

Suomalaisen kupletin musiikilliset ominaisuudet ja tyylilajin kehitys

Onni Leminen

Musiikin kandidaatin opinnäytteen kirjallinen työ

Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Kansanmusiikin aineryhmä

Kevät 2025

Tutkielman nimi	Sivumäärä
Suomalaisen kupletin musiikilliset ominaisuudet ja tyylilajin kehitys	20
Tekijän nimi	Lukukausi
Onni Leminen	kevät 2025
Koulutusohjelman nimi	
Kansanmusiikin koulutusohjelma	
Tiivistelmä	
<p>Tutkin työssäni kupletteja eli 1900-luvun alkupuolen humoristisia, riimillisiä lauluja. Kysyn, voiko kuplettimateriaalista löytää yhteisiä musiikillisia piirteitä, jotka ovat tyypillisiä nimenomaan kuplettigenrelle. Aineistokseni valikoin tunnetuimpien kupletistien töitä eri aikakausilta, jotka löytyivät myös äänitemuodossa: J. Alfred Tanner – ”Eikö juu” (1911) ja ”Eukkonni on maalla” (1913), Hiski Salomaa – ”Lännen lokari” (1930) ja Reino Helismaa – ”Etana asialla” (1949). Analyysin pohjatyönä etsin tietoa kappaleen tekijöistä, melodian alkuperästä ja äänitteellä soittavista muusikoista. Otan kantaa kappaleiden rakenteisiin, esitystyyliin, musiikillisiin erityispiirteisiin ja sovituksellisiin seikkoihin, kuten säestävien soittimien rooleihin ja kappaleen poljentoon.</p> <p>Hyödynnän työssäni aiemmin tehtyä kuplettitutkimusta (Gronow 2004; Henriksson 2015; Hirvisieppä 1969; Seppälä 2009; Hako 1981; Jalkanen 2003). Oma työni täydentää tutkimusta tuomalla mukaan musiikillisen analyysin myös varhaisemmista kupleteista, ja laajentaa analyysiä etsimällä yhtymäkohtia eri kuplettiäänitteiden välillä. Aineiston perusteella voidaan todeta, että tyypilliseen kuplettiin kuuluu muutaman tahdin alkusoitto, useita säkeistöjä, joiden välillä on alkusoittoa vastaava lyhyt instrumentaaliväli ja niin ikään lyhyt lopuke. Refrengi saattaa sijoittua säkeistön loppuun tai ilmaantua erillisenä kertosaakeena. C-osan kaltaisia musiikin suunnanvaihdoksia kupleteissa ei esiinny. Huomioitavaa on, että säkeistöt pysyvät säestykseltään ja sovitukseltaan lähes identtisinä, jolloin kuulija koukuttuu kuuntelemaan tarinan kehitystä enemmän kuin musiikillisia ominaisuuksia. Kappaleiden sovitukset kehittyvät tarkasteluvälillä kulloinkin valloillaan olevan tyylin mukana, mutta rakenteet ja esitystyyli säilyvät.</p>	
Hakusanat	
kupletti, huumorilaulu, J. Alfred Tanner, Hiski Salomaa, Reino Helismaa	
Tutkielma syötetty Turnitin-plagiaatintunnistusjärjestelmään (päivämäärä)	
20.1.2026	

SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto

2 Kupletin historia

3 Aiempi tutkimus aiheesta

4 Tutkimusprosessin kuvaus

5 Suomalaisen kupletin ensimmäiset vuosikymmenet (1900–1920)

6 Tanssittava kupletti (1920–1940)

7 Nykykupletit (1940-)

8 Keskustelu

9 Loppupäätelmät

Lähteet

1 Johdanto

Kupletti määritellään usein humoristiseksi, riimilliseksi lauluksi. Se rantautui Suomeen 1900-luvun alussa ja saavutti suurta kansansuosiota. Genren alkuaikoina 1800-luvun kansanlaulusävelmiin kehiteltiin uusia sanoja, ja mikä vain ihmisille tuttu melodia saattoi kääntyä kupletiksi. Myöhemmät kupletistit kuten Matti Jurva ja Reino Helismaa alkoivat myös säveltää sanoitustensa pohjalta uusia kappaleita.

Kuplettiperinteen keskiössä ovat kappaleiden nerokkaat ja omaperäiset sanoitukset. Ne saattavat olla yhteiskunnallisesti kantaaottavia tai pelkästään hupaisia. Jotkut kappaleet maalaavat tarkan ja yksityiskohtaisen tarinan, jotkut taas rönsyilevät rekilaulumaisesti aiheesta toiseen. Tärkeä ominaispiirre on toistuva refrengi: lentävä lausahdus, joka tiivistää kappaleen sanoman ja jää helposti mieleen. (Henriksson 2015, 15; Hirvisoppi 1969, 10.)

Oman työni tavoitteena on tutkia kuplettia myös sanojen takaa. Tarkoitukseni on löytää keinoja määritellä genreä myös muutoin kuin humoristisuuden kautta ja paneutua kappaleiden sovitukseen, rakenteisiin ja muihin musiikillisiin erityispiirteisiin. Kitaristin taustani vuoksi aion kiinnittää erityistä huomiota kappaleiden komppaukseen ja keskittyä myös säestäviin muusikoihin kuuluisien kuplettimestarien takana.

Kiinnostuin kupleteista Hiski Salomaan amerikansuomalaisen ohjelmiston kautta. Aiheeseen perehtyessäni tuli vastaan kasoittain suomalaisen musiikin klassikoita, joita en ollut aiemmin tunnistanut kupleteiksi: Reino Helismaan ”Meksikon pikajuna”, Junnu Vainion ”Vanha salakuljettaja” ja Veikko Lavin ”Ota löysin rantein” vain muutamia mainitakseni. Tärkeänä innoittajana aiheeseen toimi myös isoisoisäni, ravintolamusikkona toimineen Kauko Lipposen, kupletti ”Syntinen Helsinki”. Tässä eurooppalaiseen marssisävelmään tehdyssä sanoituksessa vertaillaan Helsingin kapakoiden syntyisyyden astetta.

Kirjallisuuteen perehtyessäni minulle korostui kupletin merkitys suomalaisen musiikin historiassa. Pekka Gronow (2004a, 78) vertaa J. Alfred Tanneria jopa Aleksis Kiveen, ja Reino Helismaan elämäntyö koko Suomen viihdemaailman vuoksi on vertaansa vailla. Kupletti on toiminut poliittisena äänitorvena sekä sodan aikana kansaa yhteen solmivana voimana. Kansanmusiikin kontekstissa kuplettia voi pitää siltana arkkiveisuista ja yksinlaulusta iskelmästä, ääniteteollisuuteen ja ammattimusikoihin. (Hako 1981, 119–120.)

Kupletteja on genren suosioon ja merkittävyyteen nähden tutkittu verrattain vähän, ja uudempi tutkimus on keskittynyt lähinnä sanoitusten analysoimiseen (Henriksson 2015; Kotimäki 2008). Tämän työn tarkoituksena on tuoda mukaan myös musiikillinen analyysi. Taustoittavassa historiaosiossa pyrin myös antamaan tiivistetyn kuvauksen aiheeseen perehtymättömälle lukijalle.

2 Kupletin historia

Lähteinäni ja teoreettisena keskusteluna käytän aiemmin kupletista kirjoittaneiden tutkijoiden tekstejä. Teokset *Suomi Soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille* (Gronow, Lindfors & Nyman 2004), *Hauska poika – Kuplettilaulaja J. Alfred Tanner* (Seppälä 2009), *Suomen musiikin historia 6 – Populaarimusiikki* (Jalkanen & Kurkela 2003) ja *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä* (Henriksson 2015) antoivat hyvän kokonaiskuvan genren synnystä, rantautumisesta Suomeen ja kehityksestä eri vuosikymmeninä.

Mikko-Olavi Seppälä (2009, 12–13) avaa tyyliin alkuperää ja kotimaisen kupletin eurooppalaisia innoittajia. *Couplet* (ransk.) tarkoittaa riimillistä, aiheellisesti yhteensopivaa säeparia, joka oli muodissa 1800-luvun Euroopassa. Tätä muotoa käytettiin paljon komediallisissa vaudeville-näytelmissä säkeiden helppotajuisuuden vuoksi. Myöhemmin suosittujen näytelmien teemakappaleita alettiin esittämään irrallisina numeroina ravintoloissa ja varieteeteattereissa ympäri Eurooppaa, ja näin syntyneitä taiteenmuotoa alettiin nimittää kuplettilauluksi.

1800-luvun loppupuolella Helsingin väkiluku moninkertaistui ja kaupungin viihde-elämä kasvoi kehityksen mukana. Ruotsalaiseen teatteriin tuotiin Euroopasta operetteja, ja suosituimpiin ravintoloihin tilattiin ulkomaisia varietee-esiintyjä, joiden ohjelmisto vaihteli musiikista sirkusesityksiin. Kotimaista viihdeohjelmaa Helsingissä ei juurikaan ollut, mutta ulkomaisten esiintyjien suosio antoi kuitenkin esimerkkiä aloitteleville kotimaisille laulajille. (Gronow 2004a, 74–77.)

Pekka Jalkanen (2003) ja Reino Hirviseppä (1969, 76) nostavat suomalaisen kupletin esikuvaksi ruotsalaisen varieteetähden Sigge Wulffin, joka vieraili Helsingissä jättimenestyksellä vuonna 1891. Toisena suomalaisen kuplettiperinteen tärkeimpänä edeltäjänä voidaan pitää laulaja-kantelisti Pasi Jääskeläistä, joka teki laajoja maakuntakiertueita esittäen 1800-luvun kansanlauluja humoristiseen sävyyn. Vuonna 1904 Jääskeläinen äänitti gramofonille ensimmäisenä suomenkielistä populäärimusiikkia (Gronow 2004a, 77; Seppälä 2009, 57–62).

Suomalaisen kupletin merkittävin kehittäjä oli J. Alfred Tanner, joka aloitti esiintymisensä Helsingissä vuonna 1907 erilaisissa iltamissa ja työväenseuran tapahtumissa. Suosio kasvoi nopeasti, ja vuonna 1909 hän kiersi jo muitakin kaupunkeja täyttäen suuria konserttisaleja. Ex-voimistelija Tanner esiintyi aluksi kitaran kanssa, mutta vaihtoi pian säestävään pianistiin, joka mahdollisti näyttävän lavashown: voltit, kärrynpyörät ja rooliasujen vaihdot. (Seppälä 2009, 72–80.)

Tannerin kupletit olivat ajankohtaisia ja kehittyivät kiertueiden aikana uutisten perusteella. Poliittinen tilanne oli kuuma, ja usein ivan kohteena olivat venäläinen esivalta ja poliisilaitos. Tannerista muodostui eräänlainen työväenluokan äänitorvi. Alkuvuosien säestäjällä Sakeus Juuri-Ojalla oli tärkeä rooli esityksen synnyssä ja kappaleiden sovituksissa. Konsertteihin kuului myös useita pianoinstrumentaaleja, jotka mahdollistivat rooliasujen vaihtamisen. (Seppälä 2009, 89–97.)

1910-luvulla Tanner alkoi esiintyä säännöllisesti hotelli Kämpin yläkerrassa sijaitsevassa elokuva- ja varieteeteatteri Helikonissa, josta muotoutui Helsingin viihde-elämän keskus. Kämpissä esiintyi muitakin kuplettitaiteilijoita, kuten livari Kainulainen ja Rafael Ramstedt. (Seppälä 2009, 107–117.) Helikon-pestin lisäksi Tanner veti maakunnissa saleja täyteen, teki kymmeniä äänilevyjä ja julkaisi kappaleidensa tekstejä suosituissa vihkosissa (Gronow 2004a, 79–81). Esiintymiset Kämpissä ja Apollossa tekivät työväen äänitorvesta nyt myös herrasväen suosikin, ja vahvimmat poliittiset kannanotot jäivät pois ohjelmistosta (Seppälä 2009, 111).

1910-luvun lopussa ensimmäinen maailmansota, heikentynyt taloustilanne ja viimeistään kieltolaki aiheuttivat kuplettien kultakauden himmentymisen. Teatterit ja kuplettikahvilat

pyörivät yhä, mutta ulkomaisia esiintyjiä ei ollut ja ravintolaelämä oli kaukana aiemmasta loistostaan. (Gronow 2004, 82.)



Hotelli Kämp. (tuntematon valokuvaaja 1929.)

Kupletistit Pasi Jääskeläisestä alkaen tekivät konserttimatkoja Atlantin yli esiintyen amerikansuomalaisten siirtolaisten keskuudessa. 1920- ja 1930-luvuilla Yhdysvaltojen ääniteteollisuus loisti ja sekä siirtolaiset että vierailevat suomalaiset laulajat äänittivät useita kupletteja amerikkalaisissa studioissa. Tunnetuimpana esimerkkinä on jäänyt elämään Hiski Salomaan tuotanto. (Gronow 2004b, 90–92; Jalkanen 2003.)

1930-luvun merkittävimpiin laulajiin lukeutunut Matti Jurva toimi iskelmäsäveltäjänä sekä Dallapén solistina ja tehtiin kupletteja sanoittajaparinsa Tatu Pekkarisen kanssa. Gronow (2004c, 119–123) pitää Jurvaa uuden tyylin ”tanssikupletin” luojaan hänen huumorilaulujensa reippaan, tanssittavan poljennon vuoksi. Toinen 30-luvun merkittävä huumorilaulaja oli Reino ”Palle” Palmroth, joka tehtiin revyitä tuolloin Suomessa yleistyneeseen radioon. Hän toimi sodan aikana viihdejoukkojen päällikkönä ja aloitti myöhemmin kupletintutkimuksen tutkijanimellä Reino Hirviseppä.

Kupletin uusi nousu tapahtui 1940–1950-luvuilla johtohahmonaan Reino Helismaa, joka alkoi sodan jälkeen esittää Tannerin kupletteja yhdessä Tapio Rautavaaran kanssa. Muita niin kutsuttuja nykykupletisteja olivat muun muassa Toivo Kärki, Esa Pakarinen, Juha ”Watt” Vainio ja Veikko Lavi. (Gronow 2004.) Kansanlauluja ei enää kupleteissa juurikaan käytetty, vaan musiikki sävellettiin itse. Sanoituksissa otettiin kuitenkin mallia J. Alfred Tannerista ja

hänen aikalaisistaan: huumori, ajankohtaisuus sekä tarttuvat refrengit ovat vahvasti läsnä teoksissa.

Nykykupletisteilla oli vahvoja kytköksiä iskelmämusiikkiin, ja he tekivät kappaleita Tapio Rautavaaran ja Olavi Virran kaltaisille tähdille. Tuntuukin, että esimerkiksi Matti Jurvan ja Toivo Kärjen teokset jaotellaan iskelmiin ja kupletteihin pelkästään huumorin, tai sen puutteen, perusteella. Yksi hauska esimerkki tästä on Kari Kuuva, jonka Tango Pelargonia tulkittiin alun perin kaihoisaksi iskelmäksi, ennen kuin se paljastuikin suomalaisen tangon synkkyyttä parodisoivaksi kupletiksi. (Jauhiainen 1985, 245–246.)

Taito Saaren kenttähaastattelu (Salminen 2011) antoi kuvan kupletin konkreettisista käyttötarkoituksista pelimannille. Kun instrumentaalimusiikki alkoi tuntua toisteiselta, oli hyvä laulaa väliin yksi kupletti. Niitä kerättiin ohjelmistoon television viihdeohjelmista sekä laulukirjoista.

3 Aiempi tutkimus aiheesta

Kupletin historian lisäksi tutkimusta on tehty kappaleiden sanoituksista ja niiden sisältämästä huumorista (Henriksson 2015; Kotimäki 2008). Musiikillista tutkimusta tarjoavat lähinnä Hirviseppä (1969) ja Seppälä (2009) etsimällä melodioden alkuperää ja kertomalla äänitystilanteista. Lisäksi Henriksson (2015) tarjoaa yksityiskohtaisen musiikillisen analyysin Juha Vainion kappaleesta *”Käyn ahon laitaa”*. Oman työni tarkoitus on täydentää tutkimusta tuomalla mukaan musiikillisen analyysin myös varhaisemmista kupleteista, ja laajentaa analyysiä etsimällä yhtymäkohtia eri kuplettiäänitteiden välillä.

Hako (1981, 219) ei pidä kuplettia uutena musiikillisena muotona sävelmien lainaperäisyyden vuoksi: *”Sinänsä nuo sävelmät, valssit, polkat, jenkat ym. olivat oman aikansa pop-musiikkia”*. Tämä sai minut kyseenalaistamaan tutkimukseni tarpeellisuutta: olenko analysoimassa yhtenäistä genreä, vai satunnaista joukkoa 1900-luvun alun populaarimusiikkikappaleita? Toisaalta sovitukselliset ja soitannolliset seikat vaikuttavat usein vahvemmin mielikuvaan genrestä kuin sävelmät, jotka saattavat olla vanhempia ja tarkoitettuja alun perin muuhun käyttöön. Aiheen ulkopuolisena esimerkkinä mainittakoon rock’n’rollin synty, jossa vanhat

blueskappaleet säilyivät, mutta uudistuneella estetiikalla luotiin uusi musiikinlaji. 1900-luvun alun kiertosävelmät ovat myös kansanmusiikintutkimuksen kannalta mielenkiintoinen kohde koska tänä aikana populaarimusiikki ja kansanmusiikki alkoivat erkanemaan äänitysteknologian kehityksen ja muusikoiden ammatillistumisen seurauksena.

4 Tutkimusprosessin kuvaus

Tutkimuksessani analysoin merkittävien kupletistien teoksia eri vuosikymmeniltä. Kysyn, voiko kuplettimateriaalista löytää yhteisiä musiikillisia piirteitä, jotka ovat tyypillisiä nimenomaan kuplettigenrelle. Toisin sanoen hypoteesinani on, että kaikki huumorilaulut eivät lukeudu kupletteihin, vaan genre määrittyy myös musiikillisten tekijöiden perusteella. Pohdin myös kupletin suhdetta kansanmusiikkiin ja analysoin kappaleita nimenomaan kansanmusiikin näkökulmasta.

Analyysiluku 1	Analyysiluku 2	Analyysiluku 3
J. Alfred Tanner: "Eikö juu" (1911)	Hiski Salomaa: "Lännen lokari" (1930)	Reino Helismaa: "Etana asialla" (1949)
J. Alfred Tanner: "Mun eukkoni on maalla" (1913)		

Tutkimukseni aineistoksi valikoitui neljä kappaletta eri artisteilta ja aikakausilta. Varsinaisen tutkimusaineiston lisäksi olen kuunnellut mahdollisimman laajasti eri artistien teoksia, tehden yleisiä havaintoja tyyllilajin ominaispiirteistä. Kappaleiden valinnassa vaikutti tunnettavuus ja tyylinmukaisuus. Soittohistoriani kautta minulle oli muodostunut mielikuvat eri aikakausien kupleteista, ja pyrin valikoimaan niiden perusteella mahdollisimman hyvin aikaansa edustavia esimerkkejä. Toisaalta samalla halusin valikoida toisistaan erilaisia kappaleita esitelläkseni mahdollisimman kattavasti kuplettikentän eri laitoja.

Helismaan aikakautta modernimmat teokset olen päättänyt rajata pois. Sanoitusten perusteella voisi linjata esimerkiksi monet Juice Leskisen kappaleet samaksi jatkumoksi. Musiikkityyli on kuitenkin tässä vaiheessa edennyt niin kauas alkuperäisestä kansanmusiikkikontekstista, etten koe niitä tämän työn kannalta relevanteiksi. Ensisijaisesti olen kiinnittänyt valintaprosessissa huomiota teosten musiikillisiin ominaisuuksiin. Sanoitusten perusteella tosin rajautui pois kappaleita, joiden huumori tuntui nykyajan viitekehyksessä liian ongelmalliselta esimerkiksi rasistisuuden vuoksi. Jätin myös pois pitkiä puheosuuksia sisältävät, näytelmällisemmät kupletit pitääkseni painopisteen musiikissa.

Olen jakanut analysoimani kappaleet kolmeen analyysilukuun. Ensimmäinen luku edustaa 1900–1920-lukuja eli suomalaisen kuplettiperinteen alkuvuosikymmeniä. Toinen luku kattaa 1920–1930-luvut ja käsittelee kuplettiäänitteiden kehitystä uuteen tanssittavampaan suuntaan. ”Lännen lokari” antaa myös silmäyksen Amerikkaan ja siirtolaisten musiikkiin. Kolmas luku edustaa kuplettiperinteen uutta nousua ja niin kutsuttuja nykykupletisteja. J. Alfred Tannerin merkittävyyden vuoksi valitsin häneltä aineistoon kaksi kappaletta. Teosten laaja ikähaarukka antaa mahdollisuuden tutkia kappaleiden musiikillista jatkumoa ja tyyliin kehitystä. Näin pystyn myös kiinnittämään huomioni asioihin, jotka eivät muutu. Pystyn siis esimerkiksi tarkastelemaan, mitkä musiikilliset asiat yhdistävät vaikkapa Reino Helismaata ja J. Alfred Tanneria.

Analyysin pohjatyönä etsin tietoa kappaleen tekijöistä, melodian alkuperästä ja äänitteellä soittavista muusikoista. Otan kantaa kappaleiden rakenteisiin, esitystyyliin, musiikillisiin erityispiirteisiin ja sovituksellisiin seikkoihin, kuten säestävien soittimien rooleihin ja kappaleen poljentoon. Analyysityöt *Saumatonta soittoa – Edgar Meyer & Chris Thile: Why Only One?* (Penttilä 2022) ja *LA PUHUN PUHAS OM(ME)ENA – Vögle Timontyttären kalevalamittaiset laulut* (Haapoja 2011) toimivat inspiraationa ja neuvonantajina. Tutkimuksen luonteen vuoksi tyydyin karkeampaan kokonaisanalyysiin.

5 Suomalaisen kupletin alkuvuosikymmenet (1900–1920)

J. Alfred Tanner – ”Eikö Juu”

”Eikö juu” on äänitetty 15.9.1911 brittiläisen gramofoniyhtiön järjestämässä levytystilaisuudessa. Kyseessä oli Tannerin ensimmäinen levytyssessio, jossa tallentui kymmenen kuplettia. (Seppälä 2009, 126.) Melodian alkuperästä ei ole tietoa, mutta Tannerin tuon ajan kupleteista suuri osa oli kotoisin Ruotsista (Seppälä 2009, 118–119). Sanat ovat rekilaulumitassa ja joka säettä seuraa refrengi ”eikö juu (juu) no ny hei juu”, sekä säkeen jälkiosan toisto. Kappaleen koukku on äänitteellä vierailevan Pasi Jääskeläisen kaneetti ”juu”, joka kuuluu osana refrengiä.

Kappaleen rakenteeseen kuuluu pianointro sekä kymmenen säettä ja refrengiä, joita seuraa aina tahdin mittainen leikkisä pianovälike. Säkeet ovat rytmitykseltään, laulutavaltaan ja säestykseltään hyvin samankaltaisia, jolloin vaihtelua tapahtuu pelkästään sanoituksissa ja Jääskeläisen ”juu”-sanon äänenpainoissa. Tämä siirtää huomiota enemmän kappaleen lyriikkaan kuin itse musiikkiin.

Vaikka Sakeus Juuri-Ojan kuva on levynkannessa, Seppälä (2009, 126) arvelee äänitteillä olevan vieras säestäjä. Äänitteeltä välittyy, että pianistin on hankala pysyä perässä Tannerin lukuisissa tempovaihdoksissa, kiihdytyksissä ja hidastuksissa. Säkeistöjen alussa pianon sävelet osuvat hieman etuajassa suhteessa rubatomaiseen lauluun ja Tannerin kiihdyttäessä tempo pianistilla tulee kiire päästä mukaan.

Tannerin äänen kouluttamattomuus kuuluu esimerkiksi äänen sortumisena muutamissa kohdissa. Kappaleen laulutapaa leimaa puristeisuus ja äänenkäytön voimakkuus. Tämä saattaa johtaa juurensa Tannerin taustaan esiintyvänä laulajana. Suurissa konserttisaleissa laulu täytyi saada kuulumaan yleisön naurun yli. Sadassa vuodessa hyvän laulajuuden käsite on myös muuntunut laulopedagogiikan myötä. Teknisen puolen sijaan erityistä laulusuorituksessa on intensiteetti. Teksti lauletaan painokkaasti siten, että jokaisesta sanasta saa hyvin selvää. Laulun energia pysyy samanlaisena kaikkien kymmenen säkeistön ajan, eikä siinä tapahdu merkittäviä dynaamisia vaihteluita.

Musiikin tekemisen hauskuus välittyy äänitteen tunnelmassa, ja sen voi kuulla pieninä konkreettisina asioina. Esimerkiksi viimeisten säkeistöjen humorististen ”juu”-huudahdusten jälkeen kuuluu Jääskeläisen hihitystä. Erilaiset huudahdukset, hihkunta ja välikommentit ovat tärkeä tunnuspiirre Tannerin ja aikalaistensa kupleteissa.

J. Alfred Tanner – ”Eukkoni on maalla”

Seppälä (2009, 157–160) on jäljittänyt laulun alkuperän Yhdysvaltoihin, josta se on Kööpenhaminan ja Tukholman kautta kulkeutunut Suomeen. Alkuperäisversio ”My Wife’s Gone to the Country” (Ted Snyder, Irving Berlin) on tarinaltaan hyvin vastaavanlainen kuin Tannerin suomennos. Kappale on sävelletty vuonna 1909 ja se on valikoitunut aineistoon edustamaan kansanvälistä kuplettikappaletta. Kappale on sävelkieleltään ja harmonialtaan modernimpi kuin kansanlauluomaisempi ”Eikö juu”. Kappaleen perusharmoniaan kuuluu esimerkiksi toisen asteen välidominantti. Moderniutta ilmentää myös kappaleen rakenne: siinä on erillinen kertosäe, joka tosin vastaa säkeistön melodiaa ja harmoniaa. Kertosäe alkaa kappaleen refrengillä ”mun eukkoni on maalla, hurraa, hip hei, hurraa”.

Tannerin versio on äänitetty Helsingissä 28.1.1913. Säestävä pianisti on jäänyt jälleen tuntemattomaksi. Nyt yhteissoitto tuntuu vapautuneemmalta kuin kahta vuotta vanhemman ”Eikö juun” äänityksissä, ja pianisti säestää monipuolisemmin sekä useammilla variaatioilla, mistä hyvä esimerkki on joka kertosäkeen lopussa tapahtuva kahden tahdin terssilasku. Piano myös soittaa laulajan mukana melodiaa koko kappaleen ajan.

Tämäkin kappale sisältää Tannerille omaisia hidastuksia, fermaatteja ja pieniä lopukkeita eri osien välillä. Ensimmäisen kertosäe päättyy vahvaan loppusointuun, jonka jälkeen piano soittaa lyhyen välikkeen, kun Tanner ei lähdekään laulamaan. On tulkittavissa, että jompikumpi unohti sovitun rakenteen. Seuraavilla kierroilla pianisti soittaa välikkeet suoraan kertosäkeen perään. Tempo elää paljon kappaleen aikana eri säkeistöjen ja välikkeiden välillä.

rakenne	tahdit	
intro	4	
säkeistö 1 (ABAC)	16	Lopussa hidastus
kertosäe 1 (ABAC)	16	
välike 1	2	
säkeistö 2	16	
kertosäe 2	16	
välike 2	3	
säkeistö 3	16	
kertosäe 3	16	
välike 3	3	vastaavanlainen kuin 2.välike
säkeistö 4	16	
kertosäe 4	16	
lopuke	2	

6 Tanssittava kupletti (1920–1930)

Hiski Salomaa – ”Lännen lokari”

”Lännen lokari” on äänitetty Columbia-levymerkille New Yorkissa 1.6.1930. Kappaleen esittäjiksi on merkattu Hiski Salomaa, Wäinö Kauppi, sekä Larsen & Co, jolla viitataan haitaristi Willie Larsenin johtamaan ammattiyhtyeeseen (Gronow 2004b, 91). Ei ole tiedossa, ketä Larsenin yhtyeessä on äänitteen aikaan soittanut, joten pianisti ja viulisti ovat jääneet epäselviksi. Kornetisti Kauppi on merkitty kappaleen sovittajaksi ja lisähuomiona mainitaan kappaleen olevan tanssilajiltaan sottiisi (Suomen äänilevyteollisuus – 78 kierroksen levyt).

rakenne	tahdit	
intro (C)	4	
teema (ABAC)	16	instrumentaalisäkeistö
teema (ABAC)	16	1. laulusäkeistö
välike (C)	4	
teema (ABAC)	16	2. laulusäkeistö
Välike (C)	4	
teema (ABAC)	16	3. laulusäkeistö
Välike (C)	4	
Teema (ABAC)	16	4. laulusäkeistö

Välike (C)	4	
Teema (ABA)	12	instrumentaalisäkeistö
Lopuke (C)	4	Laulettu lopuke

Lännen lokarin melodia noudattaa ABAC-rakennetta eli siihen kuuluu runkomelodia ja kaksi erilaista lopuketta. Yksi kuudentoista tahdin ABAC-kierto muodostaa yhden laulusäkeistön, jonka jälkeen C-osa toistetaan instrumentaalisena välikkeenä. Lisäksi kappaleen alussa ja lopussa on instrumentaaliset säkeistöt, joissa melodia soitetaan haitarilla ja kornetilla viulun soittaessa stemmaa ja pianon kompatessa. Pianisti pitää yllä jatkuvaa säestyskuviota, jossa ensimmäisellä ja kolmannella iskulla on vaihtobasso, ja toisella ja neljännellä kolmisointu. Säkeistön puolivälissä viidenneltä asteelta palatessa tapahtuu joka kierrolla säännöllinen bassolasku. Komppaus pysyy säkeistöjen välillä täysin muuttumattomana. Välikkeissä sen sijaan dynamiikka nousee ja soinnut soitetaan painokkaammin.

Kappaleen harmonia rakentuu ensimmäisen, neljännen ja viidennen asteen ympärille. Pianistin käyttämät käännökset ovat merkittävä osa kappaleen yleistunnelmaa. Hän esimerkiksi soittaa ensimmäisen asteen mollisoinnun päälle usein kolmannen asteen bassosäveltä, joka luo harmoniaan haikean sävyn. Haitari ja kornetti soittavat kappaleen instrumentaalisioissa melodiaa unisonossa. Laulusäkeistöjen aikana haitari siirtyy taustalle säestävään rooliin, ja kornetti jää pois antaen tilaa laululle. Viululla on monipuolisin rooli: se vaihtelee osien sisällä melodian tukemisen, stemman, pitkien äänien ja nopeiden kahdeksasosalinjojen välillä.

Kappaleessa on reipas, tanssittava poljento. Sitä ilmentää melodiasoitinien fraseeraustavat, kuten puntitus, eli painotus parillisilla iskuilla, ja melodian keinuvuus: viulun soittaessa nopeampaa kahdeksasosalinjaa, kornetti fraseeraa melodian hieman jäljessä. Piano taas soittaa tasaisesti tempossa, ja tasoittaa siten komppausta. Kontrastia eteenpäin polkevaan taustaan tuo Salomaan laulu, joka on hyvin takakenoinen. Sovituksella ja poljennolla korostetaan siis kappaleen sottiisimaisuutta ja tanssittavuutta. Tämä vie kuuntelijan fokusta sanoituksista myös kappaleen muihin elementteihin eri tavalla kuin

viime analyysiluvun ”Eikö juu” ja ”Eukkoni on maalla” -kappaleissa, joissa säestys oli yksipuolisempaa. Instrumentaalisäkeistöt, jollaisia muissa aineiston kupleteissa ei esiinny, korostavat entisestään melodian merkitystä.

Salomaan laulu on tunnistettavaa ja persoonallista. Hän laulaa korkealta, vahvalla äänenpainoilla ja ilman merkittäviä dynaamisia vaihteluja. Toisin kun Tanner, Salomaa ei tee laulullaan humoristisia tehokeinoja, kuten sanojen ylikoristamista, imitaatioita, naurahduksia tai huudahduksia. Monet muut Hiski Salomaan kappaleet on äänitetty hyvin vastaavilla instrumentaatiolla ja sovituksilla. Esimerkiksi ”Taattoni Maja” kappaleissa piano soittaa hyvin vastaavanlaista säestyskuvioita identtisillä bassolaskuilla ja kolmisoinnuilla.

7 Nykykupletit (1940–)

Reino Helismaa – Etana asialla

”Etana asialla” on äänitetty vuonna 1949. Äänitteellä Helismaan taustalla esiintyy tanssiorkesteri Ramblers. Sovituksen on tehnyt Toivo Kärki, joka toimi orkesterin pianistina (Äänilevytietokanta Fono). Kappaleen instrumentaatio eroaa selvästi musiikillisesti aiempien vuosikymmenien kuplettien kappaleista. Siinä missä Tannerin taustalla oli piano ja Salomaan taustalla kvartetti, on Helismaalla käytössään suurempi puhallinyhtye. Big band -henkinen soitus tuo mieleen mykkäelokuvien tai vanhojen piirrettyjen musiikkimaailman. Esimerkiksi kappaleen outrossa yksin jäävä torvi luo tarinaan todella elokuvallisen tunnelman. Lyriikan arkisuuden ja soituksen dramaattisuuden välinen kontrasti toimii myös yhtenä huumorin keinona.

Kappaleen rakenne sisältää intron ja kuusi kuusitoistatahtista säkeistöä, joiden välissä tulee kahdeksantahtiset välisoitot. Rakenne noudattaa siis 1. analyysiluvun kuplettien kaavaa. Sovituksellisilta ratkaisuiltaan kappale on kuitenkin aiempia esimerkkejä monipuolisempi. Vaihtelua tapahtuu varsinkin välisoitoissa, joissa instrumentaatio vaihtelee ja eri soittimet saavat soolovuoron. Kappale on merkitty Helismaan sävellykseksi. Melodia on kansanlaulunomainen, yksinkertainen duurimelodia. Säepari muodostuu kahdesta identtisestä melodiasta, joissa on myös identtiset lopukkeet. Kappaleen perusharmonia

rakentuu ensimmäisen ja viidennen asteen ympärille, mutta välisoittoihin on tuotu sovituksella harmonista vaihtelua.

Tanneriin, Salomaahan ja Jurvaan verrattuna Helismaa laulaa huomattavasti matalammalta ja pienemmällä äänenpainolla. Tähän vaikuttaa varmasti ajan muutos: kun Tannerin työtä oli laulaa yksin täysille saleille pianosäestyksellä, oli 1940-luvulla äänentoisto jo kehittyneempää, ja äänenvoimakkuuden ei tarvinnut olla samalla lailla huomion keskipisteenä. Äänenkäytön lisäksi äänitustekniikan kehitys on luultavasti vaikuttanut laulusuorituksiin. Savikiekoilta siirryttäessä vinylilevyihin entistä pienemmät sävyerot kuuluvat kappaleissa, ja laulajan on ollut mahdollista laulaa vähemmän painokkaasti. Kappaleen elämille tehdyt erilaiset imitaatiot tuovat mieleen ”Eukkoni on maalla”- kappaleen, jossa Tanner imitoi papukaijaa. Kappaleita yhdistää myös tarinoiden loppuratkaisut, joissa varsinainen vitsi selviää vasta viimeisessä säkeistössä: Tannerin teoksessa papukaija narauttaa uskottoman aviomiehen ja Helismaan kupletin juoni on, että kauppaan lähtenyt etana ei ole ehtinyt eteistä pidemmälle.



Toivo Kärki ja Reino Helismaa flyygelin ääressä (Suomen valokuvataiteen museo 1957)

8 Keskustelu

Alkuperäinen tavoitteeni oli löytää kupletin eri vuosikymmenien musiikilliset kytkökset ja perustella kupletin yleisin määritelmä ”humoristinen, riimillinen laulu” ontuvaksi tai vajavaiseksi. Aineistoon sekä muihin löytämiini teoksiin syventyessäni havahtuin kuitenkin kupletiksi luokiteltavien kappaleiden musiikilliseen moninaisuuteen. Ensimmäisen

tarkasteluvälin (1900–1920) aikana melodiat ovat kansanmusiikkihenkisiä, 1930-luvulla mukaan astui sen ajan muodissa ollut tanssimusiikki. Nykykupletit sen sijaan hakivat vaikutteensa yhä useammasta paikasta: jazzista, iskelmästä, venäläisestä musiikista, humpasta ja rautalangasta. Vahvimmat yhteydet 1910- ja 1950-lukujen kupletisteilla liittyvät sanoituksiin, mutta löysin myös kappaleista rakenteellisia ja sovituksellisia yhtymäkohtia.

Aineiston perusteella voidaan todeta, että tyypilliseen kuplettiin kuuluu muutaman tahdin alkusoitto, useita säkeistöjä, joiden välillä on alkusoittoa vastaava lyhyt instrumentaaliväli ja niin ikään lyhyt lopuke. Refrengi saattaa sijoittua säkeistön loppuun tai ilmaantua erillisenä kertosäkeenä. C-osan kaltaisia musiikin suunnanvaihdoksia kupleteissa ei esiinny. Huomioitavaa on, että säkeistöt pysyvät säestykseltään ja sovitukseltaan lähes identtisinä, jolloin kuulija koukuttuu kuuntelemaan tarinan kehitystä enemmän kuin musiikillisia ominaisuuksia.

Näkyvin muutos analyysissä tapahtui ensimmäisen ja toisen analyysiluvun aineistojen välillä, tanssikupletin synnyssä, jolloin kappaleiden tanssittavuus nousi yhtä merkittäväksi ominaisuudeksi kuin humoristisuus. Tämä sekoitti musiikillisen analyysin tekemistä: kun kappaleet on sovitettu ja soitettu tietyn tanssilajin näkökulmasta, itse kuplettigenren musiikin analysoimisen sijaan päätyinkin analysoimaan polkan tai sottiisin poljentoa. J. Alfred Tanner käytti yhtä lailla kappaleissaan eri tanssimelodioita, mutta ne olivat käyttötarkoitukseltaan enemmän tukemassa kappaleen sanoituksia kuin tasa-arvoisessa roolissa. Tempovaihdoksineen ja lukuisine pysähdyksineen Tannerin kappaleet ovat kaukana tanssittavuudesta. Kolmannessa analyysiluvussa painopiste palaa jälleen enemmän sanoituksiin ja sovitukset, vaikka ovatkin instrumentaatioltaan monipuolisempia, tukevat kappaleiden tarinallisuutta.

Siinä missä poljento saattaa vaihdella vuosikymmenten välillä, laulusuoritukset, äänensävyt ja saundit pysyvät tarkasteluvälillä samanhenkisinä. Korkean kimakka ja kantava lauluääni on yksi kupletin tunnistettavimmista tyylipiirteistä. Laulamisen taidokkuutta ja tulkintaa tärkeämpää on, että sanoitukset kuuluvat ja teksti on ymmärrettävää. Imitaatiot, rooliäänet, huudahdukset ja välipuheet ovat myös kupletin tärkeitä erityispiirteitä. Piano säilyy eri vuosikymmenien kupleteissa tärkeimpänä säestyssoittimena muun instrumentaation vaihdellessa.

9 Loppupäätelmät

Vaikka aihepiiri oli minulle ennalta jokseenkin tuttu, vasta tutkimuksen kirjallisen vaiheen tekeminen avasi minulle suomalaisen kupletin moninaisuuden ja roolin kotimaisen musiikin historiassa. Se myös havainnollisti minulle uudella tavalla kansanmusiikin kehitystä: kuinka kyseessä ei ole irrallinen ilmiö, vaan se kytkeytyy muihin musiikinlajeihin, muiden maiden musiikkiin sekä historian käännteisiin, kuten sotiin, kaupungistumiseen ja teknologian kehitykseen.

Musiikista löytämäni havainnot ja tekemäni päätelmät sopivat aineiston lisäksi muuhun kuplettimateriaaliin, jota olen kuunnellut tutkimusta tehdessä. Määrällisesti laajempi tutkimus olisi kuitenkin paikallaan, ennen kuin voisi uudelleen määritellä genreä musiikillisten ominaisuuksien perusteella. Hirviseppä (1969) tarjoaa esittelyt noin kahdestakymmenestä kupletistista ja vähemmän tunnettuja tekijöitä löytyisi ties kuinka paljon. Tähän verrattuna analysoimani kolmikko, J. Alfred Tanner, Hiski Salomaa ja Reino Helismaa, on vain pintaraapaisu aiheeseen, vaikka kyseessä lienevätkin genren merkittävimmät nimet. Tutkimuksen puutoksista merkittävimpinä pidän Matti Jurvan Dallapé-orkesterin kanssa tekemiä levytyksiä.

Analyysiä rajoitti myös saatavilla oleva aineisto. Jos savikiekkojen tilalla olisi ollut videokuvaa 1910-luvun Helikonista, saattaisi tutkimus näyttää hyvinkin erilaiselta, olihan J. Alfredin Tannerin suurimpana vahvuutena nimenomaan speaktaakkelimainen lavashow. Esiintymislavalla tutun säestäjän kanssa soitetut kappaleet olisivat todennäköisesti kuulostaneet lennokkaammilta kuin äänitysstudion paineistetussa tilanteessa esitetyt. Uskon kuitenkin saaneeni hyvän yleiskuvan myös 1910-luvun kuplettien tyylipiirteistä.

Helsinkiläisenä minulle oli inspiroivaa, kun esimerkiksi Vienan Karjalan tai Järviseudun sijaan kupletin juuret veivätkin Kämppeihin ja Apolloon, ja opin samalla paljon lisää kotiseutuni historiasta ja kulttuurielämän kehityksestä. Aion jatkaa tulevaisuudessa tutkimusta samoilta seuduilta ja hyödyntää löytämiäni kappaleita, ilmiöitä ja tekniikoita taiteellisessa työssäni.

10 Lähteet

Kirjallisuus

Gronow, Pekka. 2004a. "Laulu on iloni ja työni." Teoksessa *Suomi soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Gronow, Lindfors ja Nyman. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Gronow, Pekka. 2004b. "Lännen lokarit ja Lumberjackit." Teoksessa *Suomi soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Gronow, Lindfors ja Nyman. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Gronow, Pekka. 2004c. "Huumorilaulun uusi sukupolvi." Teoksessa *Suomi soi 1 – Tanssilavoilta tangomarkkinoille*, toim. Gronow, Lindfors ja Nyman. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Hako, Matti. 1981. "Murrosajan kansanlaulut." Teoksessa *Kansanmusiikki*, toim. Asplund ja Hako. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Henriksson, Laura. 2015. "Kupletti musiikinlajina ja tutkimuskohteena." Teoksessa *Laulettu huumori ja kritiikki J. Alfred Tannerin, Matti Jurvan, Reino Helismaan, Juha Vainion ja Veikko Lavin kuplettiäänitteillä*. Suomen musiikkitieteellinen seura.

Hirviseppä, Reino. 1969. *Hupilaulun taitajia Pasi Jääskeläisestä Juha Watt Vainioon*. Werner Söderström osakeyhtiö.

Jalkanen, Pekka. 2003. Revyy ja kupletti. Teoksessa *Suomen musiikin historia – Populaarimusiikki*, toim. Jalkanen ja Kurkela. Werner Söderström osakeyhtiö.

Seppälä, Mikko-Olavi. 2009. *Hauska Poika – Kuplettilaulaja J. Alfred Tanner*. Werner Söderström osakeyhtiö.

Äänitteet

Salminen, Anssi. 2011. *Taito Saaren haastattelu*. Kansanmusiikin aineryhmän tietokanta. Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.

<https://intra.etno.net/kentahaastattelut/taito-saaren-haastattelu/>

Internet-lähteet

Yle arkisto: Äänilevytietokanta Fono

[Fono.fi - Äänitetietokanta](#) (luettu 27.2.2025)

Suomen äänilevyteollisuus – 78 kierroksen levyt

<https://bin.yhdistysavain.fi/1606789/9yBUlyw6ZwVYpBdWPJhR0Wp9AH/%C3%84%C3%A4nilevytietokanta%2C%20suomessa%20julkaistut%20savikiekkolevyt.pdf> (luettu 27.2.2025)