

Sakari Pesola

# HUMPATA VAI KUOLLA?

## Suomalainen populaarimusiikki perinteen ja kansainvälisyyden puristuksessa 1930-luvulla

Pekka Jalkanen tutki väitöskirjassaan *Alaska, Bombay ja Billy Boy* (1989) suomalaista populaarimusiikkia 1920-luvulla. Jalkasen mielenkiinnon kohde oli jazzin akkulturaatioprosessi, jonka tuloksena lähinnä Dallapé-yhtyeen piirissä kehittyi kansallinen kulttuurifuusio, haitarijatsi. Tyylin ainekset olivat yhdistelmä perinnesusiikkia ja afroamerikkalaista musiikkia torvisoitosta ja iltamamusiikista schlaageriin ja ragtimeen.<sup>1</sup> Haitarijatsia kutsuttiin aikakauden levyetiketeissä fokstrotiksi; 1950-luvulta lähtien sitä on nimetty humpaksi. Humpan synty on hyvä esimerkki kansainvälisten musiikki-innovaatioiden vaikutuksesta paikallisella ja kansallisella tasolla – “uuden” ja “vanhan” törmääminen synnyttää usein paitsi torjuntaa ja vastustusta, myös kulttuurifuusion tapaista osittaista sekä aivan apinoivaakin omaksu- mista.

Entäpä 1930-luvun populaarimusiikkikulttuurin tila? Kolmekymmentä-luku ei varsinaisesti tuonut populaarimusiikkiin mitään uutta. Merkittävintä oli ehkä uudenlainen, laajeneva musiikin *tuotantojulkisuus*, kanavat, joiden kautta populaarimusiikki ja yleisö löysivät toisensa aikaisempaa laajemmasta mielessä.<sup>2</sup> *Yleisradio* perustettiin vuonna 1926 ja vuoteen 1930 mennessä kuuntelulupien määrä oli kohonnut yli sadantuhannen. *Äänilevyteollisuus* koki vuonna 1929 ennennäkemättömän laajenemisen ns. gramofonikuumeen yhteydessä. Suomessa myytiin tuolloin yli miljoona äänilevyä, lukema, johon yllettiin uudelleen vasta 1960-luvun lopulla. *Elokuvat* oppivat puhumaan ja laulamaan kolmekymmentäluvun vaihteessa. Kaikki nämä vakiintuivat ennen toista maailmansotaa osaksi tavallisten ihmisten arkipäivää.

Johan Wennhallin mainiosta nuorisotutkimuksesta *Från djäkné till swing-pjatt* (1994) käy ilmi, että suuri osa ruotsalaisnuorisosta alkoi seurata tiiviisti angloamerikkalaista populaarimusiikkia, jazzia ja swingiä, jo 1930-luvun puolella.<sup>3</sup> Naapurissa syntyi kansanvalistuksellisesta yhtenäiskulttuurista eriytyvää “mosaiikkimaisempaa”, jopa autonomista nuorison musiikkikult-

<sup>1</sup> Pekka Jalkanen, *Alaska, Bombay ja Billy Boy. Jazz-kulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2 1989, 360.

<sup>2</sup> Ks. Oskar Negt & Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von Bürgerlicher und Proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1972, 12, 35-44. Negt ja Kluge esittelivät kirjassaan Frankfurтин koulukunnan hengessä ja Jürgen Habermasin julkisuustutkimuksen pohjalta tuotantojulkisuuden käsitteen. Teollistetut tuotantotulokset ovat heille porvarillisen julkisuuden uusia muotoja ja tuotantosfäärin välitöntä ilmaisua. Niihin luokituu myös tajunta-teollisuus siihen liittyvine kulutuksen ja mainonnan suhteineen. Tässä tuotantojulkisuus on määritelty niiksi kanaviksi, joiden kautta populaarimusiikki

saattoi tulla välitöntä, akustista kosketusta laajemmasta mielessä ihmisten kuultaville.

<sup>3</sup> Johan Wennhall, *Från djäkné till swingbjatt. Om de moderna ungdomskulturerna historia*. Norrköping: Etnolore 16 1994, 113-124.

<sup>4</sup> Tangon afroamerikkalaisesta alkuperästä ks. Jalkanen 1989, 340.

<sup>5</sup> Pekka Gronow – Ilpo Saunio, *Äänilevyn historia*. Porvoo: WSOY 1990, 111, 155-159, 215; Marjo-Riitta Saloniemi, *Suomalaisen gramofonimusiikin läpimurto ja suosio 1920-luvulla*. Suomen historian pro-gradu –työ (painamaton). Tampereen yliopisto 1986, 93-95.

<sup>6</sup> Saloniemi 1986, 53, *Suomen Musiikkilehti* 16/1929, 260-261; Einari Kukkonen, *Isoisan gramofoni. Suomalaisen levyiskelmän vaiheita 1929-1939*. Jyväskylä: Kustannuskolmio 1980, 14-15.

<sup>7</sup> Pekka Gronow, "Suomen äänilevyteollisuus vuoteen 1945". Teoksessa Rainer Strömmer – Urpo Haapanen, *Suomalaisten äänilevyjen luettelo 1920-1945*. Helsinki: Suomen äänitearkiston julkaisu n:o 19 1981, xix-xx.

<sup>8</sup> Strömmer-Haapanen 1981.

tuuria, joka ei ollut enää aikaisemmassa laajuudessa kiinni oman maan perinteessä. 1930-luvulta lähtien ruotsalainen populaarimusiikki elikin sitten tiiviissä yhteydessä angloamerikkalaiseen. Viimeaikainen näyttö ruotsalaisen popin ylikansallisuudesta on sen menestys maailmanlaajuisilla markkinoilla. Voisiko suomalaisen populaarimusiikin "sisäänpäin käpertymisellä" olla juuria kolmekymmentäluvulla saakka vai oliko tuolloin olemassa myös mahdollisuus kansainvälisempään suuntautumiseen Ruotsin tapaan? Millainen oli modernimman ulkomaisen ja kotimaisen ja toisaalta perinteisemmän suomalaisen populaarimusiikin välinen jännite 1930-luvun tuotantojulkisuudessa?

### Kotimaisen iskelmän hegemonia äänilevyillä

*Iskelmä* vakiintui 1930-luvun suomalaisen tanssimusiikin yleisnimitykseksi, kategoriaksi, jonka alle kaikki uudempi ja myös vanhempi tanssimusiikki luettiin. Termin isä oli Yleisradion kamreeri Roine Rikhard (R.R.) Ryyänen, joka oli aikakauden suosituimman laulajan Georg Malmsténin vakiosanoittaja. Iskelmässä elivät rinnakkain populaarimusiikin uudempi ja vanhempi kerrostuma. Haitarijatsi eli fokstrotti ja toinen afroamerikkalaispohjainen musiikkilaji, tango, edustivat levyillä edellistä; jenkat, polkat ja valssit jälkimmäistä.<sup>4</sup> Jazzin käsite oli 1930-luvun julkisuudessa kovin sumea. Siihen saatettiin sisällyttää afroamerikkalaisen jazztyylin ja suomalaisen haitarijatsin lisäksi ylipäätään kaikki levyiltä kuultu tanssimusiikki. Jotkut edelläkävijät olivat tietoisia käsitteen väärinymmärtämisestä, mutta heidän äänensä alkoi kuulua vasta 1930-luvun puolivälin jälkeen.

Äänilevy ei vielä 1930-luvulla valloittanut maata. Levyjen valmistaminen oli mutkikasta eikä kotimaisia levyprässejä ollut ennen vuotta 1938 ja turkulaisista Saaristokauppa Oy:tä. Ihmisten taloudellinen tilanne ei 1930-luvun alkupuolen Suomessa ollut kehuttava, joten levyjen ja gramofonien omistus yleisty vasta vuosikymmenen loppupuolella. Vuosi 1929 säilyi poikkeuksellisenä kulutushuippuna. Levymyynti laski romahdusmaisesti 1930-luvun alussa, koska kaupunkien ja maaseudun työväestö ei enää kyennyt ostamaan levyjä. Äänilevy oli taloudellisen tilanteen kiristyessä ylellisyys-hyödyke, josta oli helppo luopua. Työväki kauppasi gramofonejaan pois rahapulassa vuonna 1930.<sup>5</sup> Gramofoni sai myös kilpailijan radiosta ja äänilekuvista.

Suomalaiset ostivat joka tapauksessa kotimaista musiikkia. Hajatietojen mukaan 1920-luvun lopulla myydyistä äänilevyistä 80% koostui kotimaisesta musiikista vaikka ulkomaalaisia nimikkeitä oli tarjolla kahdeksankertainen määrä.<sup>6</sup> Kotimaista suosittiin myös jatkossa. Vuodelta 1939 on olemassa tarkempaa tullitilastoon perustuvaa eriteltyä tietoa ulkomaisten ja kotimaisten levyjen tuonnista, ja suhde oli edelleen sama kuin kaksikymmentäluvun lopulla.<sup>7</sup>

Korkeat tuotantokustannukset ja laman rajoittamat kulutusmahdollisuudet pakottivat levyteollisuuden pitäytymään harvoissa "varmoissa" nimissä. Tämä aiheutti standardoimista levytetyssä musiikissa. Georg Malmstén oli 1930-luvun alun valovoimaisin levylaulaja ja säveltäjä, jonka vertaiseksi nousi ainoastaan Dallapé solisteineen. Kun nämä kaksi liittyivät yhteen levyillä vuonna 1933, voidaan puhua heidän yksinvallostaan alalla. Vuonna 1934 Dallapé solisteineen levytti peräti puolet kaikista julkaistuista levypuoliskoista, 77 kappaletta.<sup>8</sup> Pekka Gronowin ja Seppo Bruunin mukaan miltei puolet

Levypuoliskojen määrät ja jakautuminen tyyllilajeittain v.1930-1937.									
	valssi	fokstrotti	tango	polkka	jenkka	muu tm	muut	levy- puo- liskot yht.-	levyt yht.
1930	164	76	11	42	9	25	143	470	244
1931	99	81	4	14	4	5	48	255	129
1932	53	54	5	4	2	2	20	140	70
1933	48	52	14	1	2	2	9	128	64
1934	54	49	15	10	9	2	15	154	77
1935	63	51	35	20	19	3	34	225	113
1936	73	64	43	25	29	3	14	251	126
1937	96	66	56	29	39	4	64	354	177

Eri tyyllilajien osuus suomalaisista levytyksistä v. 1930-1937.					
	valssi	fokstrotti	tango	polkka	jenkka
1930	34.893	16.17	2.34	8.936	1.915
1931	38.82	31.765	1.57	5.49	1.57
1932	37.86	38.57	3.57	2.857	1.429
1933	37.5	40.625	10.94	0.781	1.562
1934	35.065	31.818	9.74	6.494	5.844
1935	28	22.667	15.56	8.889	8.444
1936	29.084	25.498	17.13	9.96	11.55
1937	27.119	18.644	15.82	8.192	11.02

Lähde: Omat laskelmani Strömmer-Haapanen 1981 pohjalta. Ks. viite 8.

<sup>9</sup> Pekka Gronow -  
Seppo Bruun,  
Popmusiikin vuosisata.  
Helsinki 1968, 40.

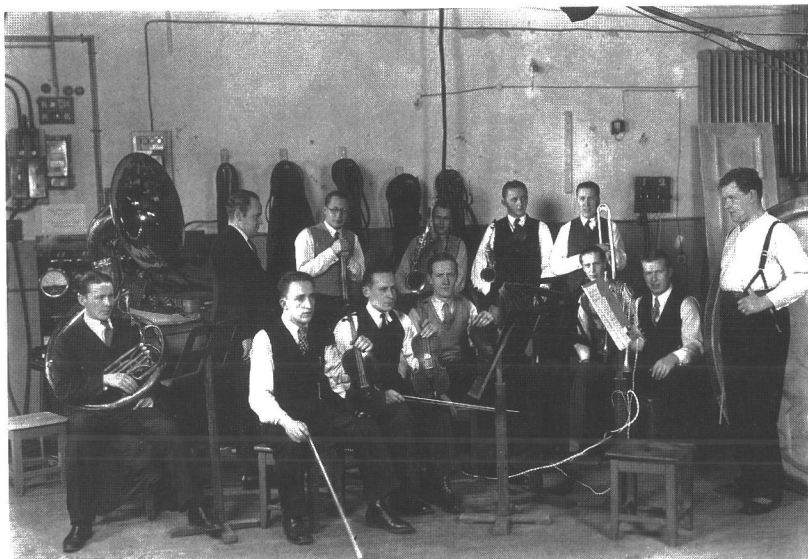
<sup>10</sup> Sakari Pesola,  
Särkynyt onni. Suoma-  
lainen kevyt musiikki ja  
tuotantojulkisuus vuosina  
1929-1938. Suomen  
historian pro-gradu -työ  
(painamaton). Helsingin  
Yliopisto 1995, 38.  
Taulukko on laadittu  
Suomalaisten äänilevyjen  
luettelon (Strömmer-  
Haapanen 1981)  
mukaan. Joitakin levy-  
puoliskoja saatettiin  
julkaista pariin kertaan,  
ja siksi levypuoliskojen  
määrä on joinain  
vuosina pienempi kuin  
levyjen määrä kerrot-  
tuna kahdella. Joskus  
harvoin saattoi yhdellä

kolmekymmentäluvulla myydyistä levyistä oli Dallapén levyttämiä.<sup>9</sup>

Iskelmän hegemonia levytyksessä musiikissa alkoi vuodesta 1931. Vuotta aiemmin ja etenkin gramofonikuumeen vuonna 1929 levytettiin vielä paljon esimerkiksi kupletteja, salonki- ja taidemusiikkia, kansanlauluja ja soitto-kuntien marsseja. Vuosina 1931-1937 oli iskelmän viiden päättansilajin osuus levytyksestä musiikista peräti 80-90 prosenttia.<sup>10</sup> Alkuvuosikymmenellä pelkästään valssin ja fokstrotin yhteenlaskettu osuus levytetystä musiikista oli valtava, vuonna 1933 liki 80% (!) kaikesta levytetystä musiikista. Yleensä levyillä olikin toisella puolella valssi, toisella foksi. Vuodesta 1935 lähtien haitarijatsifokstrotti alkoi jäädä taka-alalle ja vanhakantaisemman iskelmän asema vahvistui jenkkan ja polkan muodossa. Dallapén levyttämien materiaalin tyylikehitys noudatteli samoja linjoja kuin yleisempikin kuvio – yhteyhän muokkasi sitä olennaisesti. Haitarijatsifokstrotin korostuminen vuosikymmenen alussa johtui pitkälti Dallapén toiminnasta.

Polkka ja jenkka olivat leimallisia maaseudun tanssilajeja, levyiltä niitä kuultiin aluksi harvemmin. Levysoitinten ja radioiden hidas mutta väijää-mätön leviäminen maaseudulle johti siihen, että musiikin kuluttajakunta laajeni. Maalaistumisen täytyi näkyä musiikkituotannossakin. Ensimmäisenä reagoijana oli Dallapé, joka oli vuonna 1932 alkaneilla maaseutukiertueillaan nähnyt, millainen musiikki kansaan vetosi. Vuonna 1934 alkanut polkka- ja jenkkaosuuksien nousu oli pitkälti heidän ansiotaan: he levyttivät tuolloin 8

levy puoliskolla olla  
enemmän kuin yksi



Meidän poikamme merellä. Kuva: SEA.



Meidän poikamme merellä. Kuva: SEA.

polkkaa ja 6 jenkkaa aikaisempien yhden tai kahden sijasta.<sup>11</sup> Levypuolisko-  
jen kokonaismäärän ollessa vähäinen tämä tuntui heti. Seuraavina vuosina  
tuli muita esittäjiä perässä. Levyillä polkka ja jenkka esiintyivät lähes aina  
pareina. Yhdessä ne nousivat kolmekymmentäluvun loppuvuosina jopa ohi  
taantuvan fokstrotin.

Tangon nousu suomalaisten suosioon alkoi jo 1930-luvun puolivälistä.  
Se esiintyi yhä useammin levyillä valssin toisena puoliskona fokstrotin  
sijaan. Tilaa sai myös amerikkalaisvaikutteinen, keinahteleva swing-tyylinen  
fokstrotti. Orastavaa angloamerikkalaisten yhtyeiden vaikutusta näkyi mei-

käläisten kokoonpanojen orkestraatioissa, ohjelmistoissa ja ilmiäsuissa. Haitarit ja bassotorvet saivat väistyä torviseksioiden ja kontrabassojen tieltä, villapaidat vaihtuivat frakeiksi ja kansainvälisiä jazz- ja swing-hittejä kuuli etenkin Helsingin, Turun ja Viipurin tanssiravintoloissa. Foksin suomalais-kansallinen muunnos, kulmikas ja höyryjyrämaisesti humppaava haitarijatsi osoittautui kaupunkilaisyleisölle ehkä liian vanhanaikaiseksi. Esiin nousi kaksi Dallapéta “modernimpaa” orkesteria, Georg Malmsténin veljen Eugenin luotsaama Rytmi-Pojat ja Klaus Salmen Ramblers. Levypuoliskojen määrässä nämä kirivät 1930-luvun lopulla jopa Dallapén rinnalle, mutta nekin joutuivat tuottajien painostuksesta levyttämään lähinnä vihaamiensa polkkia ja jenkoja.<sup>12</sup> Todellista jazzia levyille päätyi vasta vuosikymmenen lopulla. Koska ulkomaisia levyjä ei paljon ostettu, eivät ne suuresti vaikuttaneet suomalaisen suuren yleisön mieltymyksiin, korkeintaan uuden populaarimusiikkikulttuurin etujoukkoon, vakaumuksellisiin jazzinharrastajiin.

### Elokvien musiikki<sup>13</sup>

Kotimaisen äänielokuvan kausi alkoi varsinaisesti vuoden 1931 alusta, neljä vuotta myöhemmin kuin ensimmäinen täyspitkä äänielokuva, *Jazzilaulaja* (*The Jazz Singer*), oli tullut ensi-iltaan Yhdysvalloissa. Tosin vuonna 1929 Turkulaisen Lahyn-filmin äänielokuvapioneerit olivat jo esittäneet lyhytelokuvan, joka sisälsi soitto- ja tanssiesityksen sekä Th. Weissmanin laulaman kupletin. Hieman myöhemmin Turussa nähtiin toinenkin äänifilmi, jossa puolestaan lauloi suosittu kuplettinikkari Rafu Ramstedt. Äänielokuva ja populaarimusiikki nitoutuivat heti yhteen niin Yhdysvalloissa kuin meilläkin. Ruotsalaisilla tuottajilla, samoin kuin yhdysvaltalaisella Paramountilla, oli Kari Uusitalon mukaan suunnitelmia suomalaisten äänielokuvamarkkinoiden valtaamiseksi, mutta lamakausi esti nämä hankkeet ja suomalainen äänielokuva sai kehittyä itseksensä.<sup>14</sup>

Suomalaiset elokuvayhtiöt ja -teatterit olivat vuonna 1931 todella kiperässä tilassa ja monet tekivät konkurssin. Investointeja äänielokuvalaiteisiin olisi täytynyt tehdä juuri silloin kun ihmisillä oli kaikkein heikoimmat mahdollisuudet käydä elokuvissa. Vuonna 1932 ei helmikuun jälkeen tullut uusia kotimaisia näytelmäelokuvia ensi-iltaan lainkaan. Myös Suomi-Filmin talous oli heikko. Sille käänteentekeväksi elokuvaksi muodostui Erkki Karun vuonna 1933 ohjaama sotilasfilmitoimitus *Meidän poikamme merellä*. Pääosassa esiintyi pontevasti suomalaisten iskelmälaulajien ykkönen, Georg Malmstén, joka sävelsi musiikin elokuvaan ja Karun kanssa käsikirjoitti sen. Lamasta huolimatta yleisö löysi elokuvan.

Malmstén oli aikaisemmin säveltänyt musiikkia virolais-suomalaiseen elokuvaan *Auringon lapset* (1932). Upea nimikappale oli kaikki, mitä elokuvasta jäi elämään Suomessa; itse elokuvaa ei meillä nähty. *Meidän poikamme merellä* -elokuvan myötä iskelmä löi läpi kotimaisissa elokuvissa. Tätä edeltäneisiin äänielokuviiin oli musiikki koottu lähinnä kansanlauluista, marsseista ja taidemusiikista. “Leila” sekä “Aallokko, aallokko kutsuu” soivat nyt valkokankaaltakin käsin, levyillä ne oli julkaistu jo aikaisemmin. Malmstén näytteli ja sävelsi musiikkia samana vuonna vielä kolmessa muussa elokuvassa, *Voi meitä, anoppi tulee!*, *Pikku myyjätär* ja *Herrat täysihoidossa*, mutta keskittyi niiden heikohkon menestyksen jälkeen Dallapén kapellimestarin tehtäviin ja levytyksiin. Vuoden 1933 seitsemästä elokuvasta Malmstén sävelsi musiikin siis peräti neljään, muihin musiikin tekivät Tapio

kappale, ja tuolloin oli lähes aina kyseessä luokka “muut” (kansanlauluja yms.). “Muu tm” tarkoittaa muuta tanssimusiikkia: esimerkiksi vuonna 1930 levytettiin jopa 13 one-stepiä. Vuoden 1930 asetelmiin vaikuttaa vielä muun tanssimusiikin ja muun musiikin osuus, yhteensä noin 36% levytetystä musiikista.

<sup>11</sup> Pesola 1995, 82.

<sup>12</sup> Pesola 1995, 42; Jalkanen 1989, 324.

<sup>13</sup> Luku pohjautuu pitkälti Suomen kansallisfilmografian osien 1 ja 2 (julkaisija Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1995 (osa 2) ja 1996 (osa 1)), kulloinkin kyseessä oleviin kohtiin. Muut viitteet on merkitty erikseen.

<sup>14</sup> Kari Uusitalo, *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931-1939*. Keuruu: Otava 1975, 15-17.

<sup>15</sup> Uusitalo 1975, 70.

<sup>16</sup> Anu Mäntyranta, *Finsk filmmusik belysning av arbeten av Harry Bergström och Markku Kopisto. Pro-gradu – avhandling i musikvetenskap. Åbo Akademi 1985, 18-22.*

<sup>17</sup> Musiikkitieto 9-10, 148.

Ilomäki (*Hiljaisuuden talo*), modernistisäveltäjä Uuno Klami (*Ne 45000*) sekä tanssimuusikko Yrjö Kajo (Gunaropoulos) Melody Boys -orkesterinsa kera (*Sininen varjo*). Kotimainen iskelmä auttoi Malmsténin muodossa Suomi-Filmiä merkittävästi sen vaikeana aikana.

Vuosi 1933 sisälsi toivonpilkahduksen kotimaiselle elokuvatuotannolle, mutta seuraavat kaksi vuotta olivat hiljaisia. Suomi-Filmin toimintaa vaikeuttivat edelleen talousasiat ja niiden lisäksi sisäiset ongelmat. Muilla yhtiöillä ei juuri toimintaa ollut – esimerkiksi Fennica-filmi joutui suoritus-tilaan vuonna 1934. Erkki Karu oli 1933 erotettu perustamansa Suomi-Filmin johdosta, mutta hän toi heti seuraavana vuonna markkinoille uuden yrittäjän, Oy Suomen Filmiteollisuuden.<sup>15</sup> Loppuvuosikymmen olikin näiden kahden ”SF:n” taistelua, muille yrittäjille jäi vain rippeitä.

Vuosien 1935 ja 1934 kymmenessä elokuvassa iskelmällä oli edelleen sijansa. Rafu Ramstedtin tekemiä lauluja kuultiin elokuvassa *Helsingin kuuluisin liikemies* (1934) ja Georg Malmstén innostui taas sorvaamaan kappaleita elokuvaan *Syntipukki* (1935). Paitsi että Tauno Palo ja Ansa Ikonen näyttäytyivät ensi kertaa yhdessä *Kaikki rakastavat* –elokuvassa (1935), niin samalla nousi elokuvamusiikintekijöiden riviin myös uusi nimi, Harry Bergström, tosin vielä ainoastaan sovittajana. Bergström oli kiinnostunut aidosta jazzista. Tanssimusiikkia hän oli soittanut jo vuosia ammatikseen, ja lisäksi hänellä oli takanaan konservatorio-opintoja. Bergström oli mieltynyt enemmän englantilaiseen kuin saksalaiseen populaarimusiikkiin, pianistinakin hän edusti englantilaisävytteistä ”salonkising” –tyyliä. *Kaikki rakastavat* –elokuvan tulos tyydytti Suomi-Filmin johtoporrasta, ja jatkoa seurasi: Bergströmin säveltämä *Vaimokkeen* (1936) nimikappale oli hitti myös iskelmänä.<sup>16</sup>

Vuosien 1936-1938 41 näytelmäelokuvaan musiikkia kokosivat ja sävelsivät eniten Harry Bergström (kahdeksaan), Martti Similä (kahdeksaan) ja Tapio Ilomäki (viiteen). Elokuviissa soitti usein Helsingin Teatteriorkesteri. Ilomäki kokosi musiikin yleensä vapaasti käytettävissä olleesta musiikista, lähinnä kansanlauluista, mutta iskelmäkin hän käytti. Bergström käytti iskelmiä paljon, mutta myös korkeakulttuurillisempaa musiikkinäkemyttä edustaneen Martti Similän musiikkikoosteisiin lipsahti Dallapén ja Malmsténin lauluja esimerkiksi elokuvissa *Lapatossu* (1937) ja *Rykmentin murheenkryyni* (1938). Eugen Malmstén ja Rytmi-Pojat olivat esillä Dallapéta enemmän kolmekymmentäluvun lopun elokuvissa. Näyttelijäsolisteista merkittävin oli Tauno Palo, jota Dallapé säesti usein levyillä.

Kotimaisen elokuvan sisällä käytiin rajanvetoa taiteellisen ja iskelmällisen elokuvamusiikin, ”korkean” ja ”matalan” välillä. Elokuviien velvollisuudesta kehittää ja valistaa katsojiaan keskusteltiin elokuva-alan lehdissä sekä musiikkilehdissä. Vakavamman musiikin edustajille iskelmän käyttö elokuvissa merkitsi tason laskua.<sup>17</sup> Vahva vasta-argumentti oli että turmiolliseksi koettu iskelmä myi elokuvia. Hyvä tunnussävelmä oli 1930-luvullakin mainio markkinointikeino. Elokuvia suunnattiin tavalliselle rahvaalle, joten ”kansanvalistushenki” ei kannattanut. Merkittävin yritys yhdistää elokuvaan taidemusiikkia oli kenties Leevi Madetöjan musiikki elokuvaan *Taistelu Heikkilän talosta* (1936).

1930-luvun lopulla kotimainen elokuva eli viimeinkin kukoistuksen aikaa. Myös ulkomaisia elokuvia katsottiin. Ne olivat äänilevyjä merkittävämpi kanava angloamerikkalaiselle jazz- ja swingmusiikille levitä Suomeen. 1930-luvulla maahan tulleet amerikkalaiset musiikkielokuvat olivat etenkin muusikkojen suosiossa. Esimerkiksi Kotkassa tulevat Harmony Sistersit eli

Valtosen sisarukset Vera, Maire ja Raija hullaantuivat jo vuosikymmenen alussa lähtemättömästi amerikkalaisten elokuvien musiikkimaailmaan.<sup>18</sup> Musiikkielokuvat olivat elokuvateattereiden omistajille kannattavia sijoituksia, sillä ne kuuluivat alempaan verotusluokkaan.

Näyttäisi siltä, että ulkomaalaisilla elokuvilla oli merkitystä etenkin suurimpien kaupunkien muuttuvan musiikkimaun suhteen. Maaseudulla pyörineet kotimaiset elokuvat pönkittivät entisestään vahvaa kotimaisen perinnesäveltäminen ja siihen pohjautuneen iskelmän asemaa. Helsinkiläisten jazzin ystävien vuosina 1934-37 julkaisemassa Rytmi-lehdessä esiteltiin angloamerikkalaista musiikkia levyillä ja elokuvissa sekä arvosteltiin Yleisradion ”jazzinvastaista” linjaa. Dallapé sai lehden taholta tuta olevansa liian ”vanhanaikainen”. Maaseutukierteen jälkeinen Helsingin keikka vuonna 1934 sai huutia: ”Epäilemättä ovat harmonikat, jotka nyt korvasivat brassin, välttämättömiä maaseudulla, mutta kaupunkiyleisö vaatii brassia! ... Oli pieni väärinkäsitys kutsua konserttia jazzkonsertiksi! Nimitys on aivan harhaanjohtava ja tukee sitä meidän kansassamme yleistä väärinkäsitystä, että jazz on samaa kuin suomalaiset kansanlaulut, tangot ja haitarivalsit.”<sup>19</sup> Dallapén radioesiintymisestä todettiin: ”Ulkomaiden tanssimusiikkiin tottuneen kuulijan korvissa oli ohjelma vallitsevine kotimaisine sävellyksineen ehkä liian itkuun vetävä, kuplettifoxoja ja huumoria kaivattiin”.<sup>20</sup> Pian reagoi Dallapékin ajan henkeen. Vuonna 1938 yhtyeen johtajaksi tuli amerikansuomalainen Bruno Laakko, ja niinpä Dallapé salanimellä Lepakot levytti vuonna 1939 joitakin varsinaiseksi jazziksi luokiteltavia levytyksiä, muun muassa mainion ”Kissa vieköön” –foksin.

<sup>18</sup> Maarit Niiniluoto, *Sulle salaisuuden kertoma voisoin. Harmony Sistersin tarina.* Juva 1992, 48-54.

<sup>19</sup> Rytmi, 5/1934, 60, 70.

<sup>20</sup> Rytmi 7-8/1934, 97, 103.

<sup>21</sup> Rytmi 3/1935, 7 ja 1/1936, 4.

<sup>22</sup> Vilho Suomi, *Suomen Yleisradio 1926-1951.* Helsinki 1951, 92-94.

### **Yleisradio valistaa kansaa**

Tärkeä saavutus Rytmi-lehdelle oli kevyen musiikin radio-orkesterin perustaminen Yleisradion kanssa. Rytmin radiopojat, johtajanaan Eugen Malmstén, syntyivät syksyllä 1934. Tällä pyrittiin vankentamaan tanssimusiikin asemaa radioaalloilla ja mahdollistamaan angloamerikkalaisempien musiikkitalaidustusten esillepääsy. Rytmi katsoi nykyaikaisen tanssimusiikin olevan tärkeä osa sivistysmaiden radio-ohjelmistoa. Vertailumaina olivat Yhdysvallat ja Englanti, joissa radioitiin tanssimusiikkia jopa kaksi kertaa joka päivä. Teorian siitä, että jazz olisi siveellinen vaara, katsottiin ontuvan jo senkin takia, että sillä oli niin vankka asema näissä ja muissa kulttuurimaissa.<sup>21</sup> Alkuvaiheessa yhtye esiintyi vain radiossa, mutta jo vappuna 1935 julkisesti, Helsingin messuhallin vihkiäisjuhlassa. Nimi lyheni radion aloitteesta pian Rytmi-Pojiksi.

Yleisradion ohjelmisto oli jakaantunut jo perustamisvuodesta 1926 lähtien musiikki- ja puheohjelmiin. Radion elävää musiikkitarjontaa varten oli perustettu vuonna 1927 lähinnä klassista musiikkia soittanut radio-orkesteri. Yleisradio pyrki ottamaan huomioon erilaiset kuuntelijat siten, että eri viikonpäivät omistettiin erityyppisille ohjelmille. Pian tuli tavaksi, että lauantai-iltaisin ohjelma päättyi tanssimusiikkiin, jota saatiin eri ravintoloista.<sup>22</sup> 1920-luvun lopulla puoli yhdeksän tanssiaisissa tilaa saivat Dallapé, Suomi Jazz Orkesteri, Amarillo, Rapido, Bolero ja monet muut eksoottisilla nimillä varustetut orkesterit. Modernimman jazzin päänimi Zamba sai jopa viikoittaisen vakioajan. Yleisradio näytti 1920-luvun lopulla tähänneen tosissaan musiikin monipuoliseen tarjontaan. Yleisradiosta ei silti tullut populaarimusiikin tyylinüudistajaa. Pekka Jalkasen mukaan radion omat populaarimusiikkiohjelmat mukautuivat jo kolmekymmentäluvun

<sup>23</sup> Jalkanen 1989, 325.

<sup>24</sup> Yleisradio 16/1929, 241-243.

<sup>25</sup> Vuodelta 1933 on olemassa tietoa ohjelmien kustannuksista. Ylivoimaisesti kalleinta ohjelmaa valmisti radio-orkesteri avustajineen (722 mk/10 min), seuraavana tulivat sinfoniat (435 mk/10 min). Halvinta ohjelmaa oli tanssi- ja ravintolamusiikki (93 mk/10 min), kieliopetus (96 mk/min) sekä urheilukilpailut ja selostukset (99 mk/10 min). Hanurinsoitto ja kuplettilaulu eivät myöskään kuuluneet kalliimman pään ohjelmiin. Yleisradion arkisto: Johtokunnan pöytäkirja 6/1934 (22.1.1934), liite 3.

<sup>26</sup> Pirkko Tulppo (toim.), *Radioamatööreistä tajuntateollisuuteen*. Porvoo 1976, 116-122.

<sup>27</sup> Pesola 1995, 46-59. Radion musiikkiohjelmiston sisältöä voi selvittää Yleisradion vuosikertomuksista 1929-1938.

<sup>28</sup> Veli-Matti Henttonen, *Jazz musiikkina ja kulttuuri-ilmionä ennen toista maailmansotaa*. Yleisen historian pro-gradu -työ (painamaton). Turun yliopisto 1983, 88-89.

<sup>29</sup> Usko Saraneva, *Kun radio tuli meille*. Helsinki: Yleisradio. Suunnittelu- ja tutkimusosasto, Sarja B 1982, 96-97.

<sup>30</sup> Henttonen 1983, 87-88.

alussa äänilevyteollisuuden malleihin.<sup>23</sup> Jazzorkestereita ei 1920-luvun lopun tapaan ollut esillä.

Ohjelmapääällikkö Erkki Kivijärven mukaan radio ei saanut olla pelkkä huvitteluväline, vaan sen tuli olla ennen kaikkea kulttuuritekijä. Ikäviksi leimatut esitelmät olivat tärkeämpiä kuin "kaikenkarvaiset jazz-rämpytykset, mitättömät kupletit ja pelkästään naurattamisen tarkoituksessa esitetyt pilat ja leikinlaskut".<sup>24</sup> Pyrkimyksen toteutumisesta vastasi keskeisesti musiikki-ohjelmapääällikkö ja ylikapellimestari Toivo Haapanen, joka toimi virassa vuosina 1929-50. Haapanen ei nähnyt tavallisen tossunkuluttajan mielimuusiikin kehittämistä tarpeelliseksi; tärkeätä oli hänen musiikkimakunsa jalostaminen taidemusiikin ja arvokkaan kansanmusiikin ihanteiden mukaan. Haapanen huolehti erityisesti radio-orkesterin vahvan aseman säilymisestä ohjelmistossa, vaikka se aiheutti Yleisradiolle melkoisia kustannuksia. Radio-orkesterin ja sen avustajien tuottama ohjelma maksoi nimittäin Yleisradiolle liki kahdeksan kertaa enemmän kuin tanssi- ja ravintolamusiikki.<sup>25</sup>

Yleisradion vuosikertomuksissa Haapanen kertoili orkesterin tekemisistä huomattavan seikkaperäisesti vuodesta toiseen ja painotti jatkuvasti sen merkitystä. Muut musiikilliset toiminnot, etenkin kevyen musiikin alueella, olivat toissijaisia. Musiikkiohjelmapäälikölle populaarimusiikki näyttäisi olleen yhtä ja samaa – sen sisällä ei ollut erikseen hyvää eikä huonoa. Vuonna 1934 uudeksi ohjelmapääliköksi nimitettiin entinen esitelmäpäälikkö Ilmari Heikinheimo. Hän otti asiakseen keventää ja kansanomaistaa Yleisradion ohjelmia. Kuivakiskoiset esitelmät ja järjestöohjelmat saivat väistyä, ja tilalle tuli musiikkia, selostuksia, haastatteluja ja keskusteluja.<sup>26</sup> Musiikkiohjelmien keventämisestä Heikinheimo sai otella Haapasen kanssa. Vuoteen 1934 saakka kevyen musiikin osuus oli rajoittunut vuoden 1927 tapaan enimmäkseen lauantai-iltaan. Ainakaan kulut eivät olleet syynä sen esittämisen vähyyteen.

Musiikin osuus ohjelmatarjonnasta oli kolmekymmentäluvulla jatkuvasti yli puolet. Tanssi- ja iskelmämusiikin osuus jäi noin 5-10% osuuteen ohjelmaajasta. Kun äänilevyjen soittamisen osuus ohjelmaajasta liki nelinkertaistui vuonna 1936, ei se merkinnyt varsinaisesti kevyen musiikin osuuden lisääntymistä.<sup>27</sup> Yleisradiossa oli ryhdytty kokoamaan omaa levystöä vuonna 1934. Ennen talvisotaa Yleisradion levystössä oli eniten Dallapén levyjä, 113 kpl. Ulkomaiset tanssilevyt -nimikkeen alla oli noin 400 levyä, joista 149 oli englanninkielisiä ja 199 saksankielisiä. Saksankielisiä levyjä oli enemmän ja niitä myös soitettiin enemmän. Amerikkalaista jazzia ei radiosta paljon kuultu.<sup>28</sup>

Marraskuussa 1935 lähetettiin ensimmäinen yleisön toiveisiin perustunut musiikkiohjelma, "Suosituja äänilevyjä kuuntelijoiden toivomusten mukaan", josta tuli vuosikymmenien ajaksi "Lauantain toivotut levyt". Siitä tuli erityisesti nuorten suosima. Musiikin esittäjistä valikoitui orkestereita, joita kansa janoi kuulla: "Kun naapurit saivat tietää, kun yksi mies vei sanan, että nyt se Dallapé-orkesteri soittaa, niin väkeä tuli 5 km:n säteeltä kuulemaan".<sup>29</sup> Vuoden 1936 alusta muutettiin Lauantain suosittuja siten, että ohjelman loppuosa jaettiin kahteen osaan. Lahden suurasema lähetti suomenkielistä kevyttä musiikkia, lähinnä Dallapéta. Helsingin aseman kautta tuli ruotsinkielinen lähetys, jonka pohjana oli paljolti ulkomainen populaarimusiikki, lähinnä suositut elokuväsävelmät. Näin korostui suomenruotsalaisten angloamerikkalaisempaan tyyliin suuntautunut musiikkimaku.<sup>30</sup>



1930-luvun lopulla radioiden määrä lisääntyi voimakkaasti, ja ennen talvisotaa päästiin jo yli 300 000:een kuuntelulupaun. On selvää, että vähäisenkin soittomäärä lisäsi esiintyneiden orkestereiden ja niiden ohjelmiston tunnettavuutta joka puolella valtakuntaa. Olennaista ei ollut välttämättä se, millaista ohjelmaa radio yleensä ottaen lähetti ja millaista valistusta se harjoitti vaan se, mitä ihmiset valitsivat kuunneltavakseen. Lauantain toivotut levyt oli suurelle yleisölle pitkään kenties merkittävin populaarimusiikin näyteikkuna. Yleisradion vaikutus oli maaseudulla muihin tuotantojulkisuuden muotoihin verrattuna suuri, joten se tuki siellä kotimaisten elokuvien tapaan iskelmän asemaa. Angloamerikkalaiset sävelmät kantautuivat lähinnä suomenruotsalaisten ja eteläsuomalaisten korviin.

### **Ruotsin tie – meidän tiemme?**

Dallapén musiikin todettiin olevan kulttuurifuusio, akkulturaatioprosessin tuote. Yhtye puolestaan vaikutti itse ympäri Suomea nuottivihkojensa, levytystensä ja esiintymisiensä kautta. Esimerkiksi Rämpsen Pojat Varkaudessa muokkasivat Dallapén musiikkia omaan muotoonsa, uudenlaiseksi “kansanmusiikiksi”. Vesa Kurkela näkee Rämpsen Pojat tietyin varauksin agraarialueiden kansanmusiikin ja populaarimusiikin valtakauden välissä olevana välikauden yhtyeenä.<sup>31</sup> Nähdäkseni musiikki itsessään on kehittynyt tai pikemminkin muuntunut aina ulkoisen vaikutuksen johdosta akkulturaation kautta. Tämä oli Suomessa ajankohtaista Dallapén suuruuden päivinä ja aiemminkin. Kansanmusiikki ei sekään ole muotoutunut tyhjästä. Kansanmusiikin kauden muuttumisessa populaarimusiikin kaudeksi ei musiikilliselta kannalta ole välttämättä välikausia, vaan se on yhden ja saman asian jatkumista. Olennaisia ovat vaikutteiden liikkumisen vauhti ja kanavat. Populaarimusiikissa keskeistä on ollut laajeneva julkisuus sekä teollisen ja kaupallisen tuotantotavan murros, jonka alkoi meillä vaikuttaa merkittävästi 1920-luvun lopulta lähtien.

Tajuntateollisuuden ja uusien tuotantojulkisuuksien on Frankfurtin koulukuntaan pohjaavassa massakulttuurikritiikissä katsottu usein ilmaisevan tuotannon intressejä. Musiikin osalta tämä tarkoittaa, että laskelmoidut tuotokset tulevat orgaanisen musiikkikulttuurin sijaan ja markkinalait korvaavat musiikin oman kehityksen lait.<sup>32</sup> Nähdäkseni markkinalait eivät kuitenkaan korvaa musiikin “luonnollista” kehitystä, vaan kaupallisuuden merkityksen kasvu ohjaa sitä tiettyyn suuntaan ja painottaa joitakin osaluokkia, kenties “luonnottomankin” voimakkaasti, tukahduttaen muita. Mutta nämä tukahdutetutkin alueet saattavat jatkaa elämistään “pinnan alla”, ja niiden parista voi myöhemmin kehkeytyä uusi muoti. Esimerkiksi sopii haitarijatsin suuri osuus 1930-luvun alkupuolen levytyksissä musiikissa. Modernimpi, angloamerikkalainen jazz sai jäädä sivuun. Tuottajat saattoivat vaatia orkestereilta kansanomaista orkestrointia ja musiikkia Dallapén tapaan koska se myi. Kuitenkin 1930-luvun lopulla tämä “kukistettu” musiikki alkoi nousta esiin. Ruotsissa swing-henkisistä iskelmistä tuli suoranainen populaarimusiikin valtatyyli. Markkinalait eivät siis korvanneet musiikin orgaanista kehitystä vaan muodostuivat sitä nopeuttaviksi tai hidastaviksi tekijöiksi.

Suomessa maaseudun ja suurempien kaupunkien musiikkimaut kulkivat eri suuntiin. Tämä johtui pitkälti vaikutteiden leviämismahdollisuuksista. Maalla nähtiin lähinnä iskelmävetoisia kotimaisia elokuvia eivätkä harvat

<sup>31</sup> Vesa Kurkela, *Taistojen tiellä soitettiin – ja soiton tahdissa tanssittiin. Varkautelaiset työväenilmat ja niiden musiikki työväen osakulttuurin kaudella.* Jyväskylä: Työväenmusiikki-instituutin julkaisuja n:o 2 1983, 161.

<sup>32</sup> Negt & Kluge 1972, 7-8, 12, 35-44; Heikki Hellman, “Musiikkia kaikille”. *Tiedotus-tutkimus* 3/1982, 17-18. Theodor W. Adornon useista kirjoituksista löytyy tämän suuntaisia ajatuksia.

Nykyaikaa Lapissa 1930. Jazzia gramofonin säestyksellä: Sodankylän Torvisen nuorisoo "paneeritalalla sievästi" erikoislaatuissa "talossaan". Kuva: Museovirasto.



<sup>33</sup> Henttonen 1983, 45-46.

<sup>34</sup> Kurkela 1983, 117-119, 165.

<sup>35</sup> Antti Seppänen ja Matti Kauppi: "Lättähatut". Teoksessa Matti Peltonen (toim.), *Rillumareit ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Historiallinen Arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura 1996, 127-143.

<sup>36</sup> Pekka Jalkanen, *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy 1992, 76.

<sup>37</sup> *Helsingin Sanomat* 8.4.1938, 3.11.1938, 5.11.1938; *Turun Sanomat* 10.11.1938, *Aamulehti* 4.11.1938.

<sup>38</sup> Sakari Pesola, "Tanssikiellosta lavatansseihin". Teoksessa Peltonen 1996, 105-126.

<sup>39</sup> Pekka Gronow, "The Record Industry in Finland, 1945-1960". *Popular Music* 14, 1995:1, 35-36.

Suomeen tulleet ulkomaiset jazzorkesterit todellakaan tehneet maaseutukiertueita. Kun Yleisradio ei esitellyt uutta afroamerikkalaispohjaista populaarimusiikkia eivätkä saatavilla olleet, voittopuolisesti kotimaiset, äänilevyt myöskään sellaista musiikkia sisältäneet, niin maaseutu ja monet pikkukaupungit joutuivat väistämättä elämään eristyksissä kansainvälisistä virtauksista. Kun Rytmii-Pojat ulottivat kiertueensa Varkauteen vuonna 1935 oli esiintymisen päätyttyä täysin hiljaista. Vasta hetken kuluttua alkoivat ihmiset varovasti taputtaa. Helsingissä suosiota niittänyt ohjelmisto ei saanut vastakaikua.<sup>33</sup> Toisin oli ollut Dallapén esitysten kanssa.<sup>34</sup>

Suomalainen populaarimusiikki näytti silti kolmekymmentäluvun lopulla haastelevan ulkomaisia tuulahduksia aiempaa aktiivisemmin. Varsinaista jazzia levytettiin. Kaupunkikuvassa alkoi näkyä orastavaa autonomista nuorisokulttuuria, swingpajetteja.<sup>35</sup> Toivo Kärki voitti 1939 merkittävän englantilaisen *Melody Maker* -lehden sävellyskilpailun ja portit kansainvälisille areenoille näyttivät olevan auki.<sup>36</sup> Ulkomaiset jazzartistit ulottivat kiertueitaan Suomeen asti. Vuonna 1938 vierailuja oli useita; esimerkiksi Edgar Heyesin, Ady Rosnerin ja Leon Abbeyn orkesterit kävivät täällä. Näiden vierailujen yhteydessä kirjoitukset lehdissä saivat aiempaa vakavamman ja asiallisemman sävyn. Osaltaan se johtuu siitä, että vähitellen osattiin jo odottaa, mitä tuleman pitää, kun ulkomainen orkesteri tulee Suomeen. Mustia esiintyjä ei enää välttämättä pidetty pimeimmästä Afrikasta saapuvina villi-ihmisinä.<sup>37</sup> Helsingiläiset musikit suuntautuivat yhä enemmän autenttisen jazzin suuntaan.

Toinen maailmansota muutti kaiken. Ulkomaisia levyjä ei voitu tuoda Suomeen varsinkaan jatkosodan aikana, täydellinen tanssikielto rajoitti musiikkikulttuurin ruohonjuuritason toimintaa sodan loppuun saakka, jazzille tärkeissä ravintoloissa aina vuoteen 1948 asti. Sodan jälkeen jopa 50%:iin kohonnut huvivero rajoitti tanssitilaisuuksien järjestämistä.<sup>38</sup> Ulkomaisilla levyillä oli tuontitullit aina vuoteen 1956 asti.<sup>39</sup> Suomalaisia eristettiin aktiivisesti näillä toimilla populaarimusiikin kansainvälisestä näyttämöstä. Kansallisesti eriytyneessä ja omaperäisessä populaarimusiikissa ei itsessään ole mitään pahaa – Kärki ja Helismaa tekivät mainioita ralleja – mutta yhteyksien rajoittaminen vaikutti joka tapauksessa populaarimusiikkikulttuurin sisältöihin. Rockkulttuuriin astuttiin rillumarein merkeissä, tyylillisesti vanhojen polkkien ja jenkköjen tahdissa. Kolmekymmentäluvun lopulla mahdollisuuksia "Ruotsin tiehen" oli olemassa. Emme me niin paljon perässä tulleet.