

JUHA VAINIO KUPLETTIPERINTEEN JATKAJANA

Laura Henriksson
Pro gradu -tutkielma
Helsingin yliopisto
Taiteiden tutkimuksen laitos
Musiikkitiede

Heinäkuu 2002

HELSINGIN YLIOPISTO – HELSINGFORS UNIVERSITET

Tiedekunta/Osasto / Fakultet/Sektion Humanistinen tiedekunta		Laitos / Institution Taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä / Författare Laura Henriksson			
Työn nimi / Arbetets titel Juha Vainio kuplettiperinteen jatkajana			
Oppiaine / Läroämne Musiikkitiede			
Työn laji / Arbetets art Pro gradu -työ	Aika / Datum Heinäkuu 2002	Sivumäärä / Sidoantal 158 + 8 sivua liitteitä	
Tiivistelmä / Referat <p>Kupletti on omaleimainen musiikin laji, jolle ovat tyypillisiä iskelmäperinteestä poikkeavat sanoitukset ja moni-ilmeinen laulu- ja esitystapa. Kuplettilaulutyylissä ei ole aikaisemmin tehty systemaattisia musiikkianalyttisiä tutkimuksia. Tässä työssä kehitetään kuplettitekstien ja -laulutyylin analyysimenetelmä, joka ottaa huomioon tekstisisällön ja musiikin keskinäiset suhteet sekä kuvailee kuplettilaulutavan erityispiirteitä ja tulkintaa.</p> <p>Kuplettilaulun analyysimenetelmää käytetään Juha Vainion tyylin kartoittamiseen. Juha Vainio (1938–1990) oli tärkeimpiä suomalaisen iskelmämusiikin tekstittäjiä 1960-luvulta 1990-luvun alkuun. Vainio oli laulajana kuplettiperinteen moderni edustaja, joka toi kuplettiin uusia tekstitysten aiheita ja kehitti kuplettilaulutyylejä. Vainio oli kuitenkin myös traditionalisti, joka tunsi aikaisemman kuplettiperinteen ja kommentoi sitä tekstityksissään. Vainion laulutapa muistuttaa monin tavoin varhaisempien kuplettilaulajien laulutyyliä. Toisaalta Vainion laulutavassa on myös runsaasti persoonallisia piirteitä. Vainion rytminkäsittelyssä ja kolmimuunteisessa fraseerauksessa näkyy jazzmusiikin vaikutus. Muita keskeisiä Vainion käyttämiä laulutyylikeinoja ovat taukojen, pehmeän äänen ja nasaaliäänen käyttö sekä painokas laulutapa. Tärkeimpiä Vainio sanoittamien laulujen aiheita ovat kansanihmisen maailmankuva, byrokratian vastustus, ikääntyminen, syrjäytyminen ja luonnonsuojelu.</p> <p>Tutkimus on kolmivaiheinen. Ensimmäinen vaihe käsittää tutkimusmateriaalin rajauksen ja analyysikappaleiden valinnan. Tutkimusmateriaaliin on valittu yhteensä neljäkymmentä kuplettiesitystä, joista kaksikymmentä on Vainion esittämiä. Vertailuaineistoon on koottu kaksikymmentä kappaletta varhaisemmilta kuplettilaulajilta, joita ovat J. Alfred Tanner (1884–1927), Matti Jurva (1898–1943), Veikko Lavi (1912–1996) ja Reino Helismaa (1913–1965). Kultakin vertailuaineistoon laulajalta on otettu tutkimukseen viisi kappaletta. Työn toisessa vaiheessa analysoidaan artistien kuplettilaulutyylejä Alan Lomaxin kehittämän kantometriikan parametreja hyödyntämällä. Lomaxin analyysimallista on valittu tutkimukseen yhdeksän parametria, joiden ilmenemistä kuplettimateriaalissa selvitetään tilastollisesti. Lomaxin parametreja tarkastelemalla ilmenee, että kuplettilaulu hahmottuu varsin yhtenäiseksi perinteeksi. Lomaxin parametrien analyysin avulla määritellään myös keskeisimmät kuplettilaulutyylin piirteet, joista tärkeimpiä ovat taukojen ja nasaaliäänen käyttö, konsonanttien voimakas korostaminen, puheäänen käyttö, huudahdukset ja aksentointi. Työn kolmannessa vaiheessa tutkitaan yksityiskohtaisen audittiivisen analyysin avulla kuplettikappaleiden aiheita ja laulutapaa, esitellään tarkemmin kuplettilaulutyylin ominaispiirteitä sekä vertaillaan tutkimusmateriaalin laulajien tyylikeinoja.</p>			
Avainsanat - Nyckelord kupletti, iskelmä, huumorilaulut, sanoitukset, musiikkianalyysi, kantometriikka, laulutapa			
Säilytyspaikka - Förvaringställe Helsingin yliopisto, musiikkitieteen oppiaine			
Muita tietoja Työn liitteenä on kaksi cd-levyä.			

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 KUPLETTIPERINTEEN OMINAISUUKSIA	6
2.1 Kupletin tyylipiirteitä	6
2.2 Kuplettiperinne – kansanomaista kulttuuria	7
2.3 Kuplettilaulujen aiheet	8
2.3.1 Varhaiset kupletit	8
2.3.2 Uudemmat kupletit ja ”kupletti-iskelmät”	9
2.4 Vertailuaineiston kuplettilaulajat ja Juha Vainio	10
2.4.1 J. Alfred Tanner	10
2.4.2 Matti Jurva	11
2.4.3 Veikko Lavi	12
2.4.4 Reino Helismaa	12
2.4.5 Juha Vainio	13
2.5 Kuplettilaulutyylin ominaispiirteitä	14
2.6 Aiempi tutkimus	15
2.6.1 Kupletin ja iskelmän tutkimus	15
2.6.2 Juha Vainion aiempi tutkimus	16
3 ANALYYTTISEN KUUNTELUN KÄYTTÖ KUPLETTITUTKIMUKSESSA – TUTKIMUSMENETELMÄN ESITTELY	18
3.1 Materiaalin alustava kuuntelu, rajaus ja tutkimuskappaleiden valinta	19
3.2 Kantometriikan parametrien hyödyntäminen kuplettiperinteen tutkimisessa	22
3.2.1 Kantometriikka	22

3.2.2	Kantometriikan parametrien käyttö kupletin laulutavan sekä laulutekstin toistuvuuden ja kappaleen tempon analysoinnissa	23
3.2.3	Kantometriikan parametrien määrittelemine ja Lomaxin vastausvaihtoehdot	25
	A. Tekstin kertautuminen	25
	B. Tempo	26
	C. Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä	27
	D. Glissandojen liu'unnan määrä	27
	E. Vokaalinen laajuus	27
	F. Nasaalisuus	28
	G. Karheus	28
	H. Aksentti	29
	I. Konsonanttien lausuminen	29
3.2.4	Lomaxin parametrien käytön raportointi	29
3.3	Yksityiskohtainen Juha Vainion ja vertailuaineiston artistien laulutyylipiirteiden määrittely	30
3.3.1	Konsonanttien lausuminen	31
3.3.2	Liu'unnan käyttö	31
3.3.3	Rytminen varioivuus, vapaarytmisyyden määrä ja taukojen käyttö	32
3.3.4	Kolmimuunteisuus laulutavan ominaisuutena	32
3.3.5	Riimit ja säkeenlyitykset	33
3.3.6	Sanan merkitystä painottava lausumistapa	33
3.3.7	Pää- ja rintaäänien käyttö	34
3.3.8	Pehmeä ja karhea laulutapa	34
3.3.9	Huudahdukset ja kuiskaukset	35
3.3.10	Merkityksettömät täytesanat	35
3.3.11	Puheosuudet ja puheäänien käyttö	35
3.3.12	Kertova laulutapa	36
3.4	Nuottiesimerkeissä esiintyvien symbolien selitykset	36
4	LOMAXIN TUTKIMUSPARAMETRIEN KÄYTTÖ KUPLETIN LAULUTAVAN ANALYSOIMISESSA	38
4.1	Tilastollisen kuvailun vahvuudet ja heikkoudet	38
4.1.1	Laulutapojen yhdenmukaisuudet ja erot Lomaxin tutkimusaineiston valossa	38
4.1.2	Lomaxin parametrien käytön merkitys	40

4.2 Kantometriikan parametrien soveltaminen kupletin tutkimiseen	40
4.2.1 Kuplettityylin ominaispiirteiden ilmeneminen tutkimusmateriaalissa sekä Juha Vainion laulutavan suhde varhaisempaan perinteeseen	41
4.2.2 Eräiden Juha Vainion laulutavan piirteiden kehitys Lomaxin parametrien valossa	65
5 HUOMIOITA AUDITIIVISEN ANALYYSIN KÄYTÖSTÄ JA SOVELTAMISESTA KUPLETTILAULUN TUTKIMISEEN	69
5.1 Sisäiset mallit analyttisessä kuuntelussa	69
5.2 Aineiston ja tutkimusnäkökulman vahvuudet ja heikkoudet	70
6 YKSITYISKOHTAISEN AUDITIIVISEN ANALYYSIN HAVAINNOLLISTAMINEN: ESIMERKKIANALYYSI JUHA VAINION KAPPALEESTA <i>VANHOJAPOIKIA VIIKSEKKÄITÄ</i>	73
6.1 Laulufraasit ja taukojen käyttö	74
6.2 Onomatopoeettiset sanat ja sanan merkitystä korostava laulutapa	75
6.3 Äänenväri ja laulutyyli	76
6.4 Pää- ja rintääänen käyttö	76
6.5 Kuoron ja instrumenttien käyttö sekä muut tekstisisältöä korostavat seikat	77
7 JUHA VAINIO – KUPLETTIPERINTEEN JATKAJA JA PERSONALLINEN LYYRIKKO	79
7.1 Tulta päin (1968)	79
7.2 Herrat Helsingin (1965)	82

7.3 Vanha salakuljettaja Laitinen (1967)	84
7.4 Juhannustanssit (1965)	86
7.5 Kauhea kankkunen (1967)	89
7.6 Taas lapsuuden maisemiin (1976)	90
7.7 Kun soitti Dallapé (1976)	91
7.8 Käyn ahon laitaa (1979)	92
7.9 Playboy 60 vuotta (1976)	92
7.10 Vain sorsa lentää pohjoiseen (1980)	94
7.11 Albatrossi (1980)	95
7.12 Panaman konsuli (1980)	96
7.13 Vanhojapoikia viiksekkäitä (1982)	98
7.14 Viimeinen lättähattu (1981)	101
7.15 Apteekin ovikello (1981)	105
7.16 Mummun aineet (1984)	107
7.17 Aleks ja Jaan (1985)	109
7.18 Pankinjohtajan vapaailta (1985)	112
7.19 Viiskymppisen viisu (1989)	113
7.20 Valtavaaran valssi (1991)	114

8 KATSAUS VARHAISEMPIEN KUPLETTILAULAJIEN TYYLIIPIIRTEISIIN 115

8.1 Reino Helismaan laulutyyli	115
8.1.1 Suutarin tyttären pihalla (1948)	115
8.1.2 Meksikon pikajuna (1963)	116
8.1.3 Sorsanmetsästys (1955)	116

8.1.4 Tili-tuli-lauantaina (1953)	117
8.1.5 Varmuuden vuoksi (1950)	118
8.2 Veikko Lavin laulutyylit	119
8.2.1 Hunajainen tango (1952)	119
8.2.2 Kotisaareni (1952)	120
8.2.3 Kaljahanat aukes (1968)	120
8.2.4 Silakka-apajalla (1971)	121
8.2.5 Jokainen ihminen on laulun arvoinen (1976)	122
8.3 Matti Jurvan laulutyylit	123
8.3.1 Viipurin Vihtori (1939)	123
8.3.2 Tullaan tullaan (1934)	123
8.3.3 Savonmuan Hilima (1938)	124
8.3.4 Pohjanmaan junassa (1938)	125
8.3.5 Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta (1942)	126
8.4 J. Alfred Tannerin laulutyylit	126
8.4.1 Kalle Aaltonen (1926)	127
8.4.2 Orpopojan valssi (1926)	128
8.4.3 Kulkurin valssi (1926)	129
8.4.4 Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani (1911)	129
8.4.5 Puhelimessa (1926)	130
9 JOHTOPÄÄTÖKSET	131
9.1 Laulujen aiheet Juha Vainion ja vertailuaineiston kappaleissa	131
9.2 Juha Vainion laulutavan suhde aikaisempaan kuplettilauluperinteeseen	136
9.2.1 Lomaxin parametreja soveltavan analyysin tulokset	136
9.2.2 Yksityiskohtaisen kuulonvaraisen analyysin tulokset	145
9.3 Tutkimusmenetelmän arviointi ja kehittymismahdollisuudet	150
LÄHTEET	153
LIITTEET	

1 JOHDANTO

Juha Vainio (1938–1990) oli yksi tuotteliaimpia ja tunnetuimpia suomalaisia iskelmämusiikin sanoittajia. Vainio teki merkittävän uran tekstittäjänä kolmen vuosikymmenen ajan 1960-luvulta 1990-luvulle. Juha Vainio ehti lähes kolmenkymmenen vuoden aikana kirjoittaa 2433 sävelmää tai sanoitusta (televisiondokumentti ”Juha Vainio – Sellaista elämä on” 1998). Hänen skaalansa ulottui humoristisista lauluista ja pornolauluista rakkauslauluihin, tangolyriikkaan ja kanta-aottaviin lauluihin. Vainio on tehnyt tekstejä lukemattomille suomalaisille laulajille. Iskelmätekstien tekemisen lisäksi hän toimi itse laulajana ja lauluntekijänä. Uransa toisella puoliskolla, kahdeksankymmentäluvun alusta alkaen hän myös usein sävelsi itse esittämiensä kappaleiden melodiat (Salo 1995). Vainio on esittänyt ja levyttänyt suuren määrän iskelmämusiikkia, jonka juuret ovat kuplettiperinteessä.

Vainiota on useissa eri lähteissä pidetty J. Alfred Tannerin, Tatu Pekkarisen ja Reino Helismaan perinteen jatkajana (esim. Hirviseppä 1969, 158; Gronow 1978, 578; Jalkanen 1990, 267). Toistaiseksi ei kuitenkaan ole tutkittu, millä tavoin Vainoin sanoitus- ja laulutapa muistuttavat varhaisemmassa huumorilauluperinteessä käytettyjä tyylikeinoja. Juha Vainion laulut ovat mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä hänen kappaleensa kuvastavat kuplettiperinteen muuntuvaan, mutta myös perinteelle uskollista olemusta. Vainion itse esittämien kappaleiden tyyli on omaleimainen sekoitus aikaisempien kupletistien perinnettä ja persoonallisia, innovatiivisia ideoita ja kannanottoja. Tämän pro gradu -työn tarkoitus on tuoda uutta tietoa tunnetun lauluntekijän ja sanoittajan tuotannosta ja laulutyylistä sekä kartoittaa yleisesti kuplettilaulutapaa ja kuplettien aiheita.

Kuplettiperinne on moni-ilmeinen, mutta niukasti tutkittu suomalaisen populaari- ja iskelmämusiikin osa-alue. Varhainen kuplettilaulu sulautui 1930-lukuun mennessä iskelmämusiikkiin, mutta kuplettiperinteen vaikutus näkyy monien lauluntekijöiden ja laulajien tuotannossa meidän päiviimme asti. Kuplettiperinteessä on nähtävissä selvä jatkumo; monet kupletintekijät ovat itse olleet hyvin tietoisia aikaisempien kupletistien käyttämistä tyylikeinoista, esimerkiksi riimittelytekniikoista ja laulutavoista. Tämän

tutkielman tarkoitus on selvittää, miten Juha Vainion laulutapa ja Vainion itse esittämien laulujen aiheet muistuttavat varhaisemman kuplettiperinteen tyylikeinoja.

Tutkimuksen lähtökohta on, että kuplettilaulaja tulkitsee tekstiä ja musiikkia laulutavan avulla. Laulaja voi erilaisia laulutyylikeinoja käyttämällä ehdottaa kuulijalle esimerkiksi ironista suhtautumistapaa käsittelemäänsä asiaan. Pelkän laulutekstin tai melodian perusteella voi joskus olla mahdotonta päätellä onko laulun sanoma vakava vai humoristinen. Kuplettilaulussa käytetyt eleet ja tehokeinot kertovat kuulijoille, miten laulaja itse suhtautuu laulamaansa asiaan. Esitystilanteessa kontakti yleisön kanssa on ensiarvoisen tärkeä asia, sillä kupletti käsittelee sekä humoristisia että kantaaottavia teemoja.

Pro gradu -työ on lähtökohdiltaan aineistokeskeinen. Koska kuplettiperinne on omintakeinen suomalaisen iskelmämusiikin edeltäjä ja osa-alue, sen tutkiminen vaatii tyylin erityispiirteiden huomioon ottamista. Monet perinteiset musiikkianalyttiset tutkimusnäkökulmat kuten harmonia- tai melodia-analyysit eivät sellaisenaan kerro paljonkaan kuplettiperinteestä, mikäli aineiston erityisluonnetta ei huomioida analyyseissa. Kuplettikappaleet olivat varsinkin aluksi lainasävelmiä, joten musiikillinen aines kupletissa on pitkälti samanlainen kuin muussakin aikansa iskelmä- ja populaarimusiikissa. Kupletissa tekstin ja musiikin suhde sekä laulujen esitystapa poikkeavat iskelmämusiikin käytänteistä. Kupletteja ei ole tarkoitettu runon tavoin luettaviksi, vaan ne on kirjoitettu nimenomaan laulettavaksi ja esitettäväksi. Teksti ja musiikki saavat lopullisen tulkintansa vasta laulettuna. Laulutavan avulla voidaan korostaa tekstiä ja tarjota kuulijalle vaihtoehtoisia tapoja vastaanottaa esityksiä. Laulutapaa varioimalla ja erilaisilla laulutyylikeinoilla artisti voi antaa samalle tekstille hyvin erilaisia merkityksiä.

Kuplettitekstit ovat aiheiden ja teemojen käsittelytavoiltaan itsenäinen iskelmämusiikin osa-alue. Kuplettitekstien sisältö poikkeaa valtavirtaiskeltien teksteistä, joissa rakkaus on yleisin tekstien aihe. Kupleteissa rakkaudesta lauletaan vähemmän. Naisen ja miehen suhdetta käsitellään kuplettiteksteissä usein myös humoristisemmin kuin iskelmäteksteissä. Koska teksti on kuplettilauluissa keskeisessä asemassa, se tulee ottaa huomioon myös analyyseissa. Iskelmämusiikin tekstien tutkimusmenetelmät eivät

välttämättä sellaisenaan sovellu kupletin tutkimiseen. Tässä työssä laulutavan tutkimuksen tarkoitus on yhdistää musiikki- ja tekstianalyysia siten, että analyysin tulos kuvailisi kuplettia sekä musiikki- että tekstiperinteenä. Monestihan iskelmien tekstejä on tutkittu huomioimatta lainkaan kappaleiden melodioita, saati esityksiä ja tulkintoja (esim. Ammond 1999 ja 1994; Kukkonen 1997). Musiikin ja tekstin yhteisvaikutuksen huomioon ottaminen laajentaa ja monipuolistaa analyysikohteesta saatavaa kuvaa.

Tutkimuksen suurin painopiste on Juha Vainion tyylin kartoittamisessa. Tutkimus pyrkii kuvailun lisäksi tekemään päätelmiä siitä minkä takia ja minkälaisissa tilanteissa erilaisia tyylikeinoja käytetään. Edelleen tutkimus pyrkii selvittämään miten erilaiset Vainion käyttämät tulkinnalliset keinot suhteutuvat muiden huumorilaululajien käyttämiin tyylikeinoihin. Tietyt piirteet hahmottuvat ensisijaisesti Vainion henkilökohtaiseen repertoariin kuuluvaksi, mutta eräät tyylipiirteet löytyvät leimallisesti myös varhaisempien kuplettilaulajien ohjelmistosta. Tutkimuksen tarkoitus on siis myös kartoittaa alustavasti kuplettilauluissa käytettäviä ilmaisukeinoja yleisesti.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on myös luoda toimiva huumorilauluperinteen ja kuplettilaulutyylin analyysitapa. Tutkimusnäkökulma on aineistolähtöinen. Kuulonvarainen analyysi on työni keskeisin tutkimusmenetelmä. Pyrin myös soveltamaan perinteistä musiikkianalyysia niin, että se havainnollistaa kuplettilaulun tekstin, melodian ja tulkinnan dynaamista vuorovaikutussuhdetta sekä kuvaa kuplettilaulun ominaispiirteitä ja yksittäisten laulajien laulutyyliä. Kuplettiperinteen aikaisempi tutkimus on ollut melko vähästä. Kupletista on kirjoitettu lähinnä yleisluontoisia perinnettä ja sen historiaa käsitteleviä tekstejä. Kuplettiperinteen analysoimista varten ei siten ole olemassa valmista tutkimusmallia. Tässä tutkimuksessa on hahmoteltu uutta, erityisesti kuplettiperinteeseen sopivaa käsittelytapaa.

Tutkimuksessa selvitetään, miten laulujen aiheet ja kappaleiden tekstit suhteutuvat artistien laulutyyliin, millaisia laulutyylin tehokeinoja lauluissa käytetään sekä millaisissa tilanteissa ne tulevat esiin. Analyysissa tutkitaan myös millaisia laulujen aiheita ja muita tekstisisältöön liittyviä seikkoja kupletissa esiintyy. Lisäksi tutkimus käsittelee säestystä ja muita musiikillisia ja sovituksellisia seikkoja, kuten tempo- ja dynamiikkamuutoksia, jotka korostavat tekstin sisältöä. Tutkimuksessa tarkastellaan etupäässä kuplettilaulutapaa: miten laulaja fraseeraa laulua ja millaisia painotuksia ja

tyylillisiä keinoja hän käyttää korostaakseen tekstin merkitystä. Kuplettiperinteessä laulu on vapaampaa kuin esimerkiksi tavallisesta iskelmälaulussa. Kuplettilaulaja voi paitsi vaihdella kappaleiden sisäistä pulssia, myös käyttää muita tehokeinoja kuten puhelaulua, huudahduksia ja nasaalilaulua.

Tutkimustyön tavoite on kuvata kuplettiperinnettä elävänä musiikin lajina, joka sekä varioi ja muuntuu esittäjänsä persoonallisuuden mukaan, että ilmentää ympäröivän yhteiskunnan arvoja ja niiden muutoksia. Tutkimusmateriaali asettaa tiettyjä rajoituksia variaation ja improvisaation tutkimukselle, sillä äänilevyille laulettut kuplettiesitykset eivät monesti sisällä yhtä paljon improvisaatiota kuin elävät esitykset. Toisaalta tutkimusmateriaalin avulla on mahdollista tutkia, minkälaiset ominaisuudet ovat siirtyneet perinteen mukana laulajalta toisella, ja mitkä ovat kunkin laulajan omia tyylikeinoja. Tutkimusmateriaalin valinnassa ei ole erityisesti korostettu laulujen humoristisuutta, vaan mukaan on otettu sekä hilpeitä että melankolisia kupletteja ja kupletti-iskelmiä.

Kuulonvarainen esitystavan tutkimus toteutetaan kuplettilevytyksiä kuuntelemalla. Sovellan tutkimusmenetelmää Juha Vainion laulutavan lisäksi myös Reino Helismaan (1913–1965), Veikko Lavin (1912–1996), Matti Jurvan (1898–1943) ja J. Alfred Tannerin (1884–1927) laulutyyliin. Pro gradu -työn tutkimusmateriaalina on 20 Juha Vainion itse laulamaa kappaletta sekä 20 vanhempaa kuplettitraditiota edustavaa kappaletta. Menetelmä koostuu kolmesta vaiheesta, jotka ovat (1) tutkimuskappaleiden valinta ja aineiston rajaus, (2) kantometriikan parametrien soveltaminen kuplettiperinteeseen sekä (3) kappaleiden yksityiskohtainen kuulonvarainen analyysi.

Tutkielman toisessa luvussa luodaan katsaus kuplettiperinteen ja kuplettilaulutyylin ominaispiirteisiin. Kolmas luku esittelee tutkimusmetodin ja materiaalin rajauksen valintaperusteet (vaihe 1). Työn neljännessä luvussa selvitetään analyysitulosten käsittelyyn ja kuvailemiseen liittyviä näkökohtia sekä käydään läpi Lomaxin tutkimusparametreja soveltavan analyysin tulokset (vaihe 2). Luvut 5–8 käsittävät kappaleiden yksityiskohtaisen kuulonvaraisen analyysin (vaihe 3). Työn viidennessä luvussa pohditaan yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin mahdollisuuksia kuplettitutkimuksessa. Kuudes luku esittelee käytännössä, miten yksityiskohtainen auditiivinen analyysi tehdään. Luvuissa seitsemän ja kahdeksan käydään läpi

yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin avulla saadut tulokset Vainion ja vertailuaineiston kappaleista ja niiden yhtäläisyyksistä ja eroista. Luvussa yhdeksän esitellään koko tutkimusmenetelmän avulla saadut tulokset Juha Vainion tyylistä sekä kuplettiperineen luonteesta.

Kappaleiden perässä mainituilla vuosiluvuilla viitataan kappaleen ensilevytyksiin, ja ne tarkistettu tietokannasta ”Suomalaisten äänilevyjen tietokanta vuosilta 1901–1999” (<http://www.yle.fi/aanilevysto/firs2/index.htm>). Mikäli kappaleen ensiesittäjä on toinen kuin tekstissä mainittu laulaja, esittäjän nimi on mainittu vuosiluvun yhteydessä. Muutamia kappaleita on laulukirjoissa ja -vihoissa ja levytyksissä julkaistu eri nimillä. Tässä tutkimustyössä käytetään kappaleiden levyillä mainittuja nimiä.

2 KUPLETTIPERINTEEN OMINAISUUKSIA

2.1 Kupletin tyylipiirteitä

Kupletti-sana tulee ranskan kielen sanasta *couplet*, joka tarkoittaa riimin yhdistämää säeparia. Diminutiivimuoto *couplette* tarkoittaa pikku paria (Hirvisettä 1969, 12). Revyy-näytöksissä esitetyjä kepeitä, pilailevia humoristisia, säkeistöistä ja kertosäkeestä muodostuvia laulelmiä alettiin 1800-luvulla kutsua kupleteiksi ja sana on sittemmin laajentunut käsittämään yleensä humoristisia lauluja (Gronow 1978, 578; Jalkanen 1990, 267). Oiva Talvitien esittää Hirvisetän (1969, 13) mukaan, että kupletti juontaa juurensa vanhaan laulutanssiin, jossa vaihtelevat yksintanssi, vuorotanssi, kertosäe ja kuoron osuudet. Suomessa kupleteiksi on nimitetty erilaisia kronikoita, arkkiveisuja, rekilauluja ja iskelmiä (Hirvisettä 1969, 13).

Kuplettiperinne on ammentanut vaikutteita monelta eri suunnalta. Vaikka varsinaisesta kupletista ei vielä 1800-luvulla voida puhua, kupletin varhaisimmat rakennusaineet – arkkiveisut, laulukronikat sekä piiri- ja rekilaulut – olivat tuolloin jo olemassa. Kuplettien tekstit tehtiin aluksi olemassa oleviin sävellyksiin, kuten kansanlauluihin tai muoti-iskelmiin. Varhaisen kupletin yksi tunnusomaisimpia piirteitä oli siten vanhojen melodioden uusiokäyttö, joten on selvää että kupletin musiikillinen historia lomittuu yhteen ajan muun musiikillisen kehityksen kanssa. Tuttuun melodiaan seipitetyt uudet sanat jäivät yleisölle paremmin mieleen kuin kokonaan uudet kappaleet ja tarkoitus olikin, että yleisö saattoi yhtyä kertosäkeeseen jo kappaleen ensiesityksen aikana. (Hirvisettä 1969, 9–10.)

Kupletin tarkoitus on kertoa runomuotoinen tarina jostakin tapahtumasta, henkilöstä tai ilmiöstä mahdollisimman vitsikkäästi ja nokkelasti. Kuplettilaulun teksti noudattaa sävelmän melodian rytmiä ja tekstissä käytetään loppusointuja. Osuva riimitys onkin tärkeä kupletin ominaisuus, johon koko kupletin teho saattaa perustua. Koska kupletin tekijä ei useinkaan ole ollut runoilija vaan esiintyvä koomikko tai iskelmälaulaja, saattaa kupletin tekstissä esiintyä poikkeamia oikeaoppisesta runomitasta. (Hirvisettä 1969, 9–11.) Kupletissa käytetään tehokeinona paljon murteita (ks. esim. Hirvisettä 1969, 64; Jauhiainen 1985, 168). Kaksimielisyydet ovat myös käytettyjä tyylikeinoja

kuplettiperinteessä. Kupletin muita tehokeinoja ovat ulkoiseen esiintymiseen liittyvät tehosteet kuten rooliasut ja maskeeraukset sekä korostetut ilmeet ja eleet. (Hirviseppä 1969, 9–11.)

2.2 Kuplettiperinne – kansanomaista kulttuuria

Kuplettilaulujen tarkoitus on yleisön viihdyttäminen. Kuplettilaulajat ovat esityksillään pyrkineet keventämään ihmisten raskasta arkea ja hyödyntämään huumoria elämän tärkeänä voimavarana. Kuplettilaulajat ovat monesti olleet suosittuja vaikeina historiallisina ajankohtina, jolloin ihmiset ovat tarvinneet helpotusta arjen paineisiin. Esimerkiksi J. Alfred Tannerin kaksikymmenvuotinen esiintymisura osui 1900-luvun alun kuohuviin vuosikymmeniin; Tannerin laulut olivat paitsi viihdykettä, myös jossain määrin suoranaista pilkkaa aikakauden valistushenkistä ajattelua vastaan (Olkkonen 1996, 23, 33). Rillumarei-perinteen kukoistavin aika oli 1950-luku, jolloin suomalaisten raskaana osana oli sotakorvausten maksaminen ja sodanjälkeisen Suomen jälleenrakentaminen. Juha Vainion aktiivisen uran aikana tärkeitä ajan ilmiöitä olivat maaltamuutto ja yksilöllistyvän, modernin yhteiskuntarakenteen synty (Heinonen 1997, 176). Niin iskelmät kuin kupletitkin kuvaavat mielenkiintoisella tavalla oman aikansa maailmankuvaa ja yhteiskunnan normeja. Kuplettiperinne on usein asettunut vastustamaan yhteiskunnan vallitsevia käsityksiä, ja siten se on usein joutunut valtaapitävien tahojen avoimen vihanpidon, pilkan ja halveksunnan kohteeksi. Toisaalta kuplettilaulajat ovat monesti nauttineet suuren yleisön luottamusta ja saaneet ihmisistä uskollisen kuulijakunnan lauluilleen. Virallista arvostusta kuplettilaulajien on kuitenkin usein ollut turha odottaa.

Kuplettiperinne on antanut yleisölle sen kaipaamaa unohdusta ja huvitusta, mutta toisaalta kuplettilaulajat ovat myös nauraneet kulloisenkin aikakauden herroille ja nousukkaille. Laulutyyli on siten tarjonnut myös tiukkasanaista yhteiskuntakritiikkiä ja mahdollisuuden tarkastella asioita uudesta näkökulmasta. Huumori on toiminut paineiden purkajana, mutta toisaalta se on myös antanut kansalle henkisen vapautuksen kulloisestakin tilanteesta; asioille ei ehkä voi tehdä mitään, mutta ainakaan niitä ei tarvitse hyväksyä, vaan niille voi nauraa. Jos kuulijat pystyvät nauramaan itselleen ja ongelmilleen tai ympäristönsä nurinkurisuuksille, sillä on hallussaan suuri voimavara.

Toisaalta huumorin avulla on myös ollut mahdollista esittää tiukkasanaistakin yhteiskuntakritiikkiä, jonka merkityksen tarkkaavaiset kuulijat ovat voineet löytää sanoituksen ”rivien välistä”. Kautta aikojen yleisö onkin huumorintajullaan osoittanut, että sen henkistä arvomaailmaa ei voi murtaa; kansanihmiset ovat hienosteluista välittämättä valinneet suosikikseen ne henkilöt, joiden huumoriin he ovat halunneet samaistua ja joiden maailmankuvan he ovat kokeneet omakseen. (Ks. esim. Olkkonen 1996, 23–24; Heinonen 1997, 157–159; Ammond 1999, 2–5, 17–25.)

2.3 Kuplettilaulujen aiheet

2.3.1 Varhaiset kupletit

Varhaisten kuplettien aiheita olivat muun muassa herrasväen juorut, piikojen ja renkien väliset suhteet, ammatit sekä viinan- ja jopa kahvinjuonti (Hirvisettä 1969, 21–22). Lähes jokaisella kuplettilaulajalla on ollut ohjelmistossaan erilaisia juhlista ja markkinoista kertovia ralleja. Juhlinnan kuvauksista mainittakoon Tannerin tekstittämä, Rafael Ramstedtin esittämä *Römperin tanssit* (1930) sekä Tannerin sanoittamat ja esittämät *Talkoovalssi* (1911) ja *Kekkerit Mäkelän kanatarhassa* (1912). Kupletin aiheet saatetaan ammentaa myös esimerkiksi päivänpolitiikasta tai yksilöille sattuneista omakohtaisista todellisista tai kuvitteellisista kommelluksista. Eläinmaailmaan sovelletut inhimilliset ilmiöt, kesäleskeys, kulkurielämä sekä eri ammattien kuvaukset ovat suosittuja aiheita (Hirvisettä 1969, 11). Kuplettilaulajat suosivat esityksissään myös paljon ironiaa – laulaja itsekin on usein pilanteon kohteena (ibid. 11–12). Kupletti ei kuitenkaan ole ainoastaan laulaen esitetty pilateksti tuttuun melodiaan, vaan melodisesti ja sisällöllisesti eheä kokonaisuus, joka tulee esittää persoonallisesti ja eläytyen. Kupletti voi kertoa kaikista inhimillisistä tunteista, joten kupletin välittämä tunneskaala ulottuu myös suruun ja ahdistukseen. Ilo on surun kääntöpuoli; usein kupletin nasevuus voikin perustua juuri siihen, että olemassa oleva asia ilmaistaan humoristisesti, mutta itse asiaa kuitenkin muuntelematta tai kaunistelematta. Kupletin ehdoton vahvuus on ajankohtaisuus; mitä tarkkanäköisempää kritiikkiä ja osuvampaa ajankuvaa kuplettilaulaja pystyy esittämään, sen parempi. Kuplettilaulajat ovatkin aina olleet nopeita tarttumaan ajassa oleviin ilmiöihin ja tapahtumiin. Niinpä kuplettilaulut tallentavat tarkkanäköisesti oman aikansa historiaa ja tunteja hyvin mielenkiintoisella

tavalla. Esimerkiksi Tannerin vuonna 1926 levyttämä *Puhelimessa* kommentoi uutta keksintöä, puhelinta.

2.3.2 Uudemmat kupletit ja ”kupletti-iskelmät”

Erilaiset kyläjuhlat, kansanjuhlat ja markkinat ovat kautta kupletin historian olleet kuplettilaulajien keskeisiä aiheita. Yhteiset juhlatilaisuudet tarjoavat tarkkanäköiselle kuplettitekstin laatijalle paljon herkullisia laulunaiheita. Juhlinnan ja juopottelun kuvaus kuuluu kuplettilaulun yleisiin teemoihin. Erityisesti häät ovat olleet suosittu laulujen aihe, eikä syyttä – kylähäät olivat tilaisuuksia, joissa patoutuneet tunteet saattoivat purkautua jopa kylätappeluiden muodossa. Kylähäistä ovat kirjoittaneet muun muassa Reino Helismaa (*Hölmölän häät* 1951, esittäjä Esa Pakarinen) ja Juha Vainio (*Kylähäät* 1976, esittäjä Marion). Veikko Lavi on esittänyt Usko Kempin säveltämän ja sanoittaman *Palokunnan iltamissa* (1955). Helismaan on tekstittänyt kappaleet *Rovaniemen markkinoilla* (1951, esittäjä Justeerin eli Kauko Käyhkö), *Akkakosken tukkilaiskisat* (1951, esittäjä Veikko Sato), *Tukkilaiden tanssiaiset* (1950, esittäjä Jorma Ikävalko) sekä laulun *Taas Rovaniemen markkinoilla* (1959, esittäjä Eemeli). Juha Vainion tekstittämiä juhla kuvauksia ovat kappaleet *Juhlahumppa* (1979) ja *Härmäläiset häät* (1967, esittäjä Reijo Tani). Juhlatilaisuuksien ”raportointi” on osoittautunut antoisaksi aiheeksi, onhan intensiivinen, usein alkoholilla terästetty juhlinta aina ajankohtainen aihe suomalaisessa kulttuuriympäristössä. Kuplettilaulajien tarkoitus on hauskuttaa yleisöä, joten liioittelu ja absurdit juonenkäänneet juhlinnan kuvauksessa kuuluvat laulutavan perustyylikeinoihin. Kuitenkin laulujen humoristisuus perustuu myös siihen, että ne monesti sisältävät aineksia myös todellisista tapahtumista.

Helismaan tuotannossa tulee selkeästi esiin 1950-luvun vastakkaisasettelu ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin välillä, ja Helismaa asettuikin rillumarei-tuotannossaan selkeästi kansan puolelle, herroja ja eliittikulttuuria vastaan (ks. Olkkonen 1996, 33–38). Helismaa otti usein kantaa ajankohtaisiin aiheisiin tekstiensä kautta. Juha Vainiollakin on paljon lauluja, jotka ovat tiukasti sidoksissa oman aikansa ilmiöihin ja tapahtumiin. Esimerkiksi *Juhannustanssit*-niminen jazzmuusikosta kertovat kappale on samanniminen kuin 1960-luvulla suurta kohua herättänyt kirja, jota syytettiin jumalanpilkasta (Ikävalko 1998, 104–105). Vainion kappale tosin poikkesi sisällöltään

täysin Salaman kirjasta eikä teoksilla siten ollut muuta yhteistä kuin nimi (Ikävalko 1998, 104–105).

Vainio oli Helismaan tavoin aktiivinen kommentoimaan ajankohtaisia ilmiöitä, ja hänen tuotannostaan löytyy lukuisia esimerkkejä osuvista huomioista liittyen erilaisiin asioihin ja tapahtumiin. Saimaan norppien uhanalaisuus, syrjäytyminen, luonnon suojeleminen, videolaki, ”eliitin tolkuton juhlinta” ja toisaalta oman elämän kokemukset ja vanheneminen olivat hänen laulujensa aiheita. Sanoitusten teemojen osalta Vainio edustaa kuplettiperinnettä varsin monipuolisella tavalla. Kuplettilaulajat ovat perinteisesti osanneet nauraa paitsi herroille, myös itselleen (Heinonen 1997, 185) eikä Vainio ole tässä suhteessa poikkeus. Keikkailevat viihdyttäjät näkevät elämän monia vivahteita ja kuplettilaulajat käyttävät monesti näkemiään ilmiöitä ja asioita laulujensa raaka-aineena. Vainiokin osasi tehdä lauluja ajassa näkyvistä ilmiöistä siten, että laulujen fiktiivisetkin tarinat ja henkilöt muuttuivat ihmisten mielissä todellisen tuntuiseksi.

2.4 Vertailuaineiston kuplettilaulajat ja Juha Vainio

Seuraavaksi käydään lyhyesti läpi tähän tutkimukseen valittujen kuplettilaulajien elämää ja tunnetuimpia esityksiä. Jokainen kuplettilaulaja edustaa omaa aikakauttaan tutkimusmateriaalissa – kuplettilaulujen aiheet kuvastavat siten huumorilaulun tekstien kirjoja lähes koko 1900-luvun ajalta.

2.4.1 J. Alfred Tanner

J. Alfred Tanner on kenties tunnetuin kuplettimestareistamme. Tanner syntyi vuonna 1884 ja valmistui 1906 Helsingin Teollisuuskoulusta rakennusmestariksi, mutta hän jätti kuitenkin varsin aikaisin alkuperäisen ammattinsa ja ryhtyi kuplettilaulajaksi. Tanner sepitti lauluja ajankohtaisista aiheista ja ihmistyypeistä. Tannerin laulut olivat usein suomalaisia mukaelmia ulkomaisista lauluista. Tannerin sävelmät ovat peräisin niin suomalaisista kansanlauluista kuin myös ruotsalaisista, venäläisistä, amerikkalaisista ja

saksalaisista lauluista. Se, että ulkomaisen kappaleen sai poimittua omaan ohjelmistoonsa uusin sanoin ”ennen kuulemattomana” oli kuplettilaulajalle jo sinänsä ansio. Tanner lainasi ajan tavan mukaan kappaleita mitä erilaisimmista lähteistä. (Hirviseppä 1969, 71–75.) Tekstintekijänä Tanner oli Hirviseppän (1969, 14–15, 73–74) mukaan idearikas. Toisinaan hänen tekstiensä riimit saattoivat kuitenkin jäädä runomitoiltaan vaillinaisiksi (Hirviseppä 1946, 16).

Tanner oli pikemminkin loistava esiintyjä kuin hyvä laulaja. Tannerin näyttelijäntaidot korvasivat hänen lauluäänensä puutteita. Tanner esitti kuplettinsa maskeerattuna ja rooliasuihin pukeutuneena. Tanner saavutti lauluillaan ja esityksillään vankkumattoman kansansuosion. Tannerin tuotanto sisältää sekä riehakkaita että herkkiä tekstejä. (Hirviseppä 1969, 74–75.) Hirviseppä (1969, 75) toteaaakin Tannerin olleen ”syvän inhimillinen ja tarkkakatseinen psykologi”. Tannerin laulamista kappaleista tunnettuja ovat esimerkiksi *Laulu on iloni ja työni* (1927, esittäjä Kosti Tamminen), *Kulkurin valssi* (1926), *Römperin tanssit* (1913) ja *Merimiesrakkautta* (1926, esittäjä Muhoksen Janne eli Jean Theslöf). (Hirviseppä 1969, 15, 75.)

2.4.2 Matti Jurva

Matti Jurva oli suosittu kuplettilaulaja, jonka uran aktiivisin kausi osui 1930-luvulle. Jurva levytti 406 laulua; etupäässä hänet tunnetaan levylaulajana, vaikka hän esiintyi paljon myös iltamissa. Hänen ohjelmistonsa sisälsi paljon fokseja, polkkia ja jenkkoja – tanssimusiikin suosio näkyi selvästi hänen ohjelmistossaan. Matti Jurva toimi solistina menestyksekkäissä Dallapé- ja Ramblers-orkistereissa. Hän esiintyi lisäksi elokuvissa. Joskus Jurva saattoi elävöittää esityksiään steppinnumeroilla. (Bagh & Hakasalo 1986, 58–59.)

Jurvan laulut ovat tyypillisiä kupletteja. Laulujen aiheet kuvaavat aikakauden tapahtumia tuoreesti ja humoristisesti. Jurva kertoo lauluissaan niin ajankohtaisista ilmiöistä kuin tapakulttuurin käytänteistäkin. Matti Jurvan tunnetuimpia levytyksiä ovat muun muassa kappaleet *Ihminen älä hermostu* (1942), *Viipurin Vihtori* (1939), *Pohjanmaan junassa* (1938), *Soita viel’ se neekerjazz* (1929) ja *Savonmuan Hilima* (1938). (Ibid. 58–59.)

2.4.3 Veikko Lavi

Veikko Lavin julkinen ura oli kaksivaiheinen. Lavi teki 1950-luvulla nelisenkymmentä levynpuolta kupletteja. Aktiivisesta keikkailusta huolimatta hänen kuplettilaulajan uransa hiipui vähitellen, kunnes hänet ”löydettiin” uudelleen 1960-luvun loppupuolella (Bagh & Hakasalo 1986, 233). Uuden läpimurron seurauksena Lavi teki yli sata uutta laulua (Gronow 1990). Monille kupletisteille tyypillisellä tavalla Lavi kuvasi lauluissaan sekä elämän valoisaa että synkempää puolta. Samalla levyille on tallentunut myös elämäkokemuksia ja entisten aikojen ajankuvaa. (Bagh & Hakasalo 1986, 233–237.) Lavin kappaleista välittyi myös aito kiinnostus ja horjumaton usko tavallisen ihmisen voimavaroihin ja maailmankuvaan. Lavin tunnetuimpia kappaleita ovat muun muassa *Kotkan Kerttu* (1951), *Gabriel* (1951), *Puustisen muorin kuppilassa* (1951), *Kaljahanat aukes* (1968) ja *Jokainen ihminen on laulun arvoinen* (1976). (Gronow 1990.)

2.4.4 Reino Helismaa

Reino Helismaa toi kuplettiperineen kokonaan uudelle aikakaudelle. Alkuaan Tannerin kupletteja ystäväpiirilleen esittänyt kirjallatoja alkoi tehdä Toivo Kärjen (1915–1992) kanssa työtä jatkosodan jälkeen. Kaksi vuosikymmentä kestäneen yhteistyön tuloksena syntyi valtava määrä suomalaisia menestysiskelmiä, elokuvia ja muuta viihdetarjontaa. Helismaa oli monipuolinen tekstinikkari, joka teki paitsi iskelmä-, elokuva-, operetti- ja kuplettitekstejä, myös elokuvakäsikirjoituksia ja radiohupailuja. Helismaa oli kiinnostunut ”miehekkäästä” tukkilais- ja kulkurielämästä. Hänen teksteissään esiintyy myös erilaisia satuolentoja ja Villin Lännen sankareita. Helismaa oli innokas Lapin ystävä, ja eräät hänen kenties kauneimmista teksteistään käsittelevät Lappia (esim. *Rakovalkealla* 1950, esittäjä Tapio Rautavaara, sekä *Lapin jenkka* 1953, esittäjä Kauko Käyhkö). Helismaa teki myös paljon lyyrisiä iskelmäsanoituksia. Helismaa esiintyi myös useissa kirjoittamissaan elokuvissa sekä esitti itse jonkin verran kupletteja, joista osa on ”oikeaoppisesti” kansanlaulumelodioihin tehtyjä. Kärjen säveltämän ja Helismaan sanoittaman *Rovaniemen markkinoilla* -rallin refrengi ”ruma-rillumarillumareii” lainasi sittemmin nimensä tuon ajan viihdetuotannolle ylipäänsä.

Helismaa on sanoittanut monet Toivo Kärjen tunnetuimmat iskelmät. Helismaa teki säveltäjä–sanoittajakaksikon yhteistyön aikana 32 elokuvakäsikirjoitusta ja sanat yli viiteentuhanteen lauluun, joista lukemattomat ovat syöpyneet suomalaisten mieliin ja muuttuneet kollektiiviseksi kansan omaisuudeksi. (Niiniluoto 1982, 138, 144.) Helismaa on kenties merkittävin vaikuttaja suomalaisen kevyen musiikin tekstittäjistä (Bagh & Hakasalo 1986, 200). Helismaa oli taitava tyyliniekka, joka hallitsi kymmeniä runo- ja kirjoitustyylejä (Bagh & Hakasalo 1986, 200; Niiniluoto 1982, 139). *Rovaniemen markkinoilla* (1951, esittäjä Justeeri eli Kauko Käyhkö), *Kulkuri ja joutsen* (1950, esittäjä Tapio Rautavaara), *Suutarin tyttären pihalla* (1948), *Täysikuu* (1953, esittäjä Olavi Virta), *Kaksi vanhaa tukkijätkää* (1951, esittäjä Justeeri), *Reppu ja reissumies* (1951, esittäjä Matti Louhivuori), *Päivänsäde ja menninkäinen* (1949, esittäjä Tapio Rautavaara) sekä monet muut laulut ovat löytäneet paikkansa iskelmämusiikin kiintotähtien joukossa ja muuttuneet pysyväksi osaksi suomalaista populaari- ja iskelmämusiikin kulttuuria.

2.4.5 Juha Vainio

Helismaan työn jatkajina on pidetty muun muassa Vexi Salmea, Raul Reimania ja Sauvo Puhtilaa. Useimmin Helismaan manttelinperijäksi on kuitenkin nimetty kotkalainen Juha Vainio. (Jalkanen 1982, 289; Niiniluoto 1982, 276.) Juha Vainio oli Reino Helismaan tavoin monitaituri, joka hallitsi iskemän, tangon ja aikamme kupletin sanoitukset (Kukkonen 1997, 333). Vainio kirjoitti myös radiokuunnelmia ja pakinoita. Juha Vainio edustaa viime vuosikymmenien tekstintekijöistä samaa sanoitustraditiota, jota Helismaa edusti neljäkymmenluvulta kuusikymmenluvulle (Kukkonen 1997, 337; Bagh & Hakasalo 1986, 207). Vainio on itsekin myöntänyt jatkavansa Helismaan ja hänen edeltäjiensä Alfred Tannerin ja Tatu Pekkarisen viitoittamaa sanoitusperinnettä (Juha Vainion haastattelu televisiodokumentissa ”Juha Vainio, muina miehinä” 1988). Tunnetuimpia Juha Vainion tekstittämiä kappaleita ovat muun muassa *Minne tuuli kuljettaa* (1965, esittäjä Katri Helena), *Juhannustanssit* (1968, esittäjä Juha Vainio), *Kolmatta linjaa takaisin* (1968, esittäjä Fredi eli Matti Siitonen), *Sanat eivät riitä kertomaan* (1969, esittäjä Pasi Kaunisto), *Jos vielä oot vapaa* (1970, esittäjä Markus), *Kuusamo* (1976, esittäjä Danny eli Ilkka Lipsanen), *Rööperiin* (1967, esittäjä Jormas), *Tahdon olla sulle hellä* (1977, esittäjät Armi Aavikko ja Danny), *Tulta päin* (1968,

esittäjä Juha Vainio), *Mä uskon huomispäivään* (1976, esittäjä Juha Vainio), *Ystävän laulu* (1983, esittäjä Arja Saijonmaa), *Vanha salakuljettaja Laitinen* (1967, esittäjä Juha Vainio), *Käyn ahon laitaa* (1979, esittäjä Juha Vainio), *Albatrossi* (1980, esittäjä Juha Vainio), *Kotkan poikii ilman siipii* (1982, esittäjä Juha Vainio), *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982, esittäjä Juha Vainio) ja *Elämää ja Erotiikkaa* (1984, esittäjä Juha Vainio).

Tanneriin ja Helismaahan verrattuna Juha Vainio sai toimia jo yhteiskunnallisesti paljon suvaitsevamman ilmapiirin vallitessa. Vainio sai jo eläessään jonkin verran tunnustusta elämäntyöstään kotimaisen iskelmämusiikin parissa. Toivo Kärki ja Reino Helismaa olivat kulttuuriväen halveksunnan kohteena 1950-luvulla, mutta 1960-luvulla lauluntekstien teon aloittanut Juha Vainio ei enää joutunut paheksunnan kohteeksi rallitekstiensä takia.

2.5 Kuplettilaulutyylin ominaispiirteitä

Kupletin laulutyyli poikkeaa paljon iskelmälaulutyylistä. Huumorinlaulujen esittäjät olivat usein itseoppineita viihdyttäjiä, jotka kylläkin joskus saattoivat saada lisäoppia vaikkapa teatterimaailmasta, kuten Iivari Kainulainen (1874–1945) ja Pasi Jääskeläinen (1869–1920), jotka kartuttivat taitojaan Kaarlo Bergbomin Suomalaisessa teatterissa (Hirvisepä 1969, 58, 60). Pääosin kuplettilaulajien laulutyylillä on ollut konstailematonta ja hienostelua kaihtavaa. Kuplettilaulajat ovat saavuttaneet yleisön kiinnostuksen ja suosion kansanomaisuudellaan, luontevalla esiintymistyylillään ja nokkelilla sanoituksillaan, eikä äänen kantavuudella tai edes tiukalla sävelpuhtaudella ole ollut laulutyylin kannalta kovin suurta merkitystä.

Myöskään ääni-ihanne ei kuplettityylissä ole ollut tiukan formaali vaan jokainen laulaja on voinut korostaa tyyliään haluamallaan tavalla. Hirvisepän (1969, 74) mukaan esimerkiksi Alfred Tannerin suosio ei niinkään perustunut lauluääneen, vaan hänen loistavaan ja ilmeikkääseen esiintymistapaansa. Tatu Pekkarisella (1892–1951) oli omien sanojensa mukaan jopa ”laalussa välttävä kuutonen eikä laalukorvaa alakuunkaa”, mutta siitä huolimatta hän tuli suomalaisille tutuksi sekä esiintymislavoilla että äänilevyillä (ibid. 99). Toisaalta Rafael Ramstedt (1888–1933) esitti

kuplettikappaleiden lisäksi myös operettiosia teatterissa sekä esiintyi elokuvassa *Sano se suomeksi* (ibid. 88). Reino Helismaan tyyliin oli ominaista vahvasti honottava ääni ja suhteellisen suora fraseeraus. Helismaa ei siis kovinkaan runsaasti kommentoinut äänellään svengaavaakaan säestystä. Reino Helismaa lauloi itse ainoastaan humoristisia lauluja, vaikka hänen sanoituskaalansa ulottui koko iskelmämusiikin kenttään. Kuplattelaulajien laulutavat ja -taidot vaihtelevat siis suuresti.

Kuplätteriperinne on kansanomaisuutensa ja humoristisuutensa takia voinut hyödyntää monia laulutyylin erikoisuuksia, joita harvemmin tavataan perinteisessä iskelmämusiikissa. Kuplattelaulussa voidaan esimerkiksi käyttää puhelaulua tai huudahduksia, kuiskauksia tai nasaaliääntä parodian tai repliikkien ilmaisemisessa. Ylipäättään kuplattelaulu muistuttaa monia muita äänenkäytön muotoja kuten tarinankerrontaa tai puhetta.

2.6 Aiempi tutkimus

2.6.1 Kupletin ja iskelmän tutkimus

Kuplätteriperinnettä on tutkittu melko vähän. Reino Hirvisseppä (nimimerkki Palle, oik. R. W. Palmroth) on vuonna 1969 kirjoittanut kuplätteriperinteen historian *Hupilaulun taitajia – Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon*, jossa hän esittelee kuplätteriperineen tunnetuimpia edustajia ja heidän tuotantoaan. Lauri Jauhiainen (1985) on koonnut kupleteista nuottikirjan *Kuplätterimestarit ja mestarikupletit*, jossa käsitellään lyhyesti kuplätteriperinnettä sekä tunnetuimpia kupletintekijöitä ja esittäjiä. Pekka Hako (1978a) on proseminaarityössään ”Suomalainen kuplätteritaide – esittelyä ja tutkimusaspekteja” kartoittanut kuplätteritaidetta ja pohtinut siihen sopivia tutkimusnäkökohtia. Laudatureseminaarissaan (Hako 1978c) ”Varhaisen kupletin ja kansanlaulun suhteesta” hän on tarkastellut Iivari Kainulaisen ja Pasi Jääskeläisen ohjelmistoissa esiintyviä kansanlaululle tyypillisten keinovarojen käyttöä sekä viittauksia kansanlauluihin. Synkooppi-lehdessä Op.2 Hako (1978b) esittelee suomalaisen kuplätteritaiteen tutkimusaspekteja. Edelleen Hako (1979) on Musiikkianalyysin III kurssilla tehnyt tilastollista analyysia J. Alfr. Tannerin kuplätterien kolmijakoisista jaksoista.

Kupletin tekijöitä, sen esittäjiä, historiaa, kappaleiden vastaanottoa ja kupletin asemaa iskelmämusiikin osana on jonkin verran käsitelty iskelmämusiikin historiaa kartoittavassa kirjallisuudessa. (mm. Jalkanen 1992: *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin*; Bagh & Hakasalo 1986: *Iskelmän kultainen kirja*; Peltonen (toim.) 1996: *Rillumarei ja valistus*; Hirn 1997: *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki suomessa ennen itsenäisyyttämme*; Pennanen & Mutkala 1994: *Reino Helismaa – Jätkäpoika ja runoilija*). Sven Hirn (1994) kuvaa Tanneria edeltävää huumorilauluperinnettä artikkelissaan ”Kupletti ennen Tanneria”. Jukka Ammond (1999) on artikkelissaan ”Tango ja Rillumarei. Parantavat vastavoimat” tutkinut rillumarei-tekstejä kulttuurihistorian näkökulmasta. Iskelmämusiikin tekstejä on tutkinut myös Pirjo Kukkonen (1997) kirjassaan *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreen*. Tarja Rautiaisen väitöskirjassa (2001) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa* käydään läpi muun muassa pop- ja protestilaulun tyylipiirteitä ja laulutyyliä sekä ”korkean” ja ”matalan” protestilaulukulttuurin eroja.

2.6.2 Juha Vainion aiempi tutkimus

Ensimmäisiä tieteellisiä ja analyttisiä Juha Vainion lauluista tehtyjä kommentaareja on Jari Heinosen (1997) kiinnostava katsaus suomalaisen kansanomaisen kulttuurin ilmenemisestä iskelmämusiikissa ja kirjallisuudessa. Heinonen tulkitsee suomalaista kulttuuria Aleksis Kiven, Väinö Linnan, Juha Vainion ja Irwin Goodmanin töiden kautta. Kivi ja Linna edustavat analyysissä suomalaisuutta kaunokirjallisuuden näkökulmasta, kun taas Vainio ja Goodman edustavat osioita ”Suomalaisuus iskelmissä”. Heinonen tarkastelee Vainion lauluntekstejä yhteiskuntatieteiden näkökulmasta ja tutkii modernin yhteiskuntarakenteen synnyn ja murroksen ilmenemistä Vainion teksteissä.

Kuplettiperinnettä ei ole aikaisemmin juurikaan tutkittu teoreettis-metodologisesta näkökulmasta käsin. Itse olen proseminaarityössäni (Karkinen 1999) tutkinut Juha Vainion lauluntekstien muotoseikkoja kuten riimejä, sanapainoja, musiikillisten painojen ja sanapainojen suhdetta sekä alkusointua. Proseminaarityöni mukaan Juha Vainio edustaa ”vanhan koulukunnan” sanoitusperinnettä, jossa tekstien tulee tiukasti

sopia laulettavaan melodiaan. Kappaleiden tekstien tulee tällöin sisältää sama määrä tavuja kuin melodiassa on laulettavia ääniä. Lisäksi sanojen painollisten tavujen tulee osua melodian painollisille tahdinosille. Tekniikka saa aikaan sen, että laulun sanoja on helppo laulaa, sillä laulajan ei tarvitse venytellä tai jaotella tavuja luonnottomasti, vaan sanarytmi osuu luontevasti yksin laulettavan melodian kanssa. (Karkinen 1999.) Suomessa useimmat pitkän linjan sanoittajat ovat aikaisemmin noudattaneet tätä tekniikkaa, ja sen hallitsemista on pidetty ammattitaidon osoituksena (Niiniluoto 1982, 224; Henriksson & Kukkonen 2001, 40–45). Proseminaarityössäni (Karkinen 1999) olen tutkinut myös Vainion tekstejä ja riimittelytapaa. Proseminaarityöni mukaan Vainio käyttää järjestelmällisesti tekniikkaa, jossa laulun ja musiikin painot osuvat samoihin kohtiin (Karkinen 1999, 17–22). Vainio käyttää kappaleissaan kehittyneitä runokaavoja (ibid. 6–10, 29). Lisäksi Vainion lyriikassa sanojen painot myös vastaavat laulettujen nuottien määrää (ibid. 12–16). Proseminaarityöni mukaan Vainio käyttää myös järjestelmällisesti runousopillisesti oikeita loppusoinnollisia ja sivupainollisia riimejä (ibid. 23–28). Lisäksi Vainio myös käyttää tyylikeinona runsaasti alkusointua (ibid. 27–28; ks. lisäksi riimittelyperiaatteista ja runousopista esim. Kupiainen 1961, 32; Huhtala 1986, 43–45). Proseminaarityöni vahvistaa Vainion tekniikasta alan kirjallisuudessa esitettyjä näkemyksiä (esim. Niiniluoto 1982, 224; Henriksson & Kukkonen 2001, 41–42, 45). On ilmeistä, että Vainio on perehtynyt runousopin tekniikkaan ja tyylikeinoiniin ja omaksunut saman muoto-opillisesti korrektein tavan kirjoittaa iskelmäsanoituksia, jota ovat noudattaneet esimerkiksi Reino Helismaa ja Vexi Salmi.

3 ANALYTTISEN KUUNTELUN KÄYTTÖ

KUPLETTITUTKIMUKSESSA – TUTKIMUSMENETELMÄN

ESITTELY

Tutkimus perustuu analyttisen kuuntelun avulla tehtyihin päätelmiin. Laulutavan tyylipiirteiden hahmottelussa auditiivinen analyysi on ensisijainen tutkimusväline, jonka avulla tutkitaan sekä Juha Vainion laulutapaa että kuplettilaulun yleisiä tyylipiirteitä. Auditiivisen analyysin vahvuus on siitä, että se antaa suoraa tietoa tutkittavasta musiikkityylistä ja havainnot ovat helposti tarkastettavissa äänitteitä kuuntelemalla. Pro gradu -työn liitteenä on kaksi cd-levyä, jotka sisältävät tutkimusmateriaalin. Lukija voi siten vertailla omia kuulonvaraisia havaintojaan tutkielmassa esitettyihin tuloksiin.

Työn keskeisiä käsitteitä ovat laulutapa eli laulutyyli sekä teksti- ja laulufraasit. Laulutavalla eli laulutyyllillä tarkoitan laulajan henkilökohtaisia lauluäänien ominaisuuksia, hänen tapansa käyttää ääntään sekä tulkita laulamaansa musiikkia. Tässä työssä laulutyyllillä/laulutavalla tarkoitetaan artistien käyttämien tulkinnallisten keinojen kokonaisuutta, joiden perusteella on mahdollista kuvata laulajien esitystavan yksilöllisiä ominaisuuksia ja vertailla eri artistien käyttämiä laulun tyylipiirteitä. Laulufraasi on laulettu kokonaisuus, joka lauletaan yhdellä hengityksellä. Laulufraasia edeltää ja seuraa hengitystauko. Laulufraasit on merkitty nuottiesimerkkeihin yhtenäisillä kaarilla (ks. nuottiesimerkki 1, s. 81). Kaarien väliin merkityt pilkut sijoittuvat edellisen fraasin lopun ja uuden fraasin alun väliin. Nuottiesimerkeissä esiintyy myös tehostetaukoja, jotka sijoittuvat laulukaaritusten ja samalla myös laulufraasien väliin (ks. nuottiesimerkki 9, s. 103). Laulufraasi on musiikillinen kokonaisuus, joka sisältää sekä laulun melodian että tekstin. Tekstifraasilla tarkoitetaan tässä yhteydessä tekstin muodostamaa asiakokonaisuutta, joka alkaa virkkeen tai lauseen alusta ja joka päättyy pilkkuun tai pisteeseen. Tekstifraasi sisältää ainoastaan kappaleen sanat, ei laulun melodiaa. Tekstifraasi ja laulufraasi esiintyvät kuplettilauluissa usein samanaikaisesti, mutta toisinaan kappaleiden tekstifraasi saattaa myös jatkua laulufraasin yli, jolloin tekstin muodostama ajatuskokonaisuus ”katkeaa” melodiafraasin hengitystaukoon ja jatkuu sen jälkeen uuden laulufraasin alussa.

3.1 Materiaalin alustava kuuntelu, rajaus ja tutkimuskappaleiden valinta

Tutkimusmateriaaliin otetut kappaleet on valittu 80 Juha Vainion esittämästä kappaleesta ja 92 J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Veikko Lavin ja Reino Helismaan esittämästä laulusta. Vertailuaineisto laulajilta on kuunneltu kahdestakymmenestä neljäänkymmeneen kappaletta esittäjää kohden. Poikkeuksena ovat J. Alfred Tannerin laulamat kappaleet, jotka on valittu seitsemän kappaleen materiaalista. Vanhoja äänitteitä on siirretty cd-formaattiin niukasti, ja Tannerin otos on siksi suppeampi kuin muiden laulajien tutkimusmateriaalit. Vainion tekstit on valikoitu analyttisen kuuntelun avulla siten, että 1960 ja -70-luvuilta on koottu yhteensä kymmenen kappaletta tarkemman tutkimuksen kohteeksi. 1980-luvulta ja 1990-luvun alusta tutkimukseen on otettu kymmenen laulua – materiaali painottuu voimakkaasti 1980-luvulle, joka oli Vainion uran kannalta hedelmällisintä aikaa. Laulut on valittu siten, että ne laulutavoiltaan, aiheiltaan ja musiikillisilta ratkaisuiltaan antavat mahdollisimman kattavan kuvan laulajan erilaisista esitystavoista. Tämän jälkeen on valittu muiden edellä mainittujen kuplettilaulajien tuotannosta lähempää tarkastelua varten yhteensä kaksikymmentä kappaletta, viisi kappaletta kultakin laulajalta. Koska monien muiden kuplettilaulajien itse esittämä ja levyttämä tuotanto on varhaisemman levytysajankohdan takia oleellisesti vähäisempi kuin Vainion, ei heidän kohdallaan ole ollut mahdollista noudattaa ajallista hajontaa samalla tavoin kuin Vainion suhteen. Muide kuplettilaulajien tuotannosta on valittu levytetystä materiaalista mahdollisimman erilaisia lauluja. Kappaleista on analysoitu kaikki levytetyt säkeistöt, joten tutkimusmateriaali sisältää yhteensä 139 säkeistöä.

Kuplettiperineen kartoittamista varten tulee muiden kuplettilaulajien esitysten olla mahdollisimman paljon toisistaan poikkeavia, sillä jokainen valitusta viidestä kappaleesta edustaa suurempaa ryhmää esittäjensä tuotannosta. Pienen otoksen avulla on mahdollista vain hahmotella kuplettilaulun kenttää, mutta kappaleiden analyttisellä valinnalla ja tarkalla perehtymisellä pyrin kuitenkin alustavasti tarkastelemaan, löytyykö kappaleista joitakin selkeitä yhtäläisyyksiä tai havaittavia tyyli- tai muotoilteitä. Kuplettikappaleissa on yleensä useita säkeistöjä, joten pienehköinkin otoksen avulla on mahdollista havainnollistaa monia laulutyylin erikoispiirteitä.

Tutkimusmateriaali on valittu kolmella perusteella. (1) Tutkimukseen on otettu kultakin laulajalta sekä tunnettuja että tuntemattomampia kappaleita. (2) Materiaaliin on koottu kappaleita laulajien uran eri aikakausilta, niin että laulajien tyylikeinot ja laulutavan mahdollinen muuttuminen tulisivat esiin tutkimusmateriaalista. (3) Lisäksi tutkimukseen on vielä pyritty ottamaan mukaan kappaleita, jotka ovat aihepiiriltään kiinnostavia ja jotka kuvaavat kuplettilaulun eri muotoja ja/tai tutkittavan laulajan omaa tyyliä.

Juha Vainion tutkimusmateriaaliin on ollut mahdollista ottaa mukaan paljon erityyppisiä esimerkkejä. Materiaali käsittää kappaleita Vainion uran eri kausilta ja siihen on pyritty ottamaan mukaan kappaleita, jotka kuvaavat monipuolisesti Vainion tuotannon erilaisia piirteitä. Rajauksen yhtenä tarkoituksena on ollut esitellä kuplettilaulun tyylipiirteitä mahdollisimman monipuolisesti. Tutkimusmateriaaliin ei ole siksi otettu mukaan kaikkia Vainion tunnetuimpia kappaleita. Esimerkiksi kappaleita *Kotkan poikii ilman siipii* (1982) ja *Kaunissaari* (1982) ei ole otettu mukaan tutkimusmateriaaliin, koska ne edustavat samantyyppistä laulutyyliä ja aikakautta kuin kappaleet *Albatrossi* (1980) ja *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982). Toisaalta Vainion laulutavan eri puolia pyritään tuomaan monipuolisesti esiin koko hänen laulajanuransa ajalta. Siten 1970-luvun puolivälistä mukaan on otettu pehmeätä laulutapaa kuvaava *Taas lapsuuden maisemiin* (1976), vaikka kappale on melko tuntemattomaksi jäänyt Vainion laulama kappale, joka lisäksi edustaa pikemminkin iskelmä- kuin kuplettilaulua.

Kaikki tutkimusmateriaaliin kuuluvat Vainion laulamat kappaleet ovat hänen itsensä sanoittamia. Vainio sanoitti itse suurimman osan laulamistaan kappaleista, vaikka poikkeuksiakin esiintyy. Useimmilla muilla tutkimukseen valituilla laulajilla tilanne on tutkimuksen analyysimateriaalin suhteen samankaltainen. Veikko Lavi ja J. Alfred Tanner ovat sanoittaneet kaikki esittämänsä kappaleet, jotka ovat mukana tässä tutkimuksessa. Reino Helismaan kappaleista yksi on Helismaan tekemä laulutekstin suomennos, muut ovat Helismaan omia sanoituksia. Matti Jurvan kohdalla tilanne on monimutkaisempi. Jurvan nimissä ei ole yhtään tämän tutkimusmateriaalin sanoitusta, mutta sen sijaan hänet on merkitty levytyksiin kappaleiden *Kaunis Veera* (1942) ja *Tullaan tullaan* (1934) säveltäjäksi. Aikakauden tavan mukaan kappaleiden säveltäjiin ja sanoittajiin ei kuitenkaan vielä kiinnitetty kovin suurta huomiota, ja tekstien ja melodian virallisiin tietoihin on siten syytä suhtautua varauksella. Tämä tutkimuksen

pääpaino on kuitenkin laulutavassa eikä sanoituksessa tai tekstissä sinänsä. Vainion tapauksessa kaikki tekstit ovat hänen omaa käsialaansa, sillä se edustaa Vainion itse laulamassa tuotannossa tyypillistä ratkaisua. Tutkimusmateriaaliin on pyritty ottamaan kappaleita, jotka ovat säilyttäneet ajankohtaisuutensa vuodesta toiseen, mutta myös kappaleita, jotka ovat syntyneet reaktiona johon ajan ilmiöön (ks. esim. *Aleks ja Jaan* 1985, s. 109). Lisäksi mukaan on otettu monenlaisia tarinoita ja ihmiskuvauksia.

Kaikki neljäkymmenen kappaleen analyysiaineistoon valitut kappaleet on julkaistu sekä äänitteinä että nuottina. Kaikki kappaleet löytyvät tämän tutkimuksen lähdeluettelossa mainituista nuottivihkoista. Omien transkriptioiden tekeminen neljäkymmenen kappaleen materiaalista olisi lisännyt tutkimuksen työmäärää tutkimuslähtökohdat huomioon ottaen kohtuuttomasti, joten rajauksen kriteerinä on ollut kappaleiden saatavuus sekä nuottina että äänitteinä. Materiaalista on siten jäänyt pois joitakin kiinnostavia lauluja, jotka aihepiirinsä vuoksi olisivat sopineet tutkimuksen kohteiksi. Esimerkiksi Vainion kappaleen *Viimeinen lättähattu* (1981) yhteydessä mainittu laulu *Pojanpojan lättähattu* (1955) olisi sopinut tutkimukseen Vainion kappaleen vertailukohdaksi, mutta kappaleesta ei ollut saatavissa nuottia. Vainion tuotannon eräs osa, ns. pornolaulut, on samasta syystä jätetty tutkimusmateriaalin ulkopuolelle. Kaksimielisyyksiä sisältäviä kappaleita on tutkimusmateriaalissa mukana kuitenkin useitakin.

Vertailuaineiston kuplettilaulajien viiden kappaleen tutkimusmateriaalissa jokainen kappale edustaa suurta määrää laulajansa esityksiä, ja jonkin tyylipiirteen painottaminen analyysimateriaalissa (esimerkiksi usean kokonaan nasaaliäänellä laulettuun kappaleeseen ottaminen tutkimusmateriaaliin) voi antaa virheellisen kuvan laulajan tyylipiirteistä ja vaikuttaa vääristävästi tutkimusmateriaalista tehtyihin päätelmiin. Toisaalta viiden kappaleen tutkimusmateriaali on väistämättä suppea ja väärin tulkittuna harhaanjohtava. J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Veikko Lavin ja Reino Helismaan kappaleet on valittu samoin perustein kuin Juha Vainion kappaleetkin. Mukana on kappaleita laulajan eri aikakausilta mikäli laulajan urasta on eroteltavissa eri ajanjaksoja. Kaikissa muissa paitsi Matti Jurvan tapauksessa ajallista hajontaa esiintyy. Matti Jurvan julkisen toiminnan kausi oli verrattain lyhyt, joten kappaleetkin ovat lyhyeltä aikaväliltä. Tutkimusmateriaaliin on valittu laulajien tunnetuimpia kappaleita, mutta myös harvinaisempia kappaleita, mikäli niissä tulee esiin mielenkiintoisia seikkoja

laulutavasta tai kappaleen sisällöstä. Lisäksi otokseen on myös pyritty saamaan erilaisia laulutavan ominaisuuksia, jotta kuplettilaulajien tyylipiirteet tulisivat monipuolisesti edustettua.

Analyysimateriaalin rajausta on väistämättä valikoivaa. Vainion esittämät laulut on koottu 80 kappaleen materiaalista. Muiden kuplettilaulajien tuotanto on valittu yhteensä yhdeksänkymmenen kahden kappaleen materiaalista. J. Alfred Tannerin kohdalla analyysimateriaalin kohtuullisen vaikea saatavuus ja kuunneltujen kappaleiden pienehkö lukumäärä on saattanut vaikuttaa jonkin verran analyysin tuloksiin, painottaen liikaa esimerkiksi laulajan tapaa ”paisutella” kappaleen sisällöllisesti tärkeitä kohtia. Kaikkia mielenkiintoisia seikkoja on mahdotonta ottaa tutkimukseen mukaan, ja toisaalta jotkin teemat tai aiheet saattavat jonkin valintaperusteen takia jäädä vähemmälle huomiolle. Tässä tutkimuksessa on pyritty yhdistelemään mahdollisimman erityyppisiä valintaperusteita, jotta niiden avulla saadut tutkimustulokset olisivat mahdollisimman kattavia ja monipuolisia.

3.2 Kantometriikan parametrien hyödyntäminen kuplettiperinteen tutkimisessa

3.2.1 Kantometriikka

Alan Lomax esittelee teoksessaan *Folk Song style and culture* (1968) musiikkianalyysimetodin, jota hän kutsuu kantometriikaksi. Menetelmän tarkoituksena on luokitella tilastollisesti maailman eri laulutyyliä ja pyrkiä erottelemaan erilaisia maantieteellisiä musiikkialueita. Kantometriikan avulla pyritään löytämään yhtäläisyyksiä eri alueiden laulutavoista sekä kartoitetaan suuria linjoja maailman laulutavoista. Kantometriikan avulla on myös pyritty tekemään päätelmiä laulutavan ja kulttuuristen käytänteiden välisistä suhteista. (Lomax 1968.)

Kantometriikka on analyysitapa, jonka avulla voidaan kerätä tilastollista tietoa suuresta määrästä musiikillista materiaalia. Analyysin pohjana on 37 muuttujaa sisältävä piirreluettelo, jossa arvioidaan laulutapaan ja säestykseen liittyviä parametreja. Parametrien ominaisuuksia arvioidaan analyttisen kuuntelun keinoin. Lomax (1968) käy kirjassa yksityiskohtaisesti läpi tutkimusmenetelmänsä sekä neuvoo, miten erilaiset

musiikkiesimerkit koodataan kulloiseenkin piirreluettelon kohtaan. Lomaxin analyysi on tilastollinen, joten kaikki musiikilliset parametrit täytyy suhteuttaa Lomaxin analyysimallin standardivaihtoehtoihin, joista valitaan laulutavan kannalta sopivin vaihtoehto. (Lomax 1968, 34–74.) Siten kantometrisen analyysin avulla saatavat tulokset ovat hyvin yleisluontoisia ja ne kartoittavat lähinnä laulutavan karkeita piirteitä.

3.2.2 Kantometriikan parametrien käyttö kupletin laulutavan sekä laulutekstin toistuvuuden ja kappaleen tempon analysoinnissa

Kantometriikan parametrien soveltaminen kupletin analyysiin on perusteltua monesta syystä. Toisin kuin monet muut musiikkitieteen analyysimetodit, kantometriikka kiinnittää suurta huomiota laulutavan ja esityksen tutkimiseen. Tässä tutkimuksessa kantometriikan parametrien käyttö on hyödyllistä erityisesti siksi, että analyysin toisen vaiheen avulla voidaan hahmotella suuria, varsin karkeita ominaisuuksia tutkittavasta musiikin lajista. Koska kuplettia koskevista tyylipiirteistä on olemassa vain hajanaisia, melko yleisiä lausuntoja, on perusteltua kartoittaa musiikkityylin olennaisia parametreja analyttisen kuuntelun avulla. Kantometrinen analyysi tarjoaa tarkoitukseen sopivan menetelmän, sillä analyysissä kiinnitetään paljon huomiota esitysteknisiin ja yleensä laulutapaan liittyviin seikkoihin. Laulutapa on kuplettiperinteessä olennainen seikka, sillä juuri laulutapa erottaa kuplettilaulun keskivertoiskelmästä. Kappaleethan kuplettiperinteessä olivat alun perin lainoja olemassa olevista suosikkisävelmistä, ja myöhemmätkin kuplettiperinteen edustajat, (esim. Matti Jurva, Reino Helismaa ja Juha Vainio), jotka esittivät omia sävellyksiään tai iskelmäsvälittäjien kappaleita, pitäytyivät varsin iskelmällisissä melodioissa ja sovituksissa. Tavallisen iskelmän voi muuttaa kuplettilauluksi kirjoittamalla siihen uuden, nasevan tekstin ja laulamalla sen kuplettityylillä, parodioiden. Kirjassa *Pallen parhaat – ”kulttuurikuplittajan” kuusi vuosikymmentä* (1986) on tästä runsaasti esimerkkejä. (Pallen nimimerkkiä käytti R. W. Palmroth (1906–1992). Palle-nimen lisäksi hän käytti myös kirjailijanimeä Reino Hirvisepä.)

Pekkilä (1983, 190) toteaa kantometriikan kuvaavan vieraita musiikkilajeja länsimaisesta näkökulmasta, sillä tutkimukseen valittavat parametrit ovat länsimaisen tutkijan valitsemia, eivätkä ne siten välttämättä vastaa tutkittavien musiikkikulttuurien

edustajien omia käsityksiä musiikistaan. Havainto on kiistaton, mutta koska kuplettiperinne on länsimaisen musiikkikulttuurin eräs alalaji, länsimainen näkökulma ei estä kantometriikan parametrien käyttöä kuplettiperinteen tutkimuksessa. Tällöin menetelmä ja tutkittava aineisto ovat kulttuuritaustansa suhteen tasapainossa, sillä ne edustavat samaa musiikkikulttuuria ja ne ovat siten varsin yhteneväisiä.

Kantometriikan keinoin ei saada yksityiskohtaista tietoa musiikin lajin rakenteista, mutta sen avulla voidaan hahmottaa erilaisia laulutyylien ominaispiirteitä. Tämän tutkimuksen yhteydessä kiinnitetään huomiota ainoastaan osaan Lomaxin kolmestakymmenestäseitsemästä parametrusta. On tärkeää huomata, että *tässä tutkimuksessa ei sovelleta Lomaxin menetelmää sellaisenaan, vaan ainoastaan tarkastellaan eräiden Lomaxin määrittelemien piirteiden esiintymistä kuplettiaineistossa*. Valitut piirteet Lomaxin analyysiluettelossa otetaan siis huomioon kuplettianalyysin toisessa vaiheessa. Koska Lomaxin metodissa on määritelty valmiiksi monenlaisia laulutyylin ominaisuuksia kartoittavia vastausvaihtoehtoja, piirteiden analyysin voi tehdä suurestakin materiaalista suhteellisen nopeasti. Tutkielmassa Lomaxin huomioimien piirteiden analyysi suhteutetaan perusteellisimmilla analyysitavoilla saatuihin tuloksiin, joita esitellään luvuissa 6, 7 ja 8.

Tässä tutkimuksessa käsitellään ainoastaan osaa Alan Lomaxin kantometriikan kolmestakymmenestäseitsemästä parametrusta. Tarkastelun kohteena ovat kohdat *tekstin kertautuminen* (Lomaxin järjestelmässä numero 10), *tempo* (24), *lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä* (26), *glissandojen liu'unnan määrä* (28), *vokaalinen laajuus* (33), *nasaalisuus* (34), *karheus* (35), *aksentointi* (36), ja *konsonanttien lausuminen* (37). Tutkittavat parametrit on valittu esianalyysin perusteella – viidestä Juha Vainion kappaleesta on ensin analysoitu kaikki Lomaxin menetelmän 37 parametria Lomaxin koodauskirjan ohjeiden mukaisesti. Esianalyysin perusteella valikoitiin varsinaiseen analyysiin mukaan parametreja, jotka käsittelevät laulutapaa ja tulkintaa ja joissa lisäksi tutkittavan analyysimateriaalin sisällä esiintyy hajontaa. Mukaan on vielä lisäksi otettu tekstin kertautumista sekä kappaleen tempoa mittaavat parametrit, jotka eivät suoranaisesti liity laulutavan tutkimiseen, mutta jotka tuottavat hyödyllistä tietoa, jota voi verrata yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin avulla saatuihin päätelmiin. Koska Lomax on tutkimusryhmänsä kanssa kehittänyt menetelmän, jonka avulla on mahdollista tilastollisesti analysoida kaikkia maailman laulutyyylejä, menetelmä sisältää

suuren joukon piirteitä, joiden analyysi ei kerro mitään oleellista kuplettilaulusta. Esimerkiksi kohdan *intervallien suuruus* (21) (ks. Lomax 1968, 64) analysointi tässä yhteydessä olisi hyödytöntä, koska kaikki kuplettilaulut antaisivat samat tulokset; kaikkien kuplettikappaleiden intervallit ovat pääsääntöisesti diatonisia. Tämän tutkimuksen puitteissa on siis pitäydytty niissä piirteissä, jotka ovat kupletin laulutavan kannalta oleellisia.

3.2.3 Kantometriikan parametrien määrittelyminen ja Lomaxin vastausvaihtoehdot

Analyysimenetelmän toisessa vaiheessa tarkastellaan Vainion esittämiä lauluja sekä neljän muun kuplettilaulajan esityksiä. Työssä tutkitaan Juha Vainion laulutavan lisäksi Reino Helismaan, Veikko Lavin, Matti Jurvan ja J. Alfred Tannerin laulutyyliä. Parametrien määrittelyt perustuvat Lomaxin koodauskirjan ohjeisiin ja niiden tarkemmat kuvaukset löytyvät teoksen *Folk song style and culture* (1968) sivuilta 34–74. Kappaleet analysoidaan kuulonvaraisesti rengastamalla kutakin tutkittavaa kappaletta parhaiten kuvaavat väittämät. Tarvittaessa voidaan rengastaa useampia vaihtoehtoja. Selvyyden vuoksi olen luopunut Lomaxin parametrien alkuperäisestä numeroinnista ja nimennyt valitut parametrit uudelleen isoja alkukirjaimia käyttäen. Kirjainten ja parametrien vastaavuus esitellään liitteessä 2. Kirjaimet A–I helpottavat materiaalin tilastollista käsittelyä (ks. liite 2). Seuraavassa esitellään analyysin toiseen vaiheeseen valitut parametrit ja niiden vastausvaihtoehdot, jotka olen suomentanut ja paikoin lyhentänyt Lomaxin koodauskirjasta (1968, 34–74) kunkin parametrin kohdalta.

A. Tekstin kertautuminen (parametri 10)

Lomax huomioi tekstin kertautumisesta kaksi asiaa: kuinka paljon kertauksia on ja miten paljon kappale sisältää merkityksetöntä ns. nonsense-materiaalia. Merkityksettömään ainekseen hän laskee muun muassa huudahdukset ja naurahdukset. Suuri määrä merkityksetöntä ainesta merkitsee siis tämän tutkimuksen valossa sitä, että kappaleesta löytyy runsaasti kuplettipiirteitä kuten hokemia. Tässä tutkimuksen kohdassa sovelletaan Lomaxin viiden vaihtoehdon skaalaa. Piirteiden numeroinnin

sijaan olen nimennyt vaihtoehdot pieniä alkukirjaimia käyttäen. Tekstin toistuvuutta kuvaavat vaihtoehdot ovat:

- a. Sanat ovat dominoivassa asemassa. Merkitykselliset sanat muodostavat tärkeimmän osan kappaleen tekstistä.
- b. Sanat ovat dominoivassa asemassa, mutta kappale sisältää myös jonkin verran toistoa ja/tai merkityksetöntä materiaalia.
- c. Noin puolet tekstistä toistuu. Kappale sisältää runsaasti toistoa tai merkityksetöntä ainesta.
- d. Merkityksetön aines dominoi materiaalia. Yli puolet tekstistä on merkityksetöntä materiaalia tai toisteltuja sanoja/fraaseja.
- e. Teksti koostuu lähes kokonaan merkityksettömistä tavuista tai toistetuista sanoista/fraaseista.

B. Tempo (parametri 24)

Lomax suosittelee tempon arvioinnissa tutkijan subjektiivisesti kokeman skaalan käyttöä metronomipulssin mittaamisen sijaan. Nauhoitteen mukana laulaminen on Lomaxin mielestä hyvä keino arvioida tempon nopeutta. Jos tempovaihtoksia esiintyy, on mahdollista koodata useampia kohtia. Vaihtoehdot ovat:

- a. Hyvin hidas tempo.
- b. Kohtalaisen hidas tempo.
- c. Hidas tempo.
- d. Keskinopea tempo.
- e. Nopea tempo.
- f. Hyvin nopea tempo.

C. Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä (parametri 26)

Lauluosuuden vapaarytmisyyttä arvioidaan Lomaxin menetelmässä neljän väittämän avulla. Ne ovat:

- a. Hyvin voimakas rubato. Laulaja ei seuraa tai noudata pulssia lainkaan.
- b. Voimakas rubato.
- c. Kohtalainen rubato. Laulutapa sisältää pieniä rytmisiä vapauksia tai taukoja säkeiden sisällä.
- d. Ei rubatoa. Laulaja laulaa tarkasti tempossa.

D. Glissandojen liu'unnan määrä (parametri 28)

Glissandojen liu'unnan määrää arvioidaan asteikolla, jonka avulla selvitetään tyylipiirteiden hallitsevuutta tutkittavassa materiaalissa. Vaihtoehdot ovat:

- a. Hyvin runsaasti glissandoa.
- b. Paljon glissandoa.
- c. Jonkin verran glissandoa.
- d. Ei glissandoa.

E. Vokaalinen laajuus (parametri 33)

Vokaalinen laajuus viittaa laulutavan rentouteen tai jännittyneisyyteen. Vaihtoehdot ovat:

- a. Hyvin kaita ääni. Laulutapa on hyvin kireä, ohut ja jännitteinen.
- b. Kaita ääni. Ääni on selvästi kaita ja jännitteinen.
- c. Puheääni. Puhetta vastaava ääni, joka voi olla soinniltaan pingottunutta tai narisevaa.
- d. Leveä ääni. Rentoutunut ääni, joka resonoi hyvin. Nasaalisuus äänessä voi vähentää sen kantavuutta.
- e. Hyvin leveä ääni. Avoin, soiva, resonoiva ääni.

f. Jodlaus. Huomattavan notkea ja rentoutunut ääni, joka voi sisältää nopeita hyppyjä rintaäänestä pää-ääneen tai falsettiin.

F. Nasaalisuus (parametri 34)

Nasaaliäänen käytöllä tarkoitetaan tässä yhteydessä laulutapaa, joka eroaa selvästi tavallisesta laulutavasta vahvan nasaalin sointinsa takia. Nasaaliäänen määrää arvioidaan kuuntelemalla kuinka paljon äänessä on ”honottavaa” nenä-ääntä. Vaihtoehdot ovat:

- a. Hyvin paljon nasaalisuutta.
- b. Paljon nasaalisuutta.
- c. Kohtuullisesti nasaalisuutta.
- d. Vähän nasaalisuutta.
- e. Hieman tai ei lainkaan nasaalisuutta.

G. Karheus (parametri 35)

Lomax kehottaa koodaajaa kiinnittämään huomiota muun muassa äänen karheuteen ja konsonanttien lausumiseen. Vaihtoehdot ovat:

- a. Hyvin karhea ääni.
- b. Karhea ääni.
- c. Kohtuullisen karhea ääni.
- d. Hieman karheutta äänessä.
- e. Ei karheutta äänessä.

H. Aksentti (parametri 36)

Aksenttien määrää arvioidaan viiden vaihtoehdon avulla. Ne ovat:

- a. Hyvin voimakas aksentti. Laulaja aksentoi suurinta osaa ääniä, tai pulssin vahvoja iskuja.
- b. Voimakas aksentti. Laulaja korostaa pulssin vahvoja iskuja.
- c. Kohtuullinen, normaali aksentti. Laulaja seuraa metrin perusrhythmiä, korostaen sitä, aksentteja kuitenkin liioittelematta.
- d. Vähäinen aksentti.
- e. Hyvin vähäinen aksentti. Laulaja korostaa laulurytmiä vain hyvin niukasti tai ei korosta sitä lainkaan.

I. Konsonanttien lausuminen (parametri 37)

Lomax suosittelee, että koodaaja arvioi konsonanttien lausumisen määrää osallistuvan havainnoinnin avulla. Koodaaja voi laulaa tai lausua haluamaansa kappaletta ensin hyvin voimakkaasti artikuloiden ja sitten asteittain vähentäen artikulaatioita, kunnes lausuminen on hyvin veltto ja artikulaatio on minimaalista. Konsonanttien lausumista Lomax arvioi seuraavien väittämien avulla:

- a. Hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen.
- b. Hyvin selkeästi äännetyt konsonantit.
- c. Selkeä, normaali ääntäminen.
- d. Veltto ääntäminen. Konsonantteja on vaikea erottaa laulufraaseista.
- e. Hyvin veltto ääntäminen. Tekstistä on mahdotonta erottaa konsonantteja.

3.2.4 Lomaxin parametrien käytön raportointi

Lomaxin määrittelemiä parametreja tutkitaan siten, että auditiivisen analyysin avulla käydään läpi 20 Juha Vainion laulua ja 20 muiden laulajien esittämää kuplettilaulua. Analyysin avulla kartoitetaan kuplettilaulutavan yleisiä lainalaisuuksia. Lomaxin

parametreja tarkastellaan tilastollisesti luvussa 4. Luvussa myös arvioidaan tilastollisen kuvauksen vahvuuksia ja heikkouksia kuplettiaineiston tulkinnan kannalta. Johtopäätösosuuudessa yhdistetään Lomaxin parametrien avulla saadut tutkimustulokset yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin keinoin saatuihin tuloksiin.

3.3 Yksityiskohtainen Juha Vainion ja vertailuaineiston artistien laulutyylipiirteiden määrittely

Luvussa 5 arvioin auditiivisen analyysin soveltuvuutta kuplettilaulutavan tutkimiseen. Luvuissa 6–8 analysoin yksityiskohtaisesti eri laulajien laulutapaa ja tulkintaa sekä tarkastelen Vainion ja muiden kuplettilaulajien laulutyyliä kappalekohtaisesti. Laulutavan analyysissä otetaan huomioon laulajien tavat fraseerata lauluun, tauot, hengitykset, pää- ja rintäänänen käyttö, nasaalilaulun osuus ja sen tarkoitus, vokaalien ja konsonanttien lausumien, kertaukset, huudahdukset, puhelaulun osuus, laulun rytmien varioivuus ja kappaleen sisäinen pulssi sekä muut materiaalista esiin nousevat samankaltaiset seikat. Tämän analyysin vaiheen perustella pyrin vastaamaan kysymykseen millainen on Juha Vainion laulutyyli ja mitkä ovat sen leimallisimmat piirteet sekä miten Vainion laulutyyli suhtautuu varhaisempien kuplettilaulajien laulutapoihin.

Lomaxin vastausvaihtoehdot ovat ominaisuuksiltaan monivalinta-tyyppisiä. Soveltavan auditiivisen analyysin avulla parametrien ominaispiirteet tarkentuivat vielä lisää. Kupletin analyysissä tarkoitus on kuitenkin edetä analyysissä pidemmälle ja tarkentaa ominaisuuksia niin, että laulutavan oleelliset piirteet tulevat näkyviksi. Tutkimusmateriaalista löytyi myös piirteitä, joita Lomaxilla ei esiinny, joten laulutavan oleelliset piirteet määritellään ja kartoitetaan tässä tarkemmin kohta kohdalta. Seuraavaksi esitellään myös sellaisia ominaisuuksia, jotka eivät ole Lomaxin piirreluetelossa, mutta jotka esiintyvät tutkimusaineistossa ja jotka ovat laulutavan tutkimuksen kannalta kiinnostavia näkökohtia. Kaikki tässä luvussa kuvatut piirteet ovat nousseet esiin tutkittavasta materiaalista.

3.3.1 Konsonanttien lausuminen

Konsonanttien voimakas lausuminen korostaa tekstin sisältöä ja antaa sanalle tai asialle lisää painoarvoa, joten se toimii samassa tarkoituksessa kuin aksentointi ja monesti myös rintaäänien korostettu käyttö. Konsonanttien korostettu lausuminen nostaa sanan enemmän esiin tekstistä ja siten korostaa yksittäisen sanan merkitystä. Vainiolla konsonanttien käyttöä esiintyy juuri tässä tarkoituksessa. Vainio korostaa konsonantteja yksittäisissä sanoissa. Konsonanttien korostamista kantaaottavien laulujen tyylikeinoina ovat käyttäneet myös esimerkiksi ns. uusi laulu -tyylin laulajat (Rautiainen 2001, 186–189). Uusi laulu -tyylissä korostettiin fraasien loppuissa olevia n-kirjaimia ja suosittiin voimakasta artikulaatiota (Rautiainen 2001, 186–189). On kuitenkin syytä huomata, että tyylikeinoina Vainion laulutyyli ja uusi laulu -liikkeen laulajien tapa laulaa olivat hyvin toisistaan poikkeavia. Uusi laulu -tyyli edusti hyökkäävää, jopa julistavaa laulutyyliä, kun taas Vainion kappaleet olivat alusta lähtien humoristisempia, vaikka niidenkin joukossa on selvästi kantaaottavia lauluja. Vainio ilmaisi kannanottonsa kuitenkin yleensä epäsuorasti – hän antoi kuulijoille mahdollisuuden huomata itse kappaleen tarinassa piilevän kantaaottavan teeman (Jaakko Salon haastattelu televisiodokumentissa ”Juha Vainio, muina miehinä” 1988). Hienovireinen ajan ilmiöiden kommentointi ja ilmaisun kehittyminen näkyvät myös Vainion laulutavassa, joka muuttuu vuosikymmenten kuluessa pehmeämmäksi ja jonka tyylipiirteet muuttuvat vähäeleisimmiksi, menettämättä kuitenkaan mitään ilmaisuvoimastaan.

3.3.2 Liu’unnan käyttö

Glissandoilla tarkoitetaan tässä yhteydessä pieniä liu’utuksia, jossa yhdestä äänestä siirrytään toiseen siten, että säveleen ei siirrytä suoraan vaan sävelten välinen äänenkorkeus on liu’unnan aikana sävelkorkeudeltaan määrittelemätön. Vainion laulutavassa esiintyy jonkin verran pieniä liu’utuksia, yleensä korkeammasta äänestä matalammalle äänelle. Vainion tuotannossa liu’utukset ovat kestoltaan lyhyitä.

3.3.3 Rytmisen varioivuuden, vapaarytmisyyden määrä ja taukojen käyttö

Vainion edustama iskelmämusiikin laji on rytmiltään varsin järjestäytyneitä. Sovitukset ovat tyypillisiä iskelmiä, jossa yhtye/orkesteri säestää laulajaa ja jossa yhtyeen vapaarytmisyyden määrä on melko vähäinen. Kompppiryhmä säestää laulajaa eli solistia. Pieniä suunniteltuja poikkeuksia, kuten ritardandoja lukuun ottamatta kappaleet yleensä soitetaan tarkasti tempossa. Vainiokin laulaa oman osuutensa perusrhythmissä pysyen, mutta solistina hänellä on kuitenkin mahdollisuus ja oikeus rytmiseen varioimiseen.

Juha Vainion laulutavan tyypillinen piirre on eräänlainen rytmisillä hienotasolla tapahtuva varioivuus. Vainio pysyy kokonaistempossa, mutta hän tekee yksittäisiä sanoja lausuaan hyvin pieniä hidastuksia ja kiihdytyksiä, jotka mahtuvat kokonaistempon raameihin, mutta jotka kuitenkin tuovat esitykseen tulkintaa ja kiinnostavuutta. Vainio myös käyttää säännönmukaisesti tulkinnassaan – myös fraasien keskellä – lyhyitä taukoja, joiden avulla hän painottaa haluamaansa sanaa tai asiaa. Kysymyksessä ovat ”taidepaussit”, joita esimerkiksi luennoitsijat käyttävät halutessaan korostaa jotakin tärkeänä pitämäänsä asiaa. Tarkkaan rytmiin sävelletyssä iskelmässä paussit ovat kestoiltaan hyvin lyhyitä, mutta siitä huolimatta ne vaikuttavat merkittävästi laulun kokonaisfraseeraukseen. Pienet tauot tuovat kappaleisiin myös ”svengiä”. Vainion laulutavassa näkyikin selvästi kiinnostus jazzmusiikkiin; hänen rytminkäsittelynsä muistuttaa jazzlaulajan fraseerausta. Vainion laulama tuotanto on selkeästi iskelmää, jossa kuitenkin kuuluu vaikutteita niin kuplettilaulusta kuin jazzmusiikistakin.

3.3.4 Kolmimuunteisuus laulutavan ominaisuutena

Laulutavan kolmimuunteisuus on monesti sidoksissa komppin rytminkäsittelyyn. Jos komppiryhmä soittaa kolmimuunteisesti, laulajakin useimmiten sopeuttaa laulunsa automaattisesti kolmimuunteiseksi, mutta mikäli komppi soittaa tasaisesti, laulajakin laulaa tavallisesti suoraa fraseerausta käyttäen. Studioäänitteistä ei kuitenkaan kuulonvaraisesti pysty päättämään, mikä soitinten äänitysjärjestys on ollut. Tässä tutkimuksessa ei siten oteta kantaa siihen, kommentoiko Vainio laulutavallaan suoraa

tai kolmimuunteista komppia vai onko kyseessä ainoastaan kappaleen kokonaisuudesta syntyvä kuulovaikutelma.

3.3.5 Riimit ja säkeenylitykset

Tässä tutkimuksessa käsitellään riimejä hyvin niukasti. Riimejä käsitellään ainoastaan silloin kun niitä korostetaan kappaleen melodian tai laulutavan avulla. Kappalekohtaisten analyysien yhteydessä on runsaasti tekstiesimerkkejä, jotka samalla esittelevät Vainion riimittelytekniikkaa. Vainion tuotannon runousopillisia elementtejä olen tutkinut tarkemmin proseminaarityössäni (ks. Karkinen 1999).

Runousopillisista elementeistä käsitellään tämän tutkimuksen yhteydessä myös säkeenylityksiä. Palmgren (1986, 312) määrittelee säemurroksen eli säkeenylityksen seuraavasti:

”Kesuura eli tahtilepo on runon rytmi- ja ajatuskulun jaksottelukeino, kuten on säemurros eli enjambement, säkeenylitys. Yleensä rytmiaaltojen ja merkitysyksikköjen (lauseiden) rajat osuvat yksiin kesuurassa. Säemurroksessa ne päinvastoin ylittyvät siten, että lause jatkuu yli säkeen rajan, ts. säe ei muodosta merkityskokonaisuutta.”

3.3.6 Sanan merkitystä painottava lausumistapa

Eräs tyypillisesti Vainiolla ilmenevä ominaisuus on sanan merkitystä korostava laulutapa. Vainion tyyliin kuuluu painottaa joitakin kappaleen avainsanoja enemmän kuin muita sanoja. Mielenkiintoista ilmiössä on se, että painokkaissa sanoissa on usein selvää onomatopoeettisuutta; sanojen äänneasu ja lausumistapa viittaa sanan merkitykseen tai asiantilaan, jota sana kuvaa. Sanojen merkitystä korostava laulutapa korostaa tekstisisältöä ja tuo esitykseen elävyyttä – lisäksi onomatopoeettiset sanat saavat tulkinnassa lähes musiikillisia piirteitä. Sanan merkitystä korostava laulutapa on varsin voimakas tyylikeino, joten sitä tapaakin lähinnä kuplettilauluissa, vähemmän iskelmässä.

3.3.7 Pää- ja rintaäänien käyttö

Pää- ja rintaäänien käyttö ovat erityisesti Vainion laulutapaan liittyviä tyylikeinoja. Osittain pää- ja rintaäänien käyttö liittyvät itse opittuun laulutapaan. Melodian kulkiessa matalissa äänissä on luontevaa käyttää enemmän rintaääntä, ja vastaavasti melodian korkeissa äänissä pää-äänien käyttö on automaattista. Kuitenkin erilaisilla korostuksilla ja vaihteluilla voidaan tuoda myös ilmaisullisia elementtejä. Korostettua pää-ääntä Vainio käyttää usein korostaessaan tekstin ironisuutta tai asian koomisia näkökohtia. Pää-ääntä Vainio käyttää monesti myös yhdistettynä nasaaliääneen, jolloin tekstin ironia korostuu entisestään. Vastaavasti rintaäänien käytöllä voi tekstile antaa lisää painoarvoa ja yhdistettynä painokkaaseen aksentoituun laulutapaan se on vahva ilmaisullinen tyylikeino.

3.3.8 Pehmeä ja karhea laulutapa

Pehmeän ja karhean laulutavan erottelu perustuu arkikokemuksen perusteella tehtävään havaintoon pehmeän ja karhean äänenkäytön ominaisuuksista. Kuten tavallisessakin puheessa pehmeä laulutapa liittyy yleensä erilaisten tunteiden ilmaisuun kuin karhea laulutapa. Pehmeällä äänellä voidaan ilmaista esimerkiksi myötätuntoa, herkkyyttä tai sympatiaa. Toisaalta äänessä voi myös esiintyä karheutta lauluäänien ominaisuutena. Silloin karhea laulutapa voi olla etupäässä yksilön henkilökohtaisen laulutavan ominaisuus eikä tulkinnallinen keinovara. Karheudella tarkoitetaan tässä yhteydessä kuitenkin nimenomaan tulkintaa, jossa lauluäänien karhea sointi korostaa tekstisisältöä. Karheus ei kuitenkaan ole Vainiolla yleensä pehmeän laulutavan vastakohta, vaan monesti se itse asiassa kuvaa samoja tunteita kuin pehmeä laulutapakin. Karheaa ääntä Vainio käyttää esimerkiksi laulaessaan karun kauniita – ja syvästi empaattisia – lauluja suomalaisen miehen sielunmaisemasta ja tunne-elämästä. Esimerkiksi lauluissa *Mies itäsaariston* (1989) ja *Valtavaaran valssi* (1990) tämä tyylikeino tulee erityisen selvästi esille.

3.3.9 Huudahdukset ja kuiskaukset

Huudahduksia ilmenee Vainiolla erityisesti niissä kappaleissa, jotka edustavat joko selkeästi kuplettityyliä tai sitten sitä osaa Vainon tuotannosta, jossa jazz-vaikutteet tulevat parhaiten esille. Huudahdukset voivat olla kannustavia huutoja, kommentteja tai vaikkapa improvisoituja täytesanoja kappaleiden säestysosuuksien aikana. Huudahdukset ovat tyypillisiä piirteitä kuplettiperinteessä. Huudahduksia löytyy Vainion tuotannossa esimerkiksi kappaleesta *Pankinjohtajan vapaailta* (1985). Kuiskauksia esiintyy Vainion tuotannossa hyvin niukasti. Kuiskaukset voivat toimia samassa tarkoituksessa kuin huudahduksetkin – ne voivat korostaa tekstisisältöä. Toisaalta kuiskaavalla laulutavalla voi myös ilmentää vaikkapa empatiaa laulun päähenkilöä kohtaan.

3.3.10 Merkityksettömät täytesanat

Merkityksettömät täytesanat ovat hyvin tyypillisiä kuplettilaulun tyyliinpiirteitä. ”Rumalla rilluma rilluma rei” hokema *Rovaniemen markkinoilla* (1951) -kappaleen refrengissä on tyypillinen esimerkki merkityksettömien tavujen käytöstä kuplettiperinteessä. Tapa oli hyvin yleinen monien varhaisempien kupletistien tuotannossa, mutta Vainion tuotannosta tämä ominaisuus puuttuu lähes kokonaan. Syynä on oletettavasti musiikkityylin asteittainen muuttuminen iskelmäisempään suuntaan.

3.3.11 Puheosuudet ja puheäänien käyttö

Puheosuudet ovat yleisiä kuplettilaulutyylissä. Niiden avulla laulaja voi korostaa komiikkaansa ja tuoda esitykseensä uusia näkökulmia. Puheosuuksilla tarkoitetaan tässä kuplettilaulussa esiintyviä kohtia, joissa artisti ei laula vaan lausuu tai esittää kuplettitekstiä puhuen. Puheäänien käytöllä tarkoitetaan laulutapaa, jossa laulaja pyöristää laulumelodian säveltäsoja ja käyttää laulaessaan taukoja, jolloin laulutapa alkaa muistuttaa puhetta, mutta on kuitenkin vielä laulua. Vainion tuotanto on musiikkityyliltään jo niin selkeästi iskelmää, että varsinaiset puheosuudet puuttuvat lähes kokonaan ja niiden tilalla on lyhyitä lausahduksia tai pientä replikointia, jos

laulussa on useita laulajia. Vainion tuotannossa puherepliikkejä tai puheäänien käyttöä esiintyy eniten hänen varhaistuotannossaan 1960-luvulla, joskaan ne eivät kokonaan kadonneet hänen tuotannostaan myöhemminkään.

3.3.12 Kertova laulutapa

Kertova laulutyyli on hyvin tyypillinen ominaisuus kuplettilaululle, sillä se on vahva ilmaisullinen tyylikeino. Puheenomainen fraseeraus sopii hyvin kertovaan laulutapaan ja teksteihin, joista hahmottuu selkeä juoni. Puheenomainen fraseeraus sopii hyvin laulajalle, jonka ääniala ja äänenkäyttötapa eivät sovellu lauluteknisesti hyvin vaikeaan materiaaliin, sillä puheenomaisesti rytmitetty laulutapa tuo kiinnostavuutta yksinkertaisiinkin melodioihin. Puheenomainen laulutapa ei myöskään vaadi kantavaa ääntä tai pitkien vokaalien käyttöä laulutavassa. Toisaalta kertova laulutapa on kuitenkin vahva ilmaisullinen tyylikeino, ja puheenomaisesti rytmitetty laulutapa voi olla sekä rytmisesti kiinnostavaa että hyvin musikaalista. Eräs hyvin mielenkiintoinen esimerkki puheen fraseerauksen hyödyntämisestä laulutyyliä on M. A. Numminen, jonka lauluääni ja melodiankäsitteily ovat hyvin omintakeisia. Numminen laulaa hyvin kireällä, äärimmäisyyksiin viedyllä nasaaliäänille intervaleja voimakkaasti pyöristäen ja koko sävelpuhtauden käsitteen kyseenalaistaen (ks. Jalkanen 1992, 194; Rautiainen 2001, 224) mutta kuitenkin hän saa teksteihinsä eloisuutta ja musikaalisuutta nimenomaan napakan ja puheenomaisen fraseerauksensa ansioista. Tämä ominaisuus tulee erityisen selvästi esiin Nummisen laulaessa jazz-vaikutteista musiikkia.

Kertova laulutapa on Juha Vainion tyyliä hyvin leimallinen ominaisuus. Vainion laulutapa on kautta linjan, niin ralleissa kuin herkemmissäkin kappaleissa, hyvin puheenomainen. Siten onkin hyvin luontevaa, että Vainio käyttää tulkinnassaan myös muita edellä esitettyjä tarinankertomisen keinoja ja tyyliäpiirteitä.

3.4 Nuottiesimerkeissä esiintyvien symbolien selitykset

Tutkielmaan sisältyvissä nuottiesimerkeissä havainnollistetaan taukojen käyttöä kahdella tavalla. Hengitystaukoja kuvataan melodian yläpuolelle merkittyjen

fraasikaarien välisillä pilkuilla ('). Lyhyitä, ylimääräisiä tehostetaukoja, jotka rytmittävät laulua, mutta eivät katkaise fraasilinjaa, kuvataan fraasikaarien sisään jäävillä melodian yläpuolisilla pilkuilla. (ks. nuottiesimerkki 9, s. 103.)

Tutkimusmateriaalin kappaleissa esiintyviä laulutavan rytmejä, jotka eivät ilmene kappaleen nuotissa, kuvataan laulumelodian yläpuolelle kirjoitetuilla nuoteilla (ks. nuottiesimerkki 1, s. 81). Auditivisen analyysin perusteella nuottien yläpuolelle on tehty jonkin verran laulutavan rytmitystä täsmentäviä merkintöjä, jotka ilmenevät melodian yläpuolelle kirjoitetuista nuoteista. Melodian yläpuolelle kirjoitettujen nuottiarvojen tarkoitus on havainnollistaa laulufraseerauksen erityispiirteitä.

Liitteessä 3 on edellä mainittujen taukojen lisäksi havainnollistettu pää- ja rintaaänen ja pehmeän laulutavan käyttöä erilaisilla alleviivauksilla. Pää-äänen käyttöä kuvataan sanan alapuolisilla -pisteillä. Rintaaänen käyttöä kuvataan tekstin alapuolisilla -.-.-.-.- pisteviivoilla. Pehmeää laulutapaa kuvataan tavallisella tekstin alleviivauksella. Liitteeseen 3 on lisäksi kirjoittamalla merkitty kuoron ja solistin vuorottelu lauluosuuksissa, sekä ritardandon ja fermaatin esiintyminen. Lisäksi liitteessä 3 on havainnollistettu painokkaiden sanojen lausumista kirjoittamalla sanat tekstiin varsinaisen sanoituksen alle. Kun analyysitekstissä havainnollistetaan muita kuin edellä mainittuja laulutavan tai kappaleen ominaisuuksia, tärkeät kohdat on merkitty nuottiesimerkkeihin hakasuluilla, joten nuottiesimerkeistä on helppo nähdä, miten kyseiset ominaisuudet ilmenevät tutkimuskappaleissa (ks. nuottiesimerkit 1, s. 81 ja 12 s. 107).

4 LOMAXIN TUTKIMUSPARAMETRIEN KÄYTTÖ KUPLETIN LAULUTAVAN ANALYSOIMISESSA

Analyysin toisessa vaiheessa on perehdytty tarkemmin valikoituun materiaaliin, yhteensä neljänkymmenen kappaleen aineistoon, joka on luetteloitu liitteeseen 1. Kappaleiden analyysissä on tarkasteltu yhdeksää ominaispiirrettä, jotka ovat osa Lomaxin kantometrisen analyysitavan kolmenkymmenen muuttujan luettelo. Seuraavaksi esitellään tarkemmin Lomaxin analyysimallia ja selitetään miten Lomaxin analyysissä esiintyviä parametreja arvioidaan ja sovelletaan tässä tutkimuksessa.

4.1 Tilastollisen kuvailun vahvuudet ja heikkoudet

4.1.1 Laulutapojen yhdenmukaisuudet ja erot Lomaxin tutkimusaineiston valossa

Alan Lomaxin kehittämä kantometriikka on suunniteltu alun perin eri musiikin lajien tyylipiirteiden määrittelemiseen. Tämän tutkimuksen tulokset ovat Lomaxin menetelmän kannalta kiinnostavia, sillä kuplettiperinteestä saadut vastaukset olivat usean parametrin osalta hyvin yhtenäisiä. Kuplettilaulun tyylipiirteet rajautuivat ja tulivat materiaalista selkeästi esiin. Joidenkin parametrien samankaltaiset vastaukset johtuvat iskelmä- ja kuplettitradition tyylipiirteistä. Mukana oli kuitenkin myös parametreja, joissa esiintyi suurta hajontaa eri laulajien laulutapojen välillä.

Pekkilä (1983, 181, 190–191) kritisoi Lomaxin tutkimusmenetelmää siitä, että kuulonvaraisen analyysin tulokset täytyy mahduttaa ja sopeuttaa ennalta määriteltyjen vaihtoehtojen raameihin. Pekkilä (ibid. 190–191) muistuttaakin, että Lomaxin analyysimallia sovellettaessa on huomattava, että menetelmä kuvaa materiaalia vain hyvin karkealla tasolla ja subjektiiviset valinnan vaikuttavat koodausprosessissa saatuihin vastauksiin ja sitä kautta tutkimuksen tuloksiin. Pekkilän huomiot pätevät myös tämän tutkimuksen kulkuun, vaikka kuplettianalyysissä ei sovelleta Lomaxin menetelmää, vaan ainoastaan tarkastellaan joitakin Lomaxin määrittelemiä parametreja. Myös tässä tutkimuksessa valmiit vastaukset toisaalta rajaavat, toisaalta rajoittavat vastausvaihtoehtoja ja ne vaikuttavat väistämättä myös tutkimuksen tuloksiin. Tässä

tutkimuksessa on koodattu useita vaihtoehtoja silloin, kun parametrin vastaus sijoittuu kuulonvaraisen analyysin perusteella kahden vaihtoehdon välille. Esimerkiksi jos parametri G:n karheuden määrä vaihtelee d:n (hieman karheutta äänessä) ja e:n (ei karheutta äänessä) välillä, analyysissa on annettu molemmille vaihtoehdoille 0.5 pistettä. Joissakin tapauksessa lauluissa esiintyy kahta vastakkaista ominaisuutta saman kappaleen aikana. Niissäkin tapauksissa luku 1 on jaettu puoliksi ja molemmat vaihtoehdot saavat kohdasta 0.5 pistettä. Normaalisti jokainen kappale näkyy piirakkakaaviossa kokonaislukuna. Taulukon luvut eivät siis ole parametrien prosenttiosuuksia eivätkä keskiarvoja vaan parametrien jakauma reaalityyppinä. Vaihtoehtojen kaksoiskoodauksella on pyritty mahdollisimman eksakteihin tulkintoihin kappaleiden tyylipiirteistä.

Valmiisiin vastausvaihtoehtoihin perustuva analyysimalli tuottaa väistämättä joitakin tulkinnallisia ongelmia. Eri laulajat saattavat käyttää laulutyylikeinoja hyvin eri tavalla. Kaikki laulajat käyttävät välillä nasaaliääntä muutaman sanan tai lauseen jaksoissa, jotakin laulun erityispiirrettä korostamassa. Helismaalla nasaaliääni on kuitenkin myös kiinteä laulutavan ominaisuus, joka toistuu kaikissa tutkimusmateriaalissa olevissa Helismaan laulamissa kappaleissa. Kaaviossa Helismaan laulujen runsas nasaaliäänien osuus kyllä näkyy, mutta sen ominaisluonne ei kaavioista välity. C-parametri (vapaarytmisyys) puolestaan antaa Tannerille suuria arvoja vapaarytmisyyden käytöstä, joka selittyy Tannerin levytyksen pienellä kokoonpanolla, jossa on ainoastaan laulaja ja säestäjä. Kaavioiden tulkinnalla ja kommentoinnilla pyritään selittämään ja tarkentamaan niitä seikkoja, jotka vaikuttavat analyysin tuloksiin, mutta jotka eivät käy ilmi kaavioista.

Vertailuaineiston jakautuminen eri laulajien välille näkyy taulukoista, joihin on koottu erikseen Helismaan, Lavin, Jurvan ja Tannerin kappaleista saadut tulokset. Monissa tapauksissa vaihtelut eri laulajien välillä ovat suuria. Vertailuaineiston parametrien jakauman tilastolliseen luotettavuuteen on suhtauduttava varauksella, sillä vertailuaineiston laulajien tutkimusmateriaalit ovat pieniä. Lomaxin parametrien tarkoitus on esitellä aineistosta esiin tulevia kuplettilaulun piirteitä ja vertailla eri artistien laulutyyliä. Tutkimusmateriaali on liian pieni luotettavien tilastollisten päätelmien tekemiseen koko kuplettiperinteestä, joten analyysissa keskitytään tutkimusaineiston ominaisuuksien kuvailuun.

4.1.2 Lomaxin parametrien käytön merkitys

Lomaxin parametrien käyttö tuo tähän tutkimukseen tärkeää tietoa kuplettilaulutyylissä. Eri parametrien suhteellisten osuuksien tutkiminen kartoittaa kuplettilaulutyylä ja täydentää yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin (analyysimenetelmän vaiheen 3) avulla saatuja tietoja. Yksityiskohtaisen analyysin avulla tutkitaan miten ja millaisissa yhteyksissä eri laulutyylin ominaisuudet esiintyvät tutkimusmateriaalissa. Lomaxin tutkimusparametreja soveltavan analyysin avulla saadaan sen sijaan tietoa myös sellaisista parametreista, jotka eivät välttämättä tule esiin tutkimusmateriaalista kappaleiden yksityiskohtaisen analyysin yhteydessä. Yksityiskohtainen analyysi kartoittaa lukuisten kuuntelukertojen jälkeen tarkasti yksittäisiä tyylipiirteitä, Lomaxin tutkimusparametrien käytön yhteydessä taas poimitaan yhdellä kuuntelukerralla yleiskuvaus tutkittavista parametreista. Esimerkiksi parametrien H (aksentointi) ja I (konsonanttien lausuminen) keskeinen asema kuplettilaulutavan ominaisuutena tulee ilmi nimenomaan Lomaxin parametreja käyttävän tutkimuksen yhteydessä. Lomaxin parametreja soveltava tutkimus kiinnittää huomiota laulutyylin ominaisuuksiin, jotka ”tavallisuutensa” takia saattavat helposti jäädä huomaamatta. Suuren analyysimateriaalin kuuntelemisen jälkeen useat vähäeleiset tai tavalliset kuplettilaulun tyylipiirteet saattavat muuttua tutkijan korvissa itsestäänselvyyksiksi, joita tutkija ei välttämättä huomaa tietoisesti etsiä tutkimusmateriaalista, etenkin kun kuplettilaulutyylä on muutenkin keinovalikoitua runsasta ja ilmaisullisesti monenkirjavaa. Lomaxin tutkimusparametrien soveltaminen täydentää siis merkittävällä tavalla yksityiskohtaisten analyysien tuloksia. Lisäksi tilastollisen kuvailun avulla on mahdollista hahmotella alustavasti kuplettilaulun tyylipiirteitä. Lomaxin parametrien analyysi tuo esiin niitä laulutyylin ominaisuuksia, joita kuplettilaulussa säännönmukaisesti käytetään.

4.2 Kantometriikan parametrien soveltaminen kupletin tutkimiseen

Seuraavaksi käydään läpi Lomaxin parametreja soveltavan analyysin tulokset laulajakohtaisesti. Jokaisen laulajan vastausten jakaumat näkyvät piirakkakaavioissa, jotka on sijoitettu tutkielmaan parametrien sanallisen analyysin jälkeen. Luvun lopussa

havainnollistetaan myös Vainion laulutavan kehitystä Lomaxin parametrien tuloksista koottujen piirakkakaavioiden avulla.

4.2.1 Kuplettityylin ominaispiirteiden ilmeneminen tutkimusmateriaalissa sekä Juha Vainion laulutavan suhde varhaisempaan perinteeseen

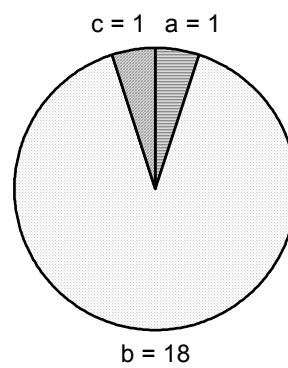
A. Tekstin kertautuminen

Tekstin kertautuminen -parametri kuvaa kappaleessa esiintyvän toiston määrää.

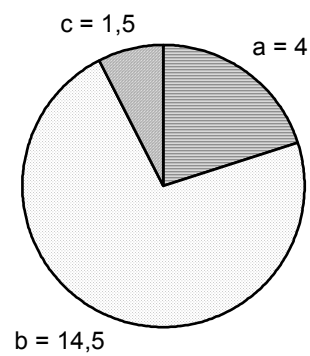
Tekstin kertautuminen -parametrin vastaukset jakaantuivat vaihtoehtojen a (sanat ovat dominoivassa asemassa), b (sanat dominoivat, teksti sisältää myös toistoa ja/tai merkityksetöntä ainesta) ja c (noin puolet tekstistä toistuu) välille. Selvä enemmistö kappaleista kuului ryhmään b, jossa kappaleen sanat ovat dominoivassa asemassa, mutta joka sisältää myös runsaasti toistoa tai merkityksetöntä ainesta. Lisäksi kappaleessa esiintyi jonkin verran a- ja c-vastauksia. Sen sijaan yhdessäkään kappaleessa ei esiintynyt d- (merkityksetön aines dominoi materiaalia) ja e-vastauksia (teksti koostuu kokonaan merkityksettömistä tavuista tai toistetuista sanoista), joissa merkityksetön tekstiaines on dominoivassa asemassa. Tuloksesta voi päätellä, että säkeistö/kertosäe-muoto ja säkeistö/kertosäkeistö-muoto ovat tutkimusmateriaalissa yleisiä. Vaihtoehto b:n määritelmä ”jonkin verran toistoa ja/tai merkityksetöntä materiaalia” ilmenee kupleteissa siten, että lauluissa käytetään paljon refrängejä. Kupleteissa esiintyvät merkityksettömät hokemat (kuten rallatus ”ruma rillum rillum rei”) lisäsivät myös b-vastausten määrää.

Tekstin kertautuminen -parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

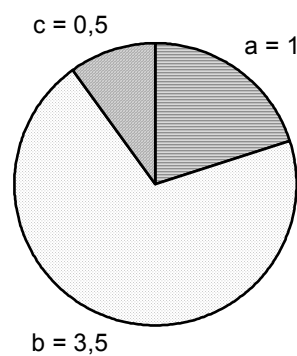
- a. Sanat ovat dominoivassa asemassa.
- b. Sanat ovat dominoivassa asemassa, mutta ne sisältävät myös toistoa ja / tai merkityksetöntä materiaalia.
- c. Noin puolet tekstistä toistuu. Kappale sisältää runsaasti toistoa tai merkityksetöntä ainesta.
- d. Merkityksetön aines dominoi materiaalia.
- e. Teksti koostuu lähes kokonaan merkityksettömistä tavuista tai toistetuista sanoista.



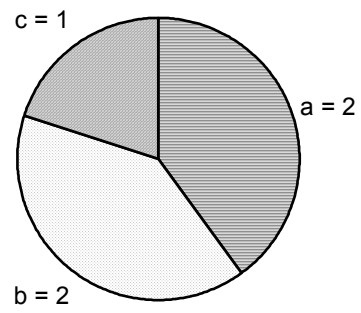
Kaavio 1. Tekstin kertautuminen, Juha Vainio, $n=20$.



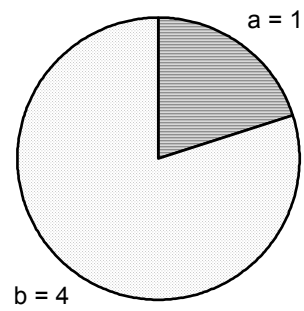
Kaavio 2. Tekstin kertautuminen, vertailuaineisto, $n=20$.



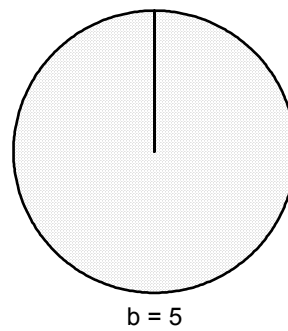
Kaavio 3. Tekstin kertautuminen, Reino Helismaa, $n=5$.



Kaavio 4. Tekstin kertautuminen, Veikko Lavi, $n=5$.



Kaavio 5. Tekstin kertautuminen, Matti Jurva, $n=5$.



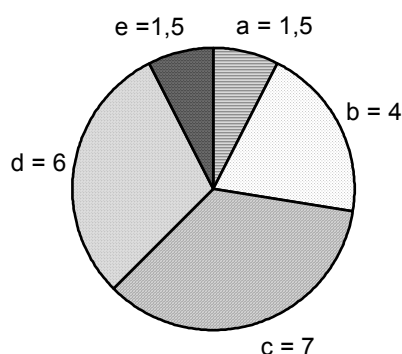
Kaavio 6. Tekstin kertautuminen, J. Alfred Tanner, $n=5$.

B. Tempo

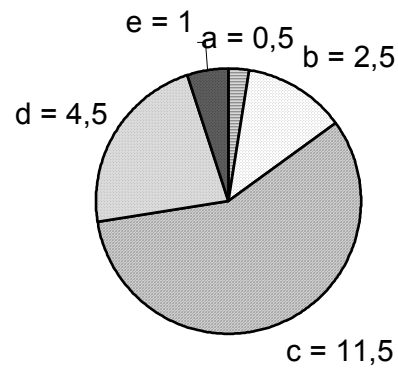
Tempo-parametrin jakauma osoittaa, että kuplettien tempot ovat verrattain hitaita. *Tempo*-parametrin vastaukset jakaantuivat vaihtoehtojen a (hyvin hidas tempo) ja e (nopea tempo) välille. Hyvin nopeaa tempoa (vaihtoehto f) ei kappaleissa esiintynyt. Yleisimpiä olivat vaihtoehdot c (hidas tempo) ja d (keskinopea tempo). Lisäksi esiintyi kohtuullisen paljon vaihtoehtoa b (kohtalaisen hidas tempo). Sekä Vainion materiaalissa että vertailuaineistossa esiintyi myös niukasti vaihtoehtoja a (hyvin hidas tempo) ja e (hyvin nopea tempo). Tämänkin parametrin vastaukset selittyvät iskelmä- ja kuplettitradition käytänteillä – iskelmäkappaleet ovat harvemmin hyvin hitaita tai hyvin nopeita. Vainion ja vertailuaineiston vastausten jakaumat olivat tempon suhteen melko samankaltaisia (ks. kaaviot 7 ja 8). Kappaleiden tempoissa ilmeni laulajilla suurehkoja vaihteluja, mikä luonnollisesti johtuu siitä, että materiaalissa on useita eri iskelmämusiikin tyyllilajeja edustavia kappaleita. Vainion laulamien kappaleiden tempot tuntuivat noudattavan iskelmä- ja kuplettityylin perinteitä.

Tempo-parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

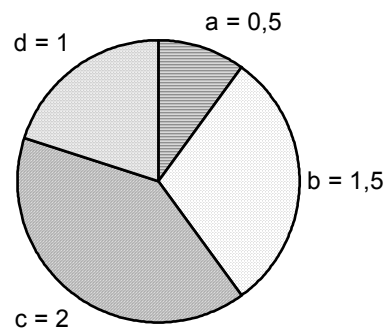
- a. Hyvin hidas tempo.
- b. Kohtalaisen hidas tempo.
- c. Hidas tempo.
- d. Keskinopea tempo.
- e. Nopea tempo.
- f. Hyvin nopea tempo.



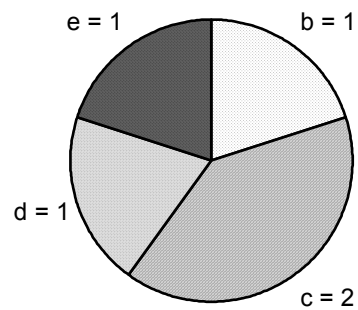
Kaavio 7. Tempo, Juha Vainio, n=20.



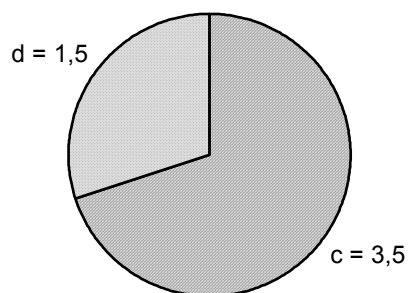
Kaavio 8. Tempu, vertailuaineisto, n=20.



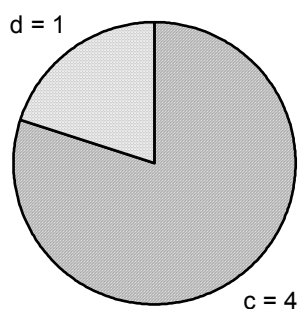
Kaavio 9. Tempu, Reino Helismaa, n= 5.



Kaavio 10. Tempu, Veikko Lavi, n=5.



Kaavio11. Tempo, Matti Jurva, n=5.



Kaavio 12. Tempo, J. Alfred Tanner, n=5.

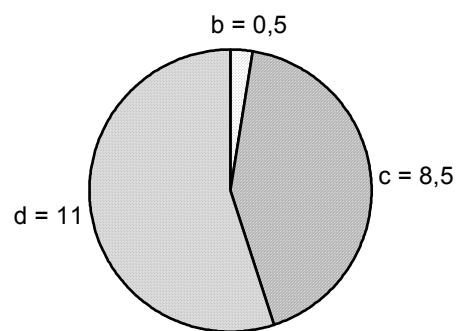
C. Vapaarytmisyyden määrä

Vapaarytmisyyden määrä -parametri kuvaa laulajan rubaton käyttöä. Parametrin vastaukset sijoittuivat välille b (voimakas rubato) – d (ei rubatoa). Yleisimmät vastaukset olivat c (kohtalainen rubato) ja d (ei rubatoa). Vertailuaineistossa esiintyvä voimakkaan rubaton suurehko osuus selittyy Tannerin laulutavalla. Muut laulajat laulavat levyllä yhtyeen tai orkesterin kanssa, mutta Tanner laulaa levyillä pianistin säestyksellä, mikä mahdollistaa runsaamman rubaton käytön. Vastausten perusteella voimakas tai kohtuullinen rubato kuuluu usein käytettyihin kupletin tyylipiirteisiin.

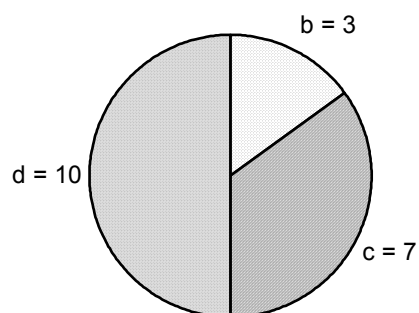
Parametria a (hyvin voimakas rubato) ei sen sijaan esiintynyt tutkimusmateriaalissa ollenkaan.

Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä -parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

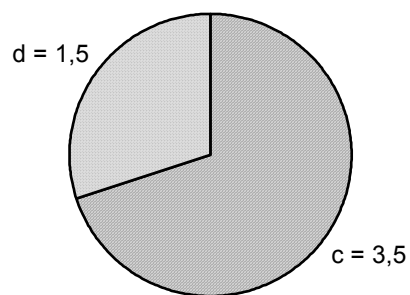
- a. Hyvin voimakas rubato.
- b. Voimakas rubato.
- c. Kohtalainen rubato.
- d. Ei rubatoa.



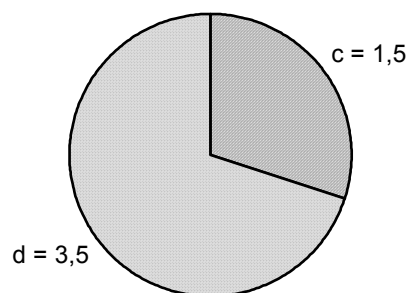
Kaavio 13. Vapaarytmisyyden määrä, Juha Vainio, n=20.



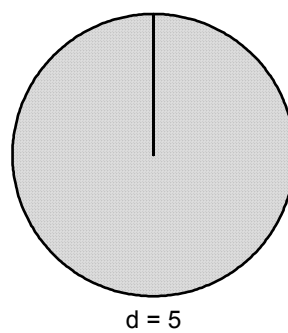
Kaavio 14. Vapaarytmisyyden määrä, vertailuaineisto, n=20.



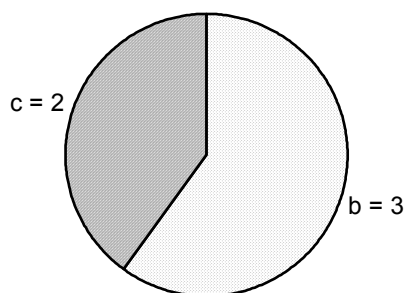
Kaavio 15. Vapaarytmisyyden määrä, Reino Helismaa, $n=5$.



Kaavio 16. Vapaarytmisyyden määrä, Veikko Lavi, $n=5$.



Kaavio 17. Vapaarytmisyyden määrä, Matti Jurva, $n=5$.



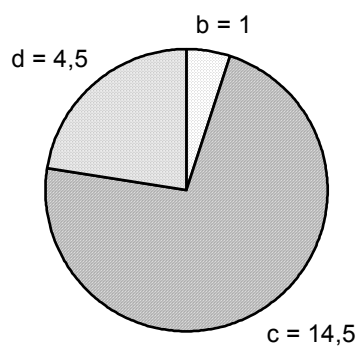
Kaavio 18. Vapaarytmisyyden määrä, J. Alfred Tanner, $n=5$.

D. Glissandojen liu'unnan määrä

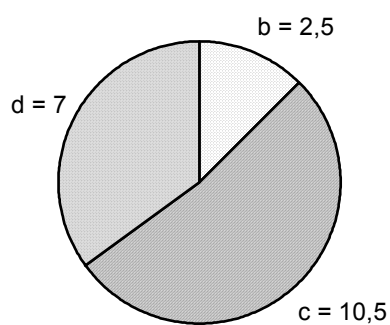
Glissandojen liu'unnan määrä -parametri kuvaa glissandojen yleisyyttä tutkimuksen laulajilla. Parametrin tulokset sijoittuivat välille b (paljon glissandoa) – c (ei glissandoa). Yhdessäkään vastauksessa ei esiintynyt vaihtoehtoa a (hyvin runsaasti glissandoa). Vainion kaikkien kappaleiden D-parametrin jakauma on lähellä vertailuaineiston D-parametrin jakaumaa, joskin Vainion materiaalissa vaihtoehtoa c (jonkin verran glissandoa) esiintyy hieman enemmän kuin vertailuaineistossa. Toisaalta vaihtoehdon b (paljon glissandoa) määrä on vertailuaineistossa hieman suurempi. Tämän parametrin kohdalla on kuitenkin huomattava, että vertailuaineiston laulajien erot ovat suuria; Helismaan ja Tannerin kappaleissa vaihtoehtoa b (paljon glissandoa) esiintyy runsaasti, Jurvalla taas glissandoja ei esiinny lainkaan. Kaavioiden perusteella Vainion tyyli muistuttaa D-parametrin suhteen eniten Veikko Lavin laulutapaa – molempien laulutavassa hallitseva vaihtoehto on c (jonkin verran glissandoa). Lisäksi sekä Lavilla että Vainiolla esiintyy likipitään samankokoiset suhteelliset osuudet vaihtoehtoa d (ei glissandoa).

Glissandojen liu'unnan määrä -parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

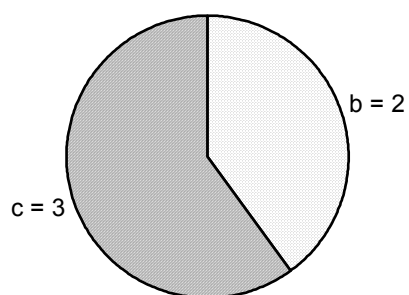
- a. Hyvin runsaasti glissandoa.
- b. Paljon glissandoa.
- c. Jonkin verran glissandoa.
- d. Ei glissandoa.



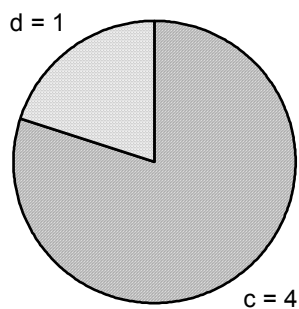
Kaavio 19. Glissandojen liu'unnan määrä, Juha Vainio, n=20.



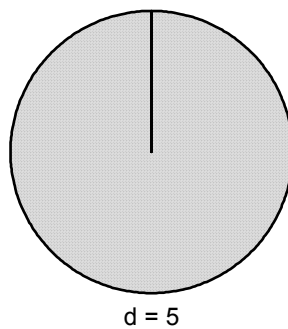
Kaavio 20. Glissandojen liu'unnan määrä, vertailuaineisto, n=20.



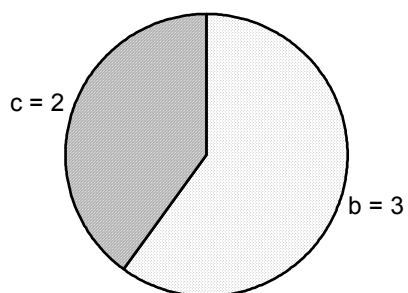
Kaavio 21. Glissandojen liu'unnan määrä, Reino Helismaa, n=5.



Kaavio 22. Glissandojen liu'unnan määrä, Veikko Lavi, $n=5$.



Kaavio 23. Glissandojen liu'unnan määrä, Matti Jurva, $n=5$.



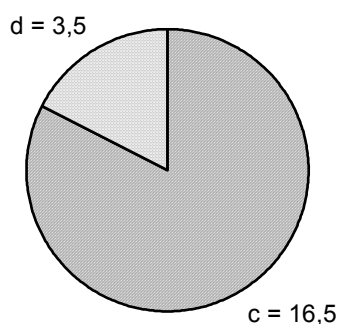
Kaavio 24. Glissandojen liu'unnan määrä, J. Alfred Tanner, $n=5$.

E. Vokaalinen laajuus

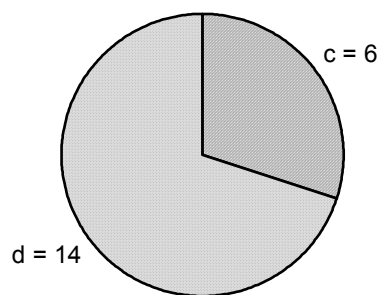
Vokaalinen laajuus -parametri kuvaa laulajan äänen sointia ja laulutavan ”leveyttä” tai ”kapeutta”. Parametrin vastaukset rajautuivat tiiviisti ainoastaan kahden vaihtoehdon välille. Kaikki tutkimusmateriaalin kappaleet laulettiin joko puheäänellä (vaihtoehto c) tai leveällä äänellä (vaihtoehto d). Aineiston perusteella Vainiolla puheäänen käyttö on kaikkein runsainta. Myös Tanner ja Lavi suosivat puheenomaista äänenkäyttöä. Helismaa ja Jurva puolestaan laulavat käyttävät äänitteillä ”leveää ääntä”. Tannerin kappaleissa esiintyy runsaasti pitkiä puheosuuksia, jotka lisäävät puheäänen määrää tilastossa. Puheosuudet ovat tavallista puhetta, joskin Tanner käyttää myös laulaessaan erilaisia laulutapoja puhe- ja nasaalilaulusta leveään ääneen. Huomattakoon, että ”leveäksi ääneksi” on tässä tulkittu ns. normaali iskelmälaulutapa, jossa vokaaleja venytetään jonkin verran. Tavallinen iskelmälaulutyyli erottuu siten puheenomaisesta laulutavasta ja hyvin leveästä äänestä.

Vokaalinen laajuus -parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

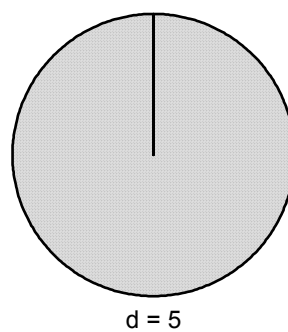
- a. Hyvin kaita ääni.
- b. Kaita ääni.
- c. Puheääni.
- d. Leveä ääni.
- e. Hyvin leveä ääni.
- f. Jodlaus.



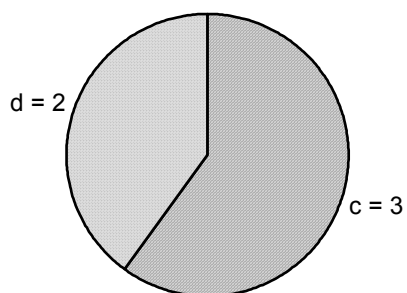
Kaavio 25. Vokaalinen laajuus, Juha Vainio, n=20.



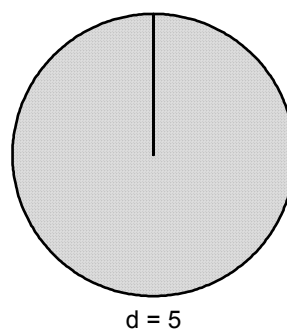
Kaavio 26. Vokaalinen laajuus, vertailuaineisto, n=20.



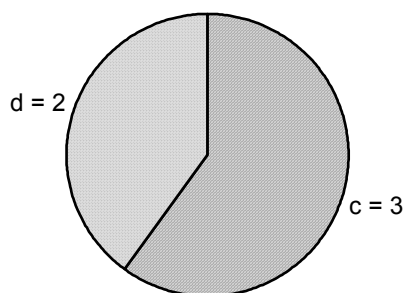
Kaavio 27. Vokaalinen laajuus, Reino Helismaa, n=5.



Kaavio 28. Vokaalinen laajuus, Veikko Lavi, n=5.



Kaavio 29. Vokaalinen laajuus, Matti Jurva, $n=5$.



Kaavio 30. Vokaalinen laajuus, J. Alfred Tanner, $n=5$.

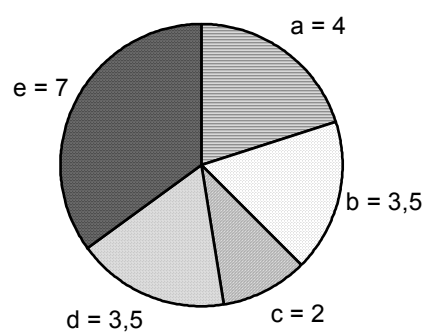
F. Nasaalisuus

Nasaalisuus-parametri kuvastaa nasaalin äänenväriin määrää tutkimuksen laulajilla. Parametrin vastaukset jakaantuivat kaikkien valittavissa olevien vaihtoehtojen välille. Kiinnostavaa on, että Vainion kappaleiden jakauma on hämmästyttävän lähellä vertailuaineiston jakaumaa. Sekä Vainion materiaalissa että vertailuaineistossa oli kuitenkin suuria vaihteluita Vainion eri aikakausien kappaleiden ja vertailuaineiston eri artistien laulutapojen välillä, joten parametrien jakaumien luotettavuuteen on suhtauduttava varauksella. Kuplettitutkimuksen kannalta oleellista kuitenkin on, että kaikki laulajat käyttävät välillä hyvin paljon tai paljon nasaaliääntä. Nasaaliäänen käyttö on tämän tutkimuksen perusteella selkeästi eräs paljon käytetyistä kuplettilaulun

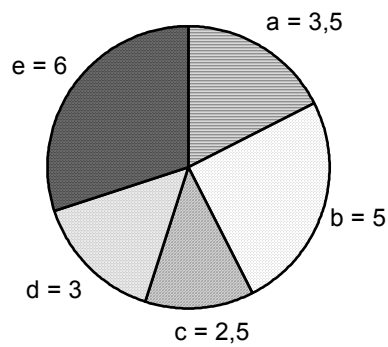
tyylipiirteistä. Tämän tutkimuksen luvuissa 7 ja 8 selvitetään tarkemmin minkälaisissa funktioissa nasaaliääntä esiintyy.

Nasaalisuus-parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

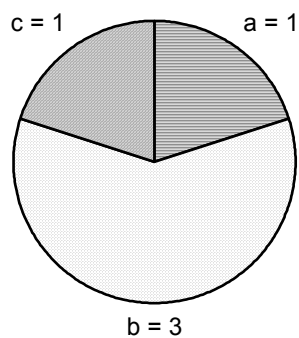
- Hyvin paljon nasaalisuutta.
- Paljon nasaalisuutta.
- Kohtuullisesti nasaalisuutta.
- Vähän nasaalisuutta.
- Hieman tai ei lainkaan nasaalisuutta.



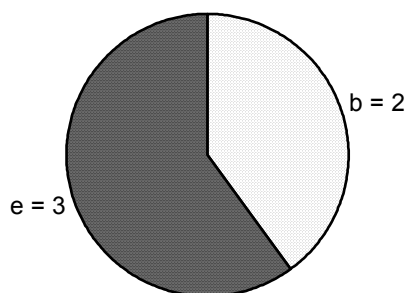
Kaavio 31. Nasaalisuus, Juha Vainio, n=20.



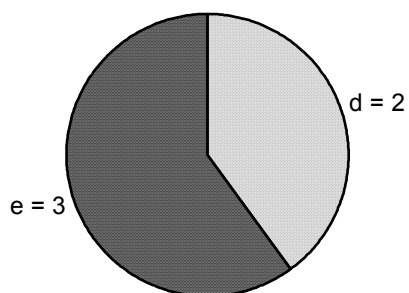
Kaavio 32. Nasaalisuus, vertailuaineisto, n=20.



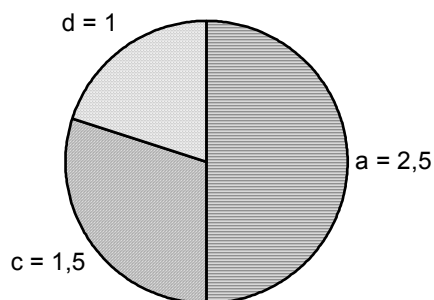
Kaavio 33. Nasaalisuus, Reino Helismaa, n=5.



Kaavio 34. Nasaalisuus, Veikko Lavi, n=5.



Kaavio 35. Nasaalisuus, Matti Jurva, n=5.



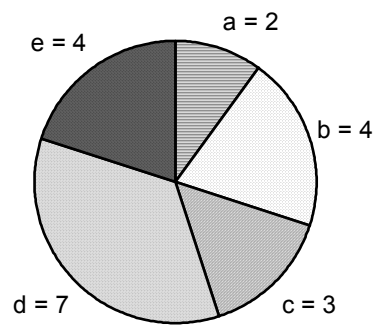
Kaavio 36. Nasaalisuus, J. Alfred Tanner, n=5.

G. Karheus

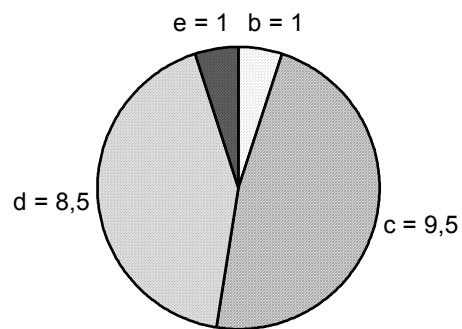
Karheus-parametri kuvastaa lauluäänen karhean soinnin määrää. Parametrissa esiintyi paljon hajontaa. Vastaukset jakaantuivat kaikkien vaihtoehtojen kesken. Karheuden määrä liittyy kiinteästi laulajan äänenväriin ja laulajien yksilölliset erot olivat siten suuria. Vainion laulutavan parametrien jakaumassa, joka perustuu kahdenkymmenenviiden vuoden ajalta poimittujen esimerkkikappaleiden analyysiin, karheuden määrä oli suurempi kuin muilla laulajilla. Vertailuaineiston laulajien vastausten jakaumissa ei ole ollut mahdollista huomioda aikaperspektiiviä yhtä kattavasti kuin Vainion esimerkeissä. Vainion lopputuotannolle tyypillinen, iän myötä lisääntyvä lauluäänen karheus tulee siten Vainion vastauksissa korostetusti esille. Vaihtoehtoa b (karhea ääni) esiintyi Vainion lisäksi ainoastaan Veikko Lavilla, hänelläkin ainoastaan yhdessä kappaleessa. Sen sijaan vaihtoehdot c (kohtuullisen karhea ääni) ja d (hieman karheutta äänessä) olivat materiaalissa yleisiä. Ainoastaan Vainiolla esiintyi vaihtoehtoa a (hyvin karhea ääni).

Karheus-parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

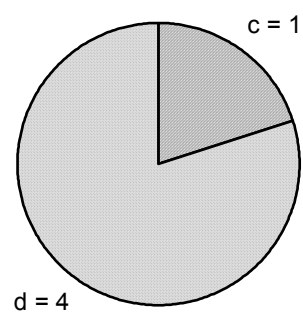
- a. Hyvin karhea ääni.
- b. Karhea ääni.
- c. Kohtuullisen karhea ääni.
- d. Hieman karheutta äänessä.
- e. Ei karheutta äänessä.



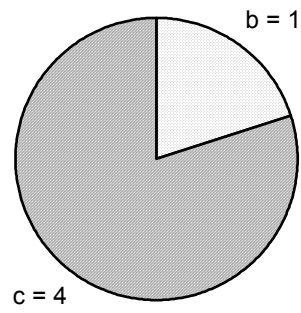
Kaavio 37. Karheus, Juha Vainio, n=20.



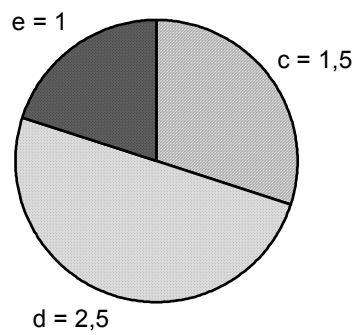
Kaavio 38. Karheus, vertailuaineisto, n=20.



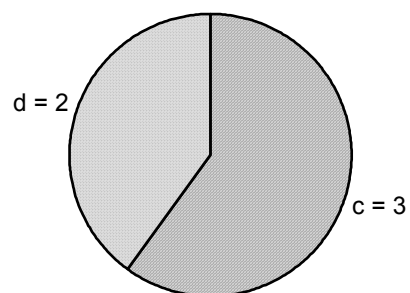
Kaavio 39. Karheus, Reino Helismaa, n=5.



Kaavio 40. Karheus, Veikko Lavi, $n=5$.



Kaavio 41. Karheus, Matti Jurva, $n=5$.



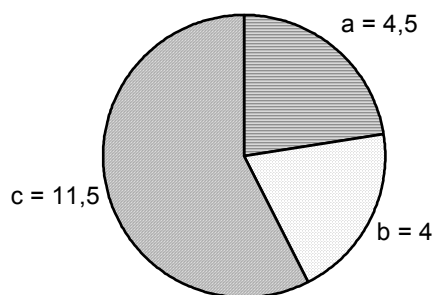
Kaavio 42. Karheus, J. Alfred Tanner, $n=5$.

H. Aksentointi

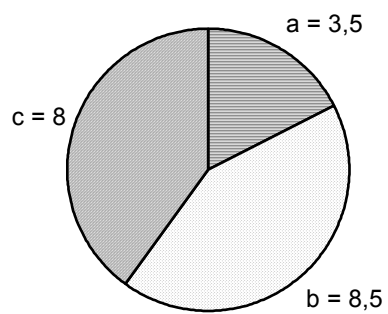
Aksentointi-parametri ilmentää kuplettilaulutavalle tyypillistä sanojen aksentointia. Vastaukset sijoittuivat vaihtoehtojen c (kohtuullinen, normaali aksentti) ja a (hyvin voimakas aksentti) välille. Normaalin aksenttin käyttö selittyy iskelmälaulun perinteellä, mutta kiinnostavaa on hyvin voimakkaan ja voimakkaan aksenttin runsas esiintyminen materiaalissa. Vastausten perusteella voimakas aksentointi tuntuu kuuluvan kupletin tyylipiirteisiin. Vainion kappaleiden parametrien jakauma sijoittuu lähelle vertailuaineiston parametrien jakaumaa, joskin normaalin aksenttin määrää on Vainion materiaalissa hieman suurempi.

Aksentointi-parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

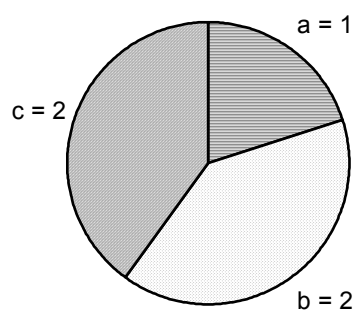
- a. Hyvin voimakas aksentti.
- b. Voimakas aksentti.
- c. Kohtuullinen, normaali aksentti.
- d. Vähäinen aksentti.
- e. Hyvin vähäinen aksentti.



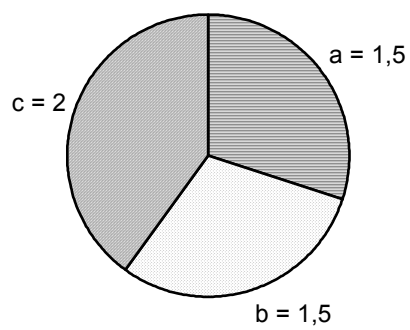
Kaavio 43. Aksentointi, Juha Vainio, n=20.



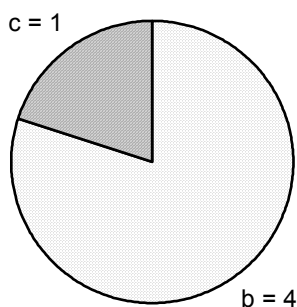
Kaavio 44. Aksentointi, vertailuaineisto, n=20.



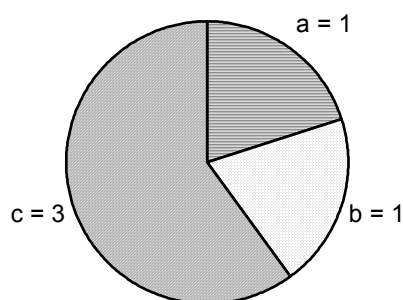
Kaavio 45. Aksentointi, Reino Helismaa, n=5.



Kaavio 46. Aksentointi, Veikko Lavi, n=5.



Kaavio 47. Aksentointi, Matti Jurva, $n=5$.



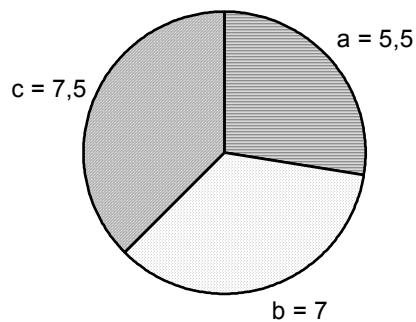
Kaavio 48. Aksentointi, J. Alfred Tanner, $n=5$.

I. Konsonanttien lausuminen

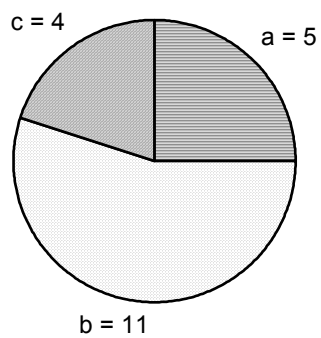
Konsonanttien lausuminen -parametri kuvaa konsonanttien normaalia, korostettua tai vähäistä lausumista. Parametri tuotti vastauksia vaihtoehtojen a (hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen) ja c (selkeä, normaali ääntäminen) välillä. Kiinnostavaa on vaihtoehtojen a (hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen) ja b (selkeästi äännetyt konsonantit) runsas esiintyminen tutkimusmateriaalissa. Erityisesti a-vaihtoehdon vastausten suuri määrä on kuplettilaulutyylin kannalta mielenkiintoinen seikka. Voimakas artikulaatio on tutkimusmateriaalin perusteella selkeästi esiin nouseva kuplettilaulun ominaisuus. Kaikilla laulajilla vaihtoehtojen a ja b yhteen laskettu esiintymismäärä oli suurempi kuin vaihtoehdon c (selkeä, normaali ääntäminen).

Konsonanttien lausuminen -parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

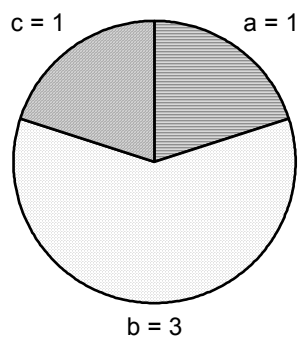
- a. Hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen.
- b. Selkeästi äännetyt konsonantit.
- c. Selkeä, normaali ääntäminen.
- d. Velto ääntäminen.
- e. Hyvin velto ääntäminen.



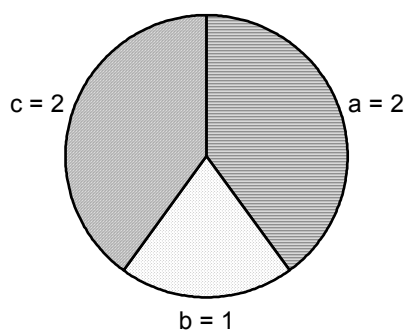
Kaavio 49. Konsonanttien lausuminen, Juha Vainio, n=20.



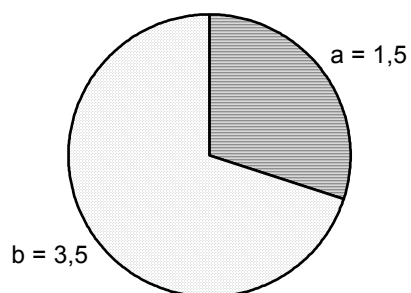
Kaavio 50. Konsonanttien lausuminen, vertailuaineisto, n=20.



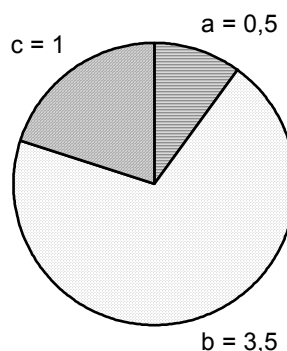
Kaavio 51. Konsonanttien lausuminen, Reino Helismaa, $n=5$.



Kaavio 52. Konsonanttien lausuminen, Veikko Lavi, $n=5$.



Kaavio 53. Konsonanttien lausuminen, Matti Jurva, $n=5$.



Kaavio 54. Konsonanttien lausuminen, J. Alfred Tanner, $n=5$.

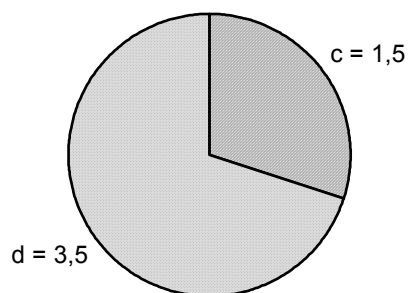
4.2.2 Eräiden Juha Vainion laulutavan piirteiden kehitys Lomaxin parametrien valossa

Kaikki Vainion kappaleista saadut tulokset eivät tuottaneet yhdenmukaista materiaalia. Joissakin parametreissa tulokset vaihtelivat satunnaisen tuntuisesti, mutta Vainion laulutavasta on kuitenkin mahdollista osoittaa joitakin selkeitä suuntaviivoja Lomaxin parametreja soveltava analyysin tulosten perusteella. Vapaarytmisyyden määrä kasvaa tutkimuksen mukaan Vainiolla hieman 1960-luvulta 1990-luvulle tultaessa. Karheuden määrä lisääntyy Vainion lauluäänessä selvästi. Useimmat laulutavan ominaisuudet ovat kuitenkin mukana jo Vainion varhaistuotannossa, tyylikeinojen vaihdellessa laulujen tunnelman ja asiasisällön mukaan. Vainion laulutavan kehitykseen perehdytään tarkemmin Vainion kappalekohtaisten analyysien yhteydessä. Johtopäätöksissä esitetään Vainion laulutavasta tämän tutkimuksen eri analyysitavoilla saatujen tulosten synteesi.

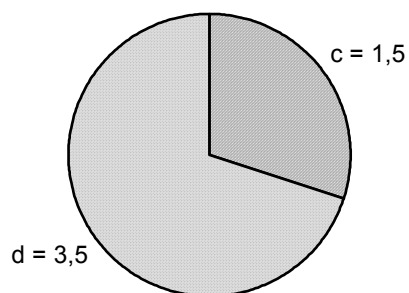
Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä -parametrin

vastausvaihtoehdot ovat:

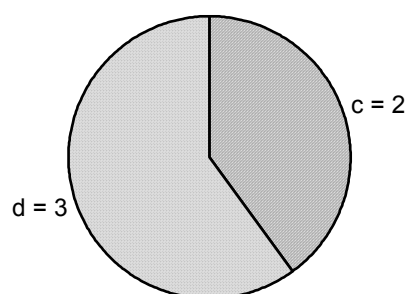
- a. Hyvin voimakas rubato.
- b. Voimakas rubato.
- c. Kohtalainen rubato.
- d. Ei rubatoa.



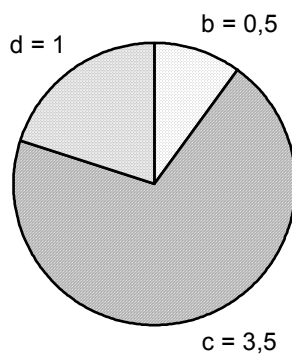
Kaavio 55. Vapaarytmsiisyden määrä, Juha Vainio, 1960-luku $n=5$.



Kaavio 56. Vapaarytmsiisyden määrä, Juha Vainio, 1970-luku $n=5$.



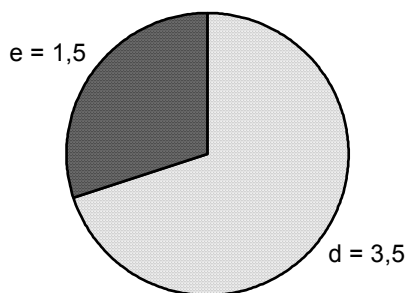
Kaavio 57. Vapaarytmsiisyden määrä, Juha Vainio, 1980-luvun alku, $n=5$.



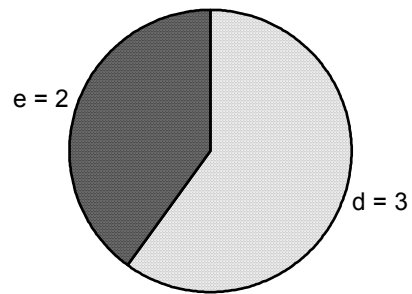
Kaavio 58. Vapaarytmisyyden määrä, Juha Vainio, 1980-luvun loppu ja vuosi 1990, $n=5$.

Karheus-parametrin vastausvaihtoehdot ovat:

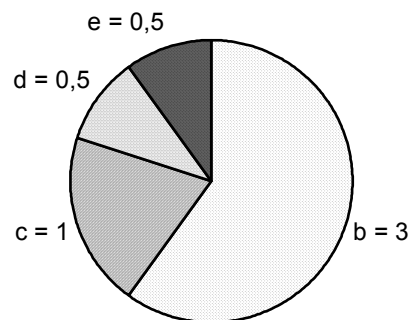
- a. Hyvin karhea ääni.
- b. Karhea ääni.
- c. Kohtuullisen karhea ääni.
- d. Hieman karheutta äänessä.
- e. Ei karheutta äänessä.



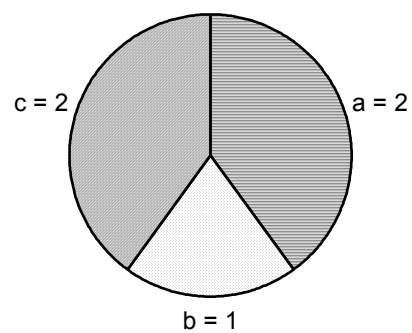
Kaavio 59. Karheus, Juha Vainio, 1960-luku, $n=5$.



Kaavio 60. Karheus, Juha Vainio, 1970-luku, n=5.



Kaavio 61. Karheus, Juha Vainio, 1980-luvun alku, n=5.



Kaavio 62. Karheus, Juha Vainio, 1980-luvun loppu ja vuosi 1990, n=5.

5 HUOMIOITA AUDITIIVISEN ANALYYSIN KÄYTÖSTÄ JA SOVELTAMISESTA KUPLETTILAULUN TUTKIMISEEN

5.1 Sisäiset mallit analyttisessä kuuntelussa

Laulutyylin kartoittaminen analyttisen kuuntelun avulla vaatii tutkijalta tarkkaavaisuutta ja havainnointikykyä. Vaikka kappaleesta olisikin olemassa nuotti tai partituuri, siitä käy ilmi vain murto-osa kappaleessa tapahtuvista asioista. Kuplettिलाulujen nuotit ovat tavallisesti yksinkertaisia laulukirjanuotteja tai pianosovituksia. Yleensä nuottiin on merkitty kappaleen melodia raakamuodossaan kolmi- tai nelisointujen sointumerkeillä varustettuna. Joistakin kappaleista on tehty helppoja sovituksia, joihin on saatettu kirjoittaa esimerkiksi yksinkertainen säestysmelodia ja/tai valmiita sointuhajotuksia pianolle. Kappaleen levytettyä sovitusta ei kuitenkaan ole kirjoitettu nuotteihin, eivätkä ne myöskään sisällä minkäänlaisia laulutapaa liittyviä ohjeita laulajalle. Erityisesti laulutapaa tutkittaessa kaikki tarvittava informaatio käy ilmi äänitteiltä. Kuplettikappaleet ovat yleensä musiikillisesti varsin yksinkertaisia, mutta siitä huolimatta musiikillisessa materiaalissa tapahtuu paljon sovituksellisia, tulkinnallisia ja lauluteknisiä asioita samanaikaisesti. Tällöin tutkijalta vaaditaan ”tarkkaa korvaa” ja erottelukykyä. Toiset laulutyylin ominaisuudet voivat olla selkeitä ja vahvoja, jotkut taas hyvin vähäeleisiä ja huomaamattomia. Jokaisella laulajalla oma laulutyylinensä, joka hahmottuu kuulijalle vähitellen, usean esityksen ja kuuntelukerran jälkeen. Vaikka kuplettिलाulutyylillä osoittautuu tyylipiirteiltään melko eheäksi perinteeksi, yksilöllisiä laulutyylin eroja ja painotuksia löytyy runsaasti.

Tutkimushypoteesi ja sisäiset mallit eli tutkijan ennako-odotukset analyysin tuloksista vaikuttavat väistämättä jonkin verran tutkimustuloksiin. Esimerkiksi jos laulajan tutkimusmateriaalin kolmessa ensimmäisessä kappaleessa on tullut esiin hyvin runsaasti nasaaliäänen käyttöä, on oletettavaa, että seuraavissakin tutkimuksen kappaleissa tutkija odottaa kuulevansa nasaaliääntä. Mikäli nasaaliääntä ei laulajan muussa materiaalissa esiinny lainkaan, virhetulkintojen riski on pieni, mutta jos kappaleissa on epäselviä rajatapauksia, tutkija saattaa mahdollisesti tulkita nekin nasaaliäänen käytöksi. Yleensäkin tutkimusmateriaalista on helpompi löytää tyylipiirteitä, jotka ovat esiintyneet materiaalissa aikaisemmin. Lisäksi oletus jonkin ominaisuuden

olemassaolosta saattaa vaikuttaa siihen, miten tutkija kuuntelee tutkimusmateriaalia. Kuulonvaraisen analyysin keinoin löydetty tutkimustulokset ovat joka kuuntelukerran jälkeen hieman erilaisia, sillä mitä enemmän tietoa tutkijalle kertyy tutkimusmateriaalista, sen monipuolisempaa analyysia hän pystyy tekemään. Kuulonvarainen analyysi syvenee jokaisella kuuntelukerralla. Toisaalta materiaalissa on aina myös tapauksia, jotka eivät suoraan taivu käytettyyn malliin, ja tutkijan on lopulta päätettävä, jättääkö hän ne analyysin ulkopuolelle vai sijoittaako hän ne johonkin aikaisemmin määrittelemäänsä kategoriaan.

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt ottamaan huomioon edellä kuvattuja ongelmia. Yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin tuloksista olen kirjannut ylös sekä selkeitä että hyvin vähäeleisiä, heikommin huomattavissa olevia laulutyylipiirteitä. Luvuissa 7–8 olen tehnyt jokaisesta kappaleesta yhteenvedon, jossa tuon esiin kappaleiden tärkeimpiä tyylipiirteitä. Analyysiosuuden perusteella olen tehnyt johtopäätösiin koosteen selkeimmistä aineistossa esiintyvistä ominaisuuksista. Hyvin epäselvät tai harvemmin esiintyvät tyylipiirteet jäävät tutkimuksessa vähemmälle huomiolle. Olen kuitenkin pyrkinyt havainnollistamaan myös harvemmin esiintyviä kuplettityylipiirteitä.

5.2 Aineiston ja tutkimusnäkökulman vahvuudet ja heikkoudet

Tämä tutkimus kartoittaa sekä Vainion tyyliä että kuplettilaulutyyliä yleensä. Neljänkymmenen kappaleen aineiston analyysin luotettavuutta on pyritty parantamaan siten, että kappaleista on analysoitu kaikki säkeistöt – kupletit sisältävät yleensä kolme tai useampia säkeistöjä. Vertailuaineisto toimii yleiskatsauksena kuplettilaulutyylistä. Kahdenkymmenen kappaleen vertailuaineistoon on koottu erilaisia esimerkkejä kuplettien aiheista, laulajista ja laulutavoista. Vertailuaineiston kuplettilaulajien esityksiä valitessani olen painottanut kappaleiden kiinnostavuutta ja aineiston monipuolisuutta. Vertailuaineistoa ei siis ole valittu sillä perusteella, että se kertoisi prosentiosuuksia esimerkiksi erilaisten kuplettilaulujen aiheiden yleisyydestä kuplettiperinteessä. Helismaa, Jurva, Lavi ja Tanner edustavat tutkimuksessa vanhempaa kuplettiperinnettä, johon kuuluu lisäksi vielä monia muitakin laulajia. Vertailuaineistossa jokaisen artistin tyyliä kuvataan viidellä esimerkillä. Lomaxin tutkimusparametreja hyödyntävässä luvussa materiaalia on tutkittu tilastollisesti, mutta

silloin tarkoituksena on ollut havainnollistaa koko kuplettiperinteen selkeimpiä ominaisuuksia, eikä vertailuaineiston laulajien tyylejä laulajakohtaisesti. Lomaxin parametreja hyödyntävä osuus on kuvaileva, ja se pyrkii ensisijaisesti esittelemään millaisia erilaisia tyylipiirteitä kuplettiperinteessä on 1900-luvulla esiintynyt. Tilastollinen kuvailu pyrkii täydentämään yksityiskohtaisen analyysin avulla saatuja tuloksia kuplettityylistä.

Laulutavan ja äänitteiden tutkimus tuottaa joitakin kysymyksiä, joihin on materiaalin laadun takia vaikea antaa varmoja vastauksia. Pelkän äänitteen perusteella levyltä on vaikea kuulla kaikkia laulun merkityssisällön kannalta tärkeitä seikkoja. Esitysten videotallenteista käyvät ilmi laulutavan lisäksi myös eleet ja ilmeet, jotka ovat tärkeitä kappaleen tekstisisältöä värittäviä seikkoja. Analyysia ei ole tehty videotallenteita kuuntelemalla silloinkaan kun se olisi materiaalin saatavuuden puolesta ollut mahdollista, jotta tutkimuskappaleet olisivat materiaalissa samanarvoisessa asemassa. Tutkimuksessa ei myöskään ole tutkittu saman kappaleen eri versioita levyllä ja videotallenteilla. Kappaleen eri versioiden vertailu olisi tuonut mielenkiintoista tietoa eri tyylikeinojen varioivuudesta esimerkiksi Vainiolla. Oletettavaa on, että elävän yleisön edessä tutun orkesterin kanssa esitettävä esitys on erilainen kuin studiossa nauhoitettu kappale. On mahdollista, että laulutyyli muuttuu sen mukaan, millaisen kokoonpanon kanssa laulaja esiintyy; esimerkiksi tutkimusmateriaalin artisteista J. Alfred Tanner otti laulutavassaan eniten rytmisiä vapauksia sillä hän on tutkimuksen ainoa laulaja, joka esiintyi pelkästään säestäjän kanssa, muiden laulaessa orkesterin tai yhtyeen kanssa. Näiden kysymysten perusteellisempi tarkastelu on kuitenkin ollut pakko jättää tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin tulokset käydään läpi kappalekohtaisesti luvuissa 7 ja 8. Kappalekohtaisen analyysitavan valintaan on useita syitä. Kun tutkitaan laulujen aiheita ja niiden syntyhistoriallisia konteksteja sekä laulutyylin ominaisuuksien suhdetta kappaleiden asiasisältöön, on perusteltua kuvailla kappaleita yksityiskohtaisesti. Parametrialähtöinen analyysi tutkimuksen ainoana näkökulmana olisi vaikeuttanut tarkan kokonaiskuvan saamista kappaleiden laulutyylipiirteistä ja laulujen keskeisistä tyyllillisistä eroista. Kappalekohtainen analyysi pyrkii esimerkkien kautta täydentämään tutkimuksen toista vaihetta ja kuvaamaan Vainion tyyliä ja kuplettilaulua yleensä. Kappalekohtainen analyysi mahdollistaa myös seikkaperäisen kappaleiden ja

laulutyylien kuvauksen, jonka tarkoituksena on havainnollistaa, miten eri tyylipiirteitä lauluissa käytetään. Tutkimuksen johtopäätösosuuudessa tehdään päätelmiä sekä tutkimuksen tilastollisesta osuudesta että yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin avulla saaduista tuloksista.

Tässä tutkimuksessa sovelletaan analyysitapaa, joka hakee kuplettilaulun tyylipiirteille funktioita. Esimerkiksi nasaaliäänen käyttö on tutkimuksessa tulkittu tyylikeinoksi, joka ehdottaa kuulijalle tietynlaista – yleensä ironista – suhtautumistapaa käsiteltyyn asiaan. Laulutyylin ominaisuuksien tulkitseminen pelkästään tietoisiksi tai tiedostamattomiksi viesteiksi voi kuitenkin yhdenmukaistaa analyysin vastauksia liikaa. Laulaja voi käyttää nasaaliääntä tai taukoja funktionaalisesti, mutta toisinaan tulkinnalliset keinot voivat olla myös artistin laulutavan ominaisuuksia. Jokaisessa kappaleessa tai jokaisella laulajalla tehokeinojen käyttö ei välttämättä aina ole loogista tai mietittyä. Tämän tutkimuksen perusteella kuplettityylipiirteiden käyttö vaikuttaa yleensä hyvin johdonmukaiselta sekä Vainiolla että muussa materiaalissa. Ylitulkinnan mahdollisuus on kuitenkin aina olemassa. Laulutyylin ominaisuuksien funktionaalisuutta arvioidessa on varottava tekemästä johtopäätöksiä liian kevyin perustein. Analyysi on kuitenkin aina tulkintaa. Tutkimushypoteesi voi antaa tutkimukselle mielekkään näkökulman, joka kartoittaa aineistoa uudella tavalla.

6 YKSITYISKOHTAISEN AUDITIIVISEN ANALYYSIN HAVAINNOLLISTAMINEN: ESIMERKKIANALYYSI JUHA VAINION KAPPALEESTA *VANHOJAPOIKIA* *VIIKSEKKÄITÄ*

Tämän luvun tarkoitus on havainnollistaa kuplettiaineiston kuunteluprosessia. Luvussa selvitetään miten eri tutkimustuloksiin on päädytty. Analyysimallin esittely havainnollistaa tapaa, jolla kaikki tutkimuskappaleet on kuunneltu. Kaikista tutkittavista kappaleista on hankittu äänite ja nuotti niin monena kappaleena kuin laulussa on säkeistöjä. Mikäli kappaleen säkeistö tai kertosäe/kertosäkeistö kerrataan niin, että teksti asettuu nuotissa melodian alle kahteen riviin, nuotteja on varattu analyysin tekoa varten kaksinkertainen määrä. Kaikkien säkeistöjen tekstit on kirjoitettu melodian alle siten, että laulumelodian alla näkyvät kerrallaan vain yhden säkeistön sanat (ks. liite 3). Nuottiin jää siten tilaa analyysimerkintöjä varten eivätkä eri säkeistöjen analyysimerkinnät näy samassa kohdassa, mikä aiheuttaisi helposti virhetulkintoja.

Kappaleiden tulkitsemisen apuna, yhtenä analyysin lähtökohtana käytetään avoimia kysymyksiä, jotka kartoittavat kappaleiden asia- ja tekstisisältöä, sisällön suhdetta laulettaviin fraaseihin, laulun tyylikeinoihin ja laulettaviin kokonaisuuksiin, toistoa ja variaatiota, kuplettilaulun erityistyylikeinoja kuten sitaatteja tai kommentteja, riimejä sekä kappaleen sovitusta. Kysymykset on listattu liitteeseen 4. Kysymyksiä ei käydä läpi kohta kohdalta joka kappaleen yhteydessä, vaan ne ovat mukana muistilistana erilaisia laulutyylin ominaisuuksia kartoitettaessa. Kysymyksiä silmäilemällä oli kappaleiden kuunteluvaiheessa mahdollista palauttaa mieleen millaisia asioita laulutyylin analyysivaiheessa kannattaa tarkkailla. Tutkielman seitsemättä, kahdeksatta ja yhdeksättä lukua tutkimalla käy ilmi, että avoimet kysymykset ovat olleet merkittävällä tavalla vaikuttamassa kuplettikappaleiden tulkintaan ja johtopäätöksiin.

Vanhojapoikia viiksekkäitä (1982) toimii malliesimerkkinä analyttisen kuuntelun soveltamisesta tässä tutkimuksessa. Laulu soveltuu hyvin yksityiskohtaista auditiivista analyysia havainnollistavaksi kappaleeksi, sillä Vainion tulkinta laulusta on sekä ilmeikäs että monipuolinen. Kappaleesta tulevat esiin monet laulutyylin ominaispiirteet, joita on esitelty tutkielman metodiosuudessa. *Vanhojapoikia viiksekkäitä* -kappale

analysoidaan tarkemmin luvussa 7, jossa Vainion laulamat tutkimusmateriaalin kappaleet käydään yksityiskohtaisesti läpi. Kaikki analysoidut laulut on kuunneltu läpi tässä luvussa selitetyllä menetelmällä. Kappaleet poikkeavat toisistaan sekä aiheiden että laulutyylin ominaisuuksien suhteen, joten jokainen analysoitu kappale muodostaa oman kokonaisuutensa tutkimusmateriaalissa. Luvussa selitetyt asiat ilmenevät kappaleen äänitteen lisäksi laulun *Vanhojapoikia viiksekkäitä* mallianalyysistä, joka on tutkimuksen liitteenä (liite 3).

6.1 Laulufraasit ja taukojen käyttö

Kappaleen ensimmäisellä kuuntelukerralla laulut kuunnellaan keskeytyksettä alusta loppuun. Kuuntelun aikana kappaleeseen merkitään kaarituksilla laulufraasien pituudet melodian yläpuolelle (ks. liite 3). Mikäli kaikkia kaaria ei saada merkittyä yhdellä kuuntelukerralla, kappale voidaan kuunnella uudelleen kokonaan tai tarvittavin osin. Tämän jälkeen kappaletta kuunnellaan noin kymmenen sekunnin pätkissä ja nuottiin merkitään laulutyylin ominaisuuksia yksi kerrallaan. Ensimmäisellä kerralla kappaleesta kuunnellaan taukojen käyttöä. Kappaleessa tarkkaillaan sekä fraasien välissä olevia luonnollisia hengitystaukoja että ylimääräisiä laulufraasien sisällä olevia tehostetaukoja, joilla korostetaan kappaleen tekstisisältöä. Tehostetauot merkitään melodian yläpuolelle ' -merkillä (ks. liite 3, ensimmäisen säkeistön lauluosuuden neljäs tahti; ks. myös luku 3.4, s. 36). Epäselvissä tapauksissa tarvittavat kohdat kuunnellaan uudelleen.

Kappaleesta *Vanhojapoikia viiksekkäitä* löytyi runsaasti tehostetaukoja. Laulun ensimmäisessä säkeistössä niitä on kappaleen säkeistö-osuuden neljännessä, viidennessä ja seitsemännessä tahdissa. Ensimmäisessä kertosäkeistössä tehostetaukoja on kertosäkeistön ensimmäisessä, toisessa ja neljännessä tahdissa. Toisessa säkeistössä tehostetaukoja on laulumelodian ensimmäisessä, toisessa, viidennessä, kuudennessa ja kahdeksannessa tahdissa. Kappaleen toisessa kertosäkeistössä on yksi tehostetauko kertosäkeistön toisessa tahdissa sekä yksi tehostetauko toisen kertosäkeistön neljännessä tahdissa. Laulun kolmannessa säkeistössä tehostetaukoja on laulumelodian neljännessä, viidennessä ja seitsemännessä tahdissa. Kolmannessa eli viimeisessä kertosäkeistössä on yksi tehostetauko kertosäkeistön neljännessä tahdissa.

Tehostetaukojen käyttö on selvästi yksi keskeisimmistä Vainion käyttämistä *Vanhojapoikia viiksekkäitä* -kappaleen laulutavan tyylikeinoista. Tehostetaukojen yhteydessä esiintyy myös muita laulutyylin keinoja kuten onomatopoeettisia sanoja (ks. liite 3, 1. säkeistön 4. tahti, sana ”pärskähäen”), pehmeää laulutapaa (liite 3, 1.säkeistön 7. tahti, ”yksiin kun jää”) ja sanan merkitystä korostavaa laulutapaa (liite 3, 2. säkeistön tahti 8, sana ”kaipuu”). On kiinnostavaa huomata, että tehostetaukojen yhteydessä Vainio käyttää muitakin laulutekstiä korostavia keinoja. Kappaleen tekstisisällön oleelliset paikat on siten tuotu laulutavalla selkeästi esiin. Laulutapa muistuttaa teatterilaulua, jossa taukojen käyttö on keskeinen tyylikeino. Tehostetauot olivat eri mittaisia. Lyhyimmät tauot olivat juuri ja juuri kuultavissa, kun taas suuremmat tauot rytmittivät laulumelodiaa hyvin selkeästi.

6.2 Onomatopoeettiset sanat ja sanan merkitystä korostava laulutapa

Seuraavaksi kuunnellaan, millä tavoin laulaja ääntää laulutekstin sanoja. Tarkkaillaan, onko tekstissä sanoja, jotka äännetään eri tavalla kuin muut laulutekstin sanat. Poikkeavalla tavalla äännetyt sanat merkitään nuottiin. Merkityn kohdan tekstisisällöstä päätellään, miksi kyseinen sana on laulettu korostaen sekä minkälaista korostusta laulaja käyttää. Esimerkiksi kappaleen *Vanhojapoikia viiksekkäitä* ensimmäisen säkeistön neljännessä tahdissa sana ”pärskähäen” lausutaan onomatopoeettisesti, pärskähäystä jäljitellen. Ensimmäisen kertosaäkeistön toisessa tahdissa on myös onomatopoeettisesti lausuttu sana ”houkutti”, joka sekin korostaa laulutekstin sisällön kannalta merkityksellistä asiaa.

Onomatopoeettisten sanojen lisäksi kappaleesta löytyy myös painokkaasti lausuttuja sanoja. Ne merkitään nuottiin ja niiden merkitystä pohditaan. Tärkeitä korostettuja sanoja löytyy esimerkiksi ensimmäisen kertosaäkeistön ensimmäisestä tahdistä sana ”koskaan” säkeessä ”Tanssittu koskaan ei Nestorin häitä”. Lisäksi korostettuja sanoja ovat muun muassa toisen säkeistön sana ”kaipuun” säkeessä ”yksi ymmärtää kaipuun sen”. Kyseistä sanaa on korostettu myös sanaa edeltävällä tehostetauolla.

6.3 Äänenväri ja laulutyyli

Äänenväri ja laulutapa hahmottuvat kappaleesta varsin selkeästi jo kappaleen ensimmäisellä kuuntelukerralla. Jo kappaleen sovituksesta ja rytminkäsittelystä pystyy yleensä ennakoimaan, onko kappaleen hallitseva laulutapa pehmeä vai napakka. Kuitenkin kappaleissa on runsaasti viittauksia ja poikkeamia molempiin suuntiin, joten kappaleiden yksityiskohtainen kuuntelu on perusteltua. Pehmeä laulutapaa esiintyy usein korostettavien sanojen yhteydessä, mutta se voi olla myös hallitseva laulutavan ominaisuus. Kappaleeseen merkitään sanat, jotka on laulettu korostettua äänenväriä käyttäen. Kappaleessa *Vanhojapoikia viiksekkäitä* Vainio käyttää pehmeää laulutapaa esimerkiksi ensimmäisen säkeistön seitsemännessä ja kahdeksannessa tahdissa sanojen ”yksin kun jää” ja ”hylje sen ymmärtää” kohdalla. Nasaaliääntä sen sijaan ei tässä kappaleessa esiinny.

Joissakin analysoiduissa kappaleissa käytetään laulutavan ominaisuuksia, jotka ovat harvinaisia tai jotka esiintyvät eri tavoin eri kappaleissa. Ne on merkitty nuottiin kuvailevia adjektiiveja käyttäen. Esimerkiksi kappaleen *Vanhojapoikia viiksekkäitä* ensimmäisen kertosaäkeistön neljännessä tahdissa nuottiin on merkitty huomio ”koko fraasi kevyesti”. Laulajat saattavat myös korostaa jotakin sanaa normaalista poikkeavalla tavalla. Esimerkiksi kappaleen *Vanhojapoikia viiksekkäitä* ensimmäisen säkeistön ensimmäisessä tahdissa Vainio laulaa sanan ”torppa” sanan molempia tavuja painottaen. Sana on merkitty nuottiin tavutettuna ja isoilla kirjaimilla kirjoitettuna (TORP-PA).

6.4 Pää- ja rintaäänien käyttö

Pää- ja rintaäänien käyttö tulee selkeästi esiin kappaleessa *Vanhojapoikia viiksekkäitä*. Pää- ja rintaäänien käyttöä ja kappaleen laulumelodiaa tarkkailemalla selviää, että useimmissa tapauksissa pää-äänien siirtyminen liittyy kohtiin, joissa melodia kulkee korkealla. Matalassa äänissä rintaääni on hallitsevassa asemassa. Ilmiö liittyy normaaliin äänenkäyttöön, mutta poikkeuksien takia se on kuitenkin kiinnostava. Kappaleessa *Vanhojapoikia viiksekkäitä* esiintyy nimittäin rintaääntä myös tekstisisältöä korostavassa funktiossa. Toisen säkeistön neljännen tahdin lopusta

alkavan säkeen ”Suuri Saimaa mut sata on hylkeitä vaan, kohta jäljellä ei ehkä ainuttakaan” loppuosa ”kohta jäljellä ei ehkä ainuttakaan” on laulettu rintaäänellä vaikka melodia kulkeekin verrattain korkealla. Toisaalta joitakin matalalla laulettuja sanoja on erityisesti korostettu rintaäänellä. Vastaavassa kohdassa on kolmannessa säkeistössä korostettu rintaäänellä virkkeen ”Suuri Saimaa mut naista sen rannoilta vaan, ei näin tuuliseen saareen saa asettumaan” jälkipuoliskoa. Huomattakoon kuitenkin, että pää- ja rintaäänien käytön luonnollisin selitys on laulajan ääniala ja laulutapa, joten liian kärkevien johtopäätösten tekemistä on varottava.

6.5 Kuoron ja instrumenttien käyttö sekä muut tekstisisältöä korostavat seikat

Sovituksellisista keinoista kannattaa mainita vielä instrumenttien ja kuoron käyttö. Kappaleen sovituksessa on hyödynnetty laulun tekstisisältöä ja melodiaa koristelevaa soitinnusta. Huuliharppua käytetään sovituksessa silloin kun huuliharppu mainitaan laulun tekstissä. Lisäksi huuliharppua käytetään välisoitoissa. Kappaleen sovitusta on rakennettu siten, että instrumenttien ja kuoron käyttö lisääntyy kappaleen loppua kohti. Kappaleen tekstisisältö ja sovitus huipentuvat kolmannen säkeistön viimeiseen virkkeeseen, joka alkaa säkeistön neljännen tahdin lopusta ”Suuri Saimaa, mut naista sen rannoilta vaan, ei näin tuulisen saareen saa asettumaan. Kuten norpan, on määrä myös Miikkulaisen olla sukunsa viimeinen”. ”Viimeinen”-sanan kohdalla on selkeä fermaatti, ja muutenkin sovitusta myötäilee tekstisisältöä sävelmaalailun tapaan.

Kappaleen sovitusta on rakennettu siten, että ensimmäisessä säkeistössä ja kertosäkeistössä ei ole kuoroa. Toisessa säkeistössä kuoro säestää hiljaisella ”mm”-äänellä ja laulaa kertosäkeistön sanoin Vainion kanssa. Viimeisessä säkeistössä kuoro säestää Vainiota edelleen ”mm”-äänellä – nyt selvästi voimakkaammin kuin toisen säkeistön aikana. Kolmannen säkeistön kertosäkeistössä kuoro laulaa kaksi tahtia ilman Vainiota ja kaksi viimeistä tahtia Vainion kanssa. Kuoron osuus siis lisääntyy koko ajan kappaleen edetessä. Muutenkin sovitukseen tuodaan lisää elementtejä joka säkeistössä. Ilmiö on tyypillinen keino populaarimusiikissa, mutta se on joka tapauksessa mielenkiintoinen seikka myös *Vanhojapoikia viiksekkäitä* -kappaleen temaattista kehittelyä ajatellen. Kappaleen sovitusta noudattelee siis samaa vähitellen etenevän

tarinankerronnan tyyliä kuin laulun tekstikin. Kappaleen teksti sisältää normaalien riimien lisäksi myös paljon alkusointuja.

7 JUHA VAINIO – KUPLETTIPERINTEEN JATKAJA JA PERSOONALLINEN LYYRIKKO

Juha Vainion laulutapa on omaleimainen yhdistelmä Vainion henkilökohtaisia tyylipiirteitä ja kuplettiperinteen ilmaisukeinoja. Vainiolla oli konstailematon kansanihmisen lauluääni ja hänen esittämiensä laulujen ambitukset olivat suhteellisen pieniä, yleensä alle puolitoista oktaavia. Kappaleiden melodiat eivät tavallisesti sisällä lauluteknisesti vaativia kohtia, kuten vaikeita kromaattisia sävelkulkuja. Vainion esittämien laulujen melodiat ja sointuratkaisut ovat iskelmämusiikille tyypillisiä. Vainiolla oli hienosteilematon, mutta ilmeikäs kuplettilaulajan ääni. Vainio lauloi vaivattomasti, hänen tyyliinsä oli ilmaisuvoimainen ja rytminkäsittelynsä notkeaa. Hänen vahvuutensa oli, kuten monilla muillakin kuplettimestareilla, ilmeikäs tulkinta.

Vainion itse laulamit sävelmät sisältävät herkkiä mieltelmiä, tarkkoja havaintoja, monikerroksisia tarinoita, protestilauluja, kantaaottavia lauluja, nuoren miehen uhoa ja vanhan miehen elämäkokemusta. Vainion laulutapa muuttui ajan ja raitistumisen myötä pehmeämmäksi kappaleiden teemojen saadessa lisää monikerroksisuutta ja sisältöä, mutta Vainio säilytti loppuun asti ilmaisurikkautensa ja lauloi sekä hilpeitä ralleja että vakavamietteisempiä tarinoita. Vainion suurimpia vahvuuksia kupletti-iskelmien tulkitsijana oli hyvä rytmitaju; napakka rytminkäsittely korostaa sekä laulun muotorakennetta ja riimejä että tekstin asiasisältöä ja painoarvoa.

Vainion laulutavassa on paljon yhtäläisyyksiä aikaisempien kuplettilaulajien tyylin kanssa. Vainio käyttää ralleissaan paljon puheenomaista laulutapaa, huudahduksia ja muita tehokeinoja, joita aikaisemmatkin kupletistit ovat käyttäneet. Toisaalta Vainion laulutavasta on myös helppo löytää runsaasti persoonallisia piirteitä, jotka liittyvät pikemminkin hänen henkilökohtaiseen tyyliinsä kuin kuplettiperinteeseen.

7.1 *Tulta päin* (1968)

Tulta päin on humoristinen ralli, joka kertoo pikkukaupungin VPK:n palomiehestä, joka mahtaa toinen toistaan kummallisimmilla palomiehen kokemuksilla ja pyrkii samalla

saavuttamaan naisten vankkumattoman suosion. Palomiehen tärkeimmät työvälineet – ”kylän suurin kypärä ja letku letkeä” – ovat paitsi saavutetun aseman merkkejä, myös selviä seksuaalisia symboleita. Kappaleelle on ominaista humoristinen ironia; laulussa naureskellaan mieshenkilöiden mahtailutarpeelle ja stereotyyppiselle miehen mallille. Palomies on innolla mukana jokaisella työkomennuksella, malttamatta kuitenkaan kuunnella ”palopomon” ohjeita ja neuvoja. Kun leskirouvan talo syttyy palamaan, palomies on ensimmäisenä sammuttamassa tulta. Mies sammuttaa palon niin perusteellisesti, että hän tulee vahingossa hukuttaneeksi lesken tämän omaan asuntoon. Kupletissa tällaiset absurdit juonenkäänteet ovat kuitenkin nimenomaan mahdollisia; palomies voi rauhassa odottaa uutta työkeikkaa ja esitellä kylän suurinta kypäräänsä sekä mahtavaa sammutusletkua kaupungin naishenkilöille, jotka kaikki tuon kylän tunnetuiman palomiehen tuntevatkin.

Vainio laulaa kappaleen, kuten suurimman osan 1960-luvun kappaleistaan, liioitellun miehekkäästi, jopa meluisasti. Kappaleelle on ominaista ylikorostunut matalan rekisterin käyttö. Muutamissa kohdissa Vainio käyttää nasaaliääntä korostaessaan tekstin sisältöä. Erityisesti refrengin säettä ”kun mä ruiskutan ei palo kestä montaa hetkeä” Vainio korostaa joka säkeistössä, vaikka kyseisessä kohdassa teksti hieman varioikin, pysyen kuitenkin oleelliselta tekstisisällöltään samana.

Toinen mielenkiintoinen *Tulta päin* -kappaleen laulutapaan liittyvä seikka on fraasien loppujen korostukset. Toivo Kärjen säveltämän kappaleen melodialinja sisältää säkeistöjen alussa ja keskikohdassa ylöspäisiä kvartin ja sekstin suuruisia hyppyjä, joita Vainio korostaa. Hypyt sijoittuvat aina melodialinjan viimeisiin ääniin siten, että fraasien loppuissa olevat riimit saavat lisää painoarvoa. Näitä säkeen lopussa olevia hyppyjä Vainio säännönmukaisesti korostaa. Ne tuovat myös lauluun eteenpäinmenon tunnetta. Säkeiden loppuun laulettu staccatot muistuttavat samalla hieman puhallinyhtymusiikin tyyliä, jossa myös usein korostetaan säkeen loppuja staccatoilla (ks. nuottiesimerkki 1).

Vocals

On ir - ti pu - na - kuk - ko, taas y - lös jo - ka uk - ko! Soi
 pa - lo - kel - lo, ai - kaa jää ei aat - tei - siin. Vain
 sil - mä - puo - li Kal - le jää yk - sin a - se - mal - le yö

Nuottiesimerkki 1. Ylöspäiset kvartin ja sekstin suuruiset hyppyt, joiden jälkimmäisellä äänellä on staccato. Laulutapa korostaa fraasien loppuissa olevia riimejä. Nuottiesimerkissä näkyy myös kaksi ’ -merkillä ilmaistua fraasilinjan sisäistä tehostetaukoa.

Vainion laulutavan eräs leimallinen piirre on melodiarytmin laulaminen puheenrytmin kaltaisella fraseerauksella. Mikäli kappaleen sanat kuuluvat ”tul-vi sii-nä tie-kin” (pitkä tavu ja lyhyt tavu, jossa lyhyt vokaali, pitkä vokaali ja lyhyt vokaali, diftongi ja lyhyt vokaali, mutta 3. sanassa yhtä pitkät tavut) kuten kappaleessa *Tulta päin* Vainio laulaa tasaiseksi merkityt neljäsosanuotit pisteellisinä neljäsosanuotteina ja kahdeksasosanuotteina, jolloin laulumelodian rytmi muuttuu puherytmin kaltaiseksi. Vainio käyttää tyylikeinoja hyvin runsaasti. (Ks. nuottiesimerkki 2.)

Vocals

taa. Mä yk - sin voi - tin lie - kin kai tul - vi sii - nä tie - kin, mut

Nuottiesimerkki 2. Puheenomainen laulufraseeraus.

Mielenkiintoinen sovituksellinen seikka löytyy kappaleen *Tulta päin* instrumentaali-introsta, joka on suora lainaus kappaleen *Liljankukka* (1945, esittäjä Henry Theel) laulumelodian verse-osan tahdeista 1–4 (Henriksson & Kukkonen 2001, 74, 133). Humoristinen viittaus syntyy *Liljankukka*-laulun sanoista, jotka kyseisessä kohdassa kuuluvat: ”Ken vois liekin sammuttaa, silloin kun se leimahtaa” (*Liljankukka* 1945). *Liljankukka*-kappaleessa kysymys on lemmen liekistä, mutta Vainion esittämässä kappaleessa *Tulta päin* on hyödynnetty laulujen sanoitusten temaattista samankaltaisuutta viittauksen avulla. Melodialaina on todennäköisesti säveltäjän tekemä ratkaisu, sillä molemmat kappaleet ovat Toivo Kärjen säveltämiä.

7.2 Herrat Helsingin (1965)

Tässäkin kappaleessa Juha Vainion laulutyyli on vielä kauttaaltaan nasaali, 1960-luvun huumorilaulajan ääni. Kappale on kanta-aottava, se kertoo tarinan maalta kaupunkiin muuttaneesta nuoresta neidosta, joka tutustuu kaupunkilaisherroihin, kokeilee makeaa elämää ja pääsee miesten ihailun kohteeksi. ”Helsingin herrat” pyörivät kauniin maalaistytön ympärillä lupaamassa tälle aravalainoja ja makeaa elämää, mutta kun minihamemuodin myötä paljastuu, että kauniilla Lyyli Leväperällä onkin kauneusvirhe, ”pattijalat” eikä siroa sääriä, kaikkoavat kaikki kauniiden lupauksen antajat. Vainio varoittelee maalaistyttöä menemästä sekaisin vilkkaassa kaupungin hyörinässä: ”Muista vain tyttökulta, maalla on puhdas multa, jalat vie alta sulta viekkaat herrat Helsingin”. *Herrat Helsingin* lauletaan voimakkaalla nasaaliäänellä. Nasaaliäänellä kuvataan tässä nimenomaan herravihaa, epäluuloa ja pettymystä tärkeileviä ”herroja” kohtaan. Herraviha on hyvin tyypillinen aihe kuplettilaulussa, sen ilmentymiä löytyy Vainion lisäksi myös kaikkien muiden tässä tutkimuksessa käsiteltyjen kuplettilaulajien tuotannosta. J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Veikko Lavin ja erityisesti Reino Helismaan teksteissä herraviha on eräs keskeisistä laulujen teemoista.

Herrat Helsingin sisältää myös toisen mielenkiintoisen laulutavan ominaisuuden. Kun Vainio viimeistä, kolmatta kertaa laulaa kertosäkeen ”Muista vain tyttökulta, maalla on puhdas multa, jalat vie alta sulta viekkaat herrat Helsingin” Vainio korostaa laulunsanoja vahvasti nasaalilla äänellä, mutta äänessä on vielä muutakin, nimittäin ”opettavaa” äänensävyä. ”Kasvattava” kansakoulunopettajan ääni kertosäkeessä on

kaiketi itseironiaa sekin, kouluttautuihan Vainio todella kansakoulunopettajaksi ja toimi myös ammatissaan jonkin aikaa ennen kuin hän siirtyi lopullisesti musiikkialalle. Viimeinen kertosäe kappaleessa *Herrat Helsingin* muodostaa oman kokonaisuutensa laulutavan osalta ja sen ”opettavainen” laulutapa on kiinnostava myös siksi, että se esiintyy tämän tutkimuksen aineistossa vain yhden ainoan kerran.

Vastakohtapari herrat – jätkät on kupletissa yleinen. Yleensä kuplettilaulajat – kuten Vainiokin – ovat aina ”jätkän” puolella. Vainion tuotannossa on kuitenkin yksi kappale, jossa hän käsittelee aihetta ”herran” näkökulmasta. Kappaleessa *Pankinjohtajan vapaailta* (1985) pikkukaupungin kapakan suurin tähti onkin pankinjohtaja Alfons Lyytikäinen, jonka nuoruudenrakkaus jazziin leimahtaa uuteen liekkiin eräänä lauantai-iltana, jolloin Lyytikäinen päättää kaivaa pölyttyneen saksofoninsa ullakolta ja lähteä ”jammailemaan”, kuten kultaisessa nuoruudessaan.

Kappaleet *Herrat Helsingin* (1968) ja *Pankinjohtajan vapaailta* (1985) eivät lähemmin tarkasteltuina ole sisällöllisesti toisilleen vastakkaisia, vaikka ensi silmäyksellä niin voisi ajatella. *Herrat Helsingin* kuvaa eliittiluokan pinnallisuutta ja tärkeileväisyyttä nasaaliääntä käyttäen ”*Muista vain tyttö kulta maalla on puhdas multa, jalat vie alta sulta viekkaat herrat Helsingin*” laulaa Vainio vuonna 1968. (Kursivointi kuvaa nasaaliäänen käyttöä, alleviivatussa kohdassa nasaaliääntä esiintyy erityisen paljon.) *Pankinjohtajan vapaailta* (1985) sisältää sekin nasaaliäänen käyttöä kertovassa funktiossa. Alfons Lyytikäinen miettii, uskaltaisiko hän lähteä kapakkaan huvittelemaan, vaikka pääkonttorista on nimenomaan annettu ohjeet, jotka varoittavat julkisen juhlinnan vaaroista: ”*Pääkonttorista ohjeet sellaiset on hänelle annettu, niin ettei kansan nähden huvitella saisi. Kun jotain johtajaa on Helsingissä jopa kannettu*, mut Alfons miettii, enkö sentään uskaltaisi” (*Pankinjohtajan vapaailta* 1985). Perusteema on molemmissa kappaleissa samanlainen, nasaaliääni ilmentää kritiikkiä ”herrojen” byrokraattisuutta, itsekeskeisyyttä, turhantärkeyttä ja kaavamaisuutta kohtaan.

Vuosien saatossa Vainion teksteihin tuntuu tulleen lisää moniulotteisuutta. Alfons Lyytikäinen on pankinjohtajuudestaan huolimatta kuvattu sympaattisesti ja kritiikki ”herroja” kohtaan lauletaan huomattavasti vähäeleisemmin, vain muutamaa nasaaliäänellä laulettua lausetta korostaen. 1980-luvulle tultaessa Vainio on jo löytänyt omimpana pidetyn ilmaisunsa eikä hän tarvitse tulkintansa tueksi liioitellun korostettua,

meluisaa ääntä. Tekstien terävyys ei kuitenkaan kärsi laulutyylikeinojen muuttuessa hillityimmiksi. Vainion laulujen tulkinnat alkavat 1970-luvun loppupuolelta alkaen saada uudenlaista vakuuttavuutta. Osasyynä asiaan lienee Vainion kypsyminen tekstittäjänä ja laulajana. Vuonna 1976 Vainio myös raitistui pysyvästi: ”remuamisvuosien” juomalaulut jäivät siten historiaan, ja laulaja alkoi esittää enenevässä määrin myös teksteiltään ja melodioiltaan herkempiä lauluja.

7.3 Vanha salakuljettaja Laitinen (1967)

Kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* Juha Vainion laulutapa on jo selvästi pehmeämpi kuin monissa muissa hänen esittämässään 1960-luvun kappaleissa. Kappale on myös tarinaltaan herkempi kuin monet hänen tämän aikakauden kappaleistaan. Laulu kertoo vanhasta salakuljettajasta, joka on jäänyt modernisoituvan maailman jalkoihin. Tullin tarkat tutkat paljastavat salakuljettajat ja salakuljetus on muutenkin muuttunut kannattamattomaksi, kun alkoholia voi vapaasti ostaa Alkosta. Vanhan merimiehen taidot ovat siis muuttuneet tarpeettomiksi ja salakuljettaja, jonka miehuuden päivät ovat jo aikojen takana, on itsekin unohdettu. Vanhalle salakuljettajalle on jäänyt enää muistoja entisen ajan loistosta, hänen osansa on jäädä unohduksiin norkoilemaan kauppartorin laidalla. ”Aika entinen ei koskaan enää palaa, täytyy vanhan varmaan kohta vaihtaa alaa” (*Vanha salakuljettaja Laitinen* 1967). Tulevaisuus ei tuo vanhalle merimiehelle enää uutta suuruuden aikaa, seikkailuja eikä arvostusta, vaan pelkää hiljaista, hiipuvaa elämää: ”Aika entinen ei koskaan enää palaa, täytyy torille kai mennä myymään kalaa. Nukkuu nosturissa lokki, valvoo vielä laivakokki. Aika entinen ei koskaan enää palaa” (*Vanha salakuljettaja Laitinen* 1967).

Vanha salakuljettaja Laitinen on ensimmäisiä Juha Vainion kappaleita, jossa hän tuo esiin herkempää ja lyyrisempää puolta itsestään. Vainion hyvälle ystävän, Keijo Laitisen – muusikon, ei salakuljettajan – mukaan nimetty kappale edustaa musiikillisesti ja sanoituksellisesti merihenkistä tyyliä, josta Vainio parhaiten tunnetaan. Merihenkiset laulut ovat Vainiolla yleensäkin haikeita ja menetystä kuvaavia, mutta kuitenkin myös toiveikkaita ja moniulotteisia. Laulutyylin kannalta kiinnostavaa kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* on se, että laulutyyli on muita 1960-luvun kappaleita

pehmeämpi, mutta kuitenkin vielä hieman ylikorostettu. Laulutavalle tyypillistä on hyvin selkeä artikulaatio ja ylikorostettu matalan äänirekisterin käyttö.

Kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* ilmenee samantyyppisiä melodisia koukkuja kuin kappaleessa *Tulta päin* (1968). Molemmat kappaleet ovat Toivo Kärjen säveltämiä. Kun kappaleessa *Tulta päin* fraasien loppuissa olevia riimejä korostetaan ylöspäisillä kvarteilla ja seksteillä (ks. nuottiesimerkki 1, s. 81), kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* fraasien loppuissa esiintyy hyvin samantyyllisiä puhtaan kvartin mittaisia melodisia koukkuja (ks. nuottiesimerkki 3, s. 85). Vainio käyttää molemmissa kappaleissa taukoja tehokeinoina koukkusävelten jälkeen. Kuten kappaleessa *Tulta päin*, myös kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* koukkusävelkulut päättävät fraasin ja niitä seuraa tauko tehokeinona, minkä jälkeen Vainio aloittaa seuraavan fraasin laulamisen.

Vocals

Am E7/B Am/C A7/C# Dm E7

vil - kuil - len. Sil - mil - lä on la - kin lip - pa, ne - nän -

Am F B7/F# B7(b5)/F E7

pääs - sä jäi - nen tip - pa, mur - he - miet - teet täyt - tää mie - hen sy - dä - men. Ai - ka

Nuottiesimerkki 3. Melodian ylöspäiset hyyt, jotka korostavat riimejä. Hyytyjä seuraavat tehostetauot.

Juha Vainion kappaleiden sovituksissa käytetään varsin runsaasti taustakuoroa. Vaikka kuoron käyttö onkin sovitustekninen seikka, eikä se suoranaisesti liity laulutavan analyysin piiriin, sisältää se silti muutamia kiinnostavia näkökohtia, jotka kertovat omalta osaltaan kappaleesta tulkinnallisena kokonaisuutena. Vainion kappaleissa (esimerkiksi kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen*) kuoroa käytetään kertosäkeistössä. Yleensä kuoro on mukana niissä kertosäkeistön kohdissa, joissa teksti pysyy säkeistöistä riippumatta samana. Jos kertosäkeistön teksti varioi, Vainio laulaa

sen tavallisesti yksin. Siten tekstin variaatio korostuu ja laulussa esiin tuleva uusi asia tulee korostetummin esiin. Tyypillisimmillään kuoron käyttö on tutkimusmateriaalissa juuri edellä kuvatun kaltaista: kuoro on mukana kertosäkeistössä silloin, kun kappaleen teksti pysyy muuttumattomana, varioivat kohdat Vainio laulaa yksin.

Vanha Salakuljettaja Laitinen sisältää vain yhden nasaaliäänellä lausutun sanan, mutta se onkin kappaleen sisällön kannalta hyvin merkityksellinen. Sana esiintyy kappaleen lopussa, jossa vanha salakuljettaja kävelee raskain askelin makasiinien taakse. ”Häipyy taakse makasiinin, vanha tuntija tuo *viinin*, aika entinen ei koskaan enää palaa” (*Vanha salakuljettaja Laitinen* 1967). Vainio näyttää jo näin varhaisessa vaiheessa taitonsa monikerroksisten laulutekstien kirjoittajana ja esittäjänä. *Herrat Helsingin* voivat kauniista puheistaan huolimatta olla pinnallisia tärkeilijöitä, ja vanha salakuljettaja ammatistaan huolimatta kunnan kansalainen.

7.4 Juhannustanssit (1965)

Juhannustanssit on kiinnostava tutkimuskohde monesta syystä. Kappale on Vainion läpimurtokappale vuodelta 1965. Kappaleella on sama nimi kuin omana aikanaan suurta huomiota herättäneen Hannu Salaman kirjalla. Kirjalla ja laululla ei kuitenkaan ole mitään sisällöllistä yhteyttä toisiinsa, yhtäläisyydet jäävät nimen tasolle. Vainion kappaleessa esitellään hanuristi J. Janatuinen, jonka juhannuksen suurin tragedia on se, että hän joutuu juhannuksena soittamaan tanssikansalle tangoja, eikä pääse soittamaan omaa lempimusiikkiaan ”jatsia”. Viimein tanssiaisten päätyttyä Janatuisen työvuoro loppuu ja hän pääsee soittamaan omaa mielimusiikkiaan. Janatuinen jää bändinsä kanssa ”jammailemaan”. Kerran alkuun päästyään Janatuinen soittaa yhteensä kanssa kunnes päivä alkaa taas sarastaa.

Kappale on jazzahtava, ja Vainio laulaa sen tekstiä napakasti rytmittäen. Kappaleessa on jopa lyhyt, neljän tahdin pituinen jazzsoolon pätkä, jonka Vainio laulaa. Soolo-osuus on tutkimusmateriaalissa ainoa laatuaan, myöhemmissä Vainion kappaleissa sovitukset ovat yleensä hieman iskelmällisempiä, eikä niissä ole vastaavanlaisia laulusoolo-osuuksia. Soolo on tosin niin lyhyt, että sen voisi yhtäläillä niputtaa samaan kategoriaan huudahduksien, puheosuuksien ja ”lallattelujen” kanssa.

Juhannustanssit-kappaleessa Vainion laulutapa on hyvin voimakkaasti artikuloitua, ja lauluääni on niin napakka ja ”kaikkitietävä”, että se kuulostaa tehdyttä ja luonnottomalta. Kappale sisältää kuitenkin myös hieman pehmeämmin laulettuja kohtia. Pehmeimmillään Vainion ääni on silloin kun hän puhuu Janatuisen suhteesta lempimusiikkiinsa ”Päätyi tungos tangojen, nyt on hetki sininen, hetki laulun Janatuisen sydämen” (*Juhannustanssit* 1965). Janatuinen jatsiyhtyeineen esiintyy myös Vainion myöhemmissä lauluissa, esimerkiksi Vainion kuoleman jälkeen viimeistellyllä *Viiskymppisen viisut* -levyllä olevassa, vuonna 1991 julkaistussa kappaleessa *Janatuinen svengaa jälleen* (*Viiskymppisen viisut* 1990). Janatuisen jatsiyhtye ja yleensä jazzmuusikkojen ”musiikillisen palon” kuvaus, muusikkoparodia, on eräs teema, joka esiintyy Vainion tuotannossa koko hänen kaksikymmenviisivuotisen julkisen toimintansa ajan. Kappaleessa *Juhannustanssit* sana ”jatsi” lausutaan joka kerta erityisen korostetulla äänellä, mikä tietenkin korostaa asian suurta painoarvoa. *Juhannustanssit*-kappaleen lopussa on myös mielenkiintoinen huudahdus. Kappaleen viimeisessä säkeessä Vainio laulaa ”Janatuinen yksin jää, kun ei kukaan kuule, nää, soittaa aamunkoittoon omaa sävelmää” (*Juhannustanssit* 1965). Kappaleen lopuksi Vainio huudahtaa ”Kerran vielä, pojat!”, jonka jälkeen viimeinen säe lauletaan vielä uudelleen; tällä kertaa kappaleen loppuun tehdään selvä ritardando. Näin ”jatsin” merkitystä Janatuiselle korostetaan vielä viimeisen kerran.

Eräs mielenkiintoinen *Juhannustanssit*-kappaleessa ilmenevä seikka on runorytmisissä esiintyvät säkeenylitykset. Kappaleessa *Juhannustanssit* on kaksi säkeenylitystä, jossa lauseet jatkuvat säkeen yli, laulettavassa kappaleessa siis myös laulufraasin yli (ks. nuottiesimerkit 4 ja 5). Musiikilliset jaksot eivät näissä kohdissa osu yksiin tekstin muodostaman ajatuskokonaisuuden kanssa.

Vocals

Ran - ta - la - va ju - han - nus, ha - nu - ris - ta va - li - tus

kai - kuu jär - veen, päi - lyy il - lan kuu - la - us.

Nuottiesimerkki 4. Säkeenylytys kappaleen runorytmissä. Tekstifraasin ”hanurista valitus kaikuu järveen” sisällä on melodiassa hengitystauko. Sanoituksen kohdassa ”kaikuu järveen, päily illan kuulaus” laulufraasi jatkuu ilman taukoa, vaikka runossa alkaa uusi säe ”päily illan kuulaus”.

Vocals

Ja - na - tui - nen sie - lun möi jat - sil - le, ja jat - si söi

mie - hen jo - ka hai - ta - ri - a nä - pe - löi.

Nuottiesimerkki 5. Säkeenylytys kappaleen runorytmissä. Tekstifraasin ”Janatuinen sielun möi jatsille” sisällä on hengitystauko. Säkeen ”jatsi söi miehen joka haitaria näpelöi” alkupuolella on hengitystauko vaikka runofraasi jatkuu. Huomaa myös tekstin ideaa selventävä tehostetauko kolmannen tahdin lopussa.

Säkeenylytykset ovat varsin harvinaisia Vainion tuotannossa, sillä voittopuolisesti Vainio kirjoitti tekstiä, jossa runorytmilliset yksiköt osuvat yksiin laulettavien melodialinjojen kanssa. Ratkaisu voi olla tietoinen, toisin sanoen laulurytmillä haluttaisiin korostaa kappaleen jazz-tyyliä ja rytmisyyttä, mutta mahdollisesti ratkaisu on myös saattanut syntyä vahingossa.

7.5 Kauhea kankkunen (1967)

Kauhea kankkunen on värikäs kertomus kapakkaillan jälkeisen aamun tunnelmista. ”Kauhea kankkunen” on laulajan pitkäaikainen tuttu, joka kaataa ronskimman miehen. Kappale ironisoi jälleen miehen mallia; ”kankkunen” on jotakin, joka kuuluu stereotyyppisesti ”maskuliinisen” miehen kokemusmaailmaan. Kankkunen on kuvattu sanan monimerkityksellisyyttä hyödyntäen. Tekstin perusteella kankkusen voisi käsittää myös persoonaksi. Personifikaatiota hyödynnetään laulun useissa kohdissa, esimerkiksi ensimmäisessä säkeistössä: ”Tiedän yhden, joka iskee miehen vaikka kuinka julman – painonnostajakin kynsissä sen vaikeroi. Lailla aaveen hyökkää ääneti se takaa jonkin kulman, minkä kulman, aavistaa ei koskaan sitä voi” (*Kauhea kankkunen* 1967). Kankkusta ei voi mahtavinkaan mies voittaa, mutta silti viimeisessä säkeistössä kehoitetaan juonikkaasti: ”Jos sä luulet, että tutustua tuttavaani jaksat, lähde silloin minun kanssain sitä kohtaamaan. Kunhan ilta ensin istutaan ja laskun sinä maksat, saattaa aamu tuoda sulle jotain tullessaan” (*Kauhea kankkunen* 1967). ”Tuli Kauhea kankkunen” vaikeroi levyllä krapulan kourissa painiskeleva tuttava teatraalisella äänellä, mutta Vainio ei anna rehentelijälle armoa, vaan laulaa ”Itse kerjäsit seuraa sä sen. Älä minua siis soimaa, koita kerätä vain voimaa kestää Kauhea kankkunen” (*Kauhea kankkunen* 1967).

Kauhea kankkunen jatkaa Vainion 1960-luvun laulutyyliä; Vainion ääni on edelleen ylikorostetun matala ja itsevarma. Nasaaliääntä sen sijaan käytetään tässä kappaleessa vain niukasti. Vainio artikuloi sanoja hyvin voimakkaasti. Sanalla ”kauhea” on melodiassa oktaavihyppy alaspäin ja sitä korostetaan vielä ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä hyvin voimakkaalla glissandoilla, mikä painottaa sanan merkitystä – kyse on siis selvästi sävelmaalailusta. Kuten kappaleet *Tulta päin*, *Vanha salakuljettaja Laitinen*, *Playboy 60 vuotta* ja *Apteekin ovikello*, tämäkin kappale on Toivo Kärjen sävellys.

Runoteknisesti kiinnostavaa kappaleessa on se, että refrengissä ensimmäiset lauseet ovat huomattavan lyhyitä, kuten esimerkiksi ensimmäisessä säkeistössä ”Se on kauhea kankkunen. Olen tuntenut kauan jo sen” (*Kauhea kankkunen* 1967). Idea toistuu myös muissa säkeistössä musiikillisesti samassa kohdassa. Kappaleessa *Kauhea kankkunen* lyhyiden ja pitkien lauseiden vaihtelu osaltaan painottaa tekstisisältöä ja tuo tekstiin

napakkaa rytmikkyyttä. Refrengissä toistetuilla lauseilla voidaan kertoa kappaleen olennainen asia kuulijalle (Salo 1993, 5). Lyhyet lauseet kertosäkeistön alussa helpottavat asian hahmottamista vielä lisää.

Kauhea kankkunen (1967) sisältää myös muutamia kuvailevia huudahduksia. Ensimmäisessä säkeistössä Vainio laulaa: ”Tiedän yhden, joka iskee miehen vaikka kuinka julman. Painonnostajakin kynsissä sen vaikeroi.” Heti sen jälkeen, noin puoli tahtia ennen seuraavan laulufraasin alkua kuuluu nauhalta vaikerointia ”aagh, aagh”. Vastaavassa musiikillisessa kohdassa toisessa säkeistössä Vainio laulaa ensin ”Moni poika kehuu nuoruudessaan yhtä sekä toista, kuinka ne on hyvin tähän asti pärjännyt.” Tällä kertaa ennen seuraavan fraasin alkua nauhalta kuuluu itsevarma huudahdus ”Hyvin menee!”. Huudahdukset ovat tehosteita ja ne värittävät tekstisisältöä.

7.6 Taas lapsuuden maisemiin (1976)

Taas lapsuuden maisemiin on äänitetty 1970-luvun puolivälissä, ja kappaleesta alkaa selvästi tulla esiin Vainion melankolisempi puoli. Vainio laulaa kappaleen pakottomasti, luonnollisella äänellä. Vainion 1960-luvulla laulamissa kappaleissa esiintynyt äänen voimakas korostaminen ja teennäinen äänenväri ovat jo muuttuneet tavalliseksi laulutavaksi. Vainio ei myöskään korosta erityisesti matalaa äänirekisteriä. Kappaleen *Taas lapsuuden maisemiin* (1976) laulutapa on pehmeä, eikä se sisällä lainkaan nasaaliääntä. Nasaaliääni ilmaisee Vainion kappaleissa yleensä karnevalisointia ja asioiden kääntämistä pääläelleen, joten se ei muutenkaan kuulu kappaleeseen, joka kertoo kotiseudusta ja vanhoista ystävistä.

Vainio käyttää kappaleessa *Taas lapsuuden maisemiin* pää- ja rintaääntä luontevasti. Kappaleen melodia kaihtaa suuria hyppyjä, joten rintaääni muuttuu luontevasti pää-ääneksi sitä mukaan kun melodia siirtyy ylemmäs ja päin vastoin. Sävellys on Rauno Lehtisen tekemä. Vainio korostaa muutamia sanoja ja lauseita, mutta hyvin pehmeällä äänellä. Kolmannessa säkeistössä Vainio laulaa: ”Taas lapsuuden maisemiin näin haluaisin. En jää tähän kaupunkiin vangiksi asfaltin. Mua kasvatit vain seudun sen pystyvät ymmärtämään. Vain siellä oon onnellinen, ne oikeat ystävät nään” (*Taas*

lapsuuden maisemiin 1976). Viimeiset sanat on lausuttu jokaista sanaa korostaen. Muutenkin ystävydestä puhutaan kappaleessa pehmeästi.

Kappaleelle *Taas lapsuuden maisemiin* on leimallista kertova laulutapa. Vainio rytmittää laulunsa puheenomaisesti. Lisäksi kappaleessa käytetään muutamissa kohdissa pieniä glissandoja. Välillä Vainio myöhästyy fraasien sisääntuloissa hieman, välillä hän laulaa muutaman sanan etuajassa. Kappaleen laulutapa on vähäeleinen, joten pieni variaatio rytmisessä fraseerauksessa tuo kappaleeseen kiinnostavuutta.

7.7 Kun soitti Dallapé (1976)

Reijo Lehtovirran säveltämässä kappaleessa *Kun soitti Dallapé* (1976) kiinnostavia seikkoja ovat laulun teksti ja sen tulkinta. Kappale kertoo 1920–30-luvuilta, se on nostalginen kuvaus entisaikojen iskelmämuusikoiden elämästä. Vainio on itse syntynyt kolmekymmentäluvun lopulla, joten kovin omakohtaisia kokemuksia hänellä ei vielä tuosta ajasta voi olla. Laulu on kuitenkin kunnianosoitus vanhoille kupletti- ja iskelmämuusikoille ja Vainion osoitus siitä, että hän tuntee aikaisemman kuplettilauluperinteen. Kappaleessa mainitaan useita levyiltä tuttuja iskelmä- ja kuplettilaulajia nimeltä. ”Oli silloin tyyli oikein, Matti Jurvan suu kun oli Suomen soikein”, laulaa Vainio (*Kun soitti Dallapé* 1976). Myöskään suomalaisen iskemän suurmiestä Georg Malmsténia ei unohdeta: ”Kaikki silloin oli toisin, loisti Molli-Jorin naama aurinkoisin” (*Kun soitti Dallapé* 1976). Myös kuuluisa Dallapé-orkesteri mainitaan jopa laulun kertosäkeessä. Kappaleelle on ominaista kaipuu menneisiin aikoihin, maaseudulle, kiireettömän elämänrytmin pariin. Todellisuudessa nuo vaikeat historialliset ajankohdat olivat tietenkin kaikkea muuta kuin kevyitä, mutta laulussa ne ovat tarunhohtoisia onnen aikoja.

Kappale *Kun soitti Dallapé* on Vainion laulama ilmeikäs kupletti. Kappaleessa on paljon kuplettityylieinoja, kuten huudahduksia, painotettuja sanoja, sanan merkitystä korostavaa laulua, napakkaa artikulaatiota ja pehmeällä äänellä laulettua tekstiä. Vainion laulutyyli on tässä kappaleessa jo muuttumassa pehmeämmäksi, mutta se on silti ilmaisurikas ja täynnä kuplettityylipiirteitä. Vaikka Vainion laulutapa pehmenikin ajan myötä, hän käytti silti usein kappaleissaan kuplettityylieinoja. Monesti Vainion

esittämät iskelmällisemmät kappaleet sisältävät kuitenkin vähemmän kuplettityyppiä kuin ”rallit” eli kupletti-iskelmät.

7.8 Käyn ahon laitaa (1979)

Käyn ahon laitaa on iskelmällisimpiä kappaleita Vainion tutkimusmateriaalissa. Sisällöllisesti kappale edustaa samaa ideologiasta ajattelutapaa kuin useat aikaisemmat Vainion kappaleet, kuten esimerkiksi *Herrat Helsingin* (1965) ja *Kun soitti Dallapé* (1976). Myös tässä kappaleessa onni löytyy maalta, luonnon helmasta. *Käyn ahon laitaa* on kuitenkin kiinni nykyhetkessä, kesäpäivän autuudessa. Kappaleessa todetaan, että luonnon läheisyydessä voi unohtaa sivilisaation nurjat puolet: byrokratian, joutavat iltapäivälehdet, Yleisradion ja median yleensä. Kappaleessa on runsaasti viittauksia oman aikansa mediahenkilöihin kuten säkeessä ”Kahila ei laula eikä Höyry selosta, mä nautin hiljaiselosta” (*Käyn ahon laitaa* 1979). Lause ”Viranomaiset saa mua turhaan etsiä, vielä riittää sentään jonkin verran metsiä” kietoo kiinnostavalla tavalla yhteen kaksi Vainion tuotannossa esiintyvää suurta teemaa, byrokratian vastustuksen ja ympäristöongelmien pohtimisen (*Käyn ahon laitaa* 1979).

Vainio käyttää kappaleessa pehmeää laulutapaa, korostettuja sanoja sekä nasaaliääntä. Lisäksi ”Raatikaisen tuutista” eli 1970-luvun Yleisradiosta puhuessaan Vainio laulaa vauhdikkaan tremolon. Viimeisessä säkeistössä on nasaaliäänellä laulettu kohta: ”Käyn ahon laitaa, minä ilman paitaa, ei estä kukaan kun matkaa teen” (*Käyn ahon laitaa* 1979). Tämän nasaalityylikeinon Vainio tekee kyseiseen kohtaan ainoastaan kertosaäkeistön viimeisellä kerralla, muut neljä kertaa Vainio laulaa kertosaäkeistön ilman nasaaliäänien käyttöä. Vaikka kappale *Käyn ahon laitaa* onkin tyylipuhdas 1970-luvun iskelmä, Vainio käyttää sitä laulaessaan kuplettityylikeinoja kuten pehmeää laulua ja sanan merkitystä korostavaa laulutapaa.

7.9 Playboy 60 vuotta (1976)

Juha Vainio käyttää nasaaliääntä satiirin keinona. Vainion tuotannossa nasaaliääni kuvaa laulajan ironiaa käsiteltyä asiaa kohtaan. Vainio saattaa käyttää nasaaliääntä

myös silloin, kun laulu on kirjoitettu minämuotoon ja Vainio laulaa kappaleen kertojan roolissa. Nasaaliääni kuvastaa silloinkin parodiaa, joko itseironiaa tai sitten kuvattavana olevan henkilön ajatusmaailman nurinkurisuutta. Esimerkiksi kappaleessa *Playboy 60 vuotta* (1976), jossa Vainio laulaa vanhan playboyn äänellä tämän itsekeskeisestä ja pinnallisesta maailmankuvasta, nasaaliääni paljastaa laulajan ironian tulkitsemansa henkilön ajatuksia ja elämäntapaa kohtaan: ”Oon kuusikymmentä täyttänyt, mut aina tältä oon näyttänyt. Oon kilpaventillä ajaton, on seksi riemuni rajaton. Ei nainen voi mua vastustaa, hän kyllä onnensa tajuaa. Mä olen playboy, mä olen playboy, minut Luoja kuvakseen leipoi” (*Playboy 60 vuotta* 1976). Vainio laulaa koko kappaleen vahvalla nasaaliäänellä ja voimakkaasti parodioiden. Laulutavan osalta kappale on erikoisuus Vainion tuotannossa; se on ainoa tutkimusaineistossa ilmenevä kappale, jossa nasaaliääntä käytetään koko kappaleen ajan. Yleensä Vainio käyttää nasaaliääntä tyylikeinona, satunnaisena mausteena kappaleissa, mutta tässä kappaleessa nasaaliääntä käytetään koko ajan. Laulutapa ilmaisee pilkallista suhtautumista itsekeskeisen adoniksen maailmankuvaan. Viimeisen säkeistön tekstissä Vainio entisestään korostaa sitä, ettei playboyn nuoruutta palvovasta maailmankuvasta ole ohjenuoraksi kenellekään: ”Mä nuorrun ginseng-juuresta, koen tunteen voimasta suuresta. Mut sielun sisältä kuitenkin kuin ennen aikaani vanhenin. Oon rakastellut mä aina vaan, mut rakastanut en kertaakaan. Mä olen playboy, mä olen playboy, minut Luoja kuvakseen leipoi” (*Playboy 60 vuotta* 1976).

Toinen kiinnostava seikka, joka on erityisesti tälle kappaleelle ominainen, on hyvin voimakas r-kirjaimen korostaminen. Kappaleessa *Playboy 60 vuotta* Vainio laulaa usein r-kirjaimen pyöreästi, sorahtaen. Vaikka Vainio ei käytäkään tätä tyyliipirrettä jokaisen r-kirjaimen kohdalla, se on kuitenkin selvä tyylikeino. ”Sorahtava” r-kirjain esiintyy kappaleessa yhteensä yhdeksän kertaa. Vainion omaan laulutyyliin r-kirjaimen korostaminen ei kuulu, tyylikeino esiintyy ainoastaan tässä kappaleessa, ei muissa aineiston kappaleissa. Toinen tässä kappaleessa ilmenevä kirjainten lausumiseen liittyvä seikka on a-kirjaimen ääntäminen. Kahdessa kohdassa Vainio lausuu a-kirjaimen ä-kirjaimena. *Playboy 60 vuotta* (1976) sisältää myös notkeaa fraseerausta ja taukojen käyttöä kertomuksen rytmittäjänä. Kirjainten poikkeava ääntäminen parodioi ihmisiä, jotka yrittävät hienostella ääntämällä sanoja ”ulkomaalaisittain”.

7.10 Vain sorsa lentää pohjoiseen (1980)

Vain sorsa lentää pohjoiseen -kappale on jatkoa Juha Vainion luonnonsuojeluteemaan. Kuten yleensäkin Vainion kappaleissa, tässäkin laulussa luonnonsuojeluteema tuodaan esille epäsuorasti, mutkan kautta. Kappale on viihdyttävä pohjoisen maan ja sen sisukkaan kansan kuvaus, mutta laulu sisältää myös vakavia aiheita. ”Päivän kehrä pohjolassa hehkuu aniharvoin, luonnossa niin ankarassa mitataan muin arvoin. Kuukausia kestää yö, pimeässä kansa syö, pimeässä tehdään siellä melkein kaikki työ” laulaa Vainio (*Vain sorsa lentää Pohjoiseen* 1980). Idea palautuu Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian ensimmäisen osan (1959) alkuun, suohon, kuokkaan ja mieheen, jotka myös mainitaan laulun toisessa säkeistössä: ”Kuokka, mies ja turvesuo, muistoillensa kansa juo, muistellen se laulemansa kaihoisimmat luo” (*Vain sorsa lentää pohjoiseen* 1980). Ainoastaan voimakkaat (tai ”hölmöt”) selviävät vaativassa ympäristössä, jossa hallitseva vuodenaika on talvi ja jossa työtä tehdään pimeässä, kuunvalossa. Voittajaksi selviytyy pohjoisen vahva kansa ja sorsa, joka on myös oppinut tulemaan toimeen karuissa oloissa. ”Vain sorsa lentää pohjoiseen, maahan outoon pohjoiseen, sinne juuri sinne kaipaam aina uudelleen. Vain sorsa sinne vaivautuu, rantaliejuun kaivautuu, massapaalitehtaan varjoon, paikkaan suojaiseen” (*Vain sorsa lentää pohjoiseen* 1980). Kuten monissa Vainion lauluissa, tässäkin kappaleessa luonnonsuojeluteema tuodaan esiin hienovaraisesti ja huumorin varjolla, mutta se on kuitenkin selvästi läsnä. Kappale päättyy kertosäkeistöön: ”Vain sorsa lentää pohjoiseen, maahan outoon, pohjoiseen. Sinne, juuri sinne kaipaam aina uudelleen. Vain siellä onni vallitsee, siellä sorsa hallitsee, rehevöitynyttä rantaa yksin poikineen” (*Vain sorsa lentää pohjoisen* 1980). Sorsa pystyy elämään massapaalitehtaan varjossa, rehevöityneellä rannalla, mutta kaikki linnut eivät siellä selviä. Pohjolan elinolosuhteet ovat liian karuja monille maan asukeille, mutta myös saastuva luonto asettaa kohtuuttomia vaatimuksia eläinten sopeutumiskyvylle. Kappaleessa rinnastetaan ihmiset (”kansat”) ja eläimet (”sorsa” ja ”pelikaani”) taitavasti toisiinsa. Epäsuorasti kappaleesta ilmenee, että ihmisten ja eläinten elintarpeet ovat samankaltaisia ja yhteisen luonnon vaaliminen olisi kaikkien etu.

Laulutyylin suhteen kappale on yllättävän vähäeleinen. Esimerkiksi nasaaliääntä ei kappaleessa esiinny lainkaan. Kuoro on mukana kappaleen kertosäkeistöissä. Kuoro laulaa kertosäkeistön ensimmäiset neljä tahtia Vainion kanssa, sitten Vainio laulaa neljä

tahtia ilman kuoroa. Seuraavat neljä tahtia Vainio laulaa jälleen kuoron kanssa ja kertosaäkeistön viimeiset neljä tahtia Vainio laulaa kuoron säestäessä hyminällä. Erikoista kuoron käytössä on se, että tällä kertaa kuoro laulaa myös silloin kun kertosaäkeistö varioi, kun tyypillisesti Vainion esittämässä kappaleissa Vainio yleensä laulaa kertosaäkeistön varioivat kohdat yksin. Vainio laulaa kappaleen tasaisella fraseerauksella, venyttäen silloin tällöin säkeiden loppujen laskevissa melodialinjoissa tahdin ensimmäistä ääntä (ks. nuottiesimerkki 6).

The image shows a musical score for a vocal line. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Above the staff, there are four measures of music. The first measure has a chord of F, the second C, the third E7b9/B, and the fourth E7b9. The fifth measure has a chord of Am. The lyrics are written below the staff: 'Kuu - kau - si - a kes - tää - yö, pi - me - äs - sä kan - sa syö,'. The notes are: Kuu (quarter), kau (quarter), si (quarter), a (quarter), kes (quarter), tää (quarter), yö (quarter), pi (quarter), me (quarter), äs (quarter), sä (quarter), kan (quarter), sa (quarter), syö (quarter).

Nuottiesimerkki 6. Laulurytmin fraseeraus. Vainio venyttää tahdin ensimmäistä ääntä ja lyhentää sitä seuraavaa neljäsosanuottia.

7.11 Albatrossi (1980)

Albatrossi on yksi Juha Vainion tunnetuimmista kappaleista. Kappale on levytetty vuonna 1980 ja viimeistään tässä vaiheessa Vainion laulutapa on vakiintunut omimpaan muotoonsa. Kappale on varsin vähäeleinen, vain muutamia sanoja painotetaan hiukan. Sen sijaan rytmisesti kappale on hyvin mielenkiintoinen. Vainio laulaa kappaleen kolmimuunteisesti, hieman jazzlaulutyyllisesti. Kappale on iskelmä ja se lauletaan melko nopeassa tempossa. Vainio kuitenkin ottaa kappaleessa niin paljon vapauksia kun rytmi sallii, hän on välillä hieman rytmiä edellä, välillä taas jäljessä. Laulutapa onkin siten hyvin kertova ja puheenomainen. Tässäkin kappaleessa kuoro ja Vainio laulavat välillä kertosaäkeistössä yhdessä, välillä erikseen. Vainio käyttää kappaleessa myös pehmeää laulutapaa, erityisesti kertosaäkeessä, jossa hän laulaa vanhasta merimiehestä.

Kappale kertoo pojasta, joka viisitoistavuotiaana aikoi toverinsa kanssa lähteä merimieheksi Tornator-laivalle, mutta joka vanhempien käskystä joutui jäämään maihin ja saattoi vain katsella ystävänsä lähtöä laiturin päässä. Lapsuustovereiden tiet

erkanivat. Myöhemmin rantaan jäänyt osapuoli on jatkanut elämäänsä ensin ”lyseossa, sitten kunnanvirastossa” (Albatrossi 1980). Vanhentuneen, rantaan jääneen miehen vapaa-aika on kulunut kapakoissa. Hänen elämänsä on alkanut tuntua merkityksettömältä. Mies kaipaa yhä edelleen nuoruudenhaaveidensa merimiehen vapautta ja ajattelee tehneensä kohtalokkaan virheen jäädessään maihin ystävän lähtiessä merille. Viimein mies saa kuulla, että Tornator-laiva on jo romutettu. Mies pääättelee kokeneensa itekin saman kohtalon. Lopulta aamun valjetessa rannalla istuessaan mies kuitenkin oivaltaa, että hänen on silti hoidettava oma työnsä ja jatkettava elämässään eteenpäin – kenties hän siten viimein saavuttaa unelmoimansa vapauden. Kappale on yksi Vainion tuotannon koskettavimmista lauluista. Se kertoo, että elämää ei voi rakentaa pelkän unelman varaan. Toisaalta kappale rohkaisee silti uskomaan unelmiin ja työskentelemään niiden eteen. Kappale on kuitenkin monitulkintainen, sillä laulun päähenkilö joutuu alistumaan omaan osaansa. Hänen vapautensa koittaa vasta kuollessa, hyvin eletyn elämän jälkeen. *Albatrossi* on Vainion oma sävellys ja se aloittaa Vainion tuotannon viimeisen kymmenvuotiskauden, jolloin hän alkoi tehdä yhä enemmän omien kappaleidensa melodioita. Kappale käsittelee moniulotteisesti unelmoinnin ja rajallisuuden teemoja, ilmentäen samalla Vainion itse laulamille kappaleille tyypillistä henkilökohtaista otetta laulujen aiheisiin.

7.12 Panaman konsuli (1980)

Panaman konsuli on tarina miehestä, joka tekee erilaisia työkeikkoja: tapetointia, kivien siirtoa työmaalla ja astioiden tiskausta ruokalassa. Mies tekee työurakoitaan aina pienessä humalassa. Hän kuvittelee lakkaamatta olevansa suurempi ja komeampi mies kuin onkaan – ja myös käyttäytyy siten. Niinpä viimeisessä säkeistössä mies on jo lähetetty ”hoitolaan” saamaan apua, vaikka pohjimmiltaan hän vain haluaa tehdä elämästään merkittävän ja nousta raskaiden työtehtäviensä yläpuolelle. ”Köyhän ainut huvitus on vilkas mielikuvitus. Se siivet selkään saa” (*Panaman konsuli* 1980). Jokaisen ihmisen, mutta erityisesti köyhän tai vähäosaisen, täytyy haaveilla paremmasta elämästä, tuntuu Vainio viestittävän kappaleessaan. Kappale jatkaa *Albatrossin* (1980) johtoajatusta: unelmista ei pidä luopua, vaikka ne olisivatkin lennokkaita ja näennäisen järjettömiä. Kappale on temaattisesti yhdenmukainen kupleteissa usein esiintyvän kulkuriteeman kanssa. *Panaman konsuli* -kappaleessa vapaudenkaipuu on tuotu esiin

huomattavasti kevyemmin kuin *Albatrossissa*, mutta kappaleiden perusajatukset ovat samankaltaisia. Hauska yhdenmukaisuus esiintyy myös laulujen kielikuvissa, joissa molemmissa puhutaan lentämisestä. *Albatrossi* ”lepäämättä liittää”, ja mielikuvitus ”siivet selkään saa” (*Albatrossi* 1980; *Panaman konsuli* 1980). Lentoteemaa on hyödynnetty jopa *Albatrossi ja sorsa* -levyn kannessa, jossa piirretty Juha Vainio liihottelee taivaalla siivet selässään. Molemmat edellä mainitut kappaleet ilmestyivät kyseisellä *Albatrossi ja sorsa* -levyllä (1981).

Kappaleessa *Panaman konsuli* (1980) on jälleen hyödynnetty paljon kuplettityylieinoja kuten nasaaliäänen käyttöä, painotettuja sanoja ja kevyttä äänenkäyttöä. Kappaleessa on myös yksi huudahdus. Lisäksi kappaleen kertosäkeessä ”Köyhän ainut huvitus on vilkas mielikuvitus” kuuluu kolmannen ja neljännen säkeistön lauluäänestä selvästi, että Vainio hymyilee. Viimeisessä säkeistössä mainitussa kohdassa kuuluu myös naurahdus. Muutenkin ”sisäinen hymy” kuuluu useissa kappaleissa lauluäänestä jopa levyversioista, niin selkeä tyylipiirre se Vainiolla on. Merkillepantava, erityisesti tälle kappaleelle tyypillinen seikka on se, että hän käyttää nasaaliääntä monesti puhuessaan humalatilasta. Laulun päähenkilö on mielikuvituksissaan välillä ”Panaman konsuli Piirto pienessä kännissä”, välillä ”liikennelentäjä Viima pienessä rommissa” ja viimein ”Öljystä rikas Abdulla pienessä sievässä” (*Panaman konsuli* 1980). Humalatilalan kuvaaminen nasaaliääntä käyttämällä on sikäli mielenkiintoinen seikka, että Vainio käyttää samaa tyylikeinoja myös kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen* (ks. s. 86). Siinä Vainio korostaa sanaa *viini* nasaaliäänellä. Alkoholiin liittyvien sanojen laulaminen nasaaliäänellä antaa artistille mahdollisuuden ilmaista kantansa asioihin, jota hän käsittelee lauluissaan parodian keinoin. Laulussa *Panaman konsuli* laulun kertojan tie vie ”hoitolaan”, kaiketi alkoholiparantolaan – mikä sekkin on ilmaistu kevyesti nasaaliäänellä (*Panaman konsuli* 1980). Laulu tuntuu korostavan ihmisen oikeutta olla yksilöllinen, vaikka erikoinenkin. ”Hoitolassa” käynnistä ei ilmeisesti ollut miehelle ainakaan välitöntä apua, sillä laulun sanat etenevät seuraavasti: ”Tohtori korvaani kuiskutti, hoitaja suoneeni ruiskutti, aavikkomaisemaa keltaista mä vain tuijotin teltasta” (*Panaman konsuli* 1980). Mutta toisaalta, eihän unelmointi ole mikään rikos, joten siitä ei tarvitsekaan parantua. Sitä paitsi ”se siivet selkään saa” (*Panaman konsuli* 1980).

7.13 Vanhojapoikia viiksekkäitä (1982)

Kappale *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982) on yksi tunnetuimpia Juha Vainion kappaleita. Kappale on Vainion oma sävellys. Laulu kertoo tarinan Saimaan saarella asuvasta miehestä, joka on jäänyt vanhaksipojaksi yksinäiselle saarelle. Morsianta ei eristäytyvä elämäntapa kiehtonut, joten hän lähti omille teilleen, maailman houkutusten perään. Laulun päähenkilöstä Nestori Miikkulaisesta tuli siten vanhapoika, joka jäi Saimaan saarelle huuliharppua soittamaan. Vainio lainasi Nestori Miikkulaisen nimen samannimiseltä ystävältään. Elävä Nestori ei kuitenkaan ole laulun päähenkilö, vaan tarinan päähenkilön kaima. Laulussa on kuitenkin myös toinen päähenkilö, iäkäs saimaannorppa, joka tulee lepokivelle kuuntelemaan Nestorin huuliharpuonsoittoa. Norpan kohtalo on samanlainen kuin Miikkulaisenkin, senkin osa on jäädä ilman kumppania. Saimaannorpan on uhanalaisena yhtä vaikea löytää elämänkumppania kuin yksinäisen Miikkulaisenkin. Niinpä molempien on määrä jäädä sukunsa viimeisiksi edustajiksi.

Kappaletta *Vanhojapoikia viiksekkäitä* on käsitelty aikaisemmin luvussa 6, jossa havainnollistettiin yksityiskohtaisen auditiivisen analyysin kuunteluprosessia. Tässä yhteydessä käydään vielä tarkemmin läpi kappaleen laulutavan tyylipiirteitä. Kappale on hidas valssi ja se käsittelee ihmisläheisesti ja lempeästi kahta tärkeää teemaa: luonnonsuojelua ja maaseudun autioitumista. Syvän inhimillinen kuvaus kahdesta yksinäisestä vanhastapojasta, miehestä ja norpasta, on edelleen ajankohtainen laulu, vaikka saimaannorppien tilanne onkin hieman parempi kuin laulun syntyaikoina. Aktiivisten suojelutoimien ansiosta norppakanta on noussut kahdessakymmenessä vuodessa noin 200–250 yksilöön (Karlsson, 2001). Kannan varovaisesta elpymisestä huolimatta norpat vaativat edelleen aktiivista suojelua. Myös maaseudun tyhjeneminen on edelleen erittäin ajankohtainen aihe. Saimaannorppa on hyvin voimakas luonnonsuojelun symboli; sekä Suomen luonnonsuojeluliitto ry:n että Pidä saaristo siistinä ry:n logoissa on hylje.

Vanhojapoikia viiksekkäitä (1982) on Vainion tulkintana ilmaisullisesti rikas kappale. Vainio laulaa kappaleen vaihdellen pää- ja rintaäänellä, yleensä matalalla voimakkaammin rintaäänellä ja päinvastoin. Kappaleessa on paljon sanoja, joita Vainio korostaa onomatopoeettisesti, esimerkiksi sanat ”viiksekkäitä”, ”houkutti”,

”pärskähtäen”, ”kaipuun” ja ”viimeinen”. Vainio laulaa kappaleen tarkasti rytmissä, mutta silti hän saa tulkintaan runsaasti elävyyttä kappaleen avainsanoja korostamalla. Vainio käyttää kappaleessa myös pehmeää laulutapaa. Lisäksi taukojen käyttö on tärkeä kappaleessa ilmenevä tyylikeino (ks. nuottiesimerkit 7 ja 8). Runsailla ”taidepaukseilla” teksti saa lisämerkitystä ja sanoma jää paremmin kuulijan mieleen. Esimerkiksi ensimmäisessä säkeistössä taukoja käytetään runsaasti, jopa fraasilinjojen välillä.

Voice

Sai-maan saa-res-sa pik-kui-nen torp-pa, is-tuu por-tail-la Nes-to-ri Miik-ku-lai-nen. Huu-li-

harp-pu-aan soit-taa ja norp-pa nou-see pin-nal-le pärs-käh-tä-en. Aal-lon

al-la se suun-nis-ti soit-ta-jan luo, sil-le tut-tu-a tu-tum-pi on sä-vel tuo. Lau-lu

ker-too näin mi-tä on yk-sin kun jää, hy-vin hyl-je sen ym-mär-tää.

Nuottiesimerkki 7. Fraasien sisällä olevat tehostetauot.

Voice
 Sai-maan saa-res-sa pik-kui-hen torp-pa sin-ne e-lä-män to-ve-ri tah-to-nut-ei. Yk-sin
 Nes-to-ri jäi ku-ten norp-pa, myös sen kump-pa-nin koh-ta-lo vei. Suu-ri
 Sai-maa, mut sa-ta on hyl-kei-tä vaan, koh-ta jäl-jel-lä ei eh-kä ai-nut-ta-kaan. Huu-li-
 harp-pu-a soit-te-lee Miik-ku-lai-nen, yk-si ym-mär-tää kai-puun sen.

Nuottiesimerkki 8. Fraasien sisällä olevat tehostetauot. Huomaa erityisesti ”kaipuu”-sanaa edeltävä tehostetauko.

Kappaleen *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982) toisessa säkeistössä on kaksi erityisen tärkeää korostettua kohtaa. Toisen säkeistön puolessavälissä Vainio toteaa ”Suuri Saimaa, mut sata on hylkeitä vaan, kohta jäljellä ei ehkä ainuttakaan.” Sisällöllisesti tärkeää jälkimmäistä lausetta on korostettu painokkaalla laulutavalla. Säkeistö jatkuu ”Huuliharppuaan soittelee Miikkulainen, yksi ymmärtää kaipuun sen” (*Vanhojapoikia viiksekkäitä* 1982). Sanan ”ymmärtää” jälkeen on tauko, ja sen lisäksi sana ”kaipuu” on lausuttu erityisen painokkaasti. ”Kaipuu” tiivistääkin hyvin yksinäisten vanhojenpoikien, miehen ja norpan tunnot yhdellä sanalla.

Sovituksessa soitinten ja kuoron käyttö lisääntyy kappaleen edetessä loppua kohti. Kuoro säestää laulajaa, mutta se on myös mukana kasvattamassa kappaleen intensiteettiä, joka huipentuu kolmannen säkeistön lopussa. Kaikkein tärkein virke, joka vie päätökseen koko kappaleen idean, on kappaleen kolmannen säkeistön lopussa oleva lause ”Kuten norpan, on määrä myös Miikkulaisen olla sukunsa viimeinen”

(*Vanhojapoikia viiksekkäitä* 1982). Virkkeen lopussa olevaa sanaa ”viimeinen” on korostettu ja lisäksi sanalle tulee myös orkesterille selvä fermaatti. Kappaleen tekstisisältöä korostetaan siis myös sovituksella.

7.14 Viimeinen lättähattu (1981)

Viimeinen lättähattu (1981) kertoo tarinan vanhasta miehestä, jonka tapana on seisoskella rautakaupan kulmalla ja seurata elämänmenoa ympärillään. Mies käyttää edelleen nuoruudessaan ostamaansa lättähattua, ammoista kapinallisuuden merkkiä. Vuodet ovat vierineet ja tarinan päähenkilö Reino Lattu on jo viisikymmentävuotias harmaapäinen mies. Silti mies seuraa edelleen nuorison kisoja ja elää sinnikkäästi valitsemallaan tavalla. Vanha lättähattu on eletyn elämän merkki ja se kuvaa samalla miehen peräänantamattomuutta ja uskoa omiin elämänarvoihin. Muut ovat aikaa sitten luopuneet lättähatuista, mutta Reino Lattu elää edelleen oman elämännäkemyksensä mukaisesti. Niin entisestä ”kulmien kundista” on tullut menneen ajan symboli. Kappaleen perusidea on hyvin samantyyppinen kuin kappaleiden *Vanha salakuljettaja Laitinen* (1968) ja *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982) aiheet. Yksinäisten, yhteiskunnan jalkoihin jääneiden miesten kuvaus on eräs Vainion kappaleiden suurista teemoista, joka esiintyy monissa muissakin Vainion teksteissä, esimerkiksi kappaleessa *Apteekin ovikello* (1981) sekä tämän tutkimusmateriaalin ulkopuolelle jääneissä kappaleissa *Vaitelias vallesmanni* (1983), *Mies itäsaariston* (1988) ja *Entiset merimiehet* (1990). Päähenkilönä on Vainion kappaleissa yleensä keski-ikäinen tai sitä vanhempi mies, jonka elämän aktiivisin aika on jo takanapäin ja jonka elämänsisältö perustuu muistojen vaalimiseen. Toisaalta ”korprien miehet” ovat myös positiivisella tavalla itsepäisiä ja he osaavat kapinoida järjettömiä byrokraattisia kiemuroita vastaan kuten Alvar Johansson tutkimusmateriaalin ulkopuolisessa kappaleessa *Rajaseudun Rambo* (1987). Kyseisessä kappaleessa Alvar kapinoi videosensuuria vastaan ja piilottaa Emmanuelle-videosa pirtin valepohjan alle, josta videotarkastaja ei osaa sitä etsiä, eikä hän siten pysty takavarikoimaan videolain sensuroimaa kiellettyä videokasettia.

Viimeinen lättähattu (1981) on kiinnostava kappale myös sen takia, että Reino Helismaa on vuonna 1955 laulanut levyllä kappaleen *Pojanpojan lättähattu*. Kappaleessa nuori poika on ostanut uuden lättähätun, jota olkihattua käyttävä isoisä ei voi hyväksyä. Reino

Helismaan ja Toivo Kärjen tekemä kappale muistuttaa melodisesti hyvin paljon Tapio Rautavaaran tekemää ja esittämää kappaletta *Isoisän olkihattu* (1951). Kappaleiden yhdenmukaisuus on ulottuu tekstiinkin, jossa Isoisän olkihattu on erikseen mainittu. Kappale *Pojanpojan lättähattu* (1955) on haikeahko, mutta kuitenkin humoristinen kupletti, jossa lättähattu edustaa nuoruutta ja kapinointia isoisän vanhakantaista arvomaailmaa kohtaan. Vainion laulama *Viimeinen lättähattu* (1981) on kirjoitettu yli kolme vuosikymmentä *Pojanpojan lättähattua* myöhemmin, ja se kuvastaa mielenkiintoisella tavalla aikojen muuttumista sekä lauluntekijöiden perinnetietoutta. *Pojanpojan lättähatussa* lättähätun käyttäjä on nuori poika, mutta ”viimeinen lättähattu” on jo vanha mies. Kappaleet edustavat kiinnostavalla tavalla sisällöllistä jatkumoa suomalaisessa kupletissa, oli temaattinen yhteys kappaleissa sitten tarkoituksellista tai sattumaa. Kappaleiden päähenkilöt voisi jopa ajatella samaksi henkilöksi. Reino Lattu on 1950-luvulla ollut radikaali nuori mies, kuten ”pojanpoikakin”. 1980-luvulla Reino Lattu on viisikymmentävuotias, mutta hänen elämännäkemyksensä juontavat juurensa 1950-luvulta.

Laulutyylin kannalta kiinnostavinta kappaleessa *Viimeinen lättähattu* (1981) ovat tauot. Vainio laulaa kappaleen kertovalla tyylillä, ja hän käyttää kappaleessa välillä hyvin runsaasti pieniä tehostetaukoja (ks. nuottiesimerkit 9 ja 10). Esimerkiksi ensimmäisen ja kolmannen säkeistön aluissa pienet tauot antavat kappaleen merkityssisällölle lisää painoarvoa.

Vocals

Y - li kol - me vuo - si - kym - men - tä hän sii - nä seis - syt on, i - kää

viis - kyt, mie - hen ni - mi Rei - no Lat - tu. Rau - ta -

kau - pan kul - mal - la hän seu - raa ki - saa nuo - ri - son pääs - sään

san - gen mer - kil - li - nen huo - pa hat - tu. Kuo - si

Nuottiesimerkki 9. Kappaleen *Viimeinen lättähattu* 1. säkeistön tekstisisältöä korostavat tehostetauot.

Vocals

Sii - nä rau - ta - kau - pan kul - mal - la mies sei - soo yk - si - nään, to - si

ve - te - raa - ni on hän a - lal - lan - sa. Van - haa

lät - tä - hat - tu - a ei nuo - ret ryh - dy tyrk - ki - mään, mut ei

pi - dä myös - kään e - si - ku - va - nan - sa. Sil - ti

Nuottiesimerkki 10. Kappaleen *Viimeinen lättöhattu* 3. säkeistön tekstisisältöä korostavat tehostetauot.

Toinen kiinnostava laulutyylin piirre kappaleessa *Viimeinen lättöhattu* (1981) on glissandojen käyttö. Vainio käyttää kappaleissaan paljon onomatopoeettisia sanoja ja sanan merkitystä painottavaa laulutapaa. Tässä kappaleessa sana merkitystä painottavan laulutavan yhteydessä esiintyy muutamissa kohdissa myös glissandoja. Olen nimennyt ilmiön ”kertoviksi glissandoiksi”, sillä glissandot ilmenevät laulun tekstin kannalta tärkeiden sanojen kohdalla. Avainsanoja, joiden yhteydessä esiintyy glissando, ovat tässä kappaleessa sanat ”huopahattu” (1. säkeistö), ”karaistui” (2. säkeistö) ja ”yksinään” (3. säkeistö). Kappaleessa käytetään myös pehmeää laulutapaa, mutta ei nasaaliääntä, mikä ilmentää laulajan myötätuntoa laulun päähenkilöä kohtaan. Kappaleen tempo on hidas ja verkkainen. Kappaleen teksti muodostuu täydellisistä lauseista, mikä on tyypillistä Vainion sanoituksille yleensäkin. Tavallisesti Vainion tekstit ovat niin eheitä ja kielipillisesti täydellisiä, että ne voisi kirjoittaa sellaisinaan novellimuotoon tarinaksi. Esimerkiksi sopii hyvin kappaleen kolmas säkeistö: ”Siinä rautakaupan kulmalla mies seisoo yksinään, tosi veteraani on hän alallansa. Vanhaa

lättähattua ei nuoret ryhdy tyrkkimään, mut ei pidä myöskään esikuvanansa. Silti muuan sanoo kulkiessaan ohi harmaapään: Se on kundi, joka hukannut ei koskaan tyyliään. Kulmallaan on Reino Lattu, hänen osaksensa sattuu olla lättähattu viimeinen.” (Viimeinen lättähattu 1981.)

Kappaleen viimeisessä kertosäkeessä korostetaan refrengiä vielä ritardandolla ja tauoilla. Kertosäkeessä ”Kulmallaan on Reino Lattu, hänen osaksensa sattuu olla lättähattu viimeinen” on lisäksi vielä kaksi fermaattia, joilla entisestään korostetaan tekstin pääasiaa. Vainio laulaa kappaleen kolmimuunteisesti fraseeraten.

7.15 Apteekin ovikello (1981)

Apteekin ovikello on omintakeinen kappale apteekin jonossa seisovista ihmisistä, jotka etsivät apteekista apua ongelmiinsa. Ahdistuneet ihmiset kaipaisivat myötätuntoa ja ymmärrystä, mutta apteekilla ei ole ”sielun lääkitykseen” mitään tarjottavaa (*Apteekin ovikello* 1981). Niinpä apteekin jonossa odottelevat ihmiset etsivät pullosta ja toistensa seurasta lohtua ahdistukseen ja epätoivoon. Vähäosaisen ihmisen kohtalo on synkkä; väsyneet poliisit kuljettavat häntä selviämisasemalle, vaikka hän tarvitsisi vain ymmärrystä ja tukea. ”Miksi kirkko on kiinni yöllä ja on apteekki auki vaan, eikö papitkin vuorotyöllä voisi hoidella hommiaan?”, laulaa Vainio (*Apteekin ovikello* 1981). Kappale on syvästi inhimillinen ja se näyttää ihmiselämän väsyneimmät kasvot: vähäosaiset, poliisin varhaisten aamutuntien työn raskauden, kirkon suljetun oven, apteekin ovella värjöttelevät ihmiset. Kuitenkaan kappale ei ole aivan toivoton. Ihmiset lohduttavat toisiaan ja muisto kohtalontoverin tapaamisesta kannattelee elämää vielä tulevaisuuden kolhuissakin. Toisaalta kappaleen voi tulkita myös tiukkasanaiseksi yhteiskuntakritiikiksi vähäosaisten puolesta. Kappaleessa näkyy Juha Vainion taito sanoittajana – hän osaa myös kriittisissä kappaleissaan sanoa asian humanisti ja syvästi inhimillisiä tunteja koskettavalla tavalla.

Kappaleessa *Apteekin ovikello* (1981) on mielenkiintoisinta sävelen ja tekstityksen harmoninen yhteensopivuus. Kappale on Toivo Kärjen sävellys ja sen on sanoittanut Juha Vainio. Kappaleen sanoituksen olennaiset kohdat osuvat musiikillisesti tärkeisiin paikkoihin. Selkeimmillään asia näkyy kappaleen kolmannessa säkeistössä, jossa

tiivistyy koko kappaleen tärkein sisältö. Tekstityksen olennainen rivi ”Miksi kirkko on kiinni yöllä” osuu kappaleen melodian huippukohtaan, jota korostetaan myös soinnutuksella (ks. nuottiesimerkki 11). Melodia kulkee korkeissa äänissä ja Dm7-soinnun (sävellajin subdominantin) septimille tulee pidätys, mikä tuo laululinjaan särmää. Kyseistä kohtaa korostetaan myös hyvin painokkaalla laulutavalla.

Vocals

Mie-hen ka - dul-la ver-kal-leen nään yös-sä taas kul - ke-van, kah-den
 po - lii - sin vä - sy - neen hä - nen ran - teen - sa sul - ke - van. Mik - si
 kirk - ko on kiin - ni yöl - lä ja on ap - teek - ki au - ki vaan? Ei - kö
 pa - pit - kin vuo - ro - työl - lä voi - si hoi - del - la hom - mi - aan?

Chords: Dm6/B, E7, Am, Dm, Am, Dm6/B, C, A7b9/C#, Dm/B, E7, Am, G7, C, Fm6/C, C, E7/B, Am, Am/C, Dm7, G, F, Em, C, Dm/B, E7b9, E7b9/G#, Am, B7(b5)/F, E7

Nuottiesimerkki 11. Melodian ja tekstisisällön huippukohta, jota korostetaan kappaleen soinnutuksella ja painokkaalla laulutavalla.

Kappaleen teksti ja melodia sisältävät myös toisen kiinnostavan kohdan. Kertosäkeessä ”Apteekin ovikello usein yöllä niin turhaan soi, eihän sielun lääkitykseen sieltä apua saada voi” refrengin viimeisen osuuden ”eihän sielun lääkitykseen sieltä apua saada voi” melodia on verkkainen ja aluksi laskeva, viimeisten sanojen kohdalla samaa ääntä toistava (*Apteekin ovikello* 1981). Lisäksi harmonia kulkee sävellajin neljännen, ensimmäisen ja alennetun toisen asteen kautta vähennetylle viidennen asteen septimisoinnulle ennen palaamistaan toonikaan. Harmonian ja melodian

yhteisvaikutuksesta refrengin yleissävy on alakuloinen, blues-tyylinen – pysähtynyt ja kuitenkin dramaattinen (ks. nuottiesimerkki 12).

The image shows a musical score for the song 'Apteekin ovikello'. It consists of two staves of music in 12/8 time. The top staff is labeled 'Vocals' and contains the lyrics: 'Ap-tee-kin o-vi-ke-l-lo u-sein yö-lä niin tur-haan soi, ei-hän'. The bottom staff contains the lyrics: 'sie-lun lää-ki-tyk-seen siel-tä a-pu-a saa-da voi.' Above the notes, various chords are indicated: Am, Dm/A, Am, F, Dm, Dm/B, Am/C, Dm, Am/C, Bb, E7(b5)/Bb, and Am. The melody is characterized by a steady eighth-note rhythm with some glissando-like effects and a dramatic, bluesy feel.

Nuottiesimerkki 12. Kappaleen tekstisisällön ja melodian pysähtynyt ja dramaattinen blues-sävy.

Kappaleessa *Apteekin ovikello* esiintyy lisäksi pieniä glissandoja, painotettuja sanoja (esimerkiksi 2. säkeistössä sanat ”turhaan” ja ”reseptin”) sekä pehmeää laulutapaa ja pieniä tehostetaukoja.

7.16 Mummun aineet (1984)

Mummun aineet kertoo ajankohtaisen tarinan urheilijasta, joka jää kiinni kiellettyjen aineiden käytöstä. Urheilija viedään kisoihin suuren mediakohun ja sponsoreiden saattelemana. Urheilija Oiva ”Hirvi” Juntunen puolestaan mainostaa sponsorinsa makkaroita. Kaiken mediapyörityksen keskellä urheilija vain vakuuttelee luottavansa ”mummun muusiin ja mustikkasoppaan”, joiden avulla ”Hirvi-Oiva” aikoo ponnistella kohti menestystä. Juntunen sijoittuu kilpailussa toiseksi ja sponsori lupaa miehelle jo uutta stipendiä. Doping-testaajat ovat kuitenkin sillä aikaa saaneet Juntusen kiinni ja havainneet, että hänen kisanäytteensä sisältää kiellettyjä aineita. Juntunen menettää pokaalinsa, mutta ei kansansuosiotaan. Kotikylään rakennetaan ”Hirvi-Oivalle” ratsastajapatsas, ja sponsorikin päättää vain kiinnittää lisää huomiota urheilijan ateriointiin.

Kappaleen *Mummun aineet* tekstisisällössä korostuu kaksi Vainion keskeistä teemaa: ajan ilmiöiden kuvaaminen ja luonnonsuojelu. Doping-tapauksen kuvaus on hyvinkin realistinen. Doping-testeissä kiinni jääneet urheilijat onnistuvat monesti hyödyntämään kohusta saaneensa julkisuuden. Monet tahot, esimerkiksi poliittiset puolueet, ovat usein kiinnostuneita urheilijoiden media-arvosta. Toisaalta Vainio kietoo teemaan hienovaraisesti myös luonnonsuojelunäkökulman. Hän ehdottaa ironisesti, että doping-käryn syynä olisivatkin ”mummon muusissa” ja ”mustikkasopassa” olevat torjunta-aineet, jotka nekin ovat ihmisen elimistöön kuulumattomia aineita. ”Kaikiltahan meiltä löytyis positiivinen jälki vesakkomyrkyjen”, laulaa Vainio. (*Mummun aineet* 1984.) Tämäkään huomio ei ole aiheeton – olihan esimerkiksi DDT-kasvimyrkyn käyttö vielä 1970-luvulla yleistä, vaikka sen myöhemmin on todettu olevan vaarallinen, syöpää aiheuttava aine. Muutenkin Vainio oli huomioissaan aikaansa edellä. Lisäaineiden käyttö ja ruuan alkuperä ovat hyvin ajankohtaisia keskustelunaiheita tämän päivän yhteiskunnassa.

Mummun aineet (1984) on laulutavaltaan hyvin kuplettityylinen iskemä. Kappaleen sovitus on nopea, meluisa ja vauhdikas. Kappaleen sovitus tuo mieleen urheilukilpailujen tunnelman. Vainio käyttää kappaleessa runsaasti kuplettityylieinoja kuten huudahduksia, vahvasti intonoivaa puhetta, svengaavaa laulutapaa, taukojen käyttöä ja nasaaliääntä. Laulaessaan ensimmäistä kertaa Oiva ”Hirvi” Juntusesta, Vainio korostaa voimakkaasti ”Hirvi”-lempinimen r-kirjainta. Kappaleessa on pitkiäkin huudahduksia, kuten sponsorin huudahdukset Juntuselle: ”Täältä stipendi tulee uus”, ”Oiva, annoit kaikkesi” ja ”vielä satsaan sun ruokailuus” (*Mummun aineet* 1984). Välillä laulaja jättää alkuperäiset melodian säveltasot huomioimatta ja keskittyy muutaman tahdin ajaksi kuvittamaan tekstiä puhelaulun avulla.

Nasaaliäänen käyttö kappaleessa on yllättäen varsin vähäistä, mutta sitä esiintyy kuitenkin muutamissa kohdissa. Tärkein niistä on viimeisen kertosakeen kohta ”Mummon muusi ja mustikkasoppa täynnä torjunta-ainetta. Pitää ollakin atleetin kroppa että kestää se painetta” (*Mummun aineet* 1984). Nasaaliääni, jota vielä korostetaan painokkaalla lausumistavalla, korostaa kappaleen yllättävää käännettä ja ilmaisee samalla epäsuorasti, että luonnonsuojeluaihe on itse asiassa hyvinkin keskeinen osa kappaleen tematiikkaa.

Kuoroa käytetään kappaleen *Mummun aineet* kertosaäkeessä. Kuoron käyttö noudattelee pääosin useissa aikaisemmissa kappaleissa esiintynyttä tyyliä, jossa Vainio laulaa itse varioivat kohdat ja kuoro säestää niissä kohdissa, joissa variaatiota ei ilmene. Ensimmäisen ja toisen säkeistön tekstitykset ovat identtisiä. Molemmista säkeistöissä Vainio laulaa kuoron säestyksellä ”Mummon muusi ja mustikkasoppa, ne on vahvoja aineita”. Seuraavat neljä tahtia Vainio laulaa sanoilla ”siksi sietääkin atleetin kroppa”, jolloin kuoro säestää ”mm”-äänellä laulajaa. Viimeisen säkeen ”tosi kauheita paineita” Vainio laulaa kuoron kanssa. Kuoro laulaa kyseisen kohdan sanoilla. Viimeinen kertosaäke esittelee uuden idean: ”Mummon muusi ja mustikkasoppa täynnä torjunta-ainetta. Pitää ollakin atleetin kroppa, että kestää se painetta.” Tälläkin kerralla kuoro on mukana kohdissa ”Mummon muusi ja mustikkasoppa”. Kuoro myös säestää Vainiota ”mm”-äänellä kohdassa ”pitää ollakin atleetin kroppa”, mutta muut kertosaäkeen kohdat Vainio laulaa yksin, mikä korostaa tekstissä esiin tulevaa uutta asiaa. Vainio laulaa *Mummun aineet* -kappaleen kolmimuunteisesti. Rytminkäsittely on vapaata ja kappaleen tempo on nopea. (*Mummun aineet* 1984.)

7.17 Aleks ja Jaan (1985)

Aleks ja Jaan on tarina kahdesta virolaismiehestä, jotka katselevat kotonaan Suomen televisiota ja ihmettelevät suomalaisia ruokakaupan mainoksia. Lähikaupan lihamestari paloittelee lihakimpaleita tv-ruudussa, mikä innostaa miehiä kaupankäyntiin. Aikansa tuumailtuaan miehet päättävät lähteä Suomeen, jossa mainoksesta päätellen myydään kaikenlaisia herkkuja. Miehet lähtevät matkaan kumiveneellä, ilman airoja, käsivarsilla vettä kauhoen. Aamun sarastaessa miehet saapuvat Porkkalan rantaan, jossa pieni puoti jo hämmöttääkin aamuauringon hohteessa. Porkkalan kyläkaupan asiakaskunta on kuitenkin huvennut, ja kauppa on joutunut lopettamaan toimintansa. Kasvavien markettien paine on käynyt sietämättömäksi. Kyläkaupan ikkunat on peitetty lankuilla, puoti on tyhjä ja autio. Viron rannikon miehet eivät tiedä mitään lähiseudulla olevista marketeista. Miehet nousevat maihin ja lähtevät tutkimaan suljettua kyläkauppaa. Suljetun kaupan löydettyään miehet tuumailevat hetken ja päättävät sitten, että lihamestarin puhe oli pelkkää propagandaa. Parasta siis lähteä kotiin, tuumivat miehet ja lähtevät laulaen soutamaan takaisin Viron rannikkoa kohti.

Kappale on vuodelta 1985 ja sen ovat säveltäneet ja sanoittaneet Juha ja Ilkka Vainio. Kappaleen teema on mielenkiintoinen. 1980-luvulla virolaisten elintaso oli vielä selvästi Suomen elintaso matalampi ja kauppojen valikoimat olivat hyvin niukkoja. Monet virolaiset katselivat suomalaista televisiota ja ihmettelivät ruokakaupan mainoksia, joissa tavaraa oli runsaasti. Monet virolaiset todella pitivät suomalaisia mainoksia pelkkänä propagandana. Laulussa on hyödynnetty näitä totuuden aineksia ja lisätty mukaan virolaismiesten uskalias matka kumiveneellä Porkkalan selän yli. Kappaleessa esiintyy Vainion tuotannossa usein toistuva teema, maaseudun ja syrjäseutujen autoituminen. Kappale on luonteeltaan viihdyttävä, mutta huumorin lisäksi siinä on myös vakavampi sanoma. Maaseudun ja syrjäseutujen autoitumista vastustavia kappaleita Vainiolla on muitakin, esimerkiksi kappale *Vanhojapoikia viiksekkäitä* (1982). Vainio välttää kaikenlaista saarnaamista, joten teema käy useimmiten ilmi epäsuorasti, tärkein asia on luettavissa rivien välistä.

Kappaleen *Aleks ja Jaan* (1985) laulutapa on monella tapaa mielenkiintoinen. Kappaleen komppi on suora, joten laulutapakaan ei ole kolmimuunteinen. Sen sijaan Vainio venyttää monesti tasaisen kahdeksasosaparin toista nuottia pisteelliseksi kahdeksasosaksi ja vastaavasti lyhentää toisen kuudestoistaosanuotiksi. Venytettävä ääni osuu aina sanan pidemmälle tavulle. Kappaleessa on lisäksi paljon pieniä taukoja, jotka rytmittävät ja korostavat tarinaa. Tarinan juonen kannalta tärkeitä sanoja, kuten sanaa ”mainostaa”, on korostettu. Myös sanaa ”antautui” korostetaan pehmeällä laulutavalla ja liukuvalla äänenkäytöllä lauseessa ”Kyläkauppa Porkkalassa viimeinen on kuolemassa, markettien tähden antautui” (*Aleks ja Jaan* 1985).

Kappaleelle *Aleks ja Jaan* (1985) on myös ominaista varsin runsas virolaisten repliikkien laulaminen. Virolaisten repliikit tuodaan esiin neljällä tavalla. Niissä käytetään (1) pieniä, puheen rytmiin sopivia taukoja ja (2) nasaaliääntä tai muuten hieman muutettua ääntä. Lisäksi niissä käytetään (3) t-kirjaimen asemasta usein d-kirjainta. Virolaismiesten repliikeissä käytetään (4) muutenkin murrettua suomen kieltä. ”Dullaan, dullaan täältäähän me dullaan, vodkalla vaihtaa lihaa sekä pullaa”, laulaa Vainio virolaismiehen suulla Suomen rannikolle saapuessaan (*Aleks ja Jaan* 1985). T-kirjaimen korvaaminen d-kirjaimella on kiinnostava tyylikeino, sillä se esiintyy tutkimusmateriaalissa vain tämän ainoan kerran. Vastaavanlainen tyylikeino löytyy kuitenkin myös kappaleesta *Playboy 60 vuotta*, jossa r-kirjain lauletaan erityisen

sorahtavasti ja myös a-kirjaimen ääntämisessä on pieniä vokaalimuutoksia (ks. sivu 93). Molemmissa tapauksissa, sekä kappaleessa *Aleks ja Jaan* (1985), että kappaleessa *Playboy 60 vuotta* (1976) kirjainten lausumisessa tapahtuvat muutokset kuvaavat sitä, että Vainio laulaa dialogia jonkin toisen henkilön äänellä, jopa laulamiaan henkilöitä parodioiden.

Kertosäe ”Dullaan, dullaan etc.” on kiinnostava myös siksi, että sekä kappaleen melodia että teksti viittaavat Matti Jurvan vuonna 1934 esittämään kuplettikappaleeseen *Tullaan tullaan* (ks. nuottiesimerkit 13 ja 14). Jurvan esittämä kappale on vanha suomalainen, kolmekymmentäluvulle sijoittuva kappale, jossa kehoitetaan niukoista taloudellisista edellytyksistä huolimatta nauttimaan elämästä ja uskomaan parempaan huomiseen. Tekstisisällön suhteen kappale sopii myös virolaismiesten suuhun, kun nämä saapuvat ostosmatkalle Suomen rannikolle. *Aleks ja Jaan* (1985) viittaa siis vanhempaan kuplettiperinteeseen kuten kappale *Kun soitti Dallapé* (1976) (ks. s. 91).

The image shows two staves of musical notation for the chorus of the song 'Tullaan tullaan'. The first staff is labeled 'Voice' and contains the melody for the first line of the chorus. The second staff contains the melody for the second line. The music is in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are written below the notes. Chord symbols G and D7 are placed above the notes to indicate the harmonic structure.

Chorus lyrics:

Tul - laan, tul - laan, toi - me - hen me tul - laan,
vie - lä on vi - to - nen kah - viin ja pul - laan.

Nuottiesimerkki 13. *Tullaan tullaan* -kappaleen kertosäe.

Vocals

D7 G E7 Am

No dul - laan, dul - laan, tääl - tä - pä jo dul - laan,

Am D7 G

vod - kal - la vaih - taa li - haa se - kä pul - laa.

Nuottiesimerkki 14. *Aleks ja Jaan* -kappaleen kertosäe. Huomaa kappaleiden *Tullaan, tullaan* ja *Aleks ja Jaan* melodialinjoissa, laulufraseerausissa, harmoniassa ja tekstisisällössä esiintyvät samankaltaisuudet. Nuottiesimerkissä näkyy myös laulun rytmitys.

7.18 Pankinjohtajan vapaailta (1985)

Pankinjohtajan vapaailta (1985) kertoo jazzmuusikosta ja hänen suhteestaan soittamaansa musiikin lajiin. Jazzmuusikoista kertovia kappaleita Vainiolla on muitakin. Useissa Vainion kappaleissa esiintyy hanuriristi J. Janatuinen jatsiyhtyeensä kanssa (ks. s. 86). Pankinjohtaja, saksofonisti Alfons Lyytikäinen esiintyy ainoastaan tässä kappaleessa ja hän on samalla kappaleen päähenkilö ja laulun ainoa nimeltä mainittu muusikko. Kuitenkin sisällöllisesti laulun teema on sama kuin ”Janatuisiskelmissä”. Vanhan ”jatsimiehen” on pakko päästä soittamaan mielimusiikkiaan. Alfons Lyytikäinenkin päättää olla välittämättä pääkonttorin ohjeista, joissa kehoitetaan välttämään huvittelua yleisellä paikalla. Niinpä hän suuntaa pikkukaupungin ainoaan kapakkaan ja hänestä tulee heti illan kruunaamaton kuningas, kapakan yllätystähti.

Kappale sisältää jonkin verran kuplettityylikeinoja. Pääkonttorin byrokraattisia ohjeita kuvatessaan Vainio käyttää nasaaliääntä (ks. s. 83). Rintäänellä kuvataan vakuuttavuutta, kuten Alfons Lyytikäisen asemasta puhuttaessa: ”Hän muitten mielestä on **kylmää rautaa, kovaa kärkeä**”. Rintäänänen käyttöä on havainnollistettu tummennetuilla kirjaimilla. Pää-ääntä taas käytetään Lyytikäisen kannalta negatiivisten asioiden kuvaamiseen, kuten lauseessa ”SUURKAUPUNGISTA tullut bändi soittaa

UUTTA JATSIA” (*Pankinjohtajan vapaailta* 1985). Isot kirjaimet havainnollistavat pää-äänellä laulettuja kohtia. Rinta- ja pää-äänien käyttö ovat kappaleessa selkeästi kertovan laulutavan ilmenemismuotoja. Kappaleessa on myös muutamia onomatopoeettisesti lausuttuja sanoja kuten sanat ”hal-vek-si-van jäi-nen” ja ”Us-komat-to-man”. Kun Vainio kertoo ”jatsista” ja Alfons Lyytikäisen suhteesta siihen, laulutapa on erityisen pehmeä. Sama ilmiö tulee esiin J. Janatuisen kohdalla myös kappaleessa *Juhannustanssit* (ks. s. 86). Lisäksi kappaleen tekstissä lauletaan muutama sana spontaanisti huudahtaen. Kappaleessa on myös muutamia tunnelmaa nostattavia tehostehuudahduksia sekä tyytyväinen ”No niin!” -huudahdus Alfons Lyytikäisen ottaessa soittimensa esiin ja aloittaessaan soiton pikkukaupungin kapakassa (*Pankinjohtajan vapaailta* 1985).

7.19 Viiskymppisen viisu (1989)

Viiskymppisen viisu (1989) ja *Valtavaaran valssi* (1990) ovat Vainion viimeiseltä, hänen kuolemansa jälkeen ilmestyneeltä levyltä. Ne havainnollistavat Vainion tuotannon eri puolia, hilpeitä ralleja ja mietiskeleviä, melankolisia iskelmiä. *Viiskymppisen viisu* (1989) on ”ralli” ja siitä käy selvästi ilmi, että kuplettityyliset iskelmät ja myös niihin sopiva laulutapa pysyivät Vainion repertoaarissa hänen elämänsä loppuun asti. *Viiskymppisen viisu* on onnitelulaulu. Se kehottaa nauttimaan elämästä ja sen tuomasta kokemuksesta sekä unohtamaan ikääntymiseen liittyvät stereotypiat. Viiskymppisen elämä ei ole enää nuoruuden päämäärätöntä etsintää vaan asiat ovat löytäneet uomansa. ”Kokemukseen kun perustuu charmisi, siten valloitat aina sä Armisi. Täystaituri nyt juhlavuotenaan on oikein iskussaan” tuumii Vainio (*Viiskymppisen viisu* 1989). *Viiskymppisen viisu* -kappaleessa Vainio kehottaa päivänsankaria sopeutumaan väistämättömään vanhenemiseen ja nauttimaan sen hyvistä puolista. Kappaleen pääidea on ikääntymisen hyväksyminen, mutta myös byrokratian vastustamisteema, joka on Vainion alkutuotannossa vahvasti mukana, häivähtää ensimmäisen säkeistön loppupuolella: ”Vakaa ranne kun kippailee mallasta, hymy hersyy nyt myös virkavallasta” (*Viiskymppisen viisu* 1989).

Vainio laulaa *Viiskymppisen viisu* -kappaleen kuplettityylillä. Kappaleessa on paljon korostettuja sanoja ja huudahduksia sekä jonkin verran tekstisisältöä korostavia

tehostetaukoja. R-kirjain korostuu muutamassa kohdassa, mutta se on myös Vainion puheääneen liittyvä seikka, joten on vaikea sanoa, korostaako Vainio r-kirjainta tässä kappaleessa tarkoituksella. Pehmeää laulutapaa käytetään tällä kertaa muun muassa humoristisessa funktiossa ”Aikapoika kun heilahtaa ovesta kuuluu huokaus neitojen povesta” (*Viiskymppisen viisu* 1989). Pehmeää laulutapaa havainnollistetaan tässä alleviivauksella. ”Huokaus”-sana on myös lausuttu onomatopoeettisesti, huokaisten. Nasaaliääntä käytetään niukasti, selkeimmillään se on säkeessä ”Sulla nythän on *kaikesta tieto*” (*Viiskymppisen viisut* 1989). Nasaaliääntä kuvataan esimerkiksi kursiivilla.

7.20 Valtavaaran valssi (1991)

Valtavaaran valssi on kaunis tarina yksinäisen miehen matkasta Valtavaaralle, miehen nuoruuden maisemiin. Aikoinaan miehen mukana seudulla on ollut myös nuoruuden ystävä tai rakastettu, mutta siitä ovat muistona enää kuluneet nimikirjaimet entisen palovartijan tuvan seinässä. Nuoruuden onni ja unelmat ovat jääneet vuosien taakse. Menneen ajan muistot ovat vielä kosketeltavissa, mutta väliin on tullut paljon elettyä elämää ja muutoksia. Valtavaaran luonto hehkuu kuitenkin vielä yhtä lumoavan kauniina kuin aikoinaan miehen nuoruudessa.

Kappale on kaunis, hidas valssi. Vainio laulaa kappaleen hyvin vähäeleisesti ja verkkaisesti. Vainio rytmittää kappaleen tekstin useassa kohdassa siten, että sanojen pitkät tavut lauletaan pidempinä kuin lyhyet, vaikka niitä nuotissa merkitään yhtä pitkillä äänillä (vrt. nuottiesimerkki 6, s. 95). Muutamia korostettuja sanoja kappaleessa on, mutta korostukset ovat hillittyjä ja pieniä. Pehmeä laulutapa on kappaleen hallitseva ominaisuus. Kertosäkeistöjen viimeinen säe ”tämä lumous säilyy vain” on laulettu joka kerran erityisen pehmeästi (*Valtavaaran valssi* 1991).

8 KATSAUS VARHAISEMPIEN KUPLETTILAULAJIEN TYYLIPIRTEISIIN

8.1 Reino Helismaan laulutyylit

Reino Helismaa lauloi ainoastaan huumorikupletteja. Helismaan lauluääni oli voimakkaasti nasaali, suorastaan ”honottava”. Helismaan laulutyylin leimallinen ominaisuus on selkeä ääntämys ja sanojen tarkka erottelu toisistaan. Laulutapa on suhteellisen reipas ja kansanomainen. Helismaan laulutyylit muistuttaa kertovan laulutapansa takia varsin paljon Vainion laulutapaa.

8.1.1 Suutarin tyttären pihalla (1948)

Suutarin tyttären pihalla on tunnettu Helismaan laulama kappale. Laulu joutui aikanaan esityskieltoon vihjailevan sanoituksensa takia. Suutarin tyttären aitasta kuuluva tytön kuiskaus ”juu” oli liikaa aikakauden moraalinvartijoille. Lisäksi monet katsoivat ”suutarin tyttären” viittaavan presidentin puoliso Alli Paasikiveen, joka oli jalkinetehtailijan tytär (Pennanen & Mutkala 1994, 97).

Kappale on kuplettityylilikeinojen kannalta varsin vähäeleinen. Pehmeällä, ylikorostetun haikealla äänellä lauletaan muutamia kohtia kuten ”taivaalla täysikuu”, ”hanurin hilpeä heläys jossain haikeeksi muuntautuu” sekä ”keltainen täysikuu”. Näissä kohdissa laulutapakin on parodisen veltto. Kappaleessa on vain kaksi tehostetaukoa, mutta ne ovat hyvin olennaisissa kohdissa, nimittäin ennen repliikkejä ”Eikö juu” ja ”juu”. Sekä kysymys että vastaus lauletaan hyvin kainolla äänellä – jopa niin kainosti, että on kyseenalaista, laulaako Helismaa ne itse vai onko kohdat lausunut vienoääninen naisihminen. (Vrt. myös Tannerin kappale *Eikö juu* ks. Hirviseppä 1946, 14.)

8.1.2. Meksikon pikajuna (1963)

Meksikon pikajuna on eräänlainen kupletti-ilotulitus. Kappaleen tehosteiden määrä on suurempi kuin missään muussa tämän tutkimuksen kappaleessa. Kappaletta on korostettu niin runsaasti, että se lähenee jo kuunnelmaa. Kappale alkaa vaunun kolinalla, vaunun ulkopuolella ulvovat kojootit, levyltä kuuluu oven narahdus, kuorsauksen ääniä, laukauksia ja hörönauria. Sovitukseen tuodaan yhä lisää tehosteääniä, kun tarina kahdesta gangsterista, ylpeästä hidalgosta ja miehenkipeästä vanhastapiiasta etenee. Kuplettilaulun tyylikeinoja on käytetty kappaleessa säästelemättä. Gangstereista puhuessaan Helismaa käyttää usein nasaaliääntä, mutta erityisen nasaalilla äänellä Helismaa laulaa vanhaapiikaa käsittelevät osuudet. Kappaleessa on myös puheenomaisia huudahduksia ja paljon painotettuja sanoja. Tehostetaukoja esiintyy jonkin verran. Lisäksi säkeiden loppuissa esiintyy usein ylöspäisissä hyppyissä glissandoja. Laulutapa noudattelee tiiviisti laulun teemaa, unisesta tunnelmasta puhuttaessa ääni on haukotteleva, ”hohottelusta” puhuttaessa taas äänessä on naurua. Vanhanpiian osuudet lauletaan nasaalin käskevästi, mutta myös parodisen haaveilevasti.

8.1.3 Sorsanmetsästys (1955)

Laulun teema muistuttaa paljon Juha Vainion *Tulta päin* -kappaletta. Molemmissa naureskellaan miehille kommelluksille. Ensimmäisessä kuvataan onnettomasti päättynyttä metsästysretkeä, jälkimmäisessä lauletaan yli-innokkaasta palomiehestä. Molemmille kappaleille on tyypillistä liioittelu. *Sorsanmetsästys*- kappaleessa Kalle niminen mies putoaa ”varttitunniksi aaltojen alle”, mutta ”ilmaa pumppaamalla” hänet saadaan taas virkoamaan (*Sorsanmetsästys* 1955). Miehet paukuttelevat toisiaan ilmakiväärillä, mutta saavat aikaan vain pieniä ruhjeita. Miehistä uhoa kuvataan myös Vainion kappaleessa *Tulta päin* (1968), jossa pienessä tuvassa asuva leskirouva hukkuu klahvisohvaan. Tarinat ovat siis voimakkaasti mielikuvituksellisia ja liioittelevia.

Laulutavaltaan *Sorsanmetsästys* (1955) on monipuolinen. Kappale lauletaan tiukasti legatossa, pieniä tehostetaukoja on niukasti. Kappaleessa on runsaasti pieniä liu’utuksia, erityisesti laskevissa melodiakuluissa säkeiden loppuissa. Puhelaulua käytetään runsaasti,

erityisesti kolmannessa ja neljännessä säkeistössä, joissa kuvataan pyssyn paukuttelua sekä miesten innostuneita kannustushuutaja. Miehisen uhon parodioiminen on tärkeä laulun teema. Joitakin yksittäisten sanojen ja säkeiden korostuksia kappaleessa on, esimerkiksi lauseessa säkeessä ”eikä peljätty ensinkään” (*Sorsanmetsästys* 1955). Nasaaliääntä käytetään kerran, kappaleen lopussa. Siinä Helismaa laulaa metsästysreissulta palanneita miehiä hoitaneen lääkärin äänellä kappaleen refrengin ”*vaatiihan miehiä taistelukin, saati sorsanmetsästys*” (*Sorsanmetsästys* 1955).

8.1.4 Tili-tuli-lauantaina (1953)

Tili-tuli-lauantaina on humoristinen kertomus kahden tukkimiehen lauantai-illasta. Pojat ovat päättäneet kerrankin jättää lauantai-illan juhlimiset väliin ja säästää palkkarahansa muihin asioihin. Kuitenkin kuun noustessa kiusaus käy kohtuuttomaksi ja pojat suuntaavat taksilla ravintolaan. Palkkapussista riittää iloa yhdeksi illaksi, mutta aamutuimaan arki hiipii taas miesten tajuntaan. Jälleen kerran rahat on yhdessä illassa juotu, vaikka tarkoitus oli tällä kertaa välttää houkutuksia. Niinpä maanantaiaamuna miehet suuntaavat taas raskaisiin töihin metsälle ja aloittavat arkisen työteon, jälleen kerran.

Tili-tuli-lauantaina (1953) on laulutavaltaan monipuolinen kupletti. Se sisältää paljon tavallisimpia kuplettityylikeinoja kuten korostettuja sanoja, nasaaliääntä, kertovaa laulutapaa, naurahduksia, kuiskaavaa laulua sekä onomatopoeettisia sanoja. Nasaaliääni on kappaleessa useasti yhdistetty kappaleen refrengin säkeeseen ”*niin se tilitalitulitali tilitalitei, niin se tili tuli lauantaina*” (*Tili-tuli-lauantaina* 1953). Säkeessä on hauskaasti yhdistetty linnun laulua muistuttavia tavuja, sanojen ”tili” ja ”tuli” äänteellistä samankaltaisuutta, sekä kupletille tyypillisiä nonsense-hokemaa. Refrengin linnunlaulumaisuutta korostetaan kappaleen viimeisessä kertosäkeessä: ”--- Ja kun kuukkeli tirsikuti oksallaan, meistä tuntui kuin yhtä se laulais vaan, että: ’tilitali tulitali tilitalitei, että tili tuli lauantaina’ ” (*Tili-tuli-lauantaina* 1953).

Helismaan laulutavalle on Vainion laulutavan tavoin hyvin tyypillistä tarinan kuljettaminen sanojen lausumis- ja laulutapaa muuttelemalla. Helismaan laulutapa elää miesten lauantai-illan vaiheissa mukana. Illan alussa Helismaa tuumaa riehakkaana ja

miehekkäänä, r-kirjainta korostaen ”Koko viikon me pojat, Loponen ja mä, oltiin koR-pea paR-tu-Roi-tu” (*Tili-tuli-lauantaina* 1953). Vähitellen miesten mieli alkaa kaivata yhä enemmän kapakan iloihin. Niinpä Helismaa toteaaakin nasaaliäänellä ”Nousi kuu ja me pojat, Loponen ja mä – minä ensin, mä en sitä kiellä – *pikkuhiljaa ja vaisusti päätettiin, että pirssin jos ottais* ja, hmm, no niin, koska tilitali tulitali tilitalitei, koska tili tuli lauantaina” (*Tili-tuli-lauantaina* 1953). Kapakan riemuja Helismaa korostaa nasaaliäänellä, sanoja painottaen ja nauravalla äänellä laulaen. Vastaavasti aamun kalseutta ja huonoa omatuntoa Helismaa korostaa kuiskauksella, pettyneellä äänellä ja haukottelulla. Mutta onneksi maanantiaamu on jälleen uusi mahdollisuus, joten Helismaa voi taas laulaa miehekkäästi ja painokkaasti metsätyöläisen elämästä, joskin viikonlopun muisto on vielä ajatuksissa läsnä: ”Maanantaina me pojat, Loponen ja mä, jälleen iskettiin honkien kimppuun, maanantaina me pojat, Loponen ja mä, jälleen tyydyttiin läskiin ja limppuun. Ja kun kuukkeli tirsкуtti oksallaan, meistä tuntui kuin yhtä se laulais vaan, että tilitalitulitali tilitalitei, että tili tuli lauantaina.” (*Tili-tuli-lauantaina* 1953.)

8.1.5 Varmuuden vuoksi (1950)

Varmuuden vuoksi -kupletti on varsin samankaltainen kuin edellä käsitelty kappale *Tili-tuli-lauantaina*. Tässäkin kappaleessa refrengissä tiivistyy kappaleen ydinajatus ja sitä lähestytään erilaisista tilanteista käsin. *Varmuuden vuoksi* kertoo humoristisen tarinan siitä, miten ihmiset pyrkivät aina varmistamaan, että asiat pysyvät raiteillaan. Helismaan näkemyksen mukaan monet ”varmistukset” ovat absurdeja ylilyöntejä. Esimerkiksi kappaleen päähenkilön suhdetta tämän vaimoon Helismaa kuvaa seuraavasti: ”Sitten ryhdyin riiaamaan, varmuuden vuoksi. Tyttö vei mun pappilaan, varmuuden vuoksi. Kehto keinui aina vaan, nytpä vaimo huoneessaan nukkuu lukko ovellaan, varmuuden vuoksi.” (*Varmuuden vuoksi* 1950.) Helismaan byrokratian vastustus-teema näyttäytyy kappaleen neljännessä säkeistössä seuraavasti: ”Tulot kaikki ilmoitin, varmuuden vuoksi, kunniaani turvasin, varmuuden vuoksi. Mutta silti mätkäistiin. Ihmettelin: Miksi niin? Virastosta vastattiin: ’*Varmuuden vuoksi*’.” (*Varmuuden vuoksi* 1950.) Viraston vastaus on laulettu voimakkaalla nasaaliäänellä, parodioiden. Edellä kuvattu kohta on kappaleen ainoa nasaaliäänellä laulettu paikka, joten se saa kappaleen tulkinnassa erityisen suuren merkityksen. Kappaleen viimeinen säkeistö tuo lauluun kupleteissa

yleisen humalais-teeman. Viimeinen säkeistö, jossa päähenkilö kotimatallaan varmuuden vuoksi haluaa lyhtytolppaa, on laulettu humalaisen nikottelevalla samealla äänellä. Helismaa rytmittää kappaletta pienillä, laulun tekstisisältöä korostavilla tauoilla.

8.2 Veikko Lavin laulutyyli

Veikko Lavin laulutavan tyylikeinot ovat melko samankaltaisia kuin muillakin tämän tutkimuksen laulajilla. Lavi laulutavassa näkyy sama koruttomuus ja mutkattomuus, joka tulee esiin myös hänen lauluistaan. Parodialauluissa Lavi käyttää runsaasti nasaaliääntä. Vakavammissa kappaleissa Lavi laulaa ilman nasaaliääntä. Lavi käyttää tehostetaukoja monin tavoin. Välillä Lavi rytmittää lauluaan runsailla tauoilla. Joistakin kappaleista tehostetauot sen sijaan puuttuvat lähes kokonaan.

8.2.1 Hunajainen tango (1952)

Hunajainen tango edustaa Veikko Lavin vanhempaa tuotantoa. Kappale on tangoparodia, jossa naureskellaan tangotekstien suurille tunteille, romanttisuudelle ja dramatiikalle. Suurin osa kappaleesta on laulettu voimakkaalla nasaaliäänellä. Lavi siis käyttää tässä kappaleessa nasaaliääntä toisin kuin esimerkiksi Vainio, joka yleensä käyttää nasaaliääntä korostamaan yksittäisiä sanoja tai säkeitä. Lavi myös venyttelee joitakin sanoja, kuten esimerkiksi säkeessä ”Nyt laulan teille hu-na-jai-sen tangon --- kun löysin siirappia täy-si-näi-sen sangon ja purkillisen ihanata hunajaa” (*Hunajainen tango* 1952). Kappaleessa on muutamia huudahduksia, jotka naureskelevat tangotekstien dramatiikalle, kuten säkeet ”Ah, onni ootko minulle vain lainaa, jonka korko nousee viiteen prosenttiin” sekä ”Ah, tuo tuskataakka hartioita painaa, täyspakkaus kuin selässäni ois, eikö kottikärryjänsä kukaan lainaa, joilla kärrään koko roskan pois” (*Hunajainen tango* 1952). Sodanjälkeisen tangokuumeen aikoihin syntynyt kappale yhdistelee ”yleviä” tangofraaseja ja ”maanläheisiä”, konkreettisia ja vähemmän runollisia sanoja (”täyspakkaus”, ”kottikärryt”, ”siirappi”, ”hunaja”) luoden siten parodisen tulkinnan tangolyriikan kliseistä. Kappaleessa käytetään lisäksi joitakin pieniä tehostetaukoja sekä sanan merkitystä painottavaa laulutapaa.

8.2.2 Kotisaareni (1952)

Kotisaareni on hyvin erityyppinen kappale kuin *Hunajainen tango*. *Kotisaareni* on hidas, haikea laulelma, jossa puhutaan vanhasta lapsuuden kotisaaresta. Kotisaari tuo lapsuuden muistot jälleen käsin kosketettavan lähelle, vaikka elämä onkin kulkenut jo eteenpäin ja mennyt aika on olemassa enää muistoissa. Kappale on hyvin vähäeleinen; laulun tärkeimmät tyylipiirteet ovat pehmeä laulutapa sekä laskevissa hypyissä säkeiden loppuissa olevat glissandot. Glissandot ovat tässä kappaleessa hyvin säännönmukaisia ja ne toistuvat lähes joka säkeen lopussa. Vainio käyttää muutamissa kappaleissa säkeiden loppuissa olevia glissandoja samaan tapaan kuin Lavi tässä kappaleessa. Vainion laulutyyliissä glissandot eivät kuitenkaan toistu säännönmukaisesti joka säkeen lopussa. Vainion haikeat kupletit muistuttavat myös laulutavan pehmeiden osalta tätä Lavin laulamaa kappaletta. Lavi myös venyttelee joitakin sanoja ja rytmittää lauluaan muutamilla hyvin pienillä tehostetauoilla. Tavut täsmäävät nuotissa kohtuullisen hyvin laulettuihin ääniin nähden, mutta kappaleessa on silti kohtia, joissa melodian nuotit ja laulunsanat eivät ole samassa rytmissä.

8.2.3 Kaljahanat aukes (1968)

Kaljahanat aukes (1968) on yksi näkemys siitä, miten keskioluen kauppoihin tulo vaikuttaa ihmisten elämään. Kappaleessa kerrotaan tarina vanhasta maalaismiehestä, joka lähtee kaupunkiin olutta ostamaan. Kaupunkiin päästyään hän kuitenkin toteaa, että hänen on turha ostaa mietoa olutta, kun hän voi yhtä hyvin juoda edelleen kotipoltoista pirtua. Kappaleessa naureskellaan oluen vapautumisen herättämälle kohulle. Kappaleen teeman käsittely muistuttaa monia Vainion kappaleita. Lavilla ja Vainiolla näyttää olevan samanlainen käsitys itsenäisesti ajattelevasta ja toimivasta ihmisestä. Kappaleen *Kaljahanat aukes* päähenkilö on korpien mies, joka uskaltaa elää oman ajattelutapansa mukaan. Vainiolla on monia aihepiiriltään ja käsittelytavaltaan samankaltaisia lauluja, esimerkiksi kappaleet *Rajaseudun rambo* (1987), *Vaitelias vallesmanni* (1982) ja *Kihniön kipakka* (1973). Kahden jälkimmäisen kappaleen teemat käsittelevät alkoholinkäyttöä. Kaikille edellä mainituille kappaleille on yhteistä myös byrokratian ja virkamiesten vastustaminen. Myös Heinonen (1997, 210–211) toteaa, että Vainion

maailmankatsomukselle on tyypillistä yksilöllisen ajattelutavan ja toimintamallien näkeminen itsenäisen elämän edellytyksenä.

Laulutyylin kannalta kappale *Kaljahanat aukes* on yllättävän niukka. Kappale on laulettu kovaäänisesti ja meluisasti, sanoja ja lauseita korostaen, mutta sen kuplettilaulun tyylipiirteet ovat varsin vähäisiä. Painokasta laulutapaa Lavi suosii pitkissä, jopa kolme lausetta sisältävissä säkeissä. Lyhyitä tehostetaukoja ei ole juuri lainkaan. Kappaleessa ei myöskään ole nasaaliäänellä laulettuja kohtia, vaikka virkamiesten vastustus-teema on kappaleessa selvästi mukana. Monet kuplettilaulajat (esimerkiksi Vainio, Helismaa ja Jurva) käyttävät usein nasaaliääntä juuri byrokratiaa vastustavissa kappaleissaan.

Kuoron käyttö kappaleessa muistuttaa paljon Vainion uran alkuvaiheen ns. viinalaulujen tapaa käyttää kuoroa. Kuten kappaleessa *Kaljahanat aukes*, myös Vainion alkuaikojen kappaleissa esiintyy kovaääninen mieskuoro, joka laulaa yleensä yksiaanisesti. Kappaleessa *Kaljahanat aukes* kuoro laulaa hyvin kansanomaisesti, jopa tahallisen ”huonosti”. Vainion 1960-luvun alun kappaleiden kuoronkäytöstä välittyy samankaltainen tunnelma – pääosassa tuntuu olevan pikemminkin hauskanpito kuin sävelpuhtauteen pyrkiminen.

8.2.4 Silakka apajalla (1971)

Kappale kertoo silakanhakumatkasta merenjäälle ja kalastajan ammatista yleensä. *Silakka apajalla* -kappaleen erikoisuus on sen jatkuva riimipareista tehty rakenne. Kappale koostuu lyhyistä säkeistä, joihin on sisällytetty niin paljon riimejä ja muita samansointisia sanoja kuin mahdollista. Kappale on lisäksi laulettu tasaisesti, eikä siinä ole erityisiä sanojen korostuksia. Päinvastoin kappaleen idea näyttää olevan tasainen laulutapa ja siten samansointisten sanojen hyödyntäminen. Kappaleen sanoista suurin osa on 2- tai 4-tavuisia, mikä korostaa säkeistöjen monotonisuutta entisestään. Laulutapa on siis toisenlainen kuin useimmissa tämän tutkimuksen kappaleissa, joissa tärkeitä sanoja tai säkeitä korostetaan erityisesti. Lopputulos on kuitenkin samansointisten sanojen takia mielenkiintoinen. Ensimmäisen säkeistön sanat ovat seuraavat: ”Valakalla salakalla talvisäällä merijäällä Isä eessä kalareessä Vapajalle

apajalle hailin hakuun. Kalan makuun tottunut kun oltiin kaikki Huovarille suovarille matkattiin.” (*Silakka apajalla* 1971.) Tekstissä pääpaino on samansointisissa sanoissa, eikä kielioppia noudateta tekstissä tarkasti.

Mielenkiintoista kappaleessa on se, että Lavin laulutapa tuntuu muistuttavan harmonikan paljetremolon käyttöä. Välisoitoissa käytetään harmonikkaa. Lavin laulutavassa samansointiset sanat ja lauluosuuden nopea tempo lisäävät laulun ja harmonikan äänen kuulovaikutelmien samankaltaisuutta. Kappaleen viimeisen kertosäkeen lopussa on laulumelodiassa *accelerando*. Kappale on laulettu kauttaaltaan nasaaliäänellä, kuten edellä käsitelty kappale *Hunajainen tango* (1952). Nasaaliäänien käyttö kokonaisissa kappaleissa on tämän tutkimusaineiston valossa tyypillinen Lavin laulutavan ominaisuus.

8.2.5 Jokainen ihminen on laulun arvoinen (1976)

Jokainen ihminen on laulun arvoinen on Lavin tunnetuimpia kappaleita ja sen oleellinen sisältö tiivistyy jo kappaleen nimeen. Kappale korostaa jokaisen ihmisen merkitystä ja ystävien tärkeyttä. Kappale on sovitukseltaan selvästi iskelmällisempi kuin aikaisemmat Lavin esimerkit. Sovitus on modernimpi ja Lavi laulaa kappaleen legatossa. Kappaleen laulutapa sisältää myös selvästi enemmän äänen ”paisutuksia” kuin muut Lavin lauluesimerkit. Kappaleessa on joitakin tehostustaukoja. Pehmeän laulutavan käyttö on tässä kappaleessa Laville erityisen tyypillinen piirre. Erikoinen, ja vain tässä kappaleessa esiintyvä laulutavan ominaisuus on, että kertosäkeistössä Lavi painottaa lähes jokaisen kertosäkeistön sanan ensimmäistä tavua, millä hän oletettavasti pyrkii korostamaan kappaleen tekstisisältöä. Toisessa säkeistössä sana ”ystävä” on lausuttu painokkaasti – kohta on kertosäkeistöä lukuun ottamatta ainoa paikka jossa esiintyy painokasta laulutapaa. Myös Vainio korostaa ystävien merkitystä kappaleessa *Taas lapsuuden maisemiin* (ks. s. 90). Tekstisisällön suhteen Lavin ja Vainion ajatusmaailmat tuntuvat muistuttavan toisiaan; molempien ajatusmaailma on hyvin humanistinen.

8.3 Matti Jurvan laulutyyli

Matti Jurva edustaa laulajana sekä iskelmä- että kuplettiperinnettä. Jurvan laulutapa on suhteellisen lähellä iskelmälaulutyyliä. Jurva laulaa kappaleensa tarkasti rytmissä, koristaen lauluun pienillä kuplettipiirteillä. Melodiaa Jurva muuntelee aina sen verran, että hän saa epälukuisen määrän tavuja mahtumaan saman melodiarungon sisään. Jurvan laulamissa kappaleissa tavujen määrää vaihtelee paljon kappaleiden eri säkeistöjen välillä. Kuplettilaulun tyylikeinoja – kuten taukoja ja nasaaliääntä – Jurva käyttää laulujensa mausteina. Matti Jurvan lauluäänen ominaisuutena mainitaan usein käheys (Bagh & Hakasalo 1986, 58; Hirvisepä 1969, 141). Kuplettilaulajaksi hänellä on kuitenkin varsin eloisa ja taipuisa ääni. Jurvan laulutapa on kuplettityylipiirteiden osalta muihin tämän tutkimuksen artistien laulutyyliin verrattuna vähäeleinen. Toisaalta Jurvan kuplettityylikeinot ovat rytmisesti hyvin ajoitettuja ja ilmeikkäitä.

8.3.1 Viipurin Vihtori (1939)

Viipurin Vihtori on polkka, ja se kertoo kylätanssien tapahtumista. Sovitus ja teksti ovat vauhdikkaita ja ne kuvastavat juhlien lennokkuutta ja kyläväen ilonpitoa. Jurva laulaa kappaleen reippaalla ja iloisella äänellä. Kappaleessa on joitakin korostettuja sanoja ja yksi tehostetauko sekä yksi naurahdus. Nasaaliääntä käytetään lisäksi yhdessä kohdassa, jossa kuvataan hauskanpidon vauhdikkuutta ”rengin alta meni murskaksi tuoli, housuista repesi se istumapuoli, kattikin pinkaisi aivan kuin nuoli, toiset jatkoivat tanssiaan” (*Viipurin Vihtori* 1939). Lisäksi kappaleessa on puhelauluna esitetty, rytmissä lausuttu kohta ”Räätäli heilutti kyynäräkeppiä, huuteli ’soitahan one steppiä’ ” (*Viipurin Vihtori* 1939). Tyypillistä Jurvan laulutavalle on, että hän tekee pieniä, vähäeleisiä korostuksia, jotka kuitenkin selvästi painottavat laulun tekstisisältöä ja kuplettipiirteitä.

8.3.2 Tullaan tullaan (1934)

Tullaan tullaan on tunnettu 1930-luvun kupletti, joka rohkaisee ihmisiä iloitsemaan niukoista aineellisista resursseista huolimatta. Kertosäe ”Tullaan tullaan toimehen me

tullaan, vielä on viitonen kahviin ja pullaan. Päivä se on vielä huomennakin, eletään me sitten vähän reilummin” tiivistää lyhyesti kappaleen johtoajatuksen. (*Tullaan tullaan* 1934, vrt. Vainion kappale *Aleks ja Jaan* s. 109–112.) Matti Jurva laulaa kappaleen tarkasti rytmissä. Laulutekstiä hän värittää painottamalla muutamia sanoja. Nasaaliäänellä on kappaleessa tärkeä rooli, sitä käytetään puhuttaessa alkoholista ja velanmaksusta: ”Älä ole hapsu, ota sinä snapsu, ota sinä nyttien kun annetaan. Sillä kieltolain aikaan tätä tuskin saikaan, mitä sinun pöytäas nyt kannetaan” laulaa Jurva. (*Tullaan tullaan* 1934.) Vuonna 1932 kumottu kieltolaki oli kuplettilaulajalle ymmärrettävästi antoisa aihe, sillä alkoholin kulutus oli tuolloin erityisen runsasta. Alkoholinkäytön ”teoria ja käytäntö” erosivat täysin toisistaan – kupletissa naureskellaan tälle ristiriidalle. Lavin vuonna 1968 tekemä kappale *Kaljahanat aukes* on sisällöltään samankaltainen kuin kappale *Tullaan tullaan*. Velanmaksusta puhutaan kappaleessa hyvin kevyesti, nasaaliäänellä: ”Velkasi sä maksa, mutta jollet jaksa, eihän siitä hirtehen tuomittais. Nyt on muotitauti, että joka mies on auki, millä niitä velkoja suorittais.” (*Tullaan tullaan* 1934.) Laulutapa täydentää ideaa, jonka mukaan on tärkeää osata nauttia elämän pienistä iloista.

8.3.3 Savonmuan Hilima (1938)

Kappale kertoo tarinan pojasta, joka tapaa Kouvolassa ihastuttavan tytön. Nuoret sopivat tapaavansa seuraavana iltana puistossa, mutta tyttö ”Savonmuan Hilima” ei saavukaan paikalle. Tarina on laulettu savon murteella. Kappaleen laulutyylin olennaisin piirre onkin juuri murre; varsinaiset kuplettilaulun tyylipiirteet ovat vähäisiä. Kappale on kaihoisa ja laulutapa on siten myös hyvin melankolinen. Jurva laulaa kuitenkin hyvin kevyellä nasaalikorostuksella säkeen: ”Mutta Hilima, tuo Hilima ei tullunnakkaan, minä iteksein sain jiehä vuan outtelemaan” (*Savonmuan Hilima* 1938). Tarina itsessään on melankolinen, mutta savon murteen ”vientäminen ja kientäminen” tuo tekstiin komiikkaa. Kappaleen sovituksessa on alku- ja välisoittojen aikana monenlaisia tehosteita. Kappale alkaa puheensorinalla, jonka lomasta kuuluu junan ääniä, kellon soittoa ja junan vihellys. Sitten konduktööri huutaa ”Onko Mikkeliin mänijöitä, juna män justiinsa” (*Savonmuan Hilima* 1938). Myös kappaleen välisoiton aikana kuuluu taustalta junan vihellystä ja kellon soittoa.

8.3.4 Pohjanmaan junassa (1938)

Pohjanmaan junassa on teemaltaan samankaltainen kuin kappale *Savonmuuan Hilima*. *Savonmuuan Hiliman* tapahtumapaikka on juna-asema, *Pohjanmaan junassa* -kappaleen tapahtumapaikka on juna. Nuori mies tapaa junassa kauniin tytön ja jututtaa häntä innokkaasti – mutta turhaan. Tyttö jää omalla asemallaan pois pojan jäädessä junaan kulkemaan kohti seuraavaa määränpäättä. Kappaleen tunnelma on iloinen ja valoisa, poika ei suuremmin hätkähdä, vaikka hänen valloitusyrityksensä epäonnistuu.

Laulutyylin kannalta kappale on monipuolinen. Kappaleen säkeistössä toistuvat, junan kolinaa ja heilahtelua kuvaavat ”hytkyt, kytkyt, rytkyt, nytkyt” -säkeet ovat merkityksettömiä, kupletissa paljon käytettyjä hokemia, joita esimerkiksi Helismaa käytti runsaasti. Hokemat Jurva laulaa tässä kappaleessa nasaaliäänellä. Kertosäkeet ovat puhuttuja, ja Jurva esittää niissä konduktööriä, joka kertoo matkustajille junan jokaisesta pysähdyspaikasta. Kertosäkeissä tulee ilmi sama tyylikeino, jota Lavi myöhemmin käyttää kappaleen *Jokainen ihminen on laulun arvoinen* (1973) kertosäkeistössä: jokaisen kaksi- tai useampitavuisen sanan ensimmäistä tavua painotetaan (ks. s. 122). Lisäksi kappaleessa on yksi lyhyt tehostetauko. Kappaleen keskeinen säe on kolmannen säkeistön lopussa, jossa poika huomaa tehneensä turhan tytön valloitusyrityksen ja lohduttaa itseään laulaen puhelauluna: ”Mut eihän oo ennenkään herrojen eessä tarvinnut päätänsä paljastaa, eikä myös kaikkien likkojen tähden ole viitsinyt varsaansa valjastaa” (*Pohjanmaan junassa* 1938). Kulkuriromantiikka ja herraviha-teema kietoutuvat kyseisessä säkeessä toisiinsa. Kulkuripoikaa eivät pidättelee herrat eivätkä kopeat tytöt. Juna edustaa tulevaisuutta, haaveita ja unelmia. Kulkuriteema on kupletissa yleinen, Helismaalla se esiintyy esimerkiksi *Reppu ja reissumies* -kupleteissa, Vainolla samaa ajattelutapaa edustavat monet merihenkiset laulut (esimerkiksi *Albatrossi* 1980). Kappaleen *Pohjanmaan junassa* tekstityksen tavut ja nuotit eivät vastaa lainkaan toisiaan. Melodialinja on siten ainoastaan karkea kehys, jota muutellaan siten, että laulunteksti saadaan mahdutettua melodialinjaan.

8.3.5 Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta (1942)

Kaunis Veera on tunnettu kupletti, jonka pohjalta on tehty myös samanniminen farssielokuva vuonna 1950 (Jalkanen 1992, 37). Laulu kertoo tukkilaisten laivaan tulleesta kahvinkeittäjä Veerasta, joka laittaa poikien päät pyörälle. Miehet yrittävät turhaan kiinnittää Veeran huomion itseensä, mutta tyttö kiinnostuu kuitenkin laivaan nousseesta ”vieraasta miehestä” ja jättää laivan, jonka koko miehistö jää kaihoten suremaan vieraan miehen matkaan lähtenyttyä tyttöä. *Kaunis Veera* -laulussa esiintyy Jurvan laulamissa kappaleissa yleinen naisteema. Unelmoitu rakkaus harvemmin toteutuu Jurvan laulamissa naisaiheisissa kappaleissa, useimmiten toiveita ja unelmia seuraa pettymys. Naisaiheisia kappaleita suosi myös esimerkiksi Veikko Lavi. Helismaa ja Vainio eivät juurikaan laulaneet naisaiheisiä lauluja.

Jurvan laulamat kappaleet ovat yleissävyltään valoisia. Ne kuvaavat naisteeman lisäksi omaa aikaansa ja 1900-luvun alkupuolen työläisammattaja. Kappaleessa on joitakin merkityksettömiä säkeitä, joista ”hytkyt, nytkyt, hytkyt, jytkyt” -kohta lauletaan nasaaliäänellä (vrt. *Pohjanmaan junassa*, s. 125). Jurva laulaa kappaleen *Kaunis Veera* reippaalla äänellä. Sanoja ja säkeitä painotetaan runsaasti. Kappaleessa esiintyy myös pehmeää laulutapaa sekä muutamia tekstisisältöä korostavia tehostetaukoja. R-kirjainta painotetaan erityisesti esimerkiksi kohdissa ”Kyllä me pojat kummasteltiin, mikä oli meihin tullu, kun joka mies oli oli kuin järkeä vailla ja kippari pähkähullu” sekä ”ja sen teRvahöyryn nimi oli Prinsessa Armada” (*Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta* 1942). R-kirjaimen korostaminen painottaa laulajan miehen roolia kyseisessä kappaleessa. Ilmiö on kiinnostava, sillä sitä esiintyy myös Helismaalla (ks. s. 117–118) ja Vainiolla (ks. s. 93). Sekä Vainiolla että Helismaalla r-kirjain parodioi miehen roolia, ja myös Jurvan laulama r-kirjaimen käyttö voidaan tulkita parodiseksi miesroolin ilmentäjäksi.

8.4 J. Alfred Tannerin laulutyyli

Tannerin laulutapa on kenties tutkimusmateriaalin omintakeisin osa-alue. Tanner oli paitsi kuplettilaulaja, myös näyttelijä. Tanner esitti kuplettinumeronsa rooliasuihin pukeutuneena. Tanner laulaa tämän tutkimuksen äänitteissä pianistin säestyksellä, toisin

kuin muut tutkimuksen kohteena olevat laulajat, jotka laulavat levytyksensä yhtyeen tai orkesterin kanssa. Tannerilla oli mahdollisuus ottaa suuriakin rytmisiä vapauksia esityksissään. Tanner myös käytti solistin mahdollisuutta venytellä ja ”paisutella” tekstiään. Erityisesti fraasien loppujen fermaatit ja äänen paisutukset ovat hänen laulutapansa keskeisiä tyylipiirteitä.

Tannerin kappaleissa melodian ja tekstin tavut eivät usein vastaa toisiaan lainkaan. Tanner muuntelee melodiaa jatkuvasti siten, että eri säkeistöjen eri pituiset tavut mahtuvat saman melodiarungon sisään. Nuotteihin painetut sanat eivät useinkaan täysin vastaa laulettuun version sanoja – jokin sana on saatettu korvata toisella tai jättää kokonaan pois. Monesti savikiekoille on laulettu vain muutamia kappaleen säkeistöjä, vaikka painetussa nuotissa säkeistöjä voi olla lukuisia. Säkeistöjen laulamisympäristys voi savikiekoilla olla kokonaan toinen kuin kappaleen painetussa nuotissa.

8.4.1 Kalle Aaltonen (1926)

Kalle Aaltonen on tarina maailmanmatkaajasta, joka kehuskelee lukuisilla naiskokemuksillaan. Aaltonen väittää, että hänet tunnetaan kaikissa maailman satamissa ja kaupungeissa. Erityisesti naiset kuulemma muistavat hänet. Utterana miehenä hän kuitenkin alkaa kosiskella myös ”Suomen tyttöä”, kehuen tätä parhaaksi valloitukseksi. Vaikka ”kapallinen pieniä Aaltosia on satamissa siellä ja täällä” niin Aaltonen kuitenkin vakuuttelee, että juuri ”Suomen tytölle” hän on uskollinen ja luotettava (*Kalle Aaltonen* 1926). Edellä mainittu kohta on kappaleen neljännessä säkeistöstä, joka on jätetty pois kappaleen levytetystä versiosta – kenties laulun liian ”rohkean” tekstin takia. Muutenkin Tannerin kappaleille on tyypillistä, että levyille on laulettu kuplettien lukuisista säkeistöistä vain muutamia, sillä savikiekoille mahtui vain lyhyitä nauhoituksia.

Tannerin laulutapa on hyvin eloisa ja moni-ilmeinen. Tanner laulaa kappaleen elastisesti, välillä kiihdyttäen, välillä hidastaen tempoa. Kappaleessa on paisutuksia, huudahduksia, liu’utuksia, hidastuksia, levennyksiä, painokasta laulutapaa ja eri tavoin korostettua puhelaulua, nasaaliäänen käyttöä sekä tehostetaukoja. Kun Matti Jurva laulaa kuplettityylipiirteet reippaasti, mutta vähäeleisesti, Tanner puolestaan laulaa

kuplettinsa todella vahvoja tyylikeinoja käyttäen. Nasaaliäänen käyttö liittyy tässä kappaleessa kappaleen päähenkilön naisuhteiden parodioimiseen. ”Kysy *Friscossa, Hullissa, Melbourness’*, kysy Rio de Janeiron tiell, sa kysy vaan noin niinku lystikses *eikö Aaltost oo nähtynä siell’*” laulaa Tanner (*Kalle Aaltonen* 1926). Myös esimerkiksi säkeessä ”ja missä vain puhe Kalle Aaltosest käy, niin *’missit’ ne* sanoo *’jassoo, hän’*” Aaltosen parodiointi tulee hyvin esiin (*Kalle Aaltonen* 1926). Painokas laulutapa ilmenee monin tavoin; välillä Tanner korostaa yksittäisiä sanoa, välillä pidempiä säkeitä (vrt. Vainion laulutyyli kappaleessa *Tulta päin*, s. 79). Tanner myös saattaa käyttää peräkkäin tai samanaikaisesti useita tyylikeinoja. Nasaaliäänen yhteydessä saattaa esiintyä r-kirjaimen korostamista. Äänen paisutusta seuraa usein fermaatti. R-kirjaimen painottaminen tulee esiin tässäkin miehisyttä korostavassa ja parodioivassa kappaleessa (vrt. Vainio s. 93; Helismaa s. 117–118; Jurva s. 126). Kappaleessa esiintyy muutamia säkeiden lopussa olevia glissadoja, jotka Tanner laulaa jopa liioitellun ilmeikkäästi. Tannerin laulutyylin korostukset ovat luonteeltaan kertovia ja ilmeikkäitä.

8.4.2 Orpopojan valssi (1926)

Orpopojan valssi jatkaa Tannerille tyypillistä kulkuritematiikkaa. *Orpopojan valssi* kertoo kulkuripojasta, joka orponakin haluaa uskoa elämään ja löytää elämän rikkaudet kuljeskelemalla ja maailmaa tarkkailemalla. Tannerin laulutapa on tässäkin esimerkissä rytmisesti hyvin elastinen. Tanner laulaa rubatomaisesti, välillä hidastaen ja ”leventäen” laulua, välillä kiihdyttäen sitä. Tannerin laulamit lyhyet fraasit ja sävelet kietoutuvat toisiinsa muodostaen omintakeisen laulutavan, jonka leimaa-antavana piirteenä ovat ryöpsähdyksenomaiset sävelkulut, jotka ovat vuoroin rytmisen iskun edellä, vuoroin jäljessä. Fraasien loppuissa Tanner ”paisuttelee” ääntään. Tanner laulaa myös paljon fermaatteja. Pianisti säestää laulajaa Tannerin laulutyyliä mukaillen – myös säestys on rytmisesti varioiva. Kiinnostavaa Tannerin rytminkäsittelyssä on, että tässä valssissa Tanner korostaa vuorotellen tahdin ensimmäistä ja toista iskua. Tahdin toisen iskun painottaminen korostaa kuulovaikutelman rubatomaisuutta. Muutamissa kohdissa Tanner korostaa voimakkaasti r-kirjainta. Sekä ensimmäisessä että neljännessä säkeistössä Tanner tekee selkeän hidastuksen ja sen jälkeen laulaa nopeutuvassa tempossa. Ensimmäisessä säkeistössä teksti kuuluu ”Ohdakkeist astua on orpopojan tie, tie pitkä ja mittaamaton. Ei kos-kaan ko-ti-lie-den läm-pö-hön se vie, mis äiti kehrännyt

on.” (*Orpopojan valssi* 1926.) Tavutetut sanat kuvaavat kyseisen kohdan hidastusta, jonka jälkeen rytmi nopeutuu jälleen. Vastaavassa paikassa viimeisessä säkeistössä Tanner pyytää tyttöä mukaansa: ”Unteni onni on rikkauteni, tule tyttö kaitsijaks sen. Ja lun-naiks luo-vu-tan rak-kau-te-ni, jos seuraat mua elon retkelle.” (*Orpopojan valssi* 1926.) Hidastukset korostavat kappaleen tekstisisältöä.

8.4.3 Kulkurin valssi (1926)

Kulkurin valssi on yksi Tannerin tunnetuimmista kupleteista. Kappaleen idean pohjalta tehtiin myöhemmin samanniminen elokuva vuonna 1941 (ks. Jalkanen 1992, 37). Kappaleen tekstin teema on lähes identtinen *Orpopojan valssin* kanssa. Myös *Kulkurin valssissa* ihannoidaan ja romantisoidaan kulkurielämän vapautta. Tanner korostaa laulutekstissä *viini*-sanaa nasaaliäänellä, aivan kuten Vainio myöhemmin kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen*. *Kulkurin valssin* laulutyylillä on myös hyvin samankaltainen kuin *Orpopojan valssi* -kappaleessa. Myös tässä kappaleessa Tanner korostaa usein tahdin toista iskuja ensimmäisen sijasta. Laulutapa on rubatomainen ja fraasien loppuja korostetaan fermaatein ja paisutuksin.

8.4.4 Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani (1911)

Muistiinpanoja vosikan renkinä ollessani kertoo 1900-luvun alun ”taksimiehestä”, hevosajurista, joka kuljettaa ihmisiä paikasta toiseen maksua vastaan. Laulu kuvaa värikkäästi erilaisia ihmistyyppejä, joita ”vosikka” kyyditsee. Kuljettaja näkee työssään niin hienoja rouvia kuin ravintolasta kotiutuvia miehiäkin. Monesti asiakkaat yrittävät saada matkastaan alennusta. ”Vosikka” yleensä suostuu, mutta vaatii usein korvaukseksi jotain mutta: viinaryypyn, ruokaa tai kenties suudelman. ”Vosikka” oli yksi Tannerin kehittämistä roolihahmoista, ja hän esitti kappaleen asianmukaisiin roolivaatteisiin pukeutuneena (Hirvisellä 1946, 9, 13, 14).

Kappaleen laulutyylillä on hyvin monipuolinen, se sisältää laajan kirjon erilaisia kuplettilaulun tyylipiirteitä. Kappaleessa on myös pitkiä, usean lauseen pituisia säestyksettä puheosuuksia. Puheosuudet on esitetty hyvin eloisesti ja ylikorostetusti.

Kappaleessa käytetään myös runsaasti nasaaliääntä. ”Naisten” (Tannerin roolihahmojen) osuudet puhutaan falsettiäänellä. Tanner matkii myös humalaisten miesten sammaltavaa, ruotsinkielistä puhetta. Varsinaisissa lauluosuuksissa nasaaliääntä käytetään koko kappaleen ajan, välillä kevyemmin, välillä voimakkaammin. Merkillepantavaa on ensimmäisessä säkeistössä esiintyvä voimakas l-kirjaimen korostaminen. Lisäksi Tannerin tulkinta sisältää huudahduksia sekä vihellyksiä säännönmukaisesti samoissa paikoissa joka säkeistössä. Kappaleessa on myös yksi glissando. Kappaleessa on lisäksi joka säkeistössä merkityksettömiä, toistuvia kuplettirallatuksia.

8.4.5 Puhelimessa (1926)

Puhelimessa naureskelee puhelimelle, aikakauden muoti-ilmiölle. Tässäkin kappaleessa Tanner esittelee erilaisia ihmistyyppejä. Suurin osa kappaleesta on säestyksetöntä puhetta. Tanner matkii liikemiestä, konttorityttöjä ja ”Matami Söderberskaa”. Kappaleen olennaisin anti onkin erilaisissa puheimitaatioissa, jotka ovat karrikoituinkin kuvailevia ja aidontuntuksia. Tanner sijoittaa puheosuuksiinsa sinne tänne lyhyitä ruotsinkielisiä lauseita. Kappaleessa naureskellaan myös sille, miten eri tavoin ihmiset käyttävät puhelinta; toinen lausuu puhelimeen vain muutaman sanan, toinen taas puhuu pitkän monologin taukoa pitämättä. Monesti puhelinkeskustelun pääpiirteet voi arvata, vaikka kuuleekin vain toisen henkilön puheosuuden. Tätä seikkaa on käytetty hyväksi kappaleen puheosuuksissa. Vaikka Tanner puhuu yksin, kuulija voi mielessään täydentää keskustelun Tannerin kommenttien perusteella.

Laulutyylin ominaisuudet tulevat esiin kappaleen säkeistöjen alku- ja loppupuolilla. Niiden väliin sijoittuvat puheosuudet. Säkeistöjen alussa Tanner laulaa aina nasaaliäänellä, puheosuuksien jälkeen hän laulaa pakottomasti ja ilman nasaaliääntä. Nasaaliäänellä laulettuja kohtia täydennetään vielä puheenomaisella laulutavalla, huudahduksilla ja painokkaalla laulutavalla. Säkeistöjen lopussa olevissa osuuksissa Tanner käyttää joitakin pieniä tehostetaukoja.

9 JOHTOPÄÄTÖKSET

9.1 Laulujen aiheet Juha Vainion ja vertailuaineiston kappaleissa

Tutkimusmateriaali osoittautui laulunaiheiltaan monipolviseksi mutta myös varsin yhtenäiseksi perinteeksi. Vaikka jokainen kuplettitekstin tekijä on voinut tehdä lauluja omien ideoidensa ja mieltymystensä pohjalta, on kiinnostavaa huomata, että monet laulunaiheet toistuvat eri kuplettilaulajien tuotannoissa. 1900-luvun valtavasta yhteiskuntarakenteen muutoksesta huolimatta useat kuplettien teemat ovat inspiroineet kuplettien tekstittäjiä ja esittäjiä yhä uusiin tulkintoihin samoista laulunaiheista. Jokainen tekstintekijä ja kuplettilaulaja on kuitenkin tuonut lauluihin omia ideoitaan ja näkemyksiään, jolloin vanhatkin aiheet ovat saaneet tuoreen ilmeensä. Kaikilta tämän tutkimuksen laulajilta löytyi ajan ilmiöitä kuvaavia lauluja, kansanhimisten maailmankuvasta kertovia kappaleita, byrokratiaa vastustavia lauluja, juhlatilaisuuksien ja juhlimisen sekä erilaisten ihmistyyppien kuvauksia, alkoholinkäytöstä kertovia kappaleita sekä kulkuriaiheisia lauluja ja niiden variantteja.

Kupletin kehitys ja laulujen aiheet heijastavat suomalaisen yhteiskuntarakenteen ja yleisen arvomaailman muutoksia. Kaikki tutkimusmateriaalin laulajat kommentoivat oman aikansa ilmiöitä aktiivisesti. Juuri ajankohtaisten aiheiden kuvauksien kautta kupleteista piirtyvät esiin lähihistorian tapahtumat, mutta toisaalta myös virallisen historiankirjoituksen ulkopuolinen ”pienen ihmisen maailmankuva”. Tanner lauloi vuosisadan alussa puhelimen ihmeistä, Jurva kuvasi 1930-luvulla kieltolain jälkeisiä tunnelmia ja Lavi lauloi 1960-luvun lopulla keskioluen vapautumisesta. Juha Vainion lauluissa luonnonsuojelu ja ympäristöongelmat sekä maaseudun tyhjeneminen ja syrjäytyminen ovat keskeisellä sijalla. Kuplettien ajankohtaiset aiheet saattavat tehdä lauluista lyhytikäisiä, mutta toisaalta ne tuoreutensa takia tallettavat jälkipolville terävää ja tarkkanäköistä ajankuvaa. Juha Vainion kappaleissa on hyödynnetty paljon ajankohtaisia teemoja. Esimerkiksi kappale *Vanhojapoikia viiksekkäitä* oli suora kannanotto 1980-luvun norppiensuojelutilanteeseen. ”Suuri Saimaa mut sata on hylkeitä vaan”, toteaa Vainio laulussaan. Norppien lukumäärä oli laulun syntymävuonna 1982 sadan yksilön luokkaa. Tarkat havainnot ja kommentit tallentuvat iskemiin ja kupletteihin ja säilyvät myöhemmille vuosikymmenille ja sukupolville muistona

syntymääjankohdastaan. Vainiolla on myös runsaasti yhteiskuntakriittistä materiaalia, joka on säilyttänyt ajankohtaisuutensa meidän päiviimme asti ja pysynee ajankohtaisena myös tulevaisuudessa. Monet kupletinaiheet, kuten Vainion luonnonsuojelu-, doping- ja syrjäytymisaiheiset laulut säilyvät kuitenkin ajankohtaisina vuosikymmenestä toiseen. Esimerkiksi doping-aiheinen teksti *Mummun aineet* on edelleen ajankohtainen.

Tutkimusmateriaalista löytyi runsaasti ”tavallisen” kansanhmisen maailmankuvasta kertovia lauluja. Kaikki tämän tutkimuksen kupletistit kuvasivat eri tavoin kansanhmisen elämänarvoja ja ajatusmaailmaa. Kupleteista hahmottuva maailmankuva oli yllättävän yhtenäinen. Keskeinen kupleteista hahmottuva teema oli yksilöllisyyden ja yksilönvapauden korostaminen. Erityisen lähellä toisiaan olivat Vainion ja Lavin näkemykset vapaasta kansalaisesta; näkemykset tulevat selkeästi esiin Vainion kappaleista *Panaman konsuli* ja *Viimeinen lättähattu* sekä Lavin kappaleesta *Kaljahanat aukes*. Kappaleille on yhteistä yksilön omien ajatusten ja arvojen merkityksen korostaminen ylhäältä määrättyjen, valmiiden ajatusmallien sijasta.

Byrokratian vastustus -teema oli yksi keskeisimpiä kupletinaiheita, joka esiintyi kaikilla tutkimusmateriaalin laulajilla, myös Vainiolla. Myös ”herrojen” ja kaikenlaisen turhantärkeyden vastustaminen on kupletin tärkeä teema. Toisaalta byrokratian vastustus on niin Vainiolla kuin muillakin kuplettilaulajilla myös yhteiskuntakritiikkiä ja kannanotto humanismin ja itsenäisen yksilön puolesta. Byrokratiaa ja ”herroja” vastustetaan avoimen pilkallisesti esimerkiksi Helismaan kappaleessa *Varmuuden vuoksi*, Lavin laulussa *Kaljahanat aukes* sekä Vainion kappaleissa *Herrat Helsingin* ja *Käyn ahon laitaa*. Toisaalta byrokratian vastustus -teema ilmeni joissakin kappaleissa hienovaraisemmin, kuten Vainion kappaleissa *Pankinjohtajan vapaailta* ja *Viiskymppisen viisu*. Myös Heinonen (1997, 209–210) esittää, että Vainion tuotannossa on ”herraviha”-teema, jossa näkyy ajatus ”herroista” tavallisen ihmisen vastakohtana. Epäilemättä tällainen teema on löydettävissä useasta Vainion kappaleesta (tutkimusmateriaalissa kappaleet *Herrat Helsingin* 1965 ja *Viiskymppisen viisu* 1989). Toisaalta ”herraviha” on myös säännönmukaisesti kupleteista löytyvä ominaisuus, joka löytyy myös kaikkien tässä tutkimuksessa mukana olevien kupletti- ja iskelmälaulajien lauluista.

Juhlatilaisuuksia ja juhlimista kuvaavia kappaleita olivat Vainion urheilutapahtumasta ja dopingin käytöstä kertova kappale *Mummun aineet*, Helismaan metsätyömiesten lauantai-illasta kertova laulu *Tili-tuli-lauantaina*, Lavin keskikaljan vapautumisesta kertova, maalaismiehen pirtujuhlia kuvaava *Kaljahanat aukes* sekä Jurvan tanssikupletti *Viipurin Vihtori*. Kappaleille on yhteistä aiheen humoristinen käsittelytapa. Juhlatilaisuuksien kuvaukset voivat monesti olla myös suomalaisen alkoholikulttuurin kuvauksia. Kenties hieman yllättäen alkoholinkäyttö ja juhlinta esiintyivät yhtä aikaa vain yhdessä tutkimusmateriaalin kappaleessa, nimittäin Helismaan laulussa *Tili-tuli-lauantaina*. Muita alkoholia ja alkoholinkäyttöä käsitteleviä kappaleita olivat Vainion kappale *Panaman konsuli* sekä kaunis kappale *Vanha salakuljettaja Laitinen*, jossa puhutaan ikääntyneestä alkoholin salakuljettajasta sekä Tannerin *Vosikan renkinä*, jossa ajuri hyväksyy ”naukun” ajokyytinsä maksuksi.

Tutkimusmateriaalissa esiintyi myös monia erilaisten ihmistyyppien kuvauksia. Ihmistyyppien luonnehdinnat olivat monesti karrikoiduja ja liioittelevia, mutta myös rehellisiä, reheviä ja parodisuudessaankin todentuntuksia. Hyvä kuplettilaulu on kolmen minuutin tarina, jonka aikana laulaja ehtii pilapiirtäjän tavoin muutamalla terävällä luonnehdinnalla piirtää kohteestaan tuoreen ja tarkkanäköisen kuvan. Kuplettilauluun kuuluu erottamattomana osana huumori. Parhaat kuplettilaulut suhtautuvat kritiikistä huolimatta kohteisiinsa inhimillisellä lämmöllä; taitava kuplettitekstittäjä ja laulaja pystyy lyhyessäkin kupletissa hahmottelemaan kohteestaan moniulotteisen kuvan. Osuvia eri ihmistyyppien kuvauksia olivat esimerkiksi Vainion *Playboy 60 vuotta*, Helismaan *Tili-tuli-lauantaina* sekä Tannerin esittämät kappaleet *Kalle Aaltonen* ja *Vosikan renkinä*.

Kulkuriteema on yksi hyvin keskeinen kuplettien aihe. Erityisesti Tanner ja Jurva suosivat kappaleissaan kulkuriteemaa. Aihetta käsiteltiin Jurvan esittämissä kappaleissa *Pohjanmaan junassa* ja *Kaunis Veera eli Balladi Saimaalta*. Tannerin kulkuriteemaisia esityksiä olivat kappaleet *Kulkurin valssi* sekä *Orpopojan valssi*. Kulkuriteema oli keskeisellä sijalla myös Helismaan tuotannossa, vaikka se ei juurikaan esiinny tähän tutkimukseen valituissa Helismaan laulamissa kappaleissa. Myös Vainion tuotannossa on nähtävissä kulkuriteeman muunnelmia ja variantteja. Esimerkiksi Vainion kappaleet *Albatrossi* ja *Panaman konsuli* käsittelevät yksilövapauden ajatusta hieman samankaltaisesti kuin vanhemman kuplettiperinteen kulkuriteemaiset kappaleet. Vainiolla

kulkuriteeman käsittely saa kuitenkin realistisempia muotoja kuin varhaisemmillä kuplettilaulajilla: Vainio käsittelee aihetta kenties hieman filosofisempana kysymyksenä kuin varhaisemmat kuplettilaulajat, joilla kulkuritematiikka näkyy konkreettisena, keikkailevan laulajan elämänmallina.

Helismaalle ja Vainiolle yhteinen tema oli maskuliinisen mieskuvan parodioiminen. Sekä Helismaalla että Vainiolla on tutkimusmateriaalissa useita kappaleita, joissa naureskellaan miesten mahtailutarpeelle. Esimerkiksi Vainion kappaleet *Tulta päin* ja *Kauhea kankkunen* sekä Helismaan laulut *Tili-tuli-lauantaina* ja *Sorsanmetsästy*s kuvaavat miehistä uhoa ja pätemisentarvetta hyvin humoristisella tavalla. Yhteistä kaikille näille kappaleille on se, että ne on laulettu minämuodossa. Vaikka kuplettilaulujen tekstit ovatkin yleensä fiktiota, on miehisen uhon kuvaaminen silti myös itseironiaa laulajien taholta. Kupletin teho perustuu monesti juuri siihen, että ne sisältävät sekä todellisia että kuvitteellisia aineksia.

Vainion tuotannosta nousi esiin myös teemoja, joita aikaisemmillä kuplettilaulajilla ei juurikaan esiintynyt. Aikaisemman kuplettiperinteen kommentointi on eräs mielenkiintoinen Vainion tuotannossa esiintyvä tema. Kappaleessa *Kun soitti Dallapé* kuvataan aikaisempaa kuplettiperinnettä – kappaleessa mainitaan nimeltä varhaisemmat kupletti- ja iskelmälaulajat Matti Jurva ja Georg Malmstén. Kappaleessa *Aleks ja Jaan* viitataan sekä kappaleen tekstityksellä että kertosäkeen melodialla kuplettikappaleeseen *Tullaan tullaan* (ks. s. 111–112). Muusikoiden ja muusikkoelämän parodiointi on muutenkin erityisesti Vainiolle tyypillinen laulunaihe, joskin myös Jurvan *Viipurin Vihtori* käsittelee tanssiais- ja muusikkoteemaa humoristisesti. Vainiolla muusikkoparodiat keskittyivät lähinnä jazzmuusikoiden kuvaamiseen. Muusikkoparodiat ovat luonteeltaan empaattisia ja myötäeläviä.

Ympäristöongelmat ja luonnonsuojelu oli yksi erityisesti Vainiolle tyypillinen kuplettilaulun tema. Luonnonsuojeluaihe kuvastaa paitsi Vainion luonnonsuojeluun liittyviä näkemyksiä, myös yleisen tietoisuuden kasvua luonnonsuojeluun liittyvissä asioissa. Vaikka Helismaakin kirjoitti kauniita luontoaiheisia kappaleita, hänen luontokäsityksensä oli vielä myyttinen ja sadunomainen. Vainion kappaleiden luontosuhde on herkkä mutta myös realistinen – luonnonsuojelun merkitystä korostetaan eri tavoin lukuisissa Vainion luontoaiheisissa kappaleissa. Usein

kappaleessa saattaa olla vain lyhyt viittaus luontoon, mutta se on kuitenkin ilmaistu siten, että kuuliija voi halutessaan löytää tekstistä selvän kannanoton. (Ks. esim. kappaleet *Vain sorsa lentää pohjoiseen* s. 94, *Käyn ahon laitaa* s. 92, *Mummun aineet* s. 107 ja *Vanhojapoikia viiksekkäitä* s. 98.) Maaseudun autioitumien on myös yksi tärkeä Vainion tuotannosta esille nouseva aihe. Teeman käsittely on monesti hyvin hienovaraista. Monet Vainion laulamat kappaleet ovat tarinoita, joissa kuvataan ikääntyvää, syrjäseudulla asuvaa miestä. Vainion kappaleet ovat monikerroksisia ja niihin on saatettu kirjoittaa sisäkkäin useitakin tarinoita. Monesti syrjäseutujen miehet ovatkin Vainion kappaleissa selviytyjiä, jotka näennäisestä vanhakantaisuudestaan huolimatta saavuttavat elämässään henkisen vapauden juuri itsepäisyytensä ja itsenäisyytensä takia (vrt. Heinonen 1997, 210–211). Vainio kuvaa laulujensa päähenkilöitä empaattisesti. Toisaalta kappaleet ovat myös avoimia erilaisille tulkinnoille – laulut on mahdollista nähdä hyvin monella tavalla.

Vanheneminen on myös tärkeä Vainion tuotannosta esiin nouseva teema. Suorasti tai epäsuorasti se tulee esiin tutkimusmateriaalin kappaleista *Albatrossi*, *Viimeinen lättähattu*, *Vanha salakuljettaja Laitinen*, *Playboy 60 vuotta* ja *Vanhojapoikia viiksekkäitä*. Yleensä Vainion suhtautuminen ikääntymiseen on melankolisen alistuvaa, mutta kappaleet *Playboy 60 vuotta* ja *Viiskymppisen viisut* käsittelevät teemaa keveämmin. Kappaleessa *Playboy 60 vuotta* Vainio naureskelee vanhenemista pelkäävälle playboylle. Vainion kappaleissa ”iloinen” ja ”surullinen” ovat riittämättömiä kuvauksia, sillä välillä huumorin alta voi pilkottaa myös surua ja alistumista ja vastaavasti synkkyyden ja murheen keskeltä voi näkyä utta toivoa ja iloa. Kriittisyys ja kapinointi muodostavat Vainion itse laulamassa tuotannossa selkeän vastaparin vaikeidenkin asioiden hyväksymiselle ja väistämättömään alistumiselle. Vastakohtaisuus tulee esiin Vainion tuotannossa yleensäkin, se ei ole ainoastaan vanhenemista käsittelevien laulujen ominaisuus.

Monet Vainion käyttämät laulunaiheet ovat ydinajatuksiltaan samoja, joita jo aikaisemmat kuplettilaulajat ovat käyttäneet. Vainion laulujen teemat sisältävät sekä aikaisemmassa perinteessä esiintyviä että uusia aiheita. Kappaleiden teemat kuvastavat paitsi kuplettilaulajien ja tekstittäjien persoonallisuuseroja, myös yhteiskuntarakenteen muutoksia 1900-luvulla. Vainio on kappaleiden aiheiden puolesta sekä uudistaja että traditionalisti. Vainion lauluista löytyy runsaasti yhtymäkohtia varhaisempaan

kuplettiperinteeseen. Toisaalta Vainio on myös tuonut iskelmä- ja kuplettiperinteeseen monia tuoreita aiheita.

9.2 Juha Vainion laulutavan suhde aikaisempaan kuplettilauluperinteeseen

9.2.1 Lomaxin parametreja soveltavan analyysin tulokset

Seuraavaksi esitetään tiivistetyssä muodossa luvun 4 tärkeimmät tulokset. Kaikista Lomaxin parametreista on koottu taulukot, joista näkyvät parametrien jakaumat kaikilla tutkimusmateriaalin laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Taulukoiden tulokset käydään sen jälkeen läpi myös sanallisesti. Taulukoissa analyysin tulokset on muutettu prosenttiluvuiksi, jotta Vainion ja vertailuaineiston kappaleet olisivat yhteismitallisia. Huomattakoon kuitenkin, että vertailuaineiston laulajien henkilökohtaiset prosenttiosuudet ovat laskettu vain viiden kappaleen aineistosta, joten luvut ovat karkeita ja lähinnä laulutyylin yleisiä ominaisuuksia kuvaavia. Kuten aikaisemmin on todettu, vertailuaineistoon on valittu mahdollisimman erityyppisiä kappaleita, eikä aineiston tilastollinen edustavuus ole ollut tutkimusmateriaalin kriteerinä. Toisaalta tutkimusmateriaalin analyysin perusteella on kuitenkin mahdollista kuvailla kuplettilaulun keskeisimpiä ominaisuuksia. Vertailuaineiston ja kaikkien laulajien yleisimmät vastausvaihtoehdot on merkitty taulukkoon tummennettuna. Joissakin tapauksissa Lomaxin parametrien tarkastelun tulokset oli jaettava useamman vaihtoehdon välille, sillä eräät Lomaxin vastausvaihtoehdot tuntuivat olevan liian karkeita kuvaamaan tarkasti kuplettilaulun tyylipiirteitä. Toisaalta laulajilla saattoi myös esiintyä samassa kappaleessa jopa keskenään vastakkaisia vastausvaihtoehtoja. Tässä työssä on ongelmallisissa tapauksissa käytetty puolikaita arvoja, jotta laulajien erilaiset tyylipiirteet tulisivat esiin analyysin tuloksista.

Taulukoita tarkastelemalla selviää, että vastaukset rajautuivat usein muutaman parametrin ympärille. Taulukoista on siten helppo havaita, mitkä ovat tärkeimpiä kuplettilaulun tyylipiirteitä. Tutkimusmateriaalista esiin tulevat näkökohdat ovat hyvin yhdenmukaisia, joten näyttää siltä, että Lomaxin parametrien analysoinnin avulla on mahdollista määritellä kuplettilaululle tyypillisiä ominaisuuksia. Lomaxin parametreja tarkastelemalla selviää, että monet kuplettilaulun tyylipiirteet esiintyvät

johdonmukaisesti tutkimusmateriaalissa ja laulajien yksilöllisistä eroista huolimatta laulutavasta hahmottuu selkeitä perusominaisuuksia, jotka esiintyvät kaikilla laulajilla, usein jopa melko saman suuruisin osuuksin.

Tekstin kertautuminen

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto n=20	yht. Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	5%	20%	20%	40%	20%	0%
b	90%	72.5%	70%	40%	80%	100%
c	5%	7.5%	10%	20%	0%	0%
d	0%	0%	0%	0%	0%	0%
e	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 1. Tekstin kertautuminen Vainiolla ja muilla laulajilla sekä vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 26.

Tekstin kertautuminen -parametrin yksiselitteinen tulos on se, että säkeistö-kertosäkeistö/kertosäe -muoto on kupletissa yleinen. Sekä Vainiolla että vertailuaineiston laulajilla esiintyi eniten b-vaihtoehtoa ”sanat dominoivat, mutta ne sisältävät myös toistoa ja/tai merkityksetöntä materiaalia”. Vaihtoehto a ”sanat ovat dominoivassa asemassa” oli kaikilla laulajilla toiseksi yleisin vastaus. Myös vaihtoehtoa c ”noin puolet tekstistä toistuu” esiintyi jonkin verran Vainiolla, Helismaalla ja Lavilla.

Tempo

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	7.5%	2.5%	10%	0%	0%	0%
b	25%	12.5%	30%	20%	0%	0%
c	35%	57.5%	40%	40%	70%	80%
d	30%	22.5%	20%	20%	30%	20%
e	7.5%	5%	0%	20%	0%	0%
f	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 2. Kappaleiden tempot Vainiolla ja muilla laulajilla sekä vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 26.

Myös tempo-parametrin analyysi tuotti yhdenmukaisia tuloksia. Kaikilla laulajilla vaihtoehto c ”hidas tempo” oli yleisin vastaus. Hitaat tempot näyttävät olevan kupleteissa yleisiä. Myös vaihtoehtoa d ”keskinopea tempo” esiintyi kaikilla varsin runsaasti. Vainiolla, Helismaalla ja Lavilla esiintyi myös melko paljon vaihtoehtoa b ”kohtalaisen hidas tempo”. Tannerin ja Jurvan laulamat kappaleet olivat keskimäärin hieman nopeampia kuin muiden laulajien esittämät laulut, sillä heillä ei esiintynyt lainkaan vaihtoehtoja a ”hyvin hidas tempo” ja b ”kohtalaisen hidas tempo”. Vainion vastaukset jakaantuivat tasaisesti vaihtoehtojen a–e välille, tosin hänelläkään ei esiintynyt vaihtoehtoa f ”hyvin nopea tempo”.

Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	0%	0%	0%	0%	0%	0%
b	2.5%	15%	0%	0%	0%	60%
c	42.5%	35%	70%	30%	0%	40%
d	55%	50%	30%	70%	100%	0%
	yht.100% yht.100%		yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 3. Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 27.

Lauluosuuden vapaarytmisyyttä kuvaava taulukko osoittaa, että kuplettilaulujen vapaarytmisyys vaihtelee tutkimusmateriaalissa ”voimakkaan rubaton” (vaihtoehto b), ”kohtalaisen rubaton” (vaihtoehto c) ja tarkasti laulettuun rytmiin eli vastauksen ”ei rubatoa” (vaihtoehto d) välillä. Muilla paitsi Tannerilla yleisimmät vaihtoehdot ovat ”kohtalainen rubato” (vaihtoehto c) ja ”ei rubatoa” (vaihtoehto d). Tannerilla yleisin vastaus on ”voimakas rubato” (b-vaihtoehto), sillä Tanner laulaa pianon säestyksellä vapaammassa tempossa kuin muut tutkimuksen laulajat. Vertailuaineiston laulajilla vastaukset painottuivat selkeästi jommankumman vaihtoehdon, kohtalaisen rubaton tai tarkasti laulettuun rytmiin puolelle. Vainion vastaukset jakaantuivat melko tasaisesti c- ja d-vaihtoehtojen kesken. Vainiolla esiintyy niukasti myös vastausta ”voimakas rubato” (vaihtoehto b). Vainion kappaleiden vastausten hajonta on vertailuaineiston laulajien kappaleita suurempi, muilla laulajilla vastaukset jakaantuvat kahden vaihtoehdon välille.

Glissandojen liu'unnan määrä

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	0%	0%	0%	0%	0%	0%
b	5%	12.5%	40%	0%	0%	60%
c	72.5%	52.5%	60%	80%	0%	40%
d	22.5%	35%	0%	20%	100%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 4. Glissandojen liu'unnan määrä Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 27.

Kaikkien tutkimusmateriaalin laulajien kappaleissa esiintyy glissandoja. Glissandojen liu'unnan määrä vaihtelee kuplettilaulajilla vastausten ”hyvin runsaasti glissandoa” (vaihtoehto a), ”paljon glissandoa” (vaihtoehto b) ja ”jonkin verran glissandoa” (vaihtoehto c) välillä. Runsainta glissandojen käyttö on Tannerilla. Vainion ja Lavin vastaukset ovat hyvin samankaltaisia; molemmilla c-vastaus ”jonkin verran glissandoa” on hallitsevin vaihtoehto. Jurva ei käytä glissandoja lainkaan. Helismaan ja Tannerin kappaleissa esiintyy paljon b-vaihtoehtoa ”paljon glissandoa”. Runsainta glissandojen käyttö on siis Tannerilla ja Helismaalla. Vainio ja Lavi käyttävät glissandoja niukemmin.

Vokaalinen laajuus

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	0%	0%	0%	0%	0%	0%
b	0%	0%	0%	0%	0%	0%
c	82.5%	30%	0%	60%	0%	60%
d	17.5%	70%	100%	40%	100%	40%
e	0%	0%	0%	0%	0%	0%
f	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 5. Vokaalinen laajuus Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 27.

Vokaalinen laajuus kuvaa kuplettilaulun sointia ja äänenväriä. Kaikki tutkimuksen vastaukset mahtuivat kahden vaihtoehdon, ”puheäänän” (vaihtoehto c) ja ”leveän äänen” (vaihtoehto d) välille. Helismaa ja Jurva käyttävät kaikissa kappaleissa ”leveää ääntä”. Lavi, Tanner ja Vainio käyttävät vaihdellen leveää ja puheääntä. Kaikista tutkituista laulajista Vainiolla puheäänän käyttö on selvästi runsainta.

Nasaalisuus

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	20%	17.5%	20%	0%	0%	50%
b	17.5%	25%	60%	40%	0%	0%
c	10%	12.5%	20%	0%	0%	30%
d	17.5%	15%	0%	0%	40%	20%
e	35%	30%	0%	60%	60%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 6. Nasaalisuus Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 28.

Nasaalisuus-parametri tuotti kiinnostavia tuloksia. Tutkimusmateriaalissa esiintyi suuria vaihteluita eri laulajien välillä. Laulajien erilaiset laulutyyliä tulevat hyvin esiin taulukosta. Vastaukset hajaantuivat kaikkien valittavien vaihtoehtojen välille. Vainion kappaleiden vastaukset jakaantuivat tasaisimmin eri vaihtoehtojen kesken. Vainio laulaa välillä voimakkaasti nasaalilla äänellä, välillä tavallisella äänellä, joka ei ole soinniltaan nasaali. Lavilla äänenkäyttö on samankaltaista kuin Vainiolla, mutta Vainion vastauksissa ilmeni enemmän ääriarvoja ”hyvin paljon nasaalisuutta” (vaihtoehto a) ja ”hieman tai ei lainkaan nasaalisuutta” (vaihtoehto e). Helismaalla ja Tannerilla voimakkaan nasaaliäänen käyttö on runsasta.

Karheus

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	10%	0%	0%	0%	0%	0%
b	20%	5%	0%	20%	0%	0%
c	15%	47.5%	20%	80%	30%	60%
d	35%	42.5%	80%	0%	50%	40%
e	20%	5%	0%	0%	20%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 7. Karheuden määrä Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 28.

Karheuden määrä oli runsainta Vainion esittämissä kappaleissa. Vainion vastaukset jakaantuivat tasaisesti eri vaihtoehtojen välille. Vainiolla, Helismaalla ja Jurvalla yleisin vastaus oli ”hieman karheutta äänessä” (vaihtoehto d). Vainiolla esiintyi välillä runsaasti karheutta. Kaikissa Vainion kappaleissa karheutta ei kuitenkaan esiinny. Koko tutkimusmateriaalissa yleisimmät arvot olivat ”kohtuullisen karhea ääni” (vaihtoehto c) ja ”hieman karheutta äänessä” (vaihtoehto d).

Aksentointi

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	22.5%	17.5%	20%	30%	0%	20%
b	20%	42.5%	40%	30%	80%	20%
c	57.5%	40%	40%	40%	20%	60%
d	0%	0%	0%	0%	0%	0%
e	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 8. Aksentointi Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 29.

Aksentointi-parametrin analyysi osoittaa, että kupletille on tyypillistä voimakkaan aksentin käyttö. Kaikki tutkimuskappaleet hajaantuivat vastausten ”hyvin voimakas aksentti” (vaihtoehto a), ”voimakas aksentti” (vaihtoehto b) ja ”kohtuullinen, normaali aksentti” (vaihtoehto c) välille. Vainiolla ja Lavilla hallitsevin vaihtoehto on ”kohtuullinen, normaali aksentti”. ”Voimakas aksentti” (vaihtoehto b) on tyypillinen ominaisuus Jurvalle. Helismaalla voimakas ja kohtuullinen aksentti ovat yhtä suuria osuuksia. Kaikilla muilla paitsi Jurvalla esiintyy myös vaihtoehtoa ”hyvin voimakas aksentti” (vaihtoehto a). Tuloksista voi siis päätellä sen, että korostettu aksentointi on tyypillinen kuplettilaulun ominaisuus, jota esiintyy kaikilla tutkimusmateriaalin laulajilla.

Konsonanttien lausuminen

Parametrin arvo	Vainio n=20	Vertailuaineisto yht. n=20	Helismaa n=5	Lavi n=5	Jurva n=5	Tanner n=5
a	27.5%	25%	20%	40%	30%	10%
b	35%	55%	60%	20%	70%	70%
c	37.5%	20%	20%	40%	0%	20%
d	0%	0%	0%	0%	0%	0%
e	0%	0%	0%	0%	0%	0%
	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%	yht.100%

Taulukko 9. Konsonanttien lausuminen Vainiolla, vertailuaineiston laulajilla ja vertailuaineistossa kokonaisuutena. Katso parametrin vastausvaihtoehdot sivulta 29.

Konsonanttien lausuminen -parametrin vastaukset jakaantuivat vaihtoehtojen ”hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen” (vaihtoehto a), ”selkeästi äännetyt konsonantit” (vaihtoehto b) ja ”selkeä, normaali ääntäminen” (vaihtoehto c) välille. Kappaleissa ei esiintynyt vaihtoehtoja ”veltto ääntäminen” (vaihtoehto d) ja ”hyvin veltto ääntäminen” (vaihtoehto e). Vainiolla ja Lavilla yleisin vastaus oli ”selkeä, normaali ääntäminen” (vaihtoehto c). Helismaalla, Jurvalla ja Tannerilla yleisin vaihtoehto oli ”selkeästi äännetyt konsonantit” (vaihtoehto b). Vainiolla ja Lavilla vaihtoehdot jakaantuivat melko tasaisesti, muilla kuplettilaulajilla runsasta konsonanttien lausumista kuvaavat vaihtoehdot a ja b antoivat tulokseksi korkeita arvoja. Oleellisinta kuplettilaulutyylin kannalta on, että kaikki laulajat lausuiivat konsonantteja selkeästi. Kaikilla laulajilla esiintyy runsaasti ääriarvoja ”hyvin voimakkaasti artikuloitui ääntäminen” (vaihtoehto a) ja ”selkeästi äännetyt konsonantit” (vaihtoehto b). Konsonanttien korostettua lausumista voi siten pitää selkeänä kuplettilaulutyylin ominaispiirteenä.

Muihin kuplettilaulajiin verrattuna Vainion laulutyylin ominaisuudet vaikuttavat usein varsin monipuolisilta. Useissa tapauksissa vastukset ovat jakautuneet tasaisesti juuri Vainion tutkimusmateriaalissa. Vastausten arvioinnissa on kuitenkin otettava huomioon, että Vainion vertailuaineiston laulajien aineistoja neljä kertaa suurempi tutkimusmateriaali tuottaa luonnollisesti monipuolisempia vastuksia kuin

vertailuaineiston laulajien viiden kappaleen materiaalit. Vainion kappaleet ovat myös olleet lähtökohtana Lomaxin parametrien valinnalle – aineistoon on pyrittykin valitsemaan parametreja jotka kuvaisivat kattavasti Vainion tyyliä. Tämän tutkimuksen perusteella ei siis voi tehdä johtopäätöstä, jonka mukaan Vainion laulutyylin ominaisuudet olisivat ehdottomasti monipuolisempia kuin muilla laulajilla, vaan pikemminkin Lomaxin parametrit kuvaavat kattavimmin Vainion laulutapaa.

9.2.2 Yksityiskohtaisen kuulonvaraisen analyysin tulokset

Vainion laulutyyliin on paljon yhtäläisyyksiä vanhemman kuplettilaulutavan kanssa. Toisaalta Vainion laulutavassa näkyy myös selvästi iskelmämusiikin ja jazzmusiikin vaikutus. Tärkeimpiä Juha Vainion käyttämiä laulutyylin tehokeinoja olivat tutkimusmateriaalin perusteella taukojen käyttö, pehmeä lauluääni, sanan merkitystä painottava laulutapa, rytmisesti notkea fraseeraus, nasaaliäänien käyttö ja huudahdukset. Kuoron käyttö oli keskeinen tekijä kappaleiden sovituksissa.

Taukojen käyttö on yksi keskeisimpiä Vainion laulutavan tyylikeinoja. Seitsemässätoista Vainion esittämässä kappaleessa taukojen käyttö oli selkeä laulutavan ominaisuus. Taukojen avulla Vainio korostaa laulun tekstisisältöä. Taukojen käyttö saa aikaan sen, että Vainion laulujen tulkinta muistuttaa tarinankerrontaa ja teatterilaulua. Taukojen käyttö on hyvin tyypillinen jazzlaulutavan ominaisuus; Vainion laulutyyliin näkyykin selvästi hänen kiinnostuksensa jazzmusiikkiin. Vainio korostaa laulujensa tekstisisältöä myös taukojen yhteydessä esiintyvillä glissandoilla (ks. s. 104). Lisäksi eräissä Toivon Kärjen sävellyksissä fraasien loppuissa olevien melodian kvartti- ja sekstihyppyjen jälkeisillä tauoilla korostetaan kappaleen riimejä (ks. s. 81). Myös kaikki vertailuaineiston laulajat käyttivät taukoja kuplettilaulun tehokeinona. Erityisen tyypillisiä ne olivat Reino Helismaalle. Kenties juuri sen takia Vainio ja Helismaa laulavat kuulostavat laulajien äänenväri-eroista huolimatta paikoitellen hyvinkin samankaltaisilta, vaikka Vainio ei laulakaan jatkuvasti nasaaliäänellä, kuten Helismaa.

Pehmeä lauluääni on myös selkeä Vainion laulutavan ominaisuus, jota ilmeni neljässätoista Vainion esittämässä kappaleessa. Vainio laulaa yksittäisiä osuuksia kappaleistaan pehmeällä äänellä jo 1960-luvun kappaleissaan, mutta selkeämmäksi

laulutavan tyylikeinoksi se muuttuu hänellä 1970-luvun puolivälin tienoilla. Tuolloin myös Vainion lauluääni muuttuu luonnollisemmaksi ja kappaleiden aiheet alkavat saada uudenlaista syvyyttä. Pehmeää ääntä esiintyy Vainiolla sekä yleisenä lauluäänen ominaisuutena kokonaisissa kappaleissa että erillisenä tyylikeinoina yhtä tai useampaa laulufraasia korostamassa. Vainion lauluääni muuttui vuosien myötä äänenväriltään karheammaksi. Vainion laulutapa puolestaan muuttui pehmeämmäksi Vainion uran toisella puoliskolla. Myös Helismaa, Lavi ja Jurva käyttävät tutkimusmateriaalin kappaleissa jonkin verran pehmeää ääntä, mutta heillä se ei ole yhtä keskeinen laulutavan ominaisuus kuin Vainiolla.

Vainio käyttää 1960-luvun kappaleissaan enemmän nasaaliääntä kuin myöhempinä vuosikymmeninä. Kappaleiden asiasisältöä nasaaliääni korostaa vielä Vainion lopputuotannossakin, mutta silloin se on laulussa mukana nimenomaan kertovana, laulun asiasisältöä korostavana tyylikeinona eikä lauluäänen ominaisuutena. Nasaaliääni muuttuu siten vähitellen pilalaulun yleispiirteestä jäsenyneeemmäksi tyylikeinoksi, jonka avulla voidaan korostaa yksittäisiä sanoja tai lauseita, sekä ilmaista laulajan kanta käsillä olevaan asiaan. On kuitenkin syytä muistaa, että Vainio käyttää nasaaliääntä jo 1960-luvun tuotannossa varsin samalla tavalla kuin uransa loppupuolella, yksittäisiä sanoja ja lauseita korostaen. Vainion lauluääni sen sijaan yleisesti ottaen pehmenee ja muuttuu luonnollisemmaksi jo 1970-luvun lopulla, siinä mielessä nasaaliäänen käyttö siis vähenee Juha Vainion laulamassa tuotannossa. Nasaaliäänen käyttö on hyvin keskeinen tyylikeino kuplettilaulussa ja sitä käyttävät runsaasti myös kaikki vertailuaineiston laulajat. Nasaaliäänen käyttö on hyvin voimakkaasti funktionaalista – sen avulla laulaja ilmaisee parodisen suhtautumistapansa käsittelemäänsä asiaan.

Sanan merkitystä painottava laulutapa on hyvin keskeinen Vainion laulutavan ominaisuus. Onomatopoeettisesti tai painokkaasti lausutut sanat tai lauseet korostavat laulujen tekstisisältöä voimakkaasti. Kuten taukojen käyttö, myös sanan merkitystä korostava laulutapa kiinnittää kuulijan huomion laulun tekstisisältöön. Tämäkin kuplettilaulun tyylipiirre löytyi myös kaikilta vertailuaineiston laulajilta. Vainion lisäksi Reino Helismaa käyttää kupleteissaan erityisen runsaasti onomatopoeettisia ja korostettuja sanoja.

Juha Vainion 1960-luvun kappaleissa on varsin paljon huudahduksia ja lyhyttä replikointia. Replikointi ja muut samankaltaiset tyylikeinot korostuvat Vainion varhaistuotannossa, mutta ne pysyvät Vainion repertuaarissa koko hänen laulajan uransa ajan. Pääosin niitä ilmenee humoristisissa ralleissa. Lauuosuuksien välissä, välisoiton aikana saattaa nauhoilta kuulua lyhyitä lausahduksia, kannustushuutoja, myhäilyjä tai tehostehuudahduksia. Jotkut huudahdukset ja kommentit kuuluvat levyiltä selvästi, toiset taas ovat hyvin hiljaisia ja niin epäselviä, ettei niistä saa usean kuuntelukerran jälkeenkään selvää. Pidempiä, useiden lauseiden mittaisia puheosuuksia ei Vainion kappaleissa ilmene. Lausahduksista esimerkiksi sopii kappale *Tulta päin*, jonka lopussa Vainio nuuhkaisee kuuluvasti ja lausuu: ”Missä palaa?”. Repliikki tuo oman lisänsä kärsimättömän palomiehen työinnosta kertovaan tarinaan. Tyypillisimmillään huudahdukset esiintyvät humoristisissa lauluissa, mutta poikkeuksiakin ilmenee. Esimerkiksi kauniin *Vanha salakuljettaja Laitinen* -kappaleen välisosassa on yksi puhuttu lause. Monet replikoinnit ovat improvisoituja. Replikoinneilla ei monesti ole kappaleissa mitään itsenäistä tarkoitusta, vaan ne ovat pikemminkin mukana luomassa tunnelmaa ja ilmentämässä kappaleisiin kuuluvaa vapautta; kuplettilaulun ei tarvitse pysyä tiukasti ”kauniissa” lauluihanteessa vaan laulaja voi ”maustaa” esitystään haluamallaan tyylikeinoilla, kuten huudahduksilla. Huudahdukset, myhäilyt ja muut tarinankerronnan keinot voivat myös täyttää kappaleiden tekstiä, täydentää laulun sanomaa ja tunnelmaa. Huudahdukset ovat keskeisiä kuplettilaulun tyylikeinoja ja niitä käyttivät myös tutkimusmateriaalin laulajista Helismaa, Jurva ja Tanner.

Juha Vainion 1960-luvun kappaleille on tyypillistä varsin voimakkaasti korostettu laulutyyli. Laulutyylin keskeinen ominaisuus oli tuolloin selkeä artikulaatio, joka ilmenee sanojen voimakkaana ja selkeänä korostamisena. Vainio lauloi 1960-luvulla lähes yksinomaan humoristisia lauluja, joille oli lisäksi tyypillistä itsevarma laulutapa ja napakat, ajankohtaiset sanat. Toisaalta Vainion teksteissä ilmeni 1960-luvulta lähtien myös itseironiaa, kuten kappale *Tulta päin* osoittaa. Voimakas artikulaatio on erityisesti Vainion alkutuotannon keskeinen piirre. Vainio laulaa myöhemmänkin tuotantonsa selkeällä äänellä, mutta sanojen ylikorostunut lausuminen katoaa tuotannosta vähitellen 1970-luvun aikana. Muilla kuplettilaulajilla selkeä artikulaatio oli keskeisempi tyylipiirre. Kaikki vertailuaineiston laulajat käyttävät voimakasta artikulaatiota kuplettilaulun tyylikeinona.

Sovituksellisista keinoista keskeisin on Vainion tuotannossa kuoron käyttö. Kuoroa käytettiin kahdessatoista tutkimusmateriaalin kappaleessa. Monesti kuoro laulaa Vainion kanssa kertosäkeistön aikana niissä kohdissa, joissa tekstisisältö pysyy samana. Kun kertosäkeistö/kertosäe varioi ja esittelee uuden asian, Vainio laulaa tavallisesti yksin. Toisinaan tosin kuoro kuitenkin laulaa myös silloin kun tekstissä tulee esiin uusia aiheita. Vainion alkuaikojen tuotannon lauluissa käytetään yleensä yksiaänistä mieskuoroa. Vainion loppukauden kappaleissa käytetään usein sekakuoroa tai taustalaulajia. Vainion kuoron käytössä näkyy iskelmämusiikin vaikutus. Vertailuaineiston kuplettilaulajien kappaleissa ei yleensä käytetä kuoroa (poikkeuksia ovat Lavin kappale *Kaljahanat aukes* ja Jurvan esittämä kappale *Tullaan, tullaan*). Vainion kappaleissa on myös jonkin verran sovituksia, jotka korostavat laulun tekstisisältöä. Huuliharppusta puhuttaessa sovituksessa voidaan käyttää huuliharppua, kuten kappaleessa *Vanhojapoikia viiksekkäitä*. Urheilukilpailusta puhuttaessa sovitusta voi olla meluisa ja kiivastempoinen kuten kappaleessa *Mummun aineet*. Myös Helismaan kupleteissa esiintyy ”kuvittavaa” sovitusta melko runsaasti, esimerkiksi kappaleissa *Meksikon pikajuna* ja *Sorsanmetsästy*s.

Pää-äänen ja rintaäänien käytön vuorottelu tuli myös esiin Vainion laulutavasta, esimerkiksi kappaleista *Vanhojapoikia viiksekkäitä* ja *Pankinjohtajan vapaailta*. Vainion 1960-luvun tuotannossa rintaäänien käyttö liittyy ylikorostetun miehekkääseen laulutapaan. Myöhemmässä tuotannossa rintaäänien käyttö korostaa laulutekstin kannalta merkityksellisiä kohtia. Pää-ääntä Vainio käyttää toisinaan yhdessä nasaaliäänien kanssa ilmentämässä kevyttä, parodista suhtautumista laulussa käsittelemäänsä aiheeseen. Vainion lisäksi myös Helismaa käyttää rintaääntä laulun merkityssisällön korostajana. Toisaalta pää-äänien käyttö melodian korkeissa äänissä ja rintaäänien käyttö matalissa äänissä ovat toisaalta lauluäänienkäytön ominaisuuksia, eivätkä ne aina esiinny tekstisisältöä korostavassa merkityksessä.

Vainio käyttää kappaleissaan jonkin verran glissandoja. Vainiolla glissandojen käyttö liittyy usein kertovaan laulutapaan. Vainion laulutapa muistuttaa glissandojen käytön osalta muita tutkimuksen kuplettilaulajia. Kaikki vertailuaineiston laulajat käyttivät jonkin verran glissandoja kuplettilaulun tyylikeinona.

R-kirjaimen korostaminen on mielenkiintoinen kuplettilaulun tyylikeino. Vainion lisäksi sitä käyttävät vertailuaineiston laulajat Helismaa, Jurva ja Tanner. R-kirjainta käytettiin säännönmukaisesti miehisyttä korostavissa humoristisissa lauluissa – tyylikeinon tarkoitus oli siis miehisyyden parodiointi. Pisimmälle tyylikeinon vie Vainio kappaleessa *Playboy 60 vuotta*, jossa esiintyy peräti yhdeksän voimakkaasti sorahtavaa r-kirjainta.

Puheäänien käyttöä laulumelodioissa ilmeni Vainion kappaleissa jonkin verran. Vainiolla puheäänien käyttö oli kuitenkin selkeästi vähäisempää kuin muilla tutkimusaineiston laulajilla. Helismaa, Jurva ja Tanner käyttävät lauluissa runsaasti puheääntä. Myöskään puheosuuksia ei Vainio kappaleissa juuri ollut. Ainoa selkeä Vainion kappaleissa ilmenevä puheosuus on kappaleessa *Vanha salakuljettaja Laitinen*. Vertailuaineiston kappaleissa puheosuuksia oli ainoastaan Tannerilla.

Jazzmusiikin vaikutusta Vainion lauluissa on taukojen käytön lisäksi kolmimuunteisuus laulutavan ominaisuutena. Vainio käyttää kappaleissaan vaihdellen suoraa ja kolmimuunteista laulutapaa. Muilla tutkimusmateriaalin laulajilla kolmimuunteista laulutapaa ei esiintynyt. Rytmisesti vapaata laulutapaa esiintyy jonkin verran Vainion kappaleissa. Vapaarytmisyydellä tarkoitetaan tässä kuitenkin hyvin pieniä poikkeamia kappaleen peruspulssista. Tannerilla rytmiset poikkeavuudet perusrytmistä olivat suuria, mutta hän esiintyy äänitteillä pianistin säestyksellä, kun muilla laulajilla on säestäjänään orkesteri tai yhtye.

Varhaisemmissa kupleteissa on runsaasti merkityksettömiä ”ruma rillumma rillumma rei”-tyyppisiä hokemia. Vertailuaineistossa merkityksettömiä täytesäkeitä on Helismaalla, Jurvalla ja Tannerilla. Varsinaisia hokemia ei Vainiolla esiinny lainkaan, tosin kappaleessa *Herrat Helsingin* refrengi lauletaan ”lallatteleamalla” refrengin ensimmäisen laulukerran jälkeen. Lisäksi kappaleessa *Juhannustanssit* on lyhyt merkityksettömistä tavuista koostuva jazzsoolon pätkä. Molemmat mainitut kappaleet ovat Vainion uran alkuajoilta. Vainion myöhemmästä tuotannosta merkityksettömät täytesanat puuttuvat kokonaan.

Eräs Vainion laulutyyliin ominainen yleinen seikka on se, että hän säännönmukaisesti venyttää ja lyhentää nuottiarvoja sen mukaan, minkä mittaisia laulettavien sanojen tavut

ovat. Pitkän vokaalin tai diftongin sisältävä tavu lauletaan siis pitempänä nuottiarvona kuin lyhyen vokaalin sisältävä tavu. Tällöin sanat ryhmittyvät luontevasti puherytmin kaltaisiksi jaksoiksi.

Juha Vainion laulutapa muuttui vuosien saatossa melko paljon. 1960-luvun kappaleet lauletaan vielä varsin ”tehdyllä” äänellä, sanottavaa voimakkaasti korostaen, mutta vuosien kuluessa laulutapa pehmenee ja laulutavan korostukset muuttuvat hienovaraisemmiksi. Juha Vainion laulutavan eri ominaisuuden näkyvät jo varhaisimmissakin kappaleissa, mutta vuosien saatossa tyylikeinojen painopiste muuttui hiukan. 1960 ja -70-luvuilla iloiset ja äänekkäät ”rallit” olivat tuotannossa keskeisemmällä sijalla kuin loppukauden tuotannossa. Kuten esimerkiksi kappaleista *Pankinjohtajan vapaailta* ja *Viiskymppisen viisu* voi huomata, Vainio käyttää kuplettityylikeinoja myös loppukauden tuotannossaan, etenkin kepeämmissä kappaleissa. Olennaista on kuitenkin, että sitä mukaan kun vuodet kuluvat, laulutyylin ja myös laulutekstin tyylipiirteet muuttuvat yhä hienovaraisemmiksi. Muutamalla korostetulla sanalla Vainio saattaa painottaa haluamaansa asiaa jopa tehokkaammin kuin korostamalla tekstin sisältöä erilaisilla tyylikeinoilla koko kappaleen ajan.

Vainion kappaleet ovat musiikillisesti iskelmiä, mutta niiden esityskäytännössä on paljon yhtymäkohtia vanhempaan perinteeseen. Laulutavassaan Vainio käyttää runsaasti kuplittilaulusta periytyneitä tyylikeinoja. Kuplittilaulutyylillä hahmottui selkeästi omaleimaiseksi laulutavaksi ja vaikka Vainion tulkinnat ovat persoonallisia ja yksilöllisiä, hänen kuplittilaulutapansa muistuttaa paljon aikaisempien kuplittilaulajien tyylikeinoja. Toisaalta Vainio toi laulutapaan myös jazz- ja iskelmämusiikin vaikutteita.

9.3 Tutkimusmenetelmän arviointi ja kehitysmahdollisuudet

Tutkimusmenetelmä soveltui mielestäni hyvin kuplettien aiheiden ja kuplittilaulun tutkimiseen. Menetelmän vahvuudeksi voi laskea sen, että menetelmä kuvaa varsin tarkasti kuplittilaulua ja sen eri ilmenemismuotoja. Lomaxin tutkimusparametrien analyysi täydentää yksityiskohtaisen analyysin tuloksia, ja toisaalta sen avulla on myös mahdollista tarkistaa, ovatko eri aikoina tehdyt analyysit samasta kappaleesta samanlaisia vai erilaisia. Lomaxin parametrien analyysihan kartoittaa monessa

suhteessa samoja parametreja, joita aineistosta löytyy myös yksityiskohtaisen kuulonvaraisen analyysin avulla, joten myös eri analyysitavoilla saatujen tulosten pitäisi olla keskenään vertailukelpoisia. Toisaalta analyysimenetelmä on kokonaisuudessaankin toteutettuna yhden henkilön näkemys Juha Vainion ja varhaisemman kuplettilaulun keskeisistä tyylipiirteistä ja laulujen aiheista. Lisäksi tulkinnat laulutyylipiirteiden funktioista ovat myös yhtä subjektiivisia. Mikäli useat henkilöt tekisivät samoista kappaleista tutkimusmenetelmän mukaisia analyyseja, kappaleiden tulkinnat voisivat vaihdella paljonkin.

Lomaxin parametrien analyysin tulokset olivat hyvin yhdenmukaisia yksityiskohtaisella analyysitavalla saatuihin tuloksiin nähden. Tutkimusmenetelmän kannalta tärkeää oli, että Lomaxin tutkimusparametrien analyysissä täytyi ottaa huomioon, miten paljon kutakin laulutyylin ominaisuutta esiintyi. Esimerkiksi parametrien *nasaalisuus* (parametri F), *aksentointi* (parametri H) ja *konsonanttien lausuminen* (parametri I) arvioiminen Lomaxin vastausvaihtoehtojen mukaan toi esiin sen, että tutkimusaineistossa esiintyi paljon *vahvan* nasaaliäänen käyttöä sekä *voimakasta* aksentointia ja konsonanttien lausumista laulutavan ominaisuutena. Lomaxin parametrien analyysi siis täydensi yksityiskohtaista auditiivista analyysia kertomalla, kuinka voimakkaita ja selviä tyylikeinoja tutkitut parametrit olivat kuplettimateriaalissa.

Tutkimusaineiston pieni koko tässä työssä aiheuttaa sen, että varhaisemman kuplettiperinteen ominaisuuksista ei voi tehdä pitkälle vietyjä tilastollisia johtopäätöksiä. Menetelmän avulla on mahdollista kuvata varhaisempia kuplettilaulajia, mutta koska jokaiselta vertailuaineiston laulajilta on tutkimukseen valittu vain viiden kappaleen otos, aineisto on liian pieni luotettavien tilastollisten johtopäätösten tekemiseen. Toisaalta neljäkymmenen kappaleen aineisto soveltuu yleisten kuplettilaulun ja Vainion tyylipiirteiden kuvailemiseen. Kuplettimateriaalissa ilmenevä runsas laulusäkeistöjen määrä (tutkimusmateriaalin kappaleissa 139 levytettyä säkeistöä) monipuolistaa myös tutkimuskohteesta saatavaa kuvaa.

Tutkimusmenetelmä on työläs toteuttaa. Lomaxin parametrien analyysin voi tehdä yhdestä kappaleesta kappaleen yhdellä kuuntelukerralla, mutta yksityiskohtainen analyysi vaatii selvästi enemmän aikaa. Kuulonvarainen analyysi vaatii myös hyvää keskittymiskykyä. Yhden päivän aikana voi analysoida noin viisi kappaletta, mikäli

tekee analyysin tässä tutkimuksessa esiteltyllä tarkkuudella. Toisaalta menetelmän avulla voi tutkia suurtakin kuplettimateriaalia. Menetelmää voi soveltaa esteettä eri kuplettilaulajien tyylien tutkimiseen ja sen avulla on myös mahdollista tutkia kuplettilaulutyylin muutoksia pidemmällä aikavälillä. Tutkimustulosten tilastollinen käsittely ja arviointi on myös mahdollista, mikäli tutkittava otos on riittävän suuri luotettavien johtopäätösten tekemistä varten. Tutkimusmenetelmä ja -aihe tarjoavat monenlaisia lisätutkimusmahdollisuuksia. Tilastollisten menetelmiä hyödyntämällä ja aineistoa kasvattamalla voi parantaa menetelmän tilastollista luotettavuutta. Menetelmän avulla on mahdollista myös vertailla kupletti- ja iskelmälaulun tyylipiirteiden eroja ja yhtäläisyyksiä. Menetelmä on kehitetty erityisesti kupletin tutkimista varten, mutta sovellettuna ja muokattuna sitä voi käyttää myös iskelmä- ja populaarimusiikin laulutyylien analysoimiseen.

LÄHTEET

Kirjallisuus

Ammond, Jukka (1994) ”Suomalaisen tangolyriikan melankoliset ulottuvuudet.” *Musiikin suunta* 1994 (3): 41–52.

Ammond, Jukka (1999) ”Tango ja rillumarei. Parantavat vastavoimat.” Teoksessa Yrjö Heinonen & Elina Niemelä & Pauliina Savolainen (toim.) *Tangosta Dingoön*. Jyväskylän yliopiston julkaisusarja A 20. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. 2–26.

Bagh, Peter von & Hakasalo, Ilpo (1986) *Iskelmän kultainen kirja*. Toinen painos. Helsinki: Otava.

Gronow, Pekka (1978) [1976] Kupletti-hakusana. *Otavan iso musiikkitietosanakirja*. Helsinki: Otava. Osa 3: 578.

Gronow, Pekka (1990) ”Veikko Lavi.” Esittelyteksti nuottikirjassa *Veikko Lavi, Tunteella ja huumorilla*. Espoo: Fazer Musiikki Oy.

Hako, Pekka (1978a) ”Suomalainen kuplettitaide – esittelyä ja tutkimusaspekteja.” Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Julkaisematon proseminariesitelmä.

Hako, Pekka (1978b) ”Suomalaisen kuplettitaiteen tutkimusaspekteja.” *Synkooppi* 1987 (2): 18–22.

Hako, Pekka (1978c) ”Varhaisen kupletin ja kansanlaulun suhteesta.” Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Julkaisematon laudaturseminaarityö.

Hako, Pekka (1979) ”Tilastollinen analyysi J. Alfr. Tannerin kuplettien kolmijakoisista jaksoista – tarkastellen erityisesti säeryhmien rakenteita, melodioiden ambituksia, sävellajeja, kohotahteja ja säkeiden rytmejä.” Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Julkaisematon musiikkianalyysin III kurssin harjoitustyö.

Heinonen, Jari (1997) *Katseita suomalaisuuteen. Vastarinta ja luopuminen suomalaisessa kansanomaisessa kulttuurissa. Esimerkkeinä Aleksis Kivi, Väinö Linna, Juha Vainio ja Irwin Goodman.* Helsinki: Kustannusyhtiö TA Tieto Oy.

Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli.* Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.

Hirn, Sven (1994) ”Kupletti ennen Tanneria.” *Musiikin Suunta* 1991 (2–3): 7–18.

Hirn, Sven (1997) *Sävelten tahtiin. Populaarimusiikki Suomessa ennen itsenäisyyttämme.* Kansanmusiikki-instituutin julkaisuja 44. Kaustinen: Kansanmusiikki-instituutti.

Hirviseppä, Reino (1946) Esipuhe teoksessa J. Alfr. Tanner *Kuolemattomat kupletit. Sata ja yksi humoristista ja muutakin laulua.* Lahti: Kustannusliike Kanerva. 7–37.

Hirviseppä, Reino (1969) *Hupilaulun taitajia. Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon.* Porvoo & Helsinki: WSOY.

Huhtala, Liisa (1986) *Pieni kirjallisuustieto.* Helsinki: Kirjayhtymä.

Ikävalko, Reino (1998) *Junnu. Kotkan poikii ilman siipii.* Jyväskylä & Helsinki: Gummerus.

Jalkanen, Pekka (1982) ”Suomen syrjäisyys on taannut meille Toivo Kärjen.” Teoksessa Maarit Niiniluoto *Toivo Kärki. Siks oon mä suruinen.* Helsinki: Tammi. 289–292.

Jalkanen, Pekka (1990) Kupletti-hakusana. Teoksessa I. Oramo *et al.* (toim.) *Suuri musiikkitietosanakirja.* Keuruu: Amer-yhtymä Oy, Weilin+Göös ja Otava. Osa 3: 265.

Jalkanen, Pekka (1992) *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofiin.* Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Karkinen, Laura (1999) ”Painavaa tekstiä? Runousopilliset elementit Juha Vainion laululyriikassa.” Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Painamaton proseminaarityö.

Karlsson, Alice (2001) ”Norpparetkellä Pihlajavedellä.” *Suomen Luonto* 2001 (7): Suomen Luonnon juhluvuoden panoraamasarja 3/6.

Kukkonen, Pirjo (1997) *Ilon ja surun sointu. Folkloresta poploreeseen*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kupiainen, Unto (1961) *Lyhyt runousoppi*. Porvoo: WSOY.

Linna, Väinö (1959) *Täällä Pohjantähden alla I*. Porvoo: WSOY.

Lomax, Alan (1968) *Folk song style and culture*. Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science.

Niiniluoto, Maarit (1982) *Toivo Kärki. Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.

Olkkonen, Tuomo (1996) ”Rekiviisuista rillumareihin.” Teoksessa Matti Peltonen (toim.) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Historiallinen arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. 21–43.

Palle [Palmroth, R. W.] (1986) *Pallen parhaat. ”Kulttuurikuplittajan” kuusi vuosikymmentä*. Alea-Kirja.

Palmgren, Marja-Leena (1986) *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Porvoo & Helsinki & Juva: WSOY.

Peltonen, Matti, toim. (1996) *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Historiallinen arkisto 108. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Pennanen, Jukka & Mutkala, Kyösti (1994) *Reino Helismaa. Jätkäpoika ja runoilija*. Helsinki: WSOY.

Pekkilä, Erkki (1983) *Musiikkianalyysi etnomusikologian tutkimusmetodina. Historiallinen, kriittinen, kokeileva ja teoreettinen näkökulma analyysin problematiikkaan*. Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Painamaton lisensiaatintutkimus.

Rautiainen, Tarja (2001) *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia 1960-luvun suomalaisessa populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.

Salo, Jaakko (1993) Toimittajan sana teoksessa Juha Vainio *Sellaista elämä on*. Helsinki: Kirjayhtymä. 5.

Salo, Jaakko (1995) ”Juha Vainio. Levytyksiä vuosilta 1979–1983.” Teksti cd-levyn kansivihossa Juha Vainio *20 suosikkia. Albatrossi*. CD 0630-10818-2.

Internet-lähteet

”Suomalaisten äänilevyjen tietokanta vuosilta 1902–1999.”
<http://www.yle.fi/aanilevyto/firs2/index.htm> (20.5.2002).

Tutkimusmateriaali

Videot

”Juha Vainio, muina miehinä.” (1988) VHS-kopio televisiodokumentista. Toim. Helena Kokko. Helsinki: Yleisradio.

”Juha Vainio – Sellaista elämä on.” (1998) VHS-kopio televisiodokumentista. Toim. Päiviö Pyysalo. Helsinki: MTV.

Nuotit

Helismaa, Reino (1999) *Sanojen takana Repe Helismaa. 90 Reino Helismaan laulua.* Helsinki: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Jauhiainen, Lauri (1985) *Kuplettimestarit ja mestarikupletit.* Helsinki: Musiikki Fazer.

Lavi, Veikko (1976) *Veikko Lavi.* Helsinki: Musiikki Fazer.

Lavi, Veikko (1990) *Veikko Lavi. Tunteella ja huumorilla.* Espoo: Fazer Musiikki Oy.

Tanner, J. Alfred (1946) *Kuolemattomat kupletit.* Lahti: Kustannusliike Kanerva.

Vainio, Juha (1981) *Juha Vainion lauluja.* Helsinki: Scandia Kustannus Oy.

Vainio, Juha (1986) *Tulta päin! Junnun laulukirja.* Helsinki: Fazer.

Vainio, Juha (1990) *Juha Vainio. Lauluntekijä ja laulaja.* Espoo: Fazer Musiikki Oy.

Vainio, Juha (1998) *Sanojen takana Junnu Vainio. 80 Juha Vainion laulua.* Helsinki: Warner/Chappell Music Finland Oy.

Vuoristo, Aapeli, toim. (1988) *Suuri toivelaulukirja 6.* Neljäs painos. Helsinki: Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen Kirjakerho.

Vuoristo, Aapeli, toim. (1993) *Suuri toivelaulukirja 2.* Seitsemästoista painos. Helsinki: Musiikki Fazer ja Suuri Suomalainen Kirjakerho.

Levyt

Helismaa, Reino (1992) *Unohtumattomat.* CD 440102. Helsinki: Fazer Finnlevy.

Jurva, Matti (1993) *Unohtumattomat.* CD 440272. Helsinki: Fazer Finnlevy.

Lavi, Veikko (1993) *Unohtumattomat*. CD 440142. Helsinki: Fazer Finnlevy.

Lavi, Veikko (1996) *20 suosikkia. Jokainen ihminen on laulun arvoinen*. CD0630-15643-2. Helsinki: Fazer Finnlevy.

Tanner, J. Alfred (1996) *J. Alfred Tanner ystävineen*. CD 0630-12353-2. Helsinki: Warner Music Finland Oy.

Vainio, Juha (1981) *Albatrossi ja sorsa*. LP DELP 23 / 045. Helsinki: Oy Finndisc Ab.

Vainio, Juha (1985) *Elämää ja erotiikkaa*. LP DELP 29 / 045. Helsinki: Finnlevy.

Vainio, Juha (1991) *Viiskymppisen viisut*. LP SLP 749. Helsinki: Fazer Finnlevy.

Vainio, Juha (1995a) *20 suosikkia. Tulta päin*. CD 4509-99233-2. Helsinki: Fazer Records.

Vainio, Juha (1995b) *20 suosikkia. Käyn ahon laitaa*. CD 4509-99233. Helsinki: Fazer Records.

Vainio, Juha (1995c) *20 suosikkia. Albatrossi*. CD 0630-10818-2. Helsinki: Fazer Records.

Vainio, Juha (1996) *20 suosikkia. Viiskymppisen viisu*. CD 0630-14103-2. Helsinki: Fazer Records.

ANALYYSIKAPPALEIDEN LUETTELO

1. TULTA PÄIN Juha Vainio 1968
(Säv. ja sov. Kari Aava (Toivo Kärki), san. Juha Vainio)
2. HERRAT HELSINGIN Juha Vainio 1965
(Säv. P Naseva (Erik Lindström), san. Juha Vainio, sov. Erik Lindström)
3. VANHA SALAKULJETTAJA LAITINEN Juha Watt Vainio
ja mieskuoro Varsovan laulu 1967
(Säv. Kari Aava (Toivo Kärki), san. Juha Vainio, sov. R. Lehtinen)
4. JUHANNUSTANSSIT Juha Vainio 1965
(Säv. P. Naseva (Erik Lindström), san. Juha Vainio, sov. E. Lindström)
5. KAUHEA KANKKUNEN Juha Watt Vainio & The Clorophyllies 1967
(Säv. Kari Aava (Toivo Kärki), san. Juha Vainio, sov. R. Lehtinen)
6. TAAS LAPSUUDEN MAISEMIIN Juha Vainio 1976
(Säv. ja sov. R. Lehtinen, san. Juha Vainio)
7. KUN SOITTI DALLAPÉ Juha Vainio 1976
(Säv. ja sov. Reijo Lehtovirta, san. Juha Vainio)
8. KÄYNNÄ AHON LAITAA Juha Vainio 1979
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. J. Salo)
9. PLAYBOY 60 VUOTTA Juha Vainio 1976
(Säv. ja sov. Toivo Kärki, san. Juha Vainio)
10. VAIN SORSA LENTÄÄ POHJOISEEN Juha Vainio 1980
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. M. Johansson)
11. ALBATROSSI Juha Vainio 1980
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. J. Salo)
12. PANAMAN KONSULI Juha Vainio 1980
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. M. Johansson)
13. VANHOJAPOIKIA VIKSEKKÄITÄ Juha Vainio ja Hyvän Tuulen Laulajat 1982
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. J. Salo)
14. VIIMEINEN LÄTTÄHATTU Juha Vainio 1981
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. J. Salo)

15. APTEEKIN OVIKELLO Juha Vainio 1981
(Säv. Toivo Kärki, san. Juha Vainio, sov. J. Salo)
16. MUMMUN AINEET Juha Vainio 1984
(Säv. ja san. Juha Vainio, sov. J. Salo)
17. ALEKS JA JAAN Juha Vainio 1985
(Säv. ja san. Juha ja Ilkka Vainio, sov. J. Salo)
18. PANKINJOHTAJAN VAPAAILTA Juha Vainio 1985
(Säv. R. Markkula, san. Juha Vainio, sov. M. Johansson)
19. VIISKYMPPISEN VIISU Juha Vainio 1989
(Säv ja san. J. Salo- J. Vainio, sov. P. Hietanen)
20. VALTAVAARAN VALSSI Juha Vainio ja Hyvän Tuulen Laulajat 1991
(Säv. R. Markkula, san. J. Vainio, sov. J. Salo)
21. SUUTARIN TYTTÄREN PIHALLA Reino Helismaa 1948
(Säv. Kari Aava (Toivo Kärki), san. Reino Helismaa, sov. T. Kärki)
22. MEKSIKON PIKAJUNA I Reino Helismaa 1963
(Säv. Gerhald Mohr, suom. san. Reino Helismaa, sov. N. Johansson)
23. SORSANMETSÄSTYS Reino Helismaa 1955
(Säv ja san. Reino Helismaa, sov. T. Kärki)
24. TILI-TULI-LAUANTAINA Reino Helismaa 1953
(Säv. Kari Aava (Toivo Kärki), san. Reino Helismaa, sov. T. Kärki)
25. VARMUUDEN VUOKSI Reino Helismaa 1950
(Säv. ja sov. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa)
26. HUNAJAINEN TANGO Veikko Lavi, säest. Viljo Ylösen yhtye 1952
(Säv. ja sov. Viljo Ylönen, san. Veikko Lavi)
27. KOTISAARENI Veikko Lavi, säest. Tähti-studio-orkesteri 1952
(Säv. ja san. Veikko Lavi)
28. KALJAHANAT AUKES Veikko Lavi 1968
(Säv. ja san. Veikko Lavi, sov. T. Vainio)
29. SILAKKA-APAJALLA Veikko Lavi 1971
(säv. ja san. Veikko Lavi, sov. K. Nyqvist)
30. JOKAINEN IHMINEN ON LAULUN ARVOINEN Veikko Lavi 1976
(Säv. ja san. Veikko Lavi, sov. K. Kuusi)

31. VIIPURIN VIHTORI Matti Jurva ja Ramblers-orkesteri, joht. Klaus Salmi 1939
(Säv. Walter Rae, san. Toivo Elomaa, sov. K. Valkama)
32. TULLAAN TULLAAN Matti Jurva ja Dallapé-orkesteri 1934
(Säv. Matti Jurva, san. Tatu Pekkarinen)
33. SAVONMUUAN HILIMA Matti Jurva ja Ramblers-orkesteri, joht. Klaus Salmi 1938
(Säv ja san. Erkki Salama, sov. K. Valkama)
34. POHJANMAAN JUNASSA Matti Jurva ja Ramblers-orkesteri, joht. Klaus Salmi 1938
(Säv. ja san. Erkki Salama, sov. K. Valkama)
35. KAUNIS VEERA ELI BALLADI SAIMAALTA Matti Jurva ja Kristalli-orkesteri,
joht. Eugen Malmstén 1942
(Säv. Matti Jurva, san. Tatu Pekkarinen, sov. K. Valkama)
36. KALLE AALTONEN J. Alfred Tanner 1926
(Trad., san. J. Alfred Tanner)
37. ORPOPOJAN VALSSI J. Alfred Tanner 1926
(Trad., san. J. Alfred Tanner)
38. KULKURIN VALSSI J. Alfred Tanner 1926
(Trad., san J. Alfred Tanner)
39. MUISTIINPANOJA VOSIKAN RENKINÄ OLLESSANI J. Alfred Tanner 1911
(Säv. ja san. J. Alfred Tanner)
40. PUHELIMESSA J. Alfred Tanner 1926
(Trad., san J. Alfred Tanner)

LOMAXIN PARAMETRIEN ILMENEMINEN KUPLETTIKAPPALEISSA

Analyysikappaleen järjestysnumero: Kappale: Esittäjä:

A. Tekstin kertautuminen

- a. Sanat ovat dominoivassa asemassa.
- b. Sanat ovat dominoivassa asemassa, mutta ne sisältävät myös toistoa ja/ tai merkityksetöntä materiaalia.
- c. Noin puolet tekstistä toistuu. Kappale sisältää runsaasti toistoa tai merkityksetöntä ainesta.
- d. Merkityksetön aines dominoi materiaalia.
- e. Teksti koostuu lähes kokonaan merkityksettömistä tavuista tai toistetuista sanoista.

B. Tempo

- a. Hyvin hidas tempo. b. Kohtalaisen hidas tempo. c. Hidas tempo. d. Keskinopea tempo.
- e. Nopea tempo. f. Hyvin nopea tempo.

C. Lauluosuuden vapaarytmisyyden määrä

- a. Hyvin voimakas rubato. b. Voimakas rubato. c. Kohtalainen rubato. d. Ei rubatoa.

D. Glissandojen liu'unnan määrä

- a. Hyvin paljon glissandoa. b. Paljon glissandoa. c. Jonkin verran glissandoa. d. Ei glissandoa.

E. Vokaalinen laajuus

- a. Hyvin kaita ääni. b. Kaita ääni. c. Puheääni. d. Leveä ääni. e. Hyvin leveä ääni. f. Jodlaus.

F. Nasaalisuus

- a. Hyvin paljon nasaalisuutta. b. Paljon nasaalisuutta. c. Kohtuullisesti nasaalisuutta.
- d. Vähän nasaalisuutta. e. Hieman tai ei lainkaan nasaalisuutta.

G. Karheus

- a. Hyvin karhea ääni. b. Karhea ääni. c. Kohtuullisen karhea ääni.
- d. Hieman karheutta äänessä. e. Ei karheutta äänessä.

H. Aksentointi

- a. Hyvin voimakas aksentti. b. Voimakas aksentti. c. Kohtuullinen, normaali aksentti.
- d. Vähäinen aksentti. e. Hyvin vähäinen aksentti.

I. Konsonanttien lausuminen

- a. Hyvin voimakkaasti artikuloitu ääntäminen. b. Selkeästi äännetyt konsonantit.
- c. Selkeä, normaali ääntäminen. d. Velto ääntäminen. e. Hyvin velto ääntäminen.

Vanhojapoikia viiksekkäitä

Liite 3 -1
säv./san. Juha Väinö
sov. Jaakko Salo
Levytetty 1982

1. säkeistö

Voice

J.V. soolo

Sai-maan saa-res-sa pik-kui-nen torp-pa, is-tuu por-tail-la Nes-to-ri Miik-ku-lai-nen. Huu-li-
TORP-PA

harp-pu - aan soit-taa ja norp-pa nou-see pin-nal - le pärs - käh - tä - en. Aal - lon
PÄRSKÄHTÄEN

al - la se suun - nis - ti soit-ta-jan luo, sil - le tut - tu - a tu - tum - pi on sä - vel tuo. Lau-lu

ker - too näin mi - tä on yk - sin kun jää, hy - vin hyl - je sen ym - mär - tää

kerto

Tans - sit - tu kos-kaan ei Nes - to-rin häi - tä maa - il - ma hou - kut - ti pois mor - si-on.
KOSKAAN HOUKUTTI

Van - ho-ja poi - ki - a viik - sek - käi - tä, mies se - kä hyl - je kum - pi - kin on.
VIIKSEKKÄITÄ koko fraasi kevyesti

2. säkeistö

Voice

J.V. +
kuoro "mm" säest.
hyräily

Sai-maan saa-res-sa pik-kui-hen torp-pa sin-ne e-lä-män to-ve-ri tah-to-nut ei. Yk-sin

Nes-to-ri jäi ku-ten norp-pa, myös sen kump-pa-nin koh-ta lo-vei. Suu-ri

Sai-maa, mut sa-ta on hyl-kei-tä vaan, koh-ta jäl-jel-lä ei eh-kä ai-nut-ta-kaan. Huu-li-

harp-pu-a soit-te-lee Miik-ku-lai-nen, yk-si ym-mär-tää kai-puun sen.
KAIPUUN

J.V. +
kuoro säest.
sanoilla

Tans-sit-tu kos-kaan ei Nes-to-rin häi-tä, maa-il-ma hou-kut-ti pois mor-si-on.

Van-ho-ja poi-ki-a viik-sek-käi-tä mies se-kä hyl-je kum-pi-kin on.

3. säkeistö

Voice

J.V. + Sai-maan saa-res-sa pik-kui-nen torp-pa is-tuu por-tail-la Nes-to-ri Miik-ku-lai-nen. Le-po-kuoro "mm" äänellä, kovempaa

ki - vel - lään i - ä - käs Norp-pa kat - soo ys - tä - vää ym - mär - tä - en. Suu - ri

Sai-maa, mut nais - ta sen ran-noil-ta vaan, ei näin tuu-li-seen saa-reen saa a-set-tu-maan. Ku-ten

nor-pan, on mää - rä myös Miik-ku-lai - sen ol-la su-kun-sa vii - mei-nen. VIIMEINEN

kerto

Kuoro Tans - sit - tu kos-kaan ei Nes - to-rin häi - tä, maa - il - ma hou-kut - ti pois mor - si-on.

J.V. + Van - ho-ja poi - ki - a viik - sek - käi - tä mies se - kä hyl - je kum - pi - kin on. kuoro säest. sanoilla

AVOIMET KYSYMYKSET

Kappaleen järjestysnumero:

Kappale:

Esittäjä:

1. Miten laulaja rakentaa fraaseja? Huomioi esim. ajatuksen ympärille rakennetut fraasit, pitkät linjat, korostukset ja hengitystauot.
2. Millaisin keinoin laulaja korostaa tekstiään?
3. Miten laulaja tuo erilaiset näkökulmansa ja mielipiteensä esiin?
4. Miten laulu fraseeraukseltaan eroaa ns. keskivertoiskelmästä?
5. Minkälaisia kokonaisuuksia syntyy fraasilinjoista, minkälaisia pienempiä yksiköitä löytyy fraasien sisältä?
6. Millaisia erilaisia laulutyylin perustyylikeinoja artistilla on (esim. nasaalilaulu, puhe, huudahdus, kuiskaus, liu'unnan käyttö)? Miten ne esiintyvät kuplettikappaleissa?
7. Miten laulaja reagoi a.) säestykseen tai b.) kuoroon?
Onko kommunikointia, vuoropuhelua; millaista?
8. Miten säestyksessä ja / tai sovituksessa korostetaan tekstin sanomaa, korostetaanko sitä?
9. Millaisia aiheita lauluissa esiintyy?
10. Kuka kertoo tarinan? Kenestä puhutaan? Kuka puhuu? Ovatko kaikki henkilöt äänessä? Onko laulussa henkilöitä jotka ovat epäsuorasti läsnä?
11. Millainen on laulun olemus (kertova, valistava, viihdyttävä, opastava, kantaa ottava ym.)?
12. Sisältääkö teksti, musiikki, tai sovitus yllätyksiä tai muuta erityistä?
13. Onko laulussa improvisoituja kohtia?
14. Onko laulussa kohtia, jotka lauletaan eri tavoin eri säkeistöissä (rytmisesti, melodian tai tekstin osalta)?
15. Kommentoiko tai parodioiko laulaja itseään? Miten?
16. Onko laulussa sitaatteja?
17. Viittaako laulaja johonkin kulttuurin alueeseen, urheiluun, päivänpolitiikkaan, todellisiin henkilöihin tai tapahtumiin? Millä tavoin laulun kuvitus rakennetaan?
18. Onko tekstissä riimejä? Millaisia? Miten ne jaksottuvat laulufraasien suhteen ja runotekstin suhteen?
19. Miten riimit ja musiikki suhteutuvat toisiinsa (sisältävätkö välisoittoja)?
20. Minkälainen sovitus on? Mitä soittimia käytetään?