



Osaamista  
ja oivallusta  
tulevaisuuden  
tekemiseen

Erkki Koivisto

## Mitä lauluntekijän tarvitsee tietää säveltämisestä?

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (YAMK)

Musiikin tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

12.5.2021

Tekijä Otsikko	Erkki Koivisto Mitä lauluntekijän tarvitsee tietää säveltämisestä?
Sivumäärä Aika	82 sivua + 4 liitettä 12.5.2021
Tutkinto	Musiikkipedagogi (YAMK)
Tutkinto-ohjelma	Musiikki
Suuntautumisvaihtoehto	Musiikkipedagogi YAMK
Ohjaajat	Susanna Mesiä, MuT Jere Laukkanen, MuM Antti Kleemola, MuM
<p>Tässä opinnäytetyössä tutkin, mitä lauluntekijän tarvitsee tietää säveltämisestä. Käsittelen aihetta laulunkirjoituksen pedagogiikan ja alempien koulutusasteiden kuten kansanopistojen kontekstissa. Matalan kynnyksen lauluntekijä -koulutuksille on kysyntää, sillä tarvittavat välineet kappaleiden tekemiseen, tuottamiseen ja julkaisemiseen on nykyään lähes kaikkien saatavilla. Lisäksi monet menestyneet lauluntekijät ovat päätyneet alalle ilman pitkää musiikin harrastus- ja koulutustaustaa.</p> <p>Opinnäytetyöni koostuu kirjallisuuskatsauksesta, haastatteluista ja suomalaisten hittikappaleiden analyysistä. Kirjallisuuskatsaus käsittelee lauluntekemistä säveltämisen, sanoittamisen, tuottamisen ja hittien tekemisen näkökulmista. Haastatteluissa on mukana neljä eri koulutusasteilla toimivaa pedagogia ja lauluntekijää sekä yksi ammattilauluntekijä. Kappaleanalyysissä tutkin kolmea suomalaista hittikappaletta vertaamalla niiden tärkeimpien rakenteellisten osien välisiä sävellyksellisiä eroja.</p> <p>Työn aineistosta nousi esille, että lauluntekemisen keskeisimpiä taitoja on osata hallita jännitteitä ja kontrasteja musiikissa. Kontrasti on muutosta suhteessa aikaan tai sopivaa vastakohtaisuutta eri elementtien välillä. Jännite on hetkellinen tilanne, joka herättää mielenkiinnon ja saa täyttymyksen, kun jännite puretaan. Kontrasteilla ja jännitteillä voi pitää kuuntelijan mielenkiintoa yllä. Niitä voi hallita sävellyksellisin keinoin, mutta myös millä tahansa muulla kappaleen elementillä. Kontrastit ja jännitteet on nähtävillä myös analysoiduissa suomalaisissa hittikappaleissa.</p> <p>Laulunkirjoituksen pedagogiikan kontekstissa pedagogin tehtävänä on aineiston mukaan auttaa oppijaa löytämään ja vahvistamaan vahvuuksiaan sekä auttaa häntä kulkemaan siihen suuntaan, mihin hän haluaa mennä. Oppimisprosessia kuvataan aineistossa yhteistyöksi ja yhdessä tutkimiseksi. Oppijoille on hyvä tarjota kattava näkemys koko lauluntekemisen prosessista. Työskentelyä yhdessä muiden kanssa helpottaa se, kun lauluntekijä tuntee lauluntekemisessä yleisesti käytetyt termit, ja osaa tunnistaa ja analysoida lauluntekemiseen liittyviä keskeisiä musiikillisia ilmiöitä.</p>	
Avainsanat	Hitti, lauluntekijä, pedagogiikka, säveltäminen

Author Title	Erkki Koivisto What an Aspiring Songwriter Needs to Know about Composing?
Number of Pages Date	82 pages + 4 appendices 12 May 2021
Degree	Master of Music
Degree Programme	Music
Specialisation option	Music Pedagogy
Supervisors	Susanna Mesiä, DMus Jere Laukkanen, MMus Antti Kleemola, MMus
<p>This thesis examines what a songwriter needs to know about composing. The topic investigates songwriting pedagogy in the context of non-degree seeking education such as adult education institutes. There is a demand for this kind of songwriting education, because nowadays it is easy to write, produce and publish songs at home. Likewise, many successful songwriters have ended up in the industry without formal music education.</p> <p>This thesis is based on a literature review, interviews and analysis of Finnish hits. The literature approaches songwriting from the perspectives of composing, lyric writing, producing, and the process of writing hits. New perspectives were acquired through interviews with four pedagogues and songwriters at different levels of education, as well as one professional songwriter. In the song analysis, three Finnish hit songs are examined to compare the differences in the structural parts.</p> <p>The work highlighted that one of the most important skills in songwriting is to be able to manage tensions and contrasts in music. Here contrast refers to a change in time or a suitable contrast between different elements and tension involves a momentary situation that arouses interest and gets fulfilled when the tension is released. Contrasts and tensions can keep the listener interested. They can be controlled by compositional means, but also by any other element of the song. All Finnish hits that were analyzed in this study featured contrasts and tensions.</p> <p>In the context of songwriting pedagogy, the role of the educator is to help to find and improve the learner's strengths, as well as to help the learners go in the direction of their choice. The learning process is co-working and co-investigation. In the pedagogy, it is good to have a comprehensive view of the whole process of songwriting. Co-writing songs is easier when the songwriter knows the terms commonly used in songwriting and is able to identify and analyze the key phenomena related to songwriting.</p>	
Keywords	Composing, hit, songwriting, pedagogy

## Sisällys

1	JOHDANTO	1
2	KEHITTÄMISTEHTÄVÄ JA SIINÄ KÄYTETYT MENETELMÄT	5
2.1	KEHITTÄMISTEHTÄVÄN TAVOITE JA TUTKIMUSKYSYMYKSET	5
2.2	HAASTATTELU TUTKIMUSMENETELMÄNÄ	6
2.3	HITTIEEN ANALYSOINTI TUTKIMUSMENETELMÄNÄ	8
3	KIRJALLISUUSKATSAUS	10
3.1	MELODIA	10
3.1.1	ASTEIKKO, SÄVELLAJI JA JÄNNITE	11
3.1.2	MELODIAAN KAARI JA LAULETTAVUUS	13
3.1.3	MELODIAAN SÄVELTÄMINEN, TOISTO JA KONTRASTI	14
3.2	HARMONIA	16
3.2.1	SOINTUKIERROT, HARMONIAAN JÄNNITE JA KONTRASTI	16
3.2.2	MELODIAAN SOINNUTTAMINEN	18
3.3	RYTMI	19
3.4	RAKENNE JA MUOTO	21
3.4.1	KAPPALEEN OSAT	22
3.4.2	YLEISIMMÄT RAKENTEET	24
3.4.3	RAKENTEEN HALLINTA, MERKITYS JA JÄNNITE	25
3.4.4	DRAAMAN KAARI	26
3.5	LYRIikka	27
3.5.1	PROSODIA	28
3.5.2	RIIMIT JA RIIMIKAAVAT	29
3.5.3	RYTMI, PAINO JA TAVUT	30
3.6	SOVITUS JA TUOTANTO	31
3.7	”HYVÄ” KAPPALE, HITTI JA KOUKKU	33
3.8	LAULUNTEKEMISEN PEDAGOGIIKKA	36
4	HAASTATTELU	39
4.1	ANDREW WEST	39
4.2	JERE LAUKKANEN	43
4.3	ANTTI KLEEMOLA	47
4.4	LAURA SIPPOLA	50
4.5	AXEL EHNSTRÖM	52

5	LAULUJEN ANALYSOINTI	56
5.1	ANALYYSIMENETELMÄ	56
5.2	ANALYSOITAVAT KAPPALEET	60
5.3	ANALYYSIEN YHTEENVETO JA VERTAILU	70
6	JOHTOPÄÄTÖKSET	73
7	POHDINTA	76
	LÄHTEET	79
	LIITTEET	
	Liite 1. Haastattelukysymykset (suomeksi ja englanniksi)	
	Liite 2. Tiedote tutkimuksesta (suomeksi ja englanniksi)	
	Liite 3. Suostumus tutkimukseen (suomeksi ja englanniksi)	
	Liite 4. Kappaleanalyysin taulukot	

## 1 Johdanto

Olen ammatiltani muusikko, lauluntekijä ja musiikkipedagogi. Olen opiskellut päätoimisesti jokaista ammattiani varten. Olen valmistunut orkesteri- ja yhtyemuusikoksi konservatoriosta ja pianonsoiton pedagogiksi ammattikorkeakoulusta. Lauluntekijäopintoja olen niiden jälkeen opiskellut kansanopistossa sekä ammattiopistossa. Vaikka olen opiskellut musiikkia jo pitkään, on koulutuspolkuni ollut sellainen, etten ole ollut montaa kertaa tunnilla, jossa lauluntekijyyttä olisi pureskeltu tieteellisemmin tai konkreettisemmin musiikin kannalta. Vaikka lauluntekijäkoulutukseni ovat olleet mielekkäitä ja kattavia, on lauluntekijyyden musiikillinen puoli jäänyt niissä mielestäni usein vähälle huomiolle.

Kaikista musiikin opinnoista on ollut minulle suurta hyötyä myös lauluntekemisessä. Monet ammattimaiset säveltäjät ja tuottajat tekevät kuitenkin musiikkia ilman kattavaa musiikkiteorian osaamista tai monipuolista soittotaitoa. Alan palkituimpia ammattilaisia tavatessani olen usein huomannut olevani monelta osalta ”vain” musiikin ylioppinut, ja lauluntekemisen ammattitaito onkin jotain, mistä en ole vielä niin hyvin perillä. Käytännössä tämä asia valkeni minulle, kun pääsin seuraamaan Jukka Immosen työskentelyä. Huomasin, että kovan luokan lauluntekijän ja tuottajan työ on yhdistelmä erilaisia tietotaitoja, kuten musiikin osaamista, teknistä osaamista, lyriikan osaamista sekä jotain lähes mystistä idean löytämistä ja esille tuomista. Vaikka lauluntekemiseen voi ajatella sisältyvän mystiikkaa, onnea ja tähdenlentoja, pystyvät monet ammattilaiset tekemään hittejä hitin perään. Tämä ei voi olla pelkästään onnea, vaan oletan takana olevan valtavasti ammattitaitoa.

Olen päätenyt opettamaan lauluntekemistä, ja siksi olen opettajana pohtinut, mitä keskeisiä musiikillisia asioita tulevien lauluntekijöiden olisi syytä osata. Omat lauluntekijäopintoni ovat olleet pitkälti tekstipainotteisia tai markkinointiin ja musiikkialan verkostoihin keskittyviä. Nämä ovat tärkeitä asioita, mutta tässä työssäni haluan tutkia juuri lauluntekijyyden musiikillista puolta, ja selvittää, mitä asioita lauluntekijän tarvitsee tietää, jotta hän osaa säveltää kappaleen. Koska olen itsekin kaivannut laulun teon musiikillista opetusta enemmän, koen, että sen opettajana minulla on vielä paljon opittavaa.

Konservatorioissa ja ammattikorkeakouluissa on tarjolla ajanmukaista ja kattavaa koulutusta musiikintekijöille ja tuottajille. Tällaiset koulutukset vaativat kuitenkin jo lähtökohtaisesti opiskelijoilta hyvää musiikin ja teorian tuntemusta. Tämän työn tarkoitus on tutkia lauluntekemistä alempien koulutusasteiden kontekstissa niin, että opetettava asia

olisi paketoitavissa esim. kansanopistoasteen koulutukseksi tai jopa itseopiskeltavaksi kokonaisuudeksi. Haluan myös kehittää alempien koulutusasteiden lauluntekijyyden musiikillista opettamista tieteellisempään ja konkreettisempaan suuntaan, sillä omien kokemuksieni mukaan musiikista puhutaan hyvin paljon fiilispohjalta. Ymmärrän, että asiaa on vaikea paketoita kaiken kattavaksi ja kaikille sopivaksi kokonaisuudeksi, sillä musiikkialalle, aivan huippuosajaksikin asti, voi päätyä monelta eri suunnalta. Osa opiskelee instrumenttiopintoja, osa pyrkii tavalla tai toisella poptähdeksi, ja osa ponnistaa alalle esimerkiksi musiikkiteknologiaosaamisen avulla. Haluan kehittää laulunkirjoituksen opetustani siten, että pystyn huomioimaan mahdollisimman monet eri tulokulmat.

Lähtökohtaisesti uskon, että lauluntekijän on hyvä ymmärtää ainakin jotain musiikinteoriasta. Näin hän voi paremmin ratkaista työssään eteen tulevia ongelmia. Tutkittaessa kappaleiden musiikillista puolta on hyvä puhua myös sovituksesta ja tuotannosta, sillä olen tullut siihen käsitykseen, että nykyään säveltävältä lauluntekijältä vaaditaan myös näitä taitoja. Tämän lisäksi uskon, että lauluntekijän on hyvä olla perillä tyyliseikoista, jotta pystyy esimerkiksi arvioimaan, miten kappale sopii sitä esittävälle artistille. On kuitenkin huomioitavaa, että säveltäjä, sovittaja ja tuottaja voivat olla myös eri henkilöitä. Nykyään on yleistä co-writing eli tiimityö, joissa työ voidaan jakaa esimerkiksi siten, että yksi tekee trackin<sup>1</sup>, toinen melodian ja kolmas tekstin. Kaikkia laulunteen osa-alueita ei siis tarvitse osata, jos löytää itselleen sopivan co-write -tiimin. Tässä työssäni olen halunnut pitää musiikillisen puolen tarkastelun mahdollisimman laajana, ja käytännössä käsitellen sekä toplinerin että trackerin osa-alueita. Uskon, että kaikille lauluntekemistä opiskeleville on eduksi, että hänellä on mahdollisimman monipuolinen käsitys lauluntekemisen eri puolista.

Esittelen tässä työssä, mitä säveltämisestä ja tuottamisesta kirjallisuudessa kerrotaan. Lisäksi haastattelen musiikkipedagogeja ja lauluntekijöitä, jotta saan kuvan, miten lauluntekemistä opetetaan, ja millä periaatteilla kappaleita ammattimaisesti tehdään. Vaikka oletan, että lauluntekemisen ammattitaidon oppiminen vaatii ennen kaikkea pitkää työtä ja kokemusta aiheen parissa, niin uskon, että hyvä tapa kehittää itseään niin pedagogina kuin lauluntekijänäkin on tutkia olemassa olevia menestyneitä kappaleita. Siksi analysoin työssäni myös suomalaisia hittikappaleita. Seuraavassa esittelen tarkemmin, miten pyrin jakamaan lauluntekemistä tutkimuksessani pienempiin osiin.

---

<sup>1</sup> Track on se kuultava musiikillinen kokonaisuus ja tuotanto, joka kappaleesta tehdään. Trackin tekijää sanotaan trackkeriksi, ja melodian tekijää toplineriksi.

Melodia tarkoittaa kappaleessa yleensä laulajan laulamaa melodialinjaa tai solistista instrumentaalista melodialinjaa. Tutkin, miten melodiaa sävelletään kappaleen eri osiin, kuten säkeistöön ja kertosäkeistöön. Selvitän, miten vallitseva sointu huomioidaan melodiassa, ja miten melodialla tehdään jännitteitä. Tutkin myös sitä, miten laajalle laulumelodia kirjoitetaan, ja millä korkeudella laulajan rajat huomioiden melodia yleensä kappaleessa on. Selvitän myös, mitä kaikkea melodian osalta on hyvä tietää, kun halutaan tehdä mahdollisimman koukuttava kappale.

Harmonian osalta keskeisenä asiaa on soinnut ja sointukierrot. Omien kokemuksieni mukaan, vaikka kaikki säveltäjät esimerkiksi konemusiikin puolella eivät välttämättä osaa soittaa sointuja, ovat he hyvin tarkkoja sen suhteen, minkälainen harmonia kappaleessa on. Tutkin, miten sointuja ja sointukiertoja käytetään. Oletan, että suurin osa nykymusiikista tehdään mahdollisimman tuttuihin sointukiertoihin, mutta on myös hyvä muistaa, että kaikissa kappaleissa ei ole selkeää harmoniaa kuultavissa.

Rytmi on ilman muuta oleellinen osa kappaletta, ja se voi joskus korvata tuotannossa myös harmonian. Rytmiiän luomiseen ei kuitenkaan välttämättä tarvita rytmisoitinta, vaan se on mukana myös melodiassa ja harmoniassa. Tutkin, mitä säveltävän laulunkirjoittajan tarvitsee tietää rytmistä.

Rakenne on mielestäni tärkeimpiä asioita laulunkirjoituksessa. Olen siinä käsityksessä, että kappaleet tuotetaan usein niin, että rakenne on helposti ennakoitavissa ja seurattavissa. Tutkin yleisiä rakennekaavoja, ja sitä, miten erilaisia rakenteellisia osia käytetään. Uskon, että rakenteiden rikkominen on hyvä tapa tehdä uudenlaista musiikkia, ja toisaalta kun rakenne on selkeä, se mahdollistaa melodiaan, harmoniaan ja rytmiin erikoisimpia ratkaisuja, eikä kuuntelija silti putoa kydistä.

Dramaturgia kulkee mielestäni käsi kädessä rakenteen kanssa. Haluan tutkia sitä, miten draaman kaarta rakennetaan modernissa pop-musiikissa. Pysin kappaleita analysoimalla, sekä kirjallisuudella ja haastatteluilla selvittämään, miten musiikillinen draaman kaari rakentuu.

Tutkin myös, miten lyriikka vaikuttaa sävellykseen. Selvitän, miten lauluntekijä voi huomioida, että melodian ja tekstin tunnelma kohtaavat, ja millä muulla tavoin lyriikka kannattaa sävellyksessä huomioida. Tutkin myös, miten riimit ja riimikaava toimivat.



Suoraan musiikillisten seikkojen rinnalla haluan tutkia laulun tekemistä muistakin näkökulmista. Esimerkiksi kappaleen vuorovaikutteisuus ja kiinnostavuus ovat keskeisiä asioita kappaleissa. Ammattimaiset lauluntekijät osaavat tehdä kerta toisensa jälkeen koukuttavia kappaleita; sellaisia, joissa on jotain kuuntelijaa kiinnostavaa. Uskon, että tämä on ammattitaito, mitä voi opetella. Oletan, että kappaleen kiinnostavuuteen ja vuorovaikutukseen vaikuttaa se, miten lyriikka ja sävellys yksin ja yhdessä toimivat, mutta asiaa voi varmasti tarkastella myös sovituksen ja tuotannon kautta. Tutkin näitä asioita kirjallisuuden ja haastattelujen avulla, mutta koska nämä ovat vaikeasti mitattavia ja subjektiivisia asioita, en hittikappaleanalyysissä keskity mittaamaan näitä sen tarkemmin.

Ajattelen, että laulunkirjoittaminen on hyvin usein myös kappaleiden tuottamista, ja siksi tutkin tässä työssä kirjallisuuden ja haastattelujen avulla myös tuottamista. Markki (2016, 6) kirjoittaa, että elokuvatuottajan tärkeitä ominaisuuksia on se, että osaa tunnistaa raakileideasta tulevan menestyselokuvan, ja että uskaltaa pysyä päätöksensä takana, vaikka muut olisivat eri mieltä. Tämän ajatuksen voi mielestäni rinnastaa myös lauluntekijän ja musiikkituottajan työhön. Selvitän, miten lauluntekijä voi oppia tuottamaan kappaleita, joita kuulijat haluavat kuulla yhä uudelleen. Oletan, että tämä voi vaatia myös riskinottoa, sillä uusilta kappaleilta odotetaan aina jotain uutta ja kiinnostavaa. Uskon myös, että lauluntekijän on hyvä tietää jotain musiikkiteknologiasta ja miksausesta, jotta hän osaa tuottaa kappaleensa ja vaikuttaa sen sointiin. Tutkin haastattelujen ja kirjallisuuden kautta, pitääkö tämä paikkaansa. Kappaleiden analysoinnissa en kuitenkaan pyri menemään syvälle näihin asioihin.

Ylhäinen (2018) kirjoittaa, että vaikka trendit muuttuvat, moni asia hittikappaleissa säilyy. Niissä on esimerkiksi paljon toistoa sekä tarttuvia ja helposti muistettavia melodioita. Lisäksi lyriikat ovat usein helposti ymmärrettävät ja selkeät. (Ylhäinen 2018, 29). Koska analysoin työssäni suomalaisia hittikappaleita, haluan myös tutkia, mitä hittikappaleista kirjallisuudessa kerrotaan. Selvitän, onko suomalaisten hittikappaleiden välillä musiikillisia yhtäläisyyksiä. Tutkin sointukiertoja ja rakenteita, ja selvitän onko niiden melodioista löydettävissä jotain yleisiä lainalaisuuksia.

Olen saanut käsityksen, että suurin osa ammattimaisista lauluntekijöistä on oppinut ammattinsa tekemällä paljon musiikkia – eikä tätä vaihetta voi varmasti millään koulutuksella sivuuttaa. Tämän työn tavoitteena on kuitenkin etsiä lauluntekijyyden kannalta keskeisiä musiikillisia ja sävellyksellisiä asioita – jotta voin pedagogina rakentaa niistä tarkoituksenmukaisen aloituspaketin sellaiselle, joka haluaa kehittyä laulunteossa, jopa

ammattitason lauluntekijäksi. Uskon, että tästä työstä on käytännön hyötyä opetustyöhöni sekä lauluntekemiseeni, ja toivon mukaan tästä on hyötyä myös muille laulunkirjoittamisen opettajille ja lauluntekijöille.

## 2 Kehittämistehtävä ja siinä käytetyt menetelmät

### 2.1 Kehittämistehtävän tavoite ja tutkimuskysymykset

Haluan tässä työssäni selvittää mitä musiikillisia tietoja säveltävä lauluntekijä tarvitsee. Tutkin asiaa kirjallisuuden, haastattelujen sekä laulujen analysoinnin kautta, ja pyrin kartoittamaan, onko eri lähteistä löydettävissä yhtenevää käsitystä siitä, mitä lauluntekijän olisi hyvä tietää. Käyn läpi, mitä lauluntekemisestä ja säveltämisestä kirjallisuudessa kerrotaan. Kirjallisuuskatsaus käsittelee lauluntekemistä monesta eri kulmasta. Kirjat olen valinnut kollegojen suositusten perusteella, sekä tutkimalla muiden kirjallisten töiden lähdeluetteloja. Haastattelujen kautta kartoitan, mitä yhteneväisyyksiä tai eroja eri lauluntekijöiden ja pedagogien ajatuksissa lauluntekemisestä ja sen pedagogiikasta on. Lisäksi tutkin menestyneitä suomalaisia kappaleita ja pohdin, onko kirjallisuudessa ja haastatteluissa esiin nousseita ajatuksia löydettävissä näistä kappaleista. Pyrin mahdollisuuksien mukaan vertailemaan kappaleita numeerisin taulukoin, ja etsin myös seikkoja, jotka kappaleita yhdistää.

Tutkimuskysymykseni ovat: 1) Mitä lauluntekijän tarvitsee tietää säveltämisestä? 2) Miten tutkimuksessani löytämäni tulokset näkyvät käytännössä suomalaisissa hittikappaleissa? Pohdin ensimmäisen tutkimuskysymyksen ohella myös sitä, missä määrin lauluntekijän tarvitsee tietää sovittamisesta ja tuottamisesta. Koostan nämä tutkimustulokset tietopaketti, jota minä itse sekä kollegat voivat hyödyntää opetustyössä ja omassa laulunkirjoituksessaan.

Koska olen opiskellut ja tehnyt musiikkia amatikseni melko pitkään, on monet käsitykseni ja oletukseni syntyneet vuosien saatossa yksin ja yhdessä kappaleita tekemällä, soittamalla, sekä opiskelemalla. ”Hiljaisella tiedolla tarkoitetaan tietoa, joka on hankittu aistimalla, tekemällä ja harjaantumalla” (Vilkkä 2006, 27). ”Ammatillisessa tekemisessä noudatetaan aina jonkinlaisia sääntöjä tai ohjeita, jotka opitaan seuraamalla eikä niitä ole kirjattuna mihinkään. Näitä sääntöjä ja ohjeita ei tekijä osaa välttämättä selittää sanallisesti toiselle, koska koettua on joskus vaikea ilmaista täsmällisesti” (Vilkkä 2006,

28). Oletan, että minulla on paljon ennakkokäsityksiä ja varmasti myös sitä hiljaista tietoa, minkä pohjalta olen tutkimukseni aloittanut. Tämä on vaikuttanut myös siihen, mitä kirjoja olen tutkittavakseni valinnut ja millä teemoilla olen haastattelut päättänyt tehdä. Aloitin haastattelut ja kirjallisuuden tutkimisen samaan aikaan, joten kirjallisuudesta tekemäni havainnot eivät ole vaikuttaneet haastattelukysymyksiini.

Tässä työssäni oli alun perin tarkoitus myös kartuttaa hiljaista tietoa yhteistyöprojektin kautta. Tein tutkimuksen aikana kappaletuotannon yhteistyöprojektina ammattilaisen lauluntekijä-tuottajan kanssa. ”Kokemusta saa seuraamalla ja toistamalla toisen henkilön tekemistä ja esimerkiksi tietyt ammatilliset taidot siirtyvät hiljaisena tietona kokemuksen kautta ammattilaissukupolvelta toiselle” (Koivuniemi 2019, 14). Koska kirjallisuusosuus, haastattelut ja kappaleiden analysointi nousivat kuitenkin niin kattavaksi osaksi työtä, koin lopulta parhaaksi rajata yhteistyöprojektin tämän työn ulkopuolelle. Siitä tekemäni havainnot ovat olleet mielestäni hyvin linjassa sen tiedon kanssa, mitä olen muistakin lähteistä työhöni kerännyt, enkä koe, että rajaukseni vuoksi työstäni olisi jäänyt mitään oleellista pois.

## 2.2 Haastattelu tutkimusmenetelmänä

Olen haastatellut neljää lauluntekemisen pedagogia sekä yhtä ammattilauluntekijää. Tosin puolet myös pedagogeista kertoi lauluntekemisen olevan heidän pääasiallinen toimenkuvansa. Halusin saada haastateltavakseni eri asteilla opettavia pedagogeja, jotta voin saada mahdollisimman kattavan kuvan erilaisista ajatusmalleista. Valitsin haastateltavat omien verkostojeni kautta, sekä kollegoilta saamieni suositusten perusteella. Haastattelut pidin etäyhteyden kautta Zoom-sovelluksessa, jolla myös tallensin haastattelut. Haastattelut pidettiin 9.11.2020 - 30.11.2020 välillä.

Valitsin haastattelujen muodoksi teemahaastattelun. Sen ajatuksena on käydä läpi samoja teemoja ja aihepiirejä, vaikka kysymysten muotoilu ja järjestys voivat vaihdella (Ruusuvuori ja Tiittula 2009, 11-12). Pyrin myös viemään keskusteluja siihen suuntaan, mitä haastateltava itse nosti esille, sillä halusin kuulla ajatuksia, mitä en olisi itse osannut ottaa esille. Kaikissa haastatteluissa ei siis käytännössä nousseet aina täsmälleen samat teemat esiin, mutta tämä oli mielestäni hyvä asia. Yksi haastateltavista ei ollut musiikkipedagogi, joten hänen haastattelussaan ei käsitelty pedagogista puolta. Tätä keskustelua ohjasi myös aiemmat kommentit, sillä haastattelussa viitataan välillä aiempaan keskusteluun, joka ei ole osana tutkimustyötä. Haastatteluanalyysin olen kuitenkin tehnyt vain tutkimushaastattelun pohjalta. Yhden haastatteluista pidin englanniksi,

mikä on voinut vaikuttaa myös haastattelun sujuvuuteen. Koska tässä tapauksessa olin käyttänyt myös haastateltavan kirjallisia töitä lähteenäni, ohjasi se myös keskustelua.

Hirsijärven ja Hurmeen (2001, 107) tekemän haastatteluoppaan mukaan haastattelu on hyvä aloittaa laajemmista kysymyksistä, ja sen jälkeen edetä suppilotekniikalla yhä yksityiskohtaisempiin ja tarkempiin kysymyksiin. ”Koska teemahaastatteluun ei varsinaisesti kuulu kysymysten tarkka ennakkokonstruointi, riittää, että päälinjoja on vain hahmoteltu.” (Hirsjärvi ja Hurme 2001, 107). Näin myös käytännössä pyrin tekemään. Haastattelut aloitin isoilla kysymyksillä, kuten mitä taitoja lauluntekijän täytyy osata, ja sen mukaan, mitä keskustelussa nousi esille, tein tarkentavia kysymyksiä. Vaikka osa keskusteluista eteni kuin itsestään ennalta suunnitellun mukaisesti, saattoivat osa keskusteluista myös lähteä hyvin eri suunnille. Toki pyrin myös huolehtimaan siitä, että keskeiset asiat tulevat mielestäni käytyä riittävällä tavalla läpi.

Hirsijärven ja Hurmeen (2001) mukaan haastattelurunkoa laatiessa voi laatia teema-luettelon, jotka voivat olla pelkistettyjä luetteloita haastattelijan muistilistana ja keskustelua ohjaavana kiintopisteenä. (Hirsjärvi ja Hurme 2001, 66). Tein haastatteluja varten teema-aiherungon, johon voisin turvautua, jos keskustelu ei etene omalla painollaan. Välillä teema-sanoja ei juuri tarvittu, välillä käytin niitä enemmän. Lisäksi kirjoitin keskustelun aikana haastateltavan sanomia teemoja muistiin, jotta voisin palata niihin myöhemmin. Näin löytyi myös uusia ajatuksia, mitä en ollut osannut haastattelua suunnitellessani edes miettiä. Tällaisia olivat esimerkiksi ajatukset prosodiasta, kehollisuudesta ja groovesta.

”Jos kiinnostus kohdistuu haastattelussa esiin tuleviin asiasisältöihin, ei kovin yksityiskohtainen litterointi ole tarpeen” (Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen 2010, 356). Tällöinkin on kuitenkin syytä litteroida sekä haastateltavan että haastattelijan puheenvuorot, jotta litteroinnista voi päätellä, millä tavoin kysymyksen muotoilutapa on vaikuttanut vastaukseen (Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen 2010, 356-357). Haastatteluissa oli mielestäni tärkeää keskittyä asiasisältöön, eikä sanatarkalle litteroinnille ollut tarvetta. Litteroin haastattelut silti mahdollisimman tarkasti, mutta yleiskielellä ja tiivistettynä. Käytännössä tiivistin tekstiä poistamalla esimerkiksi puhekielelle ominaista toistoa, tai muita vastaamiseen kuuluvia puhekielen täytesanoja, jotka eivät ole merkitykseltään tärkeitä, eivätkä kerro asiasta mitään uutta. Englannin kieltä litteroitaessa, on voinut myös jäädä joitakin epäselviä sanoja tai ajatuksia litteroinnista pois, ja osa haastateltavan ajatuksista on myös voinut tallentua epäselvästi Zoom-tallenteeseen, ja näin jäädä pois. Tällaisia kohtia oli kuitenkin vähän, ja mitään merkittävää asiaa en usko sen

vuoksi jääneen litteroimatta – olinhan voinut myös haastattelun aikana kysyä samaa asiaa uudelleen, jos koin, että en saanut vastauksesta selvää. Litteroinnit lähetin haastateltaville tarkistettavaksi, ja he ovat voineet vaikuttaa siihen, jos siellä on ollut heidän mielestään jotain muutettavaa.

”Analyysivaiheen tehtävänä on saada aineistosta systemaattisesti läpikäyden irti jotain, joka suorissa lainauksissa sellaisenaan ei ole läsnä” (Ruusuvuori, Nikander ja Hyvärinen 2010, 16). Haastatteluaineiston purin temaattisella analyysillä referaatiksi keskustelusta. Referaatissa olen pyrkinyt kertomaan oleellisen haastateltavan ajatuksista. Olen järjestellyt tarvittaessa asioita kronologisesti eri järjestykseen, kuin haastattelussa, jotta saan referaatista selkeän kokonaisuuden. Lähetin myös haastattelujen tiivistelmät haastateltaville tarkistettavaksi, ja he ovat voineet vaikuttaa siihen, jos siellä on ollut heidän mielestään jotain muutettavaa. Englanninkielisestä haastattelusta tein tiivistelmän lähinnä litterointia muokkaamalla, enkä työmäärän vuoksi pyrkinyt kääntämään tekemääni suomenkielistä haastattelureferaattia uudelleen englanniksi.

### 2.3 Hittien analysointi tutkimusmenetelmänä

Ymmärtääkseni tutkimusaiheeni myös lopputulosten kannalta analysoin kolmea suomalaista hittikappaletta tutkimuksessani nousseiden ajatusten pohjalta. Hitti -sanaa käytetään tyypillisesti kuvaamaan menestynyttä kappaletta. Päädyin analysoimaan hittejä, sillä kappaleen kaupallinen menestyminen on laulun tekijän tyypillisin tapa ansaita elantoa. Menestymiseen tarvitaan kuitenkin paljon muutakin kuin erinomainen kappale. Se vaatii kappaleelle sopivan artistin, joka kiinnostaa yleisöä, ja lisäksi verkostot ja markkinointikoneiston, minkä kautta kappale voidaan saattaa mahdollisimman monen kuultaviin, esimerkiksi radiosoittoon. Tällaiset seikat jätän tutkielmassani kuitenkin vähemmälle huomiolle, vaikka ne ehdottoman tärkeitä asioita ovatkin. Lisäksi on hyvä huomioida, että kappale voi olla monella mittarilla ammattimaisesti ja taitavasti tehty, ja se voi olla monen mielestä puhutteleva ja koskettava kappale, mutta siitä ei välttämättä tule hittiä. Toisaalta, hitti ei välttämättä ole kaikkien mielestä hyvä kappale. Hitti on kuitenkin sellainen kappale, jonka musiikilliset ja tuotannolliset ratkaisut ovat kelvanneet suurelle yleisölle.

Rajaan analyysini suomalaisiin ja suomenkielisiin hittikappaleisiin. Olemme oma musiikkialueemme oman kieleemme vuoksi. Teoston ja IFPI Finlandin tutkimusten mukaan suomalaiset kuuntelevat paljon suomalaista ja suomenkielistä musiikkia (Teosto 2021). Sanaa ja säveltä ei voi kappaleista puhuttaessa erottaa toisistaan. Salon (2006, 42)

mukaan laulu on lyriikan ja musiikin liitto, joka pitää toimia. Lyriikan osalta keskityn kuitenkin lähinnä siihen, miten se vaikuttaa musiikkiin ja tuotantoon. Vaikka en mene syvälle lyriikan tutkimiseen, rajaan kappaleet suomenkielisiin sen vuoksi, että pystyn analysoimaan paremmin suomenkielisiä kappaleita. Vieraskielisessä tekstissä osa sanojen merkityksestä saattaa mennä minulta ohi – joskin niin voi varmasti käydä myös suomenkielisen tekstin kanssa.

Kappaleita analysoidessani käsittelen pääasiassa melodiaa ja harmoniaa sekä näiden rytmiä. Sovitusta ja tuotantoa tutkin rakenteen ja draaman kaaren työkaluna – kuinka isolta kappale milloinkin kuulostaa. Huomioitavaa on, että tällainen analysoiminen on pitkälti subjektiivisiin näkemyksiin perustuvaa tarkastelua. Tutkittaviksi kappaleiksi valitsin kolme viime vuosien soitetuinta suomalaista kappaletta. Tulokset ovat nähtävillä taulukoissa, jotka ovat työn liitteenä, ja lisäksi kirjoitan jokaisesta kappaleesta lyhyen analyysin. Kappaleet ovat:

2018 – Olisitpa sylissäni. Esittäjä: Antti Ketonen. (Teosto (2) 2020).

2020 – Hei Rakas. Esittäjä: BEHM. (Teosto (2) 2020).

2016 – Jotain niin oikeaa. Esittäjä: Juha Tapio. (Teosto (2) 2020).

Alun perin ajattelin analysoivani viisi edellisten vuosien (2020-2016) soitetuinta kappaletta. Aloitin kappaleiden analysoinnin sattumanvaraisessa järjestyksessä, ja kolmen analyysin jälkeen päätin työmäärän vuoksi rajata tutkittavat kappaleet kolmeen. Tämän vuoksi kappaleet eivät ole suoraan peräkkäisten vuosien soitetuimpia kappaleita. Ne on myös analysoitu satunnaisessa järjestyksessä. Vuoden 2020 soitetuinta kappaletta ei vielä Teoston sivuilta virallisesti löytynyt, joten valitsin kappaleen sen pohjalta, että se on ollut useita kertoja Iffin (IFPI 2021) vuoden 2020 viikkolistalla. Lisäksi Iltalehden (Pudas 2021) mukaan se on vuoden striimatuin kotimainen kappale, ja YLE:n (YLE 2021) mukaan se on YLE:n kanavien vuoden soitetuin kotimainen kappale. 2016 vuodelta ei ollut Teoston sivuilla ilmoitettu erikseen kaikissa medioissa yhteensä soitetuinta kappaletta. Valitsin tällöin tutkittavaksi kaupallisen radion soitetuimman kappaleen.

### 3 Kirjallisuuskatsaus

Kun aloitin tämän tutkimuksen, en tiennyt tarkasti, miten aiheeni rajautuu. Aloitin puhtaalta pöydältä, sillä halusin oppia lisää ja tietää enemmän siitä, miten laulunkirjoituksesta, säveltämisestä ja niiden pedagogiikasta kirjallisuudessa puhutaan. Kartoitin alaan liittyvää kirjallisuutta ja valitsin tarkempaan analyysiin 13 lähdettä, joiden sisältöjä vertailen musiikin eri osa-alueiden kohdalta. Tämä kirjallisuuskatsaus käsittelee laulun tekemistä useasta eri näkökulmasta. Osaa näistä näkökulmista hyödynnän laulujen analyysin apuna luvussa 5, ja osan, kuten vaikeammin mitattavat asiat; vuorovaikutteisuus ja luovuus, olen rajannut hittikappaleiden analyysin ulkopuolelle. Ne ovat kuitenkin mielestäni niin merkittäviä asioita, että olen halunnut pitää ne kirjallisuuskatsauksessa mukana.

Olen jakanut säveltämisen kirjallisuuskatsauksessa neljään musiikin peruselementtiin; melodiaan, harmoniaan, rytmiin ja muotoon. Lisäksi esittelen säveltämistä suhteessa tekstiin. Käsittelem myös sovitusta ja tuotantoa, sekä hittikappaleiden tekemistä ja hittien ominaisuuksia.

#### 3.1 Melodia

Perriconen (2000) mukaan melodia on yleensä kappaleen helpoiten muistettava asia. Se muodostuu äänenkorkeudesta ja rytmistä. Melodinen fraasi on kuin lause puheessa. (Perricone 2000, 2). Webb (1998) kuvailee melodiaa yksittäisten nuottien sarjaksi, jotka nousevat, laskevat tai toistuvat, ja jotka kestävät tietyn ajan. Kuvainnollisesti tätä voi hänen mukaansa ajatella vaikkapa kaupungin kattojen piirtämänä profiilimuotona, jossa korkeat melodiat erottuvat, kuten korkeat talot kaupungin siluuetissa. (Webb 1998, 156-157). Blume (1999) kertoo, että hyvä melodia koskettaa kuuntelijaa ja jää mieleen. Se myös välittää sen tunteen, mitä säveltäjä tunsi ja halusi ilmaista sävellyshetkellään. Blume (1999, 105).

Melodian tekeminen on Bradfordin (2005) mukaan ehkä laulunkirjoituksen voimakkain ja mystisin osa-alue. Hyvä melodia on sujuva ja ajaton, jopa maaginen. Notaatiota tutkimalla ei kuitenkaan voi erottaa hyvää melodiaa huonosta. Vaikka melodia on usein juuri se inspiraatiosta syntyvä osa laulun tekemistä, joka vain ponnahtaa lauluntekijän päähän, on siitä huolimatta tärkeää osata muokata ja työstää melodiaideoita ja sovittaa ne sointuharmoniaan. (Bradford 2005, 126.)

Zollo (2003) on haastatellut kirjassaan kuuluisia lauluntekijöitä ja bändejä, ja kysellyt heidän lauluntekemisprosessistaan. Haastateltavat ovat kertoneet erilaisia näkemyksiä melodian merkityksestä. Muusikko-lauluntekijä Van Dyke Parksin mukaan melodia on kuvaus kappaleesta. Hyvä melodia etenee loogisesti paikasta toiseen ja johdattaa läpi ajan, se kuvastaa myös harmoniaa ja herättää mielikuvia. (Zollo 2003, 296). REM-yhtyeen Michael Mills kertoo, että kun REM tekee sovitusta, he ajattelevat, että mukana on bassomelodia ja jopa rumpumelodia, sillä he virittävät rummut kappaleen mukaan. Orkestraatiossa tapahtuu siis paljon ennen laulumelodiaa ja harmoniaa, ja kuuntelijallakin on paljon kuunneltavaa. Näin kuuntelija voi joka kerta valita, mitä seurata. (Zollo 2003, 636). Lauluntekijä-muusikko Brian Wilson puolestaan toteaa, että ainoa tapa selvittää, onko melodia hyvä, on soittaa se jollekin muulle ja saada palautetta. (Zollo 2003, 127). Sanoittaja-lauluntekijä Sammy Cahnin mukaan melodia ei mene koskaan pois muodista (Zollo 2003, 36), mutta laulaja-lauluntekijä Paul Simonin mukaan melodia-aikakausi on jo ohi, ja nykymusiikki on keskittynyt enemmän rytmiin. (Zollo 2003, 105).

### 3.1.1 Asteikko, sävellaji ja jännite

Bradfordin (2005) mukaan kaikki länsimainen musiikki musiikkityylistä riippumatta perustuu 12 säveleen. Näillä on luotu koko musiikin historia kaikkine tunnekirjoineen. (Bradford 2005, 126). Webb (1998) puolestaan mainitsee, että melodiat pohjautuvat yleensä johonkin asteikkoon, ja niillä on tonaalinen keskus. Käytännössä tämä rajaa kappaleessa tietyllä hetkellä käytettävien erilaisten sävelten määrän yleensä seitsemään, sillä käytetyimmät duuri- ja molliasteikot ovat seitsemänsävelisiä. Webb (1998, 156-158). Bradfordin (2005) mukaan tonaalinen keskus tarkoittaa sitä, että asteikolla on tunnistettava lähtöpiste, joka myös kuulostaa levollisimmalta säveleltä. Kappaleen tonaalinen keskus on se, johon tullessa kappale tuntuu palaavan kotiin – vähän samaan tapaan kuin palaisi ulkomaareissun jälkeen takaisin kotiin (Bradford 2005, 161).

Kun kappale perustuu asteikkoon, voidaan puhua myös sävellajista. Webb (1998, 241) kertoo, että sävellaji on käytännössä asteikko, jonka mukaan kappaleen melodia kulkee. Bradfordin (2005) mukaan sävellaji antaa oman värinsä kappaleelle, ja siksi se kannattaakin valita huolella. Tärkein sävellajiin vaikuttava seikka on laulajan ääniala. Sävellajin vaihto kesken kappaleen voi kuitenkin tuntua mukavalta ja raikkaalta vaihtelulta. (Bradford 2005, 161).



Bradfordin (2005) mukaan jännitteiden käyttö ja niiden purkaminen on kaikkein oleellimpia asioita säveltämisessä, ja niillä pystyy kuvaamaan koko ihmisen tunnekirjon kaikessa laajuudessaan ja monimuotoisuudessaan. (Bradford 2005, 130). Perricone (2000) kertoo, että melodian jännite syntyy sen vuoksi, että asteikon sävelet eivät ole merkitykseltään samanarvoisia ja samanluonteisia, vaan niissä on jännite-eroja. Sävelen luomaa jännitettä voidaan tutkia teoreettisella tasolla yläsävelsarjan<sup>2</sup> avulla. Mitä useammin sävel esiintyy sävellajin toonikan yläsävelsarjan harmonisissa kerrannaisissa (esimerkiksi kvintti esiintyy kolmesti), sitä levollisemmalta se kuulostaa. Käytännössä duuriasteikon ensimmäinen, viides ja kolmas sävel ovat jännitteettömiä, kun taas kuudes, toinen, neljäs ja seitsemäs ovat jännitteellisiä säveliä. (Perricone 2000, 8-9). Mollisävellajeissa jännite ei ole niin selkeästi perusteltavissa yläsävelsarjan avulla, mutta samoin kuin duurissa, molliasteikon ensimmäinen, kolmas ja viides sävel ovat levollisia. (Perricone 2000, 37-38).

Jännitteellisillä sävelillä oletetaan usein olevan tietty tapa käyttäytyä. Perriconen (2000, 9-10) mukaan duuriasteikon jännitteellisten sävelten kuullaan yleensä pyrkivän alaspäin jännitteettömälle sävelelle, ja kromaattisten sävelten lähimpään levolliseen säveleen. Mollissa jännitteellisten sävelten (toisen, neljännen, kuudennen ja alennetun kuudennen) voidaan kuulla purkautuvan luonnollisesti alaspäin, mutta toisen (2.) joskus myös ylöspäin. Seitsemännen ja alennetun seitsemännen sävelen kuullaan pyrkivän ylöspäin, joista seitsemännen sävelen jännite on selkeästi vahvempi. Tästä sävelestä käytetään myös nimitystä *johtosävel*. (Perricone 2000, 38-39).

Bradford (2005) kertoo, että vallitsevan soinnun merkitys on hyvä tuntee melodiaa tehtäessä. Soinnun sävelet ovat melodiassa levollisia, kun taas sointuun kuulumattomat sävelet luovat jännitteitä. (Bradford 2005, 130). Perricone (2000) kertoo, että sointuun kuulumattomia säveliä kutsutaan *hajasäveliksi*, ja erilaisilla hajasävelillä on myös omat nimensä. Esimerkiksi sivusävel syntyy, kun soinnun ääneltä siirrytään viereiseen ääneen ja palataan takaisin, ja lomasävel syntyy, kun soinnun säveleltä siirrytään asteittain seuraavaan soinnun ääneen. (Perricone 2000, 43-44). Hajasävel luo jännitteen, ja sen yleisin käyttötarkoitus on purkaantua takaisin soinnun säveleen. Sävelen luoma jännite on suurempi, kun se osuu iskulle, ja pienempi kun se osuu iskuttomalle tah-

<sup>2</sup> Yläsävelsarja perustuu äänen fysiikkaan, ja sitä voi tutkia taajuusspektrin avulla. Perriconen (2000) mukaan sävelen soidessa soi luontaisesti samalla myös sävelen harmonisia kerrannaisia. Lähtösävelestä alkaen, harmoniset kerrannaiset esiintyvät aina tietyssä järjestyksessä (intervallinumeroin ilmoitettuna): 8, 5, 8, 3, 5, 7, 8, 9, 3, #11, 5, 6, b7, 7, 8. (Perricone 2000, 8).

dinosalle. (Perricone 2000, 102). Hajasävelet ovat Perriconen mukaan hyvä tapa tehdä melodiasta mielenkiintoisempi (Perricone 2000, 109).

Perriconen (2000) mukaan melodiafraasi kuulostaa sulkeutuvalla, kun se päättyy levolliseen säveleen. Jos melodia päättyy jännitteelliseen säveleen, se kuulostaa avoimelta päättymättömältä ajatukselta. Näitä voidaan käyttää tehokeinoina sävellyksissä. (Perricone 2000, 10-12). On kuitenkin hyvä muistaa, että myös melodian rytmi vaikuttaa siihen, tuntuuko fraasi päättyvältä vai avoimelta. Toistuva rytmi luo tasapainoisuutta ja kuulostaa sulkeutuvalla, kun taas epäsäännöllinen rytmi kuulostaa epätasapainoiselta ja avoimelta (Perricone 2000, 37).

### 3.1.2 Melodian kaari ja laulettavuus

Vaikka taitavat laulajat laulavat laajalla ambituksella<sup>3</sup>, on Blumen (1999) mukaan hyvä lähtökohta se, että kuten meillä on vain 10 sormeaa, meillä on myös 10 hyvää sävellajiin kuuluvaa säveltä laulettavana. Käytännössä melodian ei kannata sisältää paljoa enemmän kuin 10 eri säveltä (jolloin kappaleen ambitus on oktaavi + terssi). Jos säveliä on liikaa, voi laulaja hylätä kappaleen siksi, että kokee sen liian vaikeaksi. (Blume 1999, 103). Zollon (2003) haastatteleman lauluntekijän, Lamont Dozierin mukaan melodia ei tarvitse isoa ambitusta ollakseen vahva, vaan hyvä melodia on sellainen, mitä on mukava vihellellä kadulla kävellessään. (Zollo 2003, 152-153). Myös Zollon haastatteleman säveltäjän, Burt Bacharachin mukaan ihmiset haluavat laulaa ja muistaa melodian, eivätkä he yleensä pysty laulamaan kahta oktaavia. (Zollo 2003, 202).

Blume (1999) kertoo, että mitä yksinkertaisempi melodia on, sitä helpommin sen muistaa, sitä helpompi sitä on laulaa ja sitä helpommin sen voi ottaa vastaan. ”K.I.S.S. Keep It Simple and Singable.” (Blume 1999, 97-98). Blumen mukaan lastenlaulut ja hymnit ovat hyviä esimerkkejä yksinkertaisesta ja helposti laulettavasta melodiasta. Niiden fraasit ovat lyhyitä ja ytimekkäitä, ja niiden melodioiden sävelten väliset hypyt ovat lyhyitä, ja sen vuoksi helposti muistettavia. (Blume 1999, 97-99). Perricone (2000) kertoo, että kun melodia etenee asteittain vierekkäisiä ääniä pitkin, on se helpointa laulaa. Isommat intervallihypyt<sup>4</sup> voivat kuitenkin tuoda melodiaan luonnetta. (Perricone 2000, 2-3).

<sup>3</sup> Ambitus on se laajuus, kuinka korkealle ja matalalle melodiassa mennään.

<sup>4</sup> Intervalli on kahden sävelen välinen etäisyys toisistaan.

Perriconen (2000) mukaan melodian kaari johdattaa kuuntelijaa kappaleessa eteenpäin. Melodian kaari voi olla nouseva, laskeva, kaarimuotoinen ylöspäin tai alaspäin tai paikallaan pysyvä. Monta samansuuntaista kaarta peräkkäin voi tehdä sävellyksestä yksitoikkoisen. (Perricone 2000, 41, 47). Bradfordin (2005) mukaan melodian kaarella voi vaikuttaa siihen, kuulostaako melodiafraasi luonnolliselta ja soljuvalta. Epätasainen hyppiminen äänestä toiseen voi kuulostaa vaikealta ja nykivältä, kun taas eteenpäin johdattava ja looginen melodian kaari voi tehdä melodiasta helppoa seurata ja miellyttävää kuunnella. (Bradford 2005, 127).

Melodian kaari määräytyy sen tärkeimpien sävelien mukaan. Perricone (2000) kertoo, että tärkeimmät sävelet löytyvät yleensä tahdin vahvimmilta iskuilta (esimerkiksi 4/4 -tahtilajissa iskut 1 ja 3) ja pitkäkestoisimmilta säveliltä. Tärkeä sävel voi olla myös useasti peräkkäin toistuva sävel, aksentti, kohoisku tai synkooppi, ja se voi löytyä fraasin alusta, lopusta, ja korkeimmasta tai matalimmasta kohdasta. (Perricone 2000, 40). Tärkeimmät äänet eivät ole Perriconen mukaan aina yksiselitteisiä, mutta ne ovat hyvä tapa analysoida melodiaa. Melodiaa voi myös säveltää kirjoittamalla ensin melodialle kaari kokonuein, ja sen jälkeen täydentää melodia seuraamaan kokonuein muodostamaa kaarta. (Perricone 2000, 44-46).

### 3.1.3 Melodian säveltäminen, toisto ja kontrasti

Blumen (1999, 110) mukaan: ”Lauluntekeminen on 10% inspiraatiota ja 90% perspiraa-tiota.” Blume jatkaa, että todennäköisyys sille, että ensimmäiseksi keksimäsi melo-dialinja on aina kaikkein paras ja täydellisin on todella pieni. Hyvä melodia alkaa inspi-raatiosta, mutta tehdään valmiiksi usein kovalla työllä. Melodiaan tottuu helposti, ja siksi sitä voi olla vaikeaa muokata, mutta tätä taitoa kannattaa opetella, sillä hyvä me-lodia vaikuttaa oleellisesti myös kappaleen menestymiseen. (Blume 1999, 110-111).

Bradford (2005) neuvoo, että melodian säveltämisen voi aloittaa *motiivista*, joka on pieni melodinen idea. Motiiveja muokkaamalla, toistamalla ja yhdistelemällä saadaan yhä isompia sävellyskokonaisuuksia. (Bradford 2005, 127). Bradfordin mukaan melodi-aideaa voi kehittää toiston, variaation, kontrastin ja transponoinnin avulla. Variaatiolla voidaan muuttaa esimerkiksi sävelten korkeutta rytmien pysyessä samana. Näin voi-daan saada kysymys –vastaus muotoisia melodioita. Kontrastia tehdessä melodia muutetaan toiseksi samaan sointukiertoon sopivaksi melodiaksi, ja transponoitaessa sama melodia muutetaan toiseen sävellajiin. (Bradford 2005, 131-133).

Toisto on Blumen (1999) mukaan yksi tehokkaimmista tavoista tehdä kappaleesta muistettava. Toistoa voi käyttää myös siten, että toistettavasta melodialinjasta muutetaan hieman rytmiä tai nuottien sävelkorkeuksia. Kun muutokset ovat pieniä, fraasi kuulostaa yhä toistolta. Blumen mukaan radiohitti sisältää usein lyhyitä alle 10 sävelen, joskus jopa 2-3 sävelen melodiafraaseja, joita toistetaan tehokkaasti. (Blume 1999, 104-105). Toistot ja sekvenssit<sup>5</sup> ovat Blumen mukaan myös hyvä keino kehittää ja muokata kesken jääneitä melodioita. (Blume 1999, 105, 114-115).

Bradfordin (2005) mukaan melodia ilman toistoa voi kuulostaa melodialta ilman tarkoitusta. Melodian pitää kuitenkin myös kehittyä, että kappaleen osien välille saadaan riittävästi kontrastia. (Bradford 2005, 134). Davisin (1985) mukaan toistot ovat tärkeitä siksi, että kuuntelija saa mukavuudentunteen siitä, että hän kuulee jotain tuttua, vaikkakin samalla hän haluaa löytää jotain uutta. Tämän vuoksi säveltäjä pyrkii toistamaan sävellyksessään melodiakuvioita, rytmiä tai sointukiertoja. (Davis 1985, 140). Perriconen (2000) mukaan kappaleessa on usein yksi selkeä idea, jota toistetaan. Se voi olla riffi, hokema, koukku, tai joku helposti muistettava melodian ja lyriikan fraasi, joka usein on myös kappaleen nimi. (Perricone 2000, 86). Pattinsonin (2009) mukaan toistettavan ilmiön pitää olla sellainen, että se säilyttää arvonsa, tai jopa lisää arvoansa juuri sen takia, että sitä toistetaan. (Pattinson 2009, 58-59).

Bradfordin (2005) mukaan melodian avulla voi tehdä kontrasteja kappaleen osien välille mm. sävelkorkeutta, rytmiä, ja fraasien pituutta muuttamalla. (Bradford 2005, 134-135). Blumen (1999) mukaan, kertosäkeen melodia on usein muun melodian yläpuolella, mutta se voi olla myös alapuolella. Sävellyksessä on hyvä olla selkeitä erottuvia huippukohtia, ja usein huippukohta on siinä, missä lyriikassa on kappaleen nimi. Blumen mukaan melodia kannattaakin säveltää siten, että siitä tietää myös ilman lyriikkaa, mihin kohtaan kappaleen nimi tulee. Nopeatempoisessa melodiassa otsikon voi saada erottumaan hidastamalla melodiaa rytmisesti. Vastaavasti, jos säkeistön melodia on pitkiä nuotteja, tulee kertosäkeeseen kontrasti, kun sen melodia tehdään nopealla rytmillä. Tauko juuri ennen kertosäkeen alkua voi myös olla hyvä tapa tehostaa kertosäettä. (Blume 1999, 99-101). Blumen mukaan melodiarytmi usein muuttuu kappaleen rakenneosien välillä (Blume 1999, 119).

Blumen (1999) mukaan parhaassa mahdollisessa melodiassa ei ole yhtään ylimääräistä säveltä, eikä se myöskään kaipaa yhtään säveltä lisää. Hyvä melodia toimii ilman

---

<sup>5</sup> Sekvenssit on toistuvia toisiaan muistuttavia melodiakuvioita (Blume 1999, 114-115).

lyriikkaa, ja on jo yksinään mielenkiintoinen ja tunteita herättävä elementti, jota sointu-harmonia tukee. Tämän kaiken lisäksi hyvässä melodiassa on jotain yllättävää ja rai-kasta, josta Blume käyttää nimitystä ”*magic moment*”. (Blume 1999, 118-119).

### 3.2 Harmonia

Harmonia merkitsee aloittavalle lauluntekijälle usein sointuja ja sointukiertoja. Jos lau-luntekijä sovittaa ja tuottaa kappaleen, hänen täytyy huomioida harmonian muodostu-van monista elementeistä ja instrumenteista.

Bradfordin (2005) mukaan soinnut luovat erilaisia tunnelmia. Duurisointua pidetään kirkkaana ja iloisena, kun taas mollia surullisena sointuna. Samat soinnut voivat kuiten-kin sointukierrosta ja käyttötavasta riippuen luoda täysin erilaisiakin tunnelmia. Mitä enemmän sointuja osaa, sitä helpompaa on löytää itselleen mieluisimmat harmonian sävyt. (Bradford 2005, 145-148). Myös kappaleen tyyli ja lyriikka vaikuttaa suuresti käytettäviin sointuihin. Esimerkiksi jazz-musiikissa käytettävät soinnut ovat laajempia kuin pop-musiikissa. (Bradford 2005, 152-153).

#### 3.2.1 Sointukierrot, harmonian jännite ja kontrasti

Bradfordin (2005) mukaan sointukiertoja eli sointufraaseja voi tutkia sävellajin ja as-teikon kautta. Lauluntekijälle onkin tärkeää tunnistaa soinnun luonne ja jännite, jotta hän osaa käyttää sointuja haluamallaan tavalla. Kappaleet tehdään useimmiten lyhyis-tä kolmen neljän soinnun sointukierroista. Mitä yksinkertaisempi sointukierto on, sitä enemmän se jättää tilaa laulumelodialle. Sointukierrot on hyvä tehdä siten, etteivät soinnut kuulosta irrallisilta vaan ne seuraavat toinen toisiaan. Kappaleissa käytetään paljon tiettyjä suosittuja ja yleisesti käytettyjä sointukiertoja. (Bradford 2005, 149-151, 155).

Kuten aikaisemmin todettiin (katso luku 3.1.1.), jokainen asteikon sävel luo erilaisen jännitteen. Perriconen (2000) mukaan sointujen luomia jännitteitä ja sointutehoja voi-daan tarkastella sointuasteiden<sup>6</sup> kautta tutkimalla kuinka monta jännitteellistä säveltä sointuun kuuluu. I, VI ja III ovat levollisia *toonikasointuja*. IV ja II asteista käytetään ni-mitystä subdominanttisoinnut, ja myös VI aste voidaan ajatella käyttötarkoituksestaan

<sup>6</sup> Sointuaste määräytyy sen mukaan, miltä asteikon ääneltä sointu muodostuu. Asteita merki-tään roomalaisin numeroin. Esimerkiksi asteikon toiselta ääneltä muodostuva sointu on II aste. (Perricone 2000, 92).

riippuen subdominanttisointuna. Dominanttisoinnuksi nimetty V aste on voimakkaasti jännitteellinen sointu, ja sen kuullaan purkautuvan luontevasti I asteelle. Kaikista jännitteellisistä sointu on VII aste, jossa on vain jännitteellisiä säveliä. Sointuharmonialla luodaan jännitteitä samoin periaattein kuin melodialla. (Perricone 2000, 92-94). Kuten melodiafraasitkin, myös sointufraasit voivat olla avoimia tai sulkeutuvia. Sääntöjä ei ole, mutta hyvin usein chorus päättyy sulkeutuen ja pre-chorus avoimesti. V-I kadenssi<sup>7</sup> on tyypillinen esimerkki sulkeutuvasta harmoniasta ja I-IV-V avoimesti päättyvästä harmoniasta. (Perricone 2000, 134-135).

Mollin ja duurin sävyeroja kannattaa käyttää hyväksi luomaan kontrasteja kappaleen harmoniassa. Perriconen (2000) mukaan mollisävellaji on vähemmän stabiili kuin duuri, jonka vuoksi mollissa menevän säkeistön jälkeen duurissa menevä kertosäe kuulostaa usein hyvältä tehokeinolta. Kun sävellaji vaihtuu rinnakkaiseen sävellajiin, myös sävellyksen tonaalinen keskus muuttuu. Duuri-molli -vaihdoksen voi kuitenkin tehdä myös tonaalista keskusta vaihtamatta siirtymällä esimerkiksi paralleelista A-mollista A-duuriin. (Perricone 2000, 130). Bradfordin (2005) mukaan sävellykseen voi luoda harmonista kontrastia myös vaihtamalla sävellajia kesken sointukierron. (Bradford 2005, 149). Sävellajin muutos<sup>8</sup> luo sitä isomman kontrastin, mitä vähemmän yhteisiä sointuja sävellajeista löytyy. (Bradford 2005, 162-164.) Perriconen mukaan myös sointurytmillä voi tehdä suuria kontrasteja sävellykseen. Tiheä sointurytmi voi jopa ruuhkauttaa melodian, ja liian harva sointurytmi tylsistyyttää. (Perricone 2000, 110-112).

Myös bassolla on suuri merkitys harmoniaan ja sen luomaan jännitteeseen. Zollon (2003, 40) haastatteleman muusikko-lauluntekijä Mose Allisonin mukaan harmonian väriä voi muuttaa basson soittamaa säveltä muuttamalla. Perriconen (2000) mukaan basso muodostaa tärkeän vastaparin ja tuen melodialle ja vaikuttaa vahvasti melodian soinnin luonteeseen. Tämän vuoksi melodian ja basson liikkeen välinen suhde on huomioitava sävellyksessä, ja lisäksi on tärkeää, että bassolinja liikkuu sujuvasti myös yksinään. Peruskäännöksessä, jossa bassoääni on toonika, ei ole jännitettä. Kun basso soittaa muita säveliä, luo se sointukäännöksen ja tuo jännitettä harmoniaan. Soinnun jännite riippuu kuitenkin myös siitä, miten se sijoittuu kappaleen sävellajiin tonaalisesti. (Perricone 2000, 115-119). Webb (1998) kertoo, että populaarimusiikissa basso soittaa yleensä soinnun ääniä, ja dissonoivia bassoääniä käytetään vain nopeina siirtymäsävelinä (Webb 1998, 223).

<sup>7</sup> Kadenssit ovat lyhyitä tunnistettavia sointukuvioita, joita voi käyttää hyväksi sävellyksen rakentamisessa (Perricone 2000, 134-135).

<sup>8</sup> Kun sävellaji vaihtuu kesken kappaleen, voidaan puhua myös *modulaatiosta*.

### 3.2.2 Melodian soinnuttaminen

Perriconen (2000, 141) mukaan kappaleen säveltäminen on usein hyvä aloittaa sointukierroista, sillä ne luovat kappaleelle raameja ja muotoa. Sävellyksen voi kuitenkin tehdä missä järjestyksessä tahansa, ja jos melodia syntyy ensimmäisenä, on seuraava vaihe usein melodian soinnuttaminen.

Melodian soinnuttamisesta Perricone (2000) kertoo, että melodia rakentuu yleensä soinnun sävelille, ja antaa näin viitteet sopivista soinnuista. Välillä on kuitenkin hyvä käyttää myös sointuja, joissa melodia ei osu soinnun sävelille. (Perricone 2000, 110). Bradford (2005) kertoo, että iskulle osuva melodian sävel on hyvin usein soinnun sävel. Jos tahdin ensimmäisellä iskulla on melodiassa G, on ilmeisimmät sointuvaihtoehdot sellaisia, missä G on yksi soinnun äänistä (G, Gm, Em Eb, C ja Cm). Kun sopivat sointuvaihtoehdot ovat löytyneet, valitaan sopivin halutun tunnelman mukaan. (Bradford 2005, 155).

Perricone (2000) kertoo, että sointukierron merkitykselliset kohdat voi sijoittaa eri kohtiin kuin melodian merkitykselliset kohdat. Sointufraasin voi myös aloittaa ja lopettaa eri kohdissa kuin melodiafraasin ja fraasit voivat olla keskenään eri mittaisia. Sointuharmoniolla voi kuljettaa kappaletta eteenpäin ja usein melodian päättyessä sointukulku jatkaakin eteenpäin. Melodia ja harmonia voivat viedä sävellystä eteenpäin myös vuorotellen, jos esimerkiksi melodia saa päättyessään vastauksen painokkaalla sointuharmoniolla. (Perricone 2000, 136-143).

Perriconen (2000) mukaan melodian jännitteellisiä ja levollisia säveliä tuetaan usein vastaavan luonteisilla soinnuilla. Soinnuilla voidaan kuitenkin myös muuttaa melodian luonne täysin toisenlaiseksi. Mitä yksinkertaisempi melodia on, sitä enemmän sitä todennäköisesti kannattaa värittää sointuharmonian jännitteillä. Ei ole kuitenkaan merkitystä, onko melodia tai harmonia yksinään mielenkiintoinen, vaan oleellista on se, että sävellys kokonaisuutena pystyy pitämään kuuntelijan mielenkiinnon yllä. Tärkeintä soinnuttamisessa on se, että melodian ja harmonian ratkaisuja pystyy pohtimaan suhteessa toisiinsa, sekä suhteessa kappaleen tonaaliseen keskukseen. (Perricone 2000, 98-100).

### 3.3 Rytmi

Rytmi on oleellinen osa kaikkea laulun tekemistä. Tässä työssä tutkin rytmikkaa yleisen tason lisäksi myös yhteydessä melodiaan, harmoniaan ja muotoon. Zollon (2003, 152-153) haastatteleman Lamont Dozierin mukaan rytmi kantaa kappaleen tunnelmaa. Salo (2006) mukaan kappaleissa kaikki rakentaa rytmiä; melodia, tempo, sovitus, sanat ja säkeet, niiden lukumäärä ja järjestys sekä myös sävyt ja tunnelma. Toistuvuus tekee rytmin ymmärrettäväksi, ja poikkeamat tekevät siitä elävää ja mielenkiintoista. Rytmin odotuksenmukainen toteutuminen luo mielihyvää ja jäsentää maailmaamme. (Salo 2006, 92).

Bradfordin (2005) mukaan rytmi koostuu pulssista, temposta, tahtilajista, rytmin aliosista, synkopoinnista ja tekstuurista. Pulssilla tarkoitetaan perussykettä, joka ilmenee esimerkiksi bassorummun osuessa jokaiselle neljäsosalle. Tempo on kappaleen nopeus, joka ilmaistaan metronomilukemalla (bpm = beats per minute). Tahtilaji puolestaan määrittelee sen, miten iskut jakautuvat tahteihin. (Bradford 2005, 173-175). Blumen (1999) mukaan kappaletta sävelletessä kannatta kokeilla useaa tempoa, sillä esimerkiksi balladiksi tarkoitettu sävelmä voikin toimia paremmin nopeana. Joskus myös tahtilajin muutos voi olla hyvä tapa muokata sävelmää. (Blume 1999, 115-116.) Bradford kertoo, että rytmin aliosat jakavat jokaisen iskualan yhä pienempiin osiin, esimerkiksi 1/8-osasykkeeseen tai trioleihin. Synkopoinnilla tarkoitetaan heikompien iskunosien painotusta ja tekstuurilla tarkoitetaan sitä kudosta, minkä kaikki rytmiä luovat soittimet yhdessä luovat. Tekstuuri tekee rytmistä ainutlaatuisen kuuloista. (Bradford 2005, 175-176.)

Groove on Bradfordin (2005) mukaan kappaleen rytmisen elementti, mutta se voi olla myös kappaleen tärkein ja koukuttavin asia. Grooven syntyyn vaikuttaa kaikki rytmin osat, mutta myös muut seikat, kuten kappaleen melodia ja harmonia. Kappaleen voi rytmittää lukemattomilla eri tavoilla, ja lauluntekijän tehtävänä onkin pyrkiä löytämään se rytmi ja groove, joka palvelee kappaletta parhaiten. Hyvässä groovessa on jotain maagista, johon kuulija voi koukuttua. (Bradford 2005, 173, 176).

Bradfordin (2005) mukaan musiikkikappaleen rytmikka ilmenee kaikissa musiikin elementeissä, mutta yksittäisinä instrumentteina siihen vaikuttavat eniten rummut ja basso. Basso ilmaisee sekä rytmistä aktiivisuutta että liikettä harmoniassa. Rytmisesti basso työskentelee yleensä yhdessä rumpujen, varsinkin bassorummun kanssa. Harmonisesti basso yleensä ilmaisee soinnun soittamalla soinnun säveliä iskullisille tahdinosil-



le. Kappale voi myös perustua kokonaan bassolinjalle ja bassolinja voi olla koko kappaleen tärkein elementti. (Bradford 2005, 177).

Kappaleen rytmin saa Bradfordin (2005) mukaan elämään oikeilla rumpusoundivalinnoilla. Niiden pitää toimia niin kappaleen suhteen kuin keskenäänkin. Rumpujen ja perkussoiden rytmikka kannattaa Bradfordin mukaan olla mahdollisimman yksinkertaista ja tarkkaa, joskin konemaisen tarkka rytmi ei välttämättä kuulosta mielenkiintoiselta. Rytmejä voi olla hyvä varioida tai soundeja muutella ja efektoida, jotta rytmikudoksesta tulee mahdollisimman mielenkiintoista ja jotta osien välille syntyy kontrasteja. (Bradford 2005, 178-179.)

Rytmiä on kuitenkin pohdittava myös esimerkiksi fraasien tasolla. Perriconen (2000) mukaan melodiafraasien rytminen sijoittaminen on tärkeä osa sävellystä. Erityisesti se, mihin kohtaan melodiafraasin päättää, vaikuttaa kappaleen symmetriaan. Melodiafraasi alkaa yleensä tahdin ensimmäisellä iskulla tai pian sen jälkeen, mutta se voi alkaa myös esimerkiksi ennakkoiskulla. Vaihtelemalla fraasien aloituspaikkaa voi luoda mielenkiintoisia kontrasteja sävellykseen ja korostaa sellaisia tahdin osia, mitkä usein jäävät korostumatta. (Perricone 2000, 56-58). Bradfordin (2005, 139-140) mukaan kappaleen rytmistä tunnelmaa voi muokata myös melodiafraasien alkukohtaa viivästäällä.

Fraasien rytmillä ja pituudella voi säädellä Perriconen (2000) mukaan myös sävellyksen tempon tuntua. Esimerkiksi neljän tahdin fraasin jälkeen kahden tahdin fraasit tuntuvat nopeuttavan kappaletta, ja samat fraasit toisinpäin saattaisivat hidastaa kappaletta. (Perricone 2000, 51-52). Myös fraasin nuottien kestolla voi vaikuttaa tempon tuntuun. Lyhyet aika-arvot, kuten 1/8- ja 1/16-osanuotit, antavat kiihkeämmän ja jännitteellisemmän tunnelman kuin pidemmät aika-arvot (Perricone 2000, 54-55). Fraasien rytmillä voi myös jakaa sävellyksen rakenteellisia osia pienempiin osiin. Jos esimerkiksi 16 tahdin kertosäe kuulostaa kahdeksannen tahdin kohdalla rytmisesti sulkeutuvalta, voi se antaa tunnelman, että kertosäe koostuu kahdesta erillisestä osasta (Perricone 2000, 68).

Harmoniarytmi on myös oleellinen osa kappaleen sointia. Harmoniarytmi on yleensä melko stabiili ja muuttumaton, mutta harmoniarytmin muutos on Perriconen (2000) mukaan hyvä tehokeino luomaan kontrastia rakenneosien välille. Harmoniarytmi vaikuttaa myös siihen, miten kappaleen lyriikka koetaan, sillä harmoniarytmillä voi painottaa melodian ja lyriikan kohtia. (Perricone 2000, 132-133). Harmoniarytmin painokkuus riippuu Perriconen mukaan kappaleen rytmikasta. Ensimmäiselle iskulle tuleva sointu on pai-

nollisempi kuin kolmannelle iskulle tuleva. Jos sointuja on yksi per tahti, voi kahden tahdin syklistä ensimmäinen sointu olla vahva ja toisen tahdin sointu heikko. Kaikki kappaleen soinnut eivät siis ole yhtä painokkaita ja tärkeitä. (Perricone 2000, 135).

Salon (2006) mukaan laululyriikassa on neljänlaista rytmiä: sanarytmiä, säerytmiä, ajatusrytmiä ja kokonaisrytmiä. Sanarytmi viittaa tavujen pituuksiin ja painotuksiin. Säkeet<sup>9</sup> koostuvat eri mittaisista ja painoisista sanoista, joita voi ajatella rytmiaaltoina, jotka muodostuvat musiikillisiksi fraaseiksi. Säerytmi on säkeen sisäistä rytmiä, jota voi verrata myös melodiafraasien rytmiin. Ajatusrytmi on sitä rytmiä, miten tarina ja ajatus lyriikassa etenee, ja kokonaisrytmi on sopusuhtaisuutta kokonaisuuden ja rakenteen tasolla. Laululyriikka toteuttaa rytmiä yhdessä musiikin kanssa. Lauluteksti on selkeä, kun säe, ajatus ja musiikillinen fraasi ovat saman mittaisia. Monet lauluntekijät tekevät säkeistöt tiukasti rytmisiksi ja kertosäkeistöt rytmiltään laveiksi ja melodialle taipuisiksi, tai toisinpäin. (Salo 2006, 93, 95).

Davisin (1985) mukaan rytmi tarkoittaa tasaista liikettä, joka tapahtuu iskujen avulla – kuten sekuntiviisari kellossa. Iskut voivat olla vahvoja tai heikkoja. Iskut ja rytmi on mukana myös normaalissa puhekielessä, mutta samat lyriikat voi rytmittää luonnollisesti erilaisilla tavoilla (Davis 1985, 216-217). Luonnollinen ja säännöllinen rytmi on hyvä asia, mutta säännöllisyys voi olla myös tylsää. Tämän vuoksi esimerkiksi säkeistöihin voi tehdä rytmistä vaihtelua aloittamalla vastaavan rivin heikolla etuiskulla. (Davis 1985, 219-220). Melodian ja lyriikan rytmillä voi tehdä myös kontrastia osien välille, ja kontrastit antavat kappaleelle lisää elinikää (Davis 1985, 222-223). Blumen (1999) mukaan melodian rytmi vaikuttaa siihen, miten laulun lyriikka välittyy. Esimerkiksi pitkät nuotit ja tauot antavat painoa sävelille ja sanoille ympärillään. (Blume 1999, 111).

### 3.4 Rakenne ja muoto

West (2012) kirjoittaa, että musiikkia voi hahmottaa ja jäsentää rakenteiden avulla. Kun lauluntekijä haluaa ymmärtää kuulijakuntansa mieltymyksiä, historian ja kulttuurin kautta löytyvät suosittu ja aikaa kestäneet laulurakenteet antavat suuntaa sille, minkälaisista kappaleista kuulijat yleensä pitävät. (West 2012, 79.) Seabrook (2015) toteaa, että vaikka musiikin tekeminen ja bisnes on muuttunut vuosien saatossa paljon, on yllättävää, miten vähän pop-kappale on muuttunut; kappaleet ovat pysyneet rakenteeltaan lähes muuttumattomina. (Seabrook 2015, 113.) Westin (2016) mukaan rakenteita voi

<sup>9</sup> Säe on laululyriikan peruselementti, joka yleensä noudattelee musiikillisen fraasin pituutta (Salo 2006, 93).

käyttää tunnetilojen korostamiseen, jatkuvuuden säilyttämiseen sekä vaihtelun ja vastakohtien tekemiseen (West 2016, 29). Pattinson (2009, 229-235) kertoo, että rakenteella voi vaikuttaa siihen, kuinka kappale pitää otteessaan, ja eri rakenteilla on eri tarkoitus. Salon (2006) mukaan kappaleen jokaisella osalla on tärkeä tehtävä. ”Hyvä biisi on kuin korttitalo, jossa jokainen kortti tukee toistaan, ja toisaalta, jos nyppäät yhden pois, koko rakennelma sortuu.” (Salo 2006, 64).

### 3.4.1 Kappaleen osat

Perriconen (200, 86) mukaan tyypillinen pop-kappale kestää 3-4 minuuttia ja sisältää 1-4 erilaista osaa. Seuraavaksi esittelen tyypillisimmät kirjallisuudessa esitetyt pop-kappaleen osat. Käytän tässä työssä jatkossa laulun osista pääasiassa niiden englanninkielisiä nimiä (kuten verse, chorus, pre-chorus ja bridge), sillä kaikki suomennukset eivät ole mielestäni niin yleisesti käytössä.

**Intro** on **alkusoitto** eli kappaleen ensimmäinen osa, ja sen tehtävänä on Bradfordin (2005) mukaan alustaa kappaleen tempo, sävellaji, tyyli ja tunnelma sekä kasvattaa kuulijan odotuksia seuraavaa osaa kohtaan. Intro on yleensä lyhyt ja ytimekäs, mutta voi olla myös pitkä. Hyvä intro on sellainen, että kuulija tunnistaa kappaleen jo siitä. (Bradford 2005, 93). Blumen (1999, 15) mukaan intro on enemmänkin sovituksellinen asia kuin kappaleen rakenteellinen osa.

**Verse** eli **säkeistö** tai **A-osa** pitää Bradfordin (2005) mukaan sisällään tarinan sisällön, ja se johdattaa kuuntelijan kohti kertosäettä. Verse pyritään pitämään mahdollisimman muuttumattomana läpi kappaleen. Versessä tärkeintä on, että kuuntelija voi keskittyä tarinan etenemiseen, mutta versen säveltämiseen kannattaa kuitenkin panostaa. Bradford lainaa ABBA-yhtyeen Björn Ulvaeusta: ”hyvä kertosäe ei riitä perustelemaan huonoa säkeistöä.” (Bradford 2005, 93). Blume (1999) kertoo, että verse kestää yleensä 8 tai 16 tahtia, ja että eri säkeistöjen vastaavien rivien tavumäärät ja melodiafraasit pysyvät yleensä samoina. (Blume 1999, 17). Pattinsonin (2009, 82-83) mukaan versen tehtävä on saada chorus joka kerta toistuessaan uuteen valoon.

**Chorus** eli **kertosäe** tai **B-osa** on Bradfordin (2005) mukaan yleensä myös kappaleen koukku eli oleellisin, ytimekkäin ja muistettavin kohta. Chorus pitää usein sisällään kappaleen otsikon, ja se on muuttumaton, tosin joskus chorusen variaatioilla voidaan luoda kappaleen loppuun uusi näkökulma tai juonenkäännös. Chorus on vahva, erottuva ja kaiken muun yläpuolella. Tämän voi pyrkiä saavuttamaan esimerkiksi tekemällä mah-

dollisimman tarttuvan melodian ja toistamaan sitä monta kertaa. Choruksen kannattaa tulla niin pian kuin mahdollista, sillä Bradfordin mukaan musiikkialalla on yleinen sanonta: 'don't bore us; get to the chorus!'" (Bradford 2005, 94). Blume (1999, 17) kertoo, että kuten verse, myös chorus on yleensä 8 tai 16 tahtia.

**Bridgestä** käytetään suomen kielessä usein nimeä **C-osa**. Bradfordin (2005) mukaan bridge tekee kappaleessa muutoksen ja herättää näin kuuntelijan mielenkiinnon. Se pyrkii usein olemaan mahdollisimman erilainen osa kuulostamatta kuitenkaan kappaleesta irralliselta osalta. Myös lyriikassa bridge tarjoaa uuden näkökulman tai summaa kappaleen yhteen jollain uudella tavalla. Bridge esiintyy kappaleessa enintään kerran. (Bradford 2005, 94-95.) Perriconen (2000, 87) mukaan bridge yhdistää kaksi samantyyppistä osaa, ja yleensä se tulee chorusin jälkeen. Blume (1999, 17) puolestaan kertoo, että bridge on yleensä 8 tahtia.

**Pre-chorus** on suomennettuna **esikertosäe**. Pre-choruksen tehtävä on Bradfordin (2005) mukaan herättää mielenkiinto chorusista kohtaan. Usein pre-choruksen loppuun pyritään luomaan jännite, joka purkautuu kertosäkeeseen. (Bradford 2005, 95). Blume (1999, 17) kertoo, että jos pre-chorusta käytetään, on se yleensä jokaisen kertosäkeen edessä.

**Instrumental brake** eli **instrumentaali osa** pyrkii Bradfordin (2005) mukaan luomaan kontrastin laulettuun osaan. Se voi olla esimerkiksi kitarasoolo-osa. Osan tehtävänä on tarjota hengähdystauko, mutta myös nostattaa tunnelmaa uudelle tasolle. Instrumentaaliosan sointukierto on usein joku kappaleessa jo olleista sointukierroista, mutta se voi olla myös erilainen kuin aiemmin esiintyneet sointukierrot. (Bradford 2005, 95.)

**Outro** eli **loppusoitto** on kappaleen viimeinen ja lopettava osa. Sen tehtävänä on Bradfordin (2005) mukaan luoda se tunnelma, mikä kuulijalle kappaleesta jää. Outro voi olla esimerkiksi toistuva chorus, joka hiljenee kuulumattomiin tai osa, joka esittelee aivan uuden ajatuksen tai jopa koukun (katso luku 3.7). (Bradford 2005, 96). Blumen (1999, 15) mukaan outro on enemmänkin sovituksellinen asia kuin kappaleen rakenteellinen osa.

Perricone (2000) lisää tähän listaan myös **primary bridgen**, joka tulee yleensä toisen chorusin jälkeen ja purkaa sen jättämän jännitteen. (Perricone 2000, 87). Suomessa voidaan tässä yhteydessä puhua myös **jälkikertosäkeestä** ja elektronisessa tanssimu-

siikissa puhutaan myös **dropista**. Lisäksi Perricone täydentää listaa refrengillä. **Refrengi** on kappaleen tärkein toistettava ajatus, joka kertaantuu joka säkeistössä, yleensä sen lopussa. Refrengi ei ole kuitenkaan oma rakenteellinen osansa, vaan osa säkeistöä. (Perricone 2000, 87).

### 3.4.2 Yleisimmät rakenteet

Kappaleen rakenne ja muoto määräytyy sen mukaan, miten sen osat sijoittuvat. Blumen mukaan lauluntekijän kannattaa suosia yleisesti käytettyjä ja suosittuja rakenteita (Blume 1999, 17). Perricone (2000) ja Pattinson (2009) esittelevät yleisimmät muotorakenteet seuraavasti:

- ||: Verse :||
- || Verse | Verse | Bridge | Verse ||
- ||: Verse | Chorus :||
- ||: Verse | Pre-chorus | Chorus :||
- || Verse | Chorus | Verse | Chorus | Bridge ||: Chorus :||
- ||: Verse | Pre-chorus | Chorus :|| Bridge ||: Chorus :||

(Perricone 2000, 88) ja (Pattinson 2009, 250-261).

Pattinson (2009, 250) lisää tähän listaan vielä rakenteen:

- || Verse | Verse | Chorus | Verse | Verse | Chorus ||

Pattinson kuitenkin huomauttaa, että jos säkeistö kertaantuu 4 kertaa, on suuri todennäköisyys, että kuuntelija pitkästyy. Tällöin kannattaa erityisesti miettiä, millä keinoilla kuuntelijan mielenkiinto saadaan pidettyä yllä. (Pattinson 2009, 250). Perricone (2000) puolestaan lisää kahteen ensimmäiseen muotorakenteeseen omaksi vaihtoehdokseen vielä sen, että verse päättyy refrengiin (Perricone 2000, 88).

Bradfordin (2005) mukaan eri musiikkityyleillä on tyypillisiä rakenteita. Esimerkiksi pop-musiikissa yleinen rakenne on ABABAB (A=verse, B=Chorus). Rakenteita voi kuitenkin rikkoa tai muokata esimerkiksi live-esityksiä ajatellen, jolloin ne voivat sisältää sellaisia osia, joita tallennetuissa versioissa ei usein esiinny. (Bradford 2005, 98). West (2016)

muistuttaa, että vaikka rakenteita kannattaa opetella ja tutkia, ei niistä kuitenkaan ole sääntöjä. Kappaleen voi tehdä vaikka ABCD-rakenteella, jossa mikään osa ei kertaudu, eikä mikään osa ole muiden osien kaltainen. (West 2016, 37).

### 3.4.3 Rakenteen hallinta, merkitys ja jännite

Perriconen (2000) mukaan kappaleen rakennetta ja muotoa voi hallita melodian, harmonian, rytmin ja fraasien avulla. Fraaseilla muotoa voi hallita ainakin fraasien pituuden, rytmin, melodian kaaren ja ambituksen kautta. (Perricone 2000, 85-86.) Parillinen määrä fraaseja muodostaa usein tasapainoisen kuuloisen osan, kun taas pariton määrä luo tasapainottoman ja jännitteellisen tunnelman. Samanmittaiset fraasit ovat keskenään tasapainossa ja eri mittaiset epätasapainossa. Jos kaikki sävellyksen osat ovat tasapainossa, voidaan puhua *symmetriasta*. On kuitenkin hyvä muistaa, että symmetria ei ole välttämättä tavoiteltava asia, vaan epäsymmetriset ja tasapainottomat osat voivat tehdä sävellyksestä mielenkiintoisen (Perricone 2000, 27-29).

Perricone (2000) kertoo, että kappaleen muodon kannalta on oleellista oppia rakentamaan avoimia ja sulkeutuvia fraaseja. (Perricone 2000, 88-90). Kun kappaleen osan halutaan johdattavan kohti seuraavaa osaa, tehdään osan lopusta avoin. Esimerkiksi versen tai pre-choruksen viimeinen fraasi jätetään avoimeksi ja jännitteelliseksi, jotta jännitteen purkautuminen saadaan chorukseen. Chorus rakennetaan yleensä tasapainoiseksi ja sulkeutuvaksi siten, että jokaiselle melodiafraasille löytyy tasapainottava fraasi. Fraasien järjestystä tutkittaessa voi käyttää rakennekaavoja, joissa samantyyppisiä fraaseja merkitään samalla symbolilla (esimerkiksi aabb). Rytmillä ja sävelkorkeudella voi kuitenkin tehdä erilaisia ratkaisuja, ja esimerkiksi rytmisesti monotoniseen fraasirakenteeseen voi tehdä erilaisia melodian kaaria. Samat fraasit luovat erilaisia jännitteitä sen mukaan, missä järjestyksessä ne ovat. (Perricone 2000, 60-61, 63-67).

Fraasit luovat muotoa myös rakenteen sisälle. Blumen (1999) mukaan, jos säkeistöjen vastaavat fraasit eivät ole yhtenevät, on myös tehokkaan melodiatoiston käyttö mahdollista. Yhteneväsillä fraaseilla voidaan luoda esimerkiksi kysymys-vastaus -rakenteita, jolloin ensimmäinen fraasi kuulostaa kysyvältä, ja toinen fraasi tuntuu tasapainon ansiosta vastaavan tähän kysymykseen. (Blume 1999, 107). Perricone (2000) kertoo, että vaikka rytmisesti identtiset fraasit voivat olla ennalta arvattavia ja käydä tylsiksi, ne tarjoavat tekstin tekijälle mahdollisuuden käyttää riimejä. (Perricone 2000, 33-35).

Rakenne vaikuttaa myös lyriikkaan, sillä rakenteen eri kohdissa olevat sanat ovat Pattinsonin (2009) mukaan eriarvoisia. Rakenteellisten osien aloittavat ja lopettavat fraasit ja lyriikan rivit<sup>10</sup> saavat yleensä muita suuremman huomion. Lisäksi rakenteelliset muutokset, kuten ylimääräinen lyriikan rivi säkeistössä antaa lyriikalle painoarvoa, jonka vuoksi tällaisille riveille kannattaa sijoittaa tärkeimmät ajatukset. (Pattinson 2009, 180-182). Vastaavasti pariton rivimäärä, esimerkiksi kolme riviä muutoin parillisessa neljän rivin rakenteessa korostaa parittomaa muotoa (Pattinson 2009, 194-195).

#### 3.4.4 Draaman kaari

*Draaman kaari ja emotionaalinen jännite* ovat myös oleellisia asioita laulun tekemisessä. Näitä asioita voisi tutkia monella näkökulmalla, mutta tässä työssä tutkin niitä lähinnä rakenteen kautta. Bradfordin (2005, 98) mukaan rakenne vaikuttaa huomattavasti kappaleen ilmaisuvoimaan. Salon (2006) mukaan musiikkia ei voi referoida muuttamatta sen merkitystä. Musiikissa muoto on sisältö ja sisältö muoto, ja pieninkin muutos vaikuttaa molempiin. (Salo 2006, 38-40).

Davis (1985) kertoo, että kappaleen kiinnostavuuteen vaikuttaa se, miten emotionaalinen jännite kehittyy pitkin kappaletta. Tässä yhteydessä puhutaan usein myös draaman kaaresta. Davisin mukaan kappaleen pitää herättää kiinnostus ja lunastaa se (payoff). Hyvä kappale pitää otteessaan loppuun asti, ja sen huippukohta tulee usein viimeisessä chorusissa, tai sen ja bridgen taitekohdassa. Jos huippukohta on jo kappaleen alkupuolella, voi olla, ettei kuuntelija jaksa kuunnella kappaletta loppuun asti. (Davis 1985, 59). Salon mukaan kappaleen huippukohta kannattaa sijoittaa kultaisen leikkauksen<sup>11</sup> kohdalle. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että huippukohta on siinä, missä 2/3 osaa kappaleesta on kulunut. (Salo 2006, 144-145). Webbin mukaan hyvässä kappaleessa on yleensä selkeä pääkoukku, joka on usein myös lyriikassa kappaleen nimi, jonka varaan kappale rakentuu. Koukun ympärille rakennetaan kappaleen ja tarinan kohtaukset ja asetelmat loogisesti. Säkeistöt pyritään rakentamaan siten, että niiden emotionaalinen jännite kasvaa koko ajan. Säkeistöjen edetessä jännite syvenee, kunnes lopulta jännite puretaan (payoff). (Webb 1998, 40, 105).

<sup>10</sup> Rivillä tarkoitetaan lyriikan riviä, mikä yleensä vastaa säkeen ja musiikillisen fraasin pituutta.

<sup>11</sup> Kultainen leikkaus kertoo asioiden keskinäisestä suhteesta. Sen Eukliden matemaattinen malli on kaava:  $(a+b):a = a:b$ . Tätä suhdetta käytetään hyödyksi taiteessa monin tavoin. Sano-taankin, että koko länsimainen musiikki perustuu kultaiseen leikkaukseen, ja se löytyy niin rytmistä, soinnuista kun rakenteistakin. (Salo 2006, 144-145).

Pattinson käyttää kappaleesta vertauskuvaa, jossa laatikot on pinottu päällekkäin. Laatikko-malli kuvaa sitä, kuinka lauluntekijän täytyy saada pidettyä kuulijan mielenkiinto yllä. Ensimmäinen laatikko on päällimmäinen ja kevein, ja se esittelee kappaleen. Seuraava laatikko on raskaampi, ja se kannattelee ensimmäistä laatikkoa. Viimeinen ja alin laatikko on raskain, ja se kannattelee koko laatikkopinoa. Kappaleesta ja laatikkopinosta tulee koko ajan suurempi ja painavampi, ja alemmat ja suuremmat laatikot kannattelevat ylempiä laatikoita. (Pattinson 2009, 55-57).

Salo esittelee myös *Eejitin* elokuvakäsikirjoituksiin kehittämän *tappajahai-mallin*; *pure, pidä kiinni ja häivy*, jota voi käyttää hyväksi myös pohdittaessa kappaleen draaman kaarta ja kiinnostavuutta. Sen mukaan ”alkupuraisu” pitää olla vahva, jolla kuulijan saa otteeseen. Kuulijasta pidetään kiinni koko kappaleen läpi, ja lopuksi poistutaan paikalta, mutta läimäistäään vielä pyrstöllä poskelle. (Salo 2006, 137-138).

### 3.5 Lyriikka

Huomioideni mukaan ammattisäveltäjä ajattelee paljon tekstiä ja ymmärtää sen tekniikkaa, logiikkaa ja tehokeinoja. Tämän vuoksi käsittelen työssäni lyriikkaa vielä omana lukunaan.

Heikki Salo (2006, 42) toteaa: ”Laulu on sanan ja sävelen liitto, jossa kieli ja musiikki sulautuvat yhteen ilmaisemaan tiettyä pääajatusta.” Musiikki kertoo tunnemaailman, jota sanat tarkentavat (Salo 2006, 42). Sippola (2017) kertoo, että kappaleissa sanoille sävelletään merkitys, sillä lauseiden merkitys muuttuu riippuen siitä, minkälaista harmoniaa vasten sen nojaa. Samoin melodiankuljetuksella ja rytmikällä on suuri valta vaikuttaa sanojen merkitykseen. (Sippola 2017, 36-37). Laululyriikka on aina suhteessa musiikin rytmiin ja metriikkaan. Sen tehtävänä on sulautua melodiaan tai iskeä sen kanssa kipinää. (Sippola 2017, 60).

West (2012) kertoo, että lauluntekijä on sidottu tempoon, ja tämä pitää huomioida myös tunteiden välityksessä, sillä asiat pitää esittää sopivassa rytmisessä. (West 2012, 121-122). Kuuntelijaa voi ohjata tulkitsemaan kappaleen merkityksiä esimerkiksi niin, että tärkeän lyriikan kohdan jälkeen lyriikka taukoaa. Joissakin musiikkityyleissä kuuntelijaa ohjataan keskittymään lyriikan sisältöön jopa siten, että musiikista tehdään yksinkertaista ja kertautuvaa. (West 2012, 128-129.)



### 3.5.1 Prosodia

Laulunteon yhteydessä prosodially tarkoitetaan yleensä sitä, miten musiikki ja lyriikka sulautuvat yhteen. Prosodia on tieteen termipankin mukaan: ”*lausuman intonaatiota eli sävelkulkua, rytmiä, kestoja, puhenopeutta ja äänensävyä*” (Tieteen termipankki, 2020). Bradfordin (2005, 139-140) mukaan musiikin pitää tuoda teksti esiin siten, että teksti voi käyttää mahdollisimman paljon luonnollisen puheen äänenpainoja ja korkeutta. Blume (1999) kertoo, että lyriikan ja melodian pitää olla kuin tarkoitettuja toisilleen. Vaikka niitä tarkasteltaisiin toisistaan erotettuna, ne tuntuvat yleensä välittävän samaa tunnetta. (Blume 1999, 101).

Bradfordin (2005) mukaan prosodialle ei ole sääntöjä vaan se on aina taiteellinen näkemys. Prosodiaa tutkittaessa voi miettiä, sopivatko kaikki elementit yhteen ja tukevatko ne kappaleen sanomaa, osuvatko melodian korostukset ja aksentit yhteen lyriikan korostusten kanssa ja onko melodian huippukohtassa myös lyriikassa tärkeää sanottavaa. Esimerkiksi surullinen melodia yhdistettynä iloisiin sanoihin voi jättää kuulijalle ristiriitaisen tunnelman, mutta tällainen ratkaisu voi olla myös tehokeino. Tärkeintä on, että lauluntekijä on tietoinen, miten hän tehokeinoja käyttää. (Bradford 2005, 128-129). Webbin (1998) mukaan on hyvä pyrkiä siihen, että sanat ja melodia tehostavat toistensa emotionaalista latausta. Melodian suunnalla voi myös tehostaa tekstiä. Esimerkiksi ”kuu laskee” tekstiriviin sopii todennäköisesti paremmin laskeva melodialinja kuin nouseva. (Webb 1998, 177).

Perricone (2000, 15) kertoo, että melodian rytmi on jaettavissa painolliseen, sivupainolliseen ja painottomaan iskuun<sup>12</sup>. Iskujen painollisuudella on suuri merkitys, ja parhaiten painollisuudesta saa vihiä laulamalla melodiaa sopivan lyriikan kanssa. Kun lyriikan ja melodian painolliset osat eivät sovit yhteen, aiheuttaa se usein ongelmia prosodian suhteen. Sopivan melodiarytmin löytäminen edellyttääkin oikeanlaisten sanojen valintaa, mutta myös sitä, että sanat sijoitetaan rytmisesti niille sopiviin kohtiin. Lisäksi on hyvä huolehtia, että fraasien välillä on sopivasti tilaa, aksentit ja pitkät tavut tulevat niille luonnollisiin kohtiin, ja että melodia ja harmonia tukevat tätä kaikkea. (Perricone 2000, 20-22). Webb kertoo, että melodian rytmillä voi tehostaa sanojen emotionaalista vaikutusta. Esimerkiksi ”sydän pysähtyy” lyriikan voi tehostaa tekemällä melodiaan tauon pysähtymisen tehokeinoksi. (Webb 1998, 178).

<sup>12</sup> Esimerkiksi 4/4 tahtilajissa ensimmäinen ja kolmas neljäsosa ovat pääpainollisia iskuja, ja toinen sekä neljäs sivupainollisia iskuja. Kahdeksasosasykkeen jälkimmäinen isku on painoton isku. (Perricone 2000, 15).

Prosodia on Pattinsonin (2009) mukaan oleellisessa osassa siinä, että kappaleen sanoma, idea ja tunnelma välittyy. Prosodiaa voi tutkia analysoimalla, miten sävel ja sanat nivoutuu yhteen, miten tavut ja nuotit nivoutuu yhteen, ja miten tarina ja rytmi nivoutuvat yhteen. (Pattinson 2009, 179). Davisin (1985) mukaan lyriikan pitää olla aina laulettuna luonnollisen kuuloista. Laulettavuus selviää parhaiten kokeilemalla. On myös hyvä muistaa, että erilaisilla äänneillä on erilainen vaikutus kuuntelijaan. (Davis 1985, 206.)

Davis (1985) kertoo, että hittikappaleita kuuntelemalla ja analysoimalla oppii, miten melodia ja sanat välittävät tunnetta. Parhaan lopputuloksen löytää kokeilemalla erilaisia vaihtoehtoja. Vaikka sanat ja sävel voivat tarjota monta erilaista hyvää vaihtoehtoa, kannattaa ajatella, että on olemassa vain yksi täydellinen melodia, joka sanoo juuri saman kuin lyriikkakin. (Davis 1985, 242-243, 247).

### 3.5.2 Riimit ja riimikaavat

Riimien ja riimikaavojen ymmärrys on hyödyksi säveltäjälle, sillä riimit voivat Pattinsonin mukaan toimia jännitteen lähteenä samaan tapaan kuin soinnut. Puhtaat riimit ovat tasapainoisen kuuloisia, ja epäpuhtaat riimit luovat jännitteitä. Molemmat ovat kuitenkin yhtä hyviä, jos ne luovat kappaleelle juuri oikean tunnelman. (Pattinson 2009, 41-42).

Salon (2006) mukaan ”riimi on ilmiö, jossa samankaltaiset äänneet toistuvat hallitusti. Se on kahden tai useamman sanan välistä äännesointuisuutta” (Salo 2006, 168). Riimit esiintyvät Salon mukaan useimmiten säkeiden lopussa, mutta riimin voi sijoittaa myös satunnaiseen paikkaan. Säkeen sisällä olevat riimit on sisäriimejä, joilla voi luoda koukkuja tekstin sisään. (Salo 2006, 181-182). Davis (1985) kertoo, että riimit linkittävät sanoja yhteen, sillä ne kuulostavat rytmisesti rimmaavien sanojensa kaiuilta. Kaiut miellyttävät ja rauhoittavat kuuntelijaa, ja helpottavat tarinan seuraamista. Kuuntelija muistaa juuri sanotun asian ja ennustaa, miten tarina jatkuu, vaikka ei olekaan tarkoituksenmukaista, että riimit vievät huomion tai että kuuntelija arvaa rimmaavan sanan etukäteen. (Davis 1985, 185, 199, 202).

Salon (2006) mukaan, koska riimit luovat muistettavuutta, vain merkitykselliset sanat ja painotetut ajatukset kannattaa riimittää. Riimit korostavat tekstiä, nostavat esiin ideoita ja tekevät myös koukkuja (Salo 2006, 186, 190). Bradfordin (2005, 114) mukaan riimit kannattaa sijoittaa melodiaan siten, että oikea tunnelma välittyy, ja että riimit korostavat oikeita kohtia ja sanoja lyriikassa. Davisin (1985, 198) mukaan kappaleesta kannattaa

rimmata vain ne sanat, jotka alleviivaavat ja korostavat tarinan tarkoitusta, tunnetta ja yhtenäisyyttä.

Salon (2006) mukaan riimit rajaavat musiikillisia fraaseja, ja riimikaava vaikuttaa sävellyksen luonteeseen. (Salo 2006, 182-183). Riimikaavalla tarkoitetaan riimien säännön-mukaista sijoittumista säkeistöön. Keskenään samanlaiset loppusoinnolliset säkeet muodostavat riimiparin, jota voi merkata samalla symbolilla (esimerkiksi *aa* ja *bb*). Perinteisesti riimikaava pysyy muuttumattomana säkeistöjen välillä. (Salo 2006, 182). Myös Pattinsonin (2009) mukaan hyvä lähtökohta on se, että kaikilla säkeistöillä on sama riimikaava. Kontrastin vuoksi rakenneosien välillä, esimerkiksi siirryttäessä säkeistöistä kertosäkeeseen, kaavaa kannattaa usein muuttaa. (Pattinson 2009, 232). Pattinsonin mukaan säännöllinen ja selkeä riimikaava luo tasapainoisuutta, ja epä-säännöllinen riimikaava luo jännitettä. (Pattinson 2009, 187-188).

Davisin (1985, 212) mukaan lyriikan ja melodian liittämisen kannattaa aina pohtia, minkälainen riimikaava ja melodia sopii parhaiten yhteen. Pattinson (2009) kertoo, että riimikaavalla voi vaikuttaa kappaleen liikkeeseen (motion), ja liike auttaa tuomaan tunnetta kappaleeseen. Riimeillä voi puskea eteenpäin, jarruttaa, kiinnittää huomioita, luoda jännitteitä ja epävakautta tai purkaa niitä. (Pattinson 2009, 189-190). Salo (2006) kertoo, että riimit luovat erilaista liikettä sen mukaan, sijoitetaanko ne lähelle vai kauas toisistaan. Riimeillä voi tietoisesti rytmittää tekstiä ja esimerkiksi hip-hopparit hakevat usein sisäisillä riimeillä rullaavuutta ja flowta tekstiinsä. (Salo 2006, 187-188, 190-191).

### 3.5.3 Rytmi, paino ja tavut

Pattinsonin (2009) mukaan tekstillä on rytmi, jota kannattaa tutkia painollisten ja painottomien tavujen kautta. Länsimainen populaarimusiikki koostuu yleensä kahdeksan tahdin kokonaisuuksista, jotka ovat jaettavissa kahden tai neljän tahdin osiin, ja tahdit on jaettavissa painollisiin ja painottomiin iskuihin. Tekstin, tavumäärän ja painotusten täytyy olla sopusoinnussa melodian nuottien ja painotuksien kanssa. Tekstirytmii noudattaa usein säännöllistä rakennetta. (Pattinson 2009, 147-150). Webb (1998) kertoo, että kun lyriikka yhdistyy musiikkiin, kuulija yleensä olettaa lyriikan käyttäytyvän tietyllä tavalla. Kun lyriikka yhdistyy tasaiseen rytmiin, kuulija olettaa kuulevansa painollisia ja painottomia tavuja juuri tietyillä tavoilla. (Webb 1998, 86, 94).

Salon (2006) mukaan puhutun sanan painotetut tavut kannattaa sijoittaa melodian painotettujen sävelien kohdalle. Sävelen kesto ja sitä vastaavan tavun pituus eivät myös-

kään saa poiketa liiaksi toisistaan. Tärkeintä on, etteivät sanat kuulosta kummallisilta, ja että musiikin pääpainollisille sävelille osuu tärkeitä painollisia tavuja. Säännöt eivät ole tiukkoja ja kiveenhakattuja, mutta niitä kannattaa rikkoa vain silloin, kun haluaa tietoisesti tehdä uusia kiinnostavia ratkaisuja. Tällaiset tehokeinot voivat kuitenkin vaikeuttaa kappaleen ymmärtämistä. (Salo 2006, 152, 155-162).

Vokaalien ja konsonanttien suhde, ja tavujen painot vaikuttavat Salon (2006) mukaan tekstin tempoon ja perusrytmiin. Nopeat rytmit ovat luontevimpia lyhyillä ja iskevillä tavuilla, ja periaatteessa nopeatempoinen kappale vaatii eri sanat kuin hidas kappale. Sävelten korkeus, voimakkuus sekä käytettävät vokaalit ja konsonantit vaikuttavat myös laulettavuuteen. Jos samalle sävelelle laittaa kaksi tavua, se kuullaan kahtena sävelenä. Sen sijaan samalle tavulle voi laittaa useamman sävelen. (Salo 2006, 47-48).

### 3.6 Sovitus ja tuotanto

Bradford (2005) kertoo, että laulunkirjoitusprosessin viimeiset työvaiheet ovat sovittaminen ja tuotanto. Vaikka olisi hienoa ajatella, että hyvä sävellys ja sanat riittävät, niin nykyään lauluntekijältä vaaditaan usein myös laadukas äänite. Bradford (2005, 205). Bradford (2005, 38) myös kuvailee, että siinä missä musiikki ja lyriikka on kappaleen luuranko, on sovitus ja tuotanto liha luiden ympärillä.

Kun kappale on valmis, se tehdään kuultavaan muotoon useimmiten demoäänitteenä, joka ei kuitenkaan ole lopullinen levytys. Blumen (1999) mukaan demo on keino esitellä kappaleen potentiaali, ja siksi siihen kannattaa panostaa. Demon tekeminen vaatii aikaa, ja sen oppii vain käytännössä tekemällä. Ennen demon tekemistä kannattaa kuitenkin aina tutkia tarkkaan, onko kappale jo valmis ja paras mahdollinen, jotta demoon käytetyt työtunnit eivät mene hukkaan. (Blume 1999, 122-123).

Hyvä demo antaa Blumen (1999) mukaan kuvan siitä, miltä kappale kuulostaa valmiina. Balladiin voi jopa riittää hyvä lauluraita<sup>13</sup> ja ammattitaitoinen piano- tai kitararaita, mutta nopeaan kappaleeseen tarvitaan yleensä enemmän sisältöä. Jos kappaleeseen haluaa tietyn grooven tai stemmalinjan, se kannattaa tehdä myös demoon. Blumen mukaan, jotta kaikki varmasti ymmärtävät kappaleen potentiaalin, kannattaa laulunteki-

---

<sup>13</sup> Lauluraita tai joku muu instrumenttiraita on yksi äänitys tai äänityskokonaisuus (voi olla myös osista rakennettu ja editoitu), joka yhdessä muiden raitojen kanssa muodostaa koko kappaleen kokonaisuuden.

jän suhtautua demoonsa kuin se olisi lopullinen versio. Lauluntekijä voi usein olla jopa laulun todellinen tuottaja. (Blume 1999, 125-126).

West (2016) toteaa, että lauluntekijän on hyvä pyrkiä siihen, että hän saa kappaleen ajaksi kuuntelijan mielikuvituksen hallintaan. Kuulija on pidettävä oikeassa tunnelmassa ja hänen mielikuvitustaan pitää voida ohjata haluttuun suuntaan. Yleensä kuulija olettaa kuulevansa täyden kappaleen sovituksineen ja tuotantoineen, jonka vuoksi demo kannattaa tuottaa niin valmiin kuuloiseksi kuin mahdollista. ”Värimaalaustakaan ei voi arvioida mustavalkoisen kuvan perusteella” (West 2016, 193). Sovituksen ja tuotannon haasteena on löytää juuri oikeat soundit ja soittimet, jotka luovat oikean ilmapiirin, dynamiikan ja tunnelman. (West 2016, 52).

Bradfordin (2005) mukaan sovituksessa päätetään kappaleen lopullinen rakenne sekä se, mitkä soittimet soittavat, mitä soitetaan ja miten soitetaan. Sovittamisen pitäisi aina parantaa kappaletta ja tehdä siitä kiinnostavampi. Sovituksellinen asia voi myös olla juuri se, mikä kappaaleesta tekee hitin. Sovituksen instrumentointi kannattaa tehdä siten, että jokainen instrumentti kuulostaa aina oleelliselta osalta kappaletta. Lisäksi mahdollisimman monesta instrumenttiraidasta kannattaa pyrkiä tekemään koukkuja jo yksinään. Kappaletta ei kannata kuitenkaan ylisovittaa, sillä kappaleen pitää antaa hengittää. (Bradford 2005, 205-206, 208-210).

Westin (2016) mukaan lauluntekijän on hyvä pohtia minkälaisella korkeudella ja soundilla kappaleen toivottu laulaja enimmäkseen laulaa, mikä on hänen äänialansa ja mikä on hänelle sopivin sävellaji. Jos kappaletta markkinoidaan tietylle artistille, olisi myös lauludemolle hyvä etsiä mahdollisimman saman tyylinen laulaja. (West 2016, 189-190.) Bradfordin (2005) mukaan kappaletta sovitettaessa kannattaa varmistaa, ettei mikään vie liikaa huomiota lauluraidalta. Jos kappaleessa on useampi melodialinja, kannattaa myös varmistaa, etteivät melodialinjat taistele toisiaan vastaan. Toistuvat riffit ja rytmiset instrumentit voivat kuitenkin täydentää sovitusta sekoittamatta sitä, sillä toisto saa kuuntelijan hyväksymään ne osaksi taustaa. (Bradford 2005, 208-210).

Bradford (2005) kertoo, että tuotanto niputtaa lyriikan, melodian, harmonia, rytmin ja sovituksen yhteen. Tuotannon pitää parantaa kappaletta, mutta myös pystyä esittämään se tarkasti ja rehellisesti. (Bradford 2005, 211). Westin (2016) haastatteleva Will Hicks kertoo, että lauluraita on kaikkein tärkein asia tuotannossa. Tuottajan kannattaa miettiä tarkkaan myös lauluraidan äänitystapaa. Suuressa tuotannossa laulaja on tyyppillisesti kauempana mikistä ja intiimissä kappaleessa mahdollisimman lähellä, sillä

balladiin jätetään laulajan hengitykset mukaan, mutta yökerholauluun ei. (West 2016, 114). Bradfordin (2005) mukaan lauluraidalle kannattaa jättää tilaa myös taajuuskuvassa. Esimerkiksi kitarat, koskettimet ja saksofonit soivat usein samalla taajuusalueella kuin laulu, ja voivat viedä tilaa laululta. Tällöin voi esimerkiksi muuttaa soittimien oktaavia tai niiden paikkaa kuulokuvassa panoroinnin ja ekvalisoinnin avulla. (Bradford 2005, 208-210).

Martinin (2014) mukaan musiikkituottajan työ on perusteltua tietotaitoa musiikillisten ratkaisujen takana. Käytännön musiikillinen ja tekninen tietotaito ja kokemus sekä yhteistyötaidot ovat oleellisia tuottajan ominaisuuksia. Musiikkituotannon taitoja oppii parhaiten altistamalla itsensä mahdollisimman laajalle kirjolle erilaisia tekniikoita ja sosiaalisia tilanteita. Näin joutuu ratkaisemaan mahdollisimman monenlaisia ongelmia pyrkiessään kohti valmista lopputuotetta. (Martin 2014, 266, 269.) Bradfordin (2005) mukaan tuotannon tärkeys on ongelmallinen, sillä tuottaminen ja laulunkirjoitus ovat täysin omat prosessinsa. Hän muistuttaa, että vaikka laulun tekijän kannattaakin ottaa vastuuta kappaleestaan myös tuotannon suhteen, voi kappaleita myös tehdä tiimityönä tuottajan kanssa. (Bradford 2005, 212-214.)

### 3.7 ”Hyvä” kappale, hitti ja koukku

Analysoin tässä työssäni suomalaisia hittikappaleita, ja tämän vuoksi esittelen myös lyhyesti kirjallisuudesta nousseita ajatuksia hyvän kappaleen ominaisuuksista, hiteistä ja niiden kaupallisuudesta. Koska radio on suuressa roolissa kappaleiden menestymisen suhteen, esittelen myös radiohiteistä nousseita ajatuksia.

Swanwickin (1979) kertoo, että kaksi kuuntelijaa ei koskaan tulkitse ja koe musiikkia samalla tavalla. Musiikin merkitys kuuntelijalle riippuu aina myös kuuntelijasta itsestään. Swanwick (1979, 13,16). Bradford (2005) listaa, että hyvä kappale sisältää mm. tarttuvan melodian, vahvan kertosäkeen, hyvän grooven ja tehokkaan rakenteen, mutta listan loppuun hän toteaa, että voi myös olla, ettei hyvä kappale sisällä mitään näistä (Bradford 2005, 39). Davisin (1985) mukaan hyvässä kappaleessa on hyvä idea, josta koko kappale kertoo, ja jonka kaikki ymmärtää. Lisäksi kappaleessa on kiinnostava otsikko ja vahva aloitus, ja kappaleen pitää pystyä myös antamaan lopputulos, tai lunastamaan herännyt kiinnostus. Hitin kirjoittamiseen ei ole kaavaa, eikä listaykkönen ole välttämättä listojen paras kappale. (Davis 1985, introduction p.1, 11, 16-27). Westin (2016) mukaan hyvässä kappaleessa on juuri sopiva laulaja ja laulutulkinta, ja instrumentit on valittu oikein sekä kappaleen, että laulajan suhteen. Lisäksi musiikki ja lyriik-

ka tukee toisiaan, ideat ja rakenteet on järjestelty oikein, kappale pitää otteessaan, ja sovitus ja tuotanto pysyy mielenkiintoisena koko kappaleen ajan. Tämän lisäksi hyvässä kappaleessa on jotain ainutlaatuista ja yllätyksellistä, jolla se erottuu muista olemassa olevista kappaleista. (West 2016, 184). Salo (2006) pohtii onnistuneen lauluun suhteen myös sitä, että kappaleessa on kohokohta, koukut on teräviä, ja ne on sijoitettu tehokkaiisiin kohtiin. Lisäksi hyvässä laulussa kieli on luonnollisen kuuloista ja se soi halutulla tavalla. (Salo 2006, 243-245). Perricone (2000, 175) toteaa, että hyvässä kappaleessa ei ole mitään tarpeetonta, vaan se on kuin kirkkaaksi hiottu timantti.

Hitti on kaupallisesti menestynyt laulu, ja Seabrookin (2015) mukaan hitit ovat tänä päivänä yhä tärkeämpiä musiikkibisneksen kannalta, koska ne leviävät hetkessä maailmanlaajuisiksi, ja tähtiartistit voivat syntyä yhdessä yössä. (Seabrook 2015, 14). Blumen (1999) mukaan hiteissä on tyypillisiä ja tunnistettavia melodian, lyriikan ja rakenteen elementtejä (Blume, 1999, xv-xvi). West (2012) kertoo, että kun musiikkikustantajat etsivät hittejä, he etsivät kappaleita, jotka ovat tarpeeksi tuttuja, mutta osin kiinnostavan erilaisia ja uusia. (West 2012, 85). Laulun tekijän kannattaakin Westin (2016) mukaan pyrkiä löytämään kappaleissaan jotain uutta ja ennustamatonta, minkä voi nivoa yhteen tuttujen elementtien kanssa. Sen, mikä on uutta, voi arvioida parhaiten, kun tuntee oman kulttuuriympäristönsä tavat ja perinteet. (West 2016, 45, 93). Bradford (2005) kertoo, että hitin syntyyn vaikuttaa moni asia, joihin laulun tekijä ei voi itse vaikuttaa. Tämän vuoksi kappaleen menestymistä ei kannata miettiä, vaan tärkeämpää on, että tekee musiikkia, jolla on itselle merkitystä. (Bradford 2005, 256). Zollon haastattelema muusikko ja laulun tekijä tuottaja Brian Wilson toteaa, että kappaleita voi tehdä tunteella tai miettimällä mitä yleisö haluaa kuulla. Molemmat ovat hyviä tapoja, mutta pelkästään tunteella tehtäessä voi olla hankalampaa tehdä hittiä. (Zollo 2003, 129).

Bradfordin (2005) haastattelema musiikkituottajakaksikko Wise Buddah kertoo, että radiot soittavat vain radioystävällisiä kappaleita. Niissä täytyy olla mahtava kertosäe, hyvä laulutulkinta ja helposti muistettava melodia. Lisäksi tuotannon pitää olla energinen ja iskevä. Radiosoittoon pääsevät kappaleet ovat usein myös varsin lyhyitä, maksimissaan 3 min 30s. (Bradford 2005, 229). Bradfordin mukaan radiohitillä täytyy olla selkeä osasta toiseen johdettava rakenne. Jos kappale on liian pitkä, kuuntelija kyllästyy. Jos koukkuja ei ole, kuuntelija unohtaa kappaleen pian kuuntelun jälkeen. Kaikkien sääntöjen seuraaminen ei kuitenkaan todennäköisesti tuota hittiä. (Bradford 2005, 252-255.)



Bradford (2005) kertoo, että koukku on elintärkeä osa pop-kappaletta. Koukkuja voi olla kappaleen rakenteessa, lauluraidassa, instrumentaalisissa valinnoissa, lyriikassa, rytmikassa ja tuotannossa. Helposti muistettava ja laulettava kertosäe, joka on myös kappaleen huippukohta, on hyvä esimerkki rakenteellisesta koukusta. Instrumentaali-koukku on esimerkiksi mieleenpainuva riffi, bassolinja tai kitarasoolo. Lyriikan koukku on joku ydinasia tai hokema, joka sanoista jää mieleen jopa ilman melodiaa. Rytmisen koukku voi olla yksinkertainen rytmi, tunnistettava groove tai vaikea rytmisesti kiinnostava kohta. Tuotannollinen koukku voi olla esimerkiksi joku uusi soundi, mitä kappaleessa ei ole vielä kuultu. Soundien pitää kuitenkin aina palvella kappaletta. (Bradford 2005, 224-227). Salon (2006) mukaan ”koukuksi kelpaa mikä tahansa tarpeeksi terävä juttu” (Salo 2006, 110). Se voi olla soundi, rytmi, melodinen oivallus tai esimerkiksi lyriikkaan liittyvä jännittävä ilmaisu. Salo (2006, 110-111). Seabrook (2015, 11) kertoo, että koukku on kuin jotain hyvää naposteltavaa, joka antaa nopeasti ohimenevän hyvänolontunteen, ja sen jälkeen sitä haluaa lisää.

Koukulle sopivia paikkoja ovat Salon (2006) mukaan säkeistöjen ensimmäiset ja viimeiset säkeet, kappaleen nimen sijainti, kertosäkeistöt ja kappaleen kohokohta. Kappaleen nimi on yleensä melodian jännittävimmässä ja korkeimmassa kohdassa. Nimeä kannattaa usein korostaa myös rytmillä. Rakenteellisesti nimi on yleensä kertosäkeen ensimmäisellä tai viimeisellä rivillä. (Salo 2006, 136, 141.) Bradfordin (2005) mukaan koukun olisi hyvä esiintyä alle minuutin sisällä kappaleen alkamisesta. Koukku voi iskeä täysillä kuulijaan, mutta toisaalta sellainen koukku voi menettää kiinnostavuutensa yhtä nopeasti. Vähemmän selvät pehmeämmät koukut voivat säilyttää kuuntelijan mielenkiinnon pitempään. Koukku kuulostaa hyvältä myös kappaleesta irrotettuna. (Bradford 2005, 224-225.)

Kappaleiden puhuttelevuus ja vuorovaikutteisuus on myös oma tutkimisen arvoinen seikka laulunkirjoituksessa. Nämä ominaisuudet eivät välttämättä kuitenkaan ole sidoksissa siihen, kuinka kappale menestyy, tai kuinka ”hyväksi” kuuntelija kappaleen kokee. West (2016) kertoo, että jos haluaa oppia tekemään vuorovaikutteisen ja koskettavan laulun, kannattaa tutkia, miten itseään koskettaneet menestyneet kappaleet on rakennettu ja saatu toimimaan. (West 2016, 153-154). Sippolan (2017) mukaan kappaleen koskettavuus ja puhuttelevuus voi olla sitä, että on aito oman tekemisensä kanssa. (Sippola 2017, 41). Davis (1985) kirjoittaa saman suuntaisesti, ja kertoo, että lauluntekemisessä on tärkeintä olla aito, innostunut ja rehellinen sitä kohtaan mitä tekee. Jos kappale ei herätä tekijässään tunnetta, ei se todennäköisesti myöskään välitä tunnetta eikä kiinnosta kuuntelijaa. (Davis 1985, 315-316).



### 3.8 Laulun tekemisen pedagogiikka

Tutkin seuraavassa kirjallisuudesta nousseita ajatuksia laulun kirjoituksen pedagogiikasta. Sippola (2017) pohtii, että säveltämisen opettamisen yksi ongelmista on se, että sävellykset voivat syntyä päässä miettimällä, ja tälle alkulähteelle on hankalaa päästä. On paljon helpompaa opettaa, miten päässä soiva materiaali saadaan muiden kuultavaksi, kuin sitä, miten se sävelletään. (Sippola 2017, 41). Sippola myös kertoo, että laulujen lyriikasta on helpompaa puhua kuin musiikista. Musiikki on abstraktia, ja siitä puhuminen vaatii taitavaa verbaliikkaa ja myös musiikinteorian tuntemusta. Silti olen naisin jää sanomatta. (Sippola 2017, 54).

Westin (2012) mukaan laulun tekeminen ei vaadi vahvaa musiikillista taustaa. Pitkä musikaalinen koulutus voi jopa aiheuttaa sen, että lauluntekijä arvostaa musikaalista virtuositeettia enemmän kuin musikaalisesti kouluttamaton lauluntekijä. On hyvä huomata, että suurin osa musiikin kuuntelijakunnasta ei ole musiikillisesti koulutettuja. (West 2012, 270). West (2012) myös viittaa useisiin tutkimuksiin, joiden mukaan oppijoiden olisi hyvä ajatella, kuvitella ja rakentaa mielessä uusia asioita musiikin kielellä ennen kuin opiskelee kieltä ja notaatiota tarkemmin. Joidenkin tutkimuksien mukaan liiallinen keskittyminen notaatioon voi jopa heikentää musiikin kuulonvaraista hahmotuskykyä ja musiikillista muistia. Lisäksi ilmaisuvoiman tärkeyttä voi olla hyvä painottaa alusta alkaen eikä vasta tekniikan opettelun jälkeen. (West 2012, 75).

Blumen (1999) mukaan melodian säveltäminen ei edellytä soittotaitoa, nuotinlukutaitoa tai musiikinteoriataittoa, vaan sitä voi harjoitella esimerkiksi opettelemalla hyräilemään melodioita ilman säestystä ja sointuharmoniaa. Soinnut voivat jopa toimia rajoitteena ja yksinkertaistaa ja tylsistyttää melodiaa. (Blume 1999, 95-97). Zollon haastatteleman laulaja-lauluntekijän Paul Simonin mukaan musiikinteoriasta ei voi olla haittaa lauluntekijälle, vaan ennemminkin tietämättömyys voi haitata luovaa työtä. (Zollo 2003, 113). Zollon haastattelema laulaja-lauluntekijä Janis Ian puolestaan sanoo, että musiikinteoria voi välillä juututtaa luomisprosessin. Hän kuitenkin jatkaa, että niin käy paljon musiisoivalle joka tapauksessa. Se, että tekee paljon, voi välillä myös puuduttaa. (Zollo 2003, 309).

Vaikka laulun tekemistä voi tehdä hyvin erilaisista lähtökohdista, West (2012) painottaa musiikkikoulutuksen merkitystä. Kappaleita tehdään hyvin usein yhteistyössä muiden kanssa, ja on suuri etu, että tekijä kykenee keskustelemaan asioista oikeilla termeillä. (West 2012, 282-283.) Westin mukaan laulun kirjoitus koostuu sävellyksestä, tekstistä,

sovituksesta, tuotannosta ja esityksestä. Laulun tekijän on hyvä ymmärtää jotain näistä kaikista osa-alueista. Kuitenkin, jotta laulun tekijä voisi oppia tekemään kaiken, olisi opettajankin hyvä tietää niin laulun tekemisen historiasta ja traditioista kuin nykytilanteesta sekä uusista suuntauksista ja tyylilajeista. Käytännössä opettaja ei voi tietää ja osata kaikkea, ja oppimisprosessin onkin hyvä olla yhteistyötä oppijan kanssa. Pedagogiikassa pyritään Westin mukaan löytämään oppilaan omat vahvuusalueet, joita hän voi hyödyntää työskennellessään muiden kanssa. Koska muiden kanssa työskenteleminen ei kuitenkaan ole aina kaikille mahdollista, on opetusta hyvä suunnitella myös siten, että laulun tekijää pyritään kehittämään mahdollisimman laaja-alaiseksi toimijaksi. (West 2012, 295, 297).

Westin (2012) jakaa laulun tekemisen myös neljän osa-alueeseen, jotka ovat: musiikki (music), luovuus (creativity), kieli (language) ja kommunikaatio (communication) (West 2012, 2). Näistä varsinkin luovuuden ja kommunikaation opettaminen voi olla haastavaa. West kertoo, että luovuutta voi pyrkiä opettamaan esimerkiksi kannustamalla oppijaa ajattelemaan ja kehittelemään sellaisia ideoita, jotka eivät suoraan ratkaise ongelmaa, vaan tarjoavat uusia vaihtoehtoja. Uudet vaihtoehdot voivat lopulta johtaa lopputulokseen, mihin ei olisi päästy ilman kokeilemista ja uusien ideoiden tutkimista. (West 2012, 105.) Westin mukaan paras tapa ohjata oppijaa kommunikoimaan tehokkaammin kappaleidensa kautta vaatisi sitä, että oppijaan tutustuisi paremmin. Tällöin tekemistä voisi peilata oppijan luonteen ja kokemusten kautta. Opetustilanteessa tutustuminen voi kuitenkin olla käytännössä mahdotonta, ja yhdeksi ratkaisuksi West ehdottaa sitä, että kappaleiden ohella oppija kirjoittaa tai kertoo ajatuksistaan, tunteistaan ja ideoistaan laulun tekemistä kohtaan. Näin opettaja voi päästä paremmin jyvälle siitä, mihin suuntaan oppija haluaa työskentelyään kehittää. (West 2012, 293.)

Laulun tekemisen opintoihin voisi olla hyvä sisällyttää myös instrumenttiopintoja. Bradfordin (2015) mukaan laulun tekijän kannattaa opetella laulamaan. Hän kertoo, että laulu on laulun tekijän tehokkain työkalu, sillä laulamalla ideat saa ilmaistua nopeasti ja selkeästi. (Bradford 2005, 189-190). Webb (1998) puolestaan kertoo, että vaikka laulun tekijän ei tarvitse olla taitava pianisti tai kitaristi, mutta jos oppii taidon etsiä nopeasti yksinkertaisia sointukiertoja, voi säästää paljon työtunteja. (Webb 1998, 16).

Barnettin (2007) mukaan pedagogiikan tavoitteena tulisi olla se, että oppijat alkavat ajattelemaan ja toimimaan tietoisesti ja tarkoituksenmukaisesti, ja että he pystyvät näkemään muita vaihtoehtoja. Pedagogiikan tavoitteena ei ole pyrkiä kehittämään mahdollisimman vahvaa omaa ääntä, sillä vahva äänikin voi olla käytetty ja kierrätetty.

(Barnett 2007, 98.) Barnettin mukaan oppimisen ja itsetunnon kannalta on tärkeää, että oppijalle pystytään luomaan luottamuksellinen ja turvallinen oppimisympäristö. (Barnett 2007, 58). West (2012) kertoo, että oppija oppii parhaiten, kun hän uskaltaa kehittää tekemistään, jakaa töitään muiden kanssa ja välillä jopa epäonnistua tavoitellessaan päämääriään. Laulun tekemisen pedagogiikassa on tärkeää olla kannustava. (West 2012, 279).

Westin (2012) mukaan laulun tekemisen pedagogiikassa on hyvä pyrkiä kehittämään sitä kokemusta ja pohjatietämystä, jolla oppija kykenee erottamaan hyvät huonoista. Mitä parempi pohjatietämys oman kulttuurinsa musiikista ja traditioista on, sitä todennäköisemmin lauluntekijän ratkaisut ovat toimivia. (West 2012, 282). Sloboda (1985) puhuu musiikkikulttuurin osaamisesta *enkulturaatio*-termin avulla. Enkulturaatio tarkoittaa sitä, että yksilö omaksuu intuitiivisesti oman ympäristönsä kulttuurin ja samalla myös musiikin, sen rakenteet ja ilmiöt (Sloboda, 1985: 198). Westin (2012, 72) mukaan pedagogiikassa kannattaakin tiedostaa, että enkulturaation kautta jokainen musiikin parissa ollut ihminen voi olla jo oman musiikkialakulttuurinsa asiantuntija.

West (2012) kertoo, että laulunkirjoittamista voi oppia monella tavoin, ja pedagogiikassa kannattaakin kokeilla mahdollisimman montaa lähestymistapaa. Hän suosittelee myös tarkastelemaan ja arvioimaan lopputuloksia keskustelun kautta osana oppimisprosessia. (West 2012, 300). Westin mukaan laulun tekemistä oppii parhaiten käytännön tekemisen ja analyysin kautta, joista molemmille voi antaa yhtä suuren painoarvon. Oppijaa kannattaa rohkaista analysoimaan omia kappaleitaan, ja kun se alkaa luonnistua, myös muiden kappaleita. (West 2012, 95.) Ryhmäkeskustelu ja -palaute on Westin mukaan hyviä työvälineitä, koska jokainen kuuliija vastaanottaa kappaleen omalla tavallaan. Kappaleita arvioitaessa onkin hyvä olla mukana mahdollisimman monimuotoinen kuuntelijajoukko; sekä musiikista tietäviä, että musiikin säännöistä tietämättömiä. (West 2012, 288). Westin mukaan se, että oikeita vastauksia ei ole, rohkaisee oppilaita kehittämään arviointikykyään, sillä ratkaisuehdotukset tarvitsevat myös perustelun. Siinä missä palaute auttaa oppijaa ymmärtämään vahvuuksiaan ja heikkouksiaan, on tärkeää pyrkiä myös tarkastelemaan, miten hän on pystynyt ratkaisemaan työssään syntyneitä ongelmia. Ilman sitä oppija ei välttämättä osaa hyödyntää löytämiään ratkaisuja jatkossa. Kyky ratkaista ongelmia on juuri se, mikä vie lauluntekijää kohti kukoistustaan. (West 2012, 66, 68).

## 4 Haastattelut

Halusin haastateltavakseni lauluntekijöitä ja laulukirjoittamisen pedagogeja, jotka toimivat eri koulutusasteilla, jotta saisin mahdollisimman kattavan kuvan ja erilaisia näkemyksiä siitä, mitä laulukirjoittamisesta ajatellaan. Minulla oli haastatteluihin alustava kysymyslista, mutta haastattelut olivat avoimia, ja pyrin menemään haastatteluissa siihen suuntaan, mihin ne luontaisesti keskustelun kautta olivat menossa. Haastateltaviani saamani palautteen kautta huomasin, että suurin osa haastateltavistani oli miehiä. Diversiteetin kannalta olisi ollut perusteltua valita haastatteluun myös useampi nainen.

### 4.1 Andrew West

Andrew West on musiikin professori, joka opettaa laulukirjoittamista Leeds College of Music:ssa. Olen käyttänyt myös kahta hänen kirjallista työtään lähteinäni tässä kehittämistyössä. Haastattelu pidettiin englanniksi, ja olen kääntänyt sen suoria lainauksia lukuun ottamatta työhöni litteroinnin perusteella.

West kertoo, että jos lauluntekijä haluaa saada kappaleensa eteenpäin, siinä pitää olla musiikki, sanat, tuotanto, sovitus ja myös esitys sekä tulkinta kunnossa. Vain harva on kuitenkin tarpeeksi hyvä tekemään yksin näitä kaikkia riittävällä tasolla, joten lauluntekijälle riittää, että hän hallitsee yhden näistä osa-alueista – kunhan hän löytää yhteistyökumppaneikseen sellaisia tekijöitä, joiden kanssa loput osa-alueet tulevat hoidetuiksi. Sävel ja sanat ovat Westin mukaan nykyään vain noin 10% kokonaisuus lauluntekemisen työprosessista. Sovitus, tuotanto ja tulkinta muodostavat loput 90%.

Westin mukaan tallennetussa musiikissa haasteena on pitää kuulijan mielenkiinto yllä uudelleen ja uudelleen. Kappaleen pitää muuttua ja kehittyä, usein jopa lähes huomaamattomasti, jotta se pysyy mielenkiintoisena. Toisin kuin elokuvien suhteen, suosikkikappaleita kuunnellaan helposti monta kymmentä kertaa. West kertoo, että ensimmäisellä kerralla kuuntelija keskittyy lauluraitaan, mutta myöhemmillä kerroilla yhä enemmän muihin asioihin, kuten rumpuihin tai kitaraan – eli asioihin, joita ei ollut vielä aiemmin huomannut. Lauletuksessa musiikissa sovitus ja tuotanto tehdään lauluraidan ympärille tukemaan lauluraitaa. Kaikki soundit, joita kappaleessa käytetään ja tunnelmat, joita luodaan, palvelevat tätä tarkoitusta. Sovitusta, tuotantoa ja esitystä mietittäessä voi kuitenkin olla hyvä tehdä myös yllättävältä tuntuvia ratkaisuja. Kaiken ei tarvitse kuulostaa itsestään selvältä ja valmiiksi pureskellulta, vaan yllätykset voivat olla

omiaan parantamaan lopputulosta. West kertoo, että kuuntelukokemuksen pitää tarjota joka kerta jotain uutta seurattavaa:

*”It has to be a different experience every time you listen to it and there has to be enough happening in the arrangement for that continuous reinvestments to be rewarded. So, they are basically avenues or the options to the ears to follow.”*

Westin mukaan lauluntekijän ei lähtökohtaisesti kannata ajatella lopputulosta tai kuuntelijaa vaan keskittyä luovaan työhön ilman turhaa kritiikkiä ja analysointia. Tämä on myös paras keino saada kappale kuulostamaan tekijältä itseltään. West myös huomauttaa, että kappaleen tuottaminen ja editoiminen on eri aivolohkojen toimintaa kuin luova kirjoittaminen ja säveltäminen. Kun kappale on luotu, seuraava vaihe on saattaa se kuultavaan, kiinnostavaan ja helposti lähestyttävään muotoon. Toki monet, varsinkin pitkään alalla olleet lauluntekijät, voivat tehdä molempia prosesseja samaan aikaan eivätkä he edes ajattele tekevänsä erillisiä prosesseja.

Laulunkirjoittamisen pedagogiikassa on Westin mukaan tärkeintä oppia tuntemaan lauluntekijä itse: kuka hän on, mistä hän tulee ja minne hän haluaa laulunkirjoittajana mennä. Jos laulunkirjoittaja ei koskaan pohdi näitä asioita, hän voi juuttua tekemään kappaleita, joille ei itse näe tarkoitusta ja jotka eivät toimi tai puhuttele. Vaikka kappaleita tekisi muille artisteille tai tavoiteltava yleisö on suuri massa tuntemattomia kuuntelijoita, on laulunkirjoitus Westin mukaan joka tapauksessa itsensä ilmaisua. Tämän vuoksi myös pedagogin on hyvä tuntea oppilaansa henkilökohtaisella tasolla, jotta voi olla avuksi siinä, mihin suuntaan lauluntekijä haluaa kehittyä:

*”If you don’t know their personality it is guess work.”*

Jos laulunkirjoittaja kirjoittaa kappaleitaan muille artisteille, on myös tärkeää, että lauluntekijä tuntee artistin. Tämän vuoksi ammattimaiset tekijät keskustelevat paljon artistien kanssa ennen kuin kirjoittavat kappaleita heille. Westin mukaan artistin ja kappaleen välillä on aina oltava yhteys, sillä kuulijat ovat tarkkoja kuulemaan onko tätä yhteyttä vai ei. Musiikille altistuneet kuuntelijat oppivat kuulemaan tällaisia asioita vaistonvaraisesti.

West puhuu haastattelussa myös kommunikaatiosta ja luovuudesta, jotka ovat erilaisia tapoja tarkastella lauluntekemistä. Hänen mukaansa kommunikoivan ja vuorovaikuttei-

sen kappaleen oppii kirjoittamaan siten, että kirjoittaa aiheesta, jolla on lauluntekijälle merkitystä. Lisäksi vuorovaikutteisuutta voi opetella tutkimalla niitä kappaleita, mitkä puhuttelevat juuri lauluntekijää itseään. Kun tällaisia kappaleita analysoi, voi oppia huomaamaan rakenteita ja kaavoja, jotka mieleisiä kappaleita yhdistää. Kun kaava löytyy, voi tätä alkaa hyödyntämään myös omassa tekemisessä. Westin mukaan lauluntekijä ei kuitenkaan suoraan kommunikoi kappaleensa kautta eikä vuorovaikutteisuus tarkoita sitä, että lauluntekijä välittää tietyn sanoman kuulijalle. Jokainen kuulija vastaanottaa kappaleen aina omalla tavallaan. Vuorovaikutteisuuteen voi pyrkiä vaikuttamaan myös tekstin ja tarinan keinoin käyttämällä mahdollisimman paljon eri aikamuotoja eli kertomalla mitä tapahtui, mitä tällä hetkellä tapahtuu ja mitä tulee tapahtumaan. Kun kuulija tietää mistä kappaleen tarinan henkilö tulee, mitä hänellä on juuri nyt mielessä ja mitä hän pohtii tulevaisuuden osalta, hän ikään kuin tuntee tarinan henkilön ja uppoaa tarinaan. Vastaavalla tavalla rakennetaan myös artistin tarina. Kun kuulija tuntee tarinan, hän voi kokea tuntevansa artistin, ja se auttaa häntä samaistumaan ja vastaanottamaan artistin ja hänen musiikkinsa.

Westin haastattelussa nousee myös esille konsepti *enkulturaatio*. Hän kertoo, että moni lauluntekijä on menestynyt ilman mitään lauluntekijäkoulutusta. Oleellinen osa lauluntekemistä on osata tuottaa musiikkia, jota kuunnellaan juuri siinä kulttuuriympäristössä, johon kappaleita tekee. Näin ollen jokainen musiikkia kuunteleva laulunkirjoittaja on oman musiikkityylinsä asiantuntija. Kun oppii ymmärtämään ja käyttämään laulunkirjoituksessaan hyväksi musiikkikulttuurinsa lainalaisuuksia ja ilmiötä, voi menestyä laulunkirjoittajana. Jos oppii myös analysoimaan näitä ilmiöitä, saavuttaa syvemmän ymmärryksen ja taidon tason. West arvioi, että paras tapa hyödyntää enkulturaatiota laulunkirjoittamisen pedagogiikassa on antaa oppilaiden tutkia juuri sitä musiikkia, mitä he haluavat. Vaikka välillä on hyvä tutkia ilmiöitä opettajan esimerkkien kautta, on enkulturaation kannalta tärkeää oppia tuntemaan ja analysoimaan juuri sitä musiikkia, jota haluaa tehdä. Opettajan ei tarvitse olla jokaisen musiikkikulttuurin asiantuntija.

*”You can let the students teach you about the culture.”*

West pohtii opettajan roolia myös siitä näkökulmasta, että varsinkin korkeakoulutusteen opetuksessa oppilaat ovat usein parempia tekemään musiikkiaan kuin opettaja. Tämä ei kuitenkaan haittaa, sillä laulunkirjoittamisen pedagogiikalla pyritään vain mahdollistamaan oppilaan eteneminen siihen suuntaan, mihin hän haluaa mennä. Opettaminen on sitä, että tutkitaan yhdessä musiikin ilmiöitä ja ratkaisuvaihtoehtoja ja esitetään oikeanlaisia kysymyksiä.

*”It’s really that your job is a facilitating, it’s not about teaching people anything really.”*

Opettajan tehtävänä ei ole Westin mukaan myöskään kertoa sääntöjä vaan tehdä ehdotuksia. Oppijat voivat myös hyvästä syystä toimia päinvastoin kuin opettaja ehdottaa. Opettaja ei johda, vaan on enemminkin mukana tutkimassa ja auttamassa eteenpäin – se tekee laulunkirjoittamisen opettamisesta Westin mukaan myös niin hienoa.

West sanoo käyttävänsä paljon aikaa palautteen miettimiseen ja antamiseen. Kappaleita arvioitaessa kannattaa tutkia musiikin ja tekstin sisältöä, rakennetta ja instrumentointia. Käytännössä aikaisemmin mainitut viisi kategoriaa (musiikki, teksti, sovitus, tuotanto ja tulkinta) täytyy olla kunnossa ja toimia hyvin yhteen toistensa kanssa. Se ei tarkoita kuitenkaan sitä, että kaikkien osa-alueiden pitää olla itsessään täydellisiä vaan kokonaisuus ratkaisee; kun tärkeimmät asiat ovat esillä, osa asioista vedetään tarkoitukSELLISESTI taustalle. Jokaista kappaletta pitää tämän vuoksi tarkastella aina yksilöllisesti. Yhtenä esimerkkinä tästä West käyttää Beatlesin ’For No One’ kappaletta. Siinä kappaleessa sävellys ja lyriikka ovat todella tunteellisia, ja kuuntelijalle voisi olla liikaa, että myös laulutulkinta olisi todella tunteellinen. Sen sijaan Paul McCartney laulaakin kappaleen ikään kuin tunteettomasti – ja lopputulos on juuri oikea.

Westin mukaan lauluntekemisessä on usein kyse siitä, että etsitään ja kokeillaan uusia asioita ja tullaan lopputulokseen, jossa eri elementit toimivat yhdessä juuri oikealla tavalla. Kun tekijä pohtii, miten lopputulokseen päästiin, hän voi käyttää samoja askelmerkkejä avukseen myös jatkossa. Kaikkea ei kannata keksiä joka kerta uudestaan.

*”You don’t want to re-invent the wheel every time you are trying to make a good piece of art. That’s where reflection comes in.”*

Westin mukaan hitti on aina automaattisesti hyvä kappale, sillä se on saavuttanut yleisönsä. Ei ole merkitystä, ovatko kuuntelijat 8 tai 90 -vuotiaita. Hittikappaleen syntyyn vaikuttaa kuitenkin monet asiat kuten markkinointi ja jakeluverkosto, eivätkä kaikki kappaleet saa koskaan samanlaista lähtökohtaa saavuttaa yleisöään.

West kertoo, että laulunkirjoituksen pedagogina hänen tehtävänsä on auttaa oppilaitaan saamaan itsestään paras irti. Vuosien pedagogikokemuksen avulla hän myös pyrkii kehittämään omaa tekemistään koko ajan. Tärkeintä on, että hän on itsekin innostu-

nut aiheesta ja että hänen oppilaansa nauttivat kappaleiden tekemisestä. Kappaleita ei kannata tehdä, jos sitä työtä ei rakasta – ja sama pätee myös pedagogin työhön.

*”As a teacher and as a songwriter find ways to enjoy it. You shouldn’t be like holding rocks at the mountain.”*

#### 4.2 Jere Laukkanen

Jere Laukkanen vastaa Metropolia Ammattikorkeakoulun musiikin tekemisen ja tuottamisen koulutuksesta. Hänen mukaansa ammattisäveltäjä perimmäisessä merkityksessään osaa säveltää kaiken mitä kuullaan, mutta populaarimusiikin lauluntekijät eivät välttämättä kirjoita muuta kuin melodian ja perusharmonian. Ammattimaisen lauluntekijän on hyvä osata länsimaisen musiikin keskeiset ilmiöt, kuten melodisen säkeen rakentaminen ja muuntelu, yleisimmät asteikot sekä motiivien rakentaminen ja muuntelu. Esimerkkinä melodisten motiivien muuntelusta Laukkanen mainitsee Abban Anderssonin ja Ulvaeuksen *The Winner Takes It All* –kappaleen. Havainto siitä, että kappale on rakennettu kolmesta motiivista, joita muokkaamalla vähästä on luovasti muunnellen tehty paljon, on hyvä tapa huomata, miten erilaisilla sävelmateriaaleilla voidaan tehdä teoksia - näin voi myös oppia ja kasvaa lauluntekijänä. Laukkanen kuitenkin toteaa, että monet lauluntekijät voivat käyttää ilmiöitä perustasolla myös tiedostamattaan. Säveltäjän ja laulukirjoittajan on Laukkasen mukaan hyvä ymmärtää minkälaisia kulttuurillisia mielle yhtymiä erilaisista intervaleista tai asteikkoväreistä syntyy. Asiantuntijatasolla on myös osattava analysoida, tunnistaa ja nimetä ilmiöt, jotta niitä voi pyrkiä tietoisesti hyödyntämään omassa työssään ja käymään keskustelua niistä. Melodisiin peruselementteihin liittyy Laukkasen mukaan myös säkeiden kaaret ja se, että osaa tunnistaa kliimaksikohtia melodiasta. Lisäksi melodian rekisteriin liittyvät seikat, kuten ambitus ja tessitura ovat oleellisia asioita kun kirjoitetaan laulusolistille melodiaa. Se, että pystyy havainnoimaan laulajan äänialan ja alueen jossa ääni soi parhaiten, on edellytys, että pystyy kirjoittamaan musiikkia kenelle tahansa.

Harmonian osalta lauluntekijän kannattaa tuntea tonaalinen harmonia ja modaalisen harmonian populaarimusiikille tyypilliset ilmiöt ja peruskierrot. Tonaalisen harmonian sointutehot kannattaa tuntea, että osaa muodostaa yksinkertaisia selkeitä kadensseja ja kirjoittaa sekä melodian että muodon kannalta johdonmukaista harmoniaa. Melodian ja harmonian pitää myös tukea toinen toisiaan, ja jos ne riitelevät, sen on oltava luova ja tietoinen ratkaisu. Tämä edellyttää Laukkasen mukaan sitä, että osaa kuunnella ja tunnistaa harmonisia ilmiöitä sekä kirjoittaa ja nuotintaa niitä jollain tavalla. Harrastaja-



tasolla sointumerkit riittävät, mutta ammattitasolla pitää yleensä osata kirjoittaa myös nuotein ja myös ymmärtää sovittamista ja orkestraatiota.

Rytmiikasta on Laukkasen mukaan hyvä ymmärtää, miten säädellään melodian liikkuvuutta ja etenemistä, ja miten erilaiset tempovivahteet vaikuttavat eri tyyleissä. On myös hyvä osata perustason rytmiset solut ja avainrytmit, kuten tresillo ja clave sekä miten niitä käytetään. Ammattitasolla pitää pystyä analysoimaan rytmisiä ilmiöitä esim. kappaleiden melodiasta, jotta pystyy tunnistamaan mahdolliset avainrytmit tai muut rytmiset kuviot, joihin kappaleen rytmiikka perustuu.

Laukkasen mukaan myös muotoa on tärkeä osata tunnistaa ja analysoida, jotta voi muodostaa johdonmukaisia rakenteita, jotka kulkevat loogisesti tekstin kanssa. Muodot ovat tärkeitä, jotta pystyy luomaan kokonaisuuksia, joissa on selkeä kaari ja huippukohota. Muodoilla voi myös rakentaa kontrasteja. Harrastajatasolla kannattaa ymmärtää prototyyppiset muotorakenteet, kuten säkeistö-kertosäe -rakenne, mutta viimeistään asiantuntijatasolla täytyy myös nähdä arkkityyppisten ratkaisujen taakse ja osata rakentaa myös monimutkaisempia tai harvinaisempia rakenteita, jotka etenevät loogisesti.

Laukkanen kertoo, että kuten kaikessa taiteessa, laulun tekemisessä loppujen lopuksi suuret asiat ratkaisevat. Kontrastit, jännitteet ja niiden purkaukset ovat tässä avainasemassa, ja siksi niitä on hyviä pyrkiä havainnoimaan, tunnistamaan ja luomaan. Jännitteitä luodaan Laukkasen mukaan niin melodialla, harmonialla, rytmillä, muodolla kuin tekstilläkin. Jännitteen ja purkauksen kuvioita voi luoda esimerkiksi siten, että melodian lisäsävel purkautuu sointusäveleen tai että jännitteinen sointu purkautuu kohdesointuun. Jännitteitä voi luoda myös se, että muodon rakenteelliset osat poikkeavat toisistaan ja luovat näin kontrasteja tai että rytmiikassa käytetään synkopointia. Laukkanen korostaa jännitteiden merkitystä varsinkin afroamerikkalaisen musiikin valossa:

*”Toistuvat jännitteet ja sen purkauksen kaavat ovat ihan siellä DNA:ssa.”*

Laukkanen kertoo, että musiikintekijä tähtää siihen, että kappaleella voi tuottaa elämyksiä, jotka nostavat kuulijan käsivarsissa 'karvat pystyyn'. Tämän vuoksi laulun tekijän kannattaa opetella havaitsemaan niitä elementtejä, millä elämyksiä voi kappaleissa tuottaa. Pienten yksityiskohtien ymmärrys ei siinä riitä, vaan pikemminkin ymmärrys siitä miten jännite, purkaus, ja kontrastien sekä värien tyyppiset elementit muodostavat kuuntelukokemuksen.

Populaarimusiikin lauluntekemiseen liittyy oleellisesti myös kehollisuus ja groove, vaikkakin groove on Laukkasen mukaan enemmän tulkinnan kuin laulunkirjoituksen ominaisuus. Laulunkirjoittajan tehtävä on luoda edellytys sille, että soittajat ja laulajat saavat musiikin groovaamaan. Näitä taitoja voi oppia kuuntelemalla, tekemällä, soittamalla, laulamalla ja tanssimalla. Mitä enemmän tuntee musiikin tyylejä, sitä paremmin tietää miten ne toimivat. Koska groove on kuunteluun ja kehoon liittyvä aistimus, ei oikotietä ole; kirjoista lukemalla voi oppia ymmärtämään groovea ilmiönä, mutta niistä ei Laukkasen mukaan välttämättä opi tuottamaan sellaista.

Laukkanen kertoo, että vaikka maailmalla on paljon lauluntekijöitä, jotka tekevät vain melodia-harmonia-teksti –paketteja, on Suomessa vaikea menestyä lauluntekijänä ilman käsitystä tuottamisesta ja sovittamisesta. Metropoliassa lauluntekijöistä pyritään kouluttamaan ammattilaisia, jotka osaavat tehdä toplinea eli melodiaa ja perusharmoniaa sekä lyriikkaa, mutta myös tuotantoa eli trakkäämistä. Lauluntekemisessä tarvittavat taidot riippuvat kuitenkin tyylijajista ja kontekstista. Kappaleita voi tehdä yhteistyössä muiden kanssa, jolloin tuottaminen voi jäädä toisen musiikintekijän tehtäväksi. Nykypäivänä vaatimus demolle on korkea, ja tämän vuoksi lauluntekijän on Laukkasen mielestä kuitenkin hyvä osata käyttää hyväkseen modernia teknologiaa ja ohjelmistoja lauluntekemisessään.

*”Demon pitää pystyä välittämään kappaleen tunnelma siten, että se on täysin ilmiselvä kuulijalle”.*

Lauluraidan osalta vaaditaan usein sen tasaiseksi virittämistä. Lisäksi joissakin musiikkityyleissä, kuten edm-musiikissa tuotanto on oleellinen osa kappaletta, ja tällöin myös vaatimustaso demolle on todella korkea.

Tuotannon opettelussa kannattaa Laukkasen mukaan keskittyä isoihin asioihin. Niitä on esimerkiksi ajatus siitä, mihin kuulijan halutaan kiinnittävän huomiota. Lisäksi on hyvä ymmärtää kourut kaikissa olomuodoissaan, jotta osaa rakentaa niitä kappaleisiin. Tuotantotaidot ovat silti Laukkasen mukaan hyvin paljon teknisen ympäristön halluunottoa. Lauluntekijän on tiedettävä, miten äänispektri käyttäytyy, miten instrumentteja kannattaa mikittää, miten samplerit ja syntetisaattorit toimivat ja miten äänisynteesi toimii. Tekniset taidot eivät kuitenkaan tee hyvää lauluntekijää. Ilman ymmärrystä melodiasta kaikkine sen puolineen, perusharmoniasta, rytmisistä ilmiöistä ja muodosta ei teknisillä taidoilla tee oikein mitään. Laukkanen kuitenkin muistuttaa, että jokainen te-

kee musiikkia aina tavallaan, ja käyttötarkoitukset, lähtökohdat ja päämäärät ovat kaikilla erilaiset.

Laukkasen mukaan musiikista puhuttaessa ei ole mitään, millä määrittää mikä on hyvää tai huonoa, tai väärin tai oikein. Kaikki riippuu aina kontekstista. Jos kappale myy miljoonan, niin silloin se ei voi olla Laukkasen mukaan huono:

*”Tämä on ’miljoona karpästä ei voi olla väärässä’ –ala.”*

Populaarimusiikissa ei oikeastaan ole muita mittareita kuin se, miten hyvin kappale myy ja kuinka hyvin se säilyy. Näihin vaikuttaa kuitenkin moni muukin asia, kuten se, milloin, kenelle, ja kenen kautta kappale on julkaistu, ja kuka siitä on ensin innostunut tai kuinka paljon siitä on kirjoitettu. Laukkasen mukaan nykyään tehdään niin paljon musiikkia, että pinnan alla on valtava kilpailu, ja moni loistava kappale jää täysin pimentoon. Kappaleita ei voi siis täysin arvioida edes markkinalukujen valossa, joten ainoa hyvä keino löytää ratkaisuja ja oppia niistä on käydä keskustelua ja jakaa kokemuksia ja mielipiteitä. Tämän vuoksi myös Metropolian kursseilla käytetään mahdollisimman paljon hyväksi keskustelua ja vertaisarviointia. Musiikin kuunteluun vaikuttaa kuuntelijan omat kokemukset ja arvot, ja kun vertaisarvioinnissa jokainen tuo oman asiantuntemuksensa ja mielipiteensä muiden käyttöön, voi lauluntekijä saada jonkinlaisen yleisen kuvan, mitä hänen kappaleista ajatellaan.

*”Me konstruimme musiikin sellaiseksi, miten me sen ymmärrämme sen perusteella, mitä me olemme aiemmin kuulleet ja mistä olemme tykänneet.”*

Laukkasen mukaan oppiakseen tekemään lauluja täytyy tehdä paljon lauluja ja etsiä niitä ratkaisuja, jotka ovat itselle ominaisia ja joista pitää, ja näin löytää oma tyyli ilmaista asioita. Tässä korostuu myös tekstin merkitys. Laukkanen kertookin, että lauluntekemisen jakaminen lyriikkaan ja musiikkiin on aina ongelmallista. Vaikka teksti ei musiikkityylistä riippuen ole aina kovin painavaa, on se oleellinen osa sitä, minkälaisen viestin ja tunnelman kappale välittää kuulijalle. Lisäksi varsinkin suomenkielisessä populaarimusiikissa teksti on hyvin painavassa ja syvässä roolissa. Kuuntelukokemukseen vaikuttaa se, kuinka ehjän paketin kappaleen teksti, melodia, harmonia, rytmiikka, soundit ja muoto sekä niiden yhdessä muodostama tunnelma muodostavat. Laukkasen mukaan populaarikappale on parhaimmillaan enemmän kuin osiensa summa, eikä kellenäkään ole kaavaa, millä hittejä tehdään. Koska musiikkia tehdään toisten nautitta-

vaksi, on tärkeää muistaa kysellä muiden mielipiteitä kappaleistaan. Lopulta täytyy myös itse rakastaa työtä, jota tekee.

*”Se loistava paketti, joka on enemmän kuin osiensa summa – siinä keskeinen osa on kirjoittajan ehjä näkemys ja tyyli tehdä ja sanoa asioita, ja se toivottavasti nostaa ne karvat pystyyn”.*

#### 4.3 Antti Kleemola

Antti Kleemola kertoo olevansa ennen kaikkea lauluntekijä, mutta hän vastaa myös laulunkirjoituksen opettamisesta Jyväskylän Gradiassa ja lisäksi vieraillee opettajana useissa eri oppilaitoksissa. Kysyttäessä mitä lauluntekijän olisi hyvä osata, Kleemola pohtii laulettavuutta ja vastaakin ensimmäisenä laulutaidon. Kun osaa laulaa riittävän hyvin, siitä saa hyvän ja monipuolisen työkalun, vaikka ei kappaleidensa lopullisia demoja laulaisikaan. Laulutaidon hyvänä vastaparina toimii harmoniasoitin kuten kitara tai piano. Näillä taidoilla pääsee pitkälle, mutta Kleemolan mielestä laulettavuuden äärelle pääsee parhaiten juuri laulamalla. Teoriataidot ovat Kleemolan mukaan hyödyksi, vaikkakaan ne eivät olekaan välttämättömiä, sillä täysin teoriasta tietämätönkin voi tehdä lauluja. Jos kuitenkin haluaa toimia ammattimaisena lauluntekijänä, kaikki yhteistyö ja keskustelu on tehokkaampaa jos asioista voi puhua yhteisillä termeillä ja että myös ymmärtää mitä ne tarkoittavat.

Kleemolan mielestä analyttisen kuuntelun kehittäminen on hyödyllistä, joskin se ei ole edellytys lauluntekemiselle. Monipuolisuutta kuitenkin lisää se, että lauluntekijä pystyy poimimaan kappaleista mielenkiintoisia ratkaisuja, olivat ne sitten osa bassolinjaa, harmoniaa tai vaikka melodian kulkua. Näitä asioita on hyvä oppia tunnistamaan ja analysoimaan jopa ilman soitinta. Kun puhutaan säveltävästä lauluntekijästä, myös tuotannon ja teknologian taidot ovat nousseet jopa oletusarvoisiksi asioiksi lauluntekemisessä. Kilpailu kovenee ja laitteet kehittyvät, ja myös demojen vaatimustaso on noussut. Säveltäjän on siis hyvä osata tuoda ideansa esiin niin tuotannollisesti kuin miksausellisestikin – muuten jää jalkoihin. Kleemolan mukaan nykyään ratkaisevaa on se, tekeekö demo vaikutuksen; hyvin harvoin lauluntekijältä pyydetään nuotteja. Tuotannon tason vaatimukset vaihtelevat tyylilajien mukaan.

*”Tämä ala menee audio edellä, kun lauluja ja ideoita tarjotaan.”*

Kleemolan kokemuksen mukaan usein on myös tarvetta sille, että säveltäjällä on näkemystä, mielipiteitä ja ideoita tekstin suhteen. Vaikka laulun tekemisen prosessissa voi olla tekstittäjä ja säveltäjä erikseen, on myös säveltäjän ammattitaitoa ymmärtää tekstin lainalaisuuksia ja osata ehdottaa tekstiin mahdollisesti eteenpäin vieviä ratkaisuja. Se on Kleemolan mukaan myös yhteistyön arvostamista.

Lauluntekemisen musiikillisen puolen Kleemola jakaa pedagogiikassaan melodiaan ja harmoniaan. Harmoniassa voi keskittyä sointuihin, sointukiertoihin ja sointurytmiin, ja melodiassa mm. rekisteriin, ambitukseen, melodian kaariin, melodiarytmiin ja fraaseihin. Lisäksi pitää kiinnittää huomiota siihen, miten melodia ja harmonia ovat suhteessa toisiinsa. Tärkeimpänä seikkana näissä kaikissa on kuitenkin tasapainon löytäminen eli miten melodia ja harmonia ovat tasapainossa. Tasapaino on Kleemolan mukaan yksi laulunkirjoittamisen oleellisimmista asioista, ja sitä kannattaa hänen mukaansa miettiä jo ennen kuin miettii mitään muuta tuotantoa tai yksityiskohtaa. Vaikka laulunkirjoituksessa ei ole sääntöjä, niin siinä on Kleemolan mukaan yksi mutta: ideat pitää sopia yhteen. Kaikki kappaleeseen tulevat ideat pitää olla sopivalla tavalla tasapainossa, ja sen löytäminen on oleellista missä tahansa rakenteessa tai musiikkityylissä. Tasapaino on esimerkiksi sitä, että kappaleen keskeiset osat muodostavat tarkoituksenmukaisen kokonaisuuden, ja että jännitteet ja purkaukset ovat toimivia, jotta kappale kantaa.

*”Tasapaino on se peruskivi, mille talo rakentuu.”*

Yleisesti käytetyt sointukierrot ovat Kleemolan mukaan selkeitä ja universaaleja. Ne eivät johdata mihinkään tyyliin tai moodiin, vaan melodisilla, rytmisillä ja tuotannollisilla ratkaisuilla voi viedä kappaletta mihin suuntaan vain. Kleemolan mukaan jännite tulee sointujen kautta duurin ja mollin sävyistä, mutta myös sointuasteista eli siitä, miten soinnut ovat suhteessa toonikaan. Lisäksi sointurytmillä voi tehdä jännitteitä tai kontrasteja esimerkiksi siten, että säkeistössä soinnut vaihtuvat tahdin välein ja kertosäkeessä kahden tahdin välein. Käytännön esimerkkinä Kleemola kertoo, että säkeistön mollikierto (Am-F-C-Em) voi kuulostaa jännitteelliseltä ja saada purkauksen, kun kertosäkeessä mennään kirkkaampaan ja valoisaan duurikiertoon (C-Em-Am-F).

Melodian jännitteen tai kontrastin voi tehdä Kleemolan mukaan esimerkiksi rekisterin avulla. Tyypillinen tapa erottaa säkeistö ja kertosäe toisistaan on se, että melodian korkeutta nostetaan kertosäkeeseen. Tämä vaikuttaa myös laulajan äänen sointiin merkittävästi. Se kuinka paljon melodiaa kannattaa nostaa riippuu myös paljon laulajasta. Myös melodian rytmillä voi vaikuttaa kappaleen jännitteisiin, ja Kleemola pyrkiikin usein

tekemään säkeistön ja kertosaäkeen melodiarytmistä erilaiset, jopa vastapainot toisilleen. Varsinkin jos sointukierto pysyy samana, on yhä tärkeämpää saada vaihtelua luotua melodian tarjoamien tehokeinojen avulla. Esimerkkinä tehokkaasta melodiarytmin muutoksesta Kleemola käyttää Pariisin kevät -yhtyeen 'Tämän kylän poikki' -kappaletta. Siinä säkeistö on melodian ja lyriikan osalta nopeaa ajatusvirtaa, kun taas kertosaäkeessä pysähdytään pääasian äärelle.

Kleemolan mukaan hyvän kertosaäkeen kirjoittamiselle ei ole mitään sääntöjä. Kaikki riippuu siitä, mistä itse tykkää. Vahvaa melodiaa tavoiteltaessa Kleemola kuitenkin kertoo, että hänellä on usein toiminut se, että kertosaäkeeseen tehdään isompia intervallihyppyjä kuin säkeistöön, etenkin keskeisissä voimariveissä. Näin melodiasta voi saada enemmän tehoja irti. Toinen tapa on toistot.

”Toistot nostaa merkitystä ja tekee toistettavasta melodiasta koukun”.

Toistettavan melodian ei kuitenkaan tarvitse olla se kiinnostavin melodia, vaan kappaaleen estetiikan mukaan voi olla järkevää sijoittaa voimakas melodinen intervallihyppy kertosaäkeen alkuun ja toistaa jotain yksinkertaisempaa koukuttavaa melodiaa lopussa. Lisäksi Kleemola muistuttaa, että koukkuja on miljoonia erilaisia, se ne voivat olla mitä vain; tekstiä, soundia tai jopa tauko.

Kleemolan mukaan konemaisen tarkasta rytmistä on nykypäivän mainstream pop-musiikissa tullut oletusarvo. Kaiken voi korjata konemaisen tarkaksi, ja näin ollen se, kuulostaako joku vakuuttavalta voi riippua myös siitä, kuinka tarkasti se on soitettu, editoitu ja viritetty. Rytmikka on Kleemolan mukaan mukana kaikessa lauluntekemisessä, ja oleellista siinä on ainakin se, että saadaan tehtyä kontrasteja osien välille. Vaikka beat:ia tehdään rumpujen sijaan usein sampleilla, on Kleemolan mukaan sen päätehot pysyneet aika lailla samoina. Esimerkiksi back-beat<sup>14</sup> on edelleen oleellinen osa pop-kappaletta. Se, tehdäänkö back-beat handclap-, sorminapsu- tai retrosähkö-rumpusoundilla, vaikuttaa myös suuresti siihen, miltä itse koko kappaale tyyllisesti kuulostaa.

Kleemolan mukaan demoa tehdessä pitää olla näkemys siitä, mikä kappaaleessa on olennaista. Kappale kantaa eteenpäin, kun siellä on mukana joku vangitseva pääelementti. Yksi vahva elementti voi kannatella koko kappaletta. Esimerkiksi alkusoitossa ei

<sup>14</sup> Back-beat on usein snare-rummulla soitettu vastaus bassorummulle. Rytmisesti se sijoittuu 4/4 tahdin toiselle ja neljännelle iskulle.

tarvitse esitellä montaa sovituksellista asiaa yhtäaikaa. Alkusoiton täytyy saada kuuntelijan huomio, ja sen on oltava riittävän hyvä ansaitakseen se huomion. Alkusoiton jälkeen solistin laulu puolestaan vie huomion, ja näin kappale kulkee eteenpäin. Kun asiat alkavat toistua, esimerkiksi alkusoiton tullessa myöhemmin uudestaan, voi sitä olla hyvä kasvattaa uudella sovituksellisella asialla. Näin kappale pitää otteessaan. Hyvä ajatus Kleemolan mukaan on tuoda aina yksi uusi elementti kerrallaan. Lisäksi esimerkiksi välisoitossa on hyvä nostaa tärkeintä melodiaa soittava instrumentti kunnolla esiin.

*”Vähän kuin musiikkivideossa kamera kääntyisi, ja näin kuuntelija kiinnittäisi väkisinkin huomiota siihen.”*

Kleemolan mukaan koskettavaa kappaletta voi olla vaikeaa tehdä oppikirjamaisesti. Kappaleen koskettavuutta voi pohtia lähinnä omien kokemusten kautta. Kleemola pohtii, että kun kappale koskettaa, niin siihen antautuu itsekkin intuitiivisesti ja mitenkään analysoimatta, ja ehkä siinä silloin on jotain aitoa ja vilpitöntä. Kleemolan mukaan tämän asian äärellä kannattaa olla nöyrä, sillä niin se vain menee, että joidenkin laulmana jotkut teemat vaan tuntuvat aidoilta:

*”Teksti ja melodia kasvavat luontevasti yhdessä, että se joku taika pääsee syntymään.”*

#### 4.4 Laura Sippola

Laura Sippola on musiikin tohtori ja laulaja-lauluntekijä. Hän opettaa lauluntekemistä Taideyliopistossa ja Kriittisessä Korkeakoulussa. Sippola mainitsee kuuntelemisen ja kuulemisen taidon lauluntekijän tärkeiksi taidoksi. Hänen mukaansa kyse on siitä, että kappaleella yritetään tavoitella jotain tiettyä sävyä tai tunnetilaa, ja siksi se, että lauluntekijä osaa herkistää itsensä kuuntelemaan ja kuulemaan on tärkeää. Lauluntekeminen ei Sippolan mukaan edellytä välttämättä mitään erityisiä musiikillisia taitoja, vaan kokeilemälläkin voi oppia ja onnistua tekemään sointukierron päälle melodiaa. Tärkeintä on, että siinä on korvat mukana, jotta pystyy tavoittelemaan sitä jotain, mikä kappaleessa herättää mielenkiinnon tai saa sen tuntumaan joltakin.

Kun puhutaan laulesta musiikista, Sippola korostaa sanan ja sävelen symbioosin tärkeyttä; niitä ei voi erottaa toisistaan.

*”Sanat täytyy säveltää, ja sävellys täytyy sanoittaa.”*

Sanojen ja sävelen symbioosia voi hänen mukaansa pohtia esimerkiksi sitä kautta, että kappaleessa voi olla tärkeä ajatus, joka ei tule esiin, jos se on sävelletty jonnekin sivumelodioihin ja fraasien loppuihin. Samoin kuunnellessa jonkun kertomaa juttua, on eri asia, kuuleeko oikeasti sen, mitä toinen sanoo. Kuuleminen on myös läsnäololle herkimistä. Kuuleminen ja kuunteleminen voi käytännössä tarkoittaa myös sitä, että huomaako, onko kappale liian täysi, tarvitseeko se ilmaa ja vaihtuuko soinnut sopivalla rytmillä.

Sippolan mukaan laulunkirjoittamisen pedagogiikassa opettaja ei kaada mitään tietoa oppilaan päähän.

*”Opettaminen kulminoituu pitkälti siihen, miten saa avattua ihmisen luovuuden kanavia.”*

Käytännössä tätä tavoiteta kohti voi pyrkiä tekemällä ja tutkimalla kappaleita, sekä erilaisilla harjoitustehtävillä. Sippolan mukaan välillä voi olla hyvä madaltaa kynnyistä ja tehdä kappaleita vaikka ihan opettajan antamina läksyinä; kaikkien laulujen ei tarvitse tuntua siltä, että ’tämä on minun manifestini maailmalle’. Tehtävien merkitys voi olla se, että oppija uskaltaa kokeilla jotain uutta ja erilaista, ja huomaa, että hän pystyy siihen. Lyriikan osalta Sippola kertoo myös, että ihmiset pitävät konkretiasta. Hän antaakin usein sellaisia tehtäviä, millä pyritään hakemaan sanoituksiin konkretiaa myös ennalta päätettyjen, etukäteen ehkä sopimattomaltakin tuntuvien sanojen avulla. Jos esimerkiksi sana ’kumihanska’ täytyy sisällyttää ’merten taa’ tai ’taivaan sineen’ -tyyppiseen ikaikaiseen ja kliseiseen laulusanastoon, sekoittaa se pakkaa heti ja voi olla omiaan luomaan aivan uusia kiinnostavia juttuja.

Kappaleen rakennetta on Sippolan mielestä hyvä pohtia ainakin isompien rakenteiden ja kaarien osalta. Hän kertoo, että rakenteet opitaan usein musiikkia kuuntelemalla sen kummemmin asiaa rekisteröimättä. Laulutekijän on hyvä pohtia, miten hän saa kappaleen kaaren rakennettua niin, että asiat sijoittuvat loogisille paikoilleen ja miten hän esimerkiksi pystyy halutessaan sijoittamaan c-osan kultaisen leikkauksen kohdalle. Lisäksi on hyvä huomata, että välillä voi hakea myös muita vaihtoehtoja säkeistö-kertosäe -rakenteelle. Kappaleen osien sisälläkin voi olla erilaisia rakenteita, joista Sippola käyttää nimeä metarakenne. Säkeistö voi koostua esimerkiksi kahdesta osasta A ja B, jonka sisällä vain sävy kertoo siitä, että B on integroitu juuri säkeistöön. Rakenn-



teellisten osien on kuitenkin hyvä erottua toisistaan. Esimerkiksi kertosäkeen saa erottumaan jollain kontrastilla, kuten melodian korkeudella, melodian lakipisteellä, melodian rytmillä tai sointufrekvenssillä. Puolinuotit nopean rytmiiän jälkeen maadoittavat ja rauhoittavat kappaletta. Tällaiset asiat ovat kuitenkin usein fiilisjuttuja, ja siksi ne oppii parhaiten korvalla ja kokeilemalla.

Kappaleen vuorovaikutuksesta puhuttaessa Sippola kertoo, että kun kappale puhuttelee lauluntekijää itseään, on sillä mahdollisuus puhutella myös kuuntelijaa. Sippolan mukaan, kun kipeitä asioita ei yritä itkeä kuuntelijan puolesta, on kuuntelijan helpompi ottaa kappale vastaan ja tulkita sitä omien kokemusten ja tunteiden valossa.

*”Älä esitä sitä mitä sanot. Mun mielestä se on hyvä ohje lauluntekijälle. Kirjoita kylmäverisesti ja tunteetta. Niin se tuntuu isommalta.”*

Vaikka omista kokemuksista kirjoittaminen on hedelmällinen lähtökohta, lauluntekijän kannattaa olla aina uskollinen tarinalle, ei sille mitä oikeasti on tapahtunut. Sippolan mukaan kaikki omakohtaiset kokemukset ja asiat eivät suoraan toimi tarinan tasolla.

Sippola kertoo olevansa siinä mielessä 'old school', että hän yleensä ajattelee sovitusta erillisenä asiana, joka tehdään kappaleen päälle. Hän kuitenkin kertoo, että elementit sekoittuvat, ja koko kappale voi syntyä esimerkiksi riffin päälle. Koukkuja hän pitää jopa teknisenä asiana, mutta kappaletta tehtäessä voi ajatusmalli olla myös se, miten kappale saadaan rakennettua koukun ympärille – riippumatta siitä, millä koukku tehdään:

*”Silloin siinä ei lähdetä siitä, että mitä mä haluan sanoa, vaan että miten sitä hookkia saa hierottua kuulijan naamaan.”*

Teki kappaleita kuitenkin millä kulmalla tahansa, on Sippolan mukaan lauluntekemisessä eri tyylien ja tapojen välillä löydettävissä paljon samaa. Laulu on ikiaikainen asia. Se on sanat, sävel ja rytmi.

#### 4.5 Axel Ehnström

Axel Ehnström on menestynyt laulaja-lauluntekijä. Hän kertoo, että co-write sessiot ovat alan standardi tehdä kappaleita. Koska kilpailu on kovaa, ei kenenkään tarvitse olla hyvä kaikessa, vaan osaamisia voi yhdistää. Ehnströmin mielestä lauluntekeminen on myös mieluisinta, kun kappale syntyy yhdessä jammailusta ja vuorovaikutuksesta.

Sessioissa saa toisilta ideoita ja virikkeitä, ja jopa virheet, ”happy accidents”, voivat alkaa viemään juttua eteenpäin. Ensimmäiset ideat päätyvät välillä myös lopulliseen kappaleeseen, ja hyvin usein varsinkin alussa herännyt fiilis ja tunnelma on sellainen asia, mikä kantaa loppuun asti.

Sessioissa voi kuka tahansa tehdä useampaa osa-aluetta, kuten lyriikkaa ja sävellystä, mutta yleensä homma on tehokkainta, kun roolit on jollain lailla jaettu, ja että tuotantoa tekee tuottaja – se, joka istuu koneen ääressä. Tuottajan tehtävä on reagoida nopeasti ja ruokkia muita sessiossa olevia soundeilla ja sampleilla, jotta luomisen flow pysyy päällä. Sessioissa läsnäolo ja heittäytyminen on todella tärkeää. Ehnströmin mukaan kappaleita tehdään co-write sessioissa usein biisi päivässä, mutta yksin tehdessään hän tekee niitä myös pienemmissä osissa.

Co-write –sessioissa on usein lähtökohtana referenssikappale. Käytännössä tämä voi olla esimerkiksi artistin toivoma kappale, minkä tyyllisen kappaleen hän itselleen haluaa. Tällöin tärkeintä Ehnströmin mukaan on se, että kappaleesta löydetään se oleellinen juttu, mitä sieltä halutaan poimia uuteen lauluun. Se voi olla esimerkiksi idea, harmoniamailma, rytmi tai tunnelma – ja kappaleesta pyritään vangitsemaan se oleellinen asia, vaikka tekeytyvä kappale lähtisikin muutoin eri urille. Tämän vuoksi Ehnströmin mielestä on tärkeää, että lauluntekijä pystyy havainnoimaan, mitkä tekijät kappaleessa ovat juuri niitä, mitä tavoitella, ja mistä tunnelma syntyy. Vaikka tekeytyvän kappaleen on tarkoitus kuulostaa eriltä kuin referenssikappaleen, vaikuttaa referenssi usein kappaleen syntyyn ja fiilikseen merkittävästi.

Ehnströmin mukaan lauluntekijälle on hyväksi, jos musiikinteoriaa ja terminologiaa on jonkun verran hallussa, mutta se ei ole kuitenkaan välttämätöntä. Teoria voi toimia myös lukkona, jos se hallitsee luomisprosessia, eikä lauluntekijä uskalla kokeilla sääntöjen ja ’laatikon’ ulkopuolelta löytyviä ideoita. Parhaiten lauluntekemistä oppii kappaleita tekemällä; kun tekee sitä tunteella ja analysoiden. Analysointia pitää pystyä tekemään monella eri tasolla. Pitää pystyä erittelemään se oleellinen juttu, joka voi löytyä mistä vain. Voi esimerkiksi olla, ettei oleellinen asia löydy sointukierroista, vaan harmoniasoitinsointiväristä. Ehnström myös kertoo, että pop-kappaleen tekemisessä on selkeitä sääntöjä, mitä olisi hyvä osata. Ne ovat esimerkiksi niitä, että kappaleella pitää olla selkeä idea, ja että kappaleessa on selkeitä sointukiertoja, joita toistetaan, ja että osat rakentuvat niin, ettei kappaleesta tule liian monimutkaista. Muuten kappale ei kuulosta pop-kappaleelta. Nämä säännöt oppii yleensä vaistonvaraisesti musiikkia kuuntelemalla.

*”Pop-säännöt ovat sellainen liukuva keskiarvo viimeisten vuosien tai viimeaikojen pop-musiikista.”*

Ehnström kertoo, että kun osaa löytää sen keskiarvon, niin silloin on hallussaan työkalupakki, millä kappaleita kannatta tehdä. Hänen mukaansa kappaleista halutaan yleensä saada tarpeeksi tuttuja ja turvallisia, mutta lisäksi kappaleeseen tarvitaan aina jotain uutta ja yllättävää, jopa vaarallisuuden tuntua. Sääntöjen noudattamisen lisäksi laulun kirjoittajan pitääkin pystyä hyppäämään välillä laatikon ulkopuolelle ja tuomaan kappaleeseen jotain uutta, jota ei olla ennen kuultu. Ehnström käyttää tästä esimerkkinä jazzsaksofonia. Jos huomaa, ettei sitä olla kuultu pop-kappaleissa vuosikausiin, ehkä uusi laulu voi kaivata juuri sen, ollakseen erottuva ja kiinnostava.

*”Se, että osaa ottaa vaikutteita myös kaikkialta muualta kuin pop-laatikosta, on sellaista, mitä hyvät pop-biisintekijät osaa.”*

Ehnström kertoo, että jos yhdistellään samanlaisia asioita päällekkäin, se ei välttämättä ole kiinnostavaa, vaan kontrastit ja ristiriidat on ne, millä saa ihmisten huomion. Esimerkkinä tästä hän mainitsee Mikael Gabrielin Riippumatto-kappaleen. Kappale on ikivihreä, retrohenkinen ja jopa ’juustoinen’, mutta kun rapin paha poika -maineen saanut laulaja laulaa sen, siitä tuleekin yllättävää ja kiinnostavaa. Ehnström uskoo, että juuri tämä kontrasti on vaikuttanut siihen, että kappaleesta on tullut menestynyt.

Kertosäkeen pitää Ehnströmin mukaan erottua kappaleesta. sillä yleensä siellä on tekstin ydin. Kertosäe saadaan erottumaan kontrastin ja yllätyksen avulla. Se voi olla vaikka sitä, että kertosäkeen melodia menee korkeammalla kuin säkeistön melodia. Korkeammalla lauletaessa ihmisen ääni voi resonoida siten, että se aiheuttaa kuuntelijassa jopa fyysisen reaktion, ja näin tunteen siitä, että kertosäe on iso ja tärkeä osa. Kertosäkeessä voi olla hyvä myös käyttää yllättäviä riimejä, outoja intervaleja, outoja soundeja, rytmivaihdosta, tai muuta vaihtelua, jotta sen saa erottumaan. Ehnström myös kertoo, että hän pyrkii siihen, että kertosäe kuulostaa ikivihreältä; siltä, kuin se olisi ollut aina olemassa:

*”Se tuntuu siltä, kuin olisit kuullut sen aiemminkin, mutta kuitenkin haluaisit kuulla sen myös uudestaan. Se salaisuus tulee jostain sellaisesta, että siinä on tarpeeksi paljon vanhaa ja tarpeeksi uutta.”*

Ehnströmin mukaan hyvä kertosäe on usein lastenlaulunomaisen yksinkertainen. Hänen mukaansa yksinkertaisuus vetoaa kuuntelijoihin, ja yksinkertaiset jutut jäävät parhaiten elämään. Ehnström myös pohtii, että ehkä tämä riippuu myös siitä minkälaista musiikkia ihmiset ovat kuunnelleet lapsena. Se tuttu ja turvallinen musiikki, mitä haluaa kuulla, on varmasti sidoksissa siihen, mitä on tottunut kuulemaan. Lauluntekemisen osalta tämä voi vaikuttaa myös siten, että jos kappaleessa on jotain, mikä muistuttaa jostain aiemmasta kappaleesta, mistä kuuliija on tykännyt – voi se myös auttaa kuunteelijaa tykästymään uuteen kappaleeseen.

Ehnström puhuu myös prosodiasta ja kertoo, että prosodialla ajetaan takaa sitä, että laulun teksti välittyy juuri oikein, ja että siinä on juuri oikea tunne.

*”Se on se prosodian, tekstin ja melodian pääjuttu, että pääsee siihen kolmanteen ulottuvuuteen. Kun hyvä teksti ja hyvä melodia kohtaa, ne nousee vielä senkin yläpuolelle, mitä ne on erillään.”*

Lauluntekemisessä tätä voi Ehnströmin mukaan hakea kokeilemalla paljon erilaisia vaihtoehtoja, kunnes jostain tulee intuitiolla 'just se tunne'. Jos esimerkiksi tekee riipaisevan surullista rakkauslaulua, niin siinä myös haluaa, että teksti ja melodia kohtaavat siten, että alkaa itkettämään ja sydän särkyä. Kun se onnistuu, ollaan oikeilla jäljillä.

Ehnström kertoo, että vaikka luomisprosessi tehdään tunteella ja intuitiolla, jopa seuraamalla vahingossa tulleita ideoita, niin tämän jälkeen hän tutkii myös hyvin kriittisesti omia kappaleitaan. Jos kappale ei ole tarpeeksi kiinnostava, ei hän tee sitä loppuun asti. Hyvä kappale ei riitä, vaan koska kilpailu on kovaa, kappaleen pitää olla todella hyvä, ellei jopa mieletön. Paras mittari kappaleen onnistumiselle on Ehnströmin tapauksessa se, että se alkaa hymyilyttää. Hän kertoo olevansa nirso musiikin suhteen, ja jos kappale hymyilyttää, on se hyvä merkki. Oma fiilis ei kuitenkaan aina ole se oikea mittari, vaan artisti ja tuottaja, kenelle lauluja tehdään on parhaita arviomaan kappaleen onnistumista. Kun he ovat laulusta innoissaan, on lauluntekijän tehtävä ja tavoite saavutettu.

*”On hyvä muistaa, että mä en ole aina oikeassa, vaan jonkun muun tunteet voi olla jonkun biisin kohdalla tärkeämpiä – tai parempi mittari.”*

## 5 Laulujen analysointi

Havainnollistaakseni aiemmin työssäni esiteltyjä pop-kappaleiden musiikillisia ominaisuuksia ja ilmiöitä, olen analysoinut kolme viime vuosien soitetuinta suomalaista pop-kappaletta. Selvitän, löytyykö kirjallisuudesta ja haastatteluista esiin nousseet ajatukset käytännössä myös näistä kappaleista. Kappaleet on valittu sen perusteella, että ne ovat olleet Suomen vuoden soitetuimpia kappaleita, ja eri tekijöiden tekemiä. Kappaleiden yksityiskohtaiset analysoinnit löytyvät taulukkomuodossa työn liitteenä (liite 4). Taulukon lukuarvot toimivat esimerkkinä siinä, miten kappaleen osien välisiä eroja voi vertailla, mutta lukuarvot eivät ole itsessään merkityksellisiä. Olen tehnyt kaikista kappaleista laulumelodian ja sointujen osalta transkriptiot. Ne eivät kuitenkaan voi tekijänoikeussyistä olla työn liitteenä.

### 5.1 Analyysimenetelmä

Musiikin analysointia voi lähestyä Taggin (1982) mukaan useasta eri kulmasta. 1. ajan käsittelyn kautta, joita ovat rakenteelliset pituudet, tempo, syke, rytmien tekstuuri ja motiivit. 2. melodisten seikkojen kautta, kuten äänenkorkeus ja sointiväri. 3. orkestraa-tion kautta, joka tarkoittaa esimerkiksi instrumenttien määrää ja niiden tulkintaa, esimerkiksi aksentteja ja fraseerausta. 4. tonaliteetin ja tekstuurin kautta, joita on sävel-läjiin ja tonaalisen keskuksen tarkastelu, sointukierrot ja sointurytmi. 5. dynaamisten seikkojen kautta, joka tarkoittaa esimerkiksi osien ja äänten voimakkuutta suhteessa toisiinsa. 6. akustisten ominaisuuksien kautta, kuten tilan tuntu kappaleessa, esimerkiksi ovatko asiat lähellä vai kaukana, ja onko instrumentit kaiutettu vai ei. 7. elektronis-ten ja mekaanisten seikkojen kautta, joita on miksauselliset asiat, kuten äänten pano-rinti, kompressointi ja filteröinti. (Tagg 1982, 47-48). Tässä työssä analysoin kappalei-ta lähinnä ajan, melodisten seikkojen, tonaliteetin sekä dynaamisten seikkojen kautta. Tutkin lähinnä melodiaa ja harmoniaa sekä niiden rytmiä, ja lisäksi sovitusta ja tuotan-toa yhdessä niiden dynaamisten ominaisuuksien vuoksi.

Tagg (1982) kertoo, että niin kuin puhutussa kielessäkään, eivät musiikissa samat ilmi-öt eri yhteydessä tarkoita samaa asiaa. Esimerkiksi sama sointu eri lauluissa voi olla merkitykseltään täysin toisenlainen. Asioita pitää aina tarkastella tyyllilajikohtaisesti ja tapauskohtaisesti. (Tagg 1982, 49-50). Taggin mukaan melodiafraaseilla on erilainen vaikutus ja merkitys melodiassa riippuen siitä, miten ne järjestellään ja sidotaan toisiin-sa. Melodian analysoiminen pop-musiikissa ei ole yksinkertaista ja helppoa, vaikka kappaleen osien, kuten (verse ja chorus) välillä on usein ilmeisiä eroja. Yksinkertaisten

kertautuvien melodioiden merkitys voi olla laululle paljon suurempi kuin mitä analysoitaessa voisi ensin olettaa. Lisäksi merkitykseen vaikuttavat ei-säveltasolliset komponentit, kuten lyriikka. Tarkassa pop-kappaleen analyysissä täytyy huomioida myös ulkomusiikillisia seikkoja. (Tagg 1982, 58). Tagg kuitenkin jatkaa, että vaikka musiikki-analyysin mekanismien selittäminen voi vaatia asiantuntemusta, ei populaarimusiikin analysointi tarvitse olla sellaista, jota vain ammattilaiset voivat tehdä. Kuka tahansa voi laulaa tutun kappaleen melodiafraaseja väärässä järjestyksessä ja havainnoida tätä kautta, miten melodiafraasien järjestys vaikuttaa melodian luonteeseen. (Tagg 1982, 65). Tässä työssäni pyrin analysoimaan juuri näitä rakenneosien välisiä ilmeisiä eroja. Vaikka tekemäni havainnot ovat yksinkertaistavia esimerkkejä, uskon, että niistä voi löytää jotain kiinnostavaa.

Liljan (2007) mukaan musiikin rakenteista puhuminen ja kirjoittaminen edellyttää kappaleen saattamista kirjalliseen muotoon, jota kutsutaan transkriptioksi. Reduktiossa puolestaan esitetään pieni osa soivasta musiikista eikä sen tarkoitus olekaan, että musiikki pystyttäisiin sellaisenaan toisintamaan. (Lilja 2007, 138-139). Tekemäni transkriptiot eivät ole työn liitteenä, mutta analyysissä käytän niistä reduktioita, joilla osoitan keskeisimpiä asioita. Laukkanen (2015) kertoo, että rytmisen fraasin redusointia voi tehdä siten, että poimii fraasista aloittavan ja lopettavan sävelen, tahdin pääiskun tai sen synkoopin, sivuiskun tai sen synkoopin, pitkän sävelen, dynaamisesti painotetun sävelen tai yläpuolisen kääntopisteen. (Laukkanen 2015, 219). Koska havaitsin, että analysoimissani kappaleissa käytetään usein rytmisesti samantyyppisiä melodioita, olen välillä nähnyt aiheelliseksi osoittaa saman fraasin toistuvuuden redusoimalla sitä rytmisesti.

Lilja (2007, 142-143) kertoo, että sointuharmoniaa ja sointukiertoja voi kirjoittaa realisointujen yhdistelmänä, jossa käytetään sointuastemerkkiä sekä soinnun laadun merkkiä. Hajasävel-analyysillä puolestaan erotellaan Liljan (2007, 150) mukaan sointuun kuuluvat sävelet sointuun kuulumattomista sävelistä. Tässä työssäni selvitän harmonian osalta, mitä sointukiertoja kappaleessa käytetään, ja kirjoitan ne taulukkoon sointuasteiden ja sointulaadun merkintänä. Hajasävelien osalta tutkin sitä, kuinka monta painollista hajasäveltä kappaleesta löytyy.

Mielestäni tärkeimmäksi tutkittavaksi asiaksi sekä kirjallisuudesta että haastatteluista nousivat kontrastit ja jännitteet. Tutkin lauluja pyrkien löytämään niistä erilaisia kontrasteja ja jännitteitä. Tutkin niitä lähinnä rakenteen tasolla, eli miten rakenteelliset osat muodostavat keskenään kontrasteja, tai millä keinoin rakenteellinen osa pyrkii luomaan

jännitteen, joka toisessa osassa puretaan. Korostan löytämiäni eroja taulukossa myös eri väreillä. Arvioin laulut tärkeimpien osiensä mukaan, joita ovat verse, chorus, ja mahdollinen pre-chorus tai bridge. Etsin kontrasteja ja jännitteitä melodiasta, harmoniasta, melodiafraaseista, lyriikan säkeistä, sekä tuotannosta ja sovituksesta.

Delamontin (1976) mukaan eri intervalleilla on erilaisia luonteita. Niihin vaikuttaa kuitenkin moni asia, kuten kuuntelijan tottumukset, intervallin kesto, suunta ja sijainti sävellyksessä. (Delamont 1976, 14-16). Tässä työssäni tutkin, mitkä ovat kappaleen eri osissa esiintyvät suurimmat intervallit, ja lisäksi tutkin kuinka isoin intervallin melodia eri osissa etenee. Melodian etenemistä kuvaan luvulla *intervalli-eteneminen*, joka kertoo kuinka monta diatonista askelta liikutaan keskimäärin melodian peräkkäisten sävelten välillä. Keskiarvon saan jakamalla fraasien diatonisten askelten yhteismäärän siirtymien lukumäärällä. Esimerkiksi, jos melodia etenee C-duurissa melodiakulkua:  $c^1-d^1-e^1$ , on asteikon mukaisia diatonisia askeleita fraasissa on 1+1 ja siirtymiä 2. Näin ollen intervalli-eteneminen lasketaan  $(1+1):2 = 1$ . Toisaalta, jos fraasi etenee suoraan sävelestä  $c^1$  säveleen  $e^1$  eli:  $c^1-e^1$ , on diatoninen askel 2, sillä hyppy sävelestä seuraavaan vaatii c-duuriasteikossa 2 askelta. Koska siirtymisiä on vain 1, on intervalli-etenemisen lukuarvo nyt  $2:1 = 2$ . Numeroarvot eivät anna tärkeää lukuarvoa itsessään, mutta käytän niitä tutkiakseni osien välisiä eroja.

Delamont (1976) kertoo, että kun melodia nousee, myös energia ja jännite kasvaa. Laskeva melodia puolestaan laskee energiatasoa ja tuo levollisemmän tunnelman. Melodian kliimaksikohta on yleensä korkein sävel, ellei se satu olemaan lyhyt tai heikolla tahdinosalla oleva sävel. Kliimaksi on yleensä kappaleen loppupuolella. (Delamont 1976, 18). Tutkin työssäni sävelkorkeutta osan aloittavan painollisen sävelen, lakipisteen ja osan tessituran keskipisteen avulla. Keskipisteen lasken suoraan tessituran puolivälistä, enkä huomioi siinä melodian sävelten kestoja tai esiintymismäärää eri korkeuksilla. Keskipiste voi myös olla murtoluku, sillä jos tessitura on esimerkiksi kvintti, ei keskipiste ole tarkasti yhden tietyn sävelen kohdalla. Sävelten korkeuden ilmoitan vertailua helpottaakseni numeroin joko sävellajin suhteen tai vallitsevan soinnun suhteen. Esimerkiksi lukuarvo 4 olisi c-duurissa asteikon neljäs ääni f, kun taas p7 olisi pieni septimi b (alennettu h). Jos sävelkorkeudet ovat eri oktaavialoilla merkitsen alemmaa oktaavia  $_a$  -merkinnällä ja ylempää  $_y$  -merkinnällä. Jos siis c-duurisävellajissa arvo 1 olisi  $c^1$ , tarkoittaisi p7 säveltä  $b^1$ , merkintä p7 $_a$  tarkoittaisi säveltä b, ja merkintä p7 $_y$  säveltä  $b^2$ . Lisäksi tutkin kappaleissa fraasien suuntaa, ja vertailen niitä keskenään osien välillä. Melodiafraasin suunnan arvioin fraasin ensimmäisen ja viimeisen sävelen mukaan. Tutkin myös missä on koko kappaleen korkein sävel.

Delamont (1976, 19) kertoo, että lyhyet nuotit ovat energisempiä kuin pitkät nuotit, ja hidastuva rytmi rauhoittaa, kun taas kiihtyvä rytmi lisää jännitettä ja energiaa. Tässä työssäni arvioin melodian rytmiä lähinnä nuottien keston kautta. Lasken kuinka monta isku osan sävel keskimäärin kestää. Lasken sen jakamalla fraasin pituuden (ilmoitettuna  $\frac{1}{4}$ -nuottien mukaan) fraasin sävelten määrällä. Esimerkiksi jos fraasi on yhden tahdin (neljän iskun) pituinen ja siinä on kahdeksan säveltä (tai lyriikan tavua), on yhden sävelen keskimääräinen pituus  $\frac{4}{8} = 0,5$ . Neljän tavun vastaavassa fraasissa olisi sävelen ja tavun kesto  $\frac{4}{4}=1$ . Tässäkään tapauksessa numeroarvot eivät anna tärkeää lukuarvoa itsessään, mutta niillä voi tutkia osien välisiä eroja. Rajatakseni työtä en tutki fraasirytmien kiihtyvyyttä tai hidastuvuutta.

Lisäksi puran laulun rakenteen ja selvitän, onko se yleisesti käytettyjen rakenteiden mukainen. Tuotannon ja sovituksen osalta pohdin, kuinka isoja dramaattisia muutoksia laulussa tapahtuu. En keskity yksityiskohtiin vaan tutkin kuinka isolta laulu kulloinkin kuulostaa. Tätä ei luonnollisesti voi mitata millään yleisesti hyväksytyllä mittarilla, joten kappaleen dramatiikan ja tuotannon arviointi perustuu subjektiiviseen kuuntelukokemukseeni. Annan kuuntelukokemukselleni lukuarvon 1-10, joista 1 on tuotannollisesti pienin ja 10 suurin. Mitä enemmän laulussa on instrumentteja, sitä isommalta se todennäköisesti kuulostaa. Lisäksi pohdin, kuinka iso taajuuskaista on kulloinkin käytössä. Esimerkiksi jos mukana on basso ja bassorumpu, ovat alimmat taajuusalueet käytössä, kun taas suhinat tai rumpujen symbaalit valtaavat korkeimpia taajuusalueita. Kun kaikki soittimet soittavat lujaa ja kaikki taajuudet ovat mielestäni käytössä voi kappale saada arvon 10. Kun kappale on tuotannollisesti pieni, esimerkiksi vähäeleinen piano ja laulu, se voi saada arvon 1. Lukuarvon lisäksi kuvaan tuotantoa kuvaajalla, jossa koon ohella käytän värisävyjä kertomaan havaintoani tuotannon painokkuudesta. Myös kuvaajat olen piirtänyt kuuntelukokemukseni perusteella, ja niihin vaikuttavat äänen dynaamiset ominaisuudet eli se, kuinka lujaa eri instrumentit ja elementit kappaleessa soivat. Pyrin löytämään tällä tavalla arvioiden myös kappaleen tuotannollisen huippukohdan.

Lisäksi tutkin melodian ambitusta, melodiofraasien kaavaa, fraasien rytmikaavaa, tekstin riimikaavaa, kappaleen nimen sijaintia ja tekstin painotusta. Kappaleen keston mitaan sekä aikana että prosentteina. Selvitän kappaleesta myös tempon, tahtilajin, sävellajin, tonaaliset keskipisteet, sävellajin ulkopuolisten sävelten määrän, sointujen määrän, sävellajin ulkopuolisten sointujen määrän ja sointukiertojen määrän.



## 5.2 Analysoitavat kappaleet

### Olisitpa sylissäni

Säv. Lauri Tähkä, Matti Mikkola, san. Lauri Tähkä, Matti Mikkola, Sinikka Svärd, sov. Lauri Tähkä, kust. Raikuli Productions Oy, Kepakko Oy (esittäjä Antti Ketonen). (Teosto (2), 2020).

Olisitpa sylissäni on rakenteeltaan perinteinen pop-kappale. Yksi lopun choruksista on pudotettu tuotannollisesti alas kohdassa (Ketonen 2019, ajassa 3:14), missä rakenteellisesti voisi olla myös bridge. Chorus on tuotannollisesti vahvin osa, ja ensimmäisen chorus-osan alkaessa tuotanto kasvaa voimakkaasti. Verset kasvavat sovituksen ja tuotannon osalta hiljalleen. Suurimmat rakenteelliset kontrastit on bridgen kohdalla tuleva hiljainen chorus, joka on intron jälkeen kappaleen rauhallisin osa, ja tämän jälkeen tuleva viimeinen chorus-kierto (3:29), joka on tuotannollinen huippukohta. Pre-choruksen pitkä jännitteellisesti päättyvä melodiafraasi (0:38-0:51) toistuu myös kahden ensimmäisen choruksen lopussa (1:24-1:36), jonka jälkeen jännite puretaan ”olisitpa sylissäni” hokemalla seuraavan osan toonikasoinnun terssille (1:37). Kappaleen tuotannollinen koukku on mielestäni tahdin mittainen syntetisaattorimelodia, joka esitellään aina choruksen ensimmäisellä puoliskolla (1:08-1:24), ja toistetaan kappaleen lopussa koko loppuchoruksen kertausten ajan.

Sävellys koostuu kolmesta sävellyksellisestä ideasta, joiden melodiarytmi pysyy käytännössä samana, mutta sävelkorkeus vaihtelee. Kappale on siis sävelletty rytmisen motiivin melodista muuntelua käyttäen. Sävelkorkeus vaihtelee ensimmäisen ja toisen versen välillä ambituksen suhteen, mutta koska 1. versen matalimmat sävelet (0:07) ovat puheenomaisia heikkoja tavuja, määrittelin sävellyksen idean 2. versen sävelien (1:42) mukaan. Kuviossa 1 *idea 1* alkaa siis sävelellä  $d^1$ , vaikka ensimmäisessä versessä sama idea alkaa sävelestä  $g$ . Tässä fraasissa on myös kaikista analysoimistani kappaleista suurin, pienen sekstin intervallihyppy ylöspäin sävelten  $d^1$  ja  $b^1$  välillä (1:42) tai jopa pienen desimin hyppy  $g$  ja  $b^1$  välillä (0:07). Delamont (1976, 14) kertoo, että pieni seksti on romanttinen ja intohimoinen sointu, ja että intervallien luonteeseen vaikuttaa myös sen sijainti kappaleessa. Intervalli-hyppy ei ole kappaleen melodian suhteen korkealla, eikä tämän vuoksi mielestäni korostu erityisen voimakkaana tehokeinona muusta melodiasta.

Kuvio 1. Olisitpa sylissäni -kappaleen sävellyksellisen idean purkaminen yksinkertaiseen muotoon. Idea 1 on versen aloittava fraasi (0:07-0:12 ja 1:42-1:47) ja variaatio versen toinen fraasi (0:14-0:19 ja 1:49-1:54). Kappale: Olisitpa sylissäni (Ketonen 2019).

Kuviossa 1 näytän, miten versen peräkkäiset fraasit ovat perusteltavissa rytmisten motiivien melodiseksi muunteluksi. Rytmisesti redusoiduista melodioista voi nähdä, kuinka rytmikka pysyy samana, mutta sävelkorkeudet vaihtuvat. Melodian tärkeimpiä ääniä pohdittaessa voisi redusoituun melodiaan poimia vielä muitakin säveliä.

Kuvio 2. Olisitpa sylissäni -kappaleen pre-choruksen ja chorusen motiivien käyttöä. Idea 2 on variaatioineen pre-choruksessa (0:38-0:45) ja idea 3 ja sen variaatio chorusessa (1:07-1:12). Kappale: Olisitpa sylissäni (Ketonen 2019).

Kuviossa 2 näytän, kuinka pre-chorus ja chorus perustuu motiivien muuntelulle. Pre-chorus (idea 2) koostuu lyhyestä motiivista, jota varioidaan, ja samoin chorus-osan melodia (idea 3) on toistuva lyhyt fraasi ja sen variaatio.

Rakenteellisesti jännite luodaan pre-choruksessa harmonian avulla, kun sointuharmonia menee ensin V/IV asteelle (0:51) ja lopuksi bVII asteelle (1:07). Melodian sävelkorkeus ei luo itsessään vahvaa jännitettä, sen sijaan melodiafraasin suunta menee pre-choruksen lopussa ylöspäin (1:02-1:05), kun muut fraasit menevät alaspäin. Fraasit ovat chorusessa takapainoisia, kuten on huomattavissa esimerkiksi kohdassa 1:06-1:09, jossa chorusen ensimmäinen fraasi alkaa ennen rakenteellisen chorus-osan alkua, ja päättyy chorusen ensimmäisen tahdin ensimmäiselle iskulle. Pre-choruksessa fraasit ovat etupainoisia (esimerkiksi 0:38) eli ne alkavat tahdin ensimmäiseltä iskulta.

MELODIA	Verse	Pre-chorus	Chorus
Tessitura	p7	p7	vä5
Painollisten hajasävelet %	11	4	0
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	p7_a	p3	4
Intervalli-eteneminen	1,24	1,27	0,39
Suuret hyppyt ylöspäin %	10	8	0
Suuret hyppyt alaspäin %	7	4	0
Melodiafraasin alku	etuiskulla	etupaino	takapaino
Melodiafraasin kesto	3	7+7	1+1 + 1+1
Melodian fraasikaava	abab	aa'	abab ca
Melodiarytmin fraasikaava	aaaa	bb'	aaaa ba
Melodiafraasin suunta	laskee	kaari alas, kaari ylös	laskee
MELODIAN RYTMİ			
Fraasin sävelen kesto (ka)	0,7	0,96	0,56
Lyhyiden nuottien % kaikista nuoteista	67	52	88
Tauot kokonaiskesto 1/4-iskuina (8:n tahdin ka)	11,75	6,25	9
HARMONIA			
Soinnun kesto (sointurytmi)	2 tahtia	2 tahtia	1
Sointufraasin kesto	8 tahtia	8 tahtia	4
TEKSTI			
Riimikaava	aabb	aabc	dddd

Taulukko 1. Olisitpa sylissäni -kappaleen osien väliset tärkeimmät erot (Koivisto 2021)

Taulukosta 1 voi nähdä Olisitpa sylissäni -kappaleesta löytyviä kontrasteja ja jännitteitä. Melodian keskipiste on matalin verse-osassa ja korkein chorus-osassa. Pre-choruksen melodiaa kuitenkin tuplataan oktaavistemällä, jonka avulla siitä tehdään aluksi matala, mutta myöhemmin korkean kuuloinen melodia. Lisäksi suvanto-choruksessa (3:14-3:26) melodia lauletaan oktaavia alemmaa kuin muissa chorusissa. Melodia etenee versessä enimmäkseen asteittain, mutta sisältää myös isompia intervallihyppyjä. Myös pre-choruksessa melodia käyttää intervallihyppyjä, ja sisältää tulkin-

nasta riippuen myös pienen sekstin hypyn (2:14-2:17). Intervallihyppy on toisessa pre-choruksessa (joka on oktaavia korkeammalla kuin ensimmäinen pre-chorus) sävellyksen suhteen korkealla, mutta laulufraseerauksen osalta tämän kohdan voi tulkita myös kahdeksi erilliseksi fraasiksi. Choruksessa melodia etenee käytännössä täysin vierekäisillä äänillä ja pienimmällä tessituralla. Melodian rytmi on nopeinta kertosäkeessä ja hitainta pre-choruksessa. Kappaleen soinnut vaihtuvat muissa osissa kahden tahdin välein, mutta choruksessa tahdin välein. Choruksen kaikki painolliset melodian sävelet ovat soinnun säveliä, muissa osissa on myös painotettuja hajasäveliä. Melodiafraasien pituus vaihtuu eniten pre-choruksen ja choruksen välillä. Pre-choruksen fraasien pituuksien määrittäminen ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, sillä melodiafraasin (0:38-0:51) voisi määrittellä 7 sijaan hyvin myös esimerkiksi 4+3 -muotoon. Lopun lauluvariaatioita lukuun ottamatta kappaleen ainoa nouseva melodiafraasi on pre-choruksen lopussa.

Lyriikka etenee luonnollisella rytmillä ja painolla eikä epätyypillisesti painotettuja sanoja ole. Choruksen alussa on lyriikassa laulun nimi, joka toistetaan myös choruksen lopussa. Riimikaavalla luodaan jännite pre-choruksen lopussa, sillä siinä kohtaa on kappaleen ainoat säkeen päättävät riimit, joille ei löydy riimiparia (1:05). Pre-choruksen riimikaavan määrittelin eri lailla kuin melodiafraasien kaavan, sillä melodian jaoin kahteen fraasiin, mutta lyriikan neljään säkeeseen. Lyriikan osalta on myös huomioitavaa, että riimikaava muuttuu osien välillä.

## Hei rakas

Säv. & san. BEHM, sov. Kalle Mäkipelto, Sakke Aalto, kust. M-Eazy Music Publishing, HMC Publishing (esittäjä: BEHM). (Teosto (2), 2020).

Hei rakas -kappaleessa on pitkä intro (BEHM 2019, ajassa 0:00-0:19), joka esittelee kertosäkeen sointukierron jousisovitukseksi. Samoin outro (3:10-3:30) lopettaa laulun vastaavalla tavalla, mutta nyt mukana on myös melodia, joka on varioitu instrumentaaliversio kertosäkeen laulumelodiasta (0:54-0:59). Tämä melodia-idea on mielestäni myös kappaleen melodinen koukku. Muuten laulu on muodoltaan perinteinen verse-chorus-laulu, jossa bridgen paikalla (2:36-2:53) on instrumentaali osa eli instrumental brake. Dramatiikka kasvaa laulussa hiljalleen, ja rakenteellisten osien puoliväleissä tuotantoon tulee yleensä uusi elementti. Kahden ensimmäisen choruksen ensimmäiset puoliskot (0:54-1:11) ovat tuotannollisesti suvantokohtia, ja ensimmäisillä kahdella kerralla chorus ei kasva kovin suureksi. Juuri ennen viimeistä chorusta (2:52) tuotannossa käy mukana räväkkä syntetisaattorisoundi, joka tehostaa chorus-osan alkua. Tätä

soundia ei kuulla muualla kappaleessa, mutta saman tyyppinen tehoste-efekti on kuulavissa kevyempänä myös ennen muita choruksia. Suurin muutos kappaleen tuotannon ja dramatiikan suhteen tapahtuu instrumental brake -osan alkaessa. Se ja viimeinen kertosäe ovat kappaleen tuotannollisesti suurimpia kohtia (2:36-3:10).

Kuviossa 3 esittelen, miten versen melodia rakentuu kysymyksellä, sen variaatiolla ja vastauksella. Kuviossa 3 voi huomata, että kysymys ja variaatio ovat rytmisesti samat, mutta sävelkorkeus muuttuu eli kyse on rytmisen motiivin melodista muuntelusta.

Kuvio 3. Hei rakas -kappaleen versen sävellykselliset ideat. Kysymys (0:19-0:23), variaatio (0:24-0:27) ja vastaus (0:28-0:33). Kappale: Hei rakas (BEHM 2019).

Kuvio 4. Hei rakas -kappaleen choruksen sävellykselliset ideat. Kysymys (0:54-0:59) ja vastaus (0:59-1:03). Kappale: Hei rakas (BEHM 2019).

Kuviossa 4 näytän, että verse rakentuu kysymys-vastaus -ajatuksella (0:54-1:02). Tämä fraasipari toistuu kertosäkeessä neljästi, alkaen kohdista 0:54, 1:03, 1:11 ja 1:20. Mielestäni melodian tärkein ja tunnistettavin kohta on choruksen ensimmäinen fraasi,

jossa melodiafraasin korkeimpaan säveleen hypätään kvintin intervallilla (0:54-0:57). Se on suurimpia intervallihyppyjä ylöspäin peräkkäisten sävelien välillä kaikista analysoimistani esimerkkikappaleista, ja fraasin korkein sävel a<sup>1</sup> on myös lopun variointia lukuun ottamatta koko kappaleen korkein sävel. Delamont (1976, 14) kertoo, että kvintti on voimakas, mutta ei ratkaisevan ja lopullisen (conclusive) kuuloinen intervalli. Sävel a<sup>1</sup> on puolestaan kappaleen sävellajin sekä vallitsevan soinnun septimi, ja näin se tekee myös tahdin (0:56) ensimmäiselle iskulle painollisen jännitteen. Sitä käsitystä, että tämä melodia on kappaleen tunnistettavimpia ja tärkeimpiä melodialinjoja vahvistaa suuren intervallihypyn lisäksi melodiafraasin rakenteellinen sijainti (choruksen alku), ja se, että kappaleen nimi *Hei rakas* on tässä fraasissa. Lisäksi tätä melodiafraasia toistetaan myös instrumentaalina melodiana.

MELODIA	Verse	Chorus
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	2,5	4
Lakipiste suhteessa sävellajiin	5	p7
Osan lopettava sävel suhteessa sointuun ja sävellajiin	3	1
Isoin hyppy ylöspäin fraasin sisällä	4	5
Melodiafraasin alku	ennen tahdin 1. isku	tahdin 1. iskun jälkeen
Melodian fraasikaava	abcabc	abab <sup>1</sup>
Melodiarytmin fraasikaava	aacaac	abab
Melodiafraasin suunta	vähän nouseva kaari	paljon nouseva kaari, lopussa laskeva
MELODIAN RYTMİ		
Tauot kokonaiskesto 1/4-iskuina (8:n tahdin ka)	13,5	4
HARMONIA		
Sointukierrot	levollinen	jännite
Soinnun kesto (sointurytmi)	2 tahtia	1
Sointufraasin kesto	8 tahtia	4
TEKSTI		
Riimikaava	abcdec	abcb
Painotus	2 epäluonnollista painotusta	luonnollinen

Taulukko 2. Hei Rakas -kappaleen osien väliset tärkeimmät erot (Koivisto 2021)

Taulukosta 2 voi nähdä Hei rakas -kappaleesta löytämiäni kontrasteja ja jännitteitä. Hei rakas -kappaleen versen sointukierto päättyy levollisesti I asteelle (0:50), mutta kertosäkeen sointukierto päättyy jännitteellisesti Vm asteelle (1:26), joka puretaan seuraavaan osaan kappaleen sävellajin toonikalle (1:28) tai choruksen loppukertausten aikana uuteen chorus-sointukiertoon (2:34-2:37). Soinnut vaihtuvat versessä kahden tahdin välein ja choruksessa tahdin välein. Sointukierto kestää versessä 8 tahtia ja choruksessa 4 tahtia. Kontrastia tehdään myös melodiakaaren avulla, joka on choruksessa jyrkemmin nouseva kaari kuin versessä, sekä fraasien rytmisellä sijoittamisella, sillä versessä fraasit alkavat ennen muodon ensimmäistä isku (0:19 ja 0:36), mutta choruksessa muodon aloittavan tahdin toisella iskulla (0:54). Taukojen yhteiskesto tutkimmalla voi huomata, että choruksessa on paljon vähemmän tilaa fraasien väillä kuin ver-

sessä. Taulukossa esitettyjen keinojen lisäksi kontrasteja tehdään kappaleessa myös sovituksen ja tuotannon keinoin.

Lyriikan riimikaava vaihtuu osien välillä, mutta myös vastaavien verse-osien välillä, sillä ensimmäinen ja toinen verse eivät noudattele samaa riimikaavaa. Sisäriimejä käytetään kappaleen jokaisessa osassa. Riimit luovat kappaleen melodialle muotoa, sillä melodiafraasit ovat välillä verse-osassa niin lähekkäin toisiaan, ettei ne nuottikuvasta päättelemällä ole selkeästi erotettavissa toisistaan (esimerkiksi 1:28-1:36). Kappaleen nimeä toistetaan choruksen alussa ja puolivälissä (0:54 ja 1:11). Sanojen painotus on muuten luonnollista, mutta ensimmäisen versen viimeisenä sanana käytetään puhekielelle epäluonnollista painotusta vasta-USTA (0:49-0:50), ja toisen versen puolivälissä painotetaan ai-KAAN -sana puhekielelle epätyypillisellä tavalla (1:33-1:34). Laulufraaseeruksella näitä painotuksia kuitenkin pehmennetään.

### **Jotain niin oikeaa**

Säv. Juha Tapio, san. Edu Kettunen, sov. Eppu Kosonen, Janne Kosonen, kust. Suurenmoiset laulut Oy (esittäjä Juha Tapio). (Teosto (2), 2020).

Jotain niin oikeaa -kappaleessa on muista analysoiduista kappaleista poiketen vain 8 tahdin chorus (Tapio 2015, ajassa 0:54-1:10), jonka loppuun tulee kahdella ensimmäisellä kerralla lisätahti (1:11). Kappale alkaa introlla, jonka jousimelodia (0:04-0:21) ei esiinny enää myöhemmin kappaleessa. Kappale on rakenteeltaan perinteisen pop-kappaleen mukainen. Verse (0:21-0:34) on sävelletty rytmisen motiivin melodista muuntelua käyttäen. Tämän voi huomata kuviosta 5 rytmisesti redusoidun melodian avulla. Sävellyksellinen idea (0:21-0:24) pysyy variaatioissa loppua lukuun ottamatta rytmisesti samana, mutta sävelkorkeus muuttuu. Variaatiot ovat keskenään rytmisesti identtiset. Eri verseissä variaatioissa on myös rytmin osalta pieniä eroavaisuuksia.

Kuvio 5. Jotain niin oikeaa -kappaleen versen sävellyksellinen idea (0:21-0:24), variaatiot (0:25-0:29 ja 0:30-0:34) ja niiden rytmisesti redusoidut versiot. Kappale: Jotain niin oikeaa (Tapio 2015).

Kuviossa 6 esittelen, että versen lopussa on lisäksi erilainen nouseva fraasi (0:51-0:54), joka johdattaa kohti chorusen ensimmäistä iskua. Verse rakentuu kaikkiaan siis kahdesta sävellyksellisestä ideasta.

Kuvio 6. Jotain niin oikeaa -kappaleen versen lopun nouseva fraasi (0:51-0:54). Kappale: Jotain niin oikeaa (Tapio 2015).

Kuviossa 7 näytän, että Jotain niin oikeaa -kappaleen chorus rakentuu kysymys-vastaus-fraasiparilla. Kaarimainen kysyvä fraasi (0:54-0:58) saa vastauksen laskevalla fraasilla (0:59-1:03) ja tämä fraasipari toistuu varioiden (1:03-1:11).





Kuvio 7. Jotain niin oikeaa -kappaleen choruksen sävellykselliset ideat. Kysymys (0:54-0:58) ja vastaus (0:59-1:03). Kappale: Jotain niin oikeaa (Tapio 2015).

The image shows five staves of musical notation in G major. The first staff, labeled 'Idea', shows a melodic line with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff, labeled 'Toisto', shows the same melodic line as the first staff. The third staff, labeled 'Variaatio', shows a melodic line with eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) under the first three notes. The fourth staff, labeled 'Rytmisesti redusoitu idea', shows a melodic line with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The fifth staff, labeled 'Rytmisesti redusoitu variaatio', shows a melodic line with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Kuvio 8. Jotain niin oikeaa -kappaleen bridgen sävellyksellinen idea (2:05-2:09), toisto (2:10-2:14), variaatio (2:14-2:19), ja niiden rytmisesti redusoidut versiot. Kappale: Jotain niin oikeaa (Tapio 2015).

Kuviossa 8 esittelen, että bridgen melodia rakentuu yhdestä melodisesta ideasta (2:05-2:09), sen toistosta (2:10-2:14) ja variaatiosta (2:14-2:19). Ideasta olen rajannut pois aloittavan e<sup>1</sup>-sävelen, sillä se esiintyy vain ensimmäisessä fraasissa, se ei myöskään ole painollinen sävel eikä kuulu osan tessituraan. Toistoissa on pieniä eroja, mutta eroavaisuudet eivät ole sävelkorkeuden tai rytmikan osalta merkityksellisiä. Kuviossa 8 voi huomata, että rytmisesti redusoitu idea ja rytmisesti redusoitu variaatio muistuttavat toisiaan; variaation sävelet tulevat rytmisesti viivästetysti ja niiden sävelten kestot ovat

osin pitemmät. Bridgen ensimmäiset kahdeksan tahtia (sisältäen idean, toiston ja variaation) kerrataan (2:22-2:38), tosin bridgen viimeinen fraasi nousee lopussa  $d^2$  sävelle. (2:33-2:38).

MELODIA	Verse	Chorus	Bridge
Tessitura	p7 (b-a1)	4 (f#1-b1)	5 (g1-d2)
Painollisten hajasävelet %	27	31	48
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	1	p3	5
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa sävellajiin	p3	p3	7
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa aloittavaan sointuun	p3	1	4
Lakipiste suhteessa sävellajiin	4	5	7
Osan lopettava sävel suhteessa sävellajiin	3	4	7
Intervalli-eteneminen suhdeluku	0,85	0,72	0,46
Melodian fraasikaava	abcabcd	abac	aabaab'
Melodiafraasin suunta	laskeva, lopussa nousee	laskeva kaari, laskeva	laskeva, lopussa nousee
<b>MELODIAN RYTMİ</b>			
Pisin nuotti kesto 1/4-iskuina	1,5	2	4
Lyhyiden nuottien % kaikista nuoteista	64	53	73
1/4 nuottien % kaikista nuoteista	36	47	24
Puolinuotit tai pitemmät nuotit	0	0	2
<b>HARMONIA</b>			
Soinnun kesto (sointurytmi)	1 tahtia	1	2
Sointufraasin kesto	4 tahtia	4 tahtia	8 tahtia
<b>TEKSTI</b>			
Riimikaava	1. abcdbec 2. fghijke	abbb	aab cde
<b>YLEISTÄ</b>			
Sävellaji / tonaalinen keskus	Em	G	G
Sointuja	6	rinnakkainen duuri	uusi sointu

Taulukko 3. Jotain niin oikeaa -kappaleen osien väliset tärkeimmät erot (Koivisto 2021)

Taulukosta 3 voi nähdä Jotain niin oikeaa -kappaleesta löytämiäni kontrasteja ja jännitteitä. Chorusessa tessitura on kaikkein kapein. Bridge erottuu kuitenkin muista osista selvimmin. Siinä melodia on korkein ja rakentuu muihin osiin verrattuna useimmin painollisilla hajasävelillä. Bridgen melodia etenee intervallien suhteen lyhimmillä askeleilla, mikä johtuu siitä, että bridgen melodiassa toistuu monta kertaa samat lyhyet sävelet peräkkäin (kuten kohdassa 2:23-2:26). Bridgessä on sävelten keskimääräinen kesto lyhin, kun se on chorusessa pisin. Bridge myös esittelee kappaleessa aiemmin kuulumattoman soinnun.

Taulukosta 3 voi nähdä, että kontrastia chorusen ja versen välille tehdään tonaalista keskusta muuttamalla. Harmoniarytmin osalta bridge erottuu muista osista hitaammalla harmoniarytmillä ja pitkällä sointufraasin kestolla. Melodian osalta jännitettä luodaan sekä versen että bridgen lopussa nousevalla melodiafraasilla. Tuotannon ja dynamiikan osalta kappale kasvaa tasaisesti, ja chorukset ovat hieman versejä voimakkaampia. Bridgen alkua lukuun ottamatta kappaleessa ei kuitenkaan tehdä kovin suuria dynaamisia kontrasteja. Kappale on mielestäni tuotettu siten, että orkesteri voi toteuttaa sen mahdollisimman samanlaisena live-esiintymisissään.

Ainoastaan choruksessa käytetään toistuvasti riimejä. Verseissä ei ole säännöllistä riimikaavaa, ja ainoastaan versen viimeinen säe muodostaa verse-osien välillä riimiparin, sillä se toistuu samanlaisena molemmissa verseissä (0:51-0:54 ja 1:43-1:46). Bridge alkaa kahdella keskenään rimmaavalla säkeellä (2:05-2:14), mutta muuten bridgesä ei ole säännöllistä riimikaavaa. Kappaleen nimi on choruksessa (0:59-1:03).

### 5.3 Analyysien yhteenveto ja vertailu

YLEISTÄ	Olisitpa sylissäni	Hei rakas	Jotain niin oikeaa
Säveliä kaikkiaan	10 tai 14*	10	10
Kokonais-ambitus	s16	p10	p10
Kokonais-tessitura	p10 tai p14*	8	p10
Sävellajin ulkopuolisia säveliä	0	0	0
Sointuja	6	5	6
Sävellajiin kuulumattomia sointuja	1**	0	0
Sointukiertoja	3	2	3

\* Tuplaukset ja varioinnit huomioiden

\*\* Pre-choruksen puolivälissä

Taulukko 4. Kappaleiden sävellyksellisiä ominaisuuksia (Koivisto 2021)

Taulukosta 4 ja liitteestä 4 voi nähdä kappaleen sävellyksellisiä yhtäläisyyksiä ja eroja. Olisitpa sylissäni -kappaleen melodia oli vaikea määrittää yksiselitteisesti, sillä samaa melodiaa lauletaan sekä pre-choruksessa että choruksessa kahdelta eri oktaavialalta. Jos kaikki kappaleessa laulettu sävelet lasketaan tuplauksineen on kappaleen kokonaisambitus kaksi oktaavia + suuri sekunti. Jos melodiat analysoi niin, että jokaisen osan melodiasta valitaan se oktaaviala mitä lauletaan eniten, esimerkiksi toinen verse, toinen pre-chorus ja toinen chorus (Ketonen 2019, 1:42 - 3:14) on tällöin kappaleen tessitura pieni desimi (p10) ja sävellyksessä käytettyjen eri sävelten määrä 10. Tällöin ei puheenomaisia säveliä ensimmäisen versen alussa, viimeisen chorusen laulurevityksen korkeimpia säveliä, eikä pre-choruksen ja chorusen matalia oktaavituplauksia lasketa. Kaikkien muiden analysoitujen kappaleiden tärkeimmät melodiat voi purkaa melodian osalta 10 säveleen ja niiden tessitura ja ambitus on korkeintaan pieni desimi. Missään analysoiduista kappaleista ei ole ainuttakaan sävellajin ulkopuolista melodian säveltä.

Taulukosta 4 voi nähdä myös, että kappaleiden sointujen ja sointukiertojen määrät eivät vaihtelee suuresti. Olisitpa sylissäni -kappaleessa on kaikkiaan kuusi erilaista sointua, joista yksi on sävellajiin kuulumaton sointu. Sointukiertoja on yhteensä 3. Muissa

kappaleissa ei ole sävellajin ulkopuolisia sointua. Hei rakas -kappaleessa on yhteensä viisi sointua ja kaksi sointukiertoa, ja Jotain niin oikeaa -kappaleessa kuusi sointua ja kolme sointukiertoa.

	1. Verse	1. Chorus	Huippukohta
<b>Olisitpa sylissäni (4.09)</b>			
Aika (min.sek)	8	1.08	3.30
Aika (prosentti)	3	27	(chorus) 84
<b>Hei rakas (3.31)</b>			
Aika (min.sek)	21	54	2.54
Aika (prosentti)	10	26	(chorus) 82
<b>Jotain niin oikeaa (3.47)</b>			
Aika (min.sek)	20	54	2.42
Aika (prosentti)	9	24	(bridge) 71

Taulukko 5. Kappaleiden versen, choruksen ja huippukohtan sijainti ajan ja prosenttien avulla ilmaistuna (Koivisto 2021)

Taulukosta 5 huomaa, että kaikissa kappaleissa chorus alkaa noin minuutin kohdalla, kun kappaletta on kulunut neljäsosa. Kappaleen huippukohta on muissa kappaleissa viimeisessä kertosaäkeessä, kun noin 4/5 kappaleesta on kulunut, paitsi Jotain niin oikeaa -kappaleessa, jossa huippukohta on jo bridgen kohdalla, kun noin 2/3 kappaleesta on kulunut. Taulukosta 5 huomaa myös, että intron pituus vaihtelee suuresti, sillä Olisitpa sylissäni -kappaleessa ensimmäinen verse alkaa 8 sekunnin kohdalla, ja Hei rakas -kappaleessa vasta 21 sekunnin kohdalla, jolloin noin 10% koko kappaleesta on kulunut.

Kuviosta 9 voi huomata, kuinka kaikki kappaleet kasvavat tuotannollisesti loppua kohden. Chorus erottuu muissa kappaleissa suurempana ja painokkaampana osana, paitsi Hei rakas -kappaleessa, jossa se erottuu juuri kevyen tuotantonsa johdosta. Muissa kappaleissa kertosaäkeen kohdalla tapahtuu tuotannossa selkeästi kuultava dynaaminen muutos, paitsi Jotain niin oikeaa -kappaleessa, jossa suurimmat muutokset tapahtuvat bridgen yhteydessä. Kaikissa kappaleissa (Ketonen 2019, 3:29; BEHM 2019, 2:57 ja Tapio 2015, 2:34) melodian korkein sävel tulee tuotannollisessa huippukohtassa.

### Olisitpa sylissäni

Intro	Verse	Pre-Chorus	Chorus	Interlude	Verse	Pre-Chorus	Chorus	SuvantoChorus	Chorus	Outro	
	A+A		B+B2		A+A		B+B2	B	B+B		
	pieni	kasvaa	kasvaa (tauko)	iso+isoin	pienenee	voimakas	kasvaa	iso+isoin	Suvanto	huippukohta	jääne
	1	3	4	7+8	3	5	6	8+9	2	10	2
			MUUTOS	MUUTOS				MUUTOS		MUUTOS	

### Hei rakas

Intro	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Instrumental brake	Chorus	Outro				
B + lisätahdit	A+A	B+B+lisätahti		B+B	B	B	B				
	pieni	kasvaa	kasvaa	Suvanto		kasvaa	kasvaa	Suvanto		huippukohta	kasvaa
	2	3	4			4	4	4		8	9
						Tauko erottaa osat				MUUTOS	tauko erottaa osat
			MUUTOS				MUUTOS				MUUTOS

### Jotain niin oikeaa

Intro	Verse	Chorus	Verse	Chorus	Bridge	Chorus	Outro						
B	A+A	B+lisätahti	A+A	B+lisätahti	C+C+lisätahdit	B+B	B						
	koko bändi	kasvaa vähän		kasvaa vähän	huippukohta		jääne						
	3	3	4	5	5	4	4	5	5	8	7	6	2
										MUUTOS	tauko erottaa osat		

Kuvio 9. Kappaleiden draamankaaret subjektiivisen kuuntelukokemuksen perusteella (Koivisto 2021)

Kappaleista voi taulukkoja vertailemalla (liite 4) päätellä, että kappaleiden rakenneosien välillä tehdään kontrasteja ja jännitteitä monella eri tavalla. Melodia nousee choruksessa yleensä korkeammalle kuin versessä, lisäksi melodia voi tehdä kontrasteja esimerkiksi rytmikan avulla, melodian etenemisen (asteittain tai isommilla intervaleilla) avulla, ja esimerkiksi melodian suunnan ja fraasien rytmisen sijoittelun avulla. Melodialla voi luoda jännitteitä esimerkiksi päättämällä fraasin loppu jännitteelliseen säveleen tai lisäämällä painollisten hajasävelten määrää. Harmonian osalta kontrasteja voi tehdä esimerkiksi harmoniarytmiä tai tonaalista keskusta muuttamalla ja lisäksi soinnuilla voi tehdä jännitteitä esimerkiksi päättämällä sointufraasi jännitteelliseen sointuun.

Analysoimissani kappaleissa lyriikan painotukset ovat lähes täysin puhekielelle ominaisia. Lisäksi huomasin, että lyriikka antaa melodialle muotoa sisäriimien avulla, ja että kappaleen nimi sijaitsee usein choruksessa. Lyriikan riimikaava vaihtuu osien välillä, ja kaikissa kappaleissa choruksen riimikaava on säännöllisin. Osien välisiä eroja vertailemalla voi myös huomata, että melodian tessitura ja ambitus ovat pienimmät choruksessa, paitsi Hei rakas -kappaleessa, jossa choruksen melodia sisälsi myös suuren ylöspäin menevän intervallihypyn. Kappaleissa on paljon melodian toistoja ja variaatioita, ja monet osat rakentuvat rytmisen motiivin melodisella muuntelulla ja kysymys-vastaus-fraasipareilla. Kappaleissa tehdään kontrasteja myös tuotannollisin keinoin, ja suurimmat kontrastit ovat choruksen tai bridgen taitteissa. Analysoimani kappaleet ke-

hittyvät loppua kohti siten, että kappaleen huippukohta ja korkein sävel on kappaleen viimeisen choruksen tai bridgen kohdalla.

## 6 Johtopäätökset

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli, mitä lauluntekijän tarvitsee tietää säveltämisestä. Havaintoni keräämästäni aineistosta oli, että kappaleita voi tehdä niin monella tavalla ja taustaosaamisella, ettei mitään listaa lauluntekemisen vaatimuksista tai edellytyksistä voi laatia. Vaikka lauluntekijälle on hyödyksi tuntee yleisiä lainalaisuuksia, on lauluntekemisessä aina vapaus valita, mitä sääntöjä, käytäntöjä ja ohjenuoria haluaa seurata. Jos sääntöjä ylipäänsä on, niitä on jopa välillä hyvä rikkoa tai ainakin jättää tietoisesti noudattamatta. Säveltävä lauluntekijä voi osata vain vihellellä keksimäänsä tarttuvaa ja koukuttavaa melodiaa tai hän voi olla monipuolinen musiikin ammattilainen, joka osaa säveltää, sovittaa ja tuottaa kaiken, mitä kappaleeseen vaaditaan.

Pedagogiikan kannalta osaamistarpeiden moninaisuus ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei mitään kannattaisi opetella, sillä ammattimaiset lauluntekijät tietävät yleensä varsin hyvin mitä tekevät, ovat he sitten oppineet sen intuitiivisesti kokemuksen kautta tai vasta vasten opiskelemalla. Davisin (1985) mielestä suurin ero ammattimaisen hittejä tekevän lauluntekijän ja aloittelijan välillä ei ole taidoissa tai kyvyissä vaan asenteessa työtä kohtaan. Siinä missä aloittelija kokee inspiraation kautta tulleen kappaleensa valmiilta ja kiveen hakatulta, kokee ammattimainen tekijä sen ensimmäisenä versiona, jota hiotaan, kunnes se on valmis. Kärsivällisyys ja periksiantamattomuus onkin parhaat eväät matkalla menestyväksi lauluntekijäksi. (Davis 1985, 314). Myös muu tutkimani kirjallisuus sekä haastattelut antoivat ymmärtää, etteivät ammattimaisten lauluntekijöiden kappaleet synny pelkästään hetkellisistä ideoista ja oivalluksista, vaan ne kirjoitetaan usein valmiiksi työstämällä, hiomalla ja muokkaamalla.

Se, mikä nousi mielestäni selkeästi esille sekä kirjallisuudessa että haastatteluissa ja näkyi myös käytännössä kappaleiden analysoinnin kautta, oli kontrastien ja jännitteiden merkitys musiikissa. Tämän aineiston perusteella totean, että lauluntekijän ja säveltäjän kannattaa opetella hallitsemaan kontrasteja ja jännitteitä. Kontrasti on muutosta suhteessa aikaan tai sopivaa vastakohtaisuutta ja kitkaa samaan aikaan olevien elementtien välillä. Jännite puolestaan on kappaleen hetkellinen tilanne, joka herättää kuulijan mielenkiinnon, ja saa täyttymyksen, kun jännite puretaan. Kontrasteja ja jännit-

teitä voi hallita sävellyksellisin keinoin, kuten sävelkorkeuden, melodiarytmiikan ja fraasien avulla; harmonialla ja sen rytmiikalla; rytmisillä elementeillä; tuotannollisilla ja soivuksellisilla asioilla; tekstin ja tulkinnan avulla – tai oikeastaan millä tahansa lauluntekemiseen liittyvällä tavalla. Kontrasti ja jännite voivat myös syntyä täysin ulkomusiikillisista asioista, kuten esimerkiksi siitä, miten artistin tarina ja kappaleen sanoma sopivat toisilleen. Oleellista on, että kappale on kokonaisuus, jolla saadaan pidettyä hetken aikaa kuuntelijan mielenkiinto yllä – ja juuri tätä mielenkiintoa lauluntekijä voi hallita kontrasteilla ja jännitteillä.

Kontrastit ja jännitteet on nähtävillä myös valitsemissani suomalaisissa hittikappaleissa, joissa tutkin näitä ilmiöitä sävellyksen kautta vertaamalla tärkeimpien rakenteellisten osien (verse, pre-chorus, chorus ja bridge) välisiä eroja. Vaikka analyysissä taulukossa esittämäni luvut eivät itsessään kerro musiikista paljoa eivätkä välttämättä ole edes oleellista tietoa kappaleesta, niiden merkitys tässä työssä on konkretisoida eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä kappaleiden välillä. Kun vertasin lukuarvoja keskenään, huomasin, että rakenteellisten osien välillä tehdään muutoksia mm. melodian sävelkorkeuden sekä melodian rytmiikan ja etenemisen suhteen, fraasien pituuden suhteen, ja harmonian rytmiikan suhteen. Suurimmat vaihtelut ja kontrastit näissä muutoksissa olivat usein choruksen ja sitä edeltävän osan välillä, mutta myös bridgen erottui selvästi muista osista. Taulukosta (liite 4) voi huomata, että eri kappaleissa on luotu kontrasteja ja jännitteitä eri elementeillä. Kappaleiden välillä löytyy myös yhtäläisyyksiä, kuten toistojen käyttö, lyriikan painotus, rakenne ja se, miten tuotanto rakentuu kappaleen mittaan yhä suuremmaksi ja painavammaksi, ja että kappaleen huippukohta on yleensä viimeisen kertosäkeen alussa.

Havaintojeni mukaan lauluntekijän kannattaa pohtia sitä, miten kappale on tasapainossa kaikkien musiikillisten elementtien välillä. Uusi kappale kiinnostaa kuuntelijaa, mikäli siinä on jotain uutta ja yllätyksellistä, joka viehättää kuuntelijaa. Jos kappaleessa on kaikki uutta ja yllätyksellistä, voi se kuitenkin vieraannuttaa kuulijan. Tuttu ja turvallinen elementti helpottaa laulun vastaanottamista ja omaksumista. Tällainen tuttu elementti voi olla mitä tahansa sointukierrosta soundivalintoihin, mutta yhtenä hyvänä apuvälineenä toimii myös muoto. Rakenteisiin ja muotoon ei kuitenkaan ole sääntöjä. Tasapaino eri elementtien välillä voi tarkoittaa myös sitä, ettei melankolinen lyriikka välttämättä kaipaa tuekseen melankolista sävellystä, melankolista sovitusta, melankolista tuotantoa ja melankolista tulkintaa, vaan osa elementeistä voi olla yllätyksellisiä ja jopa vastakohtia melankolialle, jotta lopputulos on paras mahdollinen.

Lisäksi tutkimuksessa nousi esille, että kappaleen muistettavuus ja laulettavuus on ominaisuuksia, mitä lauluntekijät arvostavat. Laulettavuus ja muistettavuus voidaan saavuttaa sävellyksellisin keinoin esimerkiksi riittävän yksinkertaisilla ja helposti laulettavilla melodioilla sekä toiston ja variaation avulla. Lisäksi esimerkiksi asteittaisen melodian sekaan tehdyt suuret intervallihypyt voivat korostaa melodiaa ja tehdä siitä helposti muistettavan.

Tutkimukseni alussa pohdin myös, mitä lauluntekijän tarvitsee tietää sovittamisesta ja tuottamisesta. Säveltävä lauluntekijä on usein myös lauludemonsa sovittaja ja tuottaja. Sovitus ja tuotanto ovat ammattikentällä omat erilliset ammattitaitonsa, jonka vuoksi niitä usein tekee varta vasten kyseiseen asiaan perehtynyt henkilö. Aineiston mukaan säveltävällä lauluntekijällä on kuitenkin hyvä olla käsitys kappaleensa lopputuloksesta ja myös kyky tehdä sovitukselliset ja tuotannolliset ideat riittävän selkeään muotoon. Sovitus ja tuotanto voivat sisältää elementtejä, jopa yllätyksellisiä asioita, jotka vaikuttavat ratkaisevasti laulun menestymiseen, mutta sovituksen ja tuotannon täytyy aina palvella kappaletta, sen ideaa, tunnelmaa ja sanomaa. Lisäksi niiden tulee palvella lauluraitaa, sillä laulettu musiikissa lauluraita on yleensä kappaleen tärkein yksittäinen raita. Sovituksen ja tuotannon syvempi tutkiminen vaatisi kokonaan oman opinnäytetyönsä.

Tutkimani aineiston mukaan lauluntekemistä kannattaa opetella tekemällä kappaleita ja analysoimalla olemassa olevia kappaleita. Musiikkialan koulutus antaa näihin valmiuksia mutta ei ole edellytys kummallekaan, eikä välttämättä tee kenestäkään parempaa lauluntekijää. Westin (2012) mukaan ne, jotka eivät soita mitään instrumenttia mutta ovat altistuneet monin tavoin musiikille, voivat olla yhtä hyviä erottamaan hyvän kappaleen huonosta. Ilman muusikko- ja opetustaustaa olevat ihmiset voivat myös tehdä johdonmukaisia ja tarkkoja arvioita siitä, miten kuuntelijat ottavat pop-musiikkia vastaan. (West 2012, 72.)

Minulla oli ennen tämän työn aloittamista erilainen ennakkokäsitys lauluntekijältä vaadittavasta ammattitaidosta. Opin, että osa lauluntekemisen ammattitaidosta voikin olla sitä, että tuntee oman kulttuurinsa tavat ja käsitykset ja osaa hyödyntää niitä lauluntekemisessään. On myös hyvä huomata, että miten kappale otetaan vastaan riippuu aina kuulijasta itsestään; hänen elämäkokemuksistaan ja mieltymyksistään. Ainoa tapa selvittää miten kappale otetaan vastaan, on soittaa sitä muille. Koska lauluntekijä ei yleensä tunne kappaleidensa kuuntelijoita, niin mitä monimuotoisempi koyleisö on, sitä paremman kuvan voi laulustaan saada. Kokeneet lauluntekijät voivat nojata tässä



myös aiempiin kokemuksiin omista kappaleistaan, mutta asiaa voi tutkia myös analysoimalla muiden tekemiä menestyneitä lauluja.

Lähdin tekemään tätä tutkimusta sen vuoksi, että toimin laulunkirjoituksen opettajana ja halusin kehittää pedagogiikkaani. Opin, että laulunkirjoittamisen pedagogiikassa on hyvä pyrkiä luomaan kannustava ja turvallinen ympäristö, missä oppija uskaltaa kokeilla ja etsiä uusia vaihtoehtoja sekä lähestyä lauluntekemistä mahdollisimman monelta eri suunnalta. Yhtä hyvää tapaa ei tässäkään asiassa ole. Pedagogin tehtävänä on auttaa oppijaa löytämään ja vahvistamaan vahvuuksiaan, tukea häntä ja auttaa kulkemaan siihen suuntaan, mihin hän haluaa mennä. Lohdullista on, ettei opettajan tarvitse olla kaikkietävä, vaan oppimisprosessi on yhteistyötä ja yhdessä tutkimista. Pedagogiikassa on tärkeää tarjota oppijalle mahdollisimman kattava näkemys koko lauluntekemisen prosessista niin sävellyksen, sovituksen, tuotannon, lyriikan, tulkinnan, vuorovaikutuksen kuin myös luovuuden suhteen. Oppijan voi kuitenkin olla hyvä keskittyä omaan vahvuusalueeseensa ja käyttää vahvuuksiaan hyväksi työskennellessään muiden kanssa. Työskentelyä helpottaa, kun lauluntekijä pystyy ilmaisemaan itseään ymmärrettävästi. Tämän vuoksi lauluntekemisessä yleisesti käytettyjen termien osaaminen sekä kyky tunnistaa, nimetä ja analysoida lauluntekemiseen liittyviä yleisimpiä ilmiöitä ovat tärkeitä taitoja.

## 7 Pohdinta

Tämän työn tekeminen on ollut innostavaa ja mielenkiintoista mutta myös haasteellista. Lauluntekemisessä kaikki tuntuu vaikuttavan kaikkeen, ja tämän vuoksi aihetta on ollut vaikea rajata. Tutkimusta aloittaessani en tiennyt, mihin se minua vie. Jos olisin tiennyt päätyväni puhumaan kontrasteista ja jännitteistä, olisin todennäköisesti muotoillut haastattelukysymyksiäni toisin, ja kenties olisin myös valinnut erilaista tutkittavaa kirjallisuutta. Olen kuitenkin tyytyväinen prosessiin ja lopputulokseen, sillä omalta kohdaltani se, että en tiennyt mihin päädyn, auttoi saamaan laajan kuvan lauluntekemisestä.

Aloitin työn puhtaalta pöydältä miettien, mitä säveltävän lauluntekijän tarvitsee tietää. Halusin saada mahdollisimman erilaisia näkemyksiä, ja siksi valitsin kirjallisuudesta kirjoja, jotka käsittelevät lauluntekemistä eri kulmista. Samoin haastateltavikseni halusin eri koulutusasteilla toimivia pedagogeja ja lauluntekijöitä, ja haastattelukysymykset halusin pitää mahdollisimman avoimena. Näistä lähteistä nousikin esille monia mielen-

kiintoisia puolia lauluntekemisestä, joita olisi mielenkiintoista tutkia lisää. Toisaalta olisi myös mielenkiintoista jatkaa tätä tutkimusta lisäämällä haastattelujen määrää varsinkin ammattimaisten lauluntekijöiden osalta. Haastateltavikseni pyrkisin jatkossa valitsemaan mahdollisimman erilaisia lauluntekijöitä huomioiden myös haastateltavien moninaisuuden tätä tutkimustani paremmin.

Laajan kuvan käänköpuolena on se, että pääsin tässä työssäni tutkimaan lauluntekemistä ja säveltämistä hyvin pintapuolisesti. Oleellisena asiana tutkimuksessa nousi esiin jännitteet ja kontrastit, joita tutkin myös esimerkkitapauksilla hittikappaleiden analyysin kautta. Kappaleiden analysoiminen oli työläämpi prosessi kuin alun perin osasin ajatella. Musiikin analyysistä on paljon hyvää materiaalia tarjolla, mutta siitä minulle jäi vielä paljon opittavaa. Osa kappaleiden analysoinnista perustuu omiin subjektiivisiin valintoihini, ja voi olla, että joku toinen analysoisi kappaleet eri lailla päätyen erilaiseen lopputulokseen. Rajasin jännitteiden ja kontrastien tutkimisen rakenteen tason tarkasteluun, mutta niitä olisi hyvä tutkia myös esimerkiksi fraasien tasolla. Lisäksi lyriikan ja melodian yhteisvaikutusta olisi mielenkiintoista tutkia lisää. Sovitus, tuotanto ja lyriikka olisivat myös hyviä itsenäisiä tutkimuskohteita. Toisaalta, olisi kiinnostavaa jatkaa tätä tutkimusta analysoimalla lisää suomalaisia hittikappaleita sekä keskittyä kirjallisuuden avulla tarkemmin musiikkianalyysiin.

Sovitusta ja tuotantoa tutkin lähinnä sen kautta, kuinka isolta ja painokkaalta kappale kuulostaa. Tätä arvioin esimerkiksi instrumenttien määrään ja dynamiikan avulla, mutta perustuen subjektiiviseen kuuntelukokemukseeni. Kuvasin näitä seikkoja graafin muotoisina kuvina, mutta joku toinen voisi piirtää samoista kappaleista täysin erilaiset kuvat. Olisikin mielenkiintoista kehittää selkeitä ja kohteita vertailukelpoisesti käsitteleviä tapoja tutkia ja kuvata sovituksista ja tuotantoa pop-kappaleissa. Sovitusta ja tuotantoa voi tutkia tarkemmin tutkimalla instrumentointia sekä tuotannon raitoja yksityiskohtaisesti. Lisäksi esimerkiksi kappaleen dynaamisia ominaisuuksia ja taajuusspektrin käyttöä voi tutkia erilaisin mittarein. Aihetta rajatakseni en kuitenkaan mennyt näin syvälle, ja uskon, ettei tällaisia seikkoja tutkimalla välttämättä pääse merkittävästi lähemmäksi niitä vastauksia, mitä olen tutkimuksessani koittanut selvittää. Lauluntekemisessä oleellimmat asiat ovat sellaisia, mitä ei voi mittareilla mitata, eikä millään mittatuloksella varmasti lopullisesti selviä, miksi joku kappale menestyy tai miten kappaleita pitää tehdä.

Tämän työn tarkoitus on ollut löytää ne oleelliset asiat, mihin voisi kiinnittää huomiota matalan kynnyksen lauluntekijäkoulutuksessa kuten kansanopistojen opetuksessa.

Lauluntekemisestä ja tuottamisesta on tullut mahdollista kotikonstein, ja kappaleita on nykyään helppoa myös julkaista omatoimisesti. Uskon, että tämän vuoksi matalan koulustasteen lauluntekijäkoulutuksille on kysyntää. Kaikki lauluntekijät eivät myöskään halua suuntautua musiikin ammattilaiseksi tai käydä useamman vuoden koulutusta, ja toisaalta ammattikoulutukset vaativat yleensä pitkän musiikin harrastustaustan, jota kaikilla lauluntekijöillä ei ole. Matalan kynnyksen koulutus ei kuitenkaan tarkoita sitä, ettei koulutus voisi olla korkeatasoista ja auttaa oppijaa suuntaamaan jopa ammattilaiseksi asti. Uskon, että tämän työn avulla kykenen kehittämään lauluntekemisen pedagogiikkaani ja toivon, että tästä työstä on apua myös muille laulunkirjoitusta opettaville pedagogeille ja omaehtoisesti lauluntekemistä opiskeleville tekijöille.

Toivon, että työni yhdessä alan muun kehityksen kanssa tuottaa Suomeen yhä laajemman joukon osaavia lauluntekemisen ammattilaisia. Siinä missä musiikilla on kulttuuriarvo, ja lauluntekijät rikastavat kulttuuria, on musiikki myös bisnes, jonka arvo Suomessa on Music Finlandin (2021) vuoden 2019 tilaston mukaan 988 miljoonaa euroa. Tästä viennin osuus on noin 82 miljoonaa. Musiikkia on siis tärkeää osata ajatella myös omana teollisuuden alanaan ja vientituotteena maailmalle, johon kannattaa panostaa. Toivon, että suomalaiset artistit ja lauluntekijät pääsevät jatkossa yhä paremmin maailmalle.

Blume (1999) muistuttaa, että kaikki lauluntekijät eivät tee listahittiä, mutta kaikki voivat oppia yhä paremmaksi. Tärkeintä on, että tekemisestään nauttii. Laulunkirjoitus on hieno tapa ilmaista itseään. (Blume 1999, 256). Lauluntekemisen merkitys ja arvo yksilölle voi olla henkilökohtainen itsensä ilmaiseminen ja jopa itsensä ylittäminen, eikä kappaleita tarvitse tehdä ammatikseen tai kaupallista menestystä tavoitellakseen. Vaikka lauluntekeminen vaatii usein ammattitaitoa ja kovaa työtä, ei kappaleita kannata tehdä ryppy otsassa; innostus ja avoin mieli korvaa monet tiedolliset puutteet. Lauluntekijyys on yhtä hienoa, olipa sitten suuntaamassa ammattilaiseksi tai tekemässä kappaleita omaksi ilokseen.

## Lähteet

Barnett, Ronald. 2007. *A will to learn. Being a Student in an Age of Uncertainty. The Society for Research into Higher Education*. Berkshire: McGraw-Hill & Open University Press.

Blume, Jason. 2004. *6 Steps to Songwriting Success. The Comprehensive Guide to Writing and Marketing Hit Songs*. New York, NY: Billboard Books.

Bradford, Chris. (2005). *Heart and Soul - Revealing the Craft of Songwriting*. London: Sanctuary.

Davis, Sheila. 1985. *The Craft of Lyric Writing*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books.

Hirsijärvi, Sirkka ja Hurme, Helena. 2001. *Tutkimushaastattelu: Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.

IFPI Finland. 2021. "Radiosoittolista - Suomen virallinen lista – Musiikkituottajat." Luettu 5.4.2021. <https://www.ifpi.fi/lista/radio/2020/1/>.

Koivuniemi, Tiina. 2019. "Havainnointi ja vertaisoppiminen pk-yritysten työhyvinvoinnin kehittämisen tukena." YAMK-opinnäytetyö, LAMK. <https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/169680/Kehitt%c3%a4mishanke-Tiina-Koivuniemi.pdf?sequence=2&isAllowed=y>.

Laukkanen, Jere. 2015. "Synkopointi ja avainrytmit jazzimprovisoinnissa." Teoksessa *Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin*, toimittaja Erkki Huovinen, 203-238. Turku: Utukirjat.

Lilja, Esa. 2007. "Musiikkianalyysi." Teoksessa *Populaarimusiikin tutkimus*, toimittajat Marko Aho ja Antti-Ville Kärjä, 132-158. Helsinki: Vastapaino.

Markki, Melissa. 2016. "Tuottaja Ammatin Takana: Millainen elokuvatuottajan rooli todellisuudessa on ja miten se kohtaa mielikuvien kanssa." Opinnäytetyö, Karelia Ammattikorkeakoulu, Viestinnän koulutusohjelma. [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/110840/Markki\\_Melissa\\_2016\\_05\\_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/110840/Markki_Melissa_2016_05_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Martin Adam. 2014. *"The Role and Working Practice of Music Producers: An Interpretative Phenomenological Analysis."* A thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in the University of Hull. The University of Hull.

Music Finland. 2021. "Suomen musiikkialan talous ja vienti 2019." Luettu 30.4.2021. <https://musicfinland.fi/fi/tutkimukset/suomen-musiikkialan-talous-ja-vienti-2019>.

Pattinson, Pat. 2009. *Writing Better Lyrics*. 2. painos. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books.

Perricone, Jack. 2000. *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*. Boston, MA: Berklee Press.

Pudas, Mari. 2021. "Suomen kuunnelluimmat kappaleet 2020." Iltalehti.fi, julkaistu 1.12.2020, luettu 5.4.2021. <https://www.iltalehti.fi/viihdeuutiset/a/c44001be-da35-4d22-beed-3210fb2c78c2>.

Ruusuvuori, Johanna. & Tiittula, Liisa. 2009. *Haastattelu: Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Ruusuvuori, Johanna. & Nikander, Pirjo. & Hyvärinen, Matti. 2010. *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.

Salo, Heikki. 2006. *Kahlekuningaslaji. Laululyriikan käsikirja*. Helsinki: Like.

Sippola, Laura. 2017. "Tehdä maailmasta laulu: Laulaja-lauluntekijän taiteilijakuva tradition ja tekijän näkökulmasta." Taiteellisen tohtorin tutkinnon kirjallinen työ, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia. Helsinki: Unigrafia.

Seabrook, John. 2015. *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. New York, NY: W. W. Norton & Co.

Sloboda, John. A. 1985. *The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.

Swanwick, Keith. 1979. *A Basis for Music Education*. London: Routledge.

Tagg, Philip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music*, 2: 37-65. Cambridge: Cambridge University Press.

Teosto. 2021. "Teosto ja IFPI Finland: Kaikki Musiikinkuuntelu Suomessa 2020 - tutkimuksen tulokset." Luettu 15.3.2021. [https://www.teosto.fi/app/uploads/2020/10/07123946/ifpi-teosto\\_musiikinkuuntelu-suomessa-2020\\_final.pdf](https://www.teosto.fi/app/uploads/2020/10/07123946/ifpi-teosto_musiikinkuuntelu-suomessa-2020_final.pdf).

Teosto (2). 2021. "Vuoden soitetuimmat radio, tv ja keikat." Luettu 5.4.2021. <https://www.teosto.fi/ajankohtaista/tutkimukset-ja-tilastot/>.

Tieteen termipankki. 2020. "Kielitiede:prosodia." Luettu 12.10.2020. <https://tieteentermi pankki.fi/wiki/Kielitiede:prosodia>.

Vilkkä, Hanna. 2006. *Tutki ja havainnoi*. Helsinki: Tammi. <http://hanna.vilkkä.fi/wp-content/uploads/2014/02/Tutki-ja-havainnoi.pdf>

Webb, Jimmy. 1998. *Tunesmith. Inside the Art of Songwriting*. New York, NY: Hyperion.

West, Andrew. 2012. "Exploring the Pedagogy of Songwriting: A Case Study of Five Undergraduate Songwriters." A Thesis submitted in partial fulfilment of the requirements of Bath Spa University for the degree of Doctor of Philosophy. School of Education, Bath Spa University.

West, Andrew. 2016. *The Art of Songwriting*. London: Bloomsbury.

YLE. 2021. "Behm ja William olivat YleX:n vuoden soitetuimpia – Tällainen oli musiikkivuosi 2020." Luettu 5.4.2021. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/01/01/behm-ja-william-olivat-ylexn-vuoden-soitetuimpia-tallainen-oli-musiikkivuosi>.

Ylhäinen, Katja. 2018. "Mistä on suuret hitit tehty: Billboard-listan kärkihittien analyysi vuosilta 2017, 2012 ja 2007." Opinnäytetyö, Metropolia Ammattikorkeakoulu. Haettu osoitteesta [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/157659/Opinnaytetyo\\_Katja\\_Ylhainen\\_10122018\\_THESEUS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/157659/Opinnaytetyo_Katja_Ylhainen_10122018_THESEUS.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

Zollo, Paul. 2003. *Songwriters on Songwriting*. Laajennettu 1. painos. Cambridge: Da Capo Press.

**Äänitteet**

BEHM. 2019. *Draaman kaari viehättää*. Warner Music Finland. YouTube Video, julkaistu 20.9.2019. Haettu 7.5.2021 osoitteesta [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_FNd9iY9EE](https://www.youtube.com/watch?v=C_FNd9iY9EE).

Ketonen, Antti. 2019. *Olisitpa sylissäni*. Warner Music Finland. 5 054197 046346.

Tapio, Juha. 2015. *Sinun vuorosi loistaa*. Kaiku Recordings. 6 430041 340782.

**LIITE 1: Haastattelukysymykset (suomeksi ja englanniksi):**

## ALUSTUS

Tutkin tässä työssä suomalaista kaupallista musiikkia ja sen tekemistä. Keskityn laulun tekemisen musiikilliseen puoleen, säveltämiseen ja tuottamiseen. Kohderyhmä oppilaina on musiikkia harrastavat nuoret aikuiset, esim. kansanopiston opetuksessa

## LAULUNTEKIJÄN TIETOTAIDOT

**Minkälaisia musiikillisia taitoja lauluntekijän on hyvä osata?**

- Instrumenttitaidot, teoria, korva / kuuntelun analyysi, nuotinluku

**Minkälaisia musiikkiteknologian taitoja?**

- Miksaus, tuotanto

**Muita taitoja:**

- Teksti, kokonaiskuvan (tuottajan) näkemys, (markkinointi)

**Laulutekijyyttä opettaessa, minkälaisiin elementteihin laulun tekeminen kannattaa jakaa?**

- Usein puhutaan tekstistä, sävellyksestä, sovituksesta ja tuotannosta, mutta myös esim. koukuista ja vuorovaikutuksesta. Minkälaisiin elementteihin on tärkeää keskittyä?

## PURETAAN MUSIIKKIA PIENEMPIIN OSIIN

**Minkälaisia asioita pidät tärkeinä melodian säveltämisessä?**

- Miten melodia käyttäytyy laulussa esim. rakenteen tai tekstin suhteen?
- Minkälainen on hyvä kertsimelodia? Erot A-osan melodian kanssa?
- Ambitus? Laulajan sweet spot?



**Mitä lauluntekijän kannattaa tietää soinnuista ja sointukiertojen käytöstä?**

- Onko sääntöjä, miten ne suhteutuu rakenteeseen? Entä melodiaan?
- Jännite? Yksinkertaisia?

**Minkälaisista asioista rytmiiikka/beatti koostuu?**

- Perus-elementtejä? Basari, snare, HH, onko jotain muuta? Sopiiko nykymusiikin perccasamplet sopivat tähän jakoon?

**Mitkä seikat ovat tärkeitä kappaleen rakennetta mietittäessä?**

- Osien väliset erot, draaman kaari, rakenne suhde kappaleen keston, kertsin lähtö

**Mihin asioihin kannattaa kiinnittää huomiota kappaleen sovituksen ja tuotannon suhteen?**

- Mikä on isoa ja pientä, draaman kaari, rakenne, lead-elementti ja kuuntelijan focus, osien väliset taitteet

**ABSTRAKTIMPAA**

**Miten ja millä kappaleen koukkuja tehdään? Miten voi opetella tekemään koukun?**

- Teksti, riffi, melodian toisto, joku muu

**Miten voi opetella tekemään musiikillisia jännitteitä?**

- Melodia suhteessa sointuihin, sointukierto suhteessa toonikaan

**Miten lauluntekijä voi pyrkiä sitä kohti, että saa laulusta saisi puhuttelevan tai kiinnostavan?**

- Teksti, artisti, koukut, kontrasti

**What kind of skills do you have to have if you want to be a songwriter?**

(What kind of skills you can train if you want to be better in songwriting?)

**Musical skills?**

- Instrument skills, theory, analyzed listening

**Music production skills?**

- Arranging, mixing, producing

**Some other skills?**

- Lyrics, production/marketing, artist&repertoire

**In the pedagogy of songwriting, how do you divide the songwriting in smaller pieces?**

- 4 elements: music, creativity, language, communication
- Can you explain these in briefly, how do you use them in teaching?

**What is a good song, how can you measure it?**

- A hit song
- What kind of things make a song interesting?
- Creativity, artist, contrast

**How can you learn to write communicative songs?**

In your work was the idea that the song is always depending on the culture environment and it's good to have a common knowledge about the surrounding culture to make decisions.

**What kind of things are those? What kind of cultural things do you have to consider when you are writing a song?**

- Musical rules, text rules

MUSIC IN TO SMALLER PIECES

**What are the things to consider, if you want to write an interesting melody?**

- Melody versus harmony, verse part versus chorus, rhythm changes of the melody, sweet spot

**...harmony?**

- Verse part vs chorus, rhythm changes of the melody

**...rhythm?**

- Basic elements, bassdrum, snare, hi-hat

**What do you have to know about the structure of the song?**

- Different kind of song parts. How they are structured?

**What does a songwriter need to know about arrangement and production?**

- Do you have to consider the focus of the listener?
- Is there a lead and a background?
- What is a big thing and small thing in production?

**How can you learn to make a hook?**

- What is a hook?

**How can you learn to make a tension?**

- What kind of things make tensions?

**LIITE 2: Tiedote tutkimuksesta (suomeksi ja englanniksi)**

## TIEDOTE TUTKIMUKSESTA

**Kohti ammattimaista laulun tekijyyttä****Pyyntö osallistua tutkimukseen**

Teitä pyydetään mukaan tutkimukseen, jossa tutkitaan *ammattimaisen laulun tekijän/tuottajan toimintaa, sekä sitä, miten näitä taitoja voi oppia ja opettaa*. Olemme arvioineet, että sovellutte tutkimukseen, koska olette musiikin ammattilainen; laulun tekijä, tuottaja ja/tai pedagogi. Tämä tiedote kuvaa tutkimusta ja teidän osuuttanne siinä. Perehdyttyänne tähän tiedotteeseen teille järjestetään mahdollisuus esittää kysymyksiä tutkimuksesta, jonka jälkeen teiltä pyydetään suostumus tutkimukseen osallistumisesta.

**Vapaaehtoisuus**

Tutkimukseen osallistuminen on täysin vapaaehtoista. Voitte myös keskeyttää tutkimuksen koska tahansa syytä ilmoittamatta. Mikäli keskeytätte tutkimuksen tai peruutatte suostumuksen, teistä keskeyttämiseen ja suostumuksen peruuttamiseen mennessä kerättyjä tietoja ja näytteitä voidaan käyttää osana tutkimusaineistoa.

**Tutkimuksen tarkoitus**

Tämän tutkimuksen tarkoituksena on kartoittaa ammattimaisen musiikintekijän tietoja ja taitoja, sekä ajatuksia musiikista yleensä. Tätä tietoa pyritään hyödyntämään aloittelevien tai harrastelevien laulun tekijöiden opetuksessa.

**Tutkimuksen toteuttajat**

Tutkimuksen toteuttaja: Metropolia Ammattikorkeakoulu Oy, Erkki Koivisto, [REDACTED],  
[REDACTED]. Ohjaaja: Susanna Mesia.

**Tutkimusmenetelmät ja toimenpiteet**

Tutkimus on vapaamuotoinen haastattelu, työn seuraaminen ja observointi tai yhteistyöprojekti, ennalta sovitun mukaisesti.

**Kustannukset ja niiden korvaaminen**

Tutkimukseen osallistuminen ei maksa teille mitään. Osallistumisesta ei myöskään makseta erillistä korvausta.

**Tutkimustuloksista tiedottaminen**

Tutkimus on opinnäytetyö, joka julkaistaan avoimesti Theseus-tietokannassa.

**Tutkimuksen päättäminen**

Mikäli tutkimuksen suorittaja keskeyttää tutkimuksen, opinnäytetyötä ei julkaista.

**Lisätiedot**

Pyydämme teitä tarvittaessa esittämään tutkimukseen liittyviä kysymyksiä tutkijalle/tutkimuksesta vastaavalle henkilölle.

**Tutkijoiden yhteystiedot****Tutkija / opinnäytetyötekijä**

Nimi: Erkki Koivisto

Puh. [REDACTED]

Sähköposti: [REDACTED]

**Tutkimuksesta vastaa / opinnäytetyön ohjaaja**

Titteli:

Nimi: Susanna Mesia

Metropolia Ammattikorkeakoulu Oy / yksikkö

Puh.

Sähköposti:

**Tutkimuksen tietosuojaseloste: Henkilötietojen käsittely tutkimuksessa**

Tässä tutkimuksessa käsitellään teitä koskevia henkilötietoja voimassa olevan tietosuojalainsäädännön (EU:n yleinen tietosuoja-astus, 679/2016, ja voimassa oleva kansallinen lainsäädäntö) mukaisesti. Seuraavassa kuvataan henkilötietojen käsittelyyn liittyvät asiat.

**Tutkimuksen rekisterinpitäjä**

Tutkimuksen tekijä, Erkki Koivisto

**Voitte kysyä lisätietoja henkilötietojenne käsittelystä rekisterinpitäjän yhteyshenkilöltä**

Rekisterinpitäjän yhteyshenkilön nimi: Erkki Koivisto, Puh. [REDACTED], Sähköposti: [REDACTED]

**Tutkimuksessa teistä kerätään seuraavia henkilötietoja**

Nimi. Teillä ei ole sopimukseen tai lakisääteiseen tehtävään perustuvaa velvollisuutta toimittaa henkilötietoja vaan osallistuminen on täysin vapaaehtoista. Tutkimuksessa ei kerätä henkilötietojanne muista lähteistä.

**Henkilötietojenne suojausperiaatteet**

Puhelimen sanelin, tietokoneen kovalevy ja ulkoinen kovalevy ovat vain tutkijan omassa käytössä. Metropolian Google driven suojaus: käyttäjätunnus + salasana.

**Henkilötietojenne käsittelyn tarkoitus**

Tutkimukseen voi osallistua omalla nimellä tai anonymisti.

**Henkilötietojenne käsittelyperuste**

Suostumus

**Tutkimuksen kesto aika (henkilötietojenne käsittelyaika)**

Korkeintaan 2 vuotta.

**Mitä henkilötiedoillenne tapahtuu tutkimuksen päätyttyä?**

Henkilötiedot hävitetään tutkimuksen päätyttyä.

**Tietojen luovuttaminen tutkimusrekisteristä**

Tietoja ei luovuteta.

**Rekisteröitynä teillä on oikeus**

Koska henkilötietojanne käsitellään tässä tutkimuksessa, niin olette rekisteröity tutkimuksen aikana muodostuvassa henkilörekisterissä. Rekisteröitynä teillä on oikeus:

- saada informaatiota henkilötietojen käsittelystä
- tarkastaa itseänne koskevat tiedot
- oikaista tietojanne
- poistaa tietonne (esim. jos peruutatte antamanne suostumuksen)
- peruuttaa antamanne henkilötietojen käsittelyä koskeva suostumus
- rajoittaa tietojenne käsittelyä
- rekisterinpitäjän ilmoitusvelvollisuus henkilötietojen oikaisusta, poistosta tai käsittelyn rajoittamisesta
- siirtää tietonne järjestelmästä toiseen
- tehdä valitus tietosuojavaltuutetun toimistoon, jos katsotte, että henkilötietojanne on käsitelty tietosuojalainsäädännön vastaisesti

Voitte käyttää oikeuksianne ottamalla yhteyttä rekisterinpitäjään.

**Henkilötietojen käsittely aineistoa analysoitaessa ja tutkimuksen tuloksia raportoitaessa**

Teistä kerättyä tietoa ja tutkimusaineistoa käsitellään luottamuksellisesti lainsäädännön edellyttämällä tavalla. Tutkimusaineistoa säilytetään tutkijan tietokoneella, ulkoisella kovalevyllä ja metropolian Google Drive pilvipalvelussa. Tiedot säilytetään korkeintaan 2 vuotta, ja tutkimuksen valmistumisen jälkeen ne hävitetään poistamalla tiedostot pysyvästi.

## PARTICIPANT INFORMATION SHEET

**What An Aspiring Songwriter Needs to Know about Music and Production****Invitation to participate in a research study**

I'd like to invite You to take part in my research study, *where I want to delve into the pedagogy of songwriting*. In my work I will interview and observe professional songwriters that write music to Finnish pop artists, and educators that teach songwriting. I will examine Finnish pop songs, and try to figure out how they are composed and produced.

This information sheet describes the study and Your role in it. If there is anything that is not clear, or if You would like more information, please ask me. After that I will ask You to sign a consent form to participate in the study.

**Voluntary nature of participation**

The participation in this study is entirely voluntary. You can withdraw from the study at any time without giving any reason and without there being any negative consequences. If You withdraw from the study or withdraw Your consent, any data collected from You before the withdrawal can be included as part of the research data.

**Purpose of the study**

*I hope that this process will make me a little bit better teacher and songwriter, and moreover I hope, that my work will benefit my students, the young aspiring songwriters who don't know how to get started.*

**Who is organising the research?**

Metropolia University of Applied Studies, Erkki Koivisto, [REDACTED],  
[REDACTED]. Supervisor: Susanna Mesä.

**What will the participation involve?**

You are invited to a Zoom – interview session that lasts approximately 30-45 minutes. The session will be recorded and transcribed. These recordings and transcriptions will be used in this study only.

**Possible benefits of taking part**

The pedagogy of songwriting is quite a new thing in Finland. By taking part to this study you are helping me to develop it. I hope my work will benefit other teachers and the students who want to study songwriting.

**Financial information**

Participation in this study will involve no cost to You. You will receive no payment for Your participation.

**Informing about the research results**

This study is my Master's Thesis. The study will be written in Finnish and published in Theseus database. The abstract of the study will be written in English. If You want, I will send You the transcription of the interview session and provide You the translated parts of the study, that are concerning your interview.

**Termination of the study**

The researcher conducting the study can also terminate the study. Then the study will not be published.

**Further information**

Further information related to the study can be requested from the researcher or the person in charge of the study.

**Contact details of the researchers**

Master of Music Thesis author / Student

Name: Erkki Koivisto

Tel. number: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

Supervisor:

Name: D.Mus. Susanna Mesiä

Helsinki Metropolia University of Applied Sciences

Tel. number: [REDACTED]

Email: [REDACTED]

**Appendix to the Participant Information Sheet: A Privacy Notice for Scientific Research**

Within this study, Your personal data will be processed according to the European Union General Data Protection Regulation (679/2016) and current national regulation. The processing of personal data will be described in the following items.

**Data controller of the study**

Master of Music Thesis author; Erkki Koivisto

**Contact person for matters related to the processing of personal data**

Erkki Koivisto, [REDACTED], [REDACTED]

**Types of personal data that will be collected**

A name. There is no statutory or contractual requirement to provide Your personal data, participation is entirely voluntary.

**Personal data will be collected also from other sources**

No.

**Personal data protection principles**

The mobile phone and the laptop that are used to record the interview are in the author's private use only. The data is stored to the private hard drives and to the Metropolia's Google Drive service. This cloud service is protected via username and password.



**For what purpose will personal data be processed?**

The personal data is collected because the study includes a music production project that would be too difficult to carry out without any name acknowledged.

**Legal basis of processing personal data**

A consent granted by the data subject. You have the right to withdraw the consent at any time as described in this Privacy Notice.

**Nature and duration of the research (how long will the personal data be processed):**

One-time research.

Duration of the research: maximum three years.

**What happens to the personal data after the research has ended?**

Any research materials containing personal data will be destroyed.

The data is stored to the private hard drives and to the Metropolia's Google Drive service. This cloud service is protected via username and password.

**Data transfer outside of research registry:**

No.

**Possible transfer of personal data outside the EU or the EEA:**

Your data will not be transferred outside of the EU or the EEA.

**Your rights as a data subject**

Because Your personal data will be used in this study, You will be registered to study registry.

Your rights as a data subject are the following

- Right to obtain information on the processing of personal data
- Right of access
- Right to rectification
- Right to erasure (right to be forgotten)
- Right to withdraw the consent regarding processing of personal data
- Right to restriction of processing
- Notification obligation regarding rectification or erasure of personal data or restriction of processing
- Right to data portability
- The data subject can allow automated decision-making (including profiling) with his or her specific consent
- Right to notify the Data Protection Ombudsman if you suspect that an organization or individual is processing personal data in violation of data protection regulations.

You can exercise your rights by contacting the data controller of the study.

**Pseudonymisation and anonymisation**

All information collected from you will be handled confidentially and according to the legislation.

Research registry will be stored to the private hard drives and to the Metropolia's Google Drive service for maximum 3 years, after which it will be destroyed.

## LIITE 3: Suostumus tutkimukseen (suomeksi ja englanniksi)

### Suostumus tutkimukseen

**Tutkimuksen nimi:** Kohti ammattimaista laulun tekijyyttä

**Tutkimuksen toteuttaja:** Metropolia Ammattikorkeakoulu Oy, [REDACTED] ja [REDACTED]. Ohjaaja: Susanna Mesia.

- Minua on pyydetty osallistumaan yllämainittuun tutkimukseen, jonka tarkoituksena on selvittää ammattimaisen laulun tekijän/tuottajan osaamista, sekä sitä, miten näitä taitoja voi oppia ja opettaa.
- Olen saanut tutkimustiedotteen ja ymmärtänyt sen. Tiedotteesta olen saanut riittävän selvityksen tutkimuksesta, sen tarkoituksesta ja toteutuksesta, oikeuksistani sekä tutkimuksen mahdollisesti liittyvistä hyödyistä ja riskeistä. Minulla on ollut mahdollisuus esittää kysymyksiä ja olen saanut riittävän vastauksen kaikkiin tutkimusta koskeviin kysymyksiini.
- Olen saanut tiedot tutkimukseen mahdollisesti liittyvästä henkilötietojen keräämisestä, käsittelystä ja luovuttamisesta ja minun on ollut mahdollista tutustua tutkimukseen liittyvään tietosuojaselosteeseen.
- Minua ei ole painostettu eikä houkuteltu osallistumaan tutkimukseen.
- Minulla on ollut riittävästi aikaa harkita osallistumistani tutkimukseen.
- Ymmärrän, että osallistumiseni on vapaaehtoista ja että voin peruuttaa tämän suostumukseni koska tahansa syytä ilmoittamatta. Olen tietoinen siitä, että mikäli keskeytän tutkimuksen tai peruutan suostumukseni, minusta keskeyttämiseen ja suostumukseni peruuttamiseen mennessä kerättyjä tietoja ja näytteitä voidaan käyttää osana tutkimusaineistoa.

**Allekirjoituksellani vahvistan osallistumiseni tähän tutkimukseen.**

**Jos tutkimukseen liittyvien henkilötietojen käsittelyperusteena on suostumus, vahvistan allekirjoituksellani suostumukseni myös henkilötietojeni käsittelyyn. Minulla on oikeus peruuttaa suostumukseni tietosuojaselosteessa kuvatulla tavalla.**

\_\_\_\_\_

Allekirjoitus: \_\_\_\_\_

Nimenselvennys: \_\_\_\_\_

Alkuperäinen allekirjoitettu tutkittavan suostumus sekä kopio tutkimustiedotteesta liitteineen jäävät tutkijan arkistoon. Tutkimustiedote liitteineen ja kopio allekirjoitetusta suostumuksesta annetaan tutkittavalle.

#### **PARTICIPANT CONSENT FORM**

**Title of the study:** What An Aspiring Songwriter Needs to Know about Music and Production

**Location of the study:** Metropolia University of Applied Sciences, Erkki Koivisto, [REDACTED]

[REDACTED]. Supervisor: Susanna Mesikä.

- I have been invited to participate in the above research study. The purpose of the research is to study the pedagogy of songwriting. I have read and understood the written participant information sheet. The information sheet has provided me sufficient information about above study, the purpose and execution of the study, about my rights as well as about the benefits and risks involved in it. I have had the opportunity to ask questions about the study and have had these answered satisfactorily.

- I have had sufficient information of the collection, processing and transfer/disclosure of my personal data during the study and the Privacy Notice has been available.

- I have not been pressurized or persuaded into participation.

- I have had enough time to consider my participation in the study.

- I understand that my participation is entirely voluntary and that I am free to withdraw my consent at any time, without giving any reason. I am aware that if I withdraw from the study or withdraw my consent, any data collected from me before my withdrawal can be included as part of the research data.

**By signing this form I confirm that I voluntarily consent to participate in this study.**

**If the legal basis of processing personal data within this study is a consent granted by the data subject, by signing I grant the consent for process my personal data. I have right to withdraw the consent regarding processing of personal data as described in the Privacy Notice.**

**Date**

\_\_\_\_\_  
Signature of Participant

The consent signed by the participant and a copy of the participant information sheet will be kept in the records of the researcher. Participant information sheet, privacy notice and a copy of the signed consent will be given to the participant.

LIITE 4: Kappaleanalyysin taulukot (Erkki Koivisto 2020)

Olisitpa sylissäni	Verse	Pre-Chorus	Chorus
<b>MELODIA</b>			
Korkeus (fiilis)	matala	korkea, koska tuplaus	korkea
Tessitura	p7 (c1-b1)	p7 (f-eb1)	väs (a1-eb2)
Selitys tessituran rajaukselle	puhemiaisia, heikkoilla iskuilla	kaikki mukana, oktaavituplaus	kaikki mukana
Painollisia soinnunsäveliä kpl	16	25	12 mukana Pääpainot, tahdin 1. ja 3. Isku. Vain chorusen oma kierto
Painollista hajasäveliä kpl	2	1	0 Pääpainot, tahdin 1. ja 3. Isku Osuus kaikista painollisista
Painollisten hajasävelet %	11	4	0 nuoteista
Ambitus	p10	p7	väs + p7
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	p7_a	p3, oktaavitupla	Tessituran ylimmän ja alimmän äänen puoliväli 4 sävellajin mukaan
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa sävellajiin	p3	4	4
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa aloittavaan sointuun	p3	1	4 Sama sävel kuin precho:ssa, 4 mutta suhde sointuun eri
Lakipiste suhteessa sävellajiin	p3	p6	p6 Asteikon 7. puretaan 3 interludeen
Osan lopettava sävel suhteessa sävellajiin	5	5	3
Osan lopettava sävel suhteessa vallitsevaan sointuun	5	3	3
Sävelten määrä	60	50	32
Sävelten määrä (8:n tahdin ka)	30	25	32
Siirtymien määrä (8:n tahdin ka)	29	24	31 aikana -1
Diatoniset asekeleet (8:n tahdin ka)	36	30,5	12
Intervalli-eteneminen suhdeluku	1,24	1,27	0,39 Diatonisten askelten määrä / siirtymien määrä
Suuret hypyt ylöspäin kpl (8: tahdin ka)	3	2	0 Kvartti tai sitä suuremmat intervallit
Suuret hypyt ylöspäin %	10	8	0 Hyppyjen määrä / siirtymien määrä
Suuret hypyt alaspäin kpl (8:n tahdin ka)	2	1	0
Suuret hypyt alaspäin %	7	4	0 Hyppyjen määrä / siirtymien määrä
Isoin hypy ylöspäin fraasin sisällä	p6	p6	s2
Melodiafraasin alku	etuiskulla	etupaino	takapaino
Melodiafraasin kesto	3	7+7	1+1 + 1+1 + 7 +1 ilmoitettu tahtien mukaan
Melodian fraasikaava	abab	aa'	abab ca a' on variaatio
Melodiarytmin fraasikaava	aaaa	bb'	aaaa ba
Melodiafraasin suunta	laskee	kaari alas, kaari ylös	Suunta määrätty ensimmäisen ja viimeisen äänen korkeus-erolla
Sävellykselliset ideat	1 kysymys 1 vastaus	1	1 laskee 1 motiivin toisto
<b>MELODIAN RYTMİ</b>			
Melodiarytmin fiilis	melko nopea	hidas	nopea
Fraasien yhteispituus neljäosina	42	48	18
Fraasin sävelen kesto (ka)	0,7	0,96	0,56 sävelten määrä /
Pisin nuotti kesto 1/4-iskuina	1,5	2	1
alle 1/4 nuotit kpl	40	26	28
Lyhyiden nuottien % kaikista nuoteista	67	52	88
1/4 tai pistellinen 1/4 nuotit kpl	20	23	4
1/4 nuottien % kaikista nuoteista	33	46	12
Puolinnuotit tai pitemmät nuotit	0	1	0
Pitkien nuottien % kaikista nuoteista	0	2	0
Tauot kokonaiskesto 1/4-iskuina (8:n tahdin ka)	11,75	6,25	9
<b>HARMONIA</b>			
Sointukierrot	Im-III-IVm-I	IVm-Im-VI-VII-IV/IV	Im-VI-III-VII + IVm-Im-VI-III-VII Ei isoja jännitettä, tuttu kiertö
Soinnun kesto (sointurytmi)	levollinen	jännite	jännite
Sointufraasin kesto	2 tahtia	2 tahtia	1 (+2)
	8 tahtia	8 tahtia	4 (+8)
<b>TEKSTI</b>			
Huomioitavaa		sisäriimejä	OTSIKKO
Riimikaava	aabb	aabc	dddd (aad)
Painotus	luonnollinen	luonnollinen	luonnollinen

Hei rakas	Verse	Chorus
<b>MELODIA</b>		
Korkeus (filis)	matala	korkea
Tessitura	s6 (a-#f#1)	p7 (h-a1)
Selitys tessituran rajaukselle	heikoilla iskuilla	kaikki mukana
Painollisia soinnunsäveliä kpl	21	23 Pääpainot, tahdin 1. ja 3. isku
Painollisia hajasäveliä kpl	5	4 Pääpainot, tahdin 1. ja 3. isku
Painollisten hajasävelet %	19	15 Osuus kaikista painollisista nuoteista
Ambitus	8	p7
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	2,5	4 Tessituran ylimmän ja alimman äänen puoliväli sävellajin mukaan
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa sävellajiin	1	1 Tärkeä melodian ääni, melodian pop-elementti, sijainti
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa aloittavaan sointuun	1	3
Lakipiste suhteessa sävellajiin	5	p7
Osan lopettava sävel suhteessa sävellajiin	3	1 Nouseva sävelkulkua terssille (3) luo jännitteen
Osan lopettava sävel suhteessa vallitsevaan sointuun	3	1 Nouseva sävelkulkua terssille (3) luo jännitteen
Sävelten määrä	75	94
Sävelten määrä (8:n tahdin ka)	37,5	47
Siirtymien määrä (8:n tahdin ka)	36,5	46 Sävelten määrä 8:n tahdin aikana -1
Diatoniset asekeleat (8:n tahdin ka)	42,5	40
Intervalli-eteneminen suhdeluku	1,16	0,87 Diatonisten askelten määrä / siirtymien määrä
Suuret hyppyt ylöspäin kpl (8: tahdin ka)	3	2 Kvartti tai sitä suuremmat intervallit
Suuret hyppyt ylöspäin %	8	4 Hyppyjen määrä / siirtymien määrä
Suuret hyppyt alaspäin kpl (8:n tahdin ka)	2,5	1
Suuret hyppyt alaspäin %	7	2 Hyppyjen määrä / siirtymien määrä
Isoin hyppy ylöspäin fraasin sisällä	4	5 Suurin hyppy korkeimpaan ääneen, päähokema
Melodiafraasin alku	ennen tahdin 1. isku	tahdin 1. iskun jälkeen
Melodiafraasin kesto	2+2+3 toistuu	2,5+1,5 toistuu ilmoitettu tahtien mukaan
Melodian fraasikaava	abcabc	abab' b' on variaatio
Melodiarytmin fraasikaava	aacaac	abab
Melodiafraasin suunta	vähän nouseva kaari	paljon nouseva kaari, laulussa 2 kysymys-vastaus -rakennetta, lopussa laskeva joita toistetaan
Sävellykselliset ideat	2	2
	kysymys vastaus	kysymys vastaus
<b>MELODIAN RYTMII</b>		
Melodiarytmin fiilis	nopea	nopea
Fraasien yhteispituus neljäsosina	52,5	61
Fraasin sävelen kesto (ka)	0,7	0,65 Fraasien yhteispituus / sävelten määrä
Pisin nuotti kesto 1/4-iskuina	1,5	1
alle 1/4 nuotit kpl	52	66
Lyhyiden nuottien % kaikista nuoteista	69	70
1/4 tai pistellinen 1/4 nuotit kpl	23	28
1/4 nuottien % kaikista nuoteista	31	30
Puolinuotit tai pitemmät nuotit	0	0
Pitkien nuottien % kaikista nuoteista	0	0
Tauot kokonaiskesto 1/4-iskuina (8:n tahdin ka)	13,5	4
<b>HARMONIA</b>		
Sointukierrot	Im-Vm-IVm-Im	VI-Im-III-Vm
	levollinen	jännite puretaan seuraavan osaan toonikalle
Soinnun kesto (sointurytmi)	2 tahtia	1
Sointufraasin kesto	8 tahtia	4
<b>TEKSTI</b>		
Huomioitavaa		<b>OTSIKKO</b>
Riimikaava	abcdec	abcb Rimit rytmittyy käyttämällä sisäriimejä
Painotus	1. versen loppu vastaUSTA 2. versen ai-KAAN	luonnollinen

Jotain niin oikeaa	Verse	Chorus	Bridge
<b>MELODIA</b>			
Korkeus (fiilis)	matala	korkea	
Tessitura	p7 (b-a1)	4 (f#1-b1)	5 (g1-d2)
			lyhytkestoinen
Selitys tessituran rajaukselle	kaikki mukana	kaikki mukana	painoton sävel
Painollisia soinnunsäveliä kpl	19	9	13
Painollisia hajasäveliä kpl	7	4	12
Painollisten hajasävelet %	27	31	48
			Osuus kaikista painollisista nuoteista
Ambitus	p7	4	p7
Korkeus kp. suhteessa sävellajiin	1	p3	5
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa sävellajiin	p3	p3	7
Osan aloittava painollinen sävel suhteessa aloittavaan sointuun	p3	1	4
Lakipiste suhteessa sävellajiin	4	5	7
Osan lopettava sävel suhteessa sävellajiin	3	4	7
Osan lopettava sävel suhteessa vallitsevaan sointuun	viimeiset fraasit 5 ja 1	5	1
			Korkea sävel antaa jännitteen, vaikka soinnun
Sävelten määrä	64	30	67
Sävelten määrä (8:n tahdin ka)	32	30	33,5
Siirtymien määrä (8:n tahdin ka)	31	29	32,5
			Sävelten määrä 8:n tahdin aikana -1
Diatoniset asekeleet (8:n tahdin ka)	26,5	21	15
			Tärkeä melodian ääni, melodian pop- elementti, sijainti
Intervalli-eteneminen suhdeluuku	0,85	0,72	0,46
			määrä
			1, mutta ei melodian kannalta
Suuret hyppyt ylöspäin kpl (8: tahdin ka)	0	0	0
Suuret hyppyt ylöspäin %	0	0	0
Suuret hyppyt alaspäin kpl (8:n tahdin ka)	0	0	0
Suuret hyppyt alaspäin %	0	0	0
Isoin hyppy ylöspäin fraasin sisällä	p2	s2	s2
			Diatoninen askel
Melodiafraasin alku	3. iskulla	3. iskulla	3. iskulla
Melodiafraasin kesto	2+2+2 toistuu	2+1 toistuu	2+2+3 ilmoitettu tahtien mukaan
Melodian fraasikaava	abcabcd	abac	aabaab' b' on variaatio
Melodiarytmin fraasikaava	abcabcd	abac	aabaab
Melodiafraasin suunta	laskeva, lopussa nousee	laskeva kaari, laskeva	laskeva, lopussa nousee
Sävellykselliset ideat	2	2	1
	samaa ajatusta varioidaan, lopussa erilainen fraasi	samaa ajatusta kysymys-vastaus varioidaan	Yhteensä 5 melodista ajatusta, joita varioidaan
<b>MELODIAN RYTMİ</b>			
Melodiarytmin fiilis	nopea	hieman hitaampi	nopea
Fraasin yhteispituus neljäsosina	46	26,5	49,5
Fraasin sävelen kesto (ka)	0,72	0,88	0,74
Pisin nuotti kesto 1/4-iskuina	1,5	2	4
alle 1/4 nuotit kpl	41	16	49
Lyhyiden nuottien % kaikista nuoteista	64	53	73
1/4 tai pistellinen 1/4 nuotit kpl	23	14	16
1/4 nuottien % kaikista nuoteista	36	47	24
Puolinuotit tai pitemmät nuotit	0	0	2
Pitkien nuottien % kaikista nuoteista	0	0	3
Tauot kokonaiskesto 1/4-iskuina (8:n tahdin ka)	9,5	9	7,25
<b>HARMONIA</b>			
Sointukierrot	Im-Vm-VI-VII	III-Im-Vm-VII	IVm-Im-III-VII
	jännite	jännite	jännite
Soinnun kesto (sointurytmi)	1 tahtia	1	2
Sointufraasin kesto	4 tahtia	4 tahtia	8 tahtia
<b>TEKSTI</b>			
Huomioitavaa		OTSIKKO	
Riimikaava	1. abcdbce 2. fghijke	abbb aab cde	Rimit rytmitty käyttämällä sisäriimejä Säkeistöt eivät käytä samaa riimikaavaa,
Painotus	luonnollinen	luonnollinen	luonnollinen viimeinen fraasi toistuu



