halua monipuolistaa musiikkia, ja Ryynänen levyttikin yli 40 kappaletta Parlophonille (Warsell 2002b, 170). Sitä miten Ryynänen pääsi levyttämään, ei kerrota missään, mutta Malmstén ei ole voinut olla vaikuttamatta asiaan.

5.3. Ensimmäiset levytykset

Malmstén lauloi sotilaskodissa omia laulujaan, ja kerran eräs rouva kannusti häntä laulamaan levyille. Hän sanoi tuntevansa Ernest Pingoud'n, ja Malmstén kävikin koelaulussa, mutta Pingoud ei ollut innostunut, ja asia jäi siihen. (Gronow, 1965.) Todennäköisesti pian tämän jälkeen Ture Ara levytti Pingoud'n levy-yhtiölle muun muassa suureen suosioon nousseen *Emma*-valssin. Voi hyvinkin uskoa, että Pingoud'n vähäinen kiinnostus Malmsténiin johtui vain siitä, että hänellä oli jo levylaulaja valmiina (Warsell 2002b, 151). Ture Ara oli Malmsténin opiskelutoveri oopperaluokalla (Warsell 2002b, 151), joten näin ei syntynyt turhaa kilpailutilannetta. Malmsténinkin vuoro tulisi koittamaan pian.

Kun oopperaluokan kevätnäytteet oli pidetty, tapahtui jotakin, mitä Malmstén ei osannut edes aavistaa. Heti seuraavana aamuna Parlophon-yhtiön johtaja Forsberg ryntäsi Malmsténin luo käsissään päivän lehti, jossa Malmstén oli saanut hyvät arvostelut. Malmstén oli vielä sängyssä, ja hän luuli, että hänet oli tultu kiinnittämään oopperaan. Mies vaati kuitenkin häntä koelauluun ja levyttämään, ja sopimus syntyi jo samana iltana. (Gronow, 1965.)

Toukokuussa 1929 Malmstén matkusti levyttämään Berliiniin saatuaan lomaa Laivaston Soittokunnasta. (Rahikainen 1964, 54–55.) Levy-yhtiöllä oli kiire vastata nopeasti kasvaneeseen kysyntään ja saada ensimmäiset levyt markkinoille. Warsell (2002b, 87) mainitsee Forsbergin kuulleen Malmsténia jo radiossa. Kiinnitys levylaulajaksi ei tapahtunut pelkän lehtiarvostelun perusteella, mikä onkin aivan perusteltua.

Malmsténin ensimmäiset levytykset koostuivat neljästä ruotsalaisesta valssista ja kymmenestä omasta sävelmästä. Ensimmäisissä levylauluissa on jo mukana kolme kappaletta R.R. Ryynäsen teksteihin. (Strömmer 2002, 622–623.) Malmstén teki aluksi itse ruotsiksi tekstit, joita Ryynänen suomensi, ja lopulta hän sävelsi suoraan Ryynäsen teksteihin (Rahikainen 1964, 59). Gronowin (1965) haastattelusta käy ilmi, että Malmstén ei arvostanut ensimmäisiä omia tekstejään. Hän sanoo, ettei pidä itseään runoilijana, ja että hänen tekstinsä ovat naiiveja. Tästä syystä hän ei ehkä mainitse muistelmissaan (Rahikainen 1964, 55) eikä Gronowin haastattelussa ensimmäisiin levytyksiin kuuluneita omia sävellyksiä. Levyjen suhteellisen vaatimattoman menestyksenkin myötä Malmstén lienee halunnut unohtaa kappaleet.

Ennen ensilevytystä Malmstén ja johtajat tekivät sopimuksen, jonka mukaan Malmstén sitoutui olemaan pelkästään Parlophon-yhtiön palveluksessa kuusi kuukautta.

(Gronow, 1965). Johtajat halusivat nähtävästi kuitenkin pitää laulajan yhtiössään, ja ilmeisesti heti ensimmäisten levylaulujen jälkeen Parlophon kiinnitti Malmsténin levymyymälänsä myyntipäälliköksi. Tämä oli kieltämättä viisas ratkaisu levy-yhtiön johdolta, ja lahjakas säveltäjä-laulaja saatiin näin sitoutumaan tiukasti yhtiöön. Ernest Pingoud kyseli myöhemmin Malmsténia Fazerin palvelukseen turhaan (Warsell 2002b, 191), mutta tämä ei ollut ainoa syy (ks. 5.3.1).

Pekka Jalkaselle (1989, 162) Malmstén on kertonut mielenkiintoisen yksityiskohdan: Parlophonin myyntipäällikkönä ollessaan hän tilasi myymälään Louis Armstrongin ja Tommy Dorsey'n levyjä, joihin lähinnä veli Eugen ystävineen kävi tutustumassa. Georg itse ei ollut innostunut jazzista, mutta veljensä hyväksi hän käytti asemaansa hyväkseen. Tuskin hän oli täysia vapauksia myymälän hoitamiseen saanut, mutta jazzlevyjen kysynnän vähäisyyden tietäen tällainen myönnytys levy-yhtiön suunnalta osoittaa jotakin Malmsténin asemasta.

5.3.1 Särkynyt onni

Malmstén päätti kokeilla itse mollikappaleen säveltämistä, koska hän totesi, että ruotsalaiset laulut eivät sovellu hyvin suomalaisille (Rahikainen 1964, 55). Parlophonin myyntipäällikkönä Malmstén pääsi aitiopaikalta seuraamaan myös omien levyjensä menestymistä, ja palautetta tuli niin hyvässä kuin pahassakin. ” – Ai ai, Ville, eikö se ollut kaunista, sanoi rouva. ” – Joo, äänestä päätellen tuolla äijällä on jo toinen jalka haudassa, vastasi mies.” (Rahikainen 1964, 78).

Miksei Malmstén levyttänyt mollikappaletta jo ensilevytyksessä, koska puistosoihtoissa hän oli oppinut suomalaisten musiikkimaun. Malmstén sanoo, että Parlophonin johtajat eivät käsittäneet suomalaista musiikkimakua (Gronow, 1965), joten selitys lienee kiire, sillä ensilevytys tuli niin yllättäen. Hänellä oli toki valmiina paljon omia sävellyksiä, joista ensimmäinen syntyi jo vuonna 1921 (Gronow, 1965). Nämä eivät kuitenkaan miellyttäneet häntä, ja Ryynäsen olisi pitänyt ehtiä tehdä enemmän tekstejä (ks. 5.3.).

Syyskuussa 1929 (Strömmer 2002, 623) kuitenkin levytettiin valssi *Särkynyt onni*, jonka myyntimenestyksen myötä (17 000 kpl) Malmsténin tulevaisuus oli selvä, vaikkei sitä vielä silloin tiedetty. Levy saatiin myyntiin Saksasta todennäköisesti seuraavan vuoden puolella. ”Säveltäjä tekee sävelmän, mutta hän ei tee iskelmää, sen tekee kansa” (Gronow,

1965). Laulun suosioon huomautetaan vaikuttaneen myös sanat, jotka osuivat hyvin ajan hermoon (Jokinen, 1996). Pula-ajan kansa varmastikin allekirjoitti säkeen ”Oi jos kerran saisinkaan, surut heittää unholaan”.

Malmstén nähtävästi arvosti hyvin paljon sitä, että sai toteuttaa levy-yhtiössä toiveensa, vaikka johtajat olivatkin ehkä toista mieltä. Kun Ernest Pingoud houkutteli Malmsténia levy-yhtiöönsä *Särkyneen onnen* noustua suosioon, niin Malmstén muistutti, ettei Pingoud luottanut häneen. Toisin tehtiin Parlophon -yhtiössä: otettiin riski ja luotettiin onnistumiseeni. Jos olen onnistunut, niin levy-yhtiön vaihto on turha. (Gronow, 1965.)

Särkyneen onnen myötä nimitys ”suomalaisen iskelmän isä” liitetään usein Malmsténiin, mutta ei näköjään ongelmitta. Malmsténin oma tulkinta asiasta on: ”Särkynyt onni oli tavallaan historiallinen sävellys: se oli ensimmäinen orkesterin säestyksellä laulettu kotimainen iskelmä – ja minä olin onnellinen isä. Kyseenalainen kunniako? Kenties. – – ” (Rahikainen 1964, 59). Sakari Warsellin (2002a, 28) ja Jouko Laitisen (1987, 21) mukaan ensimmäinen suomalainen iskelmä oli Jaakko Pullin *Puusepät*-foksi. Warsell herättää ristiriitaisuutta, kun hän nimeää artikkelinsa otsikossa kuitenkin Malmsténin suomalaisen iskelmän isäksi. Kukkonen (1980, 53) taas toteaa ylimalkaisesti, että *Särkynyttä onnea* ”voidaan pitää monessa suhteessa suomalaisen iskelmän kantaisänä ja ’prototyypinä’ vaikkei se aivan ensimmäinen suomalainen iskelmä ollutkaan.” Hän (1980, 46) luettelee joukon muita tuolloin vaikuttaneita säveltäjiä, joiden kesken kunnia voitaisiin jakaa.

Mielipiteitä tuntuu olevan monenlaisia, ja nimitys ”suomalaisen iskelmän isä” ei kuulu Malmsténille itsestään selvästi. Omasta mielestäni *Särkynyttä onnea* voidaan pitää ensimmäisenä suomalaisena iskelmänä, koska vuoden 1929 menestysiskelmät olivat olleet enemmänkin kansansävelpohjaisia. Se oli ensimmäinen suursuosikki, joka oli selkeästi suomalaisen säveltäjän säveltämä iskelmä. Koska R.R. Ryynänen keksi vielä sanan iskelmä, on ”isiä” jopa kaksi. Muut yllä mainitut mielipiteet ovat mielestäni kuitenkin täysin hyväksyttäviä.

Särkynyt onni toi Malmsténille myös toisen lisänimen, ”Molli-Jori”. Syy tähän oli se, että levy-yhtiössä alettiin vaatia menestyksen huumaamana lisää mollia. Tämä harmitti Malmsténia siinä määrin, että hän teki duuri-albumin *Saarijärven Liisa* (levytys 19.8.1930; Strömmer 2002, 626). Sen menestys ei tullut helposti, ja levyä alettiin ostaa, vasta kun Malmstén oli laulanut sitä jonkin aikaa eri esiintymispaikoissa. (Warsell 2002b, 165.) Se on esimerkiksi vuoden 1931 lauluillan ohjelmassa (liite 3). Koska *Saarijärven Liisan* parasta

myyntiä saatiin Malmsténin mukaan odottaa vuoden verran (Gronow, 1965), niin ohjelmiston kaksijakoisuus on vielä keväällä 1931 ymmärrettävää.

5.4. ”Sille akalle minä en anna mitään arvoa. Enkä myöskään lainaa nuottejani.” – Malmstén Aino Acktén ohjauksessa

Helsingin Musiikkiopiston oopperaluokalla oli ollut puutetta oppilaista, kunnes Aino Ackté palasi kotimaahan luomaan suomalaista oopperataidetta ja ryhtyi hakemaan oppilaita oopperaluokalle. Malmstén huomasi ilmoituksen ja meni kiinnostuneena koelauluun kysytyään kuitenkin ensin luvan Väinö Lehtiseltä (Rahikainen 1964, 49–50). Malmsténin piti kertoa Lehtiselle, mitä sai laulettavakseen, ettei tullut ottaneeksi ylivoimaisia tehtäviä. Malmsténin kiinnostuminen oopperaluokasta johtui varmasti paljolti hänen ennakkoluulottomuudestaan, ja on vaikea arvioida, mikä oli Malmsténin suhde oopperamusiikkiin. Samaan aikaan hän haki myös sotilaskapellimestarin virkaa (ks. 5.1.). Tunsiko hän Aino Acktén kunnianhimoisuuden ja mitä ehkä tulisi odottaa? Väinö Lehtinen näyttää ainakin tienneen sen, koska on halunnut tietää, mitä lauluja Malmstén on saanut laulaakseen.

Ackté järjesti koelaulut yllättäen, eikä Malmstén ehtinyt valmistautua. Koelaulussa Malmstén ei vielä täysin vakuuttanut Acktéa (Rahikainen 1964, 49–50), ja syynä oli varmasti pelkästään lyhyt valmistautuminen. Myöhemmin Malmstén vaikuttaa päässeensä näyttämään taitonsa, koska Warsell (2002, 144) mainitsee Acktén antaneen Malmsténille ensimmäiseen todistukseen arvosanaksi 10+. Ackté kirjoitti miehelleen 29.8.1929 seuraavasti: ” – – Minusta tuntuu pahalta, kun ooppera ei ole kiinnittänyt Malmsténia vaan surkean Wagerin. Kun on kyse kotimaisesta on tuhatlappusilla huolestuttavan tärkeä rooli. Kunpa kerrankin saisi lausua julki mielipiteensä. Ja voisipa saada aikaan jonkin vastavedon. – – ” Ilmeisesti hän sai idean tuleviin Savonlinnan Oopperajuhliin (Savolainen & Vainio 2002, 457–458).

Malmstén pääsi oopperaluokalla ollessaan useisiin oopperaroleihin. 3.2.1930 esitettiin Kansallisteatterissa Georg Friedrich Händelin ooppera Julius Caesar (Rahikainen 1964, 51). Malmstén esiintyi nimiosassa ja muissa rooleissa olivat muun muassa Ture Ara ja Erkki Eirto (Rahikainen 1964, 85). Oopperalavalla oli siis yhtä aikaa kolme iskelmiä

levyttäneyttä laulajaa. Malmstén on kertonut monista rasittavista harjoituksista, joissa Ackté muutti tekstin sua lemmin muotoon sua lammin ja halusi erään aarian tempon nopeammaksi kuin kapellimestari (Rahikainen, 1964, 51–52). Outi Pakkanen (1988, 296) kirjoittaa solistien pitäneen tehtävää heille liian vaativana, mutta Ackté käski vain yrittää lujemmin. Mitä Malmstén tunnollisena henkilönä tästä kaikesta ajatteli? Tekstiä hän ei olisi varmaankaan mennyt muuttamaan, ja vaikka hän olikin määrätietoinen, niin Acktén määrätietoisuus ei ollut ehkä mielekäs. Acktén kerrotaan jopa lyöneen oppilastaan (Warsell 2002b, 143).

Ackté halusi oopperaluokkansa kyvyt kesällä Savonlinnaan. Edellisistä juhlista oli ehtinyt kulua jo 14 vuotta: maassa oli käyty vapaussota, taloudellisissa oloissa ei ollut kehumista, ja mieliala juhlille oli epäedullinen. Kaupunki ja Opetusministeriö eivät myöntäneet avustusta (Savolainen 1980, 56). Lieneekö kielteisiin päätöksiin vaikuttanut yleinen uskomus Acktén ”yksityisestä afääristä”, eli että hän ansaitsi juhlilla niin hyvin, ettei tarvinnut avustuksia (Savolainen 1980, 61). Ackté otti riskin järjestäessään vuoden 1930 oopperajuhlat, ja hän turvautui moniin vapaaehtoisiin työntekijöihin joutuen kattamaan kuluja omista esiintymistuloistaan (Pakkanen 1988, 296). Omia rahojaan Ackté kulutti nykyrahassa mitattuna 40 000 euroa (Savolainen & Vainio 2002, 465). Muutenkaan Acktélla ei ollut varmasti kovin helppoa, sillä hänen miehensä, maaherra Bruno Jalander oli lapuanliikkeen vihanpidon kohteena. Hänen eroansa vaadittiin, ja hän sai jopa tappouhkauksia (Pakkanen 1988, 294).

Kesällä 1930 Savonlinnan Oopperajuhlilla esitettiin Leevi Madetojan ooppera *Pohjalaisia* ja Acktén Ilmari Hannikaiselta tilaama laulunäytelmä *Talkootanssit* (Savolainen 1980, 56). Ilmari Hannikaisen ja Aino Acktén välisestä kirjeenvaihdosta (Savolainen & Vainio 2002, 460–462) käy ilmi, että idea sai alkunsa tammikuussa, mutta työtä vaikeutti tekstin syntyminen pätkittäin. Hannikainen kirjoittaa: ” – – luulen että huhtik. lopulla kaikki on valmista. – – Ensimmäinen ehto on kuitenkin, että saan koko libreton luettavakseni niin pian kuin suinkin.” Mielenkiintoinen ristiriita on siinä, että Malmstén on kertonut Pentti Savolaiselle (1980, 60) harjoitelleensa rooleja koko talven, kun taas omista muistelmissaan (Rahikainen 1964, 63) hän kertoo harjoitusaikaa olleen vain kaksi kuukautta. Edelliseen kirjeenvaihtoon ja hänen omiin muistelmiinsa tukeutuen harjoitusaikaa oli ilmeisen vähän.

Hän (Rahikainen 63–64) kertoo, että vei partituurin Acktéille takaisin, ja sanoi häntä tarvittavan levymyymälässä. Tämä syy oli sovittu yhdessä johtajan kanssa: ”Älä nyt tuollaisia sure, sano vaan sille tädille vakavalla naamalla, ettet firman työesteiden vuoksi voi

missään tapauksessa saada lomaa oopperajuhlien aikaan. Johtaja ei vielä tuossa vaiheessa tiennyt, millainen energiapakkaus tämä täti oli.” Kun Ackté kävi johtajan luona, hänellä ei ollut mitään mahdollisuuksia vastaväitteisiin. (Savolainen 1995, 61.) Tässä vaiheessa käy jo ilmi se, että Malmstén oli ilmeisesti kyllästynyt täysin oopperaan. Outi Pakkanen (1988, 297) osuu ainakin melko lähelle totuutta kirjoittaessaan: ”Malmstén tuli Savonlinnaan hyvin vastahakoisesti, sillä hän piti roolia liian vaativana. Sitä paitsi hän oli jo alkanut epäillä, oliko hänen tulevaisuutensa sittenkään oopperassa.”

Pohjalaisia-oopperan yhdessä esityksessä Malmstén joutui esiintymään Hollannin prinssi Hendrikille Acktén esittäessä Liisaa. Ackté kirjoitti lauantaina 5.7.1930 miehelleen: ” – – Kertailin tänään osiani orkesterin kanssa ja se meni hyvin. Prinssi saapuu tiistaina. – – ” Ackté ei ollut laulanut pitkään aikaan, mutta hän ei voinut kieltäytyä prinssin pyynnöstä. Edes muutaman päivän harjoitusaika ei näytä auttaneen, ja esityksessä ääni petti usein, ja tapahtui muistikatkoja. Malmstén osasi oopperan sen verran hyvin, että pystyi auttamaan Acktéa niin, että esitys saatiin kunnialla loppuun. Hyvin sujui myös kohtaaminen, jossa Malmstén joutui nostamaan Acktén ilmaan. (Savolainen & Vainio 2002, 464.) Aino Ackté pelasti omat kasvonsa Malmsténin avulla, mutta Malmstén ehkä mielestään jossain mielessä menetti ne. Malmsténin suoritus sai hyvät arvostelut (Rahikainen 1964, 65), mutta Acktéa keuhuttiin vielä enemmän seuraavan päivän Savo-lehdessä: ” – – Loisteliaana ja soinnukkaana helisi rva Acktén jalo ääni, täyteläisenä forte-kohdissa ja taipuisana pianissimoissa. Taiteilijatar hallitsi keinovaransa täydellisesti ja niin elävöitti ja väritti Liisan luonnekuvan katsojalle unohtumattomaksi näyttämöhahmoksi.” (Pakkanen 1988, 298). Acktén tyttären Glory Leppäsen mukaan koko esitys oli hirveää katsottavaa (Savolainen & Vainio 2002, 464). Acktén vaatimukset olivat taas olleet liian korkeat, ja hänen omaa epäonnistumistaan ei oltu noteerattu julkisesti millään tavalla.

Pentti Savolainen (1980, 59) kirjoittaa: ”Aino Acktén järjestämien juhlien sarjassa viimeiset juhlakokoukset olivat kokonaisuudessaan ehkä onnistuneimmat: sekä oopperat että konsertit saivat arvostelijoilta osakseen yksimielistä tunnustusta, ja säät olivat olleet jälleen mitä parhaimmat. Se, että juhlakokoukset tällä erää päättyivät tähän, ei ainakaan johtunut siitä, että ne olisivat loppuneet omaan kelvottomuuteensa.” Malmsténin omat kommentit oopperajuhlilla ovat hänen luonteelleen tyypillisiä. Pentti Savolaiselle (1980, 57) hän kertoi kohtausten menneen ”suhteellisen mukavasti”, kun taas omissa muistelmissaan (Rahikainen 1964, 64) hän sanoo muistojen Savonlinnan päivistä olevan unohtumattomia. Hän olisi

katunut koko loppuikänsä, jos olisi jäänyt pois. Tässä yhteydessä hän ei kehu muuta kuin hyviä ilmoja, kylpylää, orkesteria ja sitä, että oli samalla kesäloma.

Näistä kommentteista voi lopullisesti tehdä johtopäätöksen, että oopperajuhlat veivät kiinnostuksen oopperaan. Puitteet olivat olleet hyvät, mutta muut tapahtumat eivät olleet muistelemisen arvoisia. Ehkä tästä syystä hän myös kieltäytyi Suomalaisen Oopperan tarjouksesta. Luvun otsikkona oleva lainaus on Robert Kajanuksen lausuma (Pakkanen 1988, 258). Se kuvaa hyvin Malmsténinkin ajatuksia, mutta hänen luonteelleen tällaiset lausahdukset eivät sopineet. Malmstén tajusi maailmassa riittävän oopperan ja niin sanotun arvostetun musiikin laulajia. Kansa, joka piti kevyestä musiikista, tarvitsi yhden Malmsténin.

Acktén ja Malmsténin välisistä suhteista ei ole jäänyt tietoa juuri ollenkaan. Ackté (1935, 192) kertoo vain juhlilla vierailleesta prinssi Hendrikistä ja aikoo kertoa juhlista myöhemmin lisää. Malmsténkaan ei kerro juuri sen enempää. Millaiset Ackté ja Malmsténin välit olivat tämän jälkeen? Ainoan maininnan, jonka löysin tästä, on seuraava: ”Aino ei koskaan antanut Malmsténille anteeksi, kun tämä pian oopperajuhlien jälkeen teki valintansa ja omistautui kevyelle musiikille.” (Pakkanen, 1988, 297). Saman mainitsee myös Warsell (2002, 613). Tätä ei liene syytä käydä epäilemään, koska Ackté piti Malmsténia taitavana laulajana ja olisi käyttänyt häntä varmasti solistitehtävissä myöhemminkin. Oopperajuhlien epäonnistuminen ei voinut myöskään olla harmittamatta.

5.5. Lauluja lapsille

Eräänä päivänä Malmsténin ollessa Parlophonin levymyymälässä hänen luokseen tuli naishenkilö tiedustelemaan, oliko myynnissä lastenlevyjä. Lastenlevyjä ei löytynyt myymälästä, mutta Malmstén lupasi niitä olevan saatavilla jouluna. Hän toteutti pyynnön tekemällä lastenlevyn itse vielä samana vuonna. Malmsténin oli helppo toimia, koska aihe oli valmiina: hän oli kertonut Ole-pojalleen satuja säestäen itseään pianolla. (Rahikainen 1964, 117–118.) Hän tunsi R.R. Ryytä, joka kirjoitti Malmsténin aiheen pohjalta tekstit vaivattomasti. Kyseessä oli ensimmäinen orkesterin säestyksellä tehty suomalainen lastenlaululevy (Kroffors 1977, 30). Lastenlaulut olivat suoraa seurausta iskelmälaulajaksi siirtymisestä, ja oopperalaulajana Malmstén ei olisi voinut niitä esittää, mutta olisi voinut säveltää niitä ainakin omien lastensa iloksi.

Pyyntö lastenlevystä esitettiin todennäköisesti melko pian Savonlinnan Oopperajuhlien jälkeen, sillä Malmstén lauloi lastenlaulut *Sairas karhunpoika* ja *Tinapoikain marssi* levyille elokuussa Saksassa (Strömmer 2002, 626–627). Malmstén levytti samalla duurivalssin *Saarijärven Liisa* pyrkiessään eroon lisänimestä ”Molli-Jori”. Ehkä oopperajuhlita sisuuntuneena hän teki edellä mainitut laulut ja halusi näyttää osaamistaan. Hän sai tästä lohdutusta oopperajuhlilta saatuun pettymykseen, ja samalla levylaulajaksi siirtyminen sai yhä enemmän vahvistusta. Lastenlaulujen tärkeys Malmsténille käy ilmi hänen sanoessaan:

”Yksilöinä olemme kaikki aivan erilaisia ja henkisestä kehityksestämmme riippuen nautimme erilaisesta musiikista. Kun toiset ovat kehityksessään päässeet niin pitkälle, että he tajuavat taidemusiikin korkeimmatkin muodot, niin toiset ovat vasta alkutaipaleella, aakkosissa.” (Rahikainen 1964, 175).

Matti Kurjensaari (1964, 30) nimeää lapset, joita ei voi pettää epäaitoudella, jopa hänen salaisuudekseen. Hän ei saanut lastenlauluista välttämättä aikanaan arvostusta, mutta hän oli tyytyväinen, sillä lastenlaulut jäivät elämään.

5.6. Vuosi 1931

Vuonna 1931 Malmstén oli jo täysin vapaa taiteilija. Vielä niinkin myöhään, kuin toukokuussa 1931, Malmstén lauloi lauluillassaan oopperaa (liite 3). Vaikka uran suunta oli jo selvillä, niin ehkä hän halusi pitää tällaisia kansan musiikkisivistystä lisääviä konsertteja, joita Yleisradiossakin oli 1920-luvun lopulla kokeiltu (Lyytinen 1996, 58). Hän on itse todennut (TV1 Viihdetoimitus, 1980), että aarian voi laulaa niin, ettei kuulijan tarvitse olla musiikin maisteri.

Malmstén kävi maaliskuun alussa laulamassa viimeiset levylaulunsa Parlophonille Berliinissä. Warsellin (2002b, 207) mukaan Malmstén huomasi, että suosion on siirryttävä maalta päin kaupunkeihin. Malmsténin levytysohjelmaan kuului ensimmäistä kertaa polkka, *Kaisa-muorin polkka*, jonka hän lauloi salanimellä Kille Kiljunen (Warsell 2002b, 200). Malmstén halusi aina laulaa mieluiten omalla nimellä (Rahikainen, 1964, 60), mutta nyt tähän tehtiin poikkeus. Kaarlo Kydön kanssa levytettiin kaksi juomalaulusikermää nimillä *Lekkerikekkerit 1 ja 2*, esittäjinä Kille ja Kalle Kiljunen (Warsell 2002b, 207). Missään ei kerrota tarkasti, miksi Malmstén käytti ensimmäistä kertaa salanimeä. Myöhemmin hän käytti salanimeä levy-yhtiön painostuksesta (Rahikainen 1964, 60). Kiljunen on sukunimenä

hyvä oivallus alkoholiaiheiseen lauluun. Yksi syy salanimen käyttöön voi löytyä jenkkan *Aviomiehen elämäntaru* tekstistä, joka on suhteellisen poikkeuksellinen.

Aviomiehen on elämäntaru, kylmä kolkko ja kuiva ja karu

Ulkona veikkojen iloinen seura, kotona kiljuva jalopeura

Ulkona immet, jatsit ja tangot, kotona on harjat ja hiilihangot

Kuuletko, kutsuu jo kuohuva viini, mutta oot kahleissa kiinni. (Warsell 2002b, 208)

Hannikaisen Talkootansseista Malmstén levytti laulut *Pentin serenadi* ja *Oli juhla ja juhannusilta* (Warsell 2002b, 207). Musiikillisesti Savonlinnan Oopperajuhlilta oli jäänyt sentään jotain hyvää mieleen. Tämän jälkeen Malmstén ei tällaista musiikkia enää levyttänyt (Strömmer 2002, 629).

6 MUUTA HUOMIOITAVAA

6.1. Levytystoiminnasta yleisesti

1900-luvun alussa levytettiin vain ooppera-aarioita ja torvisoittoa, ja vuosina 1915–1925 suomalaisia äänilevyjä ei ilmestynyt ollenkaan, lukuun ottamatta amerikansuomalaiset levytykset. Ennen vuotta 1929 suomalainen äänilevymusiikki koostui lähinnä ooppera-aarioista, torvisoitosta, kansanlauluista ja kupleteista, ja gramofonit ja äänilevyt olivat olleet tähän mennessä liian kalliita tavallisen kansan ostettaviksi. Tuontitullit kuitenkin laskivat, ja levyjä myytiin vuonna 1929 lähes 1 000 000 kappaletta. Oopperaa ei kuitenkaan haluttu kuunnella enää levyiltä, ja laulajien tehtäväksi tuli esittää romansseja ja kansanlauluja. Osa heistä käytti levyttäessään iskelmiä salanimiä, kuten esimerkiksi Ture Ara nimeä Topi Aaltonen ja ensimmäinen naissolisti Aulikki Rautavaara Terttu Raijaa. (Laitinen 1987, 20–21.) ”Harvat heistä jäivät pysyvästi alalle, sillä useimpien laulajien levyjen myynti oli heikkoa ja tulevaisuus alalla epävarma.” (Warsell 2002a). Ensimmäisiä suuria menestyksiä olivat Ture Aran nimellä Topi Aaltonen laulamien *Emma*-valssi, jota myytiin lähes 30 000 kappaletta sekä *Villiruusu* ja *Asfalttikukka* (Laitinen 1987, 20–21). Säveltäjätkin piiloutuivat salanimien taakse: vakavan musiikin säveltäjä Ernest Pingoud käytti salanimeä Lauri Ilari *Asfalttikukan* säveltäjänä (Kukkonen 1980, 29).

Tuolloin käytössä ollut levytystekniikka ei suosinut ooppera-aarioita. Sopraanojen ääni särkyi (Warsell 2002a), ja usein saattoi kuulla mielipiteen ”pois ne akat sieltä kirkumasta” (Rahikainen 1964, 72). Malmstén (Rahikainen 1964, 70–71) tajusi, että oopperan ja levytyksien yhdistäminen tulisi olemaan mahdotonta sekä taiteellisesti että teknisesti. Hän oli itse mukana soittamassa Laivaston Soittokunnan levytyksissä, jotka myös epäonnistuivat teknisesti (Rahikainen 1964, 73). Klassisen musiikin koulutus auttoi häntä kuitenkin omalla tavallaan levytyksissä: ääni kesti hyvän laulutekniikan ansiosta, ja nuotinlukutaito auttoi saamaan levytykset talteen kertaottoina.

Sinänsä ei ollut merkittävää, että oopperalaulajana kannuksensa hankkinut henkilö lauloi äänilevyjä. Jos katsotaan, ketkä muut lauloivat Parlophonille, niin huomataan, että joukossa oli hyvin paljon oopperalaulajia, kuten Arnold Tilgman, Pia Ravenna ja Sulo Räikkönen. Heidän levytyksensä (Kukkonen 1998, 220–224) erosivat huomattavasti Malmsténin levytyksistä. Kun Malmstén lauloi levyille vuonna 1929 17 tanssikappaletta ja 11 ei-tanssikappaletta, Arnold Tilgmanilla samat luvut olivat 5 ja 17. Pia Ravenna levytti 12 ei-tanssikappaletta ja Sulo Räikkönen 10. ”30-luvun puolella Suomalaista Oopperaa, kotimaisen äänilevyn miltei ehtymätöntä ja korkeatasoisinta ’levylaulajavarastoa’ ei enää, aloittelevaa Erkki Eirtoa lukuun ottamatta juuri käytetty myöskään tanssilaulujen levyttäjänä – –.” (Kukkonen 1999, 44.)

6.2. Taide- ja iskelmämusiikin arvostelu

10.12.1930 Malmstén piti Helsingin Yliopiston juhlasalissa ensikonserttinsa (ohjelma liitteessä 1). Miksi hän halusi vielä esittää klassista musiikkia, vaikka uran suunta oli jo selvä. Warsell (2002b, 198) on sitä mieltä, että Malmstén ei halunnut heittää hukkaan Väinö Lehtiseltä saamaansa oppia ja piti siksi ensikonsertin. Tietäen sen, että Malmstén oli toimissaan tunnollinen tämän voikin uskoa. ”Yleisön joukossa oli useita, jotka olisivat lähteneet kuuntelemaan konserttimusiikkia muutoin kuin levylaulaja Malmsténin esittämänä.” (Krokkfors 1977.) Oli hieman poikkeuksellista, että laulaja laulaa ensin levyille, ja pitää sen jälkeen ensikonserttinsa (Teinilä-Huittinen 1991). Malmstén (Rahikainen 1964, 66) kertookin pelänneensä tätä etukäteen ja kuulleensa myöhemmin, kuinka Heikki Klemetti oli antanut ohjeen Helsingin Sanomien arvostelija Evert Katilalle: ”Ala sitten arvostelusi näin: ’Levylaulaja Georg Malmstén antoi eilen konsertin.’” Katila arvosteli kuitenkin

konsertin sen omilla ansioilla, samoin Yrjö Suomalainen (liite 2). Molemmat mainitsevat kuitenkin Malmsténin levylaulun, mutta merkillepantavaa on se, että niin suuri kuin taide- ja iskelmämusiikin välinen kuilu tuolloin olikin, sitä ei ainakaan näissä taidemusiikin arvosteluissa tuotu esiin. Näyttää siltä, että taidemusiikki haluttiin pitää ”puhtaana”, ja kevyttä musiikkia ei taidemusiikin arvosteluissa käsitelty. Arvostelijan mahdollisia tuntemuksia Matti Kurjensaari on kuvannut seuraavasti:

”Hän (arvostelija) istuutui juhllallisesti etupenkkiin ja rupesi arvostelevaan. Hienoinen hymy karehti suupielissä. Mitä tämä oikeastaan oli? Hän tunsi rekilaulut, kupletit, kansanlaulun, taidelaulun. Mutta mitä tämä oli? Mihin sijoittaa Georg Malmstén? Arvostelija tunsi vähäistä ahdistusta, lievää neuroosia. Seurauksena oli nimitys, joka on hänen hämminkinsä muistomerkki – ”Sörkän Sibelius”. Tästä johtui, että Georg Malmstén lensi kauan toinen siipi jäässä ja toinen siipi tulella. Akateemisen arvostelun kannalta hän oli Mikki hiiri merihädässä.” (Kurjensaari 1964, 28)

Malmsténin levylaulujen tullessa kyseeseen tällaisiakin arvosteluja esiintyi: ”Yksi hyvä puoli tässä on. Sitä ei tarvitse kauan kuunnella. Tyyllillä, millä tämä uikuttaja laulunsa esittää, menee ääni nopeasti.” (Bagh & Hakasalo 1986, 87). Arvostelijan nimeä ei mainita eikä sitä, kohdistuiko tämä arvostelu joihinkin tiettyihin kappaleisiin. Kukkoson (1980, 42) mukaan arvostelu liittyi *Särkyneeseen onneen* ja muihin samaan aikaan levytettyihin kappaleisiin. Mitä enemmän kansansuosio kasvoi, sitä enemmän tuli kriittistä arvostelua. (Bagh & Hakasalo 1986, 87). Arvostelu saattoi liittyä myös kielitaisteluun, koska Malmstén ”hankki rahansa ja maineensa suomenkielisiltä suomenkielisin keinoin” (Jalkanen 2003, 303). Malmsténilla oli kuitenkin arvosteluihin vastine: hän levytti muutamia laulujaan ruotsiksi, vaikka myyntimenestystä ei ollut odotettavissa (Bagh & Hakasalo 1986, 87). Tämä oli oikeastaan mahdollista vain hänen asemansa perusteella, koska hän pystyi myös luomaan menestysvävelmiä, joilla saatiin korvattua tappiolliset sävelmät. Malmstén kertoo, että konsertti- ja iskelmämusiikkia arvostelivat samat miehet, joka oli mahdoton yhtälö. Kumpaakin on hyvää ja huonoa, joita voi arvostella asiallisesti (Rahikainen 1964, 95–96). Malmsténin mielestä iskelmämusiikin päätehtävänä oli viihdyttäminen, ja hän yritti yhdistää sillä kansan- ja taidemusiikkia (Rahikainen 1964, 175).

7 LOPUKSI

Georg Malmsténin saavutukset suomalaisen populaarimusiikin alueella tiedetään ja tunnustetaan nykyään poikkeuksetta. Hänen suosionsa suomalaisen populaarimusiikin alueella näkyy jo siinä, että hänestä on kirjoitettu hyvin vähän taidemusiikkiin liittyvissä julkaisuissa. Tämänkin tutkimuksen lähteistä suurin osa on populaarimusiikkiin liittyviä teoksia. Se mikä hänestä on muussa yhteydessä kirjoitettu, löytyy hänen muistelmistaan tai Aino Acktéta käsittelevästä kirjallisuudesta. Laivaston Soittokuntaa ja opiskeluvuosia Helsingin Konservatoriossa koskevaa kirjallisuutta en onnistunut löytämään, ja todennäköisesti sellaisia ei ole edes olemassa

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt valottamaan Malmsténin vähemmän tunnettua puolta, sillä hän teki aikanaan suuren muutoksen elämässään. Perusteellisen koulutuksen taidemusiikin puolella saanut mies muuttui koko kansan rakastamaksi iskelmälaulajaksi. Muutos ei tapahtunut hetkessä, vaan klassinen musiikki ja iskelmämusiikki kulkivat rinnakkain sekä konserteissa että levytysohjelmistossa muutamien vuosien ajan. (Strömmer, 2002).

Arthur Fuhrmann (2002) on tiivistänyt hänen elämänsä mielestäni osuvasti: ”Hänen elämänsä koostui vakavista pyrkimyksistä, johdatuksesta ja sattumista.” Hänen vakava pyrkimyksensä oli päästä sotilaskapellimestariksi, mutta sattumalta nousi ”gramofonikuume”, ja Malmstén ryhtyi laulamaan iskelmiä. Enää ei ollut mahdollista toimia sotilaskapellimestarina. Opiskelu Helsingin Musiikkiopistossa johdatti hänet Aino Acktén oopperaluokalle, jonka kevätnäytteiden seurauksena hän pääsi levyttämään. Levytystoiminta oli tuottoisampaa kuin oopperalaulu, ja innostusta siihen vähensivät huonot muistot Savonlinnan Oopperajuhlilta. Malmstén teki kuitenkin ratkaisunsa paljolti taloudellisten syiden sanelemana. Kaikkeen, mihin hän ryhtyi, hän pyrki tekemään sen kunnolla itseään säästämättä.

Suureen uran muutokseen tarvittiin mies, jolta löytyi tarpeeksi lahjakkuutta, jotta hän pystyi tällaisen ratkaisun tekemään. Hän katsoi, että hän oli saanut oman elämäntehtävänsä tässä maailmassa: hänellä oli laulunlahja, jota hänen piti käyttää kaikkien iloksi ja lohduksi. Hänen sanotaan olleen antroposofi, joka filosofoi suuria kysymyksiä ihmiselämän tarkoituksesta lähtien (Alanen, 2002). Hän osasi säveltää havaintojensa perusteella kansan

rakastamia iskelmiä ja teki ennakkoluulottomasti lauluja myös lapsille. Perusteellinen koulutus oli hänelle avuksi, kun lauluja levytettiin nopeassa tahdissa. Koulutuksen ja erityisesti nuotinlukutaidon merkitystä hän itsekin alleviivasi (Rahikainen 1964, 111–112). Hän on todennut seuraavasti:

”Loppujen lopuksi maineeseen ei ole mitään oikotietä. Suurten kansainvälisten laulajatahtien alkutaival on täynnä sitkeätä opiskelua ja lujaa työtä. Iskelmän historia on päiväperhosten historiaa. Kun jokin tuuli, laulumuoti on mennyt ohitse, laulajaa ei myöskään enää ole. Kestävään kuuluisuuteen tarvitaan hyvin paljon omaa sanottavaa ja taitoa sanoa se. Siinä sitä onkin urakkaa!” (Malmstén 1964, 113).

Ei pidä myöskään unohtaa R.R. Ryynäsen merkitystä, sillä jos Malmstén ei olisi tavannut häntä niinkin oikeaan aikaan uransa kannalta kuin tapasi, kaikki olisi aivan toisin. Tärkeä oli myös se paikka, missä he tapasivat. Voinee sanoa, että Yleisradio toi Malmsténin suuremman yleisön tietoisuuteen.

Taidepiirit olivat hänelle kateellisia, koska hän menestyi kevyen musiikin alueella taidemusiikin kustannuksella, koska oli saanut hyvän koulutuksen, jota käytti sitten hyödykseen. (Warsell 2002, 613). Tämä oli toisaalta totta, mutta Malmstén ei varmaan itsekään ajatellut, että hän olisi jotenkin pettänyt taidepiirit. Hän teki vain sen, mikä oli hänen, mutta myös Suomen kansan, kannalta parasta. Hänestä oli tärkeämpää toimia niissä piireissä, joissa tietämys oopperasta oli vähäinen, ja koko käsitteellä oli hieman huono maine (Rahikainen 1964, 70).

Miten hänelle olisi käynyt, jos hän olisi jatkanut oopperamusiikin parissa. Itse hän on todennut seuraavasti: ”Nuoren laulajan oli vaikea saada osia oopperassa. Äänialani barytonin kaikki suuremmat tehtävät annettiin varttuneemmille laulajille. Olisin saanut vuosikausia odottaa rooleja ja sillä välin pistäytyä näyttämöllä kerran illassa, laulaen kamaripalvelijan ainoata repliikkiä: Pöytä on katettu olkaa hyvä.” Juuri näin kävi hänen mukaansa opiskelukaveri Erkki Eirrolle. (Rahikainen 1964, 69–70.) Malmsténin väitettä tukee hieman myös se, että toinen oopperaluokalla ollut laulaja, Ture Ara, oli vuodet 1930–1953 Helsingin Ruotsalaisessa teatterissa ja vasta sen jälkeen Suomen Kansallisoopperassa (Kukkonen 1999, 112).

Aikalaisarvostelujen perusteella Malmsténin oopperasuoritukset olivat lähes omaa luokkaansa. Häntähän jopa pyydettiin kaksi kertaa oopperaan, joten häneen kyllä ilmeisesti luotettiin. Luottamus ei ollut kuitenkaan ehkä riittävä, sillä molemmilla kerroilla neuvottelut kariutuivat taloudellisiin seikkoihin. Kaikesta päätellen hän oli tyytyväinen ratkaisuunsa, sillä vielä vuonna 1980 hän oli valmis aloittamaan uudestaan (TV1 Viihdetoimitus, 1980).

Edellä olen luonut yhden näkökulman Georg Malmsténin uraan, ja seuraava voisi olla vaikkapa oopperavaikutteet Malmsténin sävellyksissä. Samoin voisi tutkia hieman enemmän hänen aikaansa Laivaston Soittokunnassa. Warsell (2002b, 64) mainitsee Sota-arkistosta löytyvän Laivaston soittokunnan soittorahakassakirjan. Hän on esitellyt sen sisältöä laajasti, mutta vielä tarkempi analysointi voisi olla jatkossa paikallaan. Varsinkin hänen viimeinen vuotensa Laivastossa kaipaisi todella lisäselvitystä. Myös hänen sävellysten, sanoitusten ja levytysten tutkiminen tarjoaa monia mahdollisuuksia.

Uskon tutkimukseni tuovan monille lisää uutta tietoa Georg Malmsténista ja hänen urastaan ja tulosten lisäävän kiinnostusta suomalaista populaarimusiikkia ja sen tutkimista kohtaan. Ehkä tutkimukseni innoittaa jotakin henkilöä tai useampiakin jatkamaan Malmsténin elämäntyön tutkimista uudesta näkökulmasta. Toivottavasti tutkimukseni auttaa löytämään aineistoa mahdollisiin uusiin tutkimuksiin. Toivon tutkimukseni tarjoavan myös oman näkökulmansa iskelmämusiikin alkuaikoihin ja musiikkia synnyttäneeseen henkilöön, sillä suomalaista iskelmämusiikkia oli luomassa mies, joka oli opiskellut täysin toisenlaista musiikkia.

LÄHTEET

- Ackté, A. (1935). *Taiteeni taipaleelta*. Helsinki: Otava.
- Alanen, R. (2002). Ragni Malmstén muistelee koko kansan Molli-Joria Georg Malmsténia: 'Isä oli oikea kotikissa'. *Apu*, 15, 34–37.
- Bagh, P. von & Hakasalo, I. (1986). *Iskelmän kultainen kirja*. Helsinki: Otava.
- Fuhrmann, A. (2002). Georg Malmstén 100 vuotta. *Teostory*, 27(1), 4–6.
- Gronow, P. (1965). Georg Malmsténin haastattelu. [Viitattu 8.9.2006]. Saatavissa: <http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=94&t=3&a=1816>
- Jalkanen P. (1989). *Alaska, Bombay ja Billy Boy: Jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Hakapaino.
- Jalkanen P. (1992). *Pohjolan yössä : suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, P. (2003). Haitari ja jazz: vuodet 1918–44. Teoksessa P. Jalkanen & V. Kurkela *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY, 252–339.
- Jalkanen, P. & Kurkela, V. (2003) *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.
- Jokinen, Å. (1996). Tuhannen laulun tekijä. [Viitattu 29.12.2006]. Saatavissa: <http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=94&t=3&a=2787>
- Krokkfors, M. (1977). Suomalainen lastenlevy ja Molli-Jori. *Rondo*, 15(5-6), 30–32, 37.
- Kukkonen, E. (1980). *Isoisän gramofooni: suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1929-39*. Jyväskylä: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, E. (1998). *Oi muistatkos Emma: suomalaisen levylaulun vaiheita 1920-luvulla*. Saarijärvi: Kustannuskolmio.
- Kukkonen, E. (1999). *Tuo tuuli Petsamosta: suomalaisen levylaulun vaiheita 1930-34*. Saarijärvi: Kustannuskolmio.
- Kurjensaari, M. (1964). Georg Malmsténin salaisuus. *Suomen Kuvalehti*, 48(22), 28–30.
- Kurkela, V. (2003). Kansallisen ihanteellisuuden aika: vuodet 1945–62. Teoksessa P. Jalkanen & V. Kurkela *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY, 340–461.
- Laitinen, J. (1987). Äänilevy kehittyy. Teoksessa I. Halttunen, J. Laitinen & K. Moisander *Oi muistatkos Emma: äänilevyn historiaa*. Varkaus: Liikepaino, 16–25.
- Lyytinen, E. (1996). Perustamisesta talvisotaan. Teoksessa E. Lyytinen & T. Vihavainen

- Yleisradion historia I. osa 1926–1949*. Helsinki: WSOY, 11–128.
- Pakkanen, O. (1988). *Aino Ackté: Pariisin primadonna*. Porvoo: WSOY.
- Rahikainen, E. (toim.) (1964). *Georg Malmstén: Duurissa ja mollissa*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Savolainen, P. (1980). *Savonlinnan Oopperajuhlat Aino Acktésta Martti Talvelaan*. Savonlinna: Savonlinnan Kirjapaino.
- Savolainen, P. (1995). *Balladi Olavinlinnan oopperajuhlista*. Porvoo: WSOY.
- Savolainen, P. & Vainio, M. (toim.) (2002). *Aino Ackté: Elämänkaari kirjeiden valossa*. Helsinki: WSOY.
- Strömmer, R. (2002). *Georg Malmstén 27.6.1902 – 25.5.1981: Diskografia*. Teoksessa S. Warsell *Georg Malmstén: Suomen iskelmäkuningas*. Helsinki: WSOY, 621–687.
- Teinilä-Huittinen, L. (1991). Georg Malmsténin hymyilevä muisto: Ragni Malmstén muistelee isäänsä. *ET-lehti*, 11, 4–7.
- Tilastokeskus (2009). Rahanarvonkerroin 1860–2008. [WWW-dokumentti] [Viitattu 16.1.2009]. Saatavissa: http://www.tilastokeskus.fi/til/khi/2008/khi_2008_2009-01-16_tau_001.html
- TV1 Viihdetoimitus (1980). Viihdekatsaus 11. [Viitattu 8.9.2006]. Saatavissa: <http://yle.fi/elavaarkisto/?s=s&g=8&ag=94&t=3&a=149>
- Warsell, S. (2002a). Georg Malmstén: Suomalaisen iskelmän isä. *Hiidenkivi*, 9(5), 28–31 .
- Warsell, S. (2002b). *Georg Malmsten: Suomen iskelmäkuningas*. Helsinki: WSOY.

LIITE 1: Georg Malmsténin ensikonsertin ohjelma

1930—1931

Georg Malmstén

KONSERTTI

Yliopistossa

Keskiviikkona 10 p. jouluk. klo 20.

Säestää: **LEO FUNTEK**

OHJELMA:

1. C. W. Gluck: . . . *O del mio dolce ardor.*
Giordani: . . . Ho, kara vi. (Caro mio ben)
 (lauletaan esperanton kielellä)
 2. G. F. Händel: *Aaria oopp. „Julius Caesar“.*
G. Carissimi: . . Vittoria, mio core.
 3. F. Schubert: . . . *Aufenthalt.*
C. Loewe: . . . Graf Eberstein.
A. Borodin: . . . Aaria oopp. „Prinssi Igor“.
- Väliaika -
- | | | |
|-------------------|---|---|
| 4. Yrjö Kilpinen: | { | <i>Jänkä.</i>
<i>Laululle.</i>
<i>Tunturille.</i>
<i>Dryaden I</i>
" II
" III. |
|-------------------|---|---|
5. G. Donizetti: . . *Aaria oopp. „Don Pasquale“.*
R. Schumann: Wanderlied.

Konserttiflyygeli STEINWAY & SONS.

Oy. Fazerin Musiikkikauppa.

KONSERTTI-TOIMISTO FAZER.

60

(Rahikainen 1964, 58)

LIITE 2: Arvosteluita ensikonsertista

UUSI SUOMI 11. XII 1930.

Se työsarka, jolla laulaja parhaiten tähän saakka on esiintynyt ja jolla hän on erittäin kysytty voima, on kokonaan toinen kuin konserttisali. Hra Malmstén on kuitenkin varteenotettava kyky myös vakavassa taiteellisessa mielessä. Tosin tällä asteella kuin laulaja nyt on, olisi asialle ollut eduksi jos ohjelma olisi ollut vähän toisin valittu: Se mittava alkuohjelma, joka eilen esitettiin ei oikein vielä sovellu niihin äänellisiin edellytyksiin, kuin laulajan nykyiset, hänen sinänsä kaunisvärinen barytoninsa kun löyhempijännitteisenä parhaiten pääsee oikeuksiinsa vain piano-mezzoforte vahvuudella, kun taas forte ei kaiu tarpeellisella metallikkuudella. Tuntuu siltä, kuin esittäjä tietoisesti käyttäisi nykyistä jännityksetöntä laulutapaansa, joka ei alkuohjelman aarioille voi antaa tarpeellista äänellistä linjakkuutta. Silti huomasi jo näittenkin numeroitten esityksessä, mikä meillä harvinainen esittäjälahjakkuus Georg Malmstén on, mikä seikka mitä vakuuttavimmalla tavalla ilmeni kotimaisessa, tällä kertaa Kilpisen lauluja käsittävässä ohjelmassa. Laulajan esityksessä ei ole kuolleita kohtia olemassakaan ja se esitysilme, jonka pitkin matkaa panee merkille, ei ole oppimalla hankittavissa; se on luontaista, ilmeten varsin monipuolisena. Suorastaan on vaikeata ajatella näitä lauluja syventyneemmällä ilmeellä esitetyksi! — Näin ollen olisi toivonut hra Malmsténin, kuten alussa viittasimme, alkuohjelmansakin valinneen lähempää esitystemperamenttiaan. Oletamme ilman muuta, että älykäs laulaja vastaisuutta silmälläpitäen omistaa aikaansa vakaviin laulutaiteellisiin jatko-opinnoihin, siinä määrin velvoittavaa laatua kun hänen mahdollisuutensa joka tapauksessa ovat. — Leo Funtek oli osaltaan auttamassa menestystä, joka runsaan nuorekkaan yleisön taholta tuli laulajan osaksi. — Kukkia harvinaisen runsaasti!

Y. S. (Yrjö Suomalainen)

HELSINGIN SANOMAT 11. XII 1930

Konsertinantaja, jolla laulelmien esittäjänä jo on nimi ja joka myöskin on oopperanäytännöissä koetellut voimiaan, suoritti eilen yliopistolla vakavan ohjelman vaativia aarioita, vanhempaa ja uudempaa musiikkia, sekä saksalaisia ja Kilpisen lauluja. Hra Malmstén on opiskellut Väinö Lehtisen mestariohjauksen alaisena, saavuttaen arvokkaita tuloksia: erinomaisen hengitystekniikan, keveän, notkean äänenkäytön, melkoisen taituruuden legatossa, kuviolaulussa ja parlando-esityksessä sekä selvän sanojen lausunnan. Luonnostaan hänellä on oivallinen rytmiaisti ja muuten muusikerin otteet: hän todella laulaa nuotit sellaisina kuin ne on kirjoitettu, eikä vain kuvittele laulavansa. Äänen pehmeä sointi esiintyi erityisesti edukseen mezza voce-käytössä, antaen hienon leiman ohjelman laulunumeroille. Niinpä koko Kilpis-osasto, hartaalla eläytymisellä tulkittuna, teki mainion vaikutuksen; Dryadi-laulut (Österling-sarjasta), joiden yksinkertainen musiikki sädehti kuin kirkas kolmitähtisikermä, herättivät yleistä ihastusta. — Lahjakas laulaja, jota kapellimestari F u n t e k taipuisasti säesti, sai konserttiinsa melkein täysilukuisen kuulijakunnan, paljon suosiota ja paljon kukkia.

E. K. (Evert Katila)

LIITE 3: Lauullian ohjelma toukokuulta 1931



Georg MALMSTÉN

Laulu — ilta

Oulun Seurahuoneen juhlasalissa

Sunnuntaina 3 p:nä toukokuuta 1931 kl. 20 (8).

Ohjelma:

1. C. W. Gluck: *O del mio dolca ardor*
2. O. Merikanto: *Soi vienosti murheeni soitto*
3. I. Hannikainen: *Penttin serenaadi (Laulu näytelmästä "Talkootanssit")*
4. Melartin: *Heilani kotiin, Kansanlaulu*
5. —,— *Joki* —,—
6. —,— *Tulatulla* —,—
7. G. F. Händel: *Aaria oopp. Julius Caesar*

Väliaika

8. G. Malmstén: *Sunnuntai-ilta*
9. —,— *Vårserenad*
10. E. Melartin: *Muut' älä vaadi multa (Italialainen kansanlaulu)*
11. —,— *Liisa kulta* —,—
12. G. Malmstén: *Hiljainen ääni*
13. —,— *Saarijärven Liisa*
14. —,— *Tui, tui Tuulikki*

Konsertin järjestäjä:

R. E. Westerlund O/Y:n Musiikkikauppa
Oulussa.