

KARELIA-AMMATTIKORKEAKOULU
Musiiikin koulutusohjelma

Irma Montiel

PUNKISTA TANGOKSI – ESIMERKKEJÄ YLEISIMMISTÄ
SOVITUSTEKNIIKOISTA KÄYTÄNNÖSSÄ

Opinnäytetyö
Huhtikuu 2016



OPINNÄYTETYÖ
Huhtikuu 2016
Musiikin koulutusohjelma

Sirkkalantie 12 A
80100 JOENSUU
+358 50 358 2494

Tekijä
Irma Montiel

Nimeke
Punkista tangoksi - Esimerkkejä yleisimmistä sovitustekniikoista käytännössä

Tiivistelmä

Tässä opinnäytetyössä käsitellään musiikin sovittamista, lupa-asioita, soitinoppia ja musiikin teoriaa. Erityisen tarkastelun kohteena ovat punk- ja tangomusiikki. Niiden tyylipiirteitä vertaillaan keskenään ja käydään läpi molempien musiikkityylien historiaa, tavallisia aiheita, mahdollisia kokoonpanoja, soitinten rooleja ja teoriapohjaisia asioita.

Työssä käsiteltävät lupa-asiat koskevat musiikin käyttöön ja esittämiseen tarvittavia lupia. Soitinoppisuudessa käsitellään perinteisiä klassisen musiikin orkesterisoittimia sekä punkiin ja tangoon olennaisesti kuuluvia soittimia ja laulua. Lisäksi pohditaan soitinten yhteensopivuuksia ja äänenkuljetuksellisia asioita.

Musiikin sovittamista käsitellään sanallisesti ja erilaisin nuottiesimerkein. Lisäksi esitetään pohdintoja mahdollisista ongelmatilanteista ja huomioita teoria-asioista. Opinnäytetyö sisältää myös punkkappaleesta sovitetun tangon partituurina ja soivana versiona.

Kieli
suomi

Sivuja 41
Liitteet 2

Asiasanat
musiikin sovittaminen, punk, tango



THESIS
April 2016
Music Degree Programme

Sirkkalantie 12 A
80100 JOENSUU
FINLAND
+358 50 358 2494

Author
Irma Montiel

Title
From Punk to Tango - The Most Common Techniques of Arranging Music Put into Practice

Abstract

This thesis deals with arranging music, copyright issues, musical instruments and music theory. The focus is especially on punk rock and tango music. Their stylistic features are compared with each other. Regarding these two music styles, this thesis covers also the history, the most common topics, the possible compositions of a band, the roles of the musical instruments and music theory.

Copyright issues presented in this thesis are about the use and performing of music and the permissions you need to have. The part concerning musical instruments deals with the traditional instruments of classical music and the instruments and singing that play a big part in punk rock and tango. There are also some thoughts about which instruments go together and how the melody should be taken from one tone to another.

In this thesis arranging music is presented verbally and through various examples. There is also some reflection about the possible problems that may appear and notes about music theory. The thesis also includes a punk rock piece made into a tango as a music score and as an audible version.

Language

Finnish

Pages 41

Appendices 2

Keywords

arranging music, punk rock, tango

Sisältö

1	Johdanto	5
2	Sovittaminen	6
3	Lupa-asiat	8
4	Musiikkityyleistä	10
4.1	Punk	11
4.2	Tango	12
5	Sovitustekniikoita	13
5.1	Melodiset lähestymistavat.....	14
5.2	Harmoniset lähestymistavat.....	20
5.3	Rytmiikka	24
6	Soitinnus ja äänenkuljetus	26
6.1	Puupuhaltimet.....	26
6.2	Vaskipuhaltimet	27
6.3	Jouset	28
6.4	Ihmisiäni	28
6.5	Muita soittimia.....	29
6.6	Äänenvärit ja yhteensopivuus.....	30
6.7	Äänenkuljetus	32
7	Huomioitavia asioita.....	33
8	Paljon säästössä -tango.....	34
9	Lopuksi	37
	Lähteet.....	40

Liitteet

Liite 1	Paljon säästössä -partituuri
Liite 2	Paljon säästössä -äänite

1 Johdanto

Ensikuulemalta punk ja tango vaikuttavat musiikillisesti olevan melko kaukana toisistaan. Uskon, että tyylejä voidaan lähentää erilaisia sovituksellisia elementtejä tarkastelemalla ja muokkaamalla. Opinnäytetyössäni korostan musiikin sovittamisen tärkeyttä ja sitä, kuinka erilaiset ratkaisut vaikuttavat lopputulokseen. Valitsin käsiteltäviksi musiikkityyleiksi punkin ja tangon, koska ne ovat minulle läheisiä. Mielestäni ne myös tasapainottavat toisiaan mukavasti tunnelman luojina.

Käytän opinnäytetyössäni paljon musiikkisanastoa, jota pyrin avaamaan aina uuden asian tullessa esille. Jokapäiväisempiä musiikkitermejä en selitä, koska katson niiden kuuluvan musiikin perustietämykseen. Koska suurin osa musiikin sovittamisen kirjallisuudesta on englanniksi, voi joillakin musiikin ilmiöillä olla suomeksi erilaisia käännöksiä. Näitä termejä selvennän ristimerkitysten välttämiseksi.

Käsittelen tekstissäni myös jonkin verran musiikin eri tyylejä ja lupa-asioita. Lisäksi on perehdyttävä siihen, mitä sovittaminen oikeastaan on. Koska sovitan otsikon mukaisesti punkkappaleen tangoksi, kirjoitan hieman myös sovitussprosessista. Opinnäytetyöni ei sisällä pedagogista näkökulmaa. Sivuan ohimennen myös soitintuntemusta ja äänenkuljetusta. Vertailen valitsemiani musiikkityylejä ja kuinka eri soittimet näiden tyylien sisällä käyttäytyvät.

Lähteinä käytän luentomateriaalia Kymen Konservatoriosta (Etelä-Kymenlaakson ammattiopisto) ja Karelia-ammattikorkeakoulusta sekä alan kirjallisuutta sovittamisesta ja soitinopista. Lisäksi käytän jonkin verran yksittäisiä lähteitä musiikin alan julkaisuista ja kirjallisuudesta ja onpa mukana Yleisradio Oy:n Toivo Kärki -aiheinen dokumenttikin. Suomenkielistä kirjallisuutta sovitukseen ja soitinoppiin löytyy mm. Kari Karjalaiselta sekä Timo Lehtovirralla. Tangon saralla päälähteenäni toimii Martti Metsäkedon ja Seppo Rehnströmin ”Komppia ikä kaikki” -kirja. Käytän myös internetin vapaata luentomateriaalia

mm. Sibelius Akatemian sivuilta. Lisäksi tarkastelen muutamia alaan liittyviä viihdejulkaisuja ja dokumentteja musiikin, kirjallisuuden ja television saralta.

Musiikillisia innoittajiani ovat Arja Korisevan ”Tango illusion” -levy (1996) sekä Pedro Hietasen Pedro’s Heavy Gentlemen -yhtyeen tangolevyt ”Tango” (1993) ja ”Mi tango triste” (2000). Kaikilla kolmella levyllä on kuultavissa suomalaisen ja argentiinalaisen tangon yhdistämistä.

Tutkin lähdemateriaaliin ja omiin kokeiluihini perustuvien havaintojeni pohjalta sovittamista. Teen myös esimerkkisovituksen, johon pyrin sisällyttämään useita sovistustekniikoita ja -elementtejä. Lopuksi arvioin tekemiäni huomioita ja kohtaamiani ongelmia. Tietenkin nostan esiin myös onnistuneet kohdat sekä sen, miten näkemykseni opinnäytetyöprosessin aikana muuttuvat.

2 Sovittaminen

Musiikkiterminä sovittaminen tarkoittaa jonkin jo olemassa olevan sävellyksen tietoisesti tehtyä, yleensä nuotinnettua esitysohjetta. Sovituksessa voidaan tarkentaa tai muuttaa alkuperäisen sävellyksen yksityiskohtia. Joidenkin lähteiden mukaan alkuperäisen kappaleen kokonaishahmoon ei kajota, mutta käytännössä usein siihen kyllä puututaan. (Wikipedia 2013.)

Heikki Elon kirjoittaman Selvis-lehden kolumnin (4/2010) mukaan sovittaminen on valmiin sävellyksen maustamista, kasvattamista ja henkiin herättämistä. Sovittajan tehtävä on ideoida ääniä, rytmejä, harmonioita ja sointivärejä. Siis luoda jotain uutta kuitenkin rikkomatta alkuperäisideaa. Samalla Elo surkuttelee, kuinka liian usein sovittaja-titteliä käytetään väärin. Hän toteaaakin, että on helpompaa listata asiat, jotka eivät sellaisenaan ole sovitusta. Listan hän on saanut Teosto ry:stä. Sovittamista ei siis Elon (eikä Teoston) mukaan ole:

- soitintaminen ilman luovaa panosta
- helpotettujen versioiden laatiminen

- sävellajin tai äänialan muuttaminen
- sovitusjäljitelmiä laatiminen kuulonvaraisesti
- vähäiset muutokset ja esittäjän tulkinnallinen panos
- kaksinnusten tai rinnakkaisäänten lisääminen tai poistaminen
- dynaamisten ja agogisten merkintöjen laadinta tai
- fraseeraus- ja sormitusmerkintöjen lisääminen.

Samainen listaus löytyy myös Timo Lehtovaaran Sovitusoppaasta sekä Martti Metsäkedon ja Seppo Rehnströmin Komppia ikä kaikki -kirjasta. Tämä sovitustilaus on enemmänkin tekijänoikeuslähtöinen kuin musiikillinen.

Sovittaminen onkin helpompi määritellä tekijänoikeudellisesti kuin musiikillisesti. Esimerkiksi klassisessa musiikissa pienetkin muutokset voidaan laskea sovitukseksi. Se onko klassisen musiikin sovittaminen suotavaa, onkin ihan toinen asia. Popmusiikin puolella on vapaampaa, koska teoksista ei useinkaan ole olemassa täyttä partituuria dynamiikkamerkintöinen ja kaarituksineen.

Tarkoitukseni on vähentää koko ajan kasvavaa genererajoitteisuutta ja auttaa hahmottamaan tyylien välisiä yhtäläisyyksiä. Tutkin voiko kappaleen siirtää genrestä toiseen luontevasti sovittamalla vai jääkö kappale sovittamisesta huolimatta kiinni alkuperäiseen tyyliinsä. Samalla yritän tasapainoilla kappaleen sovituksen kanssa. Kappaleen on uudesta ulkoasustaan huolimatta oltava tunnistettavissa, mutta toisaalta uuden version täytyy erottua tarpeeksi alkuperäisestä.

Sovittamiseen kuuluu paljon säveltämistä ja joskus säveltämisen ja sovitamisen välinen raja saattaa hämärtyä. Käytännössä sovittaja joutuu kehittämään motiiveja alkuperäisen pääteeman rinnalle. Yleinen käytäntö on, että rinnakkaisia motiiveja ja teema esimerkiksi introon, codaan tai väliskeisiin kehiteltäisiin jostakin alkuperäisen teeman osasta. Jos alkuperäistä teemaa lainaa, kannattaa kuitenkin miettiä, tuleeko lopputuloksesta sitten liikaa itseään toistava ja sitä kautta tylsä. Itse kehitelen mieluummin jonkin täysin uuden teeman, jota käytän

sitten välikkeissä joko sellaisenaan tai muunnelmina. Mielestäni tämä antaa sovituksen mukavaa lisäväriä.

3 Lupa-asiat

Ennen kuin säntää suin päin sovittamaan, on syytä omistaa hetki lupa-asioille. Jos sovitus tulee vain omaksi iloksi, eikä sitä kukaan muu koskaan näe eikä kuule, voi mitä vain sovittaa lupaa kysymättä. Jos taas sovitus on tarkoitettu johonkin julkiseen tilaisuuteen ihmisten kuultavaksi, kuten yleensä on, tarvitaan sovittavan kappaleen tekijältä lupa projektiin.

Sovittamiseen liittyvistä lupaprosesseista löytyy tietoa useista sovittamista ja lupa-asioita käsittelevistä tai sivuavista oppaista. Aiheista on saatavissa tietoa myös ainakin Teosto ry:n internetsivuilta. Lisäksi useisiin lähteisiin voi hakea tarkennusta kysymällä epäselvää kohtaa sähköpostitse.

Sovittamista, teoria-asioita ja musiikkityylien historiaa koskevat hankkimani taustatiedot ovat peräisin useista eri lähteistä. Yleensä lähteet ovat yhteneväisiä, mutta joissakin tapauksissa löytyy näkemyseroja. Näissä tilanteissa pyrin selvittämään, mistä erot johtuvat. Joissakin tapauksissa voi myös olla kyse vanhentuneista käytänteistä tai tyyლისidonnaisuuksista. Julkaisemis- ja muissa lupa-asioissa kuitenkin käytännöt ovat hyvin selkeät.

Sovituslupaa voi anoa Teosto ry:ltä tai musiikkikappaleen kustantajalta, jotka ottavat yhteyttä alkuperäisiin tekijöihin. Mikäli alkuperäiset tekijät ovat kuolleet tai ovat muuten vain vaikeita tavoittaa (esimerkiksi ovat kansainvälisesti isoja tähtiä) voi luvan myöntää perikunta, kustantaja tai kustantajan edustaja. Sovitusluvan voi pyytää myös suoraan tekijältä itseltään. Itse kysyin lupaa Teosto ry:ltä. Luvan antoi kappaleen alkuperäinen esittäjä ja tekijä sähköpostitse (omateosto@teosto.fi 2015).

Pelkkä sovitusero ei riitä, jos haluaa jakaa kappaaleen nuotteja tai esittää kappaletta julkisesti. Nuottien jakamisesta ja sovituksen julkisesta esittämisestä ensiesityksen jälkeen tulee sopia sovituseron anomisen yhteydessä (Lehtovaara 2014, 91).

Lupa-asioissa kannattaa pitää mielessä, että vaikka suullinen sopimus on juridisesti yhtä pätevä kuin kirjallinenkin, riita-asioissa olisi hyvä olla jotakin todistusaineistoa, esimerkiksi sähköposti, jossa lupa sovitukseen selvästi annetaan. Kysyin siis luvan, vaikka tämä sovitusero ei tulekaan esitettäväksi, mutta nuottinoksen perusteella tehty midi-äänite ilmestyy tämän opinnäytetyön liitteenä ja se on julkisesti kuultavissa. Tekijänoikeuslain (1961/404) mukaan äänite ja tekemäni sovitusero ovat copyrightin alaisia eikä niitä saa käyttää tai esittää julkisesti ilman lupaani (Finlex 2016).

Aina välillä törmää erilaisiin lupa-asioihin liittyviin myytteihin. On mahdollista, että osa perustuu vanhoihin käytänteisiin, mutta ne eivät ole enää voimassa. Olen kuullut huhuja, joiden mukaan olemassa olevaa kappaletta saa lainata luvatta kaksi tahtia omaan kappaleeseensa. Myös sellainen on tullut vastaan, että olemassa olevaa äänitettä saisi soittaa kahdeksan sekuntia ilman lupaa. Kaikkein pitää kysyä lupa, myös sample-käyttöön (Lehtinen & Tietosanoma Oy 2011, 28).

Oma suosikkini on, ettei sovitusero- tai äänitysero ei tarvitse anoa, jos alkuperäisestä levytyksestä on kulunut 40, 50, 60 tai 70 vuotta. Vuosimäärä vaihtelee aina kertojan mukaan. Kun kappaaleen kaikkien tekijöiden (säveltäjä, sanoittaja, sovittaja, kääntäjä) kuolinvuoden päättymisestä on kulunut 70 vuotta, on kappale vapaa. (Lehtovaara 2014, 91.) Jos kyseessä on yhteisteos, alkaa 70 vuoden lasku viimeisen tekijän kuolinvuoden päättymisestä (Lehtinen & Tietosanoma Oy 2011, 28).

Olemassa on myös ns. lähioikeus, joka tarkoittaa esittäjien tekijänoikeutta. Lähioikeudet ovat voimassa 50 vuotta suojatun teoksen julkaisuvuoden päättymisestä. (Karhumaa, Lehtman & Nikula 2010, 185 - 186.)

Käytän monessa sovitusesimerkissäni ”Pii, pii pikkuinen lintu” -kansanlaulua. Kansanlauluille tai kappaleille, joiden tekijät eivät ole tiedossa, ei tarvitse anoa lupaa (Lehtovaara 2014, 91). Suosittelen kuitenkin varmistamaan luvan aina kappalekohtaisesti, vaikka olisi mahdollista, että kappale olisi vapaasti käytettävissä. Näin välttyään tekijänoikeusrikkomuksilta.

4 Musiikkityyleistä

Ennen kuin siirryn käsittelemään varsinaisia sovitustekniikoita, pohdin vielä hieman käyttämiäni musiikkityylejä. Genreiidakko kasvaa koko ajan, kun keksitään uusia tyylejä mm. yhdistelemällä uutta ja vanhaa. Valitsin opinnäytetyöhöni toiseksi musiikkityyliksi tangon, koska se on aina ollut lähellä sydäntäni ja olen perehtynyt siihen jo usean vuoden ajan. Olen myös aikaisemmin tehnyt tangoaiheisen opinnäytetyön. Punkin valitsin aistilliselle ja perinteikkäälle tangolle pariksi korostaakseni tyylien erilaisuutta ja kuitenkin osoittaakseni, etteivät nämäkään tyyli ole niin kaukana toisistaan kuin ensivaikutelma antaa ymmärtää.

Helsingin Sanomat kertoi kulttuurisivuillaan 27.1.2016, että Buenos Airesissa nuoret muusikot ovat alkaneet kiinnostua tangosta. Artikkelissa haastateltu buenosairesilaismuusikko kertoo uusien tangoyhtyeiden lainailevan musiikkiinsa elementtejä muista musiikkityyleistä kuten hiphopista, punkista, heavysta ja elektronisesta musiikista. Näin ollen ajatukseni punkin ja tangon yhdistämisestä on kovinkin ajankohtainen.

Kun etsin tietoa valitsemastani yhtyeestä, löysin myös Ilta-Sanomien artikkelin (20.3.2015), jossa kerrotaan Klamydia-yhtyeen suunnittelevan konserttia Vaasan kaupunginorkesterin kanssa. On hauska huomata, että muitakin kiehtoo ajatus tyylien yhdistämisestä ja uuden kokeilemisestä. Ilmeisesti konsertti on edelleen suunnitteluasteella.

4.1 Punk

Punk on Britanniassa 1970-luvulla syntynyt anarkistinen musiikkityyli, mutta sen isänä voidaan pitää yhdysvaltalaisista Ramonesia. Alun perin punkille oli tyypillistä nopeatempoisuus, yksinkertaiset kappalerakenteet, aggressiivinen esitystapa ja rosoinen kuulokuva. Sittemmin tyyli on hiukan pehmennyt, mutta sanoitukset ovat edelleenkin pysyneet kantaaottavina. Lisäksi sanoituksissa on kuultavissa Ramonesiltakin tuttua huumoria. (Kuusela 2009 - 2010.)

Paljon säästöissä -kappale, jonka valitsin sovitettavaksi, on yhden Suomen menestyneimmän punkbändin käsialaa. Klamydia perustettiin alun perin hivin vuoksi ja ajatuksena oli, että jäsenet soittaisivat soittimia, joita kaikkein vähiten osasivat. Suuria muutoksia kokoonpanoon ei ole tullut. Kappaleiden sanoituksista vastasi ensimmäiset vuodet yhtyeen rumpali Toni ”Kape” Pitkäsalo ja melodioista laulaja Vesa Jokinen. Myöhemmin Jokinen teki melodioiden lisäksi myös sanat. Yhtyeen ensimmäiset levyt olivat synkistelyä ja sotakuvia, sittemmin iloisia ja tarttuvia huumoriralleja alkoholin nauttimisesta ja pikkutuhmuuksista. (Similä & Vuorela 2015, 91 - 92.)

Joskus musiikissa sanoitus jää varsinaisen musiikin varjoon. Klamydialla oli tietoinen valinta miksata laulu levyllä mahdollisimman eteen, jotta sanoista saisi kunnolla selvää. Toinen syy tällaiselle miksauselle oli, että se peitti mukavasti alleen hieman sekavaa soittoa. (Similä & Vuorela 2015, 98.) Muuntaessani punk-kappaleen tangoksi, jouduin valitettavasti puuttumaan hieman sanoitukseen. Karsin pois yhden väkevämmän sanan, joka sopi hyvin alkuperäiseen esitykseen, muttei tangoon. Toisen sanan poistin rytmisen istuvuuden vuoksi. Punk lienee alun perin ollut enemmänkin räminää kuin musiikkia, mutta tämäkin asia on vuosien saatossa muuttunut. Kantaaottavan tekstin taustalla saa olla ihan oikea sovitus.

4.2 Tango

Käsittelen hieman sekä argentiinalaista että suomalaista tangoa, koska aion käyttää sovituksessani elementtejä molemmista. Perustelen tyylien sekoittelua sillä, että se tuo vaihtelua. Lisäksi tällaista sekoittelua on kuultavissa mm. tangomarkkinoiden sovituksissa. Tämä lienee tyyllisesti nimeltään konserttitango.

Tangoa on useaa eri lajia. Myös monella kansallisuudella on ”oma tango” eli omanlaisensa käsitys kyseisestä musiikkityylistä. Hämmästyttävää kyllä, muunmaalaisista tangoista suomalaista lähimpänä on japanilainen tango (Numminen 1998, 150).

Tango syntyi Argentiinan ja Uruguayn satamakaupungeissa kuubalaisen habanera- (habañera) ja argentiinalaisen milonga-rytmin yhdistymisestä. Suomalainen ja argentiinalainen tango eroavat toisistaan rytmikan, tulkinnan ja sanoituksen puolesta. Argentiinalaisessa tangossa ei myöskään ole vakiintunutta tanssikuviota toisin kuin suomalaisessa tangossa, jonka tanssikuvio on lainattu foxtrotista (hidas-hidas nopea-nopea). (Metsäketo & Rehnström 2011, 12.)

Koska tango on syntynyt 1800-luvun loppupuolella satamakaupungeissa, on laulujen teemoina ollut kaipaavan tai menetetyn rakkauden lisäksi meri ja merenkäynti. (Metsäketo & Rehnström 2011, 12). Suomessa on lisäksi kehittynyt myös ns. mustalaisaiheinen romanitango (Asplund, Hoppu, Laitinen, Leisiö, Saha & Westerholm 2006, 160 - 165). Romanitangon vaikutuksen voi kuulla suomalaisten tangolaulajien äänenkäytössä.

Suomalainen tango on yleensä tasaista ja pohjaa saksalaiseen marssimaisen tarkkaan tangorytmiikkaan. Tyylistä käytetään myös nimityksiä eurooppalainen tai kansainvälinen tango. Jostain syystä suomalaisen tangon väliosia kuitenkin on päädytty soittamaan beguinena. Martti Metsäketo ja Seppo Rehnström arvelevat kirjassaan *Komppia ikä kaikki* (2011), että beguineosio on alun perin ollut vain väärin soitettu habanerytmi (habañera). Lisäksi he kritisoivat, ettei tanssimusiikin rytmin muuttaminen kesken kappaleen ole soveliaista tanssijoita aja-

tellen. Koska käytäntö kuitenkin on vakiintunut, voi rytmiä muuttaa, kunhan tempo ja äänenvoimakkuus pysyvät suurin piirtein samoina.

Joidenkin lähteiden mukaan beguineosion olisi kehittänyt latinalaisrytmien suuri ystävä Unto Mononen. Toisissa lähteissä taas beguineosion isäksi mainitaan Toivo Kärki. On yleisesti tiedossa, että Kärki vihasi tangoa, joskaan hän ei ikinä itse niin sanonut. Yleisradio Oy:n vuonna 1980 julkaisemassa dokumentissa "Toivo Kärki, unta ja totta" asiaa kysyttiin suoraan. Tällöin Kärki totesi, että marssirytmikka ei pitkään jaksanut olla kiinnostavaa, joten hän yritti elävöittää kappaleita muilla rytmeillä. Mutta koskaan hän ei myöntänyt, että olisi tangoa vihannut. Dokumentissa Kärki naureskeli, että sitä tehdään, mitä kansa haluaa.

Aina tango ei kuitenkaan ole ollut suosittu Suomessakaan. Tango saapui Suomeen vuonna 1913, jolloin sitä esitti ravintola Börsissä Helsingissä tanskalainen pariskunta. Musiikki ja tanssi luokiteltiin heti syntiseksi ja rietasteluksi. (Numminen 1998, 10.)

5 Sovitustekniikoita

Sovitustekniikoita on paljon. On sellaisia, joille on nimi ja sellaisia, joita käytetään, koska "niitä vain käytetään", mutta ilmiötä ei ole nimetty. Esittelen joitakin tekniikoita, joista useista pyrin antamaan jonkinlaisen nuottiesimerkin. Montaa pyrin myös käyttämään omassa sovituksessani. Kaikkia on toki mahdotonta saada mahdutettua yhteen kappaleeseen niin, että kokonaisuus säilyisi mielekkäänä.

Esittelen tekniikat yksinkertaisimmillaan ja jotkin esimerkkini voivat olla ääripäisiä. Olen todennut, että musiikissa liioittelemisen ja karrikoitiin auttavat ymmärtämistä.

5.1 Melodiset lähestymistavat

Melodisilla lähestymistavoilla tarkoitan varsinaisen melodian alla kulkevia melodioita, jotka voivat olla (ja yleensä ovatkin) sointuriippuvaisia, mutta eivät muodosta sointua. Käsittelen melodiset työskentelytavat ensin, koska ne ovat mielestäni helpoimmat hahmottaa.

Ensiksi esittelen vastamelodian, josta käytetään myös nimitystä taustamelodia tai obligato. Toisen nimensä mukaisesti se kulkee varsinaisen päämelodian taustalla itsenäisenä melodianaan. Sen tulee sopia sointujen ja päämelodian kanssa yhteen, muttei myötäillä päämelodiaa. Taustamelodia voi liikkua varsinaisen melodian ylä- tai alapuolella (nuottiesimerkit 1 ja 2). (Pykkänen 2013 - 2014.) Koska taustamelodia on itsenäinen elementti, en näe mitään syytä sille, etteivät obligato ja päämelodia saisi mennä ristiin (nuottiesimerkki 3).



Nuottiesimerkki 1. Yläpuolinen taustamelodia.



Nuottiesimerkki 2. Alapuolinen taustamelodia.



Nuottiesimerkki 3. Päämelodian kanssa ristiin menevä taustamelodia.

Taustamelodioiden kanssa on syytä olla varovainen. Jos vastamelodiasta tulee liian dominoiva, voi varsinainen päämelodia jäädä sen jalkoihin.

Taustamelodian tekemiseen on erilaisia mahdollisuuksia. Melodiaa voi etsiä sointujen ja päämelodian avulla. Tällä tarkoitan, että ensin määritetään rytmi, johon halutaan taustamelodian menevän ja sitten käydään läpi jokainen nuotti sopivan melodian löytämiseksi. Tämä on melko työlästä, mutta tarpeellista, jos ideapankki on tyhjä. Taustamelodian voi keksiä myös ihan omasta päästä. Toisin melodia, joka omassa päässä kuuluu sopivan oikein hyvin, ei välttämättä toimikaan sille määrättyssä kontekstissa.

Yksi kätevä keino taustamelodian löytämiseksi, on kääntää kappaleen varsinainen melodia kulkemaan lopusta alkuun. Tätä kutsutaan rapuliikkeeksi (nuottiesimerkki 4). Harvassa kappaleessa päämelodia ja näin tuotettu taustamelodia ihan saumattomasti kävisivät yhteen, mutta ainakin sitten on runko, jota ruveta muokkaamaan. Kaikkea ei aina tarvitse itse keksiä.



Nuottiesimerkki 4. Rapuliike.

Toinen hyvin käytetty tapa on kääntää melodia itsensä visuaaliseksi peilikuvaksi (nuottiesimerkki 5). Myös näin syntynyttä taustamelodiaa joutuu usein vielä hieman muokkaamaan. Peilikuvan lähtökohtaista intervallia ei ole määritelty. Esimerkkini lähtee terssin päästä ja epäsopivia ääniä on korjattu.



Nuottiesimerkki 5. Peilikuva.

Taustamelodian rytmiä on syytä miettiä. Kun päämelodiassa on pitkää ääntä tai taukoa, on taustamelodiassa luontevaa olla tiheämpää rytmiä. Kun taas päämelodiassa on tiheämpi rytmitys, on taustamelodian syytä pysytellä pitkissä äänissä. Kahden erilaisen tiheärytmisen melodian ollessa päällekkäin, voi kuulokuva

muuttua levottomaksi tai suttuiseksi. Jos taas pitkät äänet tulevat yhtäaikaan, voi siitä seurata tahattomia suvantokohtia (nuottiesimerkit 6 ja 7).



Nuottiesimerkki 6. Huono melodiarytmitys.



Nuottiesimerkki 7. Parempi melodiarytmitys.

Jos taustamelodia on päämelodian myötäinen, sitä kutsutaan stemmaksi. Silloin se ei enää ole itsenäinen, vaan melodiaa täydentävä, korostava osa, jota ei voida soittaa yksin, vaan avuksi tarvitaan aina varsinainen melodia. Stemma voi kulkea varsinaisen melodian ylä- tai alapuolella. (Pylkkänen 2013 - 2014.) (Nuottiesimerkit 8 ja 9) Kirjassaan *Sovitusopas harrastajaryhmien vetäjillä* omien sovitusten laatimisen avuksi (2014) Timo Lehtovaara toteaa, että kappaaleen elävöittämiseksi stemmat voivat joskus mennä ristiinkin (nuottiesimerkki 10).



Nuottiesimerkki 8. Alapuolinen stemma.



Nuottiesimerkki 9. Yläpuolinen stemma.



Nuottiesimerkki 10. Melodian kanssa risteytyvä stemma.

Stemmoja kirjoittaessa kannattaa välttää isoja hyppyjä. On myös hyvä miettiä, miksi haluaa käyttää melodian kanssa risteävää stemmaa. Suuret intervallit tai epäloogiset melodiakulut voivat tuottaa vaikeuksia etenkin laulukorolle.

Tein sovitukseeni taustamelodian, joka alkaa tahdista 70, ja sillä on kaksi stemmaa. Käyrätorvi vastaa varsinaisesta taustamelodiasta ja trumpetti ja pasuuna stemmaäänistä. Kirjoitin taustamelodiaan kaksi neljän tahdin fraasia, jotka muodostavat kahdeksan tahdin kokonaisuuden. Tämä kokonaisuus soiteetaan kahdesti, jolloin se päättyy tahtiin 85. Siellä täällä sovitusta on kuultavissa häivähdyksiä taustamelodiani motiivista.

Läpi sovitukseeni kulkee stemmoja. Olen jakanut ne soitinryhmittäin siten, että puupuhaltimet soittavat toinen toisilleen stemmaa, vasket toisilleen ja jouset toisilleen. Samankaltainen sointi yhdistää melodiat ja stemmat mielekkäiksi kokonaisuuksiksi. Stemmoja voi myös olla useita päällekkäin. Taustamelodioitakin voi periaatteessa olla, mutta kuulokuva saattaa helposti muuttua suttuiseksi. Moniäänistä stemmaa kutsutaan myös satsiksi, ja sitä esiintyy paljon mm. puhallinorkestereissa. (Puheloinen 2010 - 2011.)

Satsi voidaan kirjoittaa ahtaaseen tai hajalliseen asetteluu. Hajallista asettelua kutsutaan toisinaan myös avoimeksi asetteluksi. Ahtaassa asettelussa ylin ja alin nuotti ovat maksimissaan oktaavin päässä toisistaan (nuottiesimerkki 11). Hajallisessa asettelussa nuottien välimatka on enemmän kuin oktaavin. Avoimeen asetteluu kuuluvat myös drop-asettelut. Drop-asettelu tarkoittaa, että jokin satsin äänistä tiputetaan oktaavia alemmas leveämmän soinnin aikaansäämiseksi. Äänten laskeminen aloitetaan tässä tapauksessa aina ylimmästä sävelestä. Yleisimmät tiputettavat äänet ovat drop 2 (nuottiesimerkki 12), drop 3

(nuottiesimerkki 13) ja drop 2 & 4 (nuottiesimerkki 14). (Puheloinen 2010 – 2011; Pylkkänen 2013 - 2014.)

Nuottiesimerkki 11. Viisiääninen satsi ahtaassa asetelussa melodian tuplauksella.

Nuottiesimerkki 12. Viisiääninen drop 2 -asettelu.

Nuottiesimerkki 13. Viisiääninen drop 3 -asettelu.

Nuottiesimerkki 14. Viisiääninen drop 2 & 4 -asettelu.

Asetteluja ja voicingeja (eli sointuhajotuksia) mietittäessä kannattaa välttää kahden alimman tai kahden ylimmän äänen välistä pientä sekunti-intervallia. Soinnun keskivaiheille sijoitettuna pieni sekunti antaa mukavaa lisäväriä, mutta ylimpänä tai alimpana kuulostaa riitasoinnulta.

Yksi varsin käytetty keino on aiheensiirto. Sama melodia-aihe siirretään sellaisenaan tai muunneltuna eri soittimelle, lähtemään tahdin eri osalta tai eri korkeudelta. Ilmiöstä käytetään myös nimityksiä ahto, stretta ja sekvenssi. Aiheensiirto eroaa kaanonista (nuottiesimerkki 15) siten, että kaanonissa melodia pyritään pitämään samana, mutta toki sitäkin voi tarpeen tullen hieman muokata. Yksi merkittävä ero on, että kaanonissa lähdöt ovat tasaisia ja järjestelmällisiä, ja kun alkuperäismelodiaa katsoo, niin ne ovat suorastaan ennalta määrättyjä. Aiheensiirrossa taas siirto voi tapahtua milloin vain, minne vain, kenelle vain, eikä sen ehdotonta paikkaa voi nähdä pelkästään päämelodiaa katsomalla. (Tarkiainen 2014.)



Nuottiesimerkki 15. Minikanon.

Kirjoitin sovitukseni väliosaan kaanonin. Se lähtee tahdista 112 huilun ja I viulun unisonolla. Neljän tahdin jälkeen aloittavat oboe ja II viulu myös unisonossa. Tahdissa 120 mukaan liittyvät kaanonin viimeiset osaset: klarinetti ja alttoviulu. Tämä kaanon jää kuitenkin kesken, koska vain ensimmäisenä lähteneet huilu ja I viulu ehtivät soittaa koko melodian loppuun. En useinkaan suosi tuplauksia, mutta tällä kertaa se tuntui minusta suorastaan tarpeelliselta.

Lisäjännitettä voidaan saada myös osittaisilla päällekkäisyyksillä (nuottiesimerkki 16). Esimerkiksi soitin A aloittaa melodiakulun, johon soitin B tulee mukaan. A lopettaa, mutta B jatkaa. C yhtyy B:n soittoon ja kun B lopettaa C jää vielä soittamaan. Soittimet voivat soittaa samaa melodiaa tai stemmaa toisilleen. (Tarkiainen 2014.)

Nuottiesimerkki 16. Osittainen päällekkäisyys.

5.2 Harmoniset lähestymistavat

Harmonia on musiikkitermi, joka tarkoittaa erikorkuisten, yhtä aikaa soivien sävelten luomaa jännitystä. Myös stemma on harmonia, mutta yleensä puhekielessä harmonialla tarkoitetaan lähinnä soinnutusta. Soinnuttaminen on aina henkilökohtaista eikä siihen ole tarkkoja sääntöjä. On vain ohjeita ja vakiintuneita käytäntöjä. (Karjalainen 2014, 16.)

Jonkinlaiset soinnut kappaleessa kuitenkin on oltava. Ehkä yksinkertaiset kolmisoinnut (nuottiesimerkki 17) tai jotain monimutkaisempaa (nuottiesimerkki 18). Kappaleen voi myös ensin harmonisoida eli soinnuttaa vähän yksinkertaisemmin ja sitten reharmonisoida eli uudelleen soinnuttaa vähän monimutkaisemmin. Tämä on varsin käytetty tekniikka, ja se voi muuttaa kappaleen luonnetta melkoisestikin. (Pylkkänen 2013 - 2014.)

Nuottiesimerkki 17. Yksinkertainen harmonisointi.

Nuottiesimerkki 18. Vähän monimutkaisempi harmonisointi.

Kannattaa miettiä sointujen vaihtumistiheyttä. Sointumäärät voivat toki vaihdella tahdeittain, mutta suuret muutokset vaihtumistiheydessä voivat kuulostaa oudoilta. Siis, jos sointu vaihtuu lähes koko kappaleen ajan puolinuotin välein, ei kannata kirjoittaa yhtä tahtia, jossa sointu vaihtuu neljäsosan välein tai tiheämmin ellei ole tarkoitus alleviivata jotakin asiaa. Ilman erityistä syytä ei myöskään kannata kolmisointupohjaiseen soinnutukseen lisätä yhtä laajaa sointua tai perussointupohjaiseen soinnutukseen änkeä modaalisia laina- tai muunnesointuja.

En juurikaan puuttunut sovituksessani alkuperäisen kappaleen soinnutukseen. Tangoon kuuluvat kromatiikka ja muunnesoinnut, mutta halusin pitää kappaleen kolmisointupohjaisena. Mielestäni se oli hyvä välimuoto, etenkin kun huomioi, että rockmusiikissa suositaan usein pelkkiä vitossointuja (kvinttejä).

Lopukkeita eli lopetukseen tähtääviä kadensseja on neljä päätyyppiä: kokolopuke, puolilopuke, harhalopuke ja täyslopuke. Kokolopuke jakaantuu kahteen tyyppiin: autenttiseen lopukkeeseen, jossa toonikaa edeltää dominantti ja plagaliin, jossa toonikaa edeltää subdominantti. Puolilopuke päättyy dominanttisointuun ja harhalopuke päättyy johonkin muuhun kuin toonikaan tai dominanttiin (yleisimmin VI asteen sointuun). Täyslopuke taas päättyy ”subdominantti - dominantti - toonika” -yhdistelmään. (Mattila 1998, 37 - 38.)

Koska kappaleeni loppuu tangoille yleiseen huippulopukkeeseen (josta käytetään myös nimitystä puolilopuke), minulle ehdotettiin, että muuttaisin viimeistä sointua hieman. Tavallisen V7:n sijasta viimeisenä sointuna komeilee nyt V7#5. Koska se on ainoa muunnesointu, se erottuu massasta mukavasti.

Markkinoilta löytyy useita sovitus- ja harmoniaoppaita, joissa soinnutusta käsitellään perinpohjaisesti harjoitusten kautta. Myös Timo Lehtovaaran sovitusoppaassa harjoitellaan ensin tekemään sovituksia yksinkertaisesti kolmella perussoinnulla (I – IV – V) ja vasta sitten kehoitetaan laajentamaan ja korvaamaan sointuja tarpeen mukaan. Jokainen saa soinnuttaa sovituksensa niillä soinnuilla, jotka eniten korvaa miellyttävät.

Soinnutusta tehtäessä kannattaa huomioida sen vaikutus melodiaan. Mitä korkeammalla melodiaääni on soinnun terssipinossa, sitä dramaattisemmalta se kuulostaa (Pylkkänen 2013 - 2014). Tämä on kuultavissa mm. sovitukseni kaanonosassa, jossa melodia pikku hiljaa nousee.

Koska soinnuttamisen perinpohjaisesta selvittämisestä saisi aikaan ainakin yhden kokonaisen opinnäytetyön, en paneudu tähän aihepiiriin. Soinnutukseen kun vaikuttavat myös musiikkityyli ja esittävän orkesterin sekä sovittajan itsensä osaamistaso.

Usein kappaletta voidaan elävöittää modulaatiolla eli sävellajin vaihdoksella. Modulaatioita voi olla enemmän kuin yksi, mutta useiden modulaatioiden vaarana on, että kappaleesta tulee koominen. Modulaation voi periaatteessa tehdä minkä tahansa intervallin päähän, alas- tai ylöspäin. Käytetyin modulaatio lienee puoli sävelaskelta ylöspäin. Tämä kulkee muusikkopiireissä nimellä euroviisumodulaatio. Mielestäni modulaation suuntaa tai intervallia tärkeämpää on toteutus, eli kuinka alkuperäisestä sävellajista päädytään uuteen sävellajiin luontevasti.

Modulaatioita on kolme päätyyppiä: diatoninen (nuottiesimerkki 19), kromaattinen (nuottiesimerkki 20) ja enharmoninen modulaatio (nuottiesimerkki 21). Diatonisessa modulaatiossa sävellajista toiseen siirrytään molemmille sävellajeille yhteisen vaihdossoinnun kautta. (Mattila 1998, 46.) Ilmiöstä voidaan myös käyttää nimitystä äkkimodulaatio sen valmistelemattomuuden ja äkkinäisyyden takia.

Am Dm Am F G C F G

Am:I IV I VI V I IV V

Nuottiesimerkki 19. Diatoninen modulaatio.

Kromaattisessa modulaatiossa vaihdosointu muutetaan kromaattisesti uuden sävellajin soinnuksi. Soinnussa voi tapahtua muitakin muutoksia, esimerkiksi muutos perusmollisoinnusta dominanttisoinnuksi. (Mattila 1998, 47.)

Am Dm Am A Dm⁶ C Am B

Am:I IV I Em:IV VII VI IV V

Nuottiesimerkki 20. Kromaattinen modulaatio.

Enharmonisessa modulaatiossa soinnun sävel tai sävelet korvataan niiden enharmoniksi vastineiksi. Tämä on tarpeellista, jos ajaudutaan johonkin vaikeasti luettavaan sävellajiin. Monille esimerkiksi viiden ylennyksen B-duuri on helpompi luettava kuin seitsemän alennuksen Cb-duuri. Erityisen hyvä sointu enharmoniseen modulaatioon on vähennetty septimisointu, koska se voidaan tulkita kuuluvaksi moneen eri sävellajiin. (Mattila 1998, 48.)

Am Dm Am F^{#07} E A D^{#07} E

Am:I IV I #VI E:VII I IV VII I

Nuottiesimerkki 21. Enharmoninen modulaatio.

Tällaisia modulaatioita tehtäessä kannattaa pitää mielessä, että jousisoittajat eivät käytä enharmoniaa. Jousisoittimilla esimerkiksi eb- ja d#-sävel soitetaan hieman erikorkuisina.

Sovituksessani on kuultavissa kolme modulaatiota. Ensimmäinen on tahdissa 103 oleva diatoninen modulaatio g-mollista eb-molliin yhteisen vaihdossoinnun (Ebm) kautta. Tämä sointu oli vanhassa sävellajissa IV ja uudessa I. Seuraava modulaatio tulee kaksi tahtia myöhemmin tahdissa 105. Tällöin siirrytään asteittaisella valmistelemattomalla modulaatiolla eb-mollista e-molliin.

Viimeinen modulaatio tapahtuu tahdeissa 127 - 130. Tahdissa 127 on e-molliin kuuluva D-kolmisointu. Tahdissa 128 on D7-sointu, joka viittaa V asteen sointuun ja näin ollen g-pohjaiseen sävellajiin. Tahdissa 129 D7 vaihtuu asteittain E7-soinnuksi, joka taas kuuluu V asteen sointuna a-pohjaiseen sävellajiin. Viidennen asteen sointu vie yleensä kohti I asteen sointua ja tahdissa 130 on uuden sävellajin ensimmäisen asteen sointu: Am.

5.3 Rytmiiikka

Rytmisten elementtien muuttaminen on mielestäni koko sovittamisen ydin. Pop- ja rockmusiikissa rytmisektiosta puhuttaessa tarkoitetaan rumpuja ja bassoa. Näiden kahden instrumentin yhteissoitto määrittää musiikkityylin ja luo pohjan muulle bändille. Puhutaan kompista. Komppaaminen tarkoittaa melodian alle muodostuvaa harmonista ja rytmistä kudosta, ja se voi muodostua yhden tai useamman soittimen soittamista melodiaa tukevista rytmisistä elementeistä. Yksinkertaisemmin sanottuna kyseessä on rytmikuvio. (Puheloinen 2010 - 2011.)

Vaikka sen merkitystä usein vähätelläänkin, basso on bändin henki. Kaikkien bändien sinfoniaorkesterista hevi-bändiin. Bassolle voidaan kirjoittaa komppia tai jotain melodisempaa. Jos bassolle kirjoitetaan jokin riffi eli toistuva sävelkulku, josta käytetään myös nimeä ostinato, se voi olla hyvinkin mieleenpainuva. Mo-

net kappaleet ovat jopa tunnistettavissa pelkän bassokuvion perusteella. Bassoriffi ei ole tyyლისidonnainen. Esimerkiksi Michael Jacksonin ”Billie Jean”, Madonnan ”Like a Virgin” ja Stevie Wonderin ”I Wish” ovat hyvinkin erityylyisiä, ja niissä on selkeä, helposti tunnistettava bassoriffi.

Korostan usein basson tärkeyttä ja haluan, että se kuuluu musiikin kerrosten läpi. Käytin nyt sovituksessani monessa kohtaa basson tuplaamista. Kontrabasso soittaa koko kappaleen ajan pizzicatoa (näppäillen), jolloin kuultavissa on bassoaänen terävä atakki. Se jää kuitenkin melko lyhytkestoiseksi, joten olen monessa kohdin tuplannut äänen sellolla (oktaavia ylempää toki) jousella soitettuna. Tällöin kuuluu selkeä atakki ja sävel saadaan soitettua täyteen kestoonsa. Mikäli sellolla ei ole ollut mahdollisuutta kontrabasson tuplaamiseen, olen käyttänyt apuna pianon matalia taajuuksia oktaaviottein.

Riffi on siis toistuva kuvio, mutta sitä voidaan tarpeen tullen muokata tai siirtää. Siinä voi olla näennäisesti oma varsinaisesta kappaleesta poikkeava poljento, jolloin kuulokuvaan syntyy polyrytmi. Kitaroille kirjoitetaan myös riffejä samalla periaatteella kuin bassolle. Kitarariffit eivät yleensä ole melodiakulkuja vaan sointukulkuja tietyin ottein. Vaikka riffejä ei voi patentoida, jotkut näistäkin jättävät varsinaisen päämelodian varjoonsa ja päätyvät kappaleen tunnetuimmaksi osaksi. Hyvä ja ehkä käytetyin esimerkki tunnistettavasta kitarariffistä on Deep Purplen ”Smoke on the Water”. Riffit ja bassokuviot voivat myös rajoittaa muuta sovittamista liiaksi, jolloin ”vähemmän on enemmän” ja ”ei yhtään on täydellinen”. Tällöin voidaan käyttää urkupistettä eli bordunaa, joka käytännössä tarkoittaa paikallaan pysyvää, yleensä pitkää bassoääntä. (Pylkkänen 2013 - 2012.)

Punkissa tempo on yleensä nopea ja rytmi tasainen. Mikäli rytmi tai tempo hie-man huojuu, ei kyse välttämättä ole tietoisesta valinnasta. Suomalaisen tangon tempo on yleensä 120 ja rytmi pysyy tasaisena, beguineosiosta huolimatta. Argentiinalaisen tangon perustempo on 108 - 112, mutta se voi vaihdella, kuten argentiinalaisen tangon rytmikin.

Sovitukseni välisoitto on kirjoitettu beguinena rytmien vaihtuvuuden takia. Perinteisesti suomalaisessa tangossa on soitettu kahdeksan tahtia kertosäkeen alusta beguinena (jos siis beguineosio on kyseiseen kappaleeseen kirjoitettu). En halunnut sotkea beguinea muualle, mutta halusin selkeästi erottuvan ja kappaleesta muuten poikkeavan välisoitto-osuuden.

6 Soitinnus ja äänenkuljetus

Soitinnusta opiskellaan vuosia. Aiheesta on olemassa paljon kirjallisuutta ja sivuan tätä lyhyesti. Otan sen kuitenkin esille, koska se on olennainen osa soittamista. On tärkeää tietää, miten millekin soittimelle tai soitinryhmälle kirjoitetaan. Jokaiseen esittelemään soitinryhmään kuuluu muitakin soittimia, mutta esittelen vain yleisimmät soittimet. Erikoissoittimissa on omat erityisominaisuutensa, joihin tulee perehtyä erikseen.

6.1 Puupuhaltimet

Puupuhaltimia ovat huilu, oboe, klarinetti, fagotti ja saksofoni. Puhallinsoittimista suurin osa on transponoivia. Tämä tarkoittaa, että soitin soittaa eri sävelen kuin mikä nuottiin on kirjoitettu. (Joutsenvirta 2015.) Yleensä transponoiville soittimille kirjoitetaan "valmiiksi transponoituun" sävellajiin, mutta on myös mahdollista kirjoittaa soivaan sävellajiin, jolloin nuottiin tehdään merkintä "in C". Ammattimuusikot soittavat yleensä sujuvasti ns. C-lapuistakin.

Puhaltimia löytyy monenvireisenä. Puupuhaltimista yleisin klarinetti on Bb-vireinen ja yleisin fagotti on F-vireinen. Yleisimmät saksofonit taas ovat vireiltään: sopraano- Bb, altto- Eb, tenori- Bb ja baritonisaksofoni Eb. (Karjalainen 2014, 53 - 54.)

Puupuhaltimien erityispiirteistä mainittakoon, että huilulle nopeat trillit ovat luontevia, mutta sille ei suositella kirjoitettavaksi kovin matalaa stemmaa. Oboe on raskas soittaa ja sen fraasien väliin suositellaan jätettäväksi muutama tahti keuhkojen tyhjennystä varten. Se ei myöskään ole yhtä ketterä soitin kuin huilu tai klarinetti. Fagotille sopivat staccatot, mutta nopeat trillit äänialan ala- tai yläpäässä ovat vaikeita. (Karjalainen 2014, 52 - 54.) Paljon etumerkkejä sisältävät sävellajit ovat puupuhaltimille hankalia (Joutsenvirta 2015).

6.2 Vaskipuhaltimet

Vaskipuhaltimia ovat käyrätorvi, trumpetti, pasuuna ja tuuba. Käyrätorvi on yleensä F-vireinen. Trumpetteja löytyy monessa vireessä (Bb, C, D, Eb, E, F (pikkolo), G (pikkolo), A (pikkolo) ja Bb (pikkolo)), mutta yleisimmin käytössä on Bb-vireinen trumpetti. Pasuuna on B-vireinen, mutta se ei ole transponoiva soitin. Tuubia valmistetaan B-, C, Eb- ja F-vireisinä. (Karjalainen 2014, 56 - 58.)

Tämän soitinryhmän erityispiirteistä todettakoon, että vaskipuhaltimia sisältävät yhtyeet soivat parhaiten F-, Bb- ja Eb-duurissa (Joutsenvirta 2015). Trumpetille ei kannata kirjoittaa G-avaimen viivaston alapuolelle ja pasuunalla glissandot ovat hyvin luontevia, mutta alarekisteriin sille ei kannata kirjoittaa nopeita juoksutuksia. (Karjalainen 2014, 56 - 57.) Pasuunalle kirjoitettaessa täytyy myös huomioida äänet, joita ei voida soittaa luistilla, vaan joihin tarvitaan kvarttiventtiilin käyttöä (Kontunen 1988, 102).

Puhaltimet vaativat erilaista hengityksen säätelyä ja niiden mahdollisuus dynamiikan vaihteluun poikkeaa toisistaan paljonkin. Lisäksi sovitusta tehtäessä tulee muistaa jättää puhallinsoittajille hengityspaikkoja. (Joutsenvirta 2015.)

6.3 Jouset

Yleisimpiä jousisoittimia ovat viulu, alttoviulu, sello ja kontrabasso. Soittimissa on neljä kieltä, joita yleensä soitetaan jousella. Jousen käyttöön vaikuttaa legatokaaritus, joka tarkoittaa samaa kuin jousituskaari: kaaren sisällä olevat nuotit soitetaan samalla veto- tai työntöjousella. Kun kaari loppuu, vaihtuu jousen suunta. Ammattisoittajat tekevät monesti itse kaaritukset nuotteihinsa eikä jousen suuntaa yleensä merkitä kuin vasta-alkajille. Vetojousi sijoittuu yleensä luontevasti tahdin alkuun ja työntöjousi kohotahdille. (Joutsenvirta 2015.)

Jousisoittimet voivat tehdä dynaamisia vaihteluja yhdellä pitkällä äänellä. Perinteisen jousenkäytön lisäksi jousisoittimilla on myös muita tapoja tuottaa ääntä:

- näppäillen (pizzicato)
- huiluaänillä (harmonics)
- sordinon kanssa (con sord.)
- hyvin läheltä tallaa, jolloin syntyy metallinen sointi (sul ponticello)
- huilumaisesti (sulla tastiera, sul tasto, flautando, flautato)
- hankaamalla jousen puuosaa kieliä vasten (col legno tratto)
- lyömällä kieliä jousen puuosalla (col legno battuto).

Myös jousenkäytön variaatioilla voidaan tuottaa erilaisia ääniä. (Joutsenvirta 2015.)

6.4 Ihmisääni

Ihmisiä ääniä jaetaan perinteisesti sopraanoon, alttoon, tenoriin ja bassoon. Väliääniäkin löytyy, mutta tällä perusjaottelulla pärjää melko pitkälle. Sopraanon ääniala on c1 - a2, alton ääniala g - f2, tenorin c - a1 ja basson C - d1. (Karjalainen 2014, 158). Oman kokemukseni perusteella laskisin sopraanon koko äänialapaketin suurella terssillä alaspäin ja alton äänialapaketin pienellä terssillä alaspäin. Ihmisäänet ovat yksilöllisiä myös ambitukseltaan, joten laulajille kirjoittaminen on tapauskohtaista.

Valitsemissani musiikkityyleissä ääntä käytetään eri tavalla. Tangossa pyritään pehmeään ja tummaan ääneen. Tangoa on tapana laulaa hymyillen, koska se antaa ääneen kirkkautta. Naisten tangolaulannassa korkealle mentäessä käytetään pää-äänen ja rintarekisterin sekoitusta (mixed voice) ja alaspäin mentäessä kurkunpäästä pyritään laskemaan tumman, romanityyppisen soundin saavuttamiseksi. Vibraton kuuluu olla leveä ja selkeä. Punklaulussa ei ymmärtääkseni ole mitään yleistä äänenkäytöllistä normia. Pääasia on, että ääntä tulee lujaa. Huutaminen on sallittua eikä vibratoa käytetä.

6.5 Muita soittimia

Kitaran vapaat kielet paksuimmasta ohuimpaan ovat E, A, d, g, b ja e1. Muitakin virityksiä toki löytyy. Lisäksi kieliä voi olla enemmän kuin kuusi. Kitaralle kirjoitetaan G-avaimelle, mutta kitara on transponoiva soitin ja soi oktaavia kirjoitettua alemmaa. Tyypillisiä kitaristisia soittotapoja ovat erilaiset sointunäppäilyt ja vapaata kieliä hyväkseen käyttävät melodialinjat. Ammattikitaristit huolehtivat itse sormituksista. Lisäksi samankorkuinen nuotti voidaan kitaralla soittaa parhaimmillaan kolmesta eri kohdasta. Ammattikitaristi päättää yleensä itse, mistä kohtaa otelautaa on hyvä soittaa. Kitaralle ei välttämättä kannata kirjoittaa auki sointuja, koska otteet saattavat muodostua mahdottomiksi (Joutsenvirta 2015).

Kitaran merkitys tangomusiikissa on huomattavasti vähäisempi kuin punkissa. Tangoon kitaraa ei välttämättä tarvita ollenkaan, mutta jos sen on mukana oltava, on sillä yleensä komppaajan rooli. Lisäksi perinteisesti olisi suotavampaa käyttää akustista, nylonkielistä kitaraa sähkökitaran sijaan. Punk taas on tyylillisesti lähellä rockia, johon säröinen sähkökitara kuuluu olennaisesti.

Kitaroista puhuttaessa pitää muistaa, että myös sähköbasso kuuluu kitaraperheeseen. Toisaalta taas klassisen musiikin basso (kontrabasso) kuuluu jousisoittimiin. Soittimet käyttäytyvät hieman eri tavoin, mikä on syytä pitää mielessä sovitus- ja kirjoitettaessa.

Pianolle on helppo kirjoittaa, jos on itse soittanut pianoa. Pianolle kirjoitettaessa täytyy ottaa huomioon soittajan käden koko. Liian isoja intervaleja ei pidä kirjoittaa yhdellä kädellä soitettavaksi. Vapaan säestyksen ollessa kysymyksessä ei pianistille tarvitse kirjoittaa koko stemmaa vaan yleensä pelkät sointumerkit riittävät. (Karjalainen 2014, 64.)

Punkissa pianoa ei useinkaan kuule. Tangossa piano on perinteisesti ollut mukana. Sillä soitetaan komppia ja tehdään teatraalisia glissandoja. Pianon ja haitarin rooli tangossa on samanlainen. Punkiin ei yleensä haitariakaan kaivata. Lisäksi argentiinalaisessa tangossa on perinteisesti ollut haitarin sijaan bandoneon.

Rumpusettiin kuuluu virveli- eli pikkurumpu, bassorumpu, tom-tom-rummut ja lautaset (Karjalainen 2014, 61). Setin koko voi vaihdella rumpalin mukaan. Rumpuja soitetaan perinteisesti kapuloilla, vispilöillä tai malleteilla. Jos rumpustemma on komppia, on tapana kirjoittaa pari tahtia ja sen jälkeen merkintä "simile" tai "cont. simile". Näin rumpali huomaa helpommin, jos nuotissa yhtäkkiä onkin merkittynä iskuja tai muutoksia kompissa. Sibelius-nuotinnusohjelman soitannollisista syistä kirjoitin koko rumpuraidan auki, vaikka näin ei normaalisti toimittaisikaan.

Punkin rumpuosiot perustuvat hi-hatin 8-osakomppiin. Mitään tarkkaa säännöstöä punkrumpuihin ei ole. Tangossa rummuilla soitetaan tasaista 4-osakomppia ja osien vaihtuessa drumrolleja. Myös parin tahdin välein voidaan tahdin loppuun soittaa neljäsosan sijasta kaksi kahdeksasosaa. Mikäli tangosovituksessa on beguineosio, soittaa rumpalin sen aikaa beguinekomppia.

6.6 Äänenvärit ja yhteensopivuus

Äänenväriin liittyvät yhteensopivuudet on syytä huomioida. Jouset toimivat hyvin melkein millaisella kokoonpanolla vain. Huilu taas sopii sointivärinsä ansios-

ta monenlaisiin soitinkombinaatioihin puhallinorkesterin ylä-äänestä jousisektion vahvistukseksi. (Karjalainen 2014, 52.)

Oboelle sopii soolosoittimen rooli, mutta se toimii hyvin myös yhdessä huilun kanssa. Sen sointi sopii muiden puhaltimien tuplaamiseen, mutta kahden oboen unisono ei ole suositeltava intonaation takia. (Karjalainen 2014, 52.)

Klarinetit soivat parhaiten klarinettien kanssa. Toisten puhaltimien kanssa oktaaveissa soitettuna, klarinetti tukevoittaa sointia. Hyvänä lisävärin tuojana klarinetti toimii etenkin käyrätorven tai sordinoidun pasuunan kanssa. Myös unisonot alttoviulun ja sellon kanssa ovat mahdollisia. (Karjalainen 2014, 53.)

Fagotin torvimainen keskiääni sopii hyvin muiden puhallinsoitinten kanssa. Parhaimmillaan fagotti kuitenkin on kontrabasson ja sellon sointivärin täydentäjänä sekä puhallinsektion bassoäänenä. (Karjalainen 2014, 54.)

Vaskisoittimista käyrätorvi sopii hyvin kaiken kanssa ja erityisesti pasuunalle ylemmäksi stemmaksi. Käyrätorvea ei kannata kirjoittaa kovin matalalle, koska se sekoittuu helposti tuubaan. Trumpetti ja pasuuna kuuluvat samaan "oikotorvien" soitinperheeseen ja soivat siksi hyvin yhdessä. (Karjalainen 2014, 56 - 57.)

Olen esitellyt soittimet klassisen musiikin partituurijärjestyksessä. Soittimet, joita ei klassisessa musiikissa paljon käytetä, merkitään ennen jousia. Jouset ovat aina koko pakan alimmaisina.

Punkbändin kokoonpano on yleensä rummut, basso, kitara ja laulu. Kitaroita voi olla useampiakin. Laulajia on yleensä yksi, mutta stemmoja ja ns mullikuoroja voivat laulaa kaikki yhtyeen jäsenet.

Tangobändin kokoonpano voi vaihdella paljonkin. Esimerkiksi piano, viulu ja haitari voivat hyvin muodostaa kolmestaankin toimivan yhtyeen. Toisaalta Seinäjoen Tangomarkkinoitten mallinen tangoyhtye koostuu ilmeisesti kokonaises-

ta sinfoniaorkesterista. Laulajaa ei tangossa välttämättä tarvita ollenkaan. Tangossa ei myöskään lauleta stemmoja, joten yksi laulaja riittää.

Paljon säästöissä -tangon sovituksessa käyttämäni kokoonpano mukailee Seinäjoen Tangomarkkinoiden yhtyettä. Se ei kuitenkaan ole täysin vakiintunut ja voi muuttua tarpeen vaatiessa. Siispä sovelsin ja kehittelin tässä kappaleessa toimivan kokoonpanon itse.

6.7 Äänenkuljetus

Myös äänenkuljetus on asia, jota opiskellaan vuosia ja josta on tehty useita oppaita. Eri lähteistä keräämäni äänenkuljetussäännöt poikkeavat paikoin toisistaan ja ovat välillä jopa ristiriidassa. Yleisesti nyrkkisääntönä on välttää isoja intervallihyppyjä. Äänenkuljetusta tulisi toteuttaa siirtymällä lähimpään mahdolliseen säveleen. Lisäksi joidenkin lähteiden mukaan stemmat eivät saisi mennä ristiin (Puheloinen 2010 - 2011). Tämä onkin ihan ymmärrettävää. Jos esimerkiksi neliäänisen sekakuoron stemmat kirjoitetaan samalle viivastolle ahtaaseen asetteluun, on loogista, että sopraano pysyy ylimpänä ja altto seuraavana, eivätkä ne missään vaiheessa vaihda paikkaa.

Toisaalta, jos sopraanolla onkin melodia, joka hyppää alaspäin, pitääkö kolmen muunkin säestysäänien hypätä alaspäin vai saavatko ne siirtyä lähimpään mahdolliseen ääneen siitä huolimatta, että sopraano ei enää olisikaan ylimpänä? Tällaisia ongelmia tulee vastaan aika usein, ja jos äänenkuljetus on ehdotonta, ei ongelmaan ole absoluuttista ratkaisua. Mahdollisia ratkaisuja voisivat olla melodian siirtäminen sopraanolta altolle, jolloin altto ehkä joutuisi aloittamaan fraasinsa sopraanon yläpuolelta. Taas siis stemmat menisivät ristiin. Sitten taas jos sopraano aloittaisi fraasin ja altto jatkaisi, pysyisivät kaikki omilla paikoillaan. Silloin tosin rikottaisiin sääntöä mielekkäistä melodisista kokonaisuuksista ja kuulokuvasta tulisi epäselvä.

Yksi vaihtoehto olisi, että kaikki säestysäänet hyppäävät melodian mukana. Tässä taas tulee kaikille iso hyppy, jollaisia pitäisi välttää kuulokuvan takia. Klassisen musiikin äänenkuljetussäännöissä sanotaan, että neliäänisessä sat-sissa kaikki äänet eivät voi liikkua yhtä aikaa samaan suuntaan. Timo Lehtovaa-ra toteaa Sovitusoppaassaan (2014), että hänen mielestään stemmat voivat tarvittaessa mennä ristiin, jos se on perusteltua. Lisäksi ristiinmeneminen voi elävöittää ja värittää teosta mukavasti.

Käytän itse ristiin meneviä stemmoja melko usein, koska pidän niiden tuomasta yllätyksellisestä elementistä. Sovituksessani on useita kohtia, joissa II viulu nousee I viulun yläpuolelle. Joissakin kohdissa myös alttoviulu saattaa nousta I viulua korkeammalle, koska se vaikuttaa halutulla tavalla soundiin. Myös sovitukseni kaanonosassa soitinten roolit äänenkorkeuksien suhteen ovat välillä päälaellaan. Tätä perustelen sillä, että kyseessä on kaanon.

7 Huomioitavia asioita

Sovitusta tehtäessä on hyvä tietää yhtyeen kokoonpano. Onhan hieman eri asia kirjoittaa sovitus jousikvartetille kuin sinfoniaorkesterille. Toiseksi, jos vain mahdollista, olisi hyvä tietää, mihin tilaisuuteen sovitus on tulossa. Hyvin radikaalina esimerkkinä tilaisuudesta voisi olla vaikkapa häät tai hautajaiset. Tyyllilaji on myös syytä päättää suhteellisen aikaisessa vaiheessa. (Tarkiainen 2014.)

Myös taitotaso pitää ottaa huomioon. Tällä tarkoitan sekä sovituksen tekijää itseään että sovitusta esittävää ryhmää. Turhautuminen ja epäonnistuminen ovat hyvin mahdollisia, jos sovittaja valitsee suuntauksen, joka ei itselle ole kovin tuttu tai yrittää muuten vain enemmän, kuin mihin tietotaito riittää. Soittajien taso taas vaikuttaa sovituksen tekoon siten, että ammattimuusikoista koostuvalle yhtyeelle voi kirjoittaa teknisesti ja musiikillisesti haastavampia asioita kuin esimerkiksi alakoulun bändikerholaisille, joille sovitus todennäköisesti kannattaa pitää melko yksinkertaisena.

Joka soittimella on ominaisuutensa ja soitintuntemus onkin tärkeä osa sovittamista. Orkesterille sovitettaessa pitää tietää, mitkä soittimet sopivat äänenväriltään yhteen. Kaikkien soittimien ääniala ja transponoivuus ovat myös tärkeitä asioita. Kaikilla soittimilla ei myöskään voi soittaa yhtä nopeasti tai hitaasti ja lisäksi soittimilla on erityisominaisuuksia, jotka sovittajan vain pitää tietää. Esimerkiksi legatokaaren käytön tuntemus on todella tärkeää puhaltimille kirjoitettaessa.

8 Paljon säästössä -tango

Ensimmäinen työvaiheeni punkista tangoksi -projektissa oli suorittaa kappalevalintaa. Valitsin työstettäväksi kappaleeksi suomalaisen punkyhtye Klamydian kappaleen Paljon säästössä. Kappale on ilmestynyt vuonna 1999 yhtyeen Zulu-pohjalta-levyllä. Kappaleen tekijöiksi on merkitty sanoituksen ja sävellyksen osalta yhtyeen laulaja Vesa Jokinen ja sovituksen osalta koko yhtye.

Seuraavaksi piti siis hankkia lupa sovitukseen. Anoin lupaa Teosto ry:stä ja luvan sain sähköpostiini Vesa Jokiselta. Sitten piti vain ruveta ideoimaan ja hankkimaan materiaaleja. Paljon säästössä -kappaleesta en löytänyt nuottijulkaisua, joten tein suuntaa-antavan transkription itse. Yritin kirjoittaa melodian rytmin tarkasti. Tein siihen kyllä muutoksia, mutta halusin melodian kuulostavan lauleltulta. Oikeassa elämässä en kirjoittaisi melodiaa laulajalle noin tarkasti, koska laulajan pitää saada tehdä kappaleesta omannäköisensä. Tarkoitus oli, että olisin tehnyt sovituksen tarkalleen Seinäjoen tangomarkkinoiden orkesterin kokoonpanolle, mutta heidän sivustoltaan ei löytynyt tarkkaa tietoa kokoonpanosta, joten jouduin soveltamaan. Avasin Sibelius-nuotinnusohjelman tarjoaman valmiin yhtyepohjan ja lisäsin sinne laulun, pianon, haitarin ja joitain puhaltimia.

Sitten ryhdyin sovittamaan. Timo Lehtovaara painottaa Sovitusoppaassaan (2014) useiden luonnosten tärkeyttä. Hän onkin aivan oikeassa. Omalta kohdaltani luonnokset tulevat itsestään. Yleensä käy niin, että rupean heti sovittamaan

ja ideoimaan. Yhtäkkiä huomaan kuitenkin, että olen tehnyt virheen, eikä sovituksista voi käyttää. Näin se päättyi tahattomasti Luonnokset-kansioon. Luonnosta ei siis voi käyttää sellaisenaan, mutta siellä on käyttökelpoisia elementtejä. Sovituksen edetessä, ja uusien ideoiden tullessa, luonnokseni muuttuvat nimeltään versioiksi. En halua hukata mitään ennen kuin olen täysin varma, etten sitä enää tarvitse.

Ensimmäinen ongelmani tämän sovituksen kanssa oli se, että lähdin kirjoittamaan kappaletta alkuperäisessä sävellajissa. Halusin kappaleen kuitenkin olevan itselleni laulettava (olen altto), ja sitä alkuperäinen sävellaji ei ollut. Jo kirjoitetun transponointi ei tullut kysymykseenkään, koska säveltasot oli tarkkaan harkittu ja transponointi olisi muuttanut sointia. Aloitin siis uudestaan alusta. Tämä osoittautui hyväksi ratkaisuksi. Kirjoitin uudelleen kappaleen rakenteen ja mietin tarkkaan osien pituudet ja järjestykset.

Koska tanssittaessa kestää kolme tahtia ennen kuin tangon askelkuvio alkaa taas tahdin ensimmäiseltä iskulta, päätin kirjoittaa sovitukseni osat niin, että jokainen osa olisi tahtimäärältään kolmella jaollinen. Jossain vaiheessa tämä päätös alkoi hieman kaduttaa, koska suurin osa länsimaisesta musiikista on jaollista neljällä (tahtilaji ja tahtimäärä) ja välillä kolmen tahdin jaot eivät oikein tuntuneet istuvan. Mutta tämä johtui vain siitä, ettei korva ollut tottunut kuulemaan tällaisia jakoja. Mitä pitemmälle sovitukseni eteni, sitä vähemmän tahtimäärät häiritsivät. Nyt en sitä enää edes huomaa.

Useissa oppaissa kehoitetaan ensin kirjottamaan säkeistö ja kertosäe ja sitten vasta kehittämään introa. Tämä siksi, että introssa ja välisoitoissa on hyvä käyttää jotain säkeistössä tai kertosäkeessä esiintullutta motiivia. Tapani mukaan kuitenkin aina aloitan alusta ja etenen järjestelmällisesti kohti loppua. Niin nytkin. Ensimmäisessä väärässä sävellajissa olleessa luonnoksessani yritin varioida kappaleen alkuperäistä introa. Siitä ei tullut hyvä. Seuraavaan versioon keksin ihan oman intron. Silloin kun kirjoitin, muistan että ideapankkini oli aivan tyhjä. Lääkkeeksi ideapankin täyttämiseen kuuntelin tangoja ja poimin niissä toistuvia, tyylille ominaisia yksityiskohtia. Annettuani tekemieni huomioiden hau-

tua sain kun sainkin kirjoitetuksi tangointron. En ollut introon täysin tyytyväinen, mutta se oli hyvä lähtökohta. Muokkasin introa vähän kerrassaan ja kolmannessa versiossa lopulta otin sen kokonaan pois ja kirjoitin täysin uuden intron, johon olen tyytyväinen.

Ongelmia on matkan aikana ollut monia. Jousisektiolle olen kirjoittanut paljon, mutta puhaltimille vähemmän. Haitarille taas en ole koskaan kirjoittanut mitään, mutta päänsäivää aiheutti enimmäkseen haitarin ja pianon roolien yhdistäminen. Tangossa kun niiden pitäisi soittaa samanlaisia asioita. Ratkaisin asian kokeilemalla.

Tutkin tarkkaan Metsäkedon ja Rehnströmin kirjaa *Komppia ikä kaikki* (2011), ja vaikka he neuvovat käyttämään tiettyjä komppirytmiejä, kuulen levytetyissä tangoissa niiden variaatioita. Rytmiejä siis oli mahdollista muuntaa. Tämä avasi ihan uusia ulottuvuuksia. Lisäksi havaitsin, ettei suomalaisen tangon marssi-mainen poljento koskekaan kaikkia soittajia. Jonkun on pakko ylläpitää neljäsoapoljentoa, ja se vapauttaa muitten soitinten liikehdintää.

Eryistä huolta tässä sovituksessa minulle aiheuttivat välikkeet ja modulaatiot. Sovituksen loppupuolella on kolme modulaatiota, joiden toteutus tuotti minulle erityistä päänsäivää. Kokeilin montaa eri tapaa (ja sävellajia), mutta tyydyttävän yhdistelmän löytäminen kesti viikon. Olin oikeastaan ajatellut tehdä vain kaksi modulaatiota, mutta koska ensimmäinen modulaationi vei kahden alennuksen g-mollista kuuden alennuksen eb-molliin, päätin vaihtaa vähän helpommin luetavaan sävellajiin. Ensimmäinen modulaatio onnistui juuri, kuten olin suunnitellutkin, mutten vain ollut laskenut, mikä uusi sävellaji olisi. Suosin vähän etumerkkejä sisältäviä sävellajeja, koska niitä on helpompi lukea.

Välisoitto oli toinen suurista ongelmakohdistani. Oikeastaan minun piti mukailla alkuperäisen kappaleen välisoittoa, mutta se ei tuntunut sopivan. Lopulta päädyin kuin vahingossa kirjoittamaan välisoiton, joka rakentui neljän tahdin välein alkavaksi kaanoniksi. Lisäsin myös soitinryhmien välistä yhteistyötä laittamalla puupuhaltimet ja jouset tuplaamaan toistensa stemmat.

Lopuksi kuuntelutin lähes valmiin teoksen henkilöillä, joiden musiikillista mielipidettä, osaamista ja tyylietoisuutta arvostan. Sain hyviä vinkkejä ja muutaman korjausehdotuksen. Olinkin tässä vaiheessa kuunnellut sovitustani jo lähes puoli vuotta, ja joihinkin muutoksiin tottuminen oli vaikeaa. Lisäksi kuten pitkien prosessien aikana usein käy, olin tullut kuuroksi virheilleni. Tein siis uuden version (numero 7), josta tuli lopullinen versio.

Säästin ihan loppuun viimeistelyksi dynamiikkamerkinnät ja miksauksen. Tähän mennessä olin tosin jo tottunut soitinten välisiin epätasapainoihin ja Sibelius-ohjelman midiääniin, joten dynamiikkamerkintöjen tekeminen osoittautui haastavaksi. En enää muistanut, mitkä asiat olivat minua heti aluksi ärsyttäneet ja mitkä kaikki olin halunnut korjata. Tein kuitenkin kokeiluja, joista parhaat säilytin lopulliseen versioon.

9 Lopuksi

Otin omasta mielestäni käsittelyyn melko ison aiheen, joskin olen siitä aidosti kiinnostunut ja innoissani. Tiedostin jo etukäteen, että työtä tulee olemaan paljon, mutta uskoin saavani sekä sovitukseen että opinnäytetyöni kirjallisen osuuden valmiiksi määräaikaan mennessä.

Eniten aikaa vei varsinainen sovitus sekä soitin- että harmoniaoppiin perehtyminen. Muutamia kertoja taakka meinasi ruveta painamaan ylivoimaisesti, mutta kun asioita tarkasteli objektiivisesti, kaikesta selvittiin.

Valitsin itselleni mieluisat aiheet, joita katson osaavani hyvin. Opinnäytetyöhöni liittyy monia osa-alueita, joita oppilaitoksessani sivutaan, mutta joihin ei välttämättä perehdytä syvemmin. Tämän työn myötä pääsin syventämään tietämystäni musiikin eri osa-alueista ja sovittamiseen liittyvistä eettisistä ongelmista. Lisäksi sain uutta tietoa eri soittimista ja niiden toiminnasta. Pääsin myös perehtymään musiikin teoriapuoleen ja sen käytännön toteuttamiseen.

Musiikillisessa mielessä näin opinnäytetyöni haasteena. Pääsin ottamaan selvää uusista asioista ja heti soveltamaan niitä käytännössä. Ongelmatilanteisiin olin varautunut jo etukäteen.

Tämä projekti on syventänyt käsityksiäni musiikin sovittamisesta ja eri musiikkityyleistä. Samalla olen päässyt perehtymään soitinnukseen lähemmin ja monet asiat ovat selkeämpiä kuin aiemmin.

Sainko punkin käännettyä tangoksi, niin että kappale on edelleen tunnistettavissa, mutta selkeästi erilainen? Rehellisesti sanottuna en tiedä. Kappale muuttui ehkä liiaksi. Alkuperäisestä säilyi vain melodia ja soinnut ja lopun keksin itse. Toisaalta tehtävänanto täyttyi kuitenkin: kappale muuttui punkista tangoksi. Siihen sisältyy punkin kantaottava teksti, joka kertosaäkeen merellisen huomionsa takia sopii tangon perinteiseen aiheistoon. Kappale myös kulkee mollissa niin kuin monet suomalaiset tangot. Sovituksesta tuli ehkä hieman melodramaattinen, mutta sellainenhan kuuluu tangoon (ja oopperaan).

Kuuntelin lopputulosta rinnakkain alkuperäisen kanssa. Sovitukseni kuulosti minusta aluksi jotenkin laiskalta ja rauhalliselta alkuperäiseen verrattuna. Syy tietysti voi olla tyylien välisissä dynamiikkaeroissa ja soitinvalinnoissa. Ehkä hieman vaikuttanee myös se, että alkuperäisen kappaleen tempo on 184 kun taas suomalaisen tangon tempo on 120. 64 iskua hidastusta on melko paljon.

Loppujen lopuksi olen kuitenkin tyytyväinen sovitukseeni ja kehtaan sen omakseni tunnustaa. Vaikka tähän meni paljon aikaa ja melkoisesti työtä, oli se sen arvoista. Tietämykseni kasvoi tämän projektin aikana hurjasti, kokemuksesta puhumattakaan.

Useat ihmiset lukevat kirjoja tai täyttävät ristikoita ajanvietteenään. Niin minäkin, mutta useimmiten minulla on esimerkiksi junassa tai linja-autossa mukana myös nuottivihko, johon teen popsekakuorosovituksia. Se on yksi lempiharrastuksistani. Jatkan vastaisuudessa sovittamista ainakin omaksi ilokseni, mutta tarjoan ainakin kuorosovituksiani kuoroille.

Valitsin sovitusaiheen alunperin, koska siitä ei ole ollut paljon kirjallisuutta suomeksi. Kun olin jo valinnut aiheeni huomasin, että lähivuosina on ilmestynyt kattavia oppaita sovittamisesta. Tarkoitukseni ei ollut tehdä pedagogista opinnäytetyötä, mutta sovitusoppaalta tämä kuitenkin nyt näyttää. Varsinaisena oppikirjana tätä ei ehkä voi käyttää, mutta suuntaa-antavana ohjeena kyllä.

Entä mitä tapahtuu Paljon säästöissä -tangolleni? Lähetän partituurin ja soivan version kappaleen alkuperäiselle tekijälle. En usko, että hän käyttää sovitusta, mutta varmasti on hauska kuulla, mihin hän oikein antoi luvan. Ja eihän sitä tiedä, vaikka tästä vielä kuultaisiin.

Lähteet

- Asplund, A. Hoppu, P. Laitinen, H. Leisiö, T. Saha, H. & Westerholm, S. 2006. Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki. Helsinki: WSOY.
- Elo, H. 2010. Sovittaja. Vantaa: Selvis.
- Finlex. 8.7.1961/404. Tekijänoikeuslaki.
[http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404?search\[type\]=pika&search\[pika\]=tekij%C3%A4noikeus](http://www.finlex.fi/fi/laki/ajantasa/1961/19610404?search[type]=pika&search[pika]=tekij%C3%A4noikeus). 27.3.2016.
- Iltta-Sanomat. 2015. Klamydia esiintyy sinfoniaorkesterin kanssa ja pitää ensimmäisen kesäloman. Iltta-Sanomat.
<http://www.iltasanomat.fi/viihde/art-2000000896614.html>. 15.3.2016.
- Joutsenvirta, A. 2015. Pieni soitinopas. Sibelius Akatemia.
<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=18&la=fi>. 21.10.2015.
- Karhumaa, M. Lehtman, I. & Nikula, J. 2010. Musiikki liiketoimintana. Helsinki: Teos.
- Karjalainen, K. 2014. Sovittaminen. Johdatus ammattimaiseen sovittamiseen, soitintamiseen ja orkestraatioon. Päijät-Paino: Kari Karjalainen Music.
- Klamydia. 1999. Zulupohjalta. Kråklund KRÅCD 66.
- Kontunen, J. 1988. Soitinopas. Helsinki: WSOY.
- Koriseva, A. & Niemi, R. 1996. Tango illusion. Columbia (Sony) 4854162.
- Kuusela, M. 2009 - 2010. Musiikinhistorian luentomuistiinpanot. Kotka: Etelä-Kymenlaakson ammattiopisto.
- Lehtinen, L. & Tietosanoma Oy. 2011. Musikon sopimusopas. Helsinki: Tietosanoma.
- Lehtovaara, T. 2014. Sovitusopas. Harrastajaryhmien vetäjille omien sovitusten laatimisen avuksi. Helsinki: Sulasol.
- Mattila, A. 1998. Harmonia- ja muoto-opin perusteet. Helsinki: Ostinato.
- Metsäketo, M. & Rehnström, S. 2011. Kompia ikä kaikki. Tanssimusiikin käsikirja muusikoille, laulajille, tanssijoille. Helsinki: Selvät Sävelet Oy.
- Numminen, M. A. 1998. Tango on intohimoni. Espoo: Schildt.
- Pedro's Heavy Gentlemen. Hietanen, P. Lappalainen, J. Lerche, P. Garam, K. Ikkela, P. Salo, J. Virtanen, H. & Laine, R. 1993. Tango. Fazer Finland 200352.
- Pedro's Heavy Gentlemen. Hietanen, P. Lappalainen, J. Lerche, P. Pekkala, L. Ikkela, P. Salo, J. Virtanen, H. & Kantonen, S. 2000. Mi tango triste. Finlandia (Warner) 3984 297242.
- Puheloinen, J. 2010 - 2011. Sovituskurssin luentomuistiinpanot. Kotka: Etelä-Kymenlaakson ammattiopisto.
- Pylkkänen, P. 2013 - 2014. Sovituskurssin luentomuistiinpanot. Joensuu: Karelia-ammattikorkeakoulu.
- Pöppönen, H. 2016. Tango on taas kapinaa. Helsingin Sanomat 27.1.2016.
- Similä, V. & Vuorela, M. 2015. Valtio vihaa sua. Suomalainen punk ja hardcore 1985 - 2015. Helsinki: Like Kustannus.
- Tarkiainen, O. 2014. Sävellyskurssin luentomuistiinpanot. Joensuu: Karelia-ammattikorkeakoulu.
- Omateosto@teosto.fi. 2015. Palautteesi Teoston kotisivulta <ID27AD0E>. irma.montiel@edu.karelia.fi. 6.11.2015.

Wikipedia. 2013. Sovitus (musiikki).

https://fi.wikipedia.org/wiki/Sovitus_%28musiikki%29. 27.3.2016.

Yleisradio Oy. 1980. Toivo Kärki, unta ja totta. Helsinki: Yleisradio Oy.

Paljon säästössä -partituuri

Paljon säästössä Tango

Sar. & Säiv. Vesa Jokinen
Sov. Irma Montiel

$\text{♩} = 120$
INTRO

Flutes

Oboes

Clarinets in Bb

Bassoons

Horns in F

Trumpets in Bb

Trombone

Piano

Accordion

Voice

Drum Set

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Gm Eb Cm D Gm

mp *ff* *mf*

pizz.

pizz.

pizz.

$\text{♩} = 120$

Paljon säästössä -partituuri

6 VERSE 1

The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Accordion (Accord.), Voice, Drums (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Chord progression for the Accordion part: Eb, Cm, D, Cm, D, Gm, Gm, Eb.

Dynamic markings: *ff*, *mp*.

Voice lyrics: Hi-lu-an su-kel-taa sy-vern-

Paljon säästössä -partituuri

12

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

B

F

Gm

E \flat

B

F

pään kuin kos-kaan. En-kä tie-dä i-on-ko nous-ta e näi. pin-taan ol len kaan...

mp

f

mp

f

Paljon säästössä -partituuri

18

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Gm Eb Bb F Gm Eb

Vii - le-i, kos - te-a hel - po-tus mut ym - pä röi. Ja hu - kut - tua sen kai - ken, mi - käi

mf
arco

mf
arco

mp ————— *mf*

mp ————— *mf*

Paljon säästössä -partituuri

24 VERSE 2

The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Accordion (Accord.), Voice, Drums (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Chord progression for the Pno. part: Bb, F, Cm, Eb, D, Cm, D, Gm.

Vocal lyrics: pääs - si - ni e - li - möi. Kü - det vie - viit

Paljon säästössä -partituuri

29

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

steen- pään, met-ci met-ri-tä u-oh-tas — Tus-ka-ni... mä_voin tur-ha-na

mf *mp*

Chords: Eb, Bb, F, Gm, Eb

Paljon säästössä -partituuri

34

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

poh-jaan pu-dot-taa... Näin pie-nen-oi is-en-sii tun-tee kes-kel-ä al-to-jen... Kyl-ä

B *F* *Gm* *E_b* *B_b* *F*

mf *tr* *mp* *mf* *tr*

Paljon säästössä -partituuri

40

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

tie - dün o - le - va - ni lam - mas vau - teis - sa su - si - en. Ei

mp *f* *mp* *ff*

Gm Eb Bb F Cm Eb D Cm D

Paljon säästössä -partituuri

46 CHORUS 1

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voic

täy - del - lis - tä on - ne - a o - le o - le - mas - sa - kaun. Ai - na - kaun ih - mi - sel - le jo - ka ei

Dr. *mf*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb.

Paljon säästössä -partituuri

52

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Pno.

Accord. B F Gm Dm Eb Bb

Voice
py-öy - loil - lan. Muu-ta vie - li on pal-jon sääs-tös - sä ja pal-jon an - net - tu - vaa. Mä jä - tän.

Dr.

Vln. I *mf* arco

Vln. II *mf* arco

Vla. *mf* arco

Vc. *mf* arco

Cb.

Paljon säästössä -partituuri

58 BRIDGE 1

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Cm Eb Bb F Gm Eb Cm

van - hat saap-paat run - tuun ja kah-luan koh - ti u - lap - paa.

pizz.

pizz.

pizz.

Paljon säästössä -partituuri

64

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Accord.
Voice
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Chords: D, Gm, Eb, Cm, Eb, D, C, D

Dynamic markings: *mp*, *f*, *mf*, *ff*, *pizz.*

Paljon säästössä -partituuri

69 VERSE 3

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Rests for the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4 with a *p* dynamic.
- Ob.** (Oboe): Rests for the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4 with a *p* dynamic.
- Cl.** (Clarinet): Rests for the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4 with a *p* dynamic.
- Bsn.** (Bassoon): Rests for the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4 with a *p* dynamic.
- Hn.** (Horn): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1 with a *mf* dynamic.
- Tpt.** (Trumpet): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1 with a *mf* dynamic.
- Tbn.** (Trombone): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1 with a *mf* dynamic.
- Pno.** (Piano): Rests for all measures.
- Accord.** (Accordion): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1 with a *mp* dynamic. Chord changes are indicated above the staff: Gm, Gm, Eb, Bb, F, Gm.
- Voice**: Sings the lyrics: "Y-lei - sö an-taa ap - lo - dit kun va-lo vä-läh - tään Te-ko - hy-myn vään".
- Dr.** (Drums): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1 with a *mf* dynamic.
- Vln. I** (Violin I): Rests for all measures.
- Vln. II** (Violin II): Rests for all measures.
- Vla.** (Viola): Rests for all measures.
- Vc.** (Violoncello): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1.
- Cb.** (Contrabass): Plays a rhythmic accompaniment starting in measure 1.

Paljon säästössä -partituuri

75

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voic.

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p arco *f* *mf*

p arco *f* *mf*

p arco *f* *mf*

- tää, koh-te-li - aus - ti hy-mäh - tää... U-nel - ma kun sam - muu ai-on uu - den sy-tyt - tää.

Chords: Eb, Bb, F, Gm, Eb, Bb

Paljon säästössä -partituuri

81

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Cl. *mf* *p*

Bsn. *mf* *p*

Hrn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord. F Gm Eb Bb F Cm Eb

Voice
E-näi ei yk - si-kään kak-si nau - ma pää-se sel-kään pis-tä mäin. —

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Paljon säästössä -partituuri

87 CHORUS 2

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno. *f*

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Via. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb.

D C D Gm Dm Eb Bb Dm Cm

Ei täy - del - lis - tä on - ne - a o - le o - le - mas - sa kuan. Ai - nu - kuan ih - mi sel

Paljon säästössä -partituuri

92

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Fl.** (Flute): Rests for the first four measures, then plays a melodic line.
- Ob.** (Oboe): Rests for the first four measures, then plays a melodic line.
- Cl.** (Clarinet): Rests for the first four measures, then plays a melodic line.
- Bsn.** (Bassoon): Rests for the first four measures, then plays a melodic line.
- Hn.** (Horn): Rests for the first four measures, then plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tpt.** (Trumpet): Rests for the first four measures, then plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Tbn.** (Trombone): Rests for the first four measures, then plays a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic.
- Pno.** (Piano): Accompanying piano accompaniment.
- Accord.** (Accordions): Accompanying accordion accompaniment with chord symbols: E^b , B^b , F , Gm , Dm , E^b .
- Voice**: Vocal line with lyrics: "le jo-ka ei py-ey a loil - laan. Mut-ta vie - li on pal-jon sääs - tös - sä ja pal - jon an - net-tu-".
- Dr.** (Drums): Drum accompaniment.
- Vln. I** (Violin I): Violin I part, including the instruction *mf arco*.
- Vln. II** (Violin II): Violin II part, including the instruction *mf arco*.
- Vla.** (Viola): Viola part, including the instruction *mf arco*.
- Vc.** (Violoncello): Cello part, including the instruction *mf arco*.
- Cb.** (Contrabasso): Double bass part.

Paljon säästössä -partituuri

99 BRIDGE 2

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Chords: B \flat , Cm, Eb, B \flat , F, Ebm

Voice

vaa. Mä jä-tin... van-hat saap-paat ran-tuan ja kah-laan koh-ti u-lap-paa.

Dr.

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla.

Vc.

Cb. *pizz.*

Paljon säästössä -partituuri

104

Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
Tpt.
Tbn.
Pno.
Accord.
Voice
Dr.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Chords: C, Em, C, Am, Bm, Em

Dynamic markings: *ff*, *mp*, *ff*, *mp*, *mp*, *ff*, *mf*

Paljon säästössä -partituuri

110 INTERLUDE

The score is for an interlude starting at measure 110. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line of eighth notes. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The accordion part includes chord markings: C, Bm, B, Em, C, and G. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) enters in the second measure with a forte (*f*) dynamic and a rhythmic accompaniment. The violin parts are marked *arco*. The drum part features a steady beat with snare and cymbal patterns.

Paljon säästössä -partituuri

115

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a measure number of 115. The Flute (Fl.) and Oboe (Ob.) parts have a dynamic marking of *f* (forte) starting in the second measure. The Clarinet (Cl.) and Bassoon (Bsn.) parts are silent throughout this section. The Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.) parts are also silent. The Piano (Pno.) part features a rhythmic accompaniment with chords. The Accordion part provides harmonic support with chords labeled D, Em, C, G, and D. The Voice part is silent. The Drums (Dr.) part has a consistent rhythmic pattern. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts have a dynamic marking of *f* starting in the second measure. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts provide a steady bass line.

Paljon säästössä -partituuri

120

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Bsn.). The middle section includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The bottom section includes Piano (Pno.), Accordion (Accord.), Voice, Drums (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The piano part includes a chord progression: Em, C, G, D, Em. The score is marked with a forte (f) dynamic in several places.

Paljon säästössä -partituuri

125 CHORUS 3

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Piano (Pno.), Accordion (Accord.), Voice, Drums (Dr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes a bass line and a chord line with chords C, G, D, D7, E7, and Am. The voice part has the lyrics 'Ei tyy - del - lis - tä'. The strings and woodwinds have complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics markings include *ff* and *mf*.

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

C G D D⁷ E⁷ Am

Ei tyy - del - lis - tä

ff *mf*

ff *mf*

ff *mf*

Paljon säästössä -partituuri

131

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Bsn. *mp*

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Em F C Em Dm F C

Voice

on - ne-a o-le o-le - mas-sa kaun... Ai - na-kaan ih-mi sel - le jo-ku ei py-sy a-loil -

Dr.

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb.

Paljon säästössä -partituuri

137

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Pno.

Accord. G F Am Em F C

Voice
 laan. Mut-ta vie - li on pal-jon sääs - tös - sä ja pal - jon an - net-tu - vaa. Mä jii-tiin.

Dr.

Vln. I arco

Vln. II arco

Vla. arco

Vc. arco

Cb.

Paljon säästössä -partituuri

142 OUTRO

Fl.

Ob.

Cl.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn.

Pno.

Accord.

Voice

Dr.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

van - hat saap-paat run - taan ju kah-laan koh - ti u-lap - paa.

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

Paljon säästössä -äänite

[Paljon säästössä.mp3](#)

