



Tangon taivutusta

Tangosovituksia käyrätorvikvartetille

Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
14.11.2008

Ilkka Puputti

TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi
Tekijä Ilkka Puputti		
Työn nimi Tangon taivutusta - tangosovituksia käyrätorvikvartetille		
Työn ohjaaja/ohjaajat Annu Tuovila, Marko Puro		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Syksy 2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 20 + 11
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössäni olen sovittanut kolme tangoa käyrätorvikvartetille. Sovitetut tangot ovat Carlos Gardelin säveltämä <i>Mi Buenos Aires, querido</i>, Astor Piazzollan <i>Oblivion</i> sekä Toivo Kärjen <i>Siks oon mä suruinen</i>.</p> <p>Kirjallisen osuuden ydin koostuu sovittavien teosten ja sovitusten esittelystä, erityisesti fraseerauksen ja käyrätorvensoiton näkökulmista. Kerron lyhyesti tangon historiasta yleensä ja erikseen Suomessa, sekä hieman enemmän sovittamieni tangojen tekijöistä. Pohdin argentiinalaisen tangon fraseerauksen suhdetta länsimaiseen klassis-romanttiseen tulkintatraditioon ja kerron käyrätorvikvartetista kokoonpanona. Edelleen valotan opinnäytetyöni sovituspöcessin kulkua ja taiteellisia ratkaisujani – ja pohdin koko sovituspöcessin mielekkyyttä.</p> <p>Opinnäytetyöni on tarkoitettu käyttökelpoiseksi materiaaliksi käyrätorvensoittajille. Käyrätorvikvartetille on sävelletty ja sovitettu tangoja vain hyvin pienimuotoisesti, ja toivon osaltani innostavani tangon leviämässä myös tälle jalolle vaskiryhmälle.</p>		
Teos/Esitys/Produktio Sovitukset tangoista <i>Mi Buenos Aires, querido</i>, <i>Oblivion</i> ja <i>Siks oon mä suruinen</i>		
Säilytyspaikka Metropolia Ammattikorkeakoulun kirjasto, Ruoholahti		
Avainsanat tangot, sovittaminen, Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Toivo Kärki, käyrätorvi, kamarimusiikki		

Degree Programme in Classical Music		Specialisation Music Education
Author Ilkka Puputti		
Title Bending the Tango – Tango Arrangements for a Horn Quartet		
Tutor(s) Annu Tuovila, Marko Puro		
Type of Work Final Project	Date Autumn 2008	Number of pages + appendices 20 + 11
<p>ABSTRACT</p> <p>In my final project I have arranged three tangos for a horn quartet. The tangos are Carlos Gardel's composition <i>Mi Buenos Aires, querido</i>, Astor Piazzolla's <i>Oblivion</i> and Toivo Kärki's <i>Siks oon mä suruinen</i>.</p> <p>The written part of the project introduces the chosen music pieces and their arrangements in detail. I also give a brief overview of the history of tango, with a more detailed discussion on tango in Finland and the composers of the three tangos. I compare and contrast the phrasing styles of Argentinian and the Western Classic Romantic tradition of interpretation, and introduce the horn quartet as an ensemble. Finally, I report on the process of my final project and discuss my artistic choices.</p> <p>My final project has the practical aim of providing new arrangements for horn players. Tango arrangements or compositions for a horn quartet are scarce. I hope this work helps to open the world of tango for the noble brass group of horns.</p>		
Work / Performance / Project Arrangements of the tangos <i>Mi Buenos Aires, querido</i> , <i>Oblivion</i> and <i>Siks oon mä suruinen</i>		
Place of Storage Metropolia University of Applied Sciences / library, Ruoholahti		
Keywords tango, arrangement, Carlos Gardel, Astor Piazzolla, Toivo Kärki, horn, chamber music		

Sisällys

1 Aluksi	2
2 Tangosta	3
2.1 Historia	3
2.2 Tango Suomessa	4
2.3 Tangon tekijöitä	5
2.3.1 <i>Carlos Gardel</i>	5
2.3.2 <i>Astor Piazzolla</i>	6
2.3.3 <i>Toivo Kärki</i>	7
3 Sovitukset	8
3.1 Käyrätorvikvartetti.....	9
3.2 Sovitusprosessin kuvaus.....	10
3.3 Fraseeraus.....	13
3.4 Tekijänoikeudet	15
4 Opinnäytetyöprosessin kuvaus.....	16
5 Lopuksi	17
Lähteet.....	19

Liitteet

Nuotti: *Mi Buenos Aires, querido*; säv. Carlos Gardel, sov. Ilkka Puputti

1 Aluksi

Opinnäytetyössäni olen sovittanut kolme tunnettua tangoa käyrätorvikvartetille. Sovitetut teokset ovat Carlos Gardelin säveltämä *Mi Buenos Aires, querido*, Astor Piazzollan *Oblivion*, sekä Toivo Kärjen *Siks oon mä suruinen*. Työni kirjallisen osan tarkoituksena on antaa perustietoja tangosta, ja auttaa siten sekä sävellysten että sovitusten ymmärtämisessä – musiikki toki välittää itse oleellisimman. Kerron lyhyesti tangon historiasta yleensä ja erikseen Suomessa, sekä hieman enemmän sovittamieni tangojen tekijöistä. Kirjallisen osuuden ydin koostuu sovitettavien teosten ja sovitusten esittelystä, erityisesti fraseerauksen ja käyrätorvensoiton näkökulmista.

Käyrätorvikvartetti on musiikillisesti notkea, helposti koottava kokoonpano, joka kuitenkin kärsii jossain määrin soitettavan materiaalin puutteesta. Kvartetille on sävelletty laajamuotoisia teoksia varsin vähän. Sovituksia on saatavilla enemmän, mutta musiikillis-maantieteellisesti varsin suppealta alueelta: keskeinen kirjallisuus koostuu lähinnä saksalaisista romantiikan ajan lauluista ja amerikkalaisesta viihdemusiikista. Paitsi materiaalin lisääminen ylipäättään, tarkoitukseni onkin ollut erityisesti vallata alaa tyyllilajista, jossa on tähän mennessä tehty käyrätorvisovelluksia varsin pienimuotoisesti.

Astor Piazzollan lanseerattua 1960-luvulla kamarimusiikillisen taidetangon, tango nuevon, tangomusiikki on levinnyt tanssiparketeilta konserttilavoille. Tällaista konserttitangokulttuuria toivon olevani pönkittämässä opinnäytetyölläni, genererajoja häivyttävään nykyestetiikkaan sopii erinomaisesti klubitunnelmainen tango-ilta konserttitalissa. Ojassa tosin pärskii myös oma lehmä: konsertoivuuden myötä tangon instrumenttivalikoima on monipuolistunut, levitessään uusille areenoille tyyllilaji venyy samalla ymmärtämään yhä eksoottisempia kokoonpanoja. Tähän asti omat käyrätorvensoittajan mahdollisuuteni osallistua tangon taian tekoon ovat rajoittuneet lähinnä suureen orkesteriin, jossa yksittäisen soittajan mahdollisuudet vaikuttaa kokonaisuuksiin ovat tunnetusti pienet. Nyt voisi olla aika kokeilla, kestävätkö tangon rajat huolellisesti soviteltuna neljä käyrätorvea.

2 Tangosta

Harva musiikkityyli on kerännyt itselleen niin paljon ulkomusiikillisia mielle yhtymiä kuin tango. Se on levittäytynyt ympäri maailman ja kaikkiin kansaluokkiin nimenomaan kuohuvien tunteiden, armottoman köyhyyden ja pohjattoman alakulon kuvaajana. Suomen tango on tosin saanut joitakin valtavirrasta poikkeavia ominaispiirteitä, eikä esimerkiksi köyhyyden teema esiinny juurikaan tšekäläisessä tangomusiikissa.

Itse kuitenkin kiinnostuin tangosta ensisijaisesti absoluuttisen musiikin takia, en niinkään tanssina tai sosiaalisten teemojen vuoksi. Musiikki jää helposti sivuosaan, jos se alistetaan vain romantisoidun Buenos Aires -eksotiikan kuvaajaksi. Jotain lienee silti hyvä sanoa musiikin kontekstista ja synnystä.

2.1 Historia

Argentiina on ominut itselleen tangon samaan tapaan kuin Wien W. A. Mozartin. Todellisuudessa tango sai alkunsa luultavasti naapurimaa Uruguayn puolella, ja siirtolaisten sekä orjien jälkeläisten myötä musiikin juuret yltävät aina Kuubaan ja Afrikan multaan asti. (Béhague, s. tango; Wikipedia 2008, s. tango; Cohen 2007, 7-9.)

Sanan tango etymologiasta ei ole täyttä varmuutta. Kysymyksessä on joko afrikkalaisperäinen tai espanjan kielestä muokkautunut termi, joka vakiintui nykyiseen käyttöön kun tanssi- ja musiikkityyli alkoi kehittyä muotoonsa 1800-luvun jälkipuoliskolla. Tangon syntypaikkana pidetään Rio de la Platan estuaarin ympäristöä Uruguayn ja Argentiinan rajalla. Värikäs alue kuhisi elämää, kun alkuperäiskansojen lisäksi afrikkalaisten orjien jälkeläiset, kiertelevät kauppiat ja karjapaimenet, sekä Euroopasta saapuneet siirtolaiset alkoivat asuttivat seutua. Kasvukeskuksiksi muodostuivat pikku hiljaa Argentiinan puolelle jokisuuta Buenos Aires, ja vastarannalle Uruguayhyn Montevideo. (Béhague, s. tango; Ahola, Kuhlman & Luotio 2004, s. tango; Cohen 2007, 7-9.)

Erytisesti rytmiikan osalta tangon musiikillinen perusta on pääasiassa kuubalaisissa contradanzassa ja habanerassa, sekä comparsaerien eli karnevaaliryhtyeiden musiikissa. Kuubalainen musiikki oli levinnyt 1800-luvun puolivälissä lähes koko Latinalaiseen Amerikkaan. Tango muotoutui La Platan kaupunkien ulkopuolella mustien ja kreolien omistamilla karjatiljoilla kiertelevien trubaduuriin, payadoresien keskuudessa. Payadoret improvisoivat sanoituksia kitarasäestysten päälle, usein varsin kantaottavaan sävyyn. Näitä pieniä lauluja alettiin kutsua nimellä milonga, luultavasti Angolasta siirtolaisten ja orjien mukana kulkeutunut sana merkitsee sanaa tai väitettä. Milonga muotoutui omaksi musiikkityylikseen, jota nykyään pidetään tangon yhtenä lajina. Myöhemmin termi laajentui käsittämään myös musiikin mukana tanssimisen. Tanssittava tango-milonga rakentui lähinnä afrikkalaisten, andalusialaisten ja kuubalaisten tanssien pohjalta. Läheiset suurkaupungit kypsyttivät ja levittivät tehokkaasti uutta musiikkia, ja niiden satamista suosittu tanssin oli helppo karata maailmalle. (Béhague, s. tango; Cohen 2007, 7-9.)

2.2 Tango Suomessa

Suomeen tango saapui 2.11.1913 kello 14, kun Pariisissa vierailut suomalainen tanssinopettaja Toivo Niskanen järjesti tangomatinean Apollo-teatterissa Etelä-Esplanadilla. Älymystönuorison harrastuksesta laajaan kansansuosioon levinnyt tango on sittemmin saavuttanut Suomessa maailmanlaajuisestikin tunnustetun aseman. (Cohen 2007, 144-145; Numminen 2003, 324; Niemelä 1988, 40-42.)

Suomessa tangosta muodostui kombinaatio perinteisistä argentiinalaisista tangomuodoista, mutta myös laajalle levinneestä kansainvälisestä tangosta. Siinä on sanottu yhdistyvän keskieurooppalainen marssiperinne, slaavilainen melankolisuus ja alkuperäinen tanssi, jolloin suomalainen tango saa varsin omaleimaisen sävyn. Keskimäärin verrattain hitaisiin tempoihin tanssittava suomalainen tango on enemmänkin heterogeeninen kokonaisuus eri tanssilajeista kuin oma yhtenäinen suuntauksensa. Tärkeimpiä suomalaisen tangon tunnuspiirteitä on marssitangorytmisen säestyksen muuttuminen kertosaikassa beguineksi. Rytmimoodina beguine kuuluu enemmänkin

rumbaan, mutta suomalainen tango on adoptoinut sen omakseen. (Wikipedia 2008, s. tango; tanssi.net, s. tango; Ammond 1999, 2-26.)

Suomeen tullessaan myös tangon aihe maailma vaihtui. Argentiinalaisen tangon köyhyyden ja kotiseuturomantisoinnin teemojen sijaan suomalaiset tangoiskelmät käsittelivät ensisijaisesti romanttista rakkautta.

2.3 Tangon tekijöitä

Valitessani opinnäytetyöhöni sovitettavia teoksia, halusin saada mukaan sävelmät mielestäni merkittävimmiltä tangosäveltäjiltä Carlos Gardelilta ja Astor Piazzollalta. Lisäksi halusin saada edustetuksi myös suomalaisen tangon, luonteva valinta tämän säveltäjäksi oli Toivo Kärki. Seuraavassa kerron lyhyesti sovitusten pohjana olleiden sävellysten tekijöistä ja heidän tuotannostaan.

2.3.1 Carlos Gardel

Carlos Gardel on perinteisen tangon tunnustetuimpia tulkitsijoita. Suunnattoman suosion saavuttaneen Gardelin patsaasta Buenos Airesissa on tullut lähes pyhiinvaelluskohde, lisäksi hänen nimeään kantavat niin useat kahvilat, kadut kuin metroasemakin. Kansansuosiota selittänee yksinkertaisesti aikalaisten Gardelista käyttämä kuvailu "cada dia canta mejor," hän laulaa joka päivä edellistä paremmin. Gardel levytti yli 500 tangoa, minkä lisäksi hän sävelsi pitkäaikaisen työparinsa, sanoittaja Alfredo Le Peran teksteihin lukuisia yhä paljon esitettyjä mestariteoksia. Kuuluisimpina esimerkkeinä näistä ovat luultavasti Volver ja Por una cabeza. (Wikipedia 2008, s. Carlos Gardel; Cohen 2007, 22.)

Gardel syntyi luultavasti Toulousessa Ranskassa vuonna 1890. Täyttä varmuutta syntymämaasta ei ole, Gardelin kuoltua lento-onnettomuudessa 1935 syntymäpaikaksi alettiin arvella myös Uruguayta. Kysyttäessä Gardel itse myhäili syntyneensä Buenos Airesissa kaksivuotiaana. Hän loi poikkeuksellisen menestyksekkään uransa ensisijaisesti laulajana, mutta näytteli myöhemmin myös lukuisissa, lähinnä hänen ympärilleen

rakennetuissa elokuvissa. (Wikipedia 2008, s. Carlos Gardel; Cohen 2007, 22-23.)

Gardelin ei välttämättä voi kutsua tangoon uudistajaksi, sillä hänen aloittaessaan uraansa musiikkityyli vasta etsi omaansa. Gardel oli enemmänkin ensimmäisenä suuren suosion saavuttaneena maailmantähtenä määrittelemässä koko tangoon olemusta. Uutena elementtinä Gardel itse toi tangoon mukaan syvälliset sanoitukset. 1920-luvulle asti tangoa esittivät lähinnä orkesterit, mikäli sanoja oli lainkaan niiden merkitys oli vähäpätöinen. (Cohen 2007, 72.)

2.3.2 Astor Piazzolla

Piazzolla syntyi Argentiinassa Mar del Platan kaupungissa vuonna 1921, mutta perhe muutti pian New Yorkiin. Palattuaan 1940-luvulla syntymämaahansa hän kiinnostui tangoa, ja tuli lahjakkaana säveltäjänä ja bandoneónistina nopeasti tunnetuksi. Saksalainen harmonikansukuinen soitin oli kulkeutunut 1800-luvun siirtolaisten mukana Argentiinaan, nykyään sitä pidetään nimenomaan karakteristisena tangosoittimena. 1950-luvulla Piazzolla opiskeli kaksi vuotta stipendiaattina Pariisin konservatoriossa Nadja Boulangerin johdolla. Sieltä palattuaan hän alkoi uudistaa kotimaansa musiikkia, pitkälti eurooppalaisten virtausten pohjalta. Kuolemaansa 1992 mennessä hän oli tehnyt uustangoon maailmanlaajuisesti tunnetuksi, ja hänen teoksiaan ovat sittemmin esittäneet lukuisat maailman merkittävimmät taiteilijat tyylilajirajoista riippumatta.

Piazzolla muutti tangoon kamarimusiikiksi, ja jätti siitä kokonaan pois tanssijat, sekä usein myös laulajan. *Tango nuevoksi*, uustangoksi nimetty uusi tyyli yhdisteli rohkeasti aineksia perinteisestä iskelmätyyppisestä tangoa, jazzista ja klassisesta musiikista. (Wikipedia 2008, s. Astor Piazzolla.)

Piazzolla-kvintetti on Astor Piazzollan 1970- ja 1980-luvuilla kehittämä yhtye, johon kuuluvat bandoneón, kontrabasso, kitara, (Piazzollalla yleensä puoliakustinen sähkökitara,) viulu ja piano. Lämpimästi soiva yhtye osoittautui onnistuneimmaksi kokoonpanoksi radikaalejakin kokeiluja tehneelle

Piazzollalle, sen laaja karakteriskaala oli erityisen tarkoituksenmukainen tulkitsemaan uutta, tulista tango nuevoa. (Ronkainen 2007.)

2.3.3 Toivo Kärki

Merkittävimpana suomalaisena tangosäveltäjänä voitaneen pitää Toivo Kärkeä (1915-1992). Vaikka varmasti tunnetuin yksittäinen tango onkin Unto Monosen käsialaa, on Kärjen tuotanto laajuudessaan ja tasalaatuisuudessaan ylittämätön. Ainakin kerran levytettyjä Kärjen sävelmiä on noin 1400, laulujen lisäksi kevyen musiikin kameleontti sävelsi musiikkia muun muassa elokuvaan ja revyyohjelmiin, sekä koulutti ohessa useita sukupolvia iskelmälaulajia.

Kärki toimi aktiivisimmillaan aikana jolloin populaarimusiikin arvostus Suomessa oli alamaissa, tunnustusta hänen mittavalle elämäntyölleen herui vasta hänen elämänsä viimeisinä vuosikymmeninä. Itseään Kärki piti nykyajan runonlaulajana, uusien ja uudenlaisten kansanlaulujen sepittäjänä. (Kärki & Niiniluoto 1982, 15-18.)

3 Sovitukset

Valitessani sovittettavia tangoja halusin saada aikaan kolmen hyvin erilaisen sävellyksen kokonaisuuden. Tangojen tuli olla esitettävissä yksinään, mutta ne voisi mielekkäästi soittaa myös samassa yhteydessä.

Yhtenä valintakriteerinä pidin sitä, että tangojen sanat eivät kertoisi tangosta - argentiinalaisen tango sortuu usein musikaalien helmasyntiin, valitsemaan ilmaisunsa ja kuvailunsa kohteeksi itsensä. Vaikka tangomusiikin voima on mielestäni ensisijaisesti sävelessä eikä sanoissa, koen silti että riman ylittäminen edellyttää aihe maailman hakemista oman tekemisen ulkopuolelta. Myös instrumentaalisovituksissa tunnettujen sävelmien sanoitus ja vähintäänkin tematiikka vaikuttaa kuulijan korvassa, vaikka itse sanoja ei kuuluisikaan.

Pyrin korostamaan tanssillisuuden sijaan konsertoivuutta. Tätä ideaa toteuttaa varmastikin parhaiten *Oblivion. Mi Buenos Aires, querida* pohjana käytin Gardelin levyttämää versiota, jona tango luultavimmin tunnetaan (Gardel 1934). Kyseessä ei kuitenkaan ole suora transkriptio, vaan pyrin ottamaan soittimellisuutta huomioon alun perin varsin Gardel-vetoisessa tulkinnassa. Kärjen tangoon valitsemaani lähestymistapaa opinnäytetyöohjaajani Marko Puro kuvaili paradiseksi. Pyrin tuomaan siinä esille suomalaisen lavatangon erityispiirteitä, osittain myös torviseitsikkoperinteen hengessä. Esimerkkinä tästä on marssipoljennon muuttuminen kertosäkeessä beguine-rytmiksi.

The image shows a musical score for the piece 'Siks oon mä suruinen'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp, with a '3' indicating a triplet. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The score is written in a style that combines elements of tango and march.

Nuottiesimerkki I, *Siks oon mä suruinen*, tahdit 14-15

Neljän käyrätorven kokoonpano eroaa suuresti sointimaailmaltaan ja ilmaisutyyliltään alkuperäisistä kokoonpanoista, enkä välttynytkään kompromisseilta. Eniten jäin kaipaamaan sovitusten kokonaisuudesta raikkaimpia sävyjä. En löytänyt keinoja täysin ilmaista käyrätorvikvartetilla äärimmäisen hiljaisia, mutta silti kirkkaita ja valoisia värejä, jotka, harmillista kyllä, kuuluvat olennaisesti erityisesti alkuperäiseen tango nuevoon.

3.1 Käyrätorvikvartetti

Käyrätorven käyttökelpoisin ääniala on hieman alle neljä oktaavia, soivina korkeuksina noin välillä $Bb_1 - f^2$. Sen sävy maailma on laaja ja nykyaikaisten soitinten käsittely suhteellisen notkeaa. Käyrätorven on usein todettu kuulostavan paremmalta ryhmässä, ja orkesteriin ilmaantumisestaan 1600-1700-lukujen taitteessa lähtien käyrätorvensoittajia on ollut vähintään kaksi. Romanttisen tyylikauden ensimmäisinä vuosikymmeninä sinfoniaorkesterin peruskokoonpanoon vakiintui neljän käyrätorven ryhmä. (Tuckwell 1983, 17-20.)

Kukaties ryhmäsoiton korostumisesta johtuu, että ”cornistit” kuulevat usein vinoiluja siitä ettei käyrätorvensoittajalla ole toista käyrätorvensoittajaa uskollisempaa ystävää. Sosiaalisista tai muista syistä, käyrätorvikvartetti on osoittanut olevansa helposti koottava ja liikuteltava yhtyemuoto, joka on erittäin sovelias esiintymään konserttien lisäksi esimerkiksi erilaisissa juhlatilaisuuksissa.

Käyrätorvensoittaja muodostaa äänen soittimestaan puhaltamalla ilmaa yhteen painettujen huulten välistä. Syntyvä huulten pärinä ohjataan suokappaleella soittimeen, joka vain vahvistaa huulten äänen. Ensisijaisesti huulten jännitystä ja puhallusilman painetta eri tavoin säätelämällä soittaja voi muuttaa sävelkorkeutta niin, että yhdellä sormituskombinaatiolla tämä voi soittaa yhden yläsävelsarjan äänet.

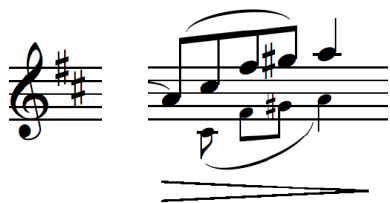
Koska yläsävelsarjan äänet ovat korkealle mentäessä hyvin lähellä toisiaan, ja toisaalta paineen ja huulten kireyden säätely varsin epäkonkreettista, fraasin aloittaminen suoraan korkealta ääneltä on pääsääntöisesti vaikeaa ja siksi vältettävää. Korkealta soittaminen on soittajan kasvojen lihaksille raskasta,

enkä siksi kirjoittanut edes ensimmäisen käyrätorven stemmaan erityisen pitkäkestoisia korkeita fraaseja. Lihaksiston hapensaannin turvaamiseksi ylipäättään pyrin jakamaan soitettavat niin, että jokaisella soittajalla olisi mahdollista levätä myös siellä täällä tangon keskellä.

Muita tärkeimpiä käyrätorvikirjoittamisessa huomioimiani asioita olivat muun muassa luontevat hengityspaikat ja nopeiden rekisterinvaihdosten välttäminen. Edelleen dynamiikkoja pohtiessa oli hyvä muistaa, että alkuperäinen soitin suunniteltiin ulkokäyttöön.

3.2 Sovitusprosessin kuvaus

Sovitukset on, kuten mainittu, tehty konserttityyliin, ei niinkään tanssittavaksi. Lähtökohtaisesti valmistin ne musiikillisin eikä soittoteknisin perustein. Pyrin kuitenkin soittimen käsittelyssä idiomaattisuuteen, ja karsin selkeän virtuoosisuuden kokonaan pois. Nuottikuvan vaikeustaso vastaa suurin piirtein Sibelius-Akatemian B-kurssin vaatimuksia, tosielämässä huomattavasti vähemmälläkin opinnoilla saanee jo idean päästä kiinni. Sovituksia ei ole ensisijaisesti tarkoitettu oppilasmateriaaliksi, käytännössä ne on tehty soitettaviksi ammattilaisille, ammattiopiskelijoille ja edistyneille harrastajille. Soitettavuutta parantaakseni lisäsin eräisiin vaikeisiin katkelmiin lyhyitä ossia-osia, helpotettuja tahteja, lähinnä käyrätorven rekisterin ääri-laidoilla liikuttaessa. Esimerkiksi *Mi Buenos Aires, querido* lisäsin kolmannen käyrätorven stemmaan alaossian.



Nuottiesimerkki II, *Mi Buenos Aires, querido*, tahti 34

Pyrin tekemään sovitukset sellaisiksi, että niiden haasteet eivät ole yhteissoitossa. Tällöin ne voi saada todennäköisemmin esityskuntoon melko vähällä harjoittelulla, minkä toivon osaltaan parantavan soitettavuutta ja lisäävän käyttöä.

Mi Buenos Aires, querida sovittaessa lähdin liikkeelle Gardelin itse vuonna 1934 levyttämästä versiosta (Gardel 1934; Gardel 1991). Sovitus on lähtökohtaisesti levyltä ”blokattu” eli kuuntelun perusteella nuotinnettu. Halusin kirjoittaa tangon verrattain suoraan siksi, että se on tullut yleisesti tunnetuksi nimenomaan Gardelin 30-luvulla laulamana versiona.

Alkuperäinen sovitus on tehty isolle orkesterille, jossa kuuluvat muun muassa suuri jousisto, bandoneón ja piano. Kirjoitettuani levyltä eräänlaisen syvätason transkription käyrätorvikvartetille huomasin, että instrumentaatio on niin erilainen, että alkuperäisten ratkaisujen orjallinen noudattaminen muutti teoksen tyylin lähinnä puhallinorkesterimarssiksi. Vaikka käyrätorven äänen saakin muokattua hyvin pehmeäksi mutta samalla jänteväksi, pitkään jatkuvat vaskisoitinstaccatot säestysäänissä lähinnä puuduttivat. Muokkasinkin säestystä jonkin verran laulavammaksi, sointutehot, rakenteen ja tärkeimmät melodiat säilytin kuitenkin ennallaan.

Mi Buenos Aires, querido

(san. Alfredo Le Pera)

Mi Buenos Aires, querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá mas penas ni olvido.

El farolito de la calle en que nací
fue el centinela de mis promesas de amor;
bajo su quieta lucecita yo la vi
a mi pebeta luminosa como un sol.

Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,
ciudad porteña de mi único querer
y oigo la queja de un bandoneón
dentro del pecho pide rienda el corazón.

Mi Buenos Aires, tierra florida
donde mi vida terminaré.
Bajo tu amparo no hay desengaños,
vuelan los años, se olvida el dolor.

En caravana los recuerdos pasan
como una estela dulce de emoción,
Quiero que sepas que al evocarte
se van las penas del corazón.

La ventanitas de mis calles de arrabal
 donde sonrío una muchachita en flor,
 quiero yo de nuevo volver a contemplar
 aquellos ojos que acarician al mirar.

En la cortada más maleva una canción
 dice su ruego de coraje y de pasión,
 una promesa y un suspirar,
 borró una lágrima de pena aquel cantar.

Mi Buenos Aires, querido,
 cuando yo te vuelva a ver
 no habrá más penas ni olvido

querido (esp.) = armaani

Sanoituksen tematiikka on tangoa tyypillisimmillään. Siinä Buenos Airesin kauneutta kuvataan romantisoitusti ja nostalgisesti. Laulaja on syntynyt kaupungissa, ja se kätkee sisäänsä hänen nuoruutensa kauniita muistoja. Hän ei kuitenkaan enää asu siellä, ja kaipaavat syvästi takaisin. Vain ajatus paluusta syntymäkaupunkiin saa hänen sydämensä lyömään, ja kaikki nykyiset murheet ja toiveet unohtumaan.

Laulu on romanttinen, mutta sen kaupunkieromantisointi saa myös nationalistisia piirteitä. Kyseessä on olemassa olevan kaupungin idealisointi, ei esimerkiksi luoksepääsemättömän kaukaisen tai muuten salaisen Satumaan. *Mi Buenos Aires, querido* laulaja haluaa ylistää omaa kotikaupunkiaan muille, eikä säästele sanoja sen ihanuuksia muistelllessaan.

Oblivion esp. "Unhoitus," vapaa käänös opinnäytetyön kirjoittajan, on laajalti tulkittu ja moneen kertaan sovitettu klassikko. Tästä syystä sillä ei ole niskassaan samanlaista "oikean" version painetta kuin Gardelin tangossa. Käsittelinkin rakennetta ja sointivärejä varsin vapaasti. Sävy maailmasta rakensin utuista - liekö Piazzollan Ranskan-vuosien vaikutusta, mutta kuulaaseen melodiaan tuntuivat impressionistishenkiset kirpeät sointivärit sopivan hyvin.

Oblivionin melodia on Piazzollalle varsin tyypillinen. Se alkaa pitkällä korkealla äänellä, josta laskeutuu tunnelmoiden. Samankaltainen ele on tunnistettavissa muun muassa Piazzollan tangoista Libertango ja Milonga del Angel.



Nuottiesimerkki III, *Oblivion*, tahdit 8-10

Milonga-rytminen teos rakentuu pääasiassa yksinkertaisille sointusekvensseille ja lähinnä hitaita aika-arvoja sisältävälle melodialinjoille (Piazzolla 1985).

Oblivion eroaa luultavasti eniten sovitettujen teosten totutuista tulkinnoista. Syy tai seuraus, mutta se on samalla luultavasti sovituksista idiomaattisinta käyrätorvikirjoittamista. Pitkät melodialinjat ja sointivärien sekä harmonioiden rauhallinen kuuntelu ovat mielestäni ominta käyrätorvea. Itse pidän *Oblivionia* onnistuneimpana sovituksena.

Toivo Kärjen tango *Siks oon mä suruinen* houkutteli cornokvartetille kääntyessään korostamaan suomalaisen lavatangon erityispiirteitä. Tempon käsittelyä kuitenkin muutin, sanaton sovitus tuntuisi toimivan paremmin kun se esitetään hieman keskimääräistä suomalaista tangoa nopeammin. Tahtilajin vaihdoin pois alkuperäisestä 4/8-tahtilajista uudessa tempossa helppolukuisempaan 2/2-tahtiin (Kärki 1984).

3.3 Fraseeraus

Argentiinalais-uruguaylaisen tangon fraseeraustyylin perusta on varsin lähellä länsimaista klassis-romanttista traditiota. Perinteisen argentiinalaisen tangon melodiaa kuljetetaan kuitenkin usein länsimaista kamarimusiisointikulttuuria vapautuneemmin, suurimmat erot löytyvät rytmiiän käsittelystä.

Eurooppalaisen tradition mukaan esitysohjeet annetaan yleensä sanallisesti, ja ne saattavat olla varsin ylimalkaisia. Nuottikuvan usein varsin pikkutarkkaa toteuttamista pidetään maanosamme taidemusiikissa lähtökohtana, jonka päälle esittäjä tuo teokseen kontekstittietoisesti oman persoonallisen värityksensä, tulkinnan. Argentiinalais-uruguaylaisessa traditiossa otetaan lähtökohtaisesti enemmän rytmisiä vapauksia. Klassisimmillaan solisti viivästä säkeiden aloitusta ja ensimmäisiä ääniä jopa useiden iskujen ajan, ja kuroo odotetun ajan kiinni kiihdyttämällä nopeutta säkeen loppua kohden.

Mainioita esimerkkejä tästä tyylistä tarjoaa Carlos Gardelin ohella kotimainen Eino Grön.

Kuinka sitten merkitä fraseerausta? Sovitukset on tehty klassisen koulutuksen käyneille käyrätorvensoittajille. Muunlaista käyrätorviopetusta Suomessa ei anneta käytännössä lainkaan, ja tyyliä jätetään toisiin loikkiminen on koulutusjärjestelmätasolla jätetty soittajan oman tiedonhankinnan varaan. Kuitenkin juuri länsimaisen klassis-romanttisen ja eteläamerikkalaisen tangon tulkintatradition yhtäläisyyksien vuoksi en katsonut aiheelliseksi nuotintaa kokonaan esimerkiksi tyyppillistä Gardlein fraseerausta *Mi Buenos Aires, querido* -tangossa. Tunnehikkaan tulkitsijan jäljiltä nuottikuvasta olisi tullut varsin kompleksinen, ja se olisi saattanut päinvastoin provosoida entisestäänkin paperisidonnaiseen soittoon.

Lähtökohtaisesti kirjoitin melodiat alkuperäisen notaation mukaisesti. Vaikka tangoon missään muodossa ei automaattisesti törmää käyrätorvensoittajan koulutuksessa, uskon soittajien musiikillisen yleissivistyksen kattavan tangotyylin perusteet, etenkin kun nuottikuvaa klassis-romanttisen tradition läpi tarkastelevan soittajan ei välttämättä tarvitse tehdä fraseerausmuutoksia juuri lainkaan. Kokeelliseen kompromissiin päädyin Gardelin tangossa, kun lisäsin teeman alkuun fraseerausesimerkin.

ad lib

a tempo, ♩ = 116
poco rubato

mp

open

mp

open

mp

open

mp

mp

Nuottiesimerkki IV, *Mi Buenos Aires, querido*, tahdit 10-12

Yhdenmukaisuuden vuoksi en kirjoittanut auki selkeästi tyylinmukaisiakaan koristeluja tai fraaseja luonnollisesti mukailevia dynamiikan vaihteluita, vaan annoin esitysohjeet lähinnä sanallisesti. Esimerkkinä alla *Oblivionin* toisen käyrätorven stemma.

The image shows a musical score for the second horn part of the piece 'Oblivion'. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat major). The score starts at measure 16. The first staff (treble clef) has a melodic line with a 'p' dynamic marking and the instruction 'solo, liberamente'. The second staff (treble clef) has a sustained note with a fermata. The third staff (treble clef) has a rhythmic accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a sustained note with a fermata. The score ends at measure 17.

Nuottiesimerkki V, *Oblivion*, tahdit 16-17

Käytin käyrätorven sordiinoa vain kahdesti, kuvatakseni jousiston huminaa *Mi Buenos Aires, queridon* alussa ja lopussa. Käyrätorven erikoisuutta, särisevän ja metallisen äänen tuovaa tukkotekniikkaa kirjoitin *Oblivionin* kolmannen säkeistön obligatoksi tahdeissa 63-67.

3.4 Tekijänoikeudet

Tekijänoikeussuoja on voimassa tekijänoikeuslainsäädännön mukaan 70 vuotta säveltäjän kuoleman jälkeen. Carlos Gardelin tango ja Alfredo Le Peran sanat siihen ovat näin ollen vapaasti käytettävissä ja muokattavissa. Lähetin syyskuussa 2008 Toivo Kärjen *Siks oon mä suruinen* -tangosta Warner/Chappell Music Finland Oy- kustannusyhtiöön ja Piazzollan *Oblivionista* milanolaiseen Carish- kustannusyhtiöön sovituspaketyt. Kumpaankaan ei ole vastattu opinnäytetyöni palauttamiseen mennessä marraskuussa 2008, eikä nuotteja näistä tangoista näin ollen voi julkaista vielä opinnäytetyöni yhteydessä. Mikäli lukija haluaa perehtyä tuotoksiin, hän voi ottaa yhteyttä opinnäytetyön kirjoittajaan nykytilanteen selvittämiseksi.

4 Opinnäytetyöprosessin kuvaus

Kirjoitin sovitukset pääosin kevään ja kesän 2008 aikana. Paneuduin tähän henkilökohtaiseen sovitustyöhöni usein varsin intohimoisesti. Reipaskätisen kustannustoimittajan virkaa toimittanut opinnäytetyöohjaaja Marko Puro saikin tehtäväkseen riuhtoa pitkien työrupeamien aikana sovituksiinsa palavasti rakastunutta opiskelijaa takaisin rationaalisten ratkaisujen tielle. Hyvienkin neuvojen vastaanottaminen olisi ollut hyvä aloittaa kun sovituksia ei ollut vielä mielessäni pronssiin valettu.

Syysiltoja ilahduttamaan säästämästäni kirjallisesta osuudesta muotoutui hieman toisenlainen kuin mitä siitä alustavissa suunnitelmissa kaavailin. Aikomuksenani oli alun perin kirjoittavaa laajemmin taustoitusta tangon historiasta ja musiikista itsessään, mutta teksti tuntui "vetävän" paremmin sovitusprosessin analysoimisen suuntaan. Toivon mukaan lopputulos on hedelmällisempi näin, tietoa musiikkityylistä on saatavilla runsaasti ilman yhteenvetojanikin.

5 Lopuksi

Opinnäytetyöni ydin koostuu kolmesta tangosovituksesta käyrätorvikvartetille. Näitä tukemaan olen lisäksi käsitellyt kirjallisesti tangoa musiikkityylinä, sen historiaa ja sovitettujen teosten säveltäjiä, sekä kertonut sovitusprosessin kulusta. Olen pyrkinyt tekemään käyrätorvikvartetisovituksista käyttökelpoista keikkamateriaalia, sarjan erilaisiin tilanteisiin soveltuvia itsenäisiä teoksia, jotka yhdessä esitettyinä tarjoaisivat pelkistetyn tutustumispohjan 1900-luvun tangomusiikkiin.

Lopputulos ei varmastikaan ole ristiriidaton. Astor Piazzollan *Oblivion* on eräs 1900-luvun hienoimmista taideteoksista – silloin kun Piazzollan oma kvintetti sitä tulkitsee. Astor Piazzollan äärimmäisen sofistikoitunutta ja sensuaalista kvintettiä kuunnellessa koko sovitusidea saksalaisille merkinantovälineille alkaa helposti vaikuttaa kyseenalaiselta. (Piazzolla 1993; Piazzolla 2000.) Carlos Gardel onnistuu 1930-luvulla äänitystekniikan rajoitteista huolimatta liikuttamaan joka kuuntelukerta. Hänen sävellystensä vetovoima perustuu paljon niiden esittäjän vahvaan persoonaan, ja erityisesti kokoonpanon poiketessa totutuista näin merkittävästi ne asettavat muusikoille huomattavan suuren haasteen. Kukaties myös Toivo Kärjen *Siks oon mä suruinen* –tangolle voisi antaa helpommat lähtökohdat kuin sovitus käyrätorvikvartetille, tosin Kärki itse pelimannimiehenä olisi luultavasti suhtautunut tällaisiin kokeiluihin varsin avoimesti.

En suinkaan ajattele että säveltäjän esityksiä omista teoksistaan tulisi automaattisesti ajatella toimivimpana ratkaisuna teoksen toteuttamiseen. Rohkenen kuitenkin tässä nimenomaisessa tapauksessa uskoa, että ainakin kahdesta ensin mainitusta kappaleesta parhaat levytykset on jo tehty. Näkökulma kaipaa perusteluja; jos oma lähtökohtani on, että romanttinen keskieurooppalainen käyrätorvikvartetti tulee tuskin koskaan taipumaankaan täysin tasaveroiseksi kumppaniksi aidoille tanguero-muusikoille, niin miksi ryhtyä koko touhuun?

Alkuperäisenä motiivinani oli ensisijaisesti käyrätorvikvartetin kehittäminen ja sille kirjoitetun ohjelmiston monipuolistaminen. Vaikka ainakin konservatiivisimmat tangon harrastajat voivatkin kummastella kokoonpanoa,

uskon vakaasti että myös pelkällä neljän käyrätorven ryhmällä voidaan soittaa elähdyttävää tangomusiikkia. Toivonkin, että kvartetille tämän ilmeisesti varsin uuden aluevaltauksen myötä rohkaistuttaisiin kirjoittamaan entistä monipuolisempaa ohjelmistoa, myös tangon alueelta. Omassa sovitusprosessissani en heittäytynyt erityisen radikaaliksi uudistajaksi, niin kokoonpano kuin musiikkimaailmakin taitavat olla pääosin ennallaan sovitusteni jälkeenkin. Sen sijaan olen opinnäytetyössäni laajentanut käyrätorvikvartettirepertuaaria alueella, jonka lähes täydellinen puuttuminen kirjallisuudesta on ollut silmiinpistävä. Avaus on pienimuotoinen, mutta toivon että se on innostava.

Lähteet

- Ahola, V., Kuhlman, I. & Luotio, J. (2004). Tango. Teoksessa *Tietojätti* (Kymmenes p.). Jyväskylä: Gummerus Kustannus.
- Ammond, J. (1999). Tango ja rillumarei, parantavat vastavoimat. Teoksessa Y. Heinonen, E. Niemelä & P. Savolainen, *Tangosta Dingoön - 80 vuotta suomalaista populaarimusiikkia* (ss. 2-26). Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Béhague, G. (ei pvm). *Tango*. Haettu 1. marraskuuta 2008 osoitteesta Grove Music Online:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27473?search=quick&q=tango&pos=1&_start=1&size=100#firsthit
- Cohen, D. (2007). *Tango Voices, songs form the soul of Buenos Aires & beyond*. Lontoo: Wise Publications.
- Gardel, C. (säveltäjä). (1934). Mi Buenos Aires, querido. [C. Gardel, esiintyjä], *16 Grandes Tangos For Export*. B. International.
- Gardel, C. (2007). *Mi Buenos Aires, querido*. Lontoo: Wise Publications.
- Kärki, T. (1984). Siks oon mä suruinen. *Suuri toivelaulukirja 2*. Porvoo: WSOY.
- Kärki, T. & Niiniluoto, M. (1982). *Siks oon mä suruinen*. Helsinki: Tammi.
- Käyrätorven B-kurssin ohjelmistoluettelot. (1994). Sibelius-Akatemia.
- Niemelä, V. V. (1988). *Paritanssin pyörteitä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Numminen, M. A. (2003). *Tango on intohimoni*. Viborg, Tanska: Schildts Kustannus.
- Piazzolla, A. (säveltäjä). (1993). [A. Piazzolla, esiintyjä], *Rough Dancer and the Cycligal Night (Tango Apasionado)*. Astor Place Music (BMI).
- Piazzolla, A. (säveltäjä). (2000). Astor Piazzolla. [A. Piazzolla, esiintyjä], *Tango del angel (Astor Piazzolla)*. Pariisi: SonoDisc.
- Piazzolla, A. (1985). Oblivion. *Milva e Piazzolla*. Milano: Nuova Carisch.

Ronkainen, P. (2007). Piazzollan taidetango soi myös suomalaisittain. *TAKU 2/2007* (s. 25).

tanssi.net. (ei pvm). *Tango*. Haettu 21. syyskuuta 2008 osoitteesta tanssi.net:
<http://www.tanssi.net/fi/tausta/tango.html>

Tuckwell, B. (1983). *Horn*. Lontoo & Sydney: Macdonald & Co.

Wikipedia. (6. heinäkuuta 2008). *Astor Piazzolla*. Haettu 7. syyskuuta 2008
osoitteesta Wikipedia: http://fi.wikipedia.org/wiki/Astor_Piazzolla

Wikipedia. (8. heinäkuuta 2008). *Carlos Gardel*. Haettu 7. syyskuuta 2008 osoitteesta
Wikipedia: http://fi.wikipedia.org/wiki/Carlos_Gardel

Wikipedia. (3. syyskuuta 2008). *Tango*. Haettu 7. syyskuuta 2008 osoitteesta
Wikipedia: <http://fi.wikipedia.org/wiki/Tango>



Nuotit

Mi Buenos Aires, querido; säv. Carlos Gardel, sov. Ilkka Puputti

Musiikin koulutusohjelma
Musiikkipedagogi
Opinnäytetyö
14.11.2008

Ilkka Puputti

Mi Buenos Aires, querido

as sung by Carlos Gardel (orig. in B)

Carlos Gardel
sov. Ilkka Puputti

Rubato

Musical score for Horns 1-4, measures 1-6. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#).
Horn 1. in F: *mf* (measures 1-2), *con sord* (measures 3-6), includes a quintuplet in measure 4.
Horn 2. in F: *mp* (measures 3-4), *con sord* (measures 5-6).
Horn 3. in F: *mp* (measures 3-4), *con sord* (measures 5-6).
Horn 4. in F: *mp* (measures 3-4).

Musical score for Horns 1-4, measures 7-12. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps.
Measure 7: *ad lib*, *a tempo*, $\text{♩} = 116$, *poco rubato*.
Horn 1. in F: *mp* (measures 7-12), *open* (measures 11-12).
Horn 2. in F: *mp* (measures 7-12), *open* (measures 11-12), includes a triplet in measure 12.
Horn 3. in F: *mp* (measures 7-12), *open* (measures 11-12), includes a triplet in measure 12.
Horn 4. in F: *mp* (measures 7-12).

Musical score for Horns 1-4, measures 13-16. The score is in 4/4 time with a key signature of two sharps.
Horn 1. in F: (measures 13-16).
Horn 2. in F: (measures 13-16), includes a triplet in measure 14.
Horn 3. in F: (measures 13-16), includes a triplet in measure 14.
Horn 4. in F: (measures 13-16).

17

Musical score for measures 17-20. The score is for four horns (Hn.) in G major. Measure 17: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 is silent, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 18: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 is silent, and Horn 4 has a bass line. Measure 19: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 is silent, and Horn 4 has a bass line. Measure 20: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a triplet, and Horn 4 has a bass line.

21

Musical score for measures 21-25. The score is for four horns (Hn.) in G major. Measure 21: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 22: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 23: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 24: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 25: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a triplet, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line.

26

Musical score for measures 26-30. The score is for four horns (Hn.) in G major. Measure 26: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 27: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 28: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 29: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 30: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a triplet, and Horn 4 has a bass line.

31

Musical score for measures 31-34. The score is for four horns (Hn.) in G major. Measure 31: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 32: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 33: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a long note, and Horn 4 has a bass line. Measure 34: Horn 1 has a melodic line, Horn 2 has a long note, Horn 3 has a solo, and Horn 4 has a bass line.

35

Musical score for measures 35-39. The score is for four Horns (Hn.) in G major. Measure 35 features a triplet of eighth notes in the first staff. Measure 36 has a long slur across the second staff. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 38 has a triplet of eighth notes in the fourth staff. Measure 39 has a triplet of eighth notes in the first staff.

40

Musical score for measures 40-44. The score is for four Horns (Hn.) in G major. Measure 40 features a triplet of eighth notes in the first staff. Measure 41 has a long slur across the second staff. Measure 42 has a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 43 has a triplet of eighth notes in the fourth staff. Measure 44 has a triplet of eighth notes in the first staff.

45

Musical score for measures 45-48. The score is for four Horns (Hn.) in G major. Measure 45 features a triplet of eighth notes in the first staff. Measure 46 has a triplet of eighth notes in the second staff. Measure 47 has a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 48 has a triplet of eighth notes in the fourth staff.

49

Musical score for measures 49-53. The score is for four Horns (Hn.) in G major. Measure 49 features a triplet of eighth notes in the first staff. Measure 50 has a triplet of eighth notes in the second staff. Measure 51 has a triplet of eighth notes in the third staff. Measure 52 has a triplet of eighth notes in the fourth staff. Measure 53 has a triplet of eighth notes in the first staff.

53

Hn.

Hn.

Hn.

Hn.

57 *rit.* **Rubato**

Hn.

Hn.

Hn.

Hn.

con sord

mp

con sord

mp

con sord

mp

62

Hn.

Hn.

Hn.

Hn.

Horn 1. in F

Mi Buenos Aires, querido

as sung by Carlos Gardel (orig. in B)

Carlos Gardel
sov. Ilkka Puputti

Rubato

mf

5

Detailed description: This block contains the first six measures of the piece. It starts in 4/4 time with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. Measure 2 has a quarter rest followed by a quarter note D5. Measure 3 changes to 3/4 time and features a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. Measure 4 has a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. Measure 5 has a quarter note D6, a quarter note E6, and a quarter note F#6. Measure 6 has a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6. A fermata is placed over the final note.

ad lib

a tempo, ♩ = 116
poco rubato

3

Detailed description: This block shows a musical triplet consisting of three eighth notes: G4, A4, and B4.

7

mp

Detailed description: This block contains measures 7 through 12. Measure 7 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 8 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 9 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 10 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 11 has a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. Measure 12 has a quarter note A6, a quarter note B6, and a quarter note C7. A fermata is placed over the final note.

13

Detailed description: This block contains measures 13 through 16. Measure 13 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 14 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 15 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 16 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final note.

17

Detailed description: This block contains measures 17 through 20. Measure 17 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 18 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 19 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 20 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final note.

21

Detailed description: This block contains measures 21 through 24. Measure 21 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 22 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 23 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 24 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final note.

25

Detailed description: This block contains measures 25 through 28. Measure 25 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 26 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 27 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 28 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final note.

29

Detailed description: This block contains measures 29 through 33. Measure 29 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 30 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 31 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 32 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 33 has a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. A fermata is placed over the final note.

34

3

Detailed description: This block contains measures 34 through 38. Measure 34 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 35 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 36 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 37 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. Measure 38 has a quarter note E6, a quarter note F#6, and a quarter note G6. A fermata is placed over the final note.

39

3

Detailed description: This block contains measures 39 through 42. Measure 39 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 40 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 41 has a quarter note F#5, a quarter note G5, and a quarter note A5. Measure 42 has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. A fermata is placed over the final note.

Horn 1. in F

43

47

51

55

rit. **Rubato**

59

64

Horn 2. in F

Mi Buenos Aires, querido

as sung by Carlos Gardel (orig. in B)

Carlos Gardel
sov. Ilkka Puputti

Rubato *con sord*

mp \leftarrow *mp*

10 *a tempo*, $\text{♩} = 116$
poco rubato *open*

mp

15

20

25

32

40

46

51

55 *rit.* **Rubato**

Horn 2. in F

59 *con sord*
mp

Musical staff for measures 59-63. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 59 contains a whole rest. Measure 60 begins with a fermata over a half note G4, followed by a 3/4 time signature change, a half note G4, a 2/4 time signature change, a quarter note G4, and a 3/4 time signature change, ending with a half note G4. The dynamic *mp* is indicated below the first note. A slur covers the notes from measure 60 to the end of the staff.

64

Musical staff for measures 64-68. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 64 contains a half note G4. Measure 65 contains a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 66 contains a whole rest. Measure 67 contains a half note G4. Measure 68 contains a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. A slur covers the notes from measure 64 to the end of the staff. A double bar line is at the end of the staff.

Mi Buenos Aires, querido

as sung by Carlos Gardel (orig. in B)

Horn 3. in F

Carlos Gardel
sov. Ilkka Puputti

Rubato

con sord

Musical notation for measures 1-9. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music begins with a whole rest in measure 1, followed by a half rest in measure 2. In measure 3, there is a half note G4 (with a flat) and a half note A4 (with a sharp). A slur covers these two notes, with a hairpin crescendo starting under the G4 and ending under the A4. Both notes are marked *mp*. The piece concludes in measure 9 with a whole note G4 (with a flat) and a whole note F#4, marked with a hairpin decrescendo.

10 a tempo, ♩ = 116
poco rubato *open*

Musical notation for measures 10-15. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. Measure 10 starts with a whole rest, followed by quarter notes G4 (with a flat), A4 (with a sharp), B4, and C5. Measure 11 begins with a triplet of eighth notes: G4 (with a flat), A4 (with a sharp), and B4. The piece continues with quarter notes C5, B4, A4, and G4 (with a flat) in measure 12, and quarter notes F#4, E4, D4, and C4 in measure 13. Measure 14 contains a half note G4 (with a flat) and a half note F#4. Measure 15 ends with a whole note G4 (with a flat). The dynamic is marked *mp*.

16

Musical notation for measures 16-21. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. Measure 16 starts with a whole note G4 (with a flat), followed by a whole rest in measure 17, a half note A4 (with a sharp) in measure 18, and a whole rest in measure 19. Measure 20 begins with a triplet of eighth notes: G4 (with a flat), A4 (with a sharp), and B4. The piece concludes in measure 21 with quarter notes C5, B4, A4, and G4 (with a flat). The dynamic is marked *mp*.

22

Musical notation for measures 22-26. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. Measures 22-26 consist of a steady eighth-note pattern: G4 (with a flat), A4 (with a sharp), B4, C5, B4, A4, G4 (with a flat), F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The dynamic is marked *mp*.

27

Musical notation for measures 27-31. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. Measures 27-31 continue the eighth-note pattern from the previous section. In measure 31, there is a triplet of eighth notes: G4 (with a flat), A4 (with a sharp), and B4. The dynamic is marked *mp*.

32

solo

Musical notation for measures 32-36. The key signature is two sharps and the time signature is 4/4. Measures 32-36 continue the eighth-note pattern. In measure 36, there is a triplet of eighth notes: G4 (with a flat), A4 (with a sharp), and B4. The dynamic is marked *mp*.

36

41

47

53

57 *rit.* **Rubato** *con sord*

63

Horn 4. in F

Mi Buenos Aires, querido

Carlos Gardel
sov. Ilkka Puputti

as sung by Carlos Gardel (orig. in B)

a tempo, ♩ = 116
poco rubato

Rubato *con sord* **4**

mp *mp*

11 *open*

17 *mp*

22

27

32

38

43

50

57 *rit.* **Rubato** *con sord*

mp

62 **4**