

**Mikko Vanhasalo**

# **HUMPAN SYNTY: KIERRÄTYSTÄ JA KRISTALLISOITUMISTA**

## **Tarkastelussa Dallapén ja Humppa-Veikkojen levytykset**

Suomalaisen humpan juuret löytyvät 1900-luvun alkupuolen tanssimusiikin uusista virtauksista. Humppa polveutuu pohjoisamerikkalaisesta 1910- ja 20-lukujen suosikkitantsista foxtrotista. Täten humppakin liittyy osaltaan koko viime vuosisadalle ominaiseen tanssimusiikissa vaikuttaneeseen yleistendenssiin, jossa on kyse afro-amerikkalaisen musiikin vaikutteiden maailmanlaajuisesta leviämisestä ja niiden pohjalta kehittyneistä paikallisista muunnelmista. Synkopoiva foxtrot muuntui polkkien ja marssien vaikutuspiirissä pelkistetyksi humpan poljennoksi, ensin Dallapén käsittelyssä 1930-luvun alussa ja myöhemmin Humppa-Veikkojen tuotannossa 1950- ja 60-lukujen taitteen tienoilla.

Hahmottelen humpan kehityskulkua tyylilajina ja keskityn erityisesti siihen hienovaraiseen tyylinmuutokseen, joka tapahtui Humppa-Veikkojen kierrättäessä vanhaa materiaalia uudelleen. Tarkasteluni kohteena ovat levytysten sovitukset, joiden analyysi tuo esille olennaisia tyylinmuutoksen piirteitä.

## **Foxtrotia New Yorkista**

Foxtrot oli yksi vuosisadan alkuvuosikymmenien amerikkalaisperäisistä muotitantsista, jotka toinen toisensa perään levisivät ahkeraan käyttöön myös muualle maailmaan. Niiden alkuperä oli amerikkalaisen mustan väestön tanssi- ja musiikkityyleissä, joille oli ominaista synkopoidun rytmien käyttö. 1800-luvun lopun cakewalk ja ragtime toimivat lähtökohtana myöhemmän tanssimusiikin kehitykselle (Czerny & Hofmann 1968: 234). Maailmanlaajuisen suosioon amerikkalaisen mustan kansankulttuurin tyylit suodattuivat 1900-luvun alun New Yorkin yläluokan parissa muokattuina versioina. Taustalla vaikutti aiemmin hyvin rajatun ja viktoriaanisen kontrollin mukaisesti käyttäytyneen yläluokan hajautuminen useiksi eriytyneemmiksi ryhmiksi, mikä

mahdollisti uusien moraalissäätöjen etsimisen ja muotoilun sekä miehille että naisille. Ennen ensimmäistä maailmansotaa New York eli eräänlaisessa tanssikuumeessa. Tähän mennessä oli jo lukemattomia tanssivariaatioita esitelty toinen toisensa perään 1880-luvulta alkaen. Cakewalk, turkey trot, Texas tommy, foxtrot, shimmy, toddle, charleston ja black bottom olivat kaikki osa uutta käyttäytymismallia, joka mahdollisti nuorten yläluokan ja ylemmän keskiluokan miesten ja naisten seurustelun julkisilla tanssipaikoilla, edelleen kunniallisissa merkeissä, mutta kuitenkin myös intiimillä aistillisuudella leikitellen. Tässä ilmiössä tärkeää roolia näyttelivät tanssien seurapiiriopettajat – kuuluisimpana esimerkkinä aviopari Vernon ja Irene Castle, jotka muotoilivat tanssiliikkeistä seurapiirikelpoisempia korostamalla hillittyä hienostuneisuutta ja kanavoimalla aistillisuutta sosiaalisesti hyväksyttävään muotoon. (Erenberg 2004: 286, 288, 294–295.)

Foxtrot esiteltiin newyorkilaiselle yleisölle vuonna 1914 ja siitä tuli nopeasti Amerikan suosituin tanssi, koska se sopivalla tavalla mahdollisti yksilöllisen ilmaisun olematta kuitenkaan liian riehakas (Erenberg 2004: 298). Kuten muidenkin muotitanssien kohdalla, myös foxtrot oli aluksi näytöstanssi, jota siis mentiin katsomaan teattereiden erilaisiin vaudeville-, varietee- ja revyy-näytöksiin. Tästä yhteydestä tanssit sitten levisivät myös seurapiirien huvittelumuodoksi. Epätavallista kyllä, foxtrot syntyi yhden miehen keksintönä. Tanssija Harry Fox kehitti erästä näytöstään varten uusia tanssiaskelia, jotka pian saivat nimityksen ”Fox’s trot”. Foxin näytöksen oli tarkoitus toimia välipalana elokuvateatteriksi muuntautuneen New York Theaterin näytännöissä, mutta ei aikaakaan kun ”Foxin askeleet” olivatkin teatterin vetonaula ja pääesitys. Tanssin suosion siivittämänä teatterin katolle (sic!) perustettiin tanssipaiikka Jardin de Danse, jossa Fox yhdessä muutamien muiden tanssijoiden kanssa esitti uusia askelia jokailtaisessa näytöksessään ja yleisö saattoi tanssilattialla seurata heidän esimerkkiään. Täältä villitys levisi New Yorkin muihin tanssisaleihin ja vähitellen myös muualle maailmaan. (Driver 2000: 30–31.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen foxtrotin suosio kasvoi Euroopassa ennennäkemättömällä voimalla. Tätä edesauttoi Yhdysvaltain joukkojen osallistuminen taisteluihin eurooppalaisella maaperällä, sillä sotilaallisen voiman ohella tutuksi tuli myös amerikkalaisten soittokuntien uudenlainen synkopoiva ohjelmisto. Sotameneestyksen myötä kiinnostus kaikkea amerikkalaista kohtaan kasvoi ja tulevaisuuden lupausten maan kulttuurivaikutteet saivat entistä vahvemman jalansijan vanhan mantereeseen viihde-elämässä. (Edström 1989: 198–199.) Yhdysvaltain armeija hyödynsi tätä kulttuurista etulyöntiasemaa tietoisesti lähettämällä mustista muusikoista koostuvia soittokuntia kiertueille, joiden suosio edesauttoi myönteisen mielikuvan rakentamista nousevasta maailmanmahdista (Kurth 1987: 366). Englannissa foxtrot-innustus kasvoi sellaisiin mittoihin, että tanssiin kehiteltiin myös uusia askelkuvioita. Samalla tansseihin sävellettiin uutta musiikkia ja siten saivat syntynsä nopea quickstep ja hitaampi

slow foxtrot. (Niemelä 1998: 55.) 1920-luvun foxtrotit perustuivatkin juuri quicksteppiin, kun tanssiyhtyeet enenevässä määrin omaksuivat nopeamman jazz-vaikutteisen musiikin osaksi ohjelmistoaan, eritoten vaikutusvaltaisen Paul Whitemanin orkesterin vuoden 1923 Englannin-vierailun jälkeen (Norton 2002: 136).

Jos foxtrotin amerikkalaisen version suosion salaisuus olikin suhteellisen vapaissa ja yksinkertaisissa tanssiaskelissa, niin Eurooppaan juurtuessaan tämä muotitanssi muuntui säännönmukaisemmaksi ja siten myös asteen hillitymmäksi. Amerikkalaista yksilöllisyyttä tihkuvat eksentrisiksi mielletyt tanssiasteleet – jo itsessään siis aieman stilisoinnin tuotosta – haluttiin kodifioida vielä entistäkin salonkikelpoisempaan ja rauhallisempaan muotoon etikettiä kaipaavan eurooppalaisyleisön mieliksi. Tästä oli osoituksena jo vuonna 1920 pidetty tanssinopettajien konferenssi, jossa muiden seurataanssien ohella määriteltiin myös foxtrotin askelia. Näin synnytettiin foxtrot tanssina siinä muodossa, jossa se sitten yleistyi Euroopassa 1920–30-lukujen erääksi standarditanssiksi. (Kurth 1987: 367.)

Foxtrot rantautui menestyksekkäästi myös Suomeen. Tanssihistorian näkökulmasta tämä aihe on vielä avoin ja vaatii soveliaitten lähteitten etsimistä ja löytämistä, mutta äänilevytuotannon kautta foxtrotin suomalaista historiaa voidaan valottaa oivallisesti jo nyt. Erityisesti 1930-luvun alku oli foxtrotin kultakautta, jolloin niiden osuus levytuotannosta oli joinain vuosina jopa 40 prosentin tietämällä. Tämän jälkeen niiden suosio alkoi hiipua ja toinen kansainvälinen muotitanssi tango valtasi aiempaa enemmän tilaa yhdessä perinteisten polkkien ja jenkkujen kanssa. Foxtrotit säilyivät silti merkittävänä osana tanssimusiikin ohjelmistoa. (Pesola 1995: 38–40.) Suomalainen foxtrot oli pitkälti ajan johtavan orkesterin Dallapén tunnetuksi tekemää ”haitarijatsia”, joka oli kansallinen fuusio ulkomaisten vaikutteiden ja perinteisten tyylipiirteiden välillä. Ragtime ja foxtrot välittyivät Suomeen erityisesti saksalaisten orkesterien kautta, mikä on lyönyt leimansa koko tyyliilajin rytmikkaan. (Ks. Jalkanen 1989: 313–323.) Juuri 1930-luvun alun foxtrotit olivat sittemmin pohjana humppa-ilmioille.

## **Humppaa Kankkulan kaivolla**

Uuden tulemisen foxtrotit kokivat 1950-luvun lopussa. Vuonna 1958 aloitettiin radiossa viihdeohjelma *Kankkulan kaivolla*, jossa yleisöä hauskutettiin kuvitteellisen maalaisyhteisön tapahtumilla ja värikkäillä hahmoilla (Oinonen 2004: 259). Sketsien väleissä soitettiin musiikkia erilaisilla tarkoitusta varten kootuilla orkestereilla. Mukana oli nuorisomusiikkia edustava rautalankayhtye Rämänä, Eero Lauresalon luotsaama Herra Tallapään orkesteri, vanhoista seitsikkoperinteistä ammentava Kankkulan Torvisoittoyhdistyksen Torvet ja foxtroteja soittava ”humppa-humppa -orkesteri”

Pumppu-Veikot, aluksi Asser Fagerströmin ja myöhemmin Kullervo Linnan johdolla (Oinonen 2004: 263–264). Nimensä mukaisesti Pumppu-Veikot esiintyi Kankkulan VPK:n yhteenä. Vuonna 1960 tehdyssä elokuvassa *Kankkulan kaivolla* orkesteri olikin puettu vanhanaikaisiin palokunta-asuihin, pitkiin kaapuihin ja palokypäriin.

Nimitys humppa syntyi radio-ohjelman käsikirjoitusvaiheessa ja kättilönä mainitaan usein Yleisradion tuolloinen ajanvietetoimituksen päällikkö Antero Alpola, joka oli myös *Kankkulan kaivolla* -ohjelman toinen käsikirjoittaja (Oinonen 2004: 263; YLE Radioarkisto: 3). Alpola oli tietävästi kuullut sanan saksalaisilta, jotka Oktoberfestissä kuvailivat torvisoittoa ilmaisulla ”humpa-humpa-tättärää” (Niemelä 1998: 178). On mahdollista, että onomatopoeettinen nimitys ”humppa” oli jo ollut jonkin aikaa käytössä ainakin muusikkopiireissä kuvaamassa foxtrotien rytmiä, joka rakentuu sousafonin vaihtobasson (*hum*) ja banjon ja haitarin takapotkujen (*pa*) varaan. Pumppu-Veikkojen soittama musiikki miellytti yleisöä niin paljon, että orkesteri lähti esiintymään ympäri maata tanssipaikoille. Kullervo Linna on muistellut, että keikoilla varta vasten tultiin kyselemään ”sitä humppa-pumppa-musiikkia” ja samalla tiedusteltiin levytysten perään (YLE Radioarkisto: 4). Radio-ohjelman alulle sysäämä kysyntä siis varsinaisesti johti humpan syntyyn. Muusikot eivät pitäneet aiemmasta orkesterin nimestä, joten uudeksi nimeksi keksittiin Humppa-Veikot, jolla nimellä ensimmäiset levytykset julkaistiin vuonna 1959. Viimeistään levytyksiä varten tehtiin kappaleista myös uudet sovitukset, jotka olivat pääasiassa Kaarlo Valkaman ja Kullervo Linnan käsialaa.

Humppa oli siis vanhan musiikintyylin kierrätystä, jossa radiolla oli merkittävä tuottava rooli. Foxtrotit kaivettiin esille parodisessa hengessä elävöittämään viihdeohjelman nostalgisia vivahteita. 1930-luvun tanssimusiikin tyyli oli vanhahtavuudessaan sopivasti huvittavaa, eritoten kun sitä esitettiin hiukan ylilyöden ja leikkisästi. Menneitten vuosikymmenten muotitanssiin liittynyt musiikki oli muuntunut uutuudesta perinteeksi, jota saatettiin edelleen muunnella uusia tarkoituksiperiä varten. *Kankkulan kaivolla* olikin radio-ohjelmalla eräänlaista iltamaperinteen muuntelua, jossa nostalgian merkeissä kaipahtiin perinteiseksi koettua maalaiselämää, mutta samalla parodioitiin kansallisromanttisia ihanteita (Jalkanen 1992: 32). Toinen parodian kohde oli itse radio-ohjelman teko, mikä ilmeni Hannes Häyrisen esittämän reportterihahmon roolissa.

Ivailu säilyi parodiassaankin koko ajan varsin lempeänä ja huumori hyväntahtoisena. Tavallisesti parodialla tarkoitetaan jonkin olemassa olevan teoksen tai tyyliilajin muuntelua humoristisessa ja pilkallisessa mielessä, mikä saattaa merkitä myös jonkinasteista parodian kohteen kritisointia. Humpan parodinen sävy on kuitenkin mieto, se ei kyseenalaista eikä varsinaisesti pyri kritisoimaan kohdettaan. Parodian lähde on itse radio-ohjelman konseptissa, joten 1930-luvun foxtrotien kierrättäminen ei sinänsä olisi vaatinut parodian avulla toteutettua etäännyttämistä. Musiikin tyyliilajina foxtrotit kuitenkin sopivat tähän humoristiseen tehtävään hyvin.

*Kankkulan kaivolla* ei ollut kuitenkaan ensimmäinen kerta, kun vanhoja foxtroteja esitettiin radiossa huumorimielessä. Vuonna 1954 ohjelmassa *Toiveiden tynnyri* Asser Fagerströmin orkesteri soitti Dallapén kappaleita<sup>1</sup>, nyt vielä vanhoilla 1930-luvun sovituksilla. *Toiveiden tynnyri* oli humoristinen toiveohjelma, johon yleisö saattoi lähettää ohjelmaideoitaan. Toiveet saattoivat jo alun perin olla huvittavia tai sitten niitä toteutettiin jollakin tavoin nurinkurisesti. Esimerkiksi musiikkinumeroissa tätä periaatetta toteutettiin siten, että Åke Tuuri esitti *Emma*-valssin kurlaamalla ja Toivo Kärjen yhtye soitti tuttuja marsseja valsseina ja valsseja puolestaan marsseina. Vanhojen foxtrotien kohdalla huumori oli peiteltympää. Joku kuuntelija oli toivonut ”vanhaa tanssimusiikkia”, jonka oli tässä yhteydessä ymmärretty tarkoittavan 1900-luvun alun salonkimusiikkia wienervalssineen ja venäläisine romansseineen. Kun tämä toive sitten toteutettiin humoristisesti, soitettiin hiukan uudempaa ”vanhaa tanssimusiikkia”, siis 1920–30-luvuilla tanssijalkoja nostattaneita foxtroteja. Tässä olivat jo olemassa nostalgian ja parodian siemenet yhdistyneinä foxtroteihin. Kyse oli toimittajan kepposesta, mutta huomionarvoista on se, että tuo kepponen toteutettiin juuri foxtrotien avulla. Ne siis soveltuivat hyvin humoristiseen tarkoitukseen. (YLE Radioarkisto: 1).

Tyylilajin kierrättäminen sisältää aina jonkinlaista vanhojen aikojen uudelleenarviointia kierrätyshetken näkökulmasta. Kyse on nostalgian erilaisista asteista. Nostalgialla tarkoitan jonkin menneen ajankohdan muistelua romanttisessa hengessä, ihannoiden ja kaivaten. Humpan yhteydessä nostalgialla oli hyvin konkreettiset juuret, koska sitä soittava, kuunteleva ja tanssiva sukupolvi oli kokenut jo alkuperäisen foxtrotien aikakauden. Merkittävää on kuitenkin se, että humpasta ei muotoutunut vain takaisinpäin katsovaa konservatiivista kuriositeettia, vaan se saavutti suosiota myös nuoremman tanssijasukupolven parissa. Ehkäpä juuri parodinen synty-yhteys antoi humpalle sopivan määrän leikillisyyttä ja huumoria, jotta se saattoi kehkeytyä elinvoimaiseksi 1960–70-lukujen tanssimusiikin ilmiöksi. Toisaalta, parodian osuutta ei tule liioitella, sillä humpan arvo ja ominaislaatu nähtiin juuri sen yksinkertaisessa perinteisyydessä ja suomalaisuudessa. Juuri siinä mielessä sen voi nähdä säilyneen eräänä musiikillisten makukysymysten vedenjakajana näihin päiviin saakka.

## Sovitukset ja vanhan tyylin uudelleenmuotoilu

Humpan synnyssä 1950-luvun lopulla ei ollut kyse uuden sukupolven tekemästä vanhan tyylin uudelleentulkinnasta, vaan asialla olivat vanhat konkarit, jotka olivat aloittaneet uransa jo foxtrotin kulta-aikana 1930-luvulla. Heille foxtrotien uusi suosio merkitsi siis jo opitun esittämistä uudelleen. Tämä kuului sekä sovituksissa että soittotyylissä. Kun vanhat opit kierrätettiin uudelleen, ne samalla saivat hiukan

tiivimmän ja pelkistetyimmän ilmaisun. Jotakin muusikoiden ammattitaidosta ja uran aikana kertyneestä kokemuksesta kristallisoitui, kun piti esittää vanhahtavaa musiikkia, mielellään vieläpä parodisesti ylilyöden. Jotta tämä hienovarainen muutos tulisi selväksi, erittelen tarkemmin Dallapén foxtrot-levytysten ja Humppa-Veikkojen humppalevytysten sovituksia.

Dallapén rooli 1930-luvun suomalaisessa iskelmässä oli merkittävä juuri siinä mielessä, että se kiersi ahkerasti ympäri Suomea ja teki sillä tavoin uusia tanssimusiikin suuntauksia tutummaksi kaikkialla maassa. Varsin nopeasti oli moderneista ja urbaaneista foxtroteista tullutkin eräänlaista ”koko kansan musiikkia”, joka oli suosittua sekä kaupungeissa että maaseudun tanssilavoilla (Jalkanen & Kurkela 2004: 292). Humppa-Veikoilla puolestaan ohjelmiston rungon muodostivat juuri Dallapén suosituiksi tekemät foxtrotit, vaikka mukaan mahtui myös muitakin kappaleita. Yhteys Dallapén ja Humppa-Veikkojen välillä on niin vahva, että se riittää mainiosti tarkastelun rajaukseksi, olivathan muutamat Humppa-Veikkojen muusikoista jossain vaiheessa soittaneet myös Dallapén riveissä.

Sovituksella tarkoitan kappaleen soitinnusta. Kappale on olemassa jo pelkkänä laulumelodiana ja siihen liittyvänä sanoituksena, mutta sovituksen avulla siitä muovataan täydempi yhtyeversio, joka sitten on sovelias levytettäväksi. Yksinkertaisimmillaan sovitus tarkoittaa laulumelodian soinnutusta ja soitinnuksen määrittelyä, mutta se sisältää myös levytetyn kappaleen rakenteen muotoiluun ja soinnin monipuolistamiseen liittyvien keinovarojen käyttöä. Sovittaja siis vastaa kappaleen yleisilmeestä ja soinnillisesta vaikutelmasta, unohtamatta yksityiskohtia ja tekstuuria koskevia ratkaisuja, kuten obligato-linjoja.

## Dallapén levytysten kehityslinjoja

Dallapén ensimmäiset levytykset tehtiin vuonna 1929. Hyvä edustaja tuon vaiheen tyylistä on orkesterin omaa tuotantoa edustava kappale *Lappi*. Sointi on vielä kevyt, koska sousafonia ei ole käytetty ja rytmistä vastaa vain banjon komppi, joka vieläpä loppuu kesken ennen laulusäkeistön alkua. Ilmeisesti banjonsoittaja hoiti myös laulusolistin tehtävät ja joutui valmistautumaan laulua varten, esimerkiksi vaihtamaan paikkaa suhteessa mikrofoniiin. Melodiasta vastaavat laulun lisäksi haitari, viulu ja alttosaksofoni, jotka soittavat pääosin unisonossa ja oktaaveissa. Huomionarvoista on melodiankäsitteilyn erot laulun ja eri instrumenttien välillä. Artikulaation ja pienten koristelevien lisäysten avulla kukin soittaja pyrkii tuomaan esitykseen hiukan lisää eloisuutta jonkinlaista jazzin henkeä tavoitellen (nuottiesimerkki 1). Haitari ja viulu tuplaavat laulumelodiaa lisäten mukaan pientä instrumentaalista muuntelua. Haitarin

osuudesta löytyy laulusäkeitä täydentäviä lisäkulkuja, täytteitä, jotka elävöittävät esitystä (tahdit 7–8 ja 12–15). Viulisti tehostaa melodiaa synkoopeilla (t. 3) ja glissandoilla (t. 9–10). Staccatoilla korostetaan melodian rytmiä sopivissa kohdissa. Taustalla säestää myös jokin sointusoitin, mahdollisesti hawaijikitara.

*Nuottiesimerkki 1. Katkelma laulusäkeistöstä kappaleesta Lappi (V.Tynnilä). Dallapé-orkesteri, kertosäe: Ville Alanko. 1929. Polyphon XS 41423, 1992 BR.*

Toisena esimerkkinä alkuaikeiden levytyksistä toimii kappale *Kirje äidille* (nuottiesimerkki 2). Katkelmassa sama melodiasäe soitetaan kahdesti, ensin viululla ja alttosaksofonilla ylärekisterissä (t. 1–16), sitten muunneltuna versiona haitarilla ja pasuunalla alarekisterissä (t. 17–32). Muutamista melodisista muutoksista huolimatta artikulaatio säilyy varsin samana. Säkeen alkupuolen kahdeksasosissa käytetään enemmän staccatoa ja loppua kohden ne taas soitetaan hiukan pidempinä, mutta kuitenkin edelleen erillään, antaen melodian päätökselle hiukan lisää painokkuutta. Jopa glissandoa käytetään samalla tavoin, viululla tahdissa 5 ja pasuunalla tahdissa 21.

*Nuottiesimerkki 2. Katkelma B-osasta kappaleesta Kirje äidille (ven. kansansävel, san. M.Jäppilä). Ville Alanko ja Dallapé-harmonikkaorkesteri. 1929. Homocord O.4-23060, H-65032.*

Ksylofonin rooli on huomionarvoinen. Se säästää ensimmäisen säkeen taustalla tremoloäänin, jotka muodostavat samalla jonkinasteisen obligaton, luoden siten tekstuuriin hiukan lisäulottuvuutta. Toisessa säkeessä ksylofoni ottaa vahvemman roolin. Haitarin ja pasuunan matalan rekisterin melodia ja ksylofonin ajoittaisin kuudestoistaosin ryyditetty rytmien säestys tuovat esitykseen vahvan marssimaisen tunnelman.

Levytysten perusteella Dallapén sointi muuttui tässä vaiheessa varsin nopeasti, sillä jo seuraavana vuonna levytetyssä *Petsamossa* on selvästi vahvempi foxtrotin rytmien ote. Sousafonin lisäksi myös haitarit ovat vahvasti esillä kompissa, mistä onkin juontunut tästä tyylistä käytettävä nimitys haitarijatsi. Merkittävää on sovituskehittäminen monitasoisempaan suuntaan (nuottiesimerkki 3). Yhtäjaksoinen ksylofonijuoksutusten sarja dominoi pitkää instrumentaaliosuutta, joka koostuu laulusäkeistön toistosta alttosaksofonilla (B1: t. 1–16) ja erillisestä instrumentaaliosasta (C: t. 17–48). Solistisessa osuudessa (B1) saksofonin artikulaatio on irtonaista eli sävelet erotetaan hiukan toisistaan. Lyhyemmät kahdeksasosien staccatot korostavat rytmikkyyttä. Voimakas glissandomainen tyylikeino on nousevan kulun viimeiselle sävelle tehtävä liuku, joka tehdään yhtä aikaa sekä sormituksen ja ansatsin avulla, minkä vuoksi olen merkinnyt sellaiset sekä pienillä korusävelillä että viivalla (t. 11 ja 15–16). Suuremmat ylöspäiset intervallit voidaan täyttää nopealla juoksutuksella (t. 14–15) ja myös alaspäinen glissando on mahdollinen (t. 6). Samoin yksittäisillä korusävelillä saadaan melodiaan ilmeikkyyttä (t. 3 ja 12–13).

C-osalle on leimallista legatomaisempi artikulaatio niin haitarin, viulun kuin saksofoninkin osuuksissa. Ajoittain käytetään lyhyempiäkin sävelkestoja, erityisesti osan lopussa melodia viedään päätöspisteeseen staccatojen avulla (t. 46–48), jolloin siirtymä seuraavaan laulusäkeistöön tapahtuu painokkaasti. Viulisti käyttää vibratoa ja vahvoja glissandoja tuoden osuuteensa siten lyyrisyyttä (t. 34–35, 36, 38). Haitari-melodiassa glissandovaikutelmaa jäljitellään toistuvien korusävelin (t. 17–19, 21–23, 42–43). Saksofonin obligatomelodiassa glissandot ovat hillitympiä kuin alkupuolen solistisessa osuudessa, niillä annetaan vain hiukan lisäpontta toistuvan alaspäisen arpeggiokulun aloitussävelille (t. 34, 35 ja 39).

Sovitusteknisesti C-osa siis huipentuu tahdeissa 33–48, joissa saksofoniobligato liittyy kolmantena melodisena elementtinä viulun ja haitarin päämelodian ja ksylofonin koristeellisten kulkujen taustalle. Soinnin ja melodian lisäksi ne eroavat toisistaan rytmisen tiheyden puolesta. Päämelodia puolinuotteineen on hitain, saksofonin osuus rytmittää sitä kahdeksasosanuotein ja ksylofoni viimeistelee kokonaisuuden tiheyden juoksutusten vyöryllä. Vaikutelma on jo hyvin täysi ja meluisa. Soiva tekstuuri on täytetty monilla erilaisilla samanaikaisilla tapahtumilla.



*Nuottiesimerkki 3. Kaksi instrumentaali-osaa kappaleesta Petsamo (V. Tynnälä – M. Jäppilä, sov. E. Lauresalo). Veli Lehto ja Dallapé-orkesteri. 1930. Homocord O.4-23110, H-65137.*

Ksylofoniosuoksista muotoutui eräs Dallapén levytysten tavaramerkki. Niiden teho perustui pitkälti Eino Katajavuoren virtuoottiseen soittotyyliin, hän nimittäin soitti ne yleensä hiukan muunnellen ja vapaalla kädellä, pientä improvisatorista säihkettä hakien. Pohjalla oli aina kirjoitettu sovitus, mutta lopputulos muotoutui vasta soittajan käsissä. Tällaiselle ksylofonin käytölle ei välttämättä löydy suoraa esikuvaa amerikkalaisista ja eurooppalaisista levytyksistä, vaikka monen lyömäsoittajan arsenaaliin kuuluivatkin usein myös vibrafonit, marimbat ja ksylofonit. Yleensä näitä soittimia käytettiin säästeliäämmin kuin Dallapén levytyksissä, esimerkiksi antamaan väriä ja tehostamaan kappaleen jonkin osan luonnetta. Eräs esimerkki Ruotsista vuodelta 1927 ilmentää tällaista sovitussajattelua. Siinä ksylofonin arpeggio-pohjainen soolo tehostaa modulaation jälkeistä loppujaksoa.<sup>2</sup>

Dallapén sovitukset kehittyivät muutamassa vuodessa varsin monipuolisiksi ja täyteläisiksi tekstuureiksi. Monitasoisen obligatotekniikan lisäksi alettiin hyödyntää laajempaa soitinvalikoimaa, mikä mahdollisti soinnillisesti monipuolisemman ilmeen. Eri osille, säkeille ja jopa säkeiden osille luotiin vaihtelevia sointeja, mitä täydensivät taukojen ja erilaisten vuoropuhelujen ytimekäs käyttö. Tätä ilmentää katkelma vuonna 1934 levytetystä kappaleesta *Pustan yössä* (nuottiesimerkki 4), jossa eri soituskeinoja on käytetty tehokkaasti nostamaan kappaleen tunnelmaa loppua kohden. Osan alussa haitari ja viulu käyvät solistista vuoropuhelua (t. 1–16). Haitarin osuuksissa vallitsee kahdeksasosien staccatomainen rytmi, mutta lopullinen rytmien teho syntyy lyhyiden ja pitkien sävelten yhdistämisestä artikulaatioissa. Pidemmät tenuto-sävelet

korostavat tällöin lyhyiden staccatojen tehoa. Myös viulun legatomaisia osuuksia tehostaa muutama sekaan sijoitettu staccato, jotka kohottavat säkeiden loppujen rytmistä intensiteettiä. Vibraton käyttö on maltillista, mutta muutama vahva glissando antaa melodialle tässä yhteydessä leikkisää ilmettä.

*Nuottiesimerkki 4. Eri soitinten välisiä vuoropuheluita kappaleessa Pustan yö (V.Tynniliä – M.Jäppilä). A. Aimo ja Dallapé-orkesteri. 1934. Odeon A 228299, Hf 628.*

Vuoropuhelu jatkuu kolmannessa säeparissa orkesteri- ja soolo-osuuksien kesken: saksofonit ja vasket → pasuuna (t. 17–20); saksofonit, vasket ja viulu → haitari (t. 21–24). Osa huipentuu vahvaan tutti-säkeeseen, jolle vielä viulu vastaa soolona (t. 25–32). Kompissa bassorummun tihennykset toimivat säkeiden välisinä täyteinä yhdessä sousafonin kulkujen kanssa (t. 8 ja 16, myös 20 ja 24). Sama täyttävä tehtävä löytyy myös saksofonisektiosta ennen neljättä säeparia (t. 24). Saksofonien säestykseen on loppuun kirjoitettu vielä toinenkin täydentävä tihennys (t. 27), joka yhdessä bassorummun tihennyksen kanssa (t. 26) osaltaan nostaa tutti-osan tunnelmaa. Levytyksen soinnissa on poikkeuksellisen vahvasti esillä bassorumpu, joka jo yksistään antaa kappaleelle voimakkaasti eteenpäin vievän luonteen. Sovituksen avulla kappaleen rakenteesta on saatu vaihteleva ja loppupuolen modulaatio vielä nostaa kappaleen svengaavaan päätösjaksoon, jossa hyödynnetään koko orkesterin voimavaroja.

## **Humppa-Veikkojen sovitusten rakennusaineet**

*Pustan yössä* oli käytössä monia niistä sovitustyön periaatteista, jotka periytyivät Humppa-Veikkojen levytyksiin. Ammattitaitoisen sovittajan tuli tehdä kappaleista hyvin soivia, ilmeikkäitä ja monipuolisia. Aikaa oli rajoitetusti, joten töitä piti tehdä yleensä aina pienen paineen alla. Näin ollen samat ratkaisut toistuivat luonnollisesti moneen kertaan ja humppasovituksissa olikin olemassa tietynlainen kaava, lähtien jo kappaleiden muotorakenteista.

Yksinkertaisimmillaan säestys rakennettiin vain melodian ja kompin varaan. Melodia kirjoitettiin oktaaveihin ja unisonoon yhdelle tai useammalle instrumentille. Soitinnusmahdollisuuksia ei loppujen lopuksi ollut kovinkaan monia ja sektiotyyppinen jaottelu perustui kahdelle ryhmälle: toisaalta viulu ja haitari, toisaalta saksofonit (tai klarinetit). Näiden vuorottelu oli useimpien sovitusten lähtökohtana.

Sekä Kaarlo Valkama että Kullervo Linna pyrkivät monissa sovituksissaan rakentamaan osuvia obligato-kulkuja melodian ohelle. Unisonomaisten osien vastapainoksi he kirjoittivat tiheämpiä tekstuureja, joissa vastaäänät täydentävät melodian osuuksia. Erittäin tyypillinen keino oli sijoittaa säkeiden ja osien taitteisiin erilaisia täytteitä eli ”fillejä”, jotka toimivat joko vastauksina aiemmalle säkeelle tai nostoina seuraavaan säkeeseen. Sovitustyössä hyödynnetään eräänlaista modulitekniikkaa, jossa eri soitinten roolit vaihtelevat sovituksen edetessä. Melodia on aina keskeisin elementti, joka ympärille kompin lisäksi rakennetaan sitten muutamilla peruskeinoilla säestäviä kuvioita: obligatomelodioita, vastauksia, täytteitä, sointusäestyksiä ja terssistemmoja (nuottiesimerkki 5). Esimerkissä sovituksen modulirakenne jaottuu säkeiden mukaisesti neljän tahdin jaksoihin. Kunkin soittimen osuudesta löytyy erilaisia sovituksellisia tehtäviä, jotka olen erotellut suorakulmioilla. Melodian lisäksi sovituksessa on terssistemmoja, vastauksia ja täytteitä, mutta varsinaista obligatomelodiaa ei tässä esimerkissä ole. Näissä nuotinnoksissa en ole puuttanut rytmisen säestyksen osuuksiin sousafonia lukuun ottamatta, koska ne tavallisesti pysyvät hyvin samanlaisina. Kompin kohdalla riittää siis tässä yhteydessä vain erityisten piirteiden kuvailu, jos niillä on merkitystä muun sovituksen kannalta.

The image shows a musical score for a piece titled 'Lentävä hollantilainen'. The score is arranged in two systems, each with six staves. The instruments are As (Alto Saxophone), Ts (Tenor Saxophone), V (Violin), Acc (Accordion), Xyl (Xylophone), and Sou (Sousaphone). The first system includes annotations for 'II. Stemman', 'III. Vastaus', 'I. Melodia', and 'IV. Täyte'. The second system includes annotations for 'Sointinkestys', 'Stemman', 'Melodia', and 'Täyte'. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

*Nuottiesimerkki 5. A-osa kappaleesta Lentävä hollantilainen (V.Tynnilä/M.Jäppilä-M.Jäppilä, sov. K.Valkama). Teijo Joutsela ja Humppa-Veikot. 1964. Scandia SEP 200.*

Esimerkin ensimmäinen säe ja sen kertaus on toteutettu samalla soitinnuksella (t. 1–8). Neljän tahdin säe pakattu täyteen tapahtumia neljän erilaisen sovituselementin avulla: (I) tenorisaksofonin ja viulun oktaaveissa kulkevasta melodia, (II) alttosaksofonin ja haitarin stemma, jonne on kätkeyty yksi synkooppi muistumana ragtime-obligaton käytännöistä (tahti 1), (III) stemmalle jatkoa oleva kromaattinen vastaus, (IV) seuraavan säkeen melodialle kohotahtina toimiva kromaattinen täyte viululla ja ksylofonilla. Humppasovitusten kromatiikka on nopeiden täytesävelten vilinää, joiden tarkoitus on luoda tekstuuriin liikettä ja tungosta.

Tahdeissa 9–12 melodia on ksylofonilla, jonka kirkas sointi toimii tehokkaana kontrastina osan muulle sointimaailmalle. Tätä alleviivaa saksofonien pehmeästi soittama utuinen sointusäestys. Osa päättyy maltillisesti viulun ja haitarin melodiaan täydennettynä alttosaksofonin stemmalla (t. 13–16). Alkupuolen vilkkaiden tapahtumien jälkeen sovituksessa valmistellaan jo tulevaa mollitaitetta vähentämällä tekstuurin intensiteettiä. Näin sousafonin laskeva kulku esimerkin lopussa pääsee hyvin esille ja kappale etenee mollitaitteeseen. Tämä laskeva kulku on tässä yhteydessä rakenteellisesti hyvin merkittävä, joten sen voi hyvällä syyllä laskea itsenäiseksi täytteeksi, vaikka jossain muussa yhteydessä sama kulku saattaisi ennemminkin olla vain osa normaalia bassolinjaa.

Joissain tapauksissa vastaäänen rooli on erityisellä tavalla rytmisesti täydentävä, jolloin lopputulos on kahden yksinkertaisemman kuvion synnyttämä tiheämpi kudos (nuottiesimerkki 6). Parhaimmillaan tällainen sovituskeino on erittäin tehokas tuoden instrumentaaliosioihin iskeyvyyttä ja eloisuutta vähäeleisin ja riisutuvin keinoin. Myös tämä esimerkki havainnollistaa Humppa-Veikkojen sovitusten modulierakennetta. Jälleen eri tehtävät vaihtuvat soittimelta toiselle. Tässä tapauksessa sovituksen perusajatus on roolienvaihto, joka tapahtuu esimerkin puolessa välissä (tahti 9). Kyse on melodian ja obligaton roolijaolle perustuvan 'kahden rivin' sovituksen tyyppillisestä keinosta, joka periytyy jo ragtime-ajoilta (Jalkanen 1989: 272). Tässä tapauksessa saksofonien melodia siirtyy viululle ja haitarille, viulun obligato puolestaan saksofoneille.

Lisäksi olen erotellut viulun ja haitarin melodiasta täytteet, jotka ovat kohotahtien juoksutuksia seuraavalle säkeelle (t. 8). Täytteiksi voi tulkita myös sousafonin alapäiset kahdeksasosakulut (t. 4, 8 ja 12). Täytteiden tehtävä on siis rakentaa tihentymiä erilaisiin taitteisiin, säkeiden rajoille ja niiden sisällekkin.

Obligato-tehtävät vaihtuvat säkeiden lopuissa runsaan tahdin mittaisiksi melodiaosuuksiksi (t. 7 ja 15–16). Tahdin tarkkuudella tehtävää jaottelua olen käyttänyt myös ksylofonin osuudessa, joka siis tarkkaan ottaen aina alkaa rytmisenä obligatona (takapotkut tahdeissa 6 ja 14) ja päättyy melodian tuplauksena. Merkillepantavaa tämän esimerkin obligato-osuuksissa on siis niiden rytmien limittyminen melodian kanssa: sävelet on aina sijoitettu melodian taukopaikkoihin, ikään kuin nopeiksi vastauksiksi melodialle. Tuloksena on kahden sävelkuvion muodostama yhteistekstuuri, jossa synkopointi jatkuu tahdista toiseen.

The musical score is for a piece in 2/4 time, featuring six staves: As I, As II, V, Acc, Xyl 8va, and Sou. The key signature has two flats. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. Labels above the staves indicate musical elements: 'Melodia' (Melody), 'Obligato', and 'Täyte' (Fill). The 'Täyte' labels are placed above the 'Sou' staff, and the 'Obligato' labels are placed above the 'Xyl 8va' staff. The 'Melodia' labels are placed above the 'As I' and 'V' staves. The score shows a complex interplay of these elements, with the 'Täyte' elements often occurring in the 'Sou' staff and the 'Obligato' elements in the 'Xyl 8va' staff. The 'Melodia' elements are primarily in the 'As I' and 'V' staves.

*Nuottiesimerkki 6. Katkelma kappaleesta Tammerkoski (L.Lieppo, sov. K.Linna). Teijo Joutsela ja Humppa-Veikot. 1962. Scandia KS 465.*

Dallapéltä periytyvää koristelevaa melodian säestystä kuulee Humppa-Veikkojen esityksissä siellä täällä, mutta aiempaan verrattuna selvästi riisutummassa ja hilli-

tymmässä muodossa. Lähinnä tällaisiksi voi laskea muutamat koristeelliset melodiaa kommentoivat sävelkulut, joissa pyritään esitystä elävöittävään solistisuuteen (nuottiesimerkki 7). Esimerkissä haitarin obligatomaiset sävelkulut koristelevat melodiaa kappaleen eri vaiheissa. Melodia pysyy siis samana, mutta haitarin osuuksissa on pientä solistista muuntelua, kuin kaikuina taannoisista jazz-vaikutteista. Sukulaisuus Dallapén esityksiin on selkeä, mutta tyyli on muuttunut tiiviimmäksi ja pelkistetymmäksi. 1930-luvun ksylofoniryöpsytykset ovat poissa ja tilalle on tullut tarkemmin sovitettu kudos, jossa varsin riisutuoin keinoin pyritään eräänlaiseen moniääniseen vaikutelmaan.

The image shows three systems of musical notation. System 1 consists of a vocal line (Voc) in bass clef and an accordion line (Acc) in treble clef. System 2 consists of a vocal line (Voc) in bass clef and an accordion line (Acc) in treble clef. System 3 consists of a saxophone line (Asax) in treble clef and an accordion line (Acc) in treble clef. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Nuottiesimerkki 7. Katkelmia kappaleesta *Aropaimen* (V.Tynnilä – M.Jäppilä, sov. K.Linna). Teijo Joutsela ja Humppa-Veikot. 1960. Scandia KS 702.

## Sovituskokonaisuuksien vertailua

Otan vielä esimerkin sovitusten kokonaisuuksista ja vertailen kahta saman kappaleen levytystä, *Laitakaupungin lapsen* versioita vuosilta 1934 ja 1960. Tyylinmuutoksessa tapahtunut ilmaisun tiivistyminen tulee hyvin esille tarkasteltaessa kappaleita kokonaisuuksina, mutta muutoksen ohella myös kappaleita yhdistävät samoina pysyvät tekijät käyvät ilmi.

Olen tehnyt kummastakin nuottinnoksen, jossa olen yhdelle viivastolle tiivistänyt olennaiset sovitusten tapahtumat, soinnilliset ja tekstuuria koskevat ratkaisut. Kokonaisrakenteeltaan sekä foxtrot- että humppa-levytyksethän ovat varsin standardoituja ja *Laitakaupungin lapsen* sovitukset toimivat hyvinä esimerkkeinä käytetystä kaavas-

ta. Kappaleissa on aina intro, yleensä kahdeksan tahtia, jossa hyödynnetään jotakin laulumelodian tärkeää melodista aihetta, tavallisesti viimeistä säettä. Kappale jatkuu tyypillisesti soitinosalla A, jota seuraa varsinainen laulusäkeistö B, ja näitä kahta sitten kerrataan vielä hiukan vaihtelevilla soitinnuksilla. Lauluosuus saattaa rajoittua vain yhteen säkeistöön, joten laulu toimiikin oikeastaan yhtenä soitinäänänä, jos ajatellaan sovitusratkaisuja. Kokonaisuuden kannalta lauluosuus on siis vain yksi soinnillinen tekijä muiden joukossa, luonnollisesti kylläkin tärkeä kappaleen sanoman välittämisessä, mutta ei kuitenkaan sovituksen jatkuva keskipiste. Punainen lanka kulkee soitinnusvaihteluiden luomassa säkeiden ja säkeistöjen välisessä retoriikassa.

Dallapén versio on sikäli monimutkaisempi, että siinä tehdään kappaleen lopussa vielä modulaatio ja B-osa toistetaan svengaavammalla otteella samaan tapaan kuin aiemmin mainitussa kappaleessa *Pustan yö*. Tällaiset ratkaisut on Humppa-Veikkojen repertuaarissa jätetty pois, mikä myös kuvastaa kierrätyksessä tapahtunutta ilmaisun tiivistymistä. Humppa-Veikkojen klassiset humpat ovat lyhyitä ja ytimekkäitä. Modulaation sijasta *Laitakaupungin lapsessa* tunnelmaa kohotetaan tuomalla lauluosuus vielä mukaan viimeisen säkeistön puolivälissä.

Dallapén levytyksen luonne käy ilmi heti introsta (nuottiesimerkki 8). Lyyrinen mollimelodia hehkuu kirkkaana viulun, trumpetin ja haitarin sointiyhdistelmänä, jonka vastapainoksi on kirjoitettu liikkuva saksofoniobligato. Obligato tuo sovitukseen rytmiä ja iskevyyttä. Nopeat rytmikuviot ovat saksofonisektiolle tarkkuutta vaativa taiturinäyte.

**Intro**

Mel.: v+tp(8vb)+acc(8vb)

Sax obl.

### Nuottiesimerkki 8.

Humppa-Veikkojen versiossa sovituskeinoja on käytetty yksinkertaisemmin ja rii-  
sutummin. Tässä levytyksessä obligatotehtäviä on vain ksylofonilla siellä täällä ja  
muuten pitäydytään melodiaan tukeutuvassa tekstuurissa. Heti introssa melodia on  
vahvasti esillä saksofonien, haitarin ja viulun voimalla, kun taas ksylofonin tremolot  
helisevät hiljakseen taustalla, lisäten sointiin syvyyttä ja massaa (nuottiesimerkki 9).  
Säkeiden päätösten tyypilliset melodiset täytejuoksuoksetkin on tällä kertaa jätetty  
pois, joten sousafonin kadensoiva kulku nousee hyvin esille.


**Intro**

mel.: sax+acc+v(8va)

SOU

*Nuottiesimerkki 9.*

Intron jälkeen kummassakin levytyksessä seuraa instrumentaalinen A-osa. Dallapén versiossa sointivaihtelu on nopeaa (nuottiesimerkki 10). Haitarin ja muun orkesterin vuoropuhelun jälkeen seuraa saksofonisektion kaksiääninen osuus, joka päättyy kadenssoivaan tutti-fraasiin ja sen toistoon bassorekisterissä. Mukana on myös tavanmukainen lopetusjuoksutus, tällä kertaa alttosaksofonilla ja haitarilla.

Humppa-Veikoilla A-osa etenee suoraviivaisesti viulun, haitarin ja alttosaksofonin meliolla, jota tukee tenorisaksofonin stemma (nuottiesimerkki 11). Eloisaa ilmettä luovat ksylofonin lyhyet muuntelevat täytekuviot. Toisin kuin Dallapén versiossa, sointi pysyy siis samana koko osan ajan, lukuun ottamatta lopputahteja, joihin Dallapén sovitusta mukaillen on sousafonille sijoitettu melodinen rooli, tällä kertaa saksofonien tukemana. Melodian tunnusomaisen rytmin toistolla  on jo itsessään vahvasti kadenssoiva vaikutus, jolle bassomelodiaa suosiva sovitusratkaisu antaa lisätukea.

*Nuottiesimerkki 10.*

acc

acc+tr+v(8va)

acc

acc+tr+v(8va)

sax

tutti

acc

acc+tr+v(8va)

Laps

*Nuottiesimerkki 11.*

mel: v(8va)+acc+sax

xyl(8vb)

xyl

xyl

xyl

xyl(8vb)

sax

v(8va)+acc

Laps

Tässä vaiheessa on säännönmukaisesti lauluosuuden vuoro. Dallapéllä laulumelodiaa tukee koko säikeistön eli B-osan ajan viulu, joka yläoktaavissa soiden tuo miesäänen matalaan sointiin annoksen kirkkautta (nuottiesimerkki 12). Tämä on varsin yleinen tapa sovittaa lauluosuuksia ja antaa soinnille enemmän voimaa. Viulu pysyttelee kuitenkin taustalla, samoin kuin saksofonisektio, jonka räväkkä obligato pääsee kunnolla esille vasta B-osan instrumentaalikertauksessa (B1). Laulun taustalla soitetaan hiljaa,



jotta itse pääasia ei peittyisi orkesterin alle. Usein laulun taustalle ei kirjoiteta näin tiheää obligatotekstuuria, mutta tässä on kappaleelle selvästi haluttu rakentaa liikkuvaa luonnetta myös lauluosuuksien alle.

Humppa-Veikoilla B-osan melodiassa soivat lauluäänen lisäksi viulu ja haitari, kun ksylofonilla on edelleen täyhteillä kommentoiva rooli (nuottiesimerkki 13). Puolivälissä viulu korvataan kaksiäänisellä saksofonisektiolla, joka jatkaa osan loppuun saakka. Viimeisessä säeparissa viulu on taas mukana. Sointia siis kasvatetaan pala palalta kohti osan loppua. Kaikki melodiasoitimet soittavat kuitenkin suhteellisen hiljaa antaen lauluosuudelle tarvittavan tilan.

### Nuottiesimerkki 12.

**B** mel.: voc(8vb)+v(8va)

lai - ta-ku-puu-gin et pää - se tois-ten i-loi-hin sun kans - sa - si ain käy puu - te rin-nak-kun sä  
obl.: sax(p) sou(8vb)

mel.: voc(8vb)+v(8va)

hai - kai-letsa-naa hel - lä mök - kii-si-ma-ta-laan ai kau ke-mel-lään oo köy - hän las-ta-loh-dut-taa  
acc sou(8va) obl.: sax(p)

### Nuottiesimerkki 13.

**B**

lai - ta-ku-puu-gin et pää - se tois-ten i-loi-hin sun kans - sa - si ain käy puu - te rin-nak-kun sä  
v(8vb)

mel.: voc(8vb)+acc+acc

hai - kai-letsa-naa hel - lä mök - kii-si-ma-ta-laan ai kau ke-mel-lään oo köy - hän las-ta-loh-dut-taa  
stemma: tsax mel.: voc(8vb)+sax+acc+v(8va) stemma: tsax

B-osan instrumentaalikertaus (B1) noudattelee jo laulusäkeistössä käytettyjä keinoja. Dallapéllä saksofonisektion osuus pysyy samana, mutta se soitetaan tällä kertaa kovempaa ja selkeämmin (nuottiesimerkki 14). Melodia puolestaan jakautuu säepareittain kahdeksan tahdin osuuksiin erilaisten soitinnusten välillä: ensin koko orkesterin laaja sointi, sitten haitarin solistinen osuus, jota seuraa kolmas säepari sordinoiduilla trumpeteilla ja lopuksi vielä kertaus koko orkesterilla. Säkeiden lopuissa ovat tavanomaisia erilaiset täytteet, kuten sousafonilla tahdeissa 71–72, pikkurummulla tahdeissa 79–80 ja saksofonisektiolla tahdeissa 87–88.

Humppa-Veikoilla vastaava osa alkaa heti kaksiäänisenä saksofonisektion ja haitarin yhteistyönä (nuottiesimerkki 15). Ksylofonilla on yhä samanlainen koristeleva tehtävä. Kolmatta säeparia korostetaan liittämällä mukaan viulu melodian oktaavissa, mutta viimeisessä neljänneksessä palataan taas aiempaan sointiin. Sovituksen johtolankana on melodian soinnin maltillinen vaihtelu.

*Nuottiesimerkki 14.*

mel.: v+tp(8vb)+acc(8vb)  
obl.: sax(f)  
acc  
sou(8vb)  
tp mute  
sd  
mel.: tp+v(8va)+acc  
obl.: sax(f)  
sd sym

*Nuottiesimerkki 15.*

mel.: asax+acc  
stemma: tsax  
xyl  
sou(8vb)  
mel.: v(8va)+asax+acc  
stemma: tsax  
xyl  
mel.: asax+acc  
stemma: tsax

Tämän jälkeen kappale muodostuukin A- ja B-osien kertauksista eri muodoissa. Dallapén versiossa A-osa toistetaan samassa muodossa kuin alkupuolella (ks. nuottiesimerkki 10). Myös Humppa-Veikoilla A-osan kertaus on miltei identtinen ensimmäisen kanssa (ks. nuottiesimerkki 11), mutta pientä vaihtelua tuovat muunnelmat ksylofonin täytekuvioissa (nuottiesimerkki 16). Sovitus on siis edelleen sama, mutta esityksessä löytyy pieniä eroja.

*Nuottiesimerkki 16.*

mel.: v(8va)+acc+asax  
stemma: tsax  
xyl  
sax  
sou(8va)  
v(8va)+acc

Myös sen jälkeen kuultava B-osan instrumentaalikertaus noudattelee jo aiemmin käytettyä sovitusta. Pieniä muutoksia on kuitenkin tehty. Dallapén levytyksessä keskimmäisen säeparin sordinoitu trumpettiduo (ks. nuottiesimerkki 14) on vaihdettu tenorisaksofonin väräjävään soolomelodiaan (nuottiesimerkki 17, t. 121–128). Tällä tekniikalla voitiin helposti luoda kappaleen samoina toistuviin osiin soinnillista vaihtelua ilman että koko sovitusta tarvitsi miettiä uusiksi. Mielenkiinnon ylläpitämiseksi riitti hyvin vain yhden melodisen osuuden soitinnuksen muuttaminen.

## Nuottiesimerkki 17.

Musical score for Nuottiesimerkki 17. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 109-117) features a saxophone part (obl.: sax) and a vocal part (mel.: tp+acc+v(8va)). The second system (measures 121-133) features a saxophone part (obl.: sax) and a vocal part (mel.: tp+acc+v(8va)). The score includes various musical notations such as accents (acc), triplets (3), and dynamic markings (tsax).

Humppa-Veikoilla vastaava osa alkaa instrumentaalisenä (nuottiesimerkki 18). Yksinäinen melodiaosuus soi kirkkaana viululla ja haitarilla. Ksylofonin täytekuviot ovat osittain samoja kuin aiemmin (ks. nuottiesimerkki 15). Laulu yhtyy mukaan puolessa välissä yhdessä kaksiaänisen saksofonisektion kanssa ja pois jäänyt viulu palautetaan mukaan viimeisessä neljänneksessä. Tässäkin tunnelmaa siis kohotetaan asteittain kasvattamalla kohti loppuhuipennusta.

## Nuottiesimerkki 18.

Musical score for Nuottiesimerkki 18. The score is in F major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 135-140) features a xylophone part (xy1) and a vocal part (mel.: v(8va)+acc). The second system (measures 142-147) features a xylophone part (xy1) and a vocal part (mel.: voc(8vb)+asax+acc). The score includes various musical notations such as accents (acc), triplets (3), and dynamic markings (stemma: tsax).

Kappaleen tässä vaiheessa Dallapén levytyksessä seuraa vielä modulaatio ja viimeinen osa, kun taas Humppa-Veikkojen versio päättyy codaan, josta tarkemmin tuonnempana. Dallapén version modulaatio tahdeissa 137–140 johtaa e-mollista f-molliin (nuottiesimerkki 19). Siirtymässä vilahtaa häivähdyks duuritonalityetista, kun I asteen molli muuttuu E-duurisoinniksi, jonka johdolla modulaatio viedään laskevien duurisointujen (Es ja D) kautta f-mollin dominantille tahdissa 140. Tästä lähtee käyntiin kappaleen loppuosa viulujen kohotahdilla.

**Modul.** tutti

sou(8vb)

*Nuottiesimerkki 19.*

Viimeisen B-osan melodia kulkee kirkkaana yläoktaaveissa viuluilla (nuottiesimerkki 20). Saksofoneille ja vaskille on kirjoitettu vielä uusi obligato, jonka rytmikka on hivenen aiempaa iskevämpää. Säeparien aluissa juntaavat neljäosot (t. 141–143 ja 149–151) luovat tehokkaan kontrastin niitä seuraaville big band -tyylisille sektioiskuille. Keskimäinen säepari tahdeissa 157–164 on sovitettu keveämmäksi vastapainoksi. Melodiasta vastaa välkehtivä vibrafoni ja viulujen soljuva pizzicato-obligato korvaa puhallinsektioiden painokkaat soinnut. Viimeisessä säeparissa palataan aiempaan soitinnukseen, mutta obligatossa ei enää hyödynnetä synkopoivia rytmejä. Tunnelma on asteen verran rentoutuneempi ja suurin jännite sijoittui osan alkupuolelle. Puhallinobligato etenee sujuvasti noudattaen kappaleen intron rytmikkaa ja toimii siten kokoavana päätöskomenttina koko kappaleelle.

**B3**

Mel.: v  
Obl.: tp+tb+sax  
Mel.: vib  
Säestv.: v(pizz)  
Tp+tb+sax  
Obl.: sax  
sd tremolo

*Nuottiesimerkki 20.*

Lopullinen solmu solmitaan kuitenkin vasta codassa (nuottiesimerkki 21). Trumpetifanfaari pysäyttää foxtrotin rytmin ja stereotyyppinen äkillinen duuritonaliiteetti toimii valoisana lopetuksena surumieliselle kappaleelle. Mahtipontisen vaikutelman kruunaavat hidastus, vibrafonin lopetussointu ja pikkurummun tremolo. Kappaleen lopetus on siten varmistettu monilla eri sovituskeinoilla.

rit. -----

**Coda**

tp 3 3

tp+v(8va)

vib

sax+tb+sou(8va)

+ sd tremolo

*Nuottiesimerkki 21.*

Humppa-Veikkojen levytyksen coda (nuottiesimerkki 22) on selkeä muistuma Dallapén sovituksesta. Triolimelodia ja äkillinen duuritonalityteetti ovat suoraan Dallapélta, mutta Humppa-Veikkojen versiosta on hidastus ja siihen liittyneet sävelkuviot jätetty pois. Fanfaarimainen lopetus päättyy sen sijaan jämäkästi sousafonin stereotyyppiseen kadenssikuvioon.

**Coda**

136

asax 3

v+acc 3

tsax

sou(8va)

*Nuottiesimerkki 22.*

Selkein ero Dallapén ja Humppa-Veikkojen sovitusten välillä on obligaton käytössä. Esimerkkikappaleessa *Laitakaupungin lapsi* tämä ero tulee korostetusti ilmi. Toki myös Humppa-Veikkojen sovituksissa on hyödynnetty rytmisiä obligato-kulkuja, mutta ne ovat aina luonteeltaan riisutumpia kuin Dallapén ragtime- ja hot jazz -tyyleihin viittaavat sektio-obligatot. Kierrätetyssä tyyliässä pyrittiin siis ytimekkäämpään ja iskevämpään vaikutelmaan. Yksinkertaistaminen liittyy luontevasti myös humpan parodiseen synty-yhteyteen. Selkeistä elementeistä koostettu sovitus oli osa sitä marsiorkesterimaista pilailevaa henkeä, joka radio-ohjelmasta siirtyi myös Humppa-Veikkojen levytystuotantoon.

## Karakterisointi

Humppakappaleiden sovituksissa pyrittiin aika ajoin tukemaan laulutekstin sanomaa erilaisin soinnillisin ja tekstuurin rakenteisiin liittyvin ratkaisuin. Nämä laulun viestin *luonnehdinnat* eli *karakterisoinnit* rakentavat siellä täällä kappaleiden tunnelmaa ja ominaisluonnetta, mutta aina näitä keinoja ei käytetä. Sovitusten ratkaisut edustavat tekijöidensä peruskäsitystä, jonka avulla kappaleita koostettiin jatkuvaan levytys- ja keikkatarpeeseen. Tällaisen perustuotannon lisäksi sovituksiin sijoitettiin ajoittain myös muita ulottuvuuksia. Karakterisoinneissa hyödynnettiin tiettyjä sävelkielen stereotypioita, joiden avulla musiikille voitiin antaa kuvailevia tehtäviä. 1930-luvun levytyksissä ne ovat harvinaisempia, mutta Humppa-Veikoilla niitä esiintyy enemmän. Pyrkimyksenä oli luoda kappaleelle oikea haluttu tunnelma myös sovitusyhtyeiden osalta. Teksti oli tällöin yksi luonnollinen ulkoinen viittauskohde, joka nivottiin mukaan tyyllilajin mukaiseen sointiin. Lähtökohtana oli tehdä musiikista rytmikästä ja tanssittavaa, samoin eri lajityyppien soitinperinteet vaikuttivat sovitusratkaisuihin. Näin ollenhan esimerkiksi jenkassa käytettiin mieluiten viulua, haitaria ja klarinettia, foxtroteissa puolestaan saksofoneja ja banjoa.

Karakterisoinnissa muista yhteyksistä tutut sovituskeinot voidaan tulkita kunkin kappaleen kohdalla eri tavoin, riippuen merkitysyhteydestä. Näiden viittausten tulkintaan soveltuu erottelu ikonien, indeksien ja symbolien välillä. Lyhyesti sanottuna ikonit perustuvat johonkin samanlaisuuteen kuvattavan kohteen ja itse merkin välillä, indeksit puolestaan ovat ikään kuin ’jälkiä’, joilla on jokin läheisyyteen, jatkuvuuteen tai kausaalisuuteen perustuva yhteys kohteeseensa, kun taas symbolit ovat vertauskuvallisempia merkkejä ilman edellisten kaltaista suurempaa yhteyttä viittauskohteeseensa. Näitä peircläisen semiotiikan peruskäsitteitä on sovellettu myös musiikin merkitysten tulkinnassa. Rajaa niiden välille voi olla vaikea vetää, sillä musiikillisilla merkeillä voi olla juurensa esimerkiksi ikonisissa ja indeksikaalisissa viittauksissa, joista kehkeytyy jonkin muun samaan tai läheiseen aihepiiriin liittyvän asian symboli. Esimerkiksi käen kukunta on ikoninen viittaus, kun se tarkoittaa suoraan itse lintua, mutta se on indeksi, kun sen ajatellaan julistavan kevään ja kesän tuloa (’koska on kevät, niin linnut laulavat’), mutta yleisemmän luonnonaiheen osana siitä tulee myös symbolinen merkki. Samoin huokausta jäljittelevä laskeva melodinen linja voi olla itse huokauksen eleen kuvaus, siis ikoni, mutta se voi olla myös indeksi, jos sen ajatellaan olevan suoraa tuotosta huokauksen aiheuttavasta tunnetilasta ja myös siten, että sen ajatellaan jollakin tapaa tuottavan tällaista tunnetilaa. Näin alkunsa saanut musiikin kuvio voidaan luonnollisesti liittää myös symbolisempiin yhteyksiin, esimerkiksi jonkinlaisen kertomuksen osana tai vakiintuneena fraasina jonkin tietyn tyylin mukaisesti tehdyssä musiikissa. Barokkimusiikissa oli siten ”huokaus-appogiaturasta” muodostunut jo vakiintunut murheen symboli. (Ks. Monelle 2002: 193–219).

Onkin luontevinta käsitellä musiikkiin sisältyviä ulkoisia viittaussuhteita kolmen mainitun merkkiluokan yhdistelminä, eli niille voidaan löytää eri suhteissa sekä ikonisia, indeksikaalisia että symbolisia funktioita. On myös perusteltua väittää, että ikoniset ja indeksisuhteet vaativat joka tapauksessa myös jonkinasteisen symbolisen tason, koska kaikkia merkkejä tulkitaan aina jonkinlaisen kulttuurisen viitekehyksen puitteissa, osana jotakin merkityksen muodostamisen perinnettä (Monelle 2002: 200–202). Tämä mielessä pitäen on mahdollista tehdä joitakin erittelyjä humppasovitusten karakterisoinneista. Stereotyyppisinä kuvioina ne näyttäisivät olevan osa sitä musiikillisten käytäntöjen perinnettä, johon kuuluvat 1900-luvun alkupuolen mykkäelokuvat ja niitä edeltäneet teatterimelodraamat (ks. Juva 1995: 20).

Suorimmat tekstuaaliset viittaukset ovat ikonisia soinnilliseen samankaltaisuuteen perustuvia merkkejä. Esimerkiksi kappaleessa *Valamo* kuuntelijaa muistutetaan sovituksen keinoin luostarin kirkon kelloista, Dallapén versiossa kellopelin sävelin ja Humppa-Veikoilla putkikelloin. Molemmissa levytyksissä tätä kellosointia käytetään kertosäkeessä vastauksina melodialle – niille on siis annettu tärkeä rooli kappaleen muotorakenteessa. Humppa-Veikkojen versiossa putkikelloja on käytetty myös muualla kappaleessa, tärkeänä osana sovitusta ja kappaleen kokonaisuusintia. Toinen esimerkki soinnillisesta viittauksesta löytyy kappaleesta *Puuseppä*, jossa erilaisin rytmisoittimin jäljitellään puutyön ääniä, sahausta, höyläämistä ja vasaran pauketta.

Soinnillisen viittauksen lisäksi yhteys musiikin ja tekstin välillä voi olla rakenteellisempi. Arpeggio-kuvio on musiikillisena elementtinä liikkuva, yhtä lailla sekä eteenpäin menevä että pyörivä, mikä antaa mahdollisuuden liikkeen ilmentämiselle, edelleen ikoniseen samankaltaisuuteen pohjautuen. Humppa-Veikkojen *Tammerkoski*-levytyksessä haitari-arpeggio kuvastaakin kosken loputonta virtausta, eteenpäin menevää liikettä, kun taas lauletaessa kartanon vanhasta rukista samainen arpeggio ilmentää rakin pyörivää liikettä, sekä Dallapén että Humppa-Veikkojen versioissa.

Rakenteellinen viittaus voi sisältyä myös itse sovituksen sisältämiin asetelmiin. Kappaleessa *Lentävä hollantilainen* lauletaan aavelaivasta ja aavasta ulapasta, mille antaa lisätehoa laulusäkeistöjen taustalle sijoitettu ksylofoniosuus (nuottiesimerkki 23). Yhteinen nimittäjä on yksinäisyys, laivan yksinäisyys myrskyävällä ulapalla ja ksylofonimelodian suhteellinen paljaus muiden melodiasoitinten ollessa hiljaa. Laulusäkeistön taustalla vaihdetaan soitinnusta kahdeksan tahdin välein, kahden säkeen säepareissa. Näin säestys säilyy eloisana, mitä edesauttavat myös sinne tänne sijoitetut vastaukset ja täytteet. Ksylofonimelodia tahdeissa 17–23 nousee esille erityisesti sointinsa puolesta, koska tavallisesti sille ei kirjoitettu näin matalia sävelkulkuja. Tämä tehostaa sen vaikutusta ja erottumista muista säepareista, luoden samalla säestykseen tiettyä synkkyyttä ja outoutta. Ksylofonin käytössä hyödynnetään tässä siis sekä ikonista että symbolista ulottuvuutta. Tekstuurin avulla ilmennettävä yksinäisyys ja matalaan rekisteriin liitettävä aavemaisuus ovat merkitysten jatkumon erilaisia il-

mentymiä. Samasta kappaleesta löytyy voimakas symboli myös aivan alkutahdeilta. Jännitettä rakennetaan neljän tahdin mittaisella ylinousevalla soinnulla, johon on romantiikan musiikista lähtien liitetty erityisiä maagisuuden ja demonisuuden merkityksiä (Tarasti 1994: 88, 97). Näin heti kappaleen alussa luodaan aavelaivan tarinalle soveliasta tulkintaympäristöä.

*Nuottiesimerkki 23. Ensimmäinen laulusäkeistö kappaleesta Lentävä hollantilainen (V.Tynnilä/M.Jäppilä-M.Jäppilä, sov. K.Valkama). Teijo Joutsela ja Humppa-Veikot. 1964. Scandia SEP 200.*

Myös kappaleessa *Yö Altailla* käytetään kevyemmän ja täydemmän soitinnuksen vastakkainasettelua. Laulusäe ”Kuu kirkas soutaa takaa Altain vuorten, vaan kirkkahammin silmäs kimmeltää” saa taustalleen yksinäisen väräjävän viulun, joka siten tuo sovitukseen herkkyyttä ja lyyrisyyttä sekä ilmaisuun että sovituksen asetelman osalta. Samanlainen teho löytyy myös Dallapén *Sulamith* -versiosta, jossa laulusäkeistön puolella välissä alkava saksofoniobligato yhdistyy laulutekstin ”särkyneen äänen ja nyyhkeen” vaatimaan tunnelmaan. Näissä esimerkeissä siis yksinäisyys, herkkyys ja lyyrinen aihe liitetään toisiinsa, edelleen hyödyntäen ikonisen ja symbolisen funktion yhdistelmää.

*Valamon* laulusäkeistön alussa on melodialle sovitettu täydentäviä vastauksia, joilla on sovituksellisen perustehtävänsä lisäksi myös laulutekstiin liittyviä merkityksiä



(nuottiesimerkki 24). Saksofonien ja sousafonin vastaukset (t. 3–4 ja 7–8) viittaavat Laatokan aaltoihin nousevan ja laskevan liikkeensä puolesta, mikä perustuu ikoniselle suhteelle. Matalan rekisterin tumma sävy liittyy järven suureen kokoon ja myrskyjen hurjuuteen, minkä lisäksi nouseva sävelkulku sisältää tietynlaista pahaenteisyyttä tukien kuvausta Valamon saaresta, joka järven vaaroja uhmaten kuitenkin pysyy paikallaan. Sekä saaren että luostarin lujutta ilmentävätkin heti perään seuraavat trumpettifanfaarit (t. 8–11 ja 15–16), jotka viittauksina ovat vahvasti symbolisia voiman ja lujouden merkkejä. Yleisemmällä tasolla kyse on luonnon ja ihmisen välistä jännitteestä, joka juuri musiikin karakterisointien tasolla ilmenee pelkistetyssä muodossa. Näin kappaleen aiheen perusasetelma on sisällytetty sanojen lisäksi myös musiikillisiin merkkeihin heti aloitussäikeistössä.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: Voc (Vocal), As (Alto Saxophone), Ts (Tenor Saxophone), and Sou (Sousaphone). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The vocal line has lyrics in Finnish. The instrumental parts include various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'Vastaus' (Answer) and 'Täyte' (Fill).

Voc  
 Myrskytyhur-jat Laa-to-kaa-mo kesi - taa jon saa-rem pie-nen Vala-mon voisi voisi - taa mut lu - ja em-pi lin-na an-taa-da ei maa se tyry-tyhur-jat rai-taan-ma-nen - taa

As  
 Ts  
 Tp  
 Sou

*Nuottiesimerkki 24. Laulusäikeistön alku kappaleesta Valamo (V.Tynnilä – M.Jäppilä, sov. K.Valkama). Teijo Joutsela ja Humppa-Veikot 1964. Scandia KS 515.*

Sovitukselliset ratkaisut ja rakenteet merkitsevät siis näissä tapauksissa jotain tunnetta ja vaikutelmaa, joka pyritään rakentamaan osaksi kappaleen kokonaisuutta. Teksti, melodia ja sovitus kertovat samoja asioita eri tasoilla, unisonoina ja vuoropuheluna. Karakterisoinnit ovat kommentteja laulun musiikillis-verbaalisiin tapahtumiin. Niiden toteutus on perustunut sovittajien ammattitaitoon ja lopputulokset toimivat myös esimerkkeinä vallitsevista ammatillisista ihanteista. Musiikin tuli olla hallittua, rentoa ja sujuvaa, siinä piti olla rytmikkyyttä ja tanssittavuutta, minkä lisäksi kappaleille pyritiin luomaan monitasoista ilmettä. Kokonaisuudesta haluttiin siis tasapainoinen mutta vaihteleva. Lisäksi karakterisoinnit liittyvät luontevasti humpnan nostalgis-parodiseen synty-yhteyteen. Sävelkielen stereotyyppit mahdollistivat sovituksen tasolla ilmenevän hienovaraisen viittauksen humpnan alkuperään. Ne ovat kuin mykkäelokuvien foxtrot-aikakauden salattuja merkkejä kierrätetyn tyylin uudelleen tulkitussa kuosissa.

## Parodiaa ja yksinkertaistamista

Humppa-Veikkojen esitysten parodinen syntytilanne välittyi musiikkiin varsin hienovaraisin keinoin. Sen sijaan, että koko tyyllilajia olisi pistetty ranttaliksi, jäi parodinen vivahde enemmän nuottien väliin. Tämä liittyy siihen, että kyse ei ollut uuden sukupolven esiinmarssista vaan tanssimusiikin kokeneiden ammattilaisten kokoonpanosta, joka oli koottu tiettyä ohjelmallista tarvetta varten. Näin ollen parodia välittyi hiukan ylilyötynä soittotyylinä ja pelkistettyinä sovituksina, jotka sitten jäivätkin elämään uutta elämäänsä. Radio-ohjelmassa soittotyyli oli varsin rempseää ja suurpiirteistä eikä sovituksissa noudatettu samanlaista tarkkuutta kuin levytuotannossa, mikä epäilemättä sopi hyvin tavoiteltuun parodiseen yhteyteen (YLE Radioarkisto: 2). Ilmeisesti humpan suosio yhdessä levytystilanteen tarkemman luonteen kanssa johtivat siihen, että levytetystä humppasoinnista tuli asteen radiolähetyksiä työstetympi ja jopa hienostuneempi, huolimatta tyyllilajille tärkeästä yksinkertaisuudesta.

Vanha foxtrot siis kristallisoitui humpaksi, jonka klassista kulta-aikaa Humppa-Veikkojen 1960-luvun sointi edustaa. Siinä kiteytyi jokin sellainen puoli perinteisyydestä ja suomalaisuudesta, joka toimi vastavetona iskelmämarkkinoiden muuttuville virtauksille. 1950-luvun alkupuolella suomalainen iskelmäkuultuuri oli vielä suhteellisen omavaraista, mutta tilanne alkoi muuttua, kun äänilevytuonti vapautettiin 1956 ja käännösiskelmistä tuli yhä tärkeämpi levytuotannon alue (Jalkanen & Kurkela 2004: 438–439). Viimeistään 1960-luvulle tultaessa uudet ulkomaiset tyyliä rantautuivat entistä vahvemmin myös Suomeen. Pelkistetty soitto- ja sovitustyyli edesauttoivat osaltaan humpan erottumista muista tyyllilajeista, jotka kilpailivat tanssivan yleisön huomiosta. Ne olivat hienosäätöä siinä suosion prosessissa, jonka perustana olivat nostalgia, perinteisyys ja kansallisuus. Viimeksi mainittuhan nousi humpan kliseemäiseksi ominaisuudeksi 1970-luvulla. Humpan suomalaisuudesta tuli jotakin tärkeäksi koettua ja omaa, minkä vuoksi humppaa saattoivat sen kaikessa yksinkertaisuudessa ihailia myös muutkin kuin kansanmiehet.

## Viitteet

- 1 Kiitokset tätä tietoa koskeneesta vihjeestä kuuluvat Tero Halvorsenille.
- 2 *Förlåt, men hur va' namnet?* (Jules Sylvain). Ruotsi, 1927. HMV X 2468, Bk2055-1. (Lähde: *Svensk jazzhistoria vol. 1. 20-talsepoken*. Caprice CAP 2009).

## Lähteet

- Czerny, Peter & Hofmann, Heinz P. (1968) *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*. Berliini: VEB Lied der Zeit.
- Driver, Ian (2000) *A Century of Dance*. London: Cooper Square Press.
- Edström, Olle (1989) *Schlager i Sverige: 1910-1940*. Skrifter från Musikvetenskap 21. Göteborg: Göteborgs Universitet.
- Erenberg, Lewis A. (2004) "‘Everybody’s doin’ it’: The pre-World War I dance craze, the Castles and the modern American girl". *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Vol. 1: Music and Society. Ed. by Simon Frith. London: Routledge. Ss. 285–301.
- Jalkanen, Pekka (1989) *Alaska, Bombay ja Billy Boy - jazzkulttuurin murros Helsingissä 1920-luvulla*. Helsinki: Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 2.
- Jalkanen, Pekka (1992) *Pohjolan yössä. Suomalaisia kevyen musiikin säveltäjiä Georg Malmsténista Liisa Akimofin*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa (2004) *Suomen musiikin historia: Populaarimusiikki*. Helsinki: WSOY.
- Juva, Anu (1995) *Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Kurth, Ulrich (1987) "‘Ich pfeif’ auf Tugend und Moral’. Zum Foxtrott in den zwanziger Jahren". *Ich will aber gerade vom Leben singen... Über populäre Musik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zum Ende der Weimarer Republik*. Hrsg. Sabine Schutte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. Ss. 365–384.
- Monelle, Raymond (2002) *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies: Vol. 5. Lontoo: Routledge.
- Niemelä, Veikko V. (1998) *Paritanssin pyörteitä vuodesta 1650 vuoteen 1995*. Helsinki: Otava.
- Norton, Pauline (2002) "Foxtrot". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: MacMillan.
- Oinonen, Paavo (2004) *Pitkä on matka Tippavaaraan. Suomalaisuuden tulkinta ja Yleisradion toimintaperiaatteet radiosarjoissa Työmiehen perhe, Kalle-Kustaa Korkin seikkailuja ja Kankkulan Kaivolla 1945–1964*. Helsinki: SKS.
- Pesola, Sakari (1995) *Särkynyt onni. Suomalainen kevyt musiikki ja tuotantojulkisuus vuosina 1929–1938*. Suomen historian Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto.
- Tarasti, Eero (1994) *Myytti ja musiikki. Semioottinen tutkimus myytin estetiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- YLE Radioarkisto:
- 1: AST-2936-0, AST-3025-0, AST-2357-0: Toiveiden tynnyristä. Toimittaja Oke Jokinen. Lähetetty 15.8.1954.
  - 2: AST-7277-0, AST-341-0: Elojuhla Kankkulan kaivolla. Tuttujen juttuja ja tahdittomuuksia. Lähetetty 1.9.1962.
  - 3: AST-74609-2: Humppa – suomalaisten perusmusiikki. Heikki Kahila haastattelee musiikintekijöitä. Materiaaliläänite.
  - 4: AST-54548-0: Humpan suomalainen syke.