



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Jaakko Kiuru

Enemmän kuin tuhat sanaa

Sävellyksen ja tuotannon suhde lyriikkaan modernissa
popmusiikissa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Muusikko (AMK)

Musiikin tutkinto

Opinnäytetyö

9.5.2021

Tekijä Otsikko	Jaakko Kiuru Enemmän kuin tuhat sanaa – Sävellyksen ja tuotannon suhde lyriikkaan modernissa popmusiikissa
Sivumäärä Aika	43 sivua 9.5.2021
Tutkinto	Muusikko (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikin tutkinto-ohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikin tekeminen ja tuottaminen
Ohjaaja Arviointi	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Jere Laukkanen
Tutkin opinnäytetyössäni eri tapoja, miten laululyriikkaa voi tukea sävellyksen, sovituksen ja tuotannon avulla popmusiikissa. Varsinkaan suomenkielisessä popmusiikin tutkimuksessa ei ole juurikaan käsitelty lyriikkaa ja sen suhdetta musiikkiin, vaan musiikkia ja lyriikkaa on tutkittu enimmäkseen toisistaan irrotettuina. Aihe on kuitenkin hyvin oleellinen popmusiikkia tehtäessä. Analysoin tunnettuja kappaleita ja etsin niistä musiikillisia ilmiöitä, jotka korostavat, tai jollakin tavalla tukevat tekstin tarinaa ja tunnetta. Havaintojani esitellessä olen nuotintanut osia näistä kappaleista, ja sanallisesti selittänyt miten näihin valintoihin on voitu päätyä kappaleen lyriikkaa hyödyntämällä. Suuri osa tutkimuksessa esitellyistä tekniikoista perustuu word painting -nimiseen ilmiöön. Jaoin havaintoni sävellyksellisiin ja tuotannollisiin. Sävellyksen osalta tutkin kuinka lyriikkaa voi tukea melodioilla, harmonioilla sekä rytmeillä. Tuotannolliset työkalut jaoin instrumentaatioon, laulutuotantoon ja muuhun tuotantoon. Aineistona käytin alan kirjallisuutta ja muita tekstijulkaisuja, podcasteja sekä itse analysoitavia kappaleita. Löysin useita erilaisia keinoja, miten pop-kappaletta tehdessään säveltäjät ja tuottajat voivat pyrkiä ottamaan laulun tekstin huomioon tekemisessään, ja näin luoda eheän taideteoksen. Tutkimustani voi hyödyntää laulunkirjoittamisen opetuksessa, erityisesti ihmisille, jotka eivät ole tottuneet ajattelemaan lyriikan roolia musiikkia luodessaan.	
Avainsanat	Sanoitus, sävellys, tuotanto, musiikki, laulunkirjoitus, word painting

Author Title	Jaakko Kiuru More Than a Thousand Words – Composition and Production in Relation to Lyrics in Modern Pop Music
Number of Pages Date	43 pages 9 May 2021
Degree	Bachelor of Music
Degree Programme	Music
Specialisation Option	Music Writing and Production
Supervisor Examiner	Jukka Väisänen, MMus Jere Laukkanen, MMus
In my bachelor's thesis, I analyze the different ways in which one can support the lyrics of a song through composition and production. Most of the research concerning lyrics in popular music has focused on the lyrics themselves, rather than their relationship to the music – and vice versa. This relationship, however, is very important in modern pop music. In this thesis, I analyze a few dozen Finnish and international pop songs in search of musical phenomena that in some way support the content and emotion of the text. To demonstrate these observations, I have notated parts of the songs I analyze, as well as explained through writing how the lyric of the song might have influenced these decisions. Many of the techniques presented in this thesis are based on a phenomenon called 'word painting'. I have divided my observations into composition-based and production-based techniques. In relation to composition, I have studied the effects of melody, harmony, and rhythm. In the production part of the report, I discuss the artistic and technical choices of instrumentation as well as vocal and other production. As study material, I have used literature and other written sources in the field of pop music, as well as podcasts and the songs themselves. I found multiple ways in which composers and producers can take the lyrics of the song into consideration in their work to create a coherent piece of art. This thesis can be used to teach songwriting and production, especially for people who are not used to thinking about lyrics while creating music.	
Keywords	Lyrics, composing, producing, music, songwriting, word painting

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskysymys	1
1.2	Tutkimusmenetelmä	2
2	Lähtökohdat ja työprosessi	2
2.1	Oma prosessi	3
2.2	Analyttinen kuuntelu ja havainnot kuulijana	4
2.3	Lähteet	5
2.3.1	Musiikkikappaleet	5
2.3.2	Kirjallisuus	5
2.3.3	Podcastit ja muut lähteet	6
3	Popmusiikin määrittelyä	6
4	Lyriikka popmusiikissa	7
5	Tekstiin säveltäminen	10
5.1	Word painting yleisesti	17
5.2	Melodia	19
5.3	Harmonia	22
5.4	Rytmiikka ja taukojen käyttö	27
5.5	Tekstin ja musiikin välinen dissonanssi	31
6	Tuotanto	32
6.1	Instrumentaatio	33
6.2	Laulutuotanto	34
6.3	Muu tuotanto	37
7	Yhteenveto ja pohdinta	39
	Lähteet	42

1 Johdanto

Tässä opinnäytetyössä tutkin lyriikkaa modernissa popmusiikissa ja kuinka sitä voidaan musiikillisin keinoin tukea. Työssäni laulunkirjoittajana pohdin päivittäin erilaisia keinoja herättää laulun teksti henkiin sävellyksellisin ja tuotannollisin keinoin. Koen, että lyriikka ja sen merkitys musiikille sivuutetaan popmusiikkia analysoidessa liian usein. Kokemukseni kustantamoiden ja levy-yhtiöiden maailmasta on osoittanut, että laulun teksti on avainasemassa siinä, mikä kappale nousee listojen kärkeen ja ikivihreäksi. Musiikin tehtävä on välittää tekstin viesti ja tunne kuulijalle, joten on luonnollista, että musiikintekoon liittyviä valintoja tehdään tekstin avulla.

Tavoitteenani on kerätä laaja kattaus erilaisia esimerkkejä tutuista kappaleista, joissa onnistuneesti rakennetaan yhteyksiä sanoituksen, sävellyksen ja tuotannon välille. Haluan näin tuoda esille eräänlaista analyttisyyttä ja assosiativisuutta yhdistävää ajattelua, jonka avulla musiikintekijät voivat pyrkiä ottamaan lyriikan huomioon työssään ja luomaan koherentteja kokonaisuuksia pop-laulujen muodossa.

1.1 Tutkimuskysymys

Tässä opinnäytetyössä tutkin erilaisia keinoja luoda yhteyksiä kappaleen tekstin, sävellyksen ja tuotannon välille. Tarkastelen tätä itse laulunkirjoittajana, joka toimii paljon yhteistyössä muiden kirjoittajien ja artistien kanssa, jotka tutkivat näitä kysymyksiä työssään päivittäin. Ilmiöt voivat olla tiedostettuja tai tiedostamattomia, mutta musiikkia analysoimalla voi löytää itselleen uusia työkaluja välittämään tekstin tunnetta ja viestiä musiikillisin keinoin. Tutkimuksen lähtöoletuksena toimii yksinkertaisuuden takia se, että teksti on ensin, ja sitä lähdetään säveltämään ja tuottamaan valmiiksi kappaleeksi. Todellisuudessa nämä tilanteet ovat kuitenkin usein vuorovaikutuksellisia ja kappale elää joka suuntaan prosessin edetessä. Nämä pohdinnat tiivistyvät tutkimuskysymykseen *”Miten lyriikkaa voi tukea sävellyksellisillä, sovituksellisilla ja tuotannollisilla ratkaisuilla?”*. Popmusiikin säveltämiseen liittyy vahvasti oman intuition seuraaminen, eivätkä kaikki esimerkkeinä käytetyt kappaleet ole välttämättä sävelletty analysoimalla, miten tekstiä voisi parhaiten tukea musiikilla. Prosessiin liittyy usein erilaisten ratkaisujen kokeilemista ja niiden aiheuttamien tunteiden arviointia. Työn luonteen vuoksi käsittelen kuitenkin aihetta tiedostettujen valintojen näkökulmasta.

1.2 Tutkimusmenetelmä

Olen valinnut analysoimani aineiston omien havaintojeni sekä erinäisissä lähteissä käytettyjen esimerkkien pohjalta. Aineisto on valittu satunnaisesta otannasta populaarimusiikkia tuloshakuisesti tutkimuksen aiheeseen liittyen. Pyrin löytämään mahdollisimman monenlaisia esimerkkejä useilta eri tekijöiltä siitä, miten musiikkia tehdessä voi luoda sävellyksellisiä ja tuotannollisia detaljeja, jotka tukevat laulun lyriikkaa. Analysoin materiaalia länsimaisen musiikin teorian työkalujen, kuten melodia- ja harmonia-analyysin avulla, mutta myös subjektiivisempien analyttisen kuuntelun havaintojen ja vapaan assosiaation kautta. Keräämäni aineisto koostuu niin suomalaisista kuin kansainvälisistä, tunnetuista pop-kappaleista. Esittelen tekemiäni havaintoja eri alaotsikoiden alla, jaottelen ilmiöt sävellyksellisiin, sovituksellisiin ja tuotannollisiin. Analyysini perustuu vahvasti analyttiseen kuunteluun, musiikin teoriaan, tekstianalyysiin sekä aihetta koskeviin tutkimuksiin.

2 Lähtökohdat ja työprosessi

Olen kirjoittanut lauluja aktiivisesti noin viisi vuotta. Kiinnostukseni laulunkirjoittamista kohtaan lähti itseilmaisun tarpeesta, mutta myös tietynlainen ongelmanratkaisupuoli ja uuden luominen työssä kiinnosti aina. Nopeasti myös tajusin siinä yhdistyvän vahvuuteni muusikkona ja tekstin kirjoittajana, sekä kiinnostukseni musiikin eri elementtejä, ja erilaisia tarinoita kohtaan.

Ammattimaisesti olen toiminut viimeiset kaksi vuotta Kaiun kustantamana. Alettuani ajatella laulunkirjoittamista analyttisemmin, olen huomannut minulle kertyneen aiheesta paljon hiljaista tietoa jo tätä edeltävältä ajalta. Siitä lähtien, kun olen lapsena soittanut pianoa toivelaulukirjoista ja myöhemmin tehnyt cover-keikkaa erilaisissa kokoonpanoissa, olen vähitellen oppinut, miten popmusiikkia tehdään. Hittikappaleiden opettelun kautta minulle on kertynyt havaintoja pop-laulujen sävellyksistä, sanoituksista ja näiden yhteispeleistä. Ammatissani laulunkirjoittajana on lähtökohtana lauluun usein lyriikka, tai ainakin ajatus kappaleen tarinasta. Erityisesti suomenkielisessä popmusiikissa lyriikalla on perinteisesti ollut suuri merkitys ja maassamme on aina arvostettu Juice Leskisen, Gösta Sundqvistin ja Martti Syrjän kaltaisia sanaseppiä. Ehkä osittain siksi myös itselleni popmusiikissa on tuntunut oleelliselta tukea kappaleen tarinaa ja erilaisia sanoituksellisia

detaljeja. Omaan henkilökohtaiseen tyyliini on kasvanut pyrkimys sävellys- ja sovitusvaiheessa tukea kappaleen lyriikkaa mahdollisimman hyvin.

2.1 Oma prosessi

Laulunkirjoittajana työni alkaa yleensä tekstistä, tai jostain sen osasta. Haluan yleensä ensin tietää mistä kappale kertoo, jotta voin sitten tukea tätä tarinaa musiikilla. Tyypillinen kuvaus prosessista voisi olla, että minulle on syntynyt idea uudesta laulusta, joka kiteytyy kappaleen nimeen (ammattijargonilla käytetään usein anglismia *title*). Seuraavaksi alan kirjoittaa tätä ideaa kertosakeen tekstiksi etsimällä erilaisia kappaleen tunteen kiteyttäviä lauseita kappaleen nimestä. Kappaleen nimen ja kappaleeseen mahdollisesti rakennettua kielikuvan pohjalta kerään aiheeseen liittyvää sanastoa, ja erilaisia riimejä näille sanoille. Esimerkiksi Lukas Leonin lopulta levyttämää *Roomaa* (säv. san. Jaakko Kiuru, Jimi Pääkallo, Samuel Kovanko, Lukas Gavalas & Jare Tiihonen, 2019) kirjoittaessani keräsin ylös paljon tunnettuja sanontoja Roomasta sekä aihesanoja kappaleeseen rakentamani palamisen teeman ympäriltä, joista sitten pyrin luomaan uusia sanontoja. Kun tekstillistä materiaalia alkaa kertyä, ryhdyn hahmottelemaan draaman kaaren kuljetusta kertosaakeessa. Joskus jo tekstin kirjoitusvaiheessa kokeilen sitä eri rytmeihin ja melodiin, tai minulla on mielessäni selkeä musiikillinen groove, johon tekstiä teen. Toisinaan taas kirjoitan ensin pelkkää tekstiä, vielä miettimättä musiikkia sen enempää. Tässäkin tapauksessa kuitenkin teksti yleensä ikään kuin itsestään alkaa seurata jotain rytmiä riimikaavojen ja säkeiden pituuksien seurauksena. Kielessä ja musiikissa on paljon yhtymäkohtia, jotka kertovat minulle kirjoittaessani mitä erilaisia vaihtoehtoja tekstin säveltämisen suhteen voi olla.

Viimeistään kun minulla on jonkinlainen ensimmäinen kokonaisen tuntuinen kertosaaketön sanoitus, alan tapailla sitä kitaran tai pianon säestyksellä erilaisia versioita improvisoiden ja näitä ideoita jalostaen. Pyrin selvittämään itselleni, mistä kappale kertoo ja kuka sen mahdollisesti voisi laulaa. Jokainen vastaus vie minua hiukan lähemmäs kappaleen lopullista muotoa. Ajattelenkin laulunkirjoittamisen usein olevan eräänlaista päätelytyötä ja johtolankojen etsimistä. Vapaan luovuuden vastapainoksi yritän löytää tekemisilleni mahdollisimman paljon myös loogisia perusteita. Kun toistoja prosessista on tullut yhä enemmän, huomaan usein myös intuitiivisten ratkaisujeni tekstin säveltämisessä olevan jälkikäteen tarkasteltuna monin tavoin loogisesti perusteltavissa.

Etsin tekstistä kohtia, joita haluan korostaa melodisesti. Paikkoja, joihin voin luoda ns. melodisia koukkuja. Heikki Salo on kirjassaan *Kahlekuningaslaji* (2008) määritellyt koulun tarkoittamaan mitä tahansa kappaleen elementtiä, jolla pyritään kiinnittämään kuulijan huomio ja ”koukuttamaan” hänet. Koukut voivat olla tekstillisiä, soundillisia, rytmisiä tai melodisia, tai näiden yhdistelmiä. Koukkuun liittyy tyypillisesti toisto, eli koukku kannattaa yleensä rakentaa sellaiseen tekstilliseen kohtaan, jota kappaleessa haluaa kuulijalle painottaa. Tutkin tekstin tunnelmaa ja haluanko musiikilla ilmentää tätä samaa tunnelmaa, vai luoda kontrastia tekstin ja musiikin välille. Tällaisella asettelulla voidaan ilmentää esimerkiksi laulun kertojan ristiriitaisia tuntemuksia tai ironiaa. Joskus tekstissä voi olla yksittäisiä sanoja, joita pyrin esimerkiksi melodian liikkeillä korostamaan. Tällaisia voivat ilmeisimmillään olla esimerkiksi putoamiseen tai muuhun liikkeeseen viittaavat sanat. Myös rytmityksillä ja oikein ajoitetuilla tauoilla pystyy usein vahvistamaan tekstin viestiä. Teksti on pohjimmiltaan älyllinen viestintäväline, mutta sen merkityksiä musiikillisesti tukemalla voidaan kuulija saada tuntemaan tekstin viesti ilman, että hänen tarvitsee sitä analysoida.

2.2 Analyytinen kuuntelu ja havainnot kuulijana

Musiikin teorian ymmärrys ei ole välttämätöntä musiikin tekemiseen, mutta analyttiseen kuuntelemiseen ja kuultujen ilmiöiden ymmärtämiseen ja sanallistamiseen se on tarpeen. Tässä työssä tulen puhumaan lähinnä musiikin teorian perusasioista, kuten asteikoista, intervaleista ja sointutehoista. Musiikin teoria toimii yhtenäisenä kielenä, jonka terminologiaa käyttämällä voidaan kommunikoida musiikillisia ideoita. Säveltämisessä ja muussa musiikinteossa musiikin teoria on ennen kaikkea työkalu ongelmanratkaisuun, ja kuultujen ilmiöiden toisintamiseen.

Analyttisella kuuntelulla tarkoitan musiikin kuuntelua siten, että omaa sävelkorvaa hyödyntäen havaitaan kappaleesta esim. sointukiertoja (kappaleessa tai jossakin sen rakenteosassa toistuva yleensä 2-8 soinnun sekvenssi), toistuvia sävelkuvioita ja muita merkittäviä ominaisuuksia. Näitä havaintoja tekemällä voi tehdä tulkintoja ja valistuneita arvauksia siitä, miten näihin valintoihin on sävellyksessä päädytty sekä siitä, minkälaisia tunteita ne kuulijassa aiheuttavat. Tätä voi edelleen hyödyntää omassa työssä toisintamalla ilmiöitä, joita on kuullut muiden musiikissa, halutessaan luoda kappaleeseensa sama tunne.

Kirjallisten lähteiden ja alan ammattilaisten näkemysten lisäksi työni perustuu vahvasti omiin havaintoihini niin musiikin tekijänä kuin kuluttajana. Tämä tarkoittaa sitä, että osa teorioistani tulee perustumaan oletuksiin esimerkiksi tekijöiden intentioista, mutta pyrin tukemaan näitä oletuksia mahdollisimman johdonmukaisesti ja rehellisesti. Samoin kuin perinteisessä musiikin teoriassa selitetään jälkikäteen asioita, joita eri säveltäjät ovat tehneet itse mahdollisesti sen teoreettista pohjaa ajattelematta, pyrin sanoittamaan ilmiöitä sanoituksen, sävellyksen ja sovituksen rajapinnassa, jotka voivat olla joko tiedostettuja tai tiedostamattomia. En voi olla varma siitä, ovatko käyttämieni esimerkkikappaleiden tekijät ajatelleet näitä eri ilmiöitä, vai ovatko he päätyneet ratkaisuihinsa puhtaasti omilla musiikillisilla vaistoillaan, mutta havaintojeni ja löydösteni avulla pyrin selittämään, miksi nuo valinnat toimivat niin kuin ne toimivat.

2.3 Lähteet

Suuren osan tiedostani aiheeseen liittyen olen kerännyt erilaisia kirjoja, opiskelumateriaalia, artikkeleita ja tekijähaastatteluja lukemalla sekä kuuntelemalla musiikkiaiheisia podcasteja, katsomalla haastatteluja ja opetusvideoita. Näistä minulle on vähitellen kertynyt suuri määrä hiljaista tietoa ja oma tapani ajatella laulunkirjoittamista, joko löytämällä uusia tekniikoita, tai saaden vahvistusta omille ajatuksilleni ja tiedostamattomille työtapoilleni. Tutkimusta tehdessäni olen palannut takaisin näiden kirjallisten ja muiden lähteiden pariin sekä etsinyt yhä uutta tietoa aiheesta.

2.3.1 Musiikkikappaleet

Käytän työssäni lähteinä esimerkeiksi nostamieni kappaleiden äänitteitä. Käsitellessäni näitä kappaleita, käytän ilmiöiden avaamiseen itse kirjoittamiani nuottiesimerkkejä sekä lyriikkalainauksia kappaleista, ja analysoin kappaleiden sävellyksellistä, sanoituksellista, sovituksellista ja tuotannollista sisältöä. Joidenkin kappaleiden kohdalla viittaankin myös muihin kirjoituksiin ja audiolähteisiin, jotka käsittelevät teosta.

2.3.2 Kirjallisuus

Viittaankin työssäni alan kirjallisuuteen. Työni kirjallisia lähteitä ovat mm. Heikki Salon *Kahlekuningaslaji* (2008), Pat Pattisonin *Writing Better Lyrics* (2010), Jason Blumen *Six Steps to Songwriting Success* (1999), Jimmy Webbin *Tunesmith* (1998) ja Andrea Stolpen *Popular Lyric Writing* (2007). Alan kirjallisuuden lisäksi tulen työssäni viittaamaan

myös erinäisiin aihetta käsitteleviin akateemisiin julkaisuihin sekä muihin artikkeleihin ja tekstijulkaisuihin.

2.3.3 Podcastit ja muut lähteet

Kirjallisten lähteiden lisäksi viitataan aihetta käsitteleviin podcasteihin, musiikintekijöiden haastatteluihin, alan opetusvideoihin ja muihin audio-muotoisiin lähteisiin. Tällaisia lähteitä ovat mm. Nate Sloanin ja Charlie Hardingin musiikin tekemiseen ja merkityksiin pureutuva *Switched on Pop* -podcast, Antti Granlundin ja Antti Hietalan juontama *Antti X Antti* -podcast, YouTube-sarja *Pensado's Placen* tuottajahaastattelut sekä muut moderniin popmusiikkiin keskittyvät YouTube-kanavat, haastattelut ja opetusmateriaali.

3 Popmusiikin määrittelyä

Tässä työssä käytän popmusiikkia laajana kattoterminä monille erilaisille populaarimusiikin genreille, joita yhdistää tietty pop-ajattelu: kappaleiden rakenteet, toisto, muistettavuus, intertekstuaalisuus ja artistikeskeisyys. Popmusiikki on perinteisesti genrenä ollut altis vaikutteille ja kehittynyt eteenpäin uudenlaisten fuusioiden kautta. Uuden vaihtoehdogenren noustessa pinnalle (punk, rap, grunge, EDM, jne), sulautuvat näiden tunnusmerkit vähitellen osaksi popmusiikkia, muiden tekijöiden ottaessa vaikutteita näistä uusista ilmiöistä. Vähitellen nuo elementit eivät enää edustakaan vaihtoehtokulttuuria, vaan itse pop-kulttuurin ydintä. Popmusiikki jälleen alkaa vähitellen kuulostaa homogeenisemmältä, mitä seuraa uusi vastaliike, joka menestyksensä jälkeen vastaavasti taas imeytyy osaksi popmusiikkia. Tämä on osa popmusiikin syklisyyttä. Tämän lisäksi popmusiikissa on tapana nostaa syklisesti esiin vanhoja genrejä ja soundeja. Usein on puhuttu 20 tai 30 vuoden sykleistä, mutta nykyään kaiken kehityksen nopeutuessa, saattavat jotkut ilmiöt nousta takaisin pinnalle retro-ilmiöinä vielä nopeamminkin, tai yhtä aikaa olla pinnalla useampi eri tyylikaus. Esimerkiksi 80-luvun syntikkavetoinen pop-tuotantosoundi on noussut viime aikoina jälleen isosti valtavirtamusiiikkiin mm. The Weekndin ja Dua Lipan menestysalbumien myötä.

Popmusiikin eri alagenrejen määritelmien kytkeytyessä usein esimerkiksi instrumentaatioon, rytmikkaan tai tempoon, popmusiikin rajat ovat varsin laveat. Tyypillisesti pop-

kappale on 2-5 minuuttia pitkä, perustuu jonkinlaiseen säkeistö-kertosäkeistö-pohjaiseen rakenteeseen, jossaertosäkeistö on kappaleen muistettavin ja merkittävin osa. Kappaleessa on yleensä selkeä rytmikka, melodiat ovat toistuvia ja yksinkertaisia, ja harmonia on konsonoivaa sekä toistuville sointukierroille perustuvaa.

Toisaalta, monet eri genret klassisesta musiikista swing-jazziin ovat olleet oman aikansa populaarimusiikkia, mutta trendien muuttuessa ne ovat jääneet marginaaliin. Modernilla popmusiikilla tarkoitan tämän työn kontekstissa popmusiikkia 1960-luvulta eteenpäin. Tutkimuksessa käsittelemäni aineisto ja havainnot painottuvat erityisesti 2000-luvulle modernien musiikintuotantovälineiden ja cowrite-kulttuurin (modernissa popmusiikissa tyypillinen tapa kirjoittaa lauluja yhteistyössä n. 2-4 henkilön ryhmissä) aikakauteen.

Vaikka popmusiikki jo nimellisesti viittaa populaariin eli suosittuun musiikkiin, ja se tuo useille selkeimmin mieleen radiossa ja singlelistojen kärjessä keikkuvat kappaleet, ovat nämä vain yksi osa totuutta. Yhtä lailla popmusiikkia on samoja muotorakenteita käyttäen kirjoitetut Soundcloud-julkaisut, jotka keräävät vain muutamia satoja kuuntelukertoja ja muut ei-kaupallisesti menestyneet teokset. Popmusiikki on käsitteenä ennen kaikkea estetiikka, johon kuuluu oleellisena ominaisuutena jatkuva uusiutuminen, vanhan kierrättäminen ja konventioiden rikkominen.

4 Lyriikka popmusiikissa

Lyriikalla tarkoitetaan tekstiä, joka on kirjoitettu laulettavaksi. Laululyriikalla on paljon yhtäläisyyksiä runouden kanssa, mutta merkittävin ero on laululyriikan yhteys musiikkiin. Jotkut lyriikat voivat toimia myös ilman sävellystä esitettynä runona, mutta tyypillisesti pop-lyriikka on aina yhteydessä melodiaansa ja muuhun musiikilliseen kontekstiin, johon se on sijoitettu. Palkintopuheessaan Nobelin kirjallisuuspalkinnon vastaanottaessaan vuonna 2017, Bob Dylan puhui lyriikasta seuraavasti:

Laulut elävät elävien maassa. Mutta laulut eroavat kirjallisuudesta. Ne on tarkoitettu laulettaviksi, ei luettaviksi. Shakespearen näytelmien sanat tarkoitettiin näyteltäväksi lavalla. Samoin laulujen lyriikka on tarkoitettu laulettavaksi, ei luettavaksi. (Dylan 2017)

Lyriikkaa analysoitaessa pitää ymmärtää tämä tekstilajin luonne. Laulujen tekstiä ei tule koskaan täysin irrottaa siitä, mihin musiikilliseen kontekstiin se on sijoitettu ja miltä sanat

kuulostavat. Joskus nämä foneettiset ja muut ominaisuudet voivat jopa ajaa tekstin merkityksen edelle. Jokin ilmaisu voi luettuna tuntua merkityksettömältä, mutta rytmiin ja melodiaan sijoitettuna siihen syntyy tunne, joka välittyy paremmin kuin mikään kirjallinen merkitys voisi.

Esimerkiksi kansan- ja lastenlauluista eroten popmusiikissa lyriikka useimmiten kytkeytyy vahvasti myös sen esittäjään. Vaikka popmusiikki on taidetta siinä missä elokuvat tai kirjallisuuskin, yleisön silmissä laulujen tarinat usein näyttäytyvät omaelämäkerrallisina kertomuksina niiden esittäjien elämästä. Toki näin voi myös usein olla – tai näin ainakin halutaan yleisön uskovan, jotta kappaleen tunne välittyisi henkilökohtaisemmin. Artistit myös usein tietoisesti pelaavat tällä mielikuvalla ja kertomillaan tarinoilla rakentavat isompaa tarinaa siitä, mitä he artistina edustavat. Useimmiten pop-lyriikassa tarina esitetäänkin minäkertojan näkökulmasta.

Pop-lyriikalle – etenkin tänä päivänä – on tyypillistä tietynlainen keskustelunomaisuus. Liian runollinen kielenkäyttö voi vieraannuttaa kuulijan ja saada tämän kyseenalaistamaan artistin vilpittömyyden. Käyttäessään samankaltaista kieltä kuin omassa puheessaan, artisti tuntuu helposti lähestyttävältä. Sanavalinnat ja tapa käyttää kieltä ovat osana luomassa kokonaiskuvaa artistin imagosta. Ei ole tavatonta, että teksti leikittelee ilmaisun eri tasoilla esim. puheen ja sisäisen monologin välillä. Esimerkiksi kappaleessa *Jos sä tahdot niin* (säv. san. Heikki Harma 1988), Hectorin laulaessa *”Mutta ilman rakkautta hukun öihin sekaviin, ja ilman rakkautta. No niin. Ilman rakkautta olemme puoli-tiessä helvettiin.”* hän päästää kuulijan ikään kuin oman päänsä sisälle tuolla no niin - lausahduksella, joka katkaisee tunteenpurkauksen, kertojan rauhoittaessa itsensä. Tasainen kahdeksasosille pohjautuva rytmi melodiassa ennen tätä luo vaikutelman intensiivisestä puheenvuorosta, jonka sisällä taukojen väliin sijoitettu lausahdus on rytmisesti korosteisessa roolissa, vaikka itse melodia onkin tässä kohtaa fraasin matalimmillaan. Tämä erottuminen on nähtävissä jo visuaalisestikin säkeen nuotinnusta tarkastelemalla. Kokonaisuuden seurauksena teksti tuntuu sensuroimattomalta ja aidolta.

2'57"

♩ = 82

F G Am

Mut-ta il-man rak-ka-ut-ta hu-kun öi hin se-ka-viin, ja il-man rak-ka-ut-ta. No niin.

4 F G Dm Am

- Il-man rak-ka-ut-ta o-lem-me puo-li-ties-sä hel - vet-tiin.-

Nuottiesimerkki 1. Ote Hectorin Jos sä tahdot niin -kappaleen (säv. san. Heikki Harma 1988) toisesta välisosasta.

Yksi pop-lyriikan yleisimmistä työkaluista on riittäminen. Riimi eli loppusointu tarkoittaa ”säkeiden lopputavujen äänteellistä yhtäläisyyttä” (kielitoimistonsanakirja.fi). Riimi tuo tekstiin rytmiä ja ennustettavuutta, ja näin auttaa tekstin muistamisessa. Popmusiikin perustuessa vahvasti erilaisille koukuille, muistettavuudelle ja yhteislaululle, ei ole ihme, että riimejä hyödynnetään jollain tasolla lähes poikkeuksetta. Riittäilyä on kuitenkin monenlaista. Suomalaisessa iskelmäperinteessä on suosittu ns. puhdasta riittä, jossa riimiparin osat ovat keskenään identtisiä riimisanan aloittavaa konsonanttia lukuun ottamatta (esim. kuulen – luulen, tai yö - työ). Modernissa popmusiikissa taas täydellinen riittä saattaa helposti näyttäytyä vanhanaikaisena, ja luoda jopa humoristista vaikutelmaa. Tätä voi toki myös hyödyntää, kuten on nähtävissä esimerkiksi monissa Janne Rintalan Arttu Wiskarille kirjoittamissa teksteissä. Hip-hopin vaikutuksen kautta myös muussa popmusiikissa ovat yleistyneet ns. vokaaliriimit, jossa riimiparin osien vokaalit ovat samoja, mutta konsonanteilla ei ole merkitystä (esim. anteeksi – apteekki, tai tupla-riimi – kuplaviini). Musiikillisesta rytmistä riippuen myös vokaalien pituudet voidaan jättää huomioimatta. Mitä pidempiä riimejä tekstissä käytetään, sitä enemmän ne vetävät huomiota itseensä. Yhden tavun riimit taas ohjaavat tekstiä huomaamattomammin.

Riimien tekstiin luoma rytmi ohjaa luonnollisesti myös sävellystä. Riimeistä muodostuu erilaisia riimikaavoja, jolla tarkoitetaan tekstin eri osissa käytettyjen riimien muodostamaa riimillistä rakennetta. Jos tekstin rakenne muodostaa esimerkiksi AABA-riimikaavan ja säkeiden pituudet osuvat samaan muotoon, on luonnollista, että sävellys mukailee jollain tasolla sitä rakennetta, esimerkiksi sen suhteen, mille tahdinosalle riimi osuu ja millä rytmillä. Muodon lisäksi teksti voi ohjata musiikkia myös laajemman tunteen tasolla. Asiayhteydet sanoituksellisten ja musiikillisten ilmiöiden välillä ovat hyvin assosiatiivisia.

Tästä syystä ei juuri ole rajoja sille, millä kaikilla keinoilla voi yrittää luoda yhteyksiä musiikin ja tekstin välille, vaan näiden assosiaatioketjujen muodostaminen riippuu pitkälti musiikintekijän tavasta nähdä yllättäviäkin asiayhteyksiä ja hyödyntää niitä luovasti.

5 Tekstiin säveltäminen

Artikkelissaan *Songwriters and Song Lyrics: Architecture, Ambiguity and Repetition* (2015), Keith Negus ja Pete Astor viittaavat David Lodgen lähestymistapaan fiktion analysoinnissa. Lodgen mukaan, vaikka teoksen kirjoittajan tulkinta tekstistä ei ole ainoa mahdollinen, vaan lukijat voivat muodostaa siitä erilaisia tulkintoja, ei teksti juuri koskaan synny vahingossa. Teksti on tarkoituksenmukaisen toiminnan tulos, ja sillä pyritään kommunikoimaan jotain. Negusin ja Astorin mukaan tämä pätee myös pop-lyriikkaan.

Runossa mitta, riimi, tunnelma ja merkitys ovat olemassa sellaisenaan, kun taas laululyriikassa mitta luo rakenteellisen pohjan musiikilliselle värittämiselle. (Negus & Astor 2015)

Tekstiin sävelletäessä tulee pyrkiä tukemaan lyriikan viestiä, ottamalla huomioon niin tekstin muotoon ja rytmiikkaan liittyviä ominaisuuksia, kuin itse tekstin tunne. Sekä Jason Blume että Pat Pattison peräänkuuluttavat laulunkirjoittamista käsittelevissä teoksissaan prosodiaa musiikin ja tekstin välille.

Prosodialla Pattison tarkoittaa yhteenkuuluvuutta, ”sopivaa suhdetta minkä hyvänsä elementtien välillä”. Esimerkkejä prosodiasta musiikissa voivat olla mm. sanojen ja musiikin välinen suhde, tavujen ja nuottien välinen suhde, sekä rytmin ja merkityksen välinen suhde. (Pattison 2009, 179).

Tekstiä sävelletäessä musiikiksi, on hyvä käyttää lähtökohtana tekstin viestimää tunnetta, ja pyrkiä säveltämään melodia, joka tuottaa tuon saman tunteen. Kun melodia on valmis, kannattaa soittaa se jollain instrumentilla, tai laulaa ilman tekstiä. Jos melodia ei herätä samaa tunnetta kuin teksti, tulee melodia tehdä uusiksi. (Blume 1999, 100-101)

Michael Hollandsworthin (toimitusjohtaja, Zomba Music Group) mukaan ”Lyriikan ja melodian yhdistelmä on se mikä tekee hitin.” Vaikka lyriikka ja melodia voivat olla monesti uudelleenkirjoitettuja, tulee kappaleesi lopullisen version kuulostaa siltä, että sanat ja musiikki sopivat yhteen niin täydellisesti, ettei kuulija voi kuvitella

eri melodiaa lyriikan kanssa, tai eri lyriikan toimivan kyseisellä melodialla. (Blume 1999, 101)

Säveltäminen koostuu valtavasta määrästä peräkkäisiä, pieniä valintoja koskien melodiaa, harmoniaa ja rytmiä. Kaikki nämä valinnat ovat myös vuorovaikutuksessa toisiinsa. Täten on vaikea luoda tiukkoja ohjeita siitä, miten kukin teksti tulisi teknisesti säveltää kappaleeksi. Jimmy Webb kuvailee tätä dilemmaa kirjassaan *Tunesmith* (1998, 260) seuraavasti:

En vuosikymmenien pohdinnan jälkeenkään osaa selittää, miksi säveltäjä valitsee tai tämän tulisi valita yksi nuotti toisen sijasta. Taidettani harjoittaessani se on täysin subjektiivinen reaktio, joka – lähes hävetäkseni – juontuu tunteideni lähteestä, mikä ikinä se onkin. Objektivisessa mielessä säveltäjä kykenee lukemaan sanat ja yrittää saada musiikin peilaamaan tai vahvistamaan niiden merkitystä. Kuten on aiemmin mainittu, voi hän ottaa huomioon kaikki lyriikassa mainitut ilmeiset fyysiset tunnusmerkit – ylös, alas, hellä, raju, jne – ja dynamiikkaa, dissonanssia, sointurakenteita erilaisia intervaleja hyödyntäen pyrkiä kuvaamaan näitä. Lopulta kuitenkin ... sielu tekee vaikeat päätökset hyödyntäen tunteiden korviaan. Yhden asian voisi vielä lisätä: Jos säveltäjä on joskus kuullut surullisen laulun ja liikuttunut siitä, hänen kriteerinsä ”surullisuuden” ilmaisemiselle voi jollain tavalla olla tuon kokemuksen muovaama. Elämänsä aika hänelle kertyy laaja kirjasto tämänkaltaisia emotionaalisia viitepisteitä. (Webb 1998, 260)

Musiikista puhutaan usein ”universaalina kielenä”. Muusikko Adam Neely osittain kyseenalaistaa tuon väitteen TED-talkissaan (Towards a Personal Language of Music | Adam Neely | TEDxHSG 2019), viitaten ranskalaiseen antropologiin Claude Lévi-Straussiin. Lévi-Strauss sanoi musiikin olevan ainoa kieli, joka on toisensa kumoavasti samaan aikaan sekä ymmärrettävä, että kääntämiskelvoton. Musiikki kykenee välittämään tunteita ja merkityksiä, mutta se ei ole yksiselitteistä vaan aina tulkinnanvaraista. Täten ei ole olemassa suoria ohjeita siitä, miten mikäkin teksti tulee säveltää. Toisaalta juuri tämä ominaisuus mahdollistaa niin monen erilaisen kappaleen olemassaolon samankaltaisin tekstisisällöin ja ainaisen uuden luomisen. Erilaiset tulkinnat ovat subjektiivisten assosiaatioiden seurausta, mutta länsimaisen popmusiikin kontekstissa ovat monet näistä assosiaatioista kyseisen musiikkityylin parissa kasvaneille varsin samankaltaisia. Näitä yhteisiä assosiaatioita säveltäjä voi pyrkiä hyödyntämään työssään.

Lauluteksti luo puitteet melodialle tavujen muodossa. Laulumelodiassa tulee olla nuotteja vähintään yhtä paljon kuin tekstissä on tavuja. Saman tekstillisen tavun voi jakaa useammalle melodiselle nuotille. Tätä ilmiötä kutsutaan melismaksi. Eri kielissä on myös omia painotussääntöjä ja muita musiikkiin rinnastettavia ominaisuuksia, jotka ohjaavat sitä, mikä sävellys toimii mihinkin tekstiin. Kirjoitetussa ja lausutussa tekstissä on itsessään läsnä oma rytmikkansa ja ajoittain jopa melodisuutensa, joita säveltäjä voi valita

joko vahvistaa tai rikkoa. Yksi kaikkien aikojen suurimpia musikaalisäveltäjiä, Stephen Sondheim on todennut valitsevansa musiikin rytmit tukemaan tekstin luonnollista puhe-rytmiä melodioita säveltäessään (Nichols, Morris, Basu & Raphael 2009). Nykyään esimerkiksi suomen kielen luonnollisten sanapainojen myötäily ei ole yhtä välttämätöntä kuin vielä 20 vuotta sitten. Silti edelleen vaikkapa tavujen pituus ohjaa usein vahvasti sitä, minkä pituisia nuotteja niihin voi sijoittaa. Nuottien pituus toki on aina suhteessa kappaleen tempoon ja yleiseen rytmikkaan.

Andrea Stolpe kuvaa kirjassaan *Popular Lyric Writing – 10 Steps to Effective Songwriting* (2007, 41) musiikin ja tekstin suhdetta seuraavasti:

Siinä missä tekstin rakenne koostuu riveistä, musiikki rakentuu fraaseista. Tekstin rakenteen ja riimien tulee vastata musiikin rakenteeseen ja riimeihin. Jo ennen säveltämistä voi aavistaa miltä musiikki tulee näyttämään lyriikan rakenteen ja riimi-kaavan perusteella. (Stolpe 2007, 41)

Kappaleen voi toki säveltää niin, että tekstillinen lause jakautuu useammaksi musiikilliseksi fraasiksi, tai päinvastoin. Säveltäjän tulee kuitenkin olla tietoinen siitä, miten tämä vaikuttaa tekstin tunteeseen. Sijoittamalla musiikillinen tauko lauseen keskelle voidaan tekstiin esimerkiksi luoda epävarmuuden tunnetta, laulajan ikään kuin pitäessä mietintätauon sanomansa keskellä. Vastaavasti useamman lauseen sijoittaminen samaan fraasiin ilman taukoja voi luoda kappaleeseen hektistä tunnelmaa, joka voi oikein käytettynä auttaa tukemaan tarinan viestiä.

Eri kielissä pätee erilaisia lainalaisuuksia painosta. Suomen kielessä esimerkiksi sanan pääpaino on aina tämän ensimmäisellä tavulla, kun taas toinen ja viimeinen tavu ovat aina painottomia. Sanan ollessa vähintään kolmitavuinen, voi siinä olla myös sivupaino. (Finnlectura 2001.) Lausepainolla tarkoitetaan sitä sanaa, jota kussakin lauseessa painotetaan. Lause saa aina hiukan eri merkityksen riippuen siitä, mitä sanaa painotetaan. Tätä voi hyödyntää myös tekstiin säveltäessä.

Musiikillisesti vahvin paino on aina tahdin ensimmäisellä iskulla. Tahtilajin ollessa 4/4, seuraavaksi vahvin on 3. isku, tämän jälkeen 2. ja 4. Vahvojen iskujen väliin sijoittuvat iskut ovat musiikillisesti painottomia. Tekstiä säveltäessä tulee nämä musiikillisten ja tekstillisten painojen säännöt ottaa huomioon. Jos kielellisesti painavimmat tavut sijoitetaan metrisesti heikoille tahdinosille ja painottomat tavut vahvoille tahdinosille, voi tekstistä olla vaikeaa saada kuulijana selvää. Tämä pätee erityisesti tilanteissa, joissa sana muistuttaa foneettisesti jotain toista sanaa. Jos vaikka suomen kielen sanan ”sekoittaa”

sijoittaa niin, että se-tavu sijoittuu metrisesti heikolle tahdinosalle, ja koit-tavu vahvalle tahdinosalle, kuulostaa lopputulos helposti yhden sanan sijasta kahdelta sanalta – se koittaa. Sävellyksen mukaillessa luonnollisia sanapainoja kuulostaa teksti luontevamalta ja helpommin seurattavalta.

Tutkittaessa lyriikan ja melodian suhdetta popmusiikissa onkin todettu painollisten tavujen sijoittuvan pääsääntöisesti vahvoille tahdinosille, ja painottomien tavujen heikoille tahdinosille. (Nichols, Morris, Basu, & Raphael 2009) Samassa tutkimuksessa todettiin myös korrelaatiota painollisten tavujen ja melodisten huippujen välillä. Fraasin sisällä korkein nuotti, ja yläkäännöspisteet välittyvät kuulijalle muita musiikillisesti painokkaampana, joten on loogista, että näihin sijoittuu enemmän myös kielipillisesti painollisia tavuja. Samaa ajattelua voi soveltaa myös merkitysten painavuuteen – jos jonkin ilmaisun haluaa välittää kuulijalle painokkaana, voi melodian liikkeellä korostaa sen merkitystä.

Selkeiden kielellisten sääntöjen ja yhteyksien lisäksi teksti voi ohjailla musiikkia myös huomaamattomimmilla tavoilla. Abstrakteja tunteita käsitellessä ei usein ole konkreettisia oikeita tapoja välittää nämä tunteet musiikkiin, vaan ne perustuvat osittain säveltäjän omaan käsitykseen siitä, mitä tunteita eri musiikilliset ilmiöt aiheuttavat. Länsimaisen musiikin kontekstissa kuitenkin on paljon ilmiöitä, jotka nähdään suhteellisen universaaleina. Näitä hyödyntämällä säveltäjä voi auttaa sanoituksen tunteen välittymistä kuulijalle.

Elokuvasäveltäjä Joel Douek kirjoittaa artikkelissaan *Music and Emotion – a composer's perspective* (Douek 2013) musiikin ja tunteen suhteesta. Elokuvamusiikilla pyritään tyyppillisesti välittämään elokuvan hahmojen tunteita läpi eri kohtausten. Kun musiikkiin ei yhdisty lyriikkaa, joka näitä tunteita sanallistaisi on sävellyksellisten valintojen merkitys suuri. Vaikka elokuvamusiikkia ja popmusiikkia ei voikaan täysin rinnastaa, ovat monet Douekin mainitsemista keinoista hyvin sovellettavissa myös muihin tilanteisiin. Douek siteeraa tekstissään toista elokuvasäveltäjää: *”Elokuvassa dialogi ja toiminta kertovat mitä hahmot ajattelevat ja tekevät, mutta musiikki voi kertoa mitä he tuntevat.”* Sama on usein totta myös popmusiikissa, jossa tunteiden kertomisen sijaan lyriikassa usein kuvataan erilaisia tilanteita, ja kuulija saa itse tulkita mitä tunteita teksti yhdistettynä musiikkiin herättää. Kuten Webb, myös Douek tunnustaa, että säveltämiseen liittyy paljon mystisyyttä eikä aina ole selitettävissä, mistä musiikilliset ratkaisut syntyvät. Samalla kuitenkin on havaittavissa erilaisia yleistyksiä, joita hyödyntämällä tunteita voi välittää. Douekin mukaan fundamentaalisella tasolla rytmiikka ja dynamiikka toimivat hyvin kiireisyyden ja

tärkeyden kommunikaation välineinä. Elokuvamusiikki sävelletään usein sinfoniaorkesterille, ja Douek puhuukin kirjoituksessaan myös eri instrumenttien aiheuttamista assosiaatioista. Myös popmusiikkiin sovellettaessa voi ajatella esimerkiksi harpulla soitettujen arpeggioiden viestivän kauneutta, fanfaarimaisten trumpettien arvokkuutta tai tremolona soitettujen pitkien viuluäänien viestivän epävarmuutta vireen nopean värinän muodossa. Samoin erilaisia sovituksellisia elementtejä voi käyttää kuvastamaan konkreettisia tapahtumia. Matala, tiheä rumpukuvio voi muistuttaa ukkosen ääntä, hiljainen puupuhallin kuiskausta tai rauhallinen shaker-osuus tuulen virettä. Vastaavia assosiaatioita voi luoda itse, ja hyödyntää tukemaan myös sanoitettua musiikkia.

Popmusiikissa kappaleen nimi on usein merkittävä osa itse teosta – toistuva sana tai lause, jonka on tarkoitus jäädä kuulijan mieleen jo ensimmäisellä kuuntelukerralla. Tähän liittyy usein jokin tekstillinen oivallus kiinnostavasta kielikuvasta tai tuplamerkityksestä, tai lause, joka kiteyttää koko tekstin tarinan kauniisti. Kuitenkin myös sävellys on isossa roolissa kappaleen nimen korostumisessa. Kirjassaan *6 Steps To Songwriting Success* (1999, 99), Jason Blume toteaa, että kappaleen nimen sijainnin tulee olla selvä kuulijalle jo ensimmäisen kerran melodian kuullessaan. Sen pitää erottua muusta melodiasta jollain tavalla, jotta se jää korosteisena mieleen. Tämän saavuttamiseen Blume tarjoaa kolme erilaista melodista tekniikkaa – äänialan muutoksen, rytmikan muutoksen, ja tauottamisen.

Melodiassa korkeimmat nuotit näyttäytyvät aina korosteisina tunnehuippuina, joten kappaleen nimen tai sen osan sijoittaminen kertosäkeistön korkeimpaan kohtaan voi olla hyvä tapa korostaa sitä. Näin tapahtuu esim. Logicin ja Ryan Tedderin kappaleessa *One Day*.

The image shows a musical score for the song "One Day" by Logic and Ryan Tedder. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a tempo of 94 bpm. The key signature has one flat (Bb). The first staff starts with a treble clef and a key signature of Bb. The second staff starts with a bass clef and a key signature of Bb. The lyrics are written below the staves. The first staff has the lyrics "And may - be one day I'll be wi - ser." and the second staff has the lyrics "'Cause ba - by one day I'll be fur - ther from here." The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords (F, F/A, Bb, Eb7).

Nuottiesimerkki 2. Ote Logicin ja Ryan Tedderin kappaleen *One Day* (säv. san. Sir Robert Bryson Hall II, Ryan Tedder, Arjun Ivatury & Kevin Randolph 2018) kertosäkeistöstä.

Toisaalta myös muuta melodiaa matalammat äänet erottuvat selkeästi joukossa. Tämä voi olla toimiva tehokeino esimerkiksi kappaleessa, jonka kertosäe päättyy kappaleen nimeen. P!nk:n kappaleessa *Try* (säv. san. Michael Busbee & Ben West 2012) kertosäkeistö loppuu kappaleen nimen toistoon, joka lauletaan melodisesti oktaavia matalammalta kuin kertosäkeistön huippukohta. Kertosäkeistön melodia viestii tekstin voimaannuttavaa päättäväisyyden tunnetta, matalan melodisen lopun ja tekstillisen toiston rauhoittaessa kertojan muistuttamaan itseään ainoan mahdollisen ratkaisun yksinkertaisuudesta.

01'01"

♩ = 104

G

Just be - cause it burns does - n't mean you're gon - na

2 D A(add4) Bm

die. You got to get up and try, try, try.

Detailed description: This block contains a musical score for the chorus of Pink's song 'Try'. It is in 4/4 time with a tempo of 104 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'Just be - cause it burns does - n't mean you're gon - na die. You got to get up and try, try, try.' Chord symbols G, D, A(add4), and Bm are indicated above the staff. A rehearsal mark '01'01"' is placed above the first measure.

Nuottiesimerkki 3. Ote P!nk:n kappaleen *Try* (säv. san. Michael Busbee & Ben West 2012) kertosäkeistöstä.

Rytmisesti kappaleen nimeä voi korostaa esimerkiksi säveltämällä sen aika-arvoiltaan pidempiin nuotteihin kuin sitä ympäröivän tekstin. Mitä enemmän jokin elementti kappaleessa saa aikaa, sitä merkityksellisempänä se näyttäytyy. David Guettan ja Sian kappaleen *Titanium* (säv. san. Sia Furler, David Guetta, Giorgio Tuinfort & Nick van de Wall 2011) kertosäkeistössä kappaleen nimi nousee tekstistä melodisesti korkeimmalle, ja sijoitetaan rytmisesti pisimpiin nuotteihin.

01'01"

♩ = 125

Ab Bb Gm Cm

You shoot me down, but I won't fall. I am ti - ta - ni - um

5 Ab Bb Gm Cm Ab

— You shoot me down, but I won't fall. I am ti - ta - ni - um —

Detailed description: This block contains a musical score for the chorus of David Guetta and Sia's song 'Titanium'. It is in 4/4 time with a tempo of 125 beats per minute. The key signature has four flats (Bb, Eb, Ab, Db). The melody is written on a single staff. The lyrics are: 'You shoot me down, but I won't fall. I am ti - ta - ni - um'. Chord symbols Ab, Bb, Gm, and Cm are indicated above the staff. A rehearsal mark '01'01"' is placed above the first measure.

Nuottiesimerkki 4. Ote David Guettan ja Sian kappaleen *Titanium* (säv. san. Sia Furler, David Guetta, Giorgio Tuinfort & Nick van de Wall 2011) kertosäkeistöstä.

Tämänkin tekniikan kohdalla tärkeässä roolissa on ennen kaikkea rytmikan kontrastisuus. Myös tiheästi rytmitetty melodia voi olla tehokas koukku, jos sitä edeltävät rytmit

painottuvat pidempiin aika-arvoihin ja tauotettuun melodiaan. Esimerkki tällaisesta rytmisestä ratkaisusta on Dua Lipan *Levitating* (säv. san. Dua Lipa, Clarence Coffee Jr., Sarah Hudson, Stephen Kozmeniuk 2020), jonka tekstin päälausetta lukuun ottamatta kaikki fraasin osat painottavat 1. ja 3. iskua, joko neljäsosanuotilla tai pisteelliseen kahdeksasosanuottiin perustuvalla charleston-rytmillä. 4. iskulle osuva 16-osina laulettu *Levitating*-sana erottuu täten hyvin ympäristöstään.

00'37"

♩ = 103

Bm F#m7 Em7 Bm

I got you, moon light, you're my, star - light. I need

3 Bm F#m7 Em7 Bm

you all night. Come on dance with me. I'm le - vi - ta - ting.

Nuottiesimerkki 5. Ote Dua Lipan kappaleen *Levitating* (säv. san. Dua Lipa, Clarence Coffee Jr., Sarah Hudson, Stephen Kozmeniuk 2020) kertosäkeistä.

Toinen Blumen tarjoama rytmisen tehokeino on taukojen käyttö. Pienen tauon sijoittaminen juuri ennen kappaleen nimeä auttaa painottamaan tulevaa lausahdusta hienovaraisesti ja puheenomaisesti. Vastavuoroisesti myös tauko heti kappaleen nimen jälkeen auttaa kuulijaa rekisteröimään juuri kuulleensa sanat, koska uutta informaatiota ei tule heti käsiteltäväksi, ja teksti saa korostaisen paikan samankaltaisesti kuin kappaleen nimen pitkiin nuotteihin sävelletäessä. Näin on toimittu mm. Anna Puun *Säännöt rakkaudelle*-kappaleessa (säv. san Knipi Stierncreutz, Lasse Kurki & Jukka Immonen 2013), jonka kertosäkeen lauseet on rytmitetty niin, että kappaleen nimen molemmilla puolilla on tauko, jolloin sanapari "säännöt rakkaudelle" jää tekstistä helpommin mieleen.

01'09"

$\text{♩} = 64$

Mei-dän täy-tyy kek-si-ä sään-nöt rak-kau-del-le ja ra-kas-taa

nii-den ra-jois-sa, hil-jen-tää ris-teyk-siin a-jois-sa. Mei-dän täy-tyy

kek-si-ä sään-nöt rak-kau-del-le, ja ra-kas-taa

nii-den ra-jois-sa, kään-ty-ä ko-tiin a-jois-sa.

Nuottiesimerkki 6. Ote Anna Puun kappaleen Säännöt rakkaudelle (säv. san Knipi Stierncreutz, Lasse Kurki & Jukka Immonen 2013) kertosäkeistöstä.

Kaikkia näitä keinoja voi käyttää myös minkä tahansa muun tekstin osan, kuin kappaleen nimen korostamiseen. Popmusiikille tyypillisiä ovat erilaiset koukut, joiden tarkoitus on jäädä kuulijan mieleen, ja koukuttaa kuuntelemaan kappale uudelleen. Hyödyntämällä näitä tekniikoita eri kohdissa on mahdollista luoda kappaleeseen useampia sävellyksellisiä kohtia, jotka painuvat kuulijan mieleen ja toisaalta luovat kontrastia toisiinsa ja täten pitävät sävellyksen mielenkiintoisena. Tekniikoita voi myös eri tavoin yhdistellä toisiinsa, kuten esitellyissä esimerkeissäkin on nähtävissä.

5.1 Word painting yleisesti

Word painting (Käytetään myös termiä text painting, suom. sävelmaalailu tai sanamaalailu) tarkoittaa sävellystekniikkaa, jossa laululyriikassa esiintyviä sanoja korostetaan musiikillisesti erilaisilla tavoilla. Tekstin tapahtumille pyritään luomaan musiikillisia vastineita, esimerkiksi liikkeen ja sen suuntien ja nopeuden suhteen. Word paintingillä voidaan hyödyntää niin melodiaan, harmoniaan, rytmiin kuin tuotantoonkin liittyviä ilmiöitä. Eri instrumentteja on käytetty läpi länsimaisen musiikin historian kuvastamaan erilaisia reaali maailman ääniä linnunlaulusta hälytysajoneuvoihin ja tuulen huminasta räjähdysiin. Säveltämisen lisäksi word paintingiä voi hyödyntää myös sovituksessa ja tuotan-

nossa. Vapaan assosiaation avulla taitava lauluntekijä voi löytää myös yllättävämpiä yhteyksiä ja keinoja tukea tekstiä. *Switched On Pop*-podcastissa (Olivia Rodrigo's "Driver's License" is a full throttle power ballad 2021) Charlie Harding ja Nate Sloan huomauttavat Olivia Rodrigon *Driver's License* -kappaleesta (säv. san. Olivia Rodrigo & Daniel Nigro 2021) sen säkeistöjen rakentuvan 7 tahdin kierroille. Popmusiikissa olemme kuulijoina vahvasti ehdollistuneet rakenneosien etenevän 4 tahdin kokoisissa osissa. Tämä ns. puuttuva tahti ajaa kappaletta eteenpäin, minkä voi nähdä sävellyksellisenä tehokeinona autolla ajamisesta kertovassa kappaleessa.

Word paintingiä on ilmennyt aikoinaan jo gregoriaanisessa kirkkolaulussa (Krasnicki 2007), jossa pienet musiikilliset elementit vastasivat tiettyjä sanoja. Edelleen ilmiötä on ollut nähtävissä barokkimusiikissa ja muussa länsimaisessa taidemusiikissa, usein erilaisiin uskonnollisiin teksteihin yhdistyen. Moderni popmusiikki tarjoaa yhä useampia tilaisuuksia hyödyntää tätä ajattelutapaa kielen kehittyessä yhä vapaammaksi, ja musiikin tuotantotapojen kehityksen mahdollistaessa kaiken mitä voi päässään kuvitella.

Tekstissä mainittavia liikkeitä on luontevan tuntuista merkata vastaavilla melodian liikkeillä. Tätä ajattelutapaa voi viedä pidemmälle korostamalla samankaltaisesti tekstissä mainittuja asioita, joihin nämä liikkeet assosioituvat. Esimerkiksi taivaan tai lentokoneen kappaleessa mainitessa voi tuntua loogiselta sijoittaa melodiaan korkea nuotti, sillä nämä asiat ovat ylhäällä. Kiipeäminen kuvaa myös ylöspäin suuntautuvaa liikettä, mutta se on luonteeltaan hitaampaa kuin vaikkapa lentäminen, jolloin melodian nousun on myös loogista olla hitaampaa. Tämä synnyttää myös melodiaan jännitettä, mikä tunnetasolla tukee kiipeämisen raskasta luonnetta. Tämänkaltaista ajattelutapaa voi viedä yhä eteenpäin erilaisin luovin tavoin eri tilanteissa.

Tutkimuksessaan *Emotion Painting: Lyric, Affect, and Musical Relationships in a Large Lead-Sheet Corpus* (2018) Sophia H. Sun ja Michael Scott Cuthbert tutkivat word paintingiä analysoimalla 1895 kappaleen nuotti- ja lyriikka-aineistoa tietokoneavusteisen data-analyysin keinoin. Tutkimuksen mukaan negatiivisiin tunteisiin viittaavilla sanoilla on positiivisiin tunteisiin viittaavia sanoja suurempi tendenssi mm. sijaita rytmisesti heikoilla tahdinosilla ja sijoittua aika-arvoiltaan lyhyempiin nuotteihin. Positiivisiin tunteisiin viittaavat sanat toisaalta korreloivat useammin korkeampien nuottien kanssa ja muodostivat suurempia intervaleja nuottiympäristönsä kanssa. Yllättävyyteen assosioituvat sanat puolestaan korreloivat muita sanoja enemmän dissonoivien sävelten kanssa.

Erityisesti country-musiikille tyypillinen melodinen ilmiö on ns. breikki laulussa. Tällä tarkoitetaan äkillistä siirtymistä rintaäänestä falsettiin ja takaisin. Tämänkaltaisen rekisterinvaihto luo ääneen rikkoutuvan vaikutelman. Tutkimuksessaan *An Association Between Breaking Voice and Grief-related Lyrics in Country Music* (2010) Brandon Paul ja David Huron toteavat näiden breikkien olevan usein vahvasti yhteydessä surulliseen lyriikkaan. Sävellys- ja lauluteknisesti tällaisella valinnalla voi tehokkaasti tukea lyriikan haikeutta. Esimerkiksi useissa Haporadion kappaleissa käytetään hyväksi tätä ilmiötä, Aki Tykin laulaessa yksittäisiä ylös hyppäviä säveliä falsetillaan. Nämä osaltaan auttavat luomaan kappaleiden sävellyksiin hänen sanoituksilleen tyypillistä melankoliaa.

Ja mi-nä luo - pui - sin kai-kis-ta lu-pauk- sis - ta-ni ja tol-kun
ää-nen toi - veis - ta jos sä o-li-sit vie-lä pie - nim-män het - ken mun.

Nuottiesimerkki 7. Ote Haporadion Puhui linnuista -kappaleen (säv. Aki Tykki & A.H. Haapasalo san. Aki Tykki & Inka Nousiainen 2017) toisesta kertosäkeistöstä. Falsetissa laulettu ääni on korostettu punaisella värillä.

5.2 Melodia

Yksi tyypillisimpiä tapoja korostaa sanoitusta melodialla on melodian muotojen avulla. Melodiset fraasit voidaan jakaa kaaren muodoltaan kolmeen eri kategoriaan – nouseviin, laskeviin ja staattisiin. Nouseva melodia kerää energiaa ja on luonteeltaan kysyvä, kun taas laskeva melodia purkaa ja on luonteeltaan vastaava. Staattinen melodia jatkaa energiaa ja on luonteeltaan toteava. Melodian muotoihin liittyvien tunneassosiaatioiden (nouseva melodia voi tuntua mm. iloiselta ja toiveikkaalta, kun taas laskeva surulliselta) lisäksi niitä hyödynnetään usein varsin suoraviivaisesti, kun lyriikassa puhutaan erisuuntaisista liikkeistä, tai korkeuksista. Jos lyriikassa puhutaan maahan putoamisesta tai veden sukeltamisesta, voi tekstiä korostaa laskevalla melodialla. Staattiset melodiat eivät neutraalin luonteensa vuoksi usein näyttäytyä korostavina ratkaisuinä. Äärimmillään vietyä tuki esimerkiksi yhden ainoan sävelen toistaminen voi luoda melodista jännitettä, ja sanoituksen viitatessa paikallaan pysymiseen se voi olla myös toimiva tehokeino.

You Raise Me Up -kappaleen (säv. Rolf Løvland, san. Brendan Graham 2002) kertosäkeistö on hyvä esimerkki tekstin ja melodian muotojen yhteispelistä. Melodia nousee ja on tunteellisella tasolla hyvin voimauttava, lyriikan puhuessa toisen ihmisen ylös nostamisesta.

The image shows a musical score for the song "You Raise Me Up". It consists of two staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of 55. The key signature has one flat (Bb). The first staff contains the lyrics "You raise me up, so I can stand on" with chords Dm and Bb above it. The second staff contains the lyrics "moun tains. You raise me up, to walk on stor-my seas." with chords F/A, C, Dm, Bb, F/A, and C above it. A rehearsal mark "1'34''" is placed above the first staff. A measure rest of 3 is indicated above the third measure of the second staff.

Nuottiesimerkki 8. Ote Secret Gardenin *You Raise Me Up* -kappaleen (säv. Rolf Løvland, san. Brendan Graham 2002) kertosäkeistöstä.

Vaikka jälkimmäinen melodia laskeekin sanojen "raise me up" kohdalla on pidemmän fraasin kaaren muoto yhä nouseva you-sanan c-sävelestä up-sanan f-säveleen. Myös uuden melodisen huippukohdan saavuttaminen raise-sanan kohdalla painottaa vaikutelmaa.

Justin Timberlaken kappaleessa *What Goes Around... Comes Around* (säv. san. Justin Timberlake, Tim Mosley & Nate Hills 2005), kertosäkeen melodian muodot korostavat tekstin päälausetta laskeutumalla hiljalleen fraasin alusta hypätäkseen takaisin ylös fraasin klimaksisäveleen sanojen "back around" kohdalla, palaten melisman kautta lähtösäveleensä fraasin viimeisellä nuotilla. Sama kuvio toistuu aina uudelleen. Detaljitasolla voi myös huomata, että jokainen round-tavu liukuu nuotista toiseen, ikään kuin pyöristyen.

1'41"

$\text{♩} = 76$

What goes a - round, goes a round, goes a round, comes all the wa - y

back a - round. _____ What goes a -

round, goes a - round, goes a - round, comes all the wa-y back a round. _____

Nuottiesimerkki 9. Ote Justin Timberlaken kappaleen What Goes Around... Comes Around (säv. san. Justin Timberlake, Tim Mosley & Nate Hills 2005) kertosäkeistöstä.

Melodiat perustuvat eritasoisin jännitteisiin ja purkauksiin. Melodisilla jännitteillä voi pyrkiä korostamaan kappaleen tekstillisiä jännitteitä. Mitä suurempi jännite, tai mitä korostuneemmassa roolissa se on esimerkiksi aika-arvoltaan ja metriseltä sijainniltaan, sitä korostuneempi sen aiheuttama tunne. Vahvoja tahdinosia painottavat jännitteiset sävelet luovat melodiaan odottavan tunteen, jolla voi korostaa tekstissä olevaa ulkopuolisuuden tai muun epävarmuuden tunnetta. Tätä tehokeinoa on käytetty tyylikkäästi Avril Lavignen kappaleessa *I'm With You* (säv. san. Lauren Christy, David Alspach, Graham Edwards & Avril Lavigne 2002), jonka kertosäkeen päämotiivi perustuu pitkiin säveliin, jotka osuvat suhteessa sointuun sen suurelle sekunnille.

00'47"

♩ = 50

It's a damn cold night, trying to figure

4

out this life. Won't you take me by the hand, take me some-where new? I don't

8

know who you are, but I, I'm with you.

Nuottiesimerkki 10. Ote Avril Lavignen kappaleen *I'm With You* (säv. san. Lauren Christy, David Alspach, Graham Edwards & Avril Lavigne 2002) kertosäkeistöstä.

Vastavuoroisesti konsonoivalla melodialla voi pyrkiä viestimään jonkinlaista kuuluvuutta, hyvää oloa, lepotilaa tai kotia. Sointusäveleen purkautuva melodia voi viestiä perille saapumista, erityisesti jos kyseessä on sävellajin toonikasointu ja melodia purkautuu toonikaan. Samaisessa *I'm With You* -kappaleessa tätä hyödynnetään kappaleen lopussa päättämällä kertosäkeen melodia sävellajin toonikalle lauseella "*I'm with you*", mikä kokonaisuutena auttaa välittämään tunteen siitä, että laulun kertoja tuntee olevansa kotona laulun kohteen kanssa ollessaan.

03'28"

♩ = 50

I'm with you. Oh, I'm with you. I'm with you.

Nuottiesimerkki 11. Ote Avril Lavigne kappaleen *I'm With You* (säv. san. Lauren Christy, David Alspach, Graham Edwards & Avril Lavigne 2002) lopusta.

5.3 Harmonia

Harmoniasta ja sen aiheuttamista tunteista puhuttaessa nousee toistuvasti esiin ajatus duurista iloisena ja mollista surullisena. Vaikkei asia olekaan täysin yksiselitteinen, on

siinä paljon perää. Kappaleen harmonialla onkin suuri vaikutus siihen, mitä tunteita kappale herättää kuulijassa. Näitä assosiaatioita voi hyödyntää niin makro- kuin mikrotasolla; kappaleen sävellajissa tai yksittäisten hetkien sointuvalinnoissa.

Yksi selkeimpiä esimerkkejä harmonisesta word paintingistä on Leonard Cohenin *Hallelujah*-kappale (säv. san. Leonard Cohen 1984), jonka ensimmäisessä säkeistössä lauletaan ”*It goes like this, the fourth, the fifth. The minor fall, the major lift.*”, musiikin samalla ilmentäen kaikki nämä tekstissä mainitut musiikilliset liikkeet. Harmonia kulkee neljänneltä asteelta viidennelle, sitten kuudennen asteen mollille ja takaisin neljännen asteen duurile, melodian tasaisesti kohotessa.

♩. = 56

0'22" I IV V vi IV
C F G Am F



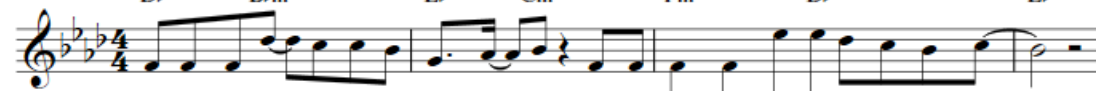
It goes like this, the fourth, the fifth. The minor fall, the major lift.

Nuottiesimerkki 12. Ote Leonard Cohenin Hallelujah-kappaleen ensimmäisestä säkeistöstä (säv. san. Leonard Cohen 1984).

Profeettojen kappaleen *Jokainen kyynel* (säv. Ossi Riita, Juha-Matti Penttinen, Jare Tiihonen & Antti Riihimäki, san. Jare Tiihonen & Kimmo Laiho 2017) kertosäkeistössä käytetään sävellajin jokainen mollisointu, minkä voi ajatella symboloivan tekstissä mainittua ”jokaista kyyneltä”. Kertosäkeistö kierto päättyy kuitenkin aina jännitteiselle 7. asteen duurisoinnulle, mikä tunteellisella tasolla viestii mollissa kulkevan sävellyksen sisällä eteenpäin menemistä.

00'59"

♩ = 101 Fm: VI iv VII v i VI VII
D $\flat$ B $\flat$ m E $\flat$ C $\flat$ m⁷ Fm D $\flat$ E $\flat$



Jo-kai-nen kyy nel on ku ben-sii-nii, siks en kos-kaan pys-ty hi-dast-ta-maan.

Nuottiesimerkki 13. Ote Profeettojen kappaleen Jokainen kyynel (säv. Ossi Riita, Juha-Matti Penttinen, Jare Tiihonen & Antti Riihimäki, san. Jare Tiihonen & Kimmo Laiho 2017) kertosäkeistöstä.

Harmonisten jännitteiden ja lepotilojen tiedostaminen mahdollistaa erilaisten tulkintojen tuomista tekstiin. Sama teksti voi aiheuttaa eri tunnereaktion laulettaessa lepotilassa olevan soinnun päällä, kuin jos kyseessä on jännitteinen sointu. Musiikillisen osakokonaisuuden päättäminen sävellajin toonikasoinnulle taas luo neutraalin tunteen lepotilasta. Tämä voi olla tehokas ratkaisu tekstin käsitellessä esim. kotiin palaamisesta – konkreettisesti tai metaforisesti. Näin on tehty esim. Kanye Westin ja Chris Martinin kappaleessa *Homecoming* (säv. san. Kanye West, Chris Martin & Warrryn Campbell 2008), jonka kertosäkeen viimeiset säkeet ”*I’m coming home again, maybe we can start again*” päättyvät sekä harmonisesti että melodisesti toonikalle. Kappaleen mollisävellajista johtuen tämä musiikillinen kotiinpaluu ei kuitenkaan kuulosta kovin iloiselta. Tämä tukee hyvin kappaleen tarinaa - kertoja haaveilee entisen kumppaninsa kanssa yhteen palaamisesta hänen palatessaan kotiin.

♩ = 87 01'08"

Em: i
Em

VII
D/F#

III
G

iv
Am

Do you think a-bout me now and then? Do you think a-bout me now and then?___

3

VI
C

v
Bm⁷

i
Em

v
Bm⁷

'Cause I'm co-ming home a - gain. ___ ...ing home a - gain.

5

i
Em

VII
D/F#

III
G

iv
Am

Do you think a-bout me now and then? Do you think a-bout me now and then?___

7

VI
C

v
Bm⁷

i
Em

Oh! Now I'm co-ming home a gain. ___ May-be we could start a-gain.

Nuottiesimerkki 14. Ote Kanye Westin ja Chris Martinin *Homecoming*-kappaleen (säv. san. Kanye West, Chris Martin & Warrryn Campbell 2008) kertosäkeistöstä.

Silk Sonicin kappaleessa *Leave the Door Open* (säv. san. Bruno Mars, Brandon Anderson, Dernst Emile II & Christopher Brody Brown 2021) musiikillista kotiinpaluuta puolestaan vältellään hienosti kappaleen tarinaa tukien. Tekstin käsitellessä metaforisen oven auki jättämistä – toisen ihmisen odottamista siltä varalta, että hän haluaisi astua sisään

tämän elämään – välttelevät soinnut sävellajin toonikaa ja luovat näin odottavan tunnelman sävellykseen. (Silk Sonic's Retro Soul (with Tayla Parx) 2021) Kappale alkaa C-duurissa, mutta säkeistön aikana toonikasointu esiintyy vain lyhyenä siirtymäsointuna. Pre-chorukseen mentäessä kappale moduloi hetkellisesti Eb-duuriin, palatakseen sieltä alkuperäisen sävellajin dominantin avulla alkuperäiseen sointukiertoon, yhä vältellen toonikaa. Viimein, kertosäkeistön viimeisellä sanalla harmonia saapuu Cmaj7-sointuun, jonka lisäsävel antaa tähänkin sointuun pienen jännitteen. Tästä siirrytään jännitteisen välidominantin kautta takaisin säkeistöön pidättävään sointukiertoon.

Intro ♩ = 74 00'00"

C: IV $\text{F}^{\flat}\text{maj7}$ V G/F iii Em^7 vi Am

Verse

5 IV $\text{F}^{\flat}\text{maj7}$ V G/F iii Em^7 vi Am^7 V G/B I C

9 IV $\text{F}^{\flat}\text{maj7}$ V G/F iii Em^7 vi Am^7 V G/B I C vi Am^7 V G/B I C

PreChorus

13 Eb: I $\text{E}\text{b}^{\flat}\text{maj7}$ IV $\text{A}\text{b}^{\flat}\text{maj7}$ IV $\text{A}\text{b}^{\flat}\text{maj7}$ iii Gm^7 ii Fm^7 C: V $\text{G}^{13}(\text{sus}4)$

Chorus

17 C: IV $\text{F}^{\flat}\text{maj7}$ V G/F iii Em^7 vi Am

21 IV $\text{F}^{\flat}\text{maj7}$ V $\text{G}^{13}(\text{sus}4)$ I $\text{C}^{\flat}\text{maj7}$ V/ii $\text{A}^7(\text{b}9_{45})$

Nuottiesimerkki 15. Ote Silk Sonicin kappaleen Leave the Door Open (säv. san. Bruno Mars, Brandon Anderson, Dernst Emile II & Christopher Brody Brown 2021) harmoniasta.

Soinnuista puhutaan usein musiikillisina väreinä. Sama melodia kuultuna eri soinnun päälle rinnastuu tunteellisella tasolla asian näkemisenä uudessa valossa – osa informaatiosta on samaa, mutta suhteessa ympäristöönsä se välittyy eri lailla. Tämä on tyypillistä

popmusiikille melodioiden ollessa usein modaalisia ja toisteisia. Samaa melodista päätäkää saatetaan kappaleen kuluessa toistaa useamman eri soinnun päällä. Tällä voi pyrkiä viestimään esimerkiksi epävarmuutta, kuten Yungblud *Mars*-kappaleessaan (säv. san. Dominic Harrison & Matt Schwartz 2020), jonka kertosäkeessä hän toistaa aina kolme kertaa saman kysymyksen lähes identtisellä melodialla, sointujen pohjalla vaihtuessa joka toistokerralla.

The musical score for Yungblud's 'Mars' is presented in two systems. The first system shows a melody in 4/4 time with a tempo of 83 bpm. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (half). This melody is repeated three times with different harmonic contexts: F major (F:IV), D minor (iv Dm), and F major (I F). The lyrics are: 'Is there a - ny life__ on Mars?__'. The second system shows the same melody repeated three times with the same harmonic contexts: F major (F:IV), D minor (iv Dm), and F major (I F). The lyrics are: 'Is there a - ny life__ on Mars?__' and 'Yeah, yeah...'. The score is in 4/4 time with a tempo of 83 bpm. The key signature has one flat (Bb).

Nuottiesimerkki 16. Ote Yungbludin kappaleen *Mars* (säv. san. Dominic Harrison & Matt Schwartz 2020) kertosäkeistöstä.

Popmusiikille on tyypillistä sävellajiin kuuluviin kolmisointuihin pohjautuva harmonia. Yksittäistä lainasointua hyödyntämällä voi kuitenkin luoda kappaleen harmoniaan vahvan tunteellisen latauksen. Näistä tyypillisin on duurisävellajissa neljännen asteen modaalinen mollilaina, joka luo kappaleen harmoniaan kauniin haikean tunteen, kuten esimerkiksi Mikael Gabrielin *Intiaanikesän* (säv. san. Axel Ehnström, Mikael Sohlman, OP Vuorinen, Tido Nguyen 2021) kertosäkeen lopussa. Kertosäkeistön alun laskeva bassolinja auttaa myös tukemaan tekstin herkkää tunnetta.

00'51"
♩ = 130

Ab: I
Ab

V
Eb/G

vi
Fm

IV
Db

Jo-ku päi - vä sä kuo-let, mut kaik - ki-na mui-na sä e - lät. Jo-ku päi

6

I
Ab

V
Eb/G

vi
Fm

IV
Db

vä sun huo-let on pois - sa kun mul-las-sa le-päät. Jo-o-oo,

10

ii
Bbm

V
Eb

iii
Cm

vi
Fm

V
Eb/G

— jos o-saat nau-raa kat - ke-tak-ses, miks_ et nau-rais tä-nään? Niin voit it-

14

I
Ab

V
Eb/G

ke - ä sit_ kun ei au - rin - ko nou - se - kaan e -

16

vi
Fm

iv
Dbm

I
Ab

nää, ei - kä tuu_ in - ti - aa - ni - ke - sää.

Nuottiesimerkki 17. Ote Mikael Gabrielin Intiaanikesä-kappaleen (säv. san. Axel Ehnström, Mikael Sohlman, OP Vuorinen, Tido Nguyen 2021) kertosäkeistöstä.

Tätä plagaalista mollikadenssia (iv – I) on hyödynnetty saman haikeuden tunteen aiheuttamiseen myös mm. sellaisissa kappaleissa, kuin Christina Aguilera *Beautiful* (säv. san. Linda Perry 2002), Oasiksen *Don't Look Back In Anger* (säv. san. Noel Gallagher 1996), Radioheadin *Creep* (säv. san. Albert Hammond, Colin Greenwood, Ed O'Brien, Jonny Greenwood, Mike Hazlewood, Philip Selway & Thom Yorke 1992) ja The Beatlesin *In My Life* (säv. san. Paul McCartney & John Lennon 1965).

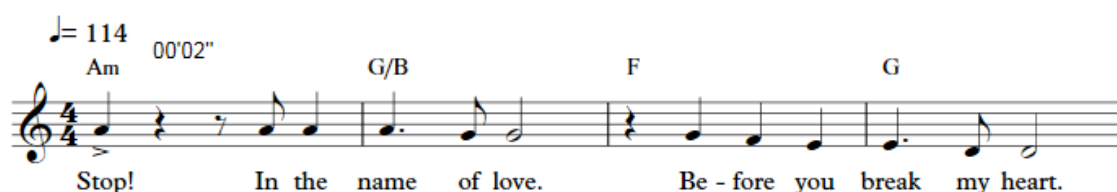
5.4 Rytmikka ja taukojen käyttö

Kirjassaan *The Art of Songwriting* (2016, 23) Andrew West viittaa psykologi Frieda Goldman-Eislerin tutkimukseen ihmisen puherytmistä, ja havaintoon, että yllättävämpiä sanoja edeltää yleensä pidempi tauko ja että tauot ovat suhteessa puheen tunteeseen. Toinen tutkimus puolestaan osoitti, että ihminen yleensä rytmittää lauseitaan asettamalla niiden loppuun pienen tauon, mikä auttaa kuuntelijaa jäsentämään kuulemaansa. Tä-

mänkaltaisia psykologisia kommunikaatioon liittyviä ilmiöitä voi hyödyntää myös säveltäessään tekstiin. Voisiko tarkkaan sijoitetulla tauolla tuoda tekstin tunteen vahvemmin esille, tai antaa aikaa sulatella merkittävää yksityiskohtaa?

Lyriikassa voidaan myös itsessään viitata aikaan viittaaviin asioihin kuten kiireeseen, taukoon tai odotukseen. Näitä voi halutessaan pyrkiä korostamaan sävellyksen rytmikalla. Myös jotkin abstraktimmat ilmiöt tekstissä voivat assosioitua tiettyntyyppiseen rytmiseen informaatioon. Erilaisista liikkeeseen viittaavista ilmauksista esim. liitämiseen tai kellumiseen liittyvät ilmaukset assosioituvat helposti pidempiin, legatona laulettuihin säveliin, kun taas juoksemisen mainitseva lyriikka voisi olla loogista säveltää rytmisesti tiheämmäksi. Jos teksti viittaa hidastumiseen, voi melodian rytmiä hidastaa, tai päinvastoin. Jotkut liikettä kuvaavat sanat saattavat viitata myös tämänkaltaisiin ominaisuuksiin sitä suoraan sanomatta.

Ilmeisimmillään tätä ajattelua voi hyödyntää, jos tekstissä viitataan pysähtymiseen kuten The Supremesin kappaleessa *Stop! In The Name Of Love* (säv. san. Brian Holland & Lamont Dozier 1965), jossa stop-sanaa seuraa tauko. Tämä tauko yhdistettynä melodiin huippukohtaan auttaa myös välittämään musiikillisesti sanan huutomaisuuden.



Nuottiesimerkki 18. Ote The Supremesin kappaleen *Stop! In The Name Of Love* (säv. san. Brian Holland & Lamont Dozier 1965) kertosäkeistöstä.

Dua Lipan kappaleen *Don't Start Now* (säv. san. Dua Lipa, Caroline Ailin, Emily Warren, Ian Kirkpatrick 2019) toisessa säkeistössä lauletaan, kuinka laulun kohteena olevasta entisestä kumppanista toipuminen vaati aikansa. Tätä ajan tarvetta korostetaan hienovaraisesti sijoitetulla tauolla.

1'04"

♩ = 124

Aren't you the guy who tried to hurt me with the word "good
 5 D(add9) Em11
 bye"? Though it took some time to
 7 Bm7(add11) Gmaj7 D(add9)
 sur- vive you, I'm bet- ter on the ot- her side.

Nuottiesimerkki 19. Ote Dua Lipan kappaleen Don't Start Now (säv. san. Dua Lipa, Caroline Ailin, Emily Warren, Ian Kirkpatrick 2019) toisesta säkeistöstä.

Melodia noudattelee säkeistön alussa etabloidun fraasin muotoa, mutta pidentää lauseen keskelle sijoitettua taukoa kahdeksasosanuotilla. Tähän word painting -tekniikkaan viittasivat myös Charlie Harding ja Nate Sloan kyseistä kappaletta käsitellessään *Switched On Pop* -podcastissaan (Dua Lipas' Disco Fever 2020). Toinen samassa jaksossa havaittu word painting -ilmiö liittyi kappaleen tuotantoon ensimmäisessä säkeistössä, joka alkaa sanoilla *"Did a full 180"*, viitaten täysikäännökseen. Tämä toteutetaan musiikillisesti bassolla ylhäältä alas soitetulla glissandolla, jonka päätteeksi intron utuinen syntetisaattoriäänimaisema vaihtuu rytmikkääseen disco-komppiin.

Toisenlainen esimerkki rytmisestä text paintingistä on Luis Fonsin ja Daddy Yankee'n hitti *Despacito* (säv. san. Luis Rodriguez, Erika Ender & Ramón Ayala 2017), jonka nimi tarkoittaa suomeksi "hitaasti". Kertosäkeistön alkaessa *despacito*-sanalla koko kappale hidastuu rakenneosaan johtavalla tahdilla, palaten takaisin alkuperäiseen tempoonsa tahdin ensimmäisellä iskulla. Kappaleen melodian ollessa varsin kuudestoistaosa-painotteinen, aiheuttaa sanaan sijoitettu neljäsosien käyttö jo itsessään myös tekstin viestimää hidastusta. Rytmien hidastuminen ja kappaleen pääsanon korostuminen näkyy selkeästi kappaleen nuotinnoksesta.

1'14"

$\text{♩} = 89$

Bm G D

4 A rit. Bm A tempo

Des - pa - ci - to...

6 G D A

Nuottiesimerkki 20. Ote Luis Fonsin ja Daddy Yankee'n kappaleen Despacito (säv. san. Luis Rodriguez, Erika Ender & Ramón Ayala 2017) kertosäkeistöön siirtymästä.

Tietyt sanat voivat ohjata suoraan valintoihin liittyen näiden kohdalla laulettavien nuottien pituuteen. Esimerkiksi Junon ja Rosin kappaleessa *Hätäaraketteja* (säv. san. Jon Korhonen, Joni Rahkola, Erkki Mela, Sami Tamminen 2019), kertosäkeistössä lauletaan ”*Kolme lyhyttä, kolme pitkää*”. Kertosäkeen esittäjä Rosi laulaa lyhyttä-sanat tavut lyhyinä kahdeksasosina, kun taas pitkää-sanat tavut hiukan pidempinä. Lisäksi kappaleen introssa on hyödynnetty tuotannollista word paintingiä aloittamalla kappale S.O.S.-viestin morsetuksella.

00'06"

$\text{♩} = 104$

C#m A E

Kol-me ly - hyt-tä, kol-me pit - kää, kol-me ly - hyt-tä.

Nuottiesimerkki 21. Ote Junon kappaleen *Hätäaraketteja* feat. Rosi (säv. san. Jon Korhonen, Joni Rahkola, Erkki Mela, Sami Tamminen 2019) kertosäkeistöstä.

Word paintingiä käyttämällä voi myös halutessaan tuoda musiikkiin leikkisyyttä ja huumoria. Tämä vaikutelma syntyy helpoiten valitun tehokeinon ollessa niin räikeä, että kuulija kiinnittää siihen todennäköisesti huomionsa. Matka maailman ympäri -yhtyeen kappaleessa *Kaikki on vielä edessä* (säv. san. Miro Palokallio 2018) tämä saavutetaan c-osassa tahtilajia vaihtamalla, mikä luo tuplamerkityksen tekstissä mainituille numeroille.

01'30"

♩ = 142

Ab Bb Cm F

Sun pi- tää tart - tuu kiin - ni kaik - keen uu - teen.

5 Ab Bb Cm F Ab

Kun mu-sa lop - puu nel- jään, tans-si vie - lä kuu - teen...

Nuottiesimerkki 22. Ote Matka maailman ympäri -kappaleen Kaikki on vielä edessä (säv. san. Miro Palokallio 2018) c-osasta.

5.5 Tekstin ja musiikin välinen dissonanssi

Sanoituksen merkitysten korostaminen sävellyksellä ei toki ole mikään itseisarvo. Liiallinen word paintingin käyttö voi luoda kuulijalle vaikutelman, että hänen älykkyytensä aliarvioidaan ja asiat väännetään rautalangasta, tai tehdä sävellyksestä ja tuotannosta epäluontevan tuntuksen. Joissain tilanteissa tietoisesti sanoituksen kontrastoiminen eri tunnetta viestivällä sävellyksellä voi olla oivallinen tehokeino luomaan tarinaan ristiriitaa ja näyttämään tunteiden kirjon monipuolisuus. Iloisen sävellyksen liittäminen surulliseen tekstiin voi viestiä vaikkapa eskapismia, kuinka laulun kertoja yrittää paeta omia surullisia ajatuksiaan tai peittää niitä ulkopuolisilta. Erilaiset kontrastit ja vastakkainasettelut ovat tarkoituksenmukaisesti käytettynä pop-lyriikassa ja taiteessa ylipäänsä antoisaa maaperää tunteiden välittämiseksi. Robynin *Dancing On My Own* (säv. san. Robyn & Martin Berger 2010) on hyvä esimerkki kappaleesta, joka sävellyksensä ja tuotantonsa puolesta on tanssittava, positiivisen kuuloinen pop-kappale. Lyriikka kuitenkin kertoo tarinaa hahmosta, joka katsoo surullisena entistä kumppaniaan suutelemassa jotakuta toista, samalla kuin tämä itse tanssii yksin. Iloinen tanssipop maalaa musiikillisesti tuon neonvalojen värittämän tanssilattian, joka viestii hauskanpitoa, mutta jonka keskellä laulun kertoja näyttäytyy surullisena sanojensa valossa. Samankaltainen kontrasti on hyvin tyypillistä Quentin Tarantinon elokuville, joissa sen sijaan, että niihin varta vasten sävelletäisiin oma soundtrack, Tarantino usein käyttää jo olemassa olevia kappaleita ja kontrastoi kepeää ja iloista musiikkia rankkoihin ja visuaalisesti raakoihin kohtauksiin.

6 Tuotanto

Tuotannolla tarkoitetaan popmusiikissa kappaleen saattamista äänitteeksi. On yhä harvinaisempaa, että kappaleesta kirjoitettaisiin erillinen sovitus partituuriksi, tai että bändi olisi tehnyt kappaleen sovituksen liveinä ja tämä sitten äänitetään ja tuotetaan studiossa. Modernissa popmusiikissa sovitus syntyy usein käsi kädessä tuotannon kanssa – eri osia vähitellen äänitettäessä – ja tästä johtuen tulen käsittelemään näitä osa-alueita saman otsikon alla. Instrumentaation ja muun sovittamisen lisäksi tuotannollisilla ratkaisuilla voidaan vaikuttaa mm. äänitteen dynamiikkaan, tilaan ja luoda kiinnostavia yksityiskohtia kappaleeseen erilaisten efektien avulla. Tuotanto ohjaa sitä, miltä kappale äänitteellä kuulostaa.

Tuotanto on modernissa popmusiikissa usein vahvasti läsnä jo kappaletta kirjoitettaessa. Cowrite-tilanteissa lyriikka ja sävellys saattavat syntyä myös jo puolivalmiin tuotannon pohjalta, tai kaikkia osa-alueita saatetaan edistää samaan aikaan toinen toistaan ruokkien. Tämä mahdollistaa parhaimmillaan sen, että kappaleen kaikki osa-alueet rakennetaan tarkasti tukemaan samaa tunnetta ja tarkoitusta. Tuotanto määrittää vahvasti sitä, mihin genreen kappale assosioituu instrumentaation ja muiden esteettisten valintojen avulla. Instrumentaation lisäksi merkittäviä tuotannollisia keinoja tukea tekstiä ovat mm. dynamiikka ja laulutuotanto.

David Bowien *Space Oddity* -kappaleessa (säv. san. David Bowie 1969) tuotanto maalaa kaiuilla ja Stylophone-syntetisaattorin futuristisilla soundeilla musiikkiin avaruusmaisen tunnelman. Instrumentaaliväliosaan johtava nopea nousu assosioituu kokonaisuudessa raketin lähtölaukaisuun, ja sitä seuraava atonaalinen vireennousu viestii raketin katoamista vähitellen näköpiiristä avaruuteen. Vastaavana efektinä voi esimerkiksi tutkan piippaavaa ääntä käyttää perkussiivisena elementtinä kappaleessa, jonka tekstissä liikutaan merellä. Jos taas teksti sijoittuu tai viittaa menneeseen aikaan, voi instrumenttivalinnoilla ja tuotantosoundilla pyrkiä kuulostamaan tuon aikakauden musiikilta. Näin on tehty Teflon Brothersin *Maradona (Kesä '86)* -kappaleessa (säv. san. Risto Asikainen, Kyösti Salokorpi & Mikko Tamminen 2014), jonka 80-lukuun sijoittuvaa tarinaa tuetaan käyttämällä tuon aikaisia syntetisaattorisoundeja.

Myös tuotannossa voidaan hyödyntää word painting -tekniikoita. Yksinkertaisimmillaan tämä voi liittyä tekstissä mainitun instrumentin tai muun asian kuten tuulen tai linnunlaulun äänen käyttämistä kappaleen taustalla. Toisaalta word painting voi olla myös paljon

abstraktimpaa, tai kulkea pidempiä päättelyketjuja. Tästä esimerkkinä Billie Eilishin kappale *Everything I Wanted* (säv. san. Billie Eilish O'Connell & Finneas O'Connell 2019), jonka toisessa säkeistössä Eilishin laulaessa *"I tried to scream, but my head was underwater."*, on underwater-sanan kohdalla kappaleen tuottaja Finneas käsitellyt lauluraitaa taajuuskorjaimella ylätaajuudet leikaten, ja kaiuttaen niin, että se kuulostaa veden alla lauleltulta. Käytännössä vain tuottajan mielikuvitus on rajana sille, miten eri tavoin tekstistä voi löytää perusteita tuotannollisille ratkaisuille. Toki, mitä monimutkaisempia päättelyketjuja asiayhteyksille rakentaa, sitä vaikeampaa niitä on kuulijana havaita. Jos ne kuitenkin auttavat tunteen välittämässä, on niillä paikkansa. Pop-tuotanto koostuu suuresta määrästä erilaisia päätöksiä, joten niille perusteiden löytäminen jo olemassa olevasta materiaalista on aina hyvä lähtökohta.

6.1 Instrumentaatio

Bändivetoisessa musiikissa kappaleiden instrumentaatio nojaa tyypillisesti bändin instrumentteihin. Bändien vähentyessä ja sample-instrumenttien kehittyessä instrumentaatiolle ei tänä päivänä ole juuri rajoitteita ja se voi vaihdella laajasti saman artistin tuotannossa. Näitä valintoja voi muiden tekijöiden lisäksi ohjailla myös laulun teksti. Jos esimerkiksi tekstin tapahtumat sijoittuvat tanssilattialle, voi olla perusteltua käyttää tanssimusiikissa tyypillisiä instrumentteja rumpusoundeista syntikoihin ja housejousiin¹. Toisaalta on runsaasti esimerkkejä kappaleista, joiden nimessä mainitaan kappaleessa käytetty soitin (esim. *While My Guitar Gently Weeps*, *Piano Man*, *Mandoliinimies*, *Kitara taivas ja tähdet*, *Hanuri*).

Modernissa instrumentaatiossa, syntetisaattorisoundit usein muistuttavat äänenväritään perinteisempiä akustisia soittimia. Tätä ajattelua voi laajentaa myös näihin instrumenttivalintoihin. Toisaalta eri soittimien äänenväri saattaa luoda assosiaation erityyppisistä materiaaleista. Ohut moduloiva syntetisaattorimatto voi kuulostaa ikään kuin lasiselta. Usein eri syntetisaattoreissa onkin oletusääniä, eli ns. presettejä nimettynä *"Glassy Pad"* ja vastaavilla nimillä. Tekstissä puhuttaessa vaikkapa lasinsirpaleista, voi tällaisten soundien käyttö auttaa luomaan tekstiin sopivaa tunnelmaa.

Tyypillisin tapa lyriikalle ohjata instrumentaatiota on se, että tekstissä mainitaan jokin soitin, joka soi kappaleessa. Esimerkiksi Sannin kappaleessa *Rokkenroll-elämää* (säv.

¹ housejousilla housemusiikille tyypillisiä synteettisiä jousisoundeja, joilla soitettu korkea urkupiste tai linja luo kappaleeseen tietynlaista nostetta

san. Sanni Kurkisuo & Jurek 2019) toisen säkeistön alkaessa säkeellä *"Soitetaan akka-rii"*, seuraa fraasia akustisella kitaralla soitettu melodinen vastaus. Samankaltaista word painting -tekniikkaa on käytetty isommassa roolissa Fleur Eastin kappaleessa *Sax* (säv. san. Fleur East, Edvard Førre Erfjord, Henrik Michelsen, James Abrahart & Camille Purcell 2015), jonka kertosäkeistö päättyy lauseeseen *"If you wanna hear me sing, you better play that sax"*. Tätä seuraavassa instrumentaaliosassa (ns. droppi) pääroolissa on saksofonilla soitettu riffi.

Instrumentaationkin osalta asiayhteydet voivat kuitenkin olla myös monimutkaisempia. Lukas Leonin kappaleessa *Rooma* (säv. san. Jaakko Kiuru, Jimi Pääkallo, Samuel Kovanen, Lukas Leon & Jare Tiihonen 2019) ensimmäinen säkeistö alkaa sanoilla *"Rakkaus on kuopperaa, kaunista mut harvoin onnellista loppuu"*. Oopperan mainitseminen ohjasi meitä tuotantovaiheessa ajattelemaan, että kappaleen taustassa voisi käyttää jotain laulullista elementtiä. Näin säkeistöön valikoitui säestäväksi harmoniseksi elementiksi synteettinen kuorolaulu-sämpel. Toisena tuotannollisena word painting -tekniikkana kappaleessa on käytetty tulitikun syttymisen ääntä kertosäkeistön lopussa säkeiden *"Me leikittiin tulella, ja nyt palaa unelmat"* keskellä.

6.2 Laulutuotanto

Tuotannollisesti kappaleen tekstiä voi tukea erityisesti laulutuotannollisilla ratkaisuilla, sillä tällöin tuotannolliset ratkaisut kohdistuvat itse sanoihin. Laulutuotannolla voi tehdä dynaamisia ratkaisuja esim. laulutuplausten ja -harmonioiden muodossa. Tuplauksilla tarkoitetaan saman laulajan identtisesti laulamia lauluraitoja, joilla laulusoundiin saadaan tiettyä isoutta. Tyypillisesti pop-kappaleessa laulutuplaukset tehdään kertosäkeeseen, jolloin se saadaan tuntumaan tuotannollisesti isommalta kuin sitä edeltävä säkeistö. Isompien rakenneosien lisäksi näin voidaan myös merkata yksittäisiä sanoja tai fraaseja korostamaan tekstistä. Varsinkin rap-musiikissa on tyypillistä, että pääraidan (ammattijargonilla puhutaan usein anglismilla liidi/lead-raita) lisäksi äänitetään lisäksi 1-2 raitaa, joilla ainoastaan tuplataan säkeiden riimisanat. Tällä riimi saadaan erottumaan kuulijalle paremmin. Myös pääraidan soundia muuttamalla voidaan korostaa tekstistä haluttua sanaa, muutoksen vetäessä kuulijan huomion puoleensa.

Tuottaja Jack Antonoffin mukaan laulutuotannon tulee peilata sitä, mitä laulussa sanotaan. Jos teksti kuulostaa siltä, että sitä lauletaan yhdelle ihmiselle, tätä voi tuotannollisesti tukea kuivalla, kaiuttomalla raidalla ilman laulutuplauksia. Tekstin viestin intiimiys

voi kadota, jos sanat lauletaan useammalla kuin yhdellä äänellä. Jos taas kertoja on lähempänä kaikkitietävää jumalhahmoa, tulee laulututannon tukea tätä runsailla kaiuilla, tuplauksilla ja harmonioilla. (Sonically enhancing the meaning of songs with Jack Antonoff 2020)

Sillä hetkellä, kuin laulaja tuplaa omaa lauluansa, olemme poistuneet todellisuudesta. Ja se on ok. Pidän itsekin laulujen tuplaamisesta, kuorojen rakentamisesta, jne. Nämä ovat vain asioita, jotka tulee ottaa huomioon suhteessa lyriikkaan ja siihen mitä kappale on ... Tällaisista asioista olen hyvin tietoinen – lyriikka yhteydessä tuotantoon, miksi tässä on kaikua, miksi tuplaamme lauluja. (Taylor Swift Producer, Jack Antonoff — Pensado's Place #478, 2020)

Lauluraitojen runsaalla määrällä voi myös luoda konkreettisesti tunteen siitä, että teksti lauletaan isolla porukalla. Jos kappaleessa on tekstillisesti ja sävellyksellisesti jokin kohta, johon halutaan luoda yhteislaulullinen tunne kuulijalle, voidaan tämä saavuttaa tämänkaltaisilla ns. futiskuoroilla (nimitys tulee jalkapallokatsomoissa usein harrastetusta kovaäänisestä yhteislaulusta). Tätä on hyödynnetty mm. Queenin *We Will Rock You* -kappaleessa (säv. san. Brian May 1977), jossa vuorottelevat Freddie Mercuryn soololaulufraasit, ja isosti unisonossa laulettu ”*We will, we will rock you!*” -vastaukset. Samaa tehokeinoa on käytetty myös tämän innoittamassa Robinin esittämässä *Boom Kah* -kappaleessa (säv. Jimi Constantine, Risto Asikainen, san. Jimi Constantine, Risto Asikainen, Mikael Sohlman & Dan Tolppanen 2013).

Billie Eilishin kappaleessa *Bad Guy* (säv. san. Billie Eilish O’Connell & Finneas O’Connell 2019), kertosäkeen lopussa Eilishin laulaessa ”*I’m the bad guy*”, muuttuu hänen äänensä väpättäväksi ja matalaksi. Tuottaja Finneas on luonut tämän efektin kopiaimalla kappaleen lauluraidan, jonka virettä hän sitten muutti oktaavia matalammaksi. Tätä madallettua ääniraitaa hän sitten käsitteli tremolo-efektillä, jonka nopea äänenvoimakkuuden modulointi luo lauluun epäluonnollisen värinän. Tämä epäluonnollisuus tuo fraasiin persoonallisen, kauhumaisen tunteen, joka tukee lauseen väitettä. Tämänkaltaiset laulututannolliset detaljit ovat hyvin tyypillisiä Billie Eilishin kappaleille. Samassa kappaleessa on kuultavissa Eilishin naurua, jonka virettä on manipuloitu korkeammaksi, muuttaen naurun kauhuelokuvamaiseksi kikatukseksi, mikä entisestään auttaa tukemaan tekstin tunnelmaa. (Billie Eilish and Finneas Break Down Her Hit Song ‘Bad Guy’ 2019) Yleisemmällä tasolla Eilishin kappaleiden laulututannoille on tyypillistä hyvin intiimi tunnelma, joka saadaan hiljaa – lähes kuiskaten - lauletuilla lauluraidoilla, runsaalla tuplausten ja harmonioiden käytöllä, ja lauluraitojen vahvalla kompressoinnilla. Näin laulu saadaan tuntumaan ilmalta ja intiimiltä, mutta silti soimaan tarvittavalla voimakkuudella. Tämä ohjaa kuulijan keskittymään lauluraitaan ja lyriikkaan sitä säestävien elementtien sijasta.

Tämänkaltaisen tuotantotekniikan hetkittäisellä hyödyntämisellä voi pyrkiä korostamaan tekstiä merkityksellisiä kohtia, joissa esimerkiksi yritetään viestiä kertojan haurautta. Äärimmäisen hiljaa laulettu ääni kuulostaa usein siltä, kuin se voisi rikkoutua hetkenä minä hyvänsä.

Laulusoundia tämänkaltaisilla tuotannollisilla keinoilla manipuloimalla (esim. virettä ja viireen formanttia muuttamalla) voi myös luoda vaikutelman kertojaäänien vaihtumisesta. Yhdysvaltalaisyhtye Twenty One Pilotsin konseptialbumilla *Blurryface* kappaleiden tarinoissa kulkee laulaja-lauluntekijä Tyler Josephin keksimä kuvitteellinen *Blurryface*-niminen hahmo, joka kuvastaa hänen epävarmuuksiaan ja pelkojaan. (Twenty One Pilots Explain Why Their Album Is Called “Blurry Face” 2015). Eri kappaleissa tämä hahmo saa äänensä kuuluviin erilaisten tuotannollisten tekniikoiden avulla. *Stressed Out*-kappaleen (säv. san. Tyler Joseph 2015) loppusoitossa toistuu sama lyriikka, kuin aiemmin c-osassa. Tällä kertaa kuitenkin Josephin normaalin äänen sijasta, synkkä madallettu ääni laulaa sanat *“We used to play pretend, used to play pretend, money. We used to play pretend, wake up you need the money”*. Tämä muutos äänikuvassa symboloi kertojan pimeää puolta, päänsisäisiä ääniä, jotka stressaavat lapsuuttaan nostalgisoivaa hahmoa. Vastaavia kertojaäänien vaihtumisia voi tukea laulutuotannolla myös hienovaraisemmin pienillä muutoksilla laulusoundiin ja tilaan. Esimerkiksi laulun kaikujen muutoksella pienestä tilasta suurempaan voi pyrkiä viestimään muutosta päänsisäisestä monologista ääneen lausuttuun tekstiin, tai intiimistä puheesta julistukseen.

Modernissa popmusiikissa lauluja editoidessa usein saatetaan leikata laulufraasien välisiä hengityksiä pois. Hengityksen ääniä voi kuitenkin käyttää myös tietoisina tuotannollisina keinoina tukemaan tekstin tarinaa. Ilmeisimmillään tämä voi olla toimiva efekti laulun lyriikassa suoraan mainittaessa hengittäminen. Tuure Boeliuksen kappaleessa *Hengitä* (säv. san. Henna Sariola & Jurek 2020) soi koko kappaleen taustalla toistuva luuppi hengitysääniä. Vapaammin assosioimalla kuitenkin käyttötapojen mahdollisuudet laajenevat erilaisiin teksteihin, joissa viitataan hengästymistä aiheuttaviin asioihin, kuten urheiluun. Näin Jurek on tehnyt tuotannossaan Antti Tuiskun kappaleeseen, *Mä hiihdän* (säv. Jurek, Aku Rannila, Kalle Lindroth, san. Saara Törmä 2017), jonka vahvasti efektoidut hengitys-sämpleet luovat tehokkaasti draamaa kappaleen tekstiin, joka kertoo ylipääsemisen vaikeudesta ylämäkeen hiihtämisen kielikuvaa hyödyntäen. Toisaalta syvä hengitys tai huokaus voisi toimia viestimään laulunkertojan pyrkimystä rauhoittaa itseään kappaleessa, jonka tekstissä puhutaan turhautumisesta.

Antti Granlundin (2020) analysoidessa Ruusut-yhtyeen Kevätuhri-albumin tekstejä Antti x Antti -podcastissa (105. Ruusujen Kevätuhri-albumin tekstianalyysistä ja parhaita tv-tunnareita, 2020), tekee kiinnostavan havainnon, kuinka *Haamuasema*-kappaleessa (säv. Alpo Nummelin, Miikka Koivisto, Ringa Manner, Samuli Kukkola, san. Lauri Levola, Alpo Nummelin, Ringa Manner 2020) tuotanto tukee kertosaäkeen tekstiä. Kappaleen kertosaä alkaa lauseilla ”*Just ku aloit tuntee mua, mä aloin vähän feidautua. Muutuin läpi-kuultavaksi, askel askel askeleelta.*” Ensimmäisessä kertosaäkeessä laulutuoanto on neutraali, mutta toisessa sitä efektoidaan kaiku- ja säröefektien sekä autotunen avulla. Lauseiden toistuessa kolmannen kerran, taustalle jäävät vain jouset, ja laulu kuulostaa näin efekteineen luonnottomalta ja etäiseltä, korostaen tekstissä mainittua ”feidautumista”.

6.3 Muu tuotanto

Foley-äänillä tarkoitetaan alun perin elokuvanteosta tuttuja äänitehosteita, joita jälkikäteen äänitettynä lisätään kohtauksiin. Äänet voivat olla periaatteessa mitä vaan askelten äänistä saranoiden narinaan ja tuulen huminasta aseiden laukauksiin. Tekniikka on nimetty sen kehittäjän, ääniteknikko Jack Foleyn mukaan, joka toimi Hollywoodissa 1920-luvulta kuolemaansa asti 1967. (Almo 2016) Elokuva- ja televisiotuotannon lisäksi foley-äänten käyttö on nykyään yleinen tekniikka myös modernin popmusiikin tuotannossa. Foley-ääniä käytettäessä popmusiikin tuotannossa ei äänitehosteilla ole kuvaa, johon äänimaisemaa yritetään luoda, vaan tehosteet korostavat yleensä juurikin laululyriikkaa.

Foley-äänien käytössä on runsaasti tilaa tuottajan omille assosiaatioille. Tehosteita kannattaa käyttää säästeliäästi, mutta taitavasti käytettynä ne voivat tukea musiikkia tehokkaasti. Foley-äänet eivät yleensä ole luonteeltaan melodisia, joten niiden sovituksellinen rooli on useimmiten joko perkussiivinen, tai ei-musikaalinen taustaelementti. Esimerkiksi Finneasin kappaleessa *Break My Heart Again* (säv. san. Finneas O’Connell 2018) on introsta lähtien musiikin taustalla ajoittain kuultavissa iPhoneen ääniä tekstiviestin kirjoittamisesta ja lähettämisestä. Nämä tehosteet auttavat maalaamaan kuulijalle kuvan siitä, että kappaleen lyriikka on kertojan kirjoittamia tekstiviestejä laulun kohteelle.

Spotify-ennätyksiä rikkonut *Driver’s License* (säv. san. Olivia Rodrigo & Daniel Nigro 2021) on eroballadi, jossa Olivia Rodrigo laulaa entisen kumppaninsa kotikadulla autolla ajamisesta. Daniel Nigron tuottama kappale alkaa oven aukeamisella ja avainten kili-

nällä, joita seuraa tasaisesti piippaava turvavyömerkkiäni. Tähän pulssiin yhtyy seuraavaksi piano soittamaan samaa nuottia, ja kappale liukuu sulavasti äänimaisemasta musiikkiin.

Samankaltaisen tehokeinon voi kuulla Billie Eilishin kappaleessa *i love you* (säv. san. Billie Eilish O’Connell & Finneas O’Connell 2019), jossa Billien laulaessa *“Up all night on another red eye. Wish we never learned to fly”*, voi taustalla kuulla lentokoneen turvallisuusohjeistuksen sekä lentokoneen nousun, joka johdattaa EDM-musiikissa käytettyjen *riserien* (hiljalleen äänenvoimakkuudeltaan ja vireeltään nouseva valkoinen kohina) tavoin kappaleen seuraavaan osaan. Eilishin tuottajaveli Finneas käyttää paljon tämänkaltaisia pieniä detaljeja lelu-uunista hammaslääkärin poraan tuotannoissaan. (Billie Eilish is a Different Kind of Pop Star (ft. FINNEAS) 2019) Taylor Swiftin *Cardigan* (säv. san. Taylor Swift & Aaron Dessner 2020) puolestaan alkaa korkokenkien kopisevalla äänellä katukivetystä vasten, Swiftin laulaessa *“Vintage tee, brand new phone, high heels on cobble stones”*. (folklore: taylor swift’s quarantine dream 2020) Tällainen foley-äänten käyttö auttaa tuomaan kappaleeseen visuaalisuutta ja elokuvamaisen tunnelman, musikin kytkeytyessä reaali maailman ääniin.

Luonteeltaan iskumaisempia sämplejä käytetään usein rumpu- ja perkussiokuvioiden tuottamiseen. Tällainen tehosteiden käyttö on tyypillistä erityisesti rap-musiikissa, jossa sämplääminen kuuluu vahvasti musiikin perinteisiin. Esimerkiksi virvelirummun iskuja voi hyvin tuplata tai korvata erilaisilla äänillä oven kolahduksesta tulitikun raapaisuun. Näitä tekniikoita käytetään usein tuomaan musiikkiin tietynlaista orgaanisuutta ja omaperäisyyttä, mutta perusteita näillekin valinnoille voi löytää kappaleen lyriikasta. Mainittu oven kolahdus voi olla looginen soundivalinta kappaleelle, jossa puhutaan riitelystä ja ovien paiskomisesta, tai tulitikun raapaisu palamista metaforisesti käsittelevään kappaleeseen. Pink Floydin *Money*-kappaleessa (säv. san. Roger Waters 1973) kassakoneen kilahdus ja kolikoiden kilinä on oleellinen osa kappaleen tunnelmaa ja tunnistettavuutta. Samankaltaista elementtiä on käyttänyt myös M.I.A. kappaleessaan *Paper Planes* (säv. san. Maya Arulpragasam, Wesley Pentz, Topper Headon, Mick Jones, Paul Simonon, & Joe Strummer 2008), jonka kertosäkeessä lauletaan *“All I wanna do is... And... And take your money.”* Tauot fraasien välissä täyttyvät aseiden ja kassakoneen äänillä, ollen lähes osa sanoitusta. Yhdessä lyriikka ja nämä ääniefektit maalaavat kuvan ryöstöstä.

Sovituksen ja tuotannon yksi päätehtäviä on ohjata kuulijan fokusta. Eri elementtejä kokonaisuudesta esiin nostamalla tai poistamalla tuottaja voi vaikuttaa siihen, mihin kuulija

kiinnittää huomionsa. Etenkin suhteellisella äänenvoimakkuudella on suuri vaikutus, siihen mikä elementti nousee esiin, mutta tähän voi vaikuttaa myös tilan, liikkeen, rekisterin ja soundin avulla. Lauluraita ja lyriikka ovat popmusiikissa lähes aina miksauksen keskiössä ja täten fokuksessa. Tuotannolla voidaan vaikuttaa edelleen siihen, mitkä osat tekstistä nousevat yli muiden.

Yksi tyypillinen keino tälle on säästävien elementtien tauottaminen tai hiljentäminen, sekä sovituksen yksinkertaistaminen. Kun instrumenttitasolla on vähemmän informaatiota prosessoitavana, keskittyy kuuliija automaattisesti enemmän niihin elementteihin, mitkä ovat jäljellä – eli lauluun. Erityisesti rap-musiikissa käytetään runsaasti ns. beat stoppeja, eli räppiä säästävään musiikkiin leikataan lyhyt tauko, ikään kuin DJ:n vaimentaessa taustan hetkellisesti live-tilanteessa. Näin hetkellisesti kappaleessa soi ainoastaan laulu, joten lyriikka luonnollisesti sen rooli korostuu.

Tätä tekniikkaa on hyödynnetty mm. Pyhimyksen kappaleessa *Heitä mut pois* (säv. Ellie Honkanen, Miika Pessa & Mikko Pennanen, san. Ellie Honkanen & Mikko Kuoppala 2020), jonka toisen säkeistön lopussa Pyhimyksen räpäessä säkeet ”*Perus, sä sovit täysin mun profiiliin. Sanon tän nyt – älä päästä mua sun kotiisi. Me ei kuuluta yhteen, mut kerro mulle mitä vittua mä nyt teen.*” tuottajat Pessa ja Supboe ovat katkaisseet kappaleen taustan viimeisen lauseen kohdalla, mikä nostaa sen erityiseen fokukseen ja auttaa tukemaan kysymyksen aggressiivisesti ilmaistua surua ja epävarmuutta.

Samankaltaista efektiä voi hyödyntää myös perinteisemmin tuotetussa pop-kappaleessa, kuten Anssi Kela tekee kappaleessaan *Levoton tyttö* (säv. san. Anssi Kela 2013), jonka toisessa pre-choruksessa komppi ja muut soittimet katkeavat hetkellisesti Kelan laulaessa ”*Sä sanot et sydän seisahtuu aina kuin aivastaa*”. Tämän seisahtuu-sanan kohdalle ajoittuva musiikillinen pysähdys on samalla esimerkki tuotannollisesta word paintingistä.

7 Yhteenveto ja pohdinta

Opinnäytetyöni tavoitteena oli kerätä yhteen laaja kattaus erilaisia tapoja, miten pop-kappaleen lyriikkaa voi tukea musiikillisilla elementeillä ja ilmiöillä. Työssäni laulunkirjoit-

tajana olen kokenut merkitykselliseksi sen, että musiikki ja teksti kommunikoivat keskenään ja kertovat samaa tarinaa. Kappaletta sävelletessä ja tuotettaessa joutuu tekemään loputtoman määrän mikrotason päätöksiä, joten jos niille valinnoille voi löytää perusteita teoksen muista elementeistä, kannattaa niitä hyödyntää.

Selkeyden vuoksi päätin lähestyä aihetta runsaasti esimerkkiteoksia analysoimalla. Musiikin luominen on varsin abstraktia, mistä johtuen teoreettisten yleistysten esittäminen on vaikeaa ja niiden hahmottaminen lukijalle hankalaa. Esimerkkien avulla kykenin nostamaan esiin erilaisia sävellyksellisiä ja tuotannollisia detaljeja, jotka muodostavat yhteyksiä kappaleen lyriikkaan. Työni lukijat voivat siten halutessaan kuunnella itse nuo kyseiset esimerkkikappaleet, ja tarkastella miten esiteltyt detaljit vaikuttavat kappaleen tunteeseen. Pysin löytämään mahdollisimman monenlaisia esimerkkejä siitä, kuinka sävellyksellisillä ja tuotannollisilla valinnoilla voi korostaa tekstiä ja kuinka tämänkaltaista ajattelua voi soveltaa itse.

Aiheesta ei ole tehty kovin paljoa tutkimusta. Huomasin, että tyypillisesti tutkimusten käsitellessä lyriikkaa, ei puhuta sen suhteesta musiikkiin, vaan tekstistä itsestään. Vastavuoroisesti musiikkia käsittelevissä tutkimuksissa lyriikka sivuutetaan yhä usein täysin. Tästä johtuen tälle tutkimukselle tuntui olevan selkeästi oma paikkansa, mutta toisaalta myös lähteiden löytäminen oli ajoittain vaikeaa. Popmusiikki ylipäänsä ei ole taiteenlajina kovin akateeminen, ja alan ammattilaisten ajatuksia voikin löytää enemmän haastatte- luista, podcasteista ja opetusvideoista kuin akateemisista julkaisuista. Musiikin tutkimiseen liittyy aina runsaasti subjektiivista tulkintaa, mutta pyrin esittämään tulkintojeni tu- eksi mahdollisimman selkeää analyysia, sekä viittaamaan muiden tekemiin havaintoihin, jotka tukevat näkemyksiäni.

Tutkimuksen toteutustavan vuoksi tulokset eivät tarjoa tilastojen kaltaisia suoria vastauk- sia esiteltyjen tekniikoiden yleisyydestä, eikä monissa tapauksissa voi olla varmaa tietoa kappaleen tekijöiden intentioista. Keskityin työssäni enimmäkseen yksityiskohtiin, joilla voi korostaa yksittäisiä osia tekstistä, sen sijaan, että olisin etsinyt vastauksia siihen, kuinka mikäkin teksti tulisi parhaiten säveltää alusta alkaen. Osa musiikin – ja taiteen ylipäänsä – hienoutta on juuri se, ettei ole mitään absoluuttista oikeaa tapaa toteuttaa teos. Loppujen lopuksi kaikessa on kyse estetiikasta ja subjektiivisista mielipiteistä.

Tutkimuksen aihe on erittäin laaja, ja tästä syystä käsittelin kutakin esimerkkiä suhteelli- sen tiiviisti. Aiheen pitäminen laajana tuntui kuitenkin relevantilta, koska aihetta ei ole

aiemmin juuri tutkittu. Halusin kirjoittaa tietynlaisen lähtöpisteen popmusiikin ja lyriikan analyysille. Aiheeseen liittyvää jatkotutkimusta voisi hyvin kohdentaa tarkemmin, keskittyen yhteen musiikin osa-alueeseen kerrallaan. Data-analyysia hyödyntämällä aihetta voisi lähestyä tutkimalla suuria määriä musiikkia tiettyjen parametrien osalta ja pyrkiä luomaan tilastoja tässä työssä esitettyjen ilmiöiden yleisyydestä. Toisaalta aihetta voisi myös tutkia luomalla uutta musiikkia ja vertailemalla kuulijoiden tunnereaktioita eri sävellyksiin samasta tekstistä. Tämänkaltaisella vertailulla voisi esittämieni näkemysten tueksi saada vahvistusta työssä käsiteltyjen tekniikoiden vaikutuksesta.

Tämän työn kirjoittaminen on kehittänyt minua laulunkirjoittajana ja auttanut minua jäsentämään omia työskentelytapojani. Olen tekijänä varsin sanoituskeskeinen, ja olen tästä syystä ennenkin pyrkinyt luomaan musiikkiini yhteyksiä sen lyriikkaan. Tämän opinäytetyön tekeminen on kuitenkin pitänyt nuo ajatukset erityisen pinnalla omassa tekemisessäni, samoin kuin muiden musiikkia kuunnellessani, ja auttanut löytämään tuohon ajatteluun uusia tasoja ja tekniikoita toteuttaa sitä. Olen huomannut, että tämä ajattelutapa on yleistä monille modernissa popmusiikin huipputekijöillä, ja saanut vahvistusta omille intuitioilleni siitä, mikä saa lyriikan laulamaan. Uskon, että tästä työstä voi olla hyötyä kaiken tasoisille laulunkirjoittajille. Erityisesti uskon tästä hyötyvän tekijöiden, jotka eivät ole tottuneet ajattelemaan lyriikan roolia musiikissa. Tämän opinäytetyön lukeminen ja sen käsittelemien ajatusten tutkiminen voi avata säveltäjille ja tuottajille uusia työkaluja heidän työhönsä, ja opettaa katsomaan ja kuuntelemaan popmusiikkia hie-
man uudesta näkökulmasta.

Lähteet

Almo, L. 2016. Why Is It Called Foley Anyway? Cinemontage. <https://web.archive.org/web/20180613090128/http://cinemontage.org/2016/02/called-foley-anyway/>

Billie Eilish and Finneas Break Down Her Hit Song 'Bad Guy'. 2019. The Rolling Stone. Youtube-videoalusta. Julkaistu 16.12.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=kpx2-EMfdbg>

Blume, J. 1999. 6 Steps to Songwriting Success. The Comprehensive Guide to Writing and Marketing Hit Songs. New York: Billboard Books

Douek, J. 2013. Music and Emotion – a Composer's Perspective. Frontiers in Systems Neuroscience. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnsys.2013.00082/full>

Dylan, B. 2017. Nobel Lecture. NobelPrize.org. Nobel Media AB 2021. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/dylan/lecture/>

Granlund, A. & Hietala, A. 2020. 105. Ruusujen Kevätuhri-albumin tekstianalyysessä ja parhaita tv-tunnareita. Antti X Antti. Podcast. Julkaistu 5.10.2020. <https://soundcloud.com/anttixantti>

Harding, C. & Sloan, N. 2019 Billie Eilish is a Different Kind of Pop Star (ft. FINNEAS). Switched on Pop. Podcast. Julkaistu 31.12.2019. www.switchedonpop.com

Harding, C. & Sloan, N. 2020. Dua Lipa's Disco Fever. Switched on Pop. Podcast. Julkaistu 14.1.2020. www.switchedonpop.com

Harding, C. & Sloan, N. 2020. folklore: taylor swift's quarantine dream. Switched on Pop. Podcast. Julkaistu 28.7.2020. www.switchedonpop.com

Harding, C. & Sloan, N. 2021. Olivia Rodrigo's "Driver's License" is a full throttle power ballad. Switched on Pop. Julkaistu 19.1.2021. Podcast. www.switchedonpop.com

Harding, C. & Sloan, N. 2021. Silk Sonic's Retro Soul (with Tayla Parx). Switched on Pop. Podcast. Julkaistu 7.4.2021. www.switchedonpop.com

Kielitoimiston sanakirja. 2020. <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/Loppusointu>

Krasnicki, T. 2007. Introit for Sexagesima Sunday. New Liturgical Movement. https://www.academia.edu/4500662/The_Introit_For_Sexagesima_Sunday

Negus, Keith & Astor, Pete. 2015. Songwriters and Song Lyrics: Architecture, Ambiguity and Repetition. Cambridge University Press. <https://www.jstor.org/stable/24736910>

Nichols, E., Morris, D., Basu, S., & Raphael, C. 2009. Relationships Between Lyrics and Melody in Popular Music. International Society for Music Information Retrieval.

<https://www.microsoft.com/en-us/research/wp-content/uploads/2016/11/ismir2009MelodyAndLyrics.pdf>

Pattison, P. 2009. Writing Better Lyrics. The essential guide to powerful songwriting. Cincinnati: Writer's Digest Books.

Paul, B. & Huron, D. 2010. An Association between Breaking Voice and Grief-related Lyrics in Country Music. Empirical Musicology Review. <https://kb.osu.edu/handle/1811/46747>

Salo, H. 2008. Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja. Helsinki: Like.

Savolainen, E. 2001. Paino. Finnlectura. <https://fl.finnlectura.fi/verkkosuomi/Fonologia/sivu172.htm>

Sonically enhancing the meaning of songs with Jack Antonoff. 2020. Mix with the Masters. Youtube-videopalvelu. Julkaistu 1.9.2020. https://www.youtube.com/watch?v=BO_ZUv8fjC4

Stolpe, A. 2007. Popular Lyric Writing. 10 Steps to Effective Storytelling. Boston: Berklee Press.

Sun, S.H. & Cuthbert, M.S. 2017. Emotion Painting: Lyric, Affect, And Musical Relationships in a Large Lead-sheet Corpus. Empirical Musicology Review. <https://emusicology.org/article/view/5889/4974>

Taylor Swift Producer, Jack Antonoff – Pensado's Place #478. 2020. Pensado's Place. Youtube-videopalvelu. Julkaistu 16.9.2020. <https://www.youtube.com/watch?v=X6dy87FyUG4>

Towards a Personal Language of Music | Adam Neely | TEDxHSG. 2019. TEDx Talks. Youtube-videopalvelu. Julkaistu 22.3.2019. <https://www.youtube.com/watch?v=7zi-ukMrlxok>

Twenty One Pilots Explain Why Their Album Is Called "Blurry Face". 2015. MTV. Youtube-videopalvelu. Julkaistu 28.4.2015. <https://www.youtube.com/watch?v=yx44NMDN0ws>

Webb, J. 1998. Tunesmith. Inside the art of songwriting. New York: Hyperion

West, A. 2016. The Art of Songwriting. London; New York: Bloomsbury Methuen Drama.