

Niina Sallinen

# Rekisterinvaihdosten käyttö kantrilaulussa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Musiikkipedagogi (AMK)

Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma

Opinnäytetyö

19.11.2012

Tekijä Otsikko Sivumäärä Aika	Niina Sallinen Rekisterinvaihdosten käyttö kantrilaulussa 41 sivua + 2 liitettä 19.11.2012
Tutkinto	Musiikkipedagogi (AMK)
Koulutusohjelma	Pop/jazz-musiikin koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Laulunopettaja
Ohjaajat	Lehtori Jukka Väisänen Lehtori Susanna Mesiä
<p>Opinnäytetyössä tutkitaan rekisterinvaihdosta eli breikkiä ja selvitetään, mitä rekisterinvaihdoksen aikana äänifysiologisesti tapahtuu. Tutkimuksen lisäksi on tavoitteena ollut kehittää myös omaa osaamista harjoittelemalla tutkittuja asioita.</p> <p>Fysiologisen selvityksen osuus on laaja, koska itse rekisterinvaihdosta on hankalaa selittää ilman asianmukaista fysiologista tietoaustaa. Fysiologiaosiossa selitetään kurkunpään rakenne ja toiminta, äänihuulien rakenne ja toiminta, äänihuulivärähtely, sävelkorkeuden tuottaminen, rekisterit sekä rekisterinvaihdokset eli breikit.</p> <p>Kantrimusiikin historiaosion yhteydessä esitellään, kuinka nopeat peräkkäiset rekisterinvaihdokset (jodlaus) ja yksittäiset breikit ovat tulleet osaksi kantrilaulua.</p> <p>Breikkien analyysiosioon valittiin neljä kappaletta eri artisteilta, joissa esiintyy erilaisia breikkejä. Kappaleista valittiin tietyt kohdat, joissa breikki esiintyy. Breikit on nuotinnettu ja ne on pyritty kuvailemaan myös sanallisesti. Ääniteliitteen avulla voi tutustua analyysin breikkeihin myös auditiivisesti.</p> <p>Tuloksena löydettiin neljä erilaista rekisterinvaihdosta; 1) jodlaus jodlaustavuilla, 2) jodlaus yhdistettynä kappaleen tekstiin ja melodiaan, 3) soiva breikki melodian huippukohtaan ja 4) suljettu breikki. Analyysissa tulee ilmi myös, mitä rekistereitä valittujen esimerkkien laulajat breikeissä käyttävät. Tässä tapauksessa ne olivat rinta-, falsetto-, sekä ohennettu ja tiivis päärekisteri. Analyysissa kerrotaan myös, missä kohdissa, ja millä sävelkorkeuksilla breikit musiikillisesti esiintyvät, sekä intervallien laajuus ja laulettuun tekstin merkitys.</p>	
Avainsanat	laulu, kantri, kantrilaulu, breikki, rekisterinvaihdos

Author Title Number of Pages Date	Niina Sallinen Vocal Breaks in Country Singing 41 pages + 2 appendices 19 November 2012
Degree	Bachelor of Music Education, Bachelor of Music
Degree Programme	Pop & Jazz Music
Specialisation option	Singing teacher
Instructors	Jukka Väisänen MMus Susanna Mesiä, MMus
<p>My study examines the physiological process of vocal breaks in country singing.</p> <p>The chapter on physiology explains the structure and functions of the larynx and the vocal folds, vibration of the vocal folds, regulation of pitch, registers and vocal breaks. A thorough introduction to the physiology is necessary for the full understanding of how the vocal folds work during a vocal break.</p> <p>A chapter on the history of country music explains how yodeling, i.e., rapid changes between vocal registers, has become part of country singing.</p> <p>The analysis focuses on a selection of vocal breaks in four different songs from four different singers. The vocal breaks have been transcribed and described in words.</p> <p>As a result, four kinds of vocal breaks were discovered: 1) yodeling with yodeling syllables, 2) yodeling that was integrated into the text of the song, 3) vocal break in the climax of the melody, 4) break with a closed ending. Each vocal break has been analyzed to see which registers were used with which tones, intervals and parts of music or text. In the four samples, the registers were chest, head and falsetto registers. The thesis includes also a CD with the four songs that were analyzed.</p>	
Keywords	singing, country music, country singing, vocal breaks

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Historia	2
3	Fysiologiaa	4
3.1	Kurkunpää	4
3.2	Äänihuulten rakenne	6
3.3	Äänihuulivärähtely	6
3.4	Sävelkorkeus	9
4	Rekisterit	13
4.1	Rekisterin määrittely	13
4.2	Narinarekisteri	15
4.3	Rintarekisteri	16
4.4	Keskirekisteri	16
4.5	Päärekisteri	16
4.6	Falsetti - ja Falsettorekisteri	17
5	Breikki	17
5.1	Breikkien määritelmä laulukirjallisuudessa	18
5.2	Oma käsitykseni breikeistä	19
6	Äänteet	21
6.1	Vokaalit	21
6.2	Konsonantit	22
7	Sävellysten breikkien esittely	24
7.1	Blue Yodel#1 (T for Texas) -kappaleen breikit	24
7.2	Lovesick Blues -kappaleen breikit	26
7.3	Tennessee Waltz -kappaleen breikit	29
7.4	Not Ready To Make Nice- kappaleen breikit	33
8	Loppuanalyysi	37
	Lähteet	40
	Liitteet	

Liite 1. Kappaleluettelo

Liite 2. CD-äänite: analysoidut kappaleet

## 1 Johdanto

Olen opiskellut laulua 11 vuotta, ja tuona aikana minua on opettanut kymmenen eri laulunopettajaa. Opintojeni aikana on tullut selväksi, että laulunopiskelulla pyritään muun muassa tasaisesti soivaan ääneen. Vaikka opintojeni aikana kehityin koko ajan yhä taitavammaksi laulajaksi, alkoi tuntua siltä, etten käytä ääntäni koko sen kapasiteetilla. Aloin havainnoida laulussani tiettyjä puutteita.

Ammattiopintojeni alussa Pop & Jazz Konservatoriossa menin Nono Söderbergin Patsy Cline- workshopiin, jolloin sain ensikosketuksen kantrimusiikkiin. Aloin harjoitella Cline- kappaleita ja yritin matkimalla tuottaa samanlaista äänenväriä eli saundia, kuitenkin sitä saavuttamatta. Viimeistään kun sain harjoiteltavaksi kappaleen Lovesick Blues, jossa Patsy Cline jodlaa, tajusin, etten ole äänenkäytöllisesti sillä tasolla, että pystyisin laulamaan samalla tavalla, miten Cline lauloi. Söderberg kysyi minulta ja oli kysynyt jo koulumme laulunopettajiltakin, kuinka jodlausta tehdään, mutta kukaan ei osannut vastata. Vuosia lauloin noita kappaleita omalla tasaisesti soivalla tavallani ja tutustuin kantriin ja kantrilaulajiin laajemminkin. Vaikka teoriassa olinkin tiennyt, että *rekisterinvaihdokset* eli *breikit* (engl. *vocal break*)<sup>1</sup> kuuluvat kantrilaulun estetiikkaan, niin vasta viimeisen Metropolian opiskeluvuoteni aikana myönsin itselleni, etten tiedä aiheesta tarpeeksi käytännössä. Koska olin hyvin kiinnostunut kantrimusiikista, halusin oppia itsekin käyttämään breikkejä laulussani.

Ammattikorkeakouluopintojeni viimeisenä keväänä, keväällä 2012, päätin alkaa harjoitella breikkien käyttöä. Uppouduin koko kevääksi laulunharjoittelussani breikkien tekemiseen. Onnekseni sain laulunopettajan, jolla oli minulle sopivat keinot opettaa tätä asiaa. Niin aloin löytää omaa rintarekisteriäni, joka oli ollut siihen saakka vieras minulle. En ollut aiemmin löytänyt mielenkiintoista oppimateriaalia aiheesta, mutta tuolloin alkoi olla selvää, että tämä aihe olisi varsinkin oman oppimiseni kannalta hedelmällinen. Se tavoite on täyttynyt. Vaikka motiivini aiheen tutkimiseen on ollut oman oppimiseni syventäminen, on työssä opasmaisiakin piirteitä. Toivottavasti siitä on hyötyä myös jollekin toiselle kantrilaulusta tai rekisterinvaihdoksista kiinnostuneelle laulajalle.

---

<sup>1</sup> Käytän rekisterinvaihdoksesta nimitystä breikki.

Opinnäytetyössäni analysoin kantrilaulussa käytettäviä breikkejä. Keskityn pohtimaan muun muassa sitä, [1] missä musiikillisissa kohdissa breikit esiintyvät, [2] millaisia erilaisia breikkejä kantrilauluissa esiintyy ja [3] mitä rekistereitä laulajat breikeissä käyttävät.

Olen valinnut neljä (4) erilaista breikkiesimerkkiä, ja jotta breikkien käytöstä saataisiin mahdollisimman laaja kuva, ovat esimerkit eri artisteilta. Olen nuotintanut kappaleista ne kohdat, joissa analysoimani breikki tai breikit esiintyvät. Nuottikuvan lisäksi kuvailen sanallisesti sen, mitä nuottikuvasta on nähtävissä, ja myös sen, miten breikki on tuotettu. Analysoimani teokset löytyvät myös ääniteliitteestä (Liite 2).

## 2 Historia

Kantrimusiikki kehittyi lähinnä Britteinsaarilta tulleiden siirtolaisten mukanaan tuomien kansanlaulujen, balladien, tanssien ja instrumentaalikappaleiden pohjalta. Brittiläiset siirtolaiset toivat mukanaan ison varaston perimätietoa ja lauluja, mutta pitkä välimatka ja radikaalisti erilaiset historialliset kokemukset toivat eroavaisuuksia musiikilliseen ilmaisuun. (Malone 2002, 3.)

Englantilaiset, ylämaan skotlantilaiset, skottilais-irlantilaiset, Irlannin katoliset ja walesilaiset elementit sekoittuivat etelävaltiossa, niin kuin ne olivat aiemmin sekoittuneet Britteinsaarilla. Brittiläinen kansankulttuuri säilyikin parhaiten tunnistettavana eristäytyneillä alueilla kuten Appalakeilla ja Ozark-vuorilla. Brittiläisen kulttuurin lisäksi eteläinen kansanmusiikki kehittyi myös muiden laajaa etelää asuttavien etnisten ryhmien, kuten saksalaisten, intialaisten, espanjalaisten ja meksikolaisten musiikin myötävaikutuksesta. (Malone 2002, 3–4.)

Suurinta roolia valkoisen kantrimusiikin kappaleiden ja tyylien synnyssä on kuitenkin kaikista etnisistä ryhmistä edustaneet Afrikasta tuodut siirtolaiset eli mustat (Malone 2002, 4). Kantrimusiikki oli syntynyt maaseudulla, mutta vaikutteita tuli myös kaupungeista. Jos maalla asuvat ihmiset mieltäytyivät johonkin kuulemaansa lauluun tai tyyliin, he ottivat ne käyttöönsä. Se saattoi olla tirolilaiselta jodlaajalta opittu laulu tai viimeisin kappale Tin Pan Alleen laulukirjoittajalta. Tehokkaimmin kaupungista tulevat musiikilliset ideat saatiin vietyä maaseudulle liikkuvan esityksen avulla. Sirkukset sekä teltat, joissa esiintyivät niin sveitsiläiset jodlaajat kuin havaijilaiset bändit, tekivät tehtävänsä

eristäytyneiden maalaisten kokemusten laajentamisessa. Teltaesitykset, joissa oli taikureita, irlantilaisia tenoreita, sveitsiläisiä jodlaajia ja tanssityttöjä, toivat amerikan maaseudulle palan Vaudevillille. (Malone 2002, 6–8.)

1800-luvun puolivälissä yksi suosituimmista urbaanin musiikin lähteistä oli mustanaamaisten minstrelilaulajien esitykset. Minstreilaulajat olivat valkoisia miehiä, jotka olivat mustanneet naamansa palaneella korkilla ja kiersivät esittämässä oletettavasti afro-amerikkalaisilta lainaamaansa musiikkia ja tansseja. Esitykset sisälsivät huumoria, banjonsoittotyylejä ja hyvin suosittuja lauluja sekä instrumentaalikappaleita. (Malone 2002, 8.) Laulut ja tanssit, joita minstrelilaulajat esittivät, olivat peräisin afroamerikkalaisesta kulttuurista. Sirkukset ja muut kiertävät esitykset veivät minstreilitä etelään, jossa he kuuluivat sekä orjien, että vapaiden mustien musiikkia. Jodlausta mustanaamaiset minstrelilaulajat käyttivät ainakin vuodesta 1847 jolloin Tom Christian (ensimmäinen amerikkalainen jodlaava minstrelilaulaja) esitteli tekniikan minstrelien esitykseen. Minstrelilaulajat ovat saattaneet löytää jodlauksen kansanmusiikista, mutta vielä todennäköisempää on, että he ovat kuulleet sen tirolilaisilta (Tiroli on Itävallan osavaltio Alpeilla) minstrelilaulajilta, jotka kiersivät Yhdysvaltoja hyvin laajasti 1800-luvun puolivälissä. 1890-luvulla jodlausta alkoikin esiintyä äänityksissä ja oli jo melko yleistä Vaudevillissä ennen ensimmäistä maailmansotaa. (Malone 2002, 87.)

Ei ole täysin selvillä, mitä keinoja etelän kansanlaulajat käyttivät, kun he muokkasivat lainattuja kappaleita oman yhteisönsä esteettisien standardien mukaiseksi. Herkät kappaleet, joita Tin Pan Alleen säveltäjät tekivät, eivät muistuta juurikaan vanhan maailman balladeja ja rakkauslauluja, jotka olivat osa laulajien kulttuurista perimää. Uskonollinen musiikki sen sijaan, mikä oli keskeistä maalaisille etelässä, on voinut hyvin vaikuttaa useiden kappaleiden ja esitysten muotoutumiseen. Kantrimusiikki kehittyi yhteiskunnassa missä uskonto oli hyvin laajalle levinnyt ja missä kirkko kosketti yksittäisen ihmisten elämää monella tavalla. Eteläisen maaseudun ihmiset oppivat yleensä laulamaan kirkossa tai miljöössä, joka painotti hengellistä musiikkia ja he omaksuivat arvoja jotka värjäsivät jopa heidän laulamiensa maallisten laulujen tekstejä ja esiintymistään. (Malone 2002, 10.)

Kun puhutaan kantrista ja jodlauksesta on mainittava ”modernin kantrimusiikin isä”, Jimmie Rodgers. Ensimmäiseen levytyssessioonsa hän valitsi tunteelliset vanhanajan sävelmät *The Soldier's Sweetheart* ja vanhan kehtolaulun *Sleep, Baby, Sleep*, jonka aiemmin oli äänittänyt kantrimusiikissa jodlauksen edelläkävijä Riley Puckett. *Sleep*



*Baby, Sleep*-kappaleessa Rodgers jodlasi ja näin syntyi muoti, joka kesti kantrimusiikissa vuosikymmeniä. Hän kehitti “blue yodelin”, jossa yhdisteltiin afroamerikkalaista bluesia ja hänen omaa variaatiotaan sveitsiläisestä jodlauksesta. (Pugh 2006, 85) Toisessa sessiossaan hän äänitti ensimmäiset kaksitoista blue yodel-kappaletaan ja niiden joukossa mm. *Away Out on the Mountain*. Rakenteeltaan se on tyypillinen blueskappale, mutta kolmannen säkeistön lopussa hän nostaa äänensä korkeampaan oktaaviin ja jodlaa. Tämä teki hänestä historian suosituimman kantritähden. Vaikka Pucket olikin äänittänyt kappaleen *Rock All Our Babies to Sleep* (Columbia 107-D) vuonna 1924, niin Jimmie Rodgers teki blue jodlauksesta (engl. *blue yodeling*) pysyvän laulumuodon mikä kiehtoi kuulijoita ja loi uuden sukupolven kantriesiintyjä. (Malone 2002, 77–87.)

### 3 Fysiologiaa

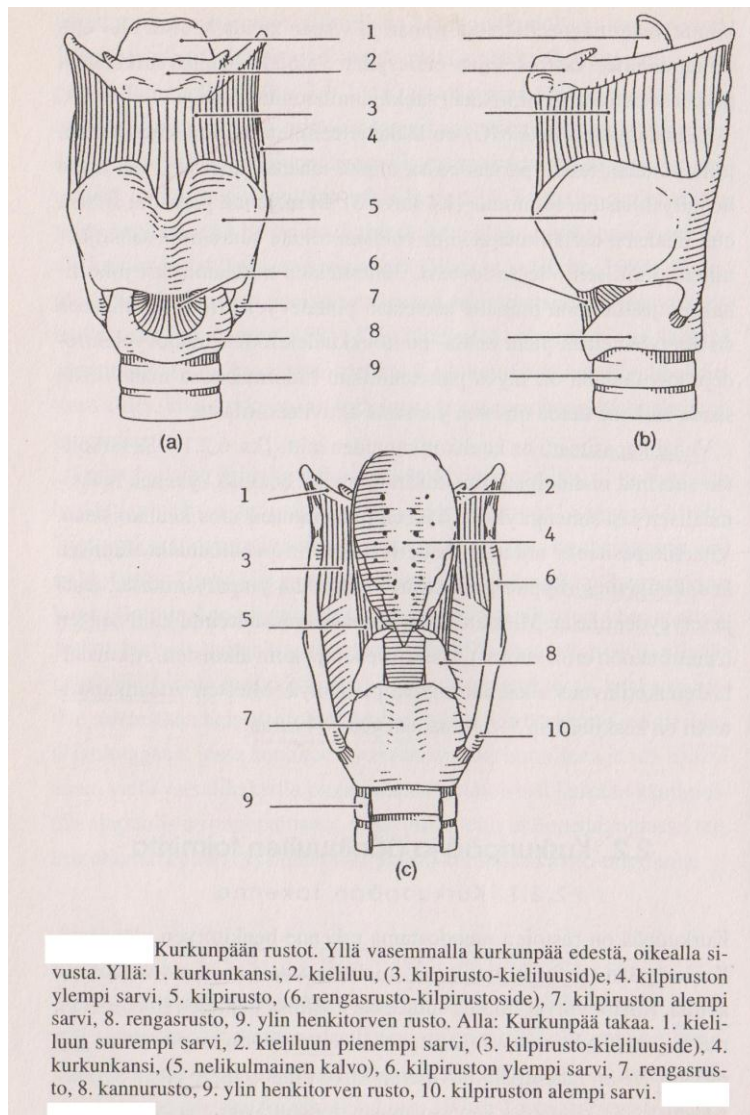
Vielä 1800-luvulla amerikkalaiset kantrilaulajat tuskin miettivät fysiologista tapahtumaa tehdessään breikkejä, koska taito oli luultavasti opittu kuuntelemalla ja matkimalla. Nykyisin varsinkin laulopedagogien olisi mielestäni kuitenkin hyvä tietää, mitä breikkien aikana äänifysiologisesti tapahtuu. Kun aiheena on rekisterivaihdokset, on syytä tuntea laulun fysiologiaa kurkunpäästä asti.

Kurkunpää ja sen toiminta vaikuttavat äänihuulten toimintaan ja ovat siten hyvin tärkeässä roolissa. Äänihuulten rakenteen ja toiminnan ymmärtäminen auttaa taas hahmottamaan, mitä ovat rekisterit ja kuinka ne eroavat toisistaan. Rekistereiden merkitys breikeissä on tietenkin äärimmäisen suuri, mutta ennen breikkien analyysia on hyvä tutustua äänen fysiologiaan.

#### 3.1 Kurkunpää

Kurkunpää on rakenteeltaan rustojen ja lihasten muodostama rakennelma. Uloimpana on kilpirusto, joka suojaa äänihuulia edestäpäin. Kilpirusto tuntuu kulmikkaana ulkoneimana kaulan etupuolella ja tunnetaan arkisemmin nimellä aataminomena. Äänihuulet liittyvät yhteisellä kiinnityskohdalla kilpiruston taakse. Takaosastaan kumpikin äänihuuli kiinnittyy toiseen kahdesta kannurustosta, jotka puolestaan tukeutuvat henkitorven ylimpään rustorenkaaseen, rengasrustoon. (Sadoline 2009, 44.) (kts. Kuvio 1) Kilpirustoon kiinnitty sidekudoksen avulla kaarimainen kieliluu. Kieliluun kaaren sisään jää

kilpiruston etuosaan kiinnittyvä kenkälusikan muotoinen rusto, jota kutsutaan kurkun-  
kanneksi. (Laukkanen & Leino 1999, 33.)



Kuvio 1. Kurkunpään rustot (Laukkanen & Leino 1999, 32).

Tällä lihasten, nivelsiteiden ja sidekudosten avulla koossa pysyvällä rustorakennelmalla ja sen liikkeillä on erittäin suuri merkitys äänentuotossa. Sisäänhengityksen ja äännön aikana tapahtuva kurkunpään laskeutuminen turvaa äänihuulille sellaisen tilan, jossa ne pääsevät mahdollisimman taloudellisesti värähtelemään vastakkain. Syvähengityksen aikana pallean laskeutuessa mahdollisimman alas vetäytyvät henkitorvi ja rintalasta myös alaspäin. Näin mahdollistuu kilpiruston laskeutuminen ja etäänntyminen kieliluusta. Mitä kauempana kieliluu ja kilpirusto ovat toisistaan, sen paremmin äänihuulet

pääsevät värähtelemään, sillä kurkunpään kudosten haitallinen poimuttuminen estyy. (Koistinen 2003, 49.)

### 3.2 Äänihuulten rakenne

Äänihuulet muodostuvat useista eri kerrostumista, jotka ovat epiteeli, limakalvo ja äänihuulilihas eli thyroarytenoideus. Limakalvo jakaantuu kolmeen kerrokseen, pintakerrokseen, keskikerrokseen ja syvään kerrokseen. Äänihuulilihaksen sisin osa on nimeltään vocalis. Äänihuulten päällimmäiset kerrostumat ovat värähtelyomaisuuksiltaan notkeampia, ja varsinkin pintakerros, erityisen liikkuvana kerrostumana on tärkeä lauluäänien kannalta.

Seuraavat lihakset ovat keskeisiä äänihuulten toiminnan säätelyn kannalta: rengasrusto-kilpirustolihas (cricothyreoideus eli ct-lihas), vocalis eli kilpirusto-kannurustolihas (thyroarytenoideus) sisin osa, ulkoinen rengasrusto-kannurustolihas (cricothyreoideus lateralis), sisempi kannurustolihas (interarytenoideus) ja takainen rengasrusto-kannurustolihas (cricothyreoideus posterior) (Hirano 1988, 52–57, Numminen 2005, 119 mukaan.)

Äänihuulten ja kannurustojen väliin jäävää aukkoa nimitetään ääniraoksi (glottis). Äänirako jaetaan tarkemmin vielä kahteen osaan, huuliraoksi ja rustoraoksi, sen mukaan, onko rako enemmän äänihuulten vai kannurustojen kohdalla. (Koistinen 2003, 49.) Kannurustojen asentoa säätelemällä ja osaksi myös äänihuulten omia lihaksia käyttämällä voidaan äänihuulilla saada aikaan erilaisia ääniraon asentoja, jotka ovat äänen tuottamisen kannalta oleellisia. Lisäksi subglottaalisella paineella ja äänihuulten läpi purkautuvan ilman nopeudella on merkitystä ääniraon kokoon ja muotoon. (Docher 1994, 35.)

### 3.3 Äänihuulivärähtely

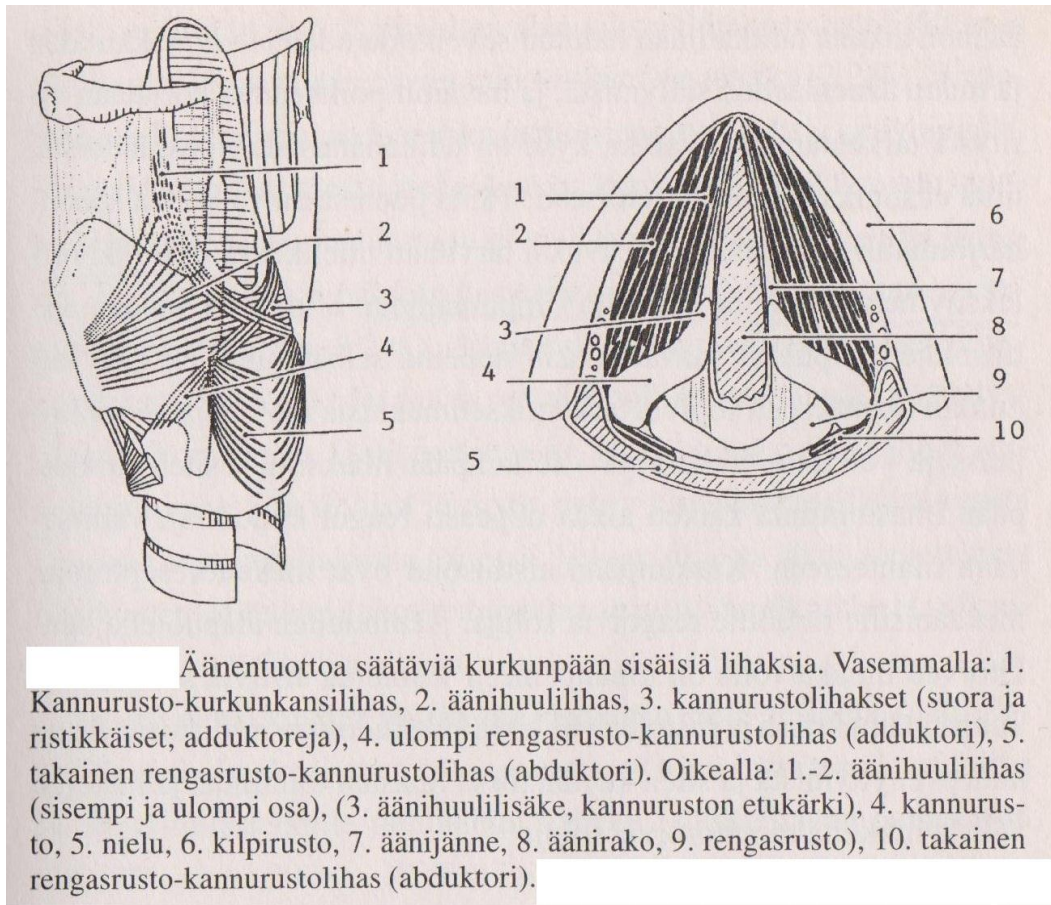
Äänen synnyn tapahtumaketju on seuraava: Äänihuulet lähestyvät toisiaan kurkunpään lihasten toiminnan vaikutuksesta ja valmistautuvat värähtelyyn. Kun ilmvirran ulosmenoaukko pienenee, fysiikan lakien mukaisesti ulos purkautuvan ilmvirran nopeus kasvaa. Paine pienenevässä aukossa heikkenee ja se aiheuttaa imuefektin. Ääniraon kohdalle ja sen alapuolelle syntyy alipainetta, ja äänihuulet alkavat alaosistaan imeytyä

yhteen eli sulkeutua. Hetkeksi äänirako sulkeutuu ja ilmavirta katkeaa. Tätä sanotaan Bernoullin efektiksi. Tällöin ääniraon alapuolelle kehittyy painetta, joka saa äänihuulet irtoamaan toisistaan. Ensin irtoavat äänihuulten alapinnat, sitten yläpinnat. Näin äänirako aukeaa hetkeksi ja ilma purkautuu ääniraon läpi. Jälleen syntyy alipainetta ääniraon kohdalle ja äänihuulet alkavat sulkeutua, imeytyä toisiaan vasten, alaosistaan. Tämä tapahtumaketju synnyttää sarjan värähdyksiä, jotka ovat kuulemamme äänen perusta. (Aalto&Parviainen 1987, 124.)

Kun laulaa säveltä a1, värähtelevät äänihuulet 440 kertaa sekunnissa eli taajuudella 440 Hz. On huomattava, että äänihuulivärähtelyssä ainoa aktiivinen, lihastyötä vaativa vaihe on äänihuulten lähentäminen toisiaan kohden. (Laukkanen&Leino 1999, 119, 36.)

Äänihuulia toisiaan kohden lähentäviä lihaksia kutsutaan adduktoreiksi ja tärkein adduktori on ulompi rengasrusto-kannurusto-lihas. (Kuvio 2) Tämän lihaksen supistuminen kääntää kannurustoa siten, että sen eteenpäin (nenäpuolelle) osoittava äänihuuliliskä suuntautuu ääniraon keskikohtaa kohden. Tällöin äänihuuliliskäkeeseen kiinnittyvä äänihuuli tietenkin seuraa mukana. Adduktoreja ovat myös suora kannurustolihas ja ristikkäinen kannurustolihas. (Laukkanen & Leino 1999, 37.)

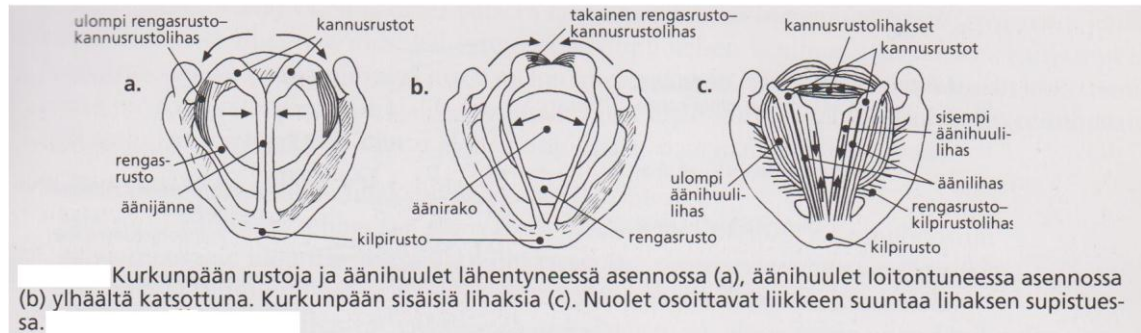
Äänihuulivärähtely päättyy niin, että äänihuulten loitontajalihas, abduktori, avaa ääniraon. Varsinaisia abduktoreja on vain yksi, takainen rengasrusto-kannurustolihas. Sekä ulompi että takainen rengasrusto-kannurustolihas samoin kuin ristikkäinen kannurustolihas ovat parillisia lihaksia, yksi kumpaakin äänihuulta kohden; suora kannurustolihas sen sijaan on pariton lihas. Tämän lihaksen supistuminen tuottaa päinvastaisen liikkeen kannurustossa ja siten äänihuulessa kuin ulomman rengasrusto-kannurustolihasen supistuminen. Äänihuulet vetäytyvät etäälle toisistaan ja äänirako siis aukeaa. (Laukkanen & Leino 1999, 37–38.)



Kuvio 2. Äänentuottoa säättäviä kurkunpään sisäisiä lihaksia.

Äänihuulivärähtely perustuu äänihuulten elastisiin ominaisuuksiin ja ilman virtauksen fysikaalisiin ominaisuuksiin. Värähtelytaajuus kasvaa ja sävelkorkeus nousee, kun äänihuulet pitenevät ja ohenevat, mikä tapahtuu pääasiassa ct-lihasta (kts. luku Äänihuulten rakenne luku 3.2) supistamalla, jolloin rengasrusto ja kilpirusto lähenevät toisiaan. Samalla kilpiruston ja kannurustojen välinen etäisyys kasvaa. Ct-lihaksen supistuminen jäykistää äänihuulien ylempiä kerrostumia sekä passiivisesti vocalista. Myös takaisen rengasrusto-kannurustolihaksen aktiveetti vaikuttaa äänihuulia pidentävästi (Hirano 1988, 57; Sonninen ym. 1999, 328, Numminen 2005, 119 mukaan.) Venyminen riippuu mm. laulukoulutuksen määrästä (Sonninen 1989–90, 18, Numminen 2005, 119 mukaan). Vocaliksen supistuminen lyhentää ja paksuntaa äänihuulia, jäykistää sisintä kerrostumaa ja löysentää päällimmäisiä kerrostumia. Riippuen siitä värähtelevätkö äänihuulet koko syvyydeltään vai ainoastaan päällimmäisten kerrosten osalta, äänihuulien värähtelytaajuus voi nousta tai laskea vocaliksen supistuessa. Mikäli värähtely ta-

pahtuu lähinnä äänihuulten päällimmäisissä osissa, vocaliksen supistuminen löysentää päällimmäisiä osia ja laskee värähtelytaajuutta. (Numminen 2005, 119.)



Kuvio 3. Kurkunpään rustojen ja äänihuulten liikkeet (Koistinen 2003, 50)

Limakalvokerroksen keski- ja syväkerros muodostavat äänihuulten yläreunassa sijaitsevan äänijänteen, joka värähtelyn aikana tasapainottaa ja pehmentää värähtelyä. Se on ominaisuuksiltaan joustava kuin kuminauha (Laukkanen & Leino 2001, 33.) Kimmoisa, mutta suhteellisen jäykkä äänihuulilihas osallistuu värähtelyyn lähinnä vain voimakkaassa äänentuotossa. Normaalissa puheessa ja laulussa värähtelee pääosin vain limakalvo-osa. (Koistinen 2003, 50.)

### 3.4 Sävelkorkeus

Breikkien harjoittelun alkuvaiheessa voi ilmetä vaikeuksia löytää haluttu sävelkorkeus. Varsinkin breikin ylempi sävel, joka lauletaan joko huokoisessa tai kiinteässä päärekisterissä, voi helposti olla epävireinen. Äänihuulet ja niiden toiminta vaikuttavat sävelkorkeuden säätelyyn, mutta myös tuella tai sen balanssiongelmilla on vaikutusta asiaan. Kerron tässä luvussa, mitkä asiat vaikuttavat äänihuulitasolla sävelkorkeuden säätelyyn.

Sävelkorkeuden aistiminen perustuu pääasiallisesti äänihuulten värähtelytaajuuteen. Mitä nopeammin äänihuulet värähtelevät eli mitä useampia värähdyksiä aikayksikössä on, sitä korkeampi sävelkorkeus kuullaan. Äänihuulten värähtelytaajuuteen vaikuttavat niiden koon (massan) lisäksi myös jäykkyys ja niiden alapuolinen (subglottaalinen) il-



manpaine. Paineen lisäys pyrkii nostamaan äänihuulten värähtelytaajuutta ja siis sävelkorkeutta. Samalla myös voimakkuus pyrkii nousemaan.

Sävelkorkeus ei kuitenkaan nouse kovin paljon pelkällä paineenlisäyksellä. Tehokkaampi tapa nostaa sävelkorkeutta on venyttää äänihuulia. Venytyksen sävelkorkeutta nostava vaikutus perustuu kudoksen jäykkyyden lisäämiseen. Tarkasti ottaen myös ääniraon alapuolisen ilmanpaineen lisäämisen vaikutus sävelkorkeuteen perustuu venytykseen: paineen kasvattaminen saa äänihuulet tekemään sivusuunnassa laajempaa liikettä, jolloin ne myös venyvät jonkin verran ja niiden jäykkyys siten lisääntyy; (ks. Titze, 1994, Laukkanen & Leino 1999, 42 mukaan.) Äänihuulia venytetään pituussuunnassa pääasiallisesti rengasrusto-kilpirustolihasta aktivoimalla (Kuvio 4). Tämä lihas kiinnittyy kaulan etupuolella toisesta päästään kilpiruston ulkoalapintaan (Kuvio 3). Lihaksen supistuminen saa aikaan näiden rustojen lähentymisen toisiaan kohti, jolloin joko rengasruston etuosa nousee ylöspäin (tämä on tavallisinta) tai kilpirusto kallistuu alaetuviistoon (tai molemmat liikkeet ovat yhtäaikaista). Molemmissa tapauksissa äänihuulten etukiinnityspisteen ja takakiinnityspisteen välinen etäisyys kasvaa ja äänihuulet venyvät pituussuunnassa. Niiden kudosten jäykkyys lisääntyy, ja ne alkavat värähdellä nopeammin, jolloin kuultavan äänen sävelkorkeus nousee. Äänihuulikudos venyy miehillä oktaavia kohden noin 0,7–3,5 millimetriä, naisilla 1,5–2,1 millimetriä (Nishizawa, Sawashima ja Yonemoto, 1988, Laukkanen & Leino 1999, 43 mukaan). Aatto Sonnisen havaitsema venymismäärä ei ole yhtä suuri kaikilla sävelkorkeusalueilla. Siihen voi vaikuttaa rekisteri ja laulutapa.

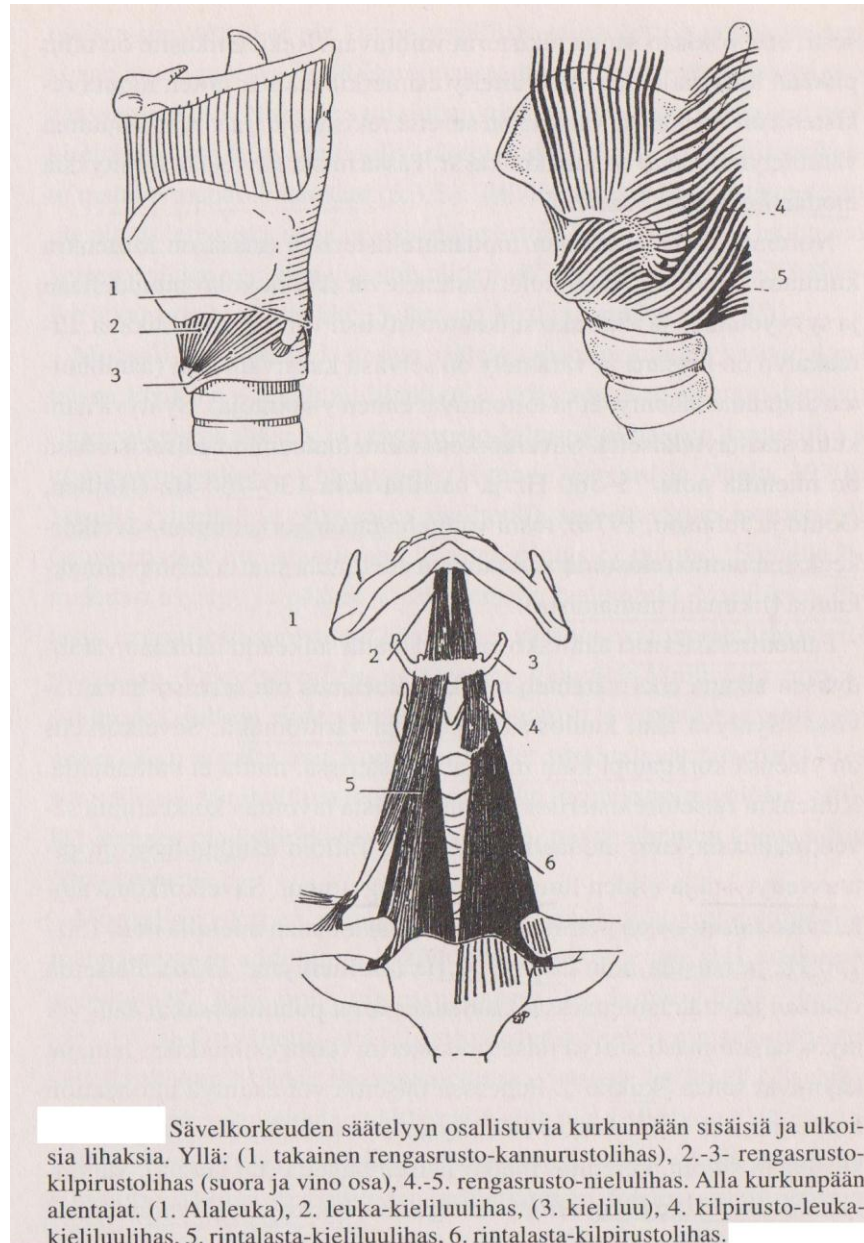
Myös kurkunpään ulkopuoliset lihakset voivat osallistua sävelkorkeuden säätelyyn (Sonninen, 1968). Mainittakoon, että cricotyreoideus-lihakselle ei ole löydetty muuta tehtävää kuin sävelkorkeudensäätö (joskin se voi muiden lihasten toimintaan liittyneenä avustaa joko ääniraon avautumista tai sulkeutumista). (Laukkanen & Leino 1999, 43.)

Sävelkorkeus nousee myös silloin, kun värähtelevä massa pienenee. Näin käy esimerkiksi, jos ääniraon sulkua tehostetaan niin, että vain osa äänihuulista pääsee värähtelemään (Zenker ja Zenker, 1960, Laukkanen & Leino 1999, 43 mukaan). Tämä on mahdollista siten, että kannurustot ja niiden äänihuulilisäkkeet, joihin äänihuulet kiinnittyvät, puristuvat tiiviisti yhteen. Tällainen sävelkorkeutta nostava mekanismi saattaa olla käytössä nimenomaan korkeimmilla sävelkorkeuksilla, joilla äänihuulten pituutta ei kenties ole enää mahdollista lisätä venyttämällä. (Laukkanen & Leino 1999, 43.)

Sävelkorkeus voi laskea passiivisesti, seurauksena sävelkorkeutta nostavien lihasten rentoutumisesta. Kuitenkin erityisesti matalilla sävelkorkeuksilla lienee käytössä myös aktiivisesti sävelkorkeutta laskevia mekanismeja. Sävelkorkeutta on periaatteessa mahdollista aktiivisesti laskea lyhentämällä äänihuulia ja siten löystyttämällä värähtelevää limakalvoa. Äänihuulen sisäinen lihas, thyroarytenoideus - ja erityisesti sen ulompi osa - voisi vastata sävelkorkeuden laskemisesta, samoin adduktoreihin kuuluva ristikäinen kannurustolihas ja kannurusto-kurkunkansilihas. Nämä lihakset vastaavat ääniraon sulkumekanismista (joka toimii esimerkiksi nielaisun aikana) ja voivat vetää kannurustoja eteenpäin, jolloin äänihuulet lyhenevät. Myös kurkunpäättä laskevat kurkunpään ulkopuoliset (extralaryngaaliset) lihakset kuten rintalasta-kilpirustolihas ja rintalasta-kieliluulilihas voivat aktivoituessaan laskea sävelkorkeutta, sillä äänihuulet lyhenevät, jos kurkunpään laskiessa rengasrusto laskeutuu enemmän kuin kilpirusto (Sonninen, 1956, (Laukkanen & Leino 1999, 44 mukaan). Rengasrusto-nielulihas, joka vetää rengasrustoa taaksepäin ja siten sulkee ruokatorven hengityksen ja äänentuoton aikana, voi osallistua sävelkorkeuden nostoon ja myös laskuun; jälkimmäisessä tapauksessa nostamalla rengasruston takaosaa ylöspäin. (kts. Luku Äänihuulivärähtely, Kuvio 3) (Laukkanen & Leino 1999, 41–44.)

Kaiken kaikkiaan hyvin monet kurkunpään sisäiset ja ulkoiset lihakset osallistuvat äänentuoton säätelyyn; jotkin lihakset voivat joissain olosuhteissa toimia päinvastaisesti, joissain tilanteissa taas avustaa toisiaan. Yksittäisten lihasten vaikutus äänentuottoon määräytyy kokonaistilanteesta, johon puolestaan vaikuttavat esimerkiksi pään ja koko kehon asento ja sävelkorkeus- ja voimakkuustaso, jota käytetään. (Laukkanen & Leino 1999, 44.)





Kuvio 4. Sävelkorkeuden säätelyyn osallistuvia kurkunpään sisäisiä ja ulkoisia lihaksia. (Laukanen & Leino 1999, 45.)

## 4 Rekisterit

### 4.1 Rekisterin määrittely

Rekisteri on perinteisesti määritelty sarjaksi perättäisiä sävelkorkeuksia, joissa äänenväri kuulostaa samanlaiselta ja jotka siis voidaan olettaa tuotetuksi samalla periaatteella. Usein myös äänentuottajan omat subjektiiviset tuntemukset puoltavat edellä mainittua oletusta. (Laukkanen & Leino 1999, 44.) Ihmisäänessä rekisterillä tarkoitetaan samalla tavalla tuotettujen, perättäisten, erikorkuisten säveltasojen sarjaa, jolla on samanlainen perusäänen laatu. Toisin sanoen rekisteri on se alue äänessämme, jonka pystymme tuottamaan samalla tavalla yhtä laadukkaasti. (Koistinen 2003, 59.)

Rekisteri-ilmiö ilmentää äänihuulten erilaisia värähtelytapoja eli -moodeja. Rekisterin käsite on yhteydessä sävelkorkeuden ja voimakkuuden käsitteisiin, mutta ei aivan suoraan. Toisaalta on niin, että esimerkiksi sävelkorkeuden nostaminen tiettyä rajaa ylemmäs (tai laskeminen tiettyä rajaa alammäs) ei ole mahdollista vaihtamatta rekisteriä. Toisaalta kuitenkin jotkin sävelkorkeudet voidaan tuottaa useammassa kuin yhdessä rekisterissä. Niin ikään siirryttäessä hiljaisesta voimakkaaseen ääntöön voi äänenlaatu (ja äänihuulivärähtely) muuttua niin oleellisesti, että voidaan sanoa rekisterin vaihtuvan. (Laukkanen & Leino 1999, 44.)

Rekisterikäsite on ollut pitkään kiistanalainen. On väitelty esimerkiksi siitä, miten monta rekisteriä on olemassa. (Laukkanen & Leino 1999, 44) Rekisterien olemassaoloon ja toimintaan vaikuttaa äänihuulten toiminta ja resonanssi. Sekä kurkunpään ala- että yläpuolisella resonanssilla on merkitystä, vaikkakin yläpuolisen resonanssin merkitys korostuu. Supraglottaalisen eli kurkunpään yläpuolisen onteloston pituudella on todettu olevan merkitystä mm. äänenväriin. Kurkunpään alapuolisen eli subglottaalisen onteloston on puolestaan todettu vaikuttavan äänen voimakkuuteen. On myös esitetty, että rekisterirajat olisivat riippuvaisia supraglottaalisen onteloston ominaisuuksien muutoksista. (Sonninen 1989, 11, Koistinen 2003, 62 mukaan)

Resonanssi ja rekisteri sekoitetaan usein keskenään. Kaikki rekisterit pohjautuvat kurkunpään toimintaan, joten yleisimmin käytetyt käsitteet, rintarekisteri ja päärekisteri ovat itse asiassa erittäin harhaanjohtavia ja vääriä. Laulaja aistii matalat sävelkorkeudet enemmän rinnassa ja korkeat enemmän päässä, mutta näillä aistimuksilla ei ole mitään tekemistä rekisterien kanssa. Erilaiset värähtelyn tunteet näissä paikoissa aihe-

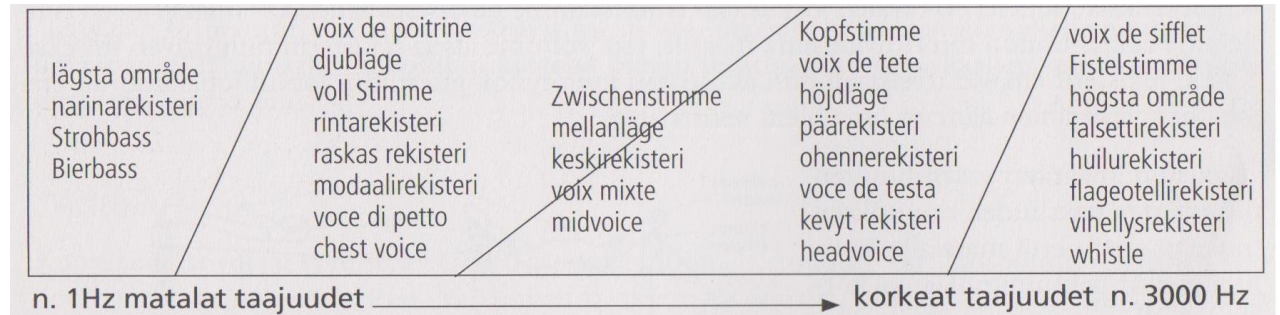
uttaa resonanssi, eikä tästä syystä siis pidä puhua rekisteristä. Tässä yhteydessä käsitteet pää-ääni ja rintaääni ovat selvempiä ilmaisuja, mutta nekään eivät fysiologisesti tarkasteltuna ole täysin oikeita. Monet luulevat, että eri rekistereissä ääntä tuotetaan eri tavalla tai että yhden rekisterin loppuessa, toinen alkaa. Nämä käsitykset eivät pidä paikkaansa. On totta, että tietyllä sävelkorkeudella tuotettu ääni vaatii enemmän tiettyjen lihasten toimintaa kuin toisten, mutta silti koko äänentuottomekanismi, keho, toimii jatkuvasti rekisteristä riippumatta. (Koistinen 2003, 61–62.) Äänihuulilihaksen rooli rekisterin säätelyssä perustuu äänihuulen muodon ja elastisuuden muutoksille, jotka kyseisen lihaksen aktiivisuus saa aikaan. Äänihuulivärähtely muuttaa toisin sanoen luonnettaan, mikä aiheuttaa muutoksen syntyvän äänen yläsävelsarjassa. Korva aistii voimakkaamman yläsävelsarjan omaavan äänen täyteläisempänä ja paksumpana. (Ikävalko 2011, 20.) Äänihuulten toimintamekanismin kannalta erotetaan neljä rekisteriä, jotka matalalta korkealle ovat narina-, rinta-, ohenne- ja falsettirekisteri. Ne kaikki eroavat toisistaan sekä fysiologisesti että akustisesti. Lauluääntä käsittelevässä kirjallisuudessa esiintyy näiden lisäksi nimitys keskirekisteri. (Aalto & Parviainen 1985, 129.)

Laulunopettajilla ja äänispecialisteilla on erilaisia näkemyksiä siitä, kuinka monta rekisteriä ihmisäänessä esiintyy. Jotkut puhuvat kolmesta rekisteristä matalimmasta korkeimpaan: rinta-, keski- ja päärekisteristä, jotkut taas neljästä: narina-, pää- ja falsettirekisteristä. Jotkut jakavat miesten äänialan kahteen rekisteriin: rinta- ja päärekisteriin, ja naisten kolmeen: rinta-, ja keski- ja päärekisteri. Joskus ohennerekisterillä tarkoitetaan samaa kuin päärekisteri tai falsetti-rekisteri. Jotkut tarkoittavat matalalla tai raskaalla ja korkealla ja kevyellä rekisterillä samaa kuin rinta- ja päärekisteri. Keskirekisteristä käytetään myös nimitystä voix mixte. Miesäänestä vielä yleensä erotetaan päärekisterin yläpuolella sijaitseva falsetti ja naisilla päärekisterin yläpuolella sanotaan olevan vihellys-, flageoletti- eli huilurekisteri. (Koistinen 2003, 60.)

Selkeyttääkseen rekistereiden määrittelyä alan tutkijoista, lääkäreistä ja laulopedagogeista koostuva kansainvälinen asiantuntijajoukko luokitteli 1983 neljä rekisteriä. Ne ovat

1. matalin rekisteri (narina), jota todennäköisesti käytetään vain puhuttaessa.
2. matala rekisteri (modaali-, rinta-, normaali-, raskasrekisteri), joka on käytössä sekä puhuttaessa että lauletaessa,
3. korkea rekisteri (falsetto, kevyt-, päärekisteri) ja
4. hyvin korkea rekisteri (huilu-, vihellysrekisteri). (Numminen 2005, 121.)

Olen päätenyt käyttämään työssäni rekistereistä nimityksiä rinta-, pää-, falsetto- ja falsettirekisteri. Ne ovat itselleni tutuimmat termit, ja hahmotan itse rekisterit niiden määrittelyksien avulla.



Kuvio 5. Rekisterien nimityksiä. (Koistinen 2003, 60)

#### 4.2 Narinarekisteri

Narinan avulla on mahdollista saavuttaa matalimmat perustaajuudet, jotka ihminen pystyy tuottamaan, 1–70 Hz. Narinarekisterissä naisten ja miesten välillä ei ole eroa perustaajuudessa, siis äänihuulivärähtelyn perustaajuus ei narinarekisterissä ole yhteydessä äänihuulten kokoon. Ääni kuulostaa nimensä mukaisesti narisevalta. Äänihuulten värähdellessä tarpeeksi harvaan yksittäiset värähdykset voidaan kuulla erillisinä poksahtuksina. Narinaa tuottaessa äänihuulet ovat tiiviisti toisiaan vasten ja vain pieni osa ääniraon etuosasta aukeaa äänihuulten värähdellessä (Zemlin, 1981, Laukkanen & Leino 1999, 49 mukaan.) Avautumislaajuus on pieni. Ääniraon suhteellinen kiinnioloaika värähdyksen aikana on pitkä. Ilma tavallaan ”kuplii” äänihuulten välistä harvaan tahtiin. Äänen voimakkuus narinarekisterissä on pieni. Sävelkorkeutta ja voimakkuutta ei ole mahdollista vaihdella kovin laajasti eikä säädellä hienovaraisesti. Tarkkaa tietoa ei ole siitä, millä tavalla narinarekisterissä nostetaan sävelkorkeutta ja voimakkuutta, mutta luultavimmin kumpaakin nostetaan ilmavirtausta lisäämällä, siis lisäämällä ääniraon alapuolista ilmanpainetta ja /tai vähentämällä adduktiota. (Laukkanen & Leino 1999, 49–50.)

Narinarekisteriä ei laulaessa käytetä kuin ehkä modernin musiikin tehokeinona, mutta puheessa monilla mm. lauseiden loput saattavat lipsahtaa narinarekisterin puolelle. Narinarekisterissä rentojen äänihuulten sulkuvaihe on pitkä, jolloin jopa yksittäinen ää-

nihuulivärähdys voidaan kuulla selvästi. Tällainen metson soidinäänen kaltainen naputeleva ääni on itse asiassa hyvä merkki äänihuulten täydellisestä rentoudesta. (Koistinen 2003, 60–61.)

#### 4.3 Rintarekisteri

Rengasrusto-kilpirustolihasen ja äänihuulilihasen toimiessa suurin piirtein yhtä vahvasti, ollaan modaalirekisterissä (Nikander 2010, 7). Äänihuulet värähtelevät tällöin koko pituudeltaan ja syvyydeltään ja äänirako sulkeutuu tiiviisti värähdysten aikana. Limakalvo on löysänä ja värähtely on selvästi kaksivaiheista (äänihuulten alapinnat lähentyvät ja loitontuvat ennen yläpintoja). (Laukkanen & Leino 1999, 46.) Tällöin syntyy laajin mahdollinen yläsävelasteikko ja ääni kuullostaa siksi täyteläiseltä ja pyöreältä (Koistinen 2003, 61).

Tutkimus on osoittanut, että äänihuulilihasen aktivoituminen lähentää äänihuulten alareunoja lähemmäksi toisiaan ja ääniraon keskustaa. Näin syntyy paksumpi ja syvempi värähtelevä rakenne. Lihaksen jäykistyessä sekä äänihuulien pintakerros että äänijänne löystyvät, mikä tukee ja laajentaa äänihuulten ylemmän ja alemman reunan erivaiheista värähtelyä (alapinta liikkuu edellä, ns. pinta-aalto). Äänihuulilihas säätelee värähtelevän äänihuulen kokonaisjännitystä. Tämä on tyypillinen asetus rintarekisterissä tapahtuvalle äännölle. (Ikävalko 2011, 18.)

#### 4.4 Keskirekisteri

Keskirekisterillä tarkoitetaan rinta- ja päärekisterien välissä noin oktaavin suuruista aluetta. Siinä rinta- ja päärekisteri menevät tavallaan päällekkäin ja äänen tuottaminen onnistuu vaivattomasti sekä rinta- että päärekisterissä joko erikseen tai yhdessä. (Sonninen 1989, 5, Koistinen 2003, 61 mukaan.)

#### 4.5 Päärekisteri

Äänen korkeuden noustessa äänihuulten toiminta muuttuu niin, että normaalia pienempi osa äänihuulten massasta, reuna-alueet, osallistuu värähtelyyn ja värähtely siirtyy korkeutta säätelevälle laululihaselle. Tästä syystä yläsävelsarja ei pääse muodostu-

maan yhtä täyteläiseksi kuin rintarekisterissä ja ääni kuulostaa ohuemmalta. Monet puhuvatkin ohennerekisteristä, kun taas jotkut käyttävät samasta rekisteristä nimitystä päärekisteri, koska resonanssi tällä korkeudella lauletaessa tuntuu eniten juuri pään alueella. (Koistinen 2003, 61.)

Ohennerekisterissä äänihuulilihas on passiivisempi ja äänihuulten jännitystä säätelee äänihuulten pituusvenytys. Pituusvenytyksen tuoman jännityksen kohdistuessa äänijänteeseen voi äänihuulten limakalvo pysyä edelleen suhteellisen löysänä. Näin ollen pienentynyt pinta-aalto voi edelleen säilyä limakalvossa. (Titze 2000, 291, Ikävalko 2011, 18 mukaan.)

#### 4.6 Falsetti - ja Falsettorekisteri

Käsitteet falsetto ja falsetti aiheuttavat jatkuvaa päänvaivaa ja sekaannusta. Italian kielessä sana falsetto tarkoittaa samaa kuin keskirekisteri, kun se suomenkielessä tarkoittaa laulamista ohenteella. (Koistinen 2003, 60) Falsettoäännessä vocalis on rentoutunut, glottis ei sulkeudu kokonaan ja ääni kuulostaa kevyeltä ja vuotoiselta (Brown 1996, 54, Numminen 2005, 122 mukaan.) Se, miten äänihuulten värähtelytaajuus falsetossa määräytyy, ei ole selvää. On esimerkiksi esitetty, että se saattaa liittyä subglottaalisen paineen ja glottiksen läpi kulkevan virtauksen määrään. (Numminen 2005, 122) Falsettirekisterissä äänihuulet eivät lainkaan värähtele toisiaan vasten, vaan ilma purkautuu äänihuulten välistä. Äänirako jää auki ja ääni on vuotoinen ja tästä syystä siitä käytetäänkin nimitystä tueton pää-ääni. (Koistinen 2003, 61.)

## 5 Breikki

Äänenfysiologiaa käsittelevä kirjallisuus esittelee breikin useimmiten äänentuottoon liittyvänä ongelmana, joten siitä ei ole kovinkaan helppo löytää määrittelyä, joka olisi kirjoitettu positiivisesti tai edes neutraalisti. Oman kokemukseni mukaan tämä johtuu siitä, että laulunopiskelussa pyritään tasaisesti soivaan ääneen, jossa rekisterinvaihdokset eivät kuuluisi. Luvussa 5.1 tuon esille laulukirjallisuudesta löytyviä breikin määrittelyjä. Luvussa 5.2 kerron, kuinka itse määrittelen breikit.

## 5.1 Breikkien määritelmä laulukirjallisuudessa

Säveltason noustessa rintaäänellä laulettaessa ct-lihaksen supistuminen venyttää äänihuulia, mutta samanaikaisesti myös vocalis jatkaa supistumistaan paksuntaen äänihuulien sisintä osaa, siis itseään. Kun sävelkorkeus nousee rintarekisterissä riittävän korkealle, vocaliksen aktiviteetti ei enää pysty lisääntymään, vaan se rentoutuu äkillisesti, jolloin äänihuulivärähtely siirtyy nopeasti falsettoon. Puhutaan laulajan ”kukosta”. (Rossing 1990, 359, Numminen 2005, 123 mukaan.)

Raskaan ja kevyen rekisterin vaihdos liittyy muutoksiin äänihuulien värähtelyä säätelevien lihasten aktiivisuudessa. Mitä raskaampi rekisteri, sitä suurempi on vocaliksen suhteellinen aktiviteetti. Rekisterin muuttuessa raskaasta rekisteristä kevyeen vocaliksen aktiviteetti vähenee, ja vastaavasti siirryttäessä raskaaseen rekisteriin sen aktiviteetti kasvaa. (Numminen 2005, 122.)

Äänihuulivärähtely voi esimerkiksi laulettaessa siirtyä falsettirekisteriin tahattomasti. Näin käy esimerkiksi silloin, kun sävelkorkeutta pyritään nostamaan yhä korkeammalle ja samalla kuitenkin yritetään pitää äänenlaatu puheenomaisena eli yritetään pysyä modaalirekisterissä. Äänihuulia siis venytetään ct-lihasta aktivoimalla ja samalla lisätään vocaliksen aktiviteettia, jotta ei siirryttäisi falsettirekisteriin. Kun sävelkorkeutta nostetaan riittävän korkealle, vocalis ei enää kykene lisäämään aktiviteettiaan ja siten siis ”taistelemaan” ct-lihasta vastaan, vaan antaa periksi ja rentoutuu refleksiivisesti. Tällöin äänihuulivärähtely siirtyy nopeasti falsettirekisteriin ja samalla sävelkorkeus yleensä hyppää ylöspäin. (Laukkanen & Leino 1999, 48.)

Jokainen laulaja on huomannut, että esimerkiksi asteikkoja ylöspäin laulettaessa jossain vaiheessa tulee katto vastaan. Keskirekisteristä aloitettu ääni ja äänihuulten käyttämä värähtelytapa ei korkeammalle säveltasolle noustessa enää toimi samalla tavalla, vaan kurkussa alkaa tuntua kiristymisen tunnetta ja äänessä kuulua heikkenemistä ja ohenemista. Äänihuulet alkavat muuttaa värähtelytapaansa ja siirrytään keskirekisteristä ohennerekisteriin. Naisilla tällöin puhutaan niin sanotusta ylemmästä ylimenopaikasta eli *secondo passaggio*sta. (Koistinen 2003, 63.)

Harjoittamattomassa äänessä rekisterinmurros (engl. break) tavallisesti kuuluu selvästi. Se myös näkyy, kuten ylinopeat filmit osoittavat. Äänihuulten liike on kontrollitonta ja rytmitöntä. Ilmavirran paineesta ne saattavat hetkeksi levähtää erilleen. Uusi värähte-

lymalli järjestäytyy hitaasti. Vasta vähitellen äänihuulet alkavat jälleen värähdellä säännöllisesti toisessa rekisterissä. (Aalto & Parviainen 1985, 131, Koistinen 2003, 62 mukaan.) Jos laulajalla on liikaa jännitystä kurkunpään seutuvilla, äänihuulet eivät pääse muuttelemaan värähtelyään luonnollisesti. Tällöin värähtelyn muutos äänessä kuuluu selvänä kompastuksena eli ns. breikkinä. Tällaista rekisterin vaihdoskohtaa eli äänihuulten värähtelyn muutoskohtaa nimitetään murrokseksi. Monet käyttävät myös nimiä *ylimenoalue* tai *ylimenosävel*, *breikkipaikka*, *skarvi* tai *passagio* (ital.= läpikulku-*paikka*, *siirtyminen*, *ylimenopaikka*), jota käytetään erityisesti puhuttaessa klassisesta yksinlaulusta. (Koistinen 2003, 62.)

Joissain lähteissä breikkiä pidetään jopa vaarallisena käyttöä, niin kuin esimerkiksi Äänitimpurin käsikirjassa, jossa sanotaan seuraavasti:

On hyvä tietää, missä oma breikkipaikka suunnilleen sijaitsee, jotta sitä voi siloitaa ja peittää. Ihanteellisinta kuitenkin on, että laulaja ei edes yrittäisi tietoisesti etsiä omaa breikkipaikkaansa vaan hakisi hengityksen tukea ja koko vartalon lihastyön koordinaatiota sekä kurkunpään rentoutta kasvattamalla antaisi äänen liikkua vapaasti eri sävelkorkeuksilla kuin hissi. Tällöin muodostuisi eräänlainen laaja sekarekisteri. (Koistinen 2003, 62.)

Jos tietoisesti ryhdymme tekemään selviä eroja eri rekistereiden välille, vahvistamme selvästi breikkipaikkoja eli rekisterin ylimenokohtia, joiden kuultavuudesta laulaessa nimenomaan pitää päästä eroon. Kuitenkin näissä lähteissä kerrotaan myös siitä kuinka breikkejä käytetään tehokeinoina.

Jotkut kevyen musiikin edustajat käyttävät laulaessaan breikkipaikkaa tehokeinona, mutta jatkuvasti tai pitkään käytettynä se ei ole äänelle terveellistä. Mm. jodlaamisen ja venäläisen laulutavan salaisuus piilee juuri breikkipaikan hyväksikäytössä. (Koistinen 2003, 62–63.)

Jodlaus on laulutyyli, jossa tahallisesti vuorotellaan nopeasti modaali- ja falsettirekistereiden välillä eli todennäköisesti lisätään ja vähennetään erityisesti vocaliksen isotonista toimintaa suhteessa cricotyreoideuksen toimintaan (Laukkanen & Leino 1999, 48).

## 5.2 Oma käsitykseni breikeistä

Breikkejä esiintyy harjaantumattomilla laulajilla ja hallitsemattomasti tuotettuna ne voivat olla vaarallisia. Tämä johtuu siitä, ettei laulutekniikka ole kunnossa. Mutta kuten Koistinenkin kirjassaan mainitsee, monet pop- ja jazzmusiikin laulajat käyttävät breikkejä tehokeinona laulussaan. Koska breikeillä on pitkät juuret lauluhistoriassa, voidaan päätellä, että on mahdollista tuottaa breikkejä ilman, että ne olisivat vaaraksi äänelle.



Se, miksi laulukirjallisuudessa kerrotaan breikeistä vain negatiivisessa valossa, johtuu siitä, että kirjojen tietotausta pohjautuu lähinnä klassisen laulun estetiikkaan. On kuitenkin myös uudempaa laulukirjallisuutta, joka tukee breikkien käyttöä. Esimerkiksi Cathrine Sadoline (2009, 202–205) kertoo, kuinka breikkejä voi harjoitella. Hän mainitsee myös, että breikkejä voidaan tehdä erilaisilla voimakkuuksilla, saundeilla ja vokaleilla. Tämä onkin yksi harvoista laulukirjallisuuden teoksista, joissa breikeistä on kerrottu yhtenä ilmaisun välineenä. Tehosteena breikki voi ilmaista monenlaisia tunteita kuten luovuttamista tai hartautta (Sadoline 2009, 202).

Rekisterinvaihdoskohta on mielestäni aika kuvaava selitys sille, mitä breikki on. Kun lauletaan voimakkaassa rintarekisterissä ja vaihdetaan nopeasti pää-, falsetto-, tai falsettrekisteriin, muuttuu äänen kvaliteetti niin, että vaihdos on helposti kuultavissa. Mutta aivan kuten Sadolinekin sanoo, voi breikkejä tehdä hyvin monella tavalla. Itse olen kokenut, että myös hyvin tiiviin ja voimakkaasti laulettuun päärekisterin vaihtoon kuuluu kuulostaa kevyeltä breikiltä. Näin tuotettu breikki ei siis ole voimakas, mutta sävyero on selvästi kuultava. On hyvä huomioida, että breikkejä voi tehdä lähes millä sävelkorkeudella tahansa. Siksi breikkikohta ja oikeastaan rekisterinvaihdoskohtakin ovat hieman harhaanjohtavia termejä. Noista termeistä voi helposti tulla sellainen mielikuva, että on olemassa vain joku tietty sävelkorkeus tai kohta, jossa breikin voi tehdä. Analyysiosiossa olevista kappaleista on kuitenkin huomattavissa, että breikkejä voi tehdä niin matalilla kuin korkeillakin sävelkorkeuksilla.

Harjoitellessani breikkejä huomasin, että sitä helpompi minun oli breikkejä tehdä, mitä matalammalla kappaleen melodia liikkui. Pystyin laulamaan rintarekisterillä maksimissaan Bb<sup>1</sup>:een. Silloinkin äänenvoimakkuuden tuli olla todella suuri. Keskustellessani laulunopettajani kanssa kävi ilmi, että hänelle taas korkeammalla tuotetu breikit ovat helpompia. Uskon, että harjoittelemalla saan vahvistettua omaa rintarekisteriäni niin, että pystyn jatkossa tuottamaan breikkejä myös Bb<sup>1</sup>:n yläpuolisissa sävelissä.

Puhuessani breikeistä mainitsen usein, että kyseessä on tehokeino. Breikit tuovat lauluun pienen lisän, jolla voi ilmaista tunnetta tai korostaa kappaleen tekstitä ja tarinaa. Kappaleen kokonaisuutta katsoen voikin riittää, että breikkiä on käytetty vain kerran. Analysoimissani kappaleissa breikkejä on käytetty monella tavalla. Yhdistävä tekijä niissä on se, että breikkejä on käytetty nimenomaan ilmaisun tehokeinona.

Vaikka itse olenkin valinnut analysoitavaksi kantrikappaleita, joissa breikkejä esiintyy, on hyvä huomioida, että breikkejä käytetään myös muissa tyyeissä. Ilmiö on tullut kansanlauluperinteestä, jossa se on kuultavissa vielä nykyäänkin. Sveitsin Alpeilla jodlausta on käytetty kommunikaatiokeinona ja se on oleellinen osa myös pygmikulttuurin kansanmusiikkia. Kyseessä on myös poplaulajien käyttämä tehokeino. Sadoline (2009, 182) mainitsee breikkejä käyttävistä poplaulajista muun muassa Sam Brownin, Gypsy Kingsin, Whitney Houstonin, Michael Jacksonin, KD Langin, Allanis Morrissetten, Little Richardin, Dolores O'Riordanin (Cranberries) ja Linda Ronstadtin. Koska työni käsittelee breikkejä kantrilaulun näkökulmasta, olen tehnyt kappalelistan (Liite 1) breikkejä käyttävistä kantrilaulajista.

## 6 Äänteet

Breikkejä analysoidessani huomasin, että eri vokaaleilla tuotetut breikit kuulostivat keskenään erilaisilta. Harjoitellessani itse breikkejä huomasin käytännössä, että joillain vokaaleilla breikkien tekeminen on helpompaa kuin toisilla. Analyyseja tehdessäni tuli myös konsonanteista *ng*-äänne hyvin merkittävässä roolissa esiin. Kerronkin tässä luvussa vokaaleista ja konsonanteista tukeakseni analyyseissa esiintyviä ilmiöitä.

### 6.1 Vokaalit

Vokaaleiksi luokitellaan kaikki ne äänteet, joita tuottaessa äänihuulet värähtelevät ja ilma pääsee esteettä virtaamaan ulos ääniväylästä suun kautta ja vieläpä kielen päältä, ei sen laiteiden kautta kiertäen. Suomen kielen vokaalit ovat *a, i, e, o, u, y, ä ja ö*.

(Laukkanen & Leino 1999, 62) Suomen kielen vokaalit jaetaan etu- ja takavokaaleihin, sen mukaan, missä kohtaa kieli vokaalia lausuttaessa on. Etuvokaalit *e, i, y, ä ja ö* muodostuvat kielen ollessa suun etuosassa, takavokaaleiden *a, o ja u* muodostuessa kieli on lähempänä nielun takaseinää. (Koistinen 2003, 73.) Niitä vokaaleja, joita äännettäessä kielen korkein kohta on edessä, nimitetään *etisiksi vokaaleiksi* eli *etuvokaaleiksi*; niitä taas, joita äännettäessä kielen korkein kohta on takana, nimitetään *takaisiksi vokaaleiksi* eli *takavokaaleiksi*. Suomessa on vain kolme takavokaalia: *a, o, u*. Muut ovat etuvokaaleja: *i, e, ä, ö, y*. Keskvokaaleja suomessa ei ole. (Savolainen 2001, www.)

Joissakin kielissä on myös sellaisia vokaaleja, joissa kielen korkein kohta ei ole edessä eikä takana vaan näiden äärimmäisyyksien keskellä. Tällaisia vokaaleja nimitetään *keskisiksi vokaaleiksi* eli *keskivokaaleiksi*. Tällainen vokaali on esimerkiksi englannin sanassa *bird*. (Savolainen 2001, www.)

Kuviossa 6 on vokaalikaavio (*Vowels*), jossa näkyvät vasemmalta päin katsottuna ensin etuiset vokaalit (*front*), keskellä kaaviota keskivokaalit (*central*) ja oikealla takaiset vokaalit (*back*).

## 6.2 Konsonantit

Konsonantteja tuottaessa äänihuulet joko värähtelevät tai eivät, eli kyseessä on joko soinnillinen tai soinniton konsonantti. Konsonanteiksi luokitellaan myös äänteet, joita tuottaessa ilma ei virtaa suusta, vaan nenästä (nasaalit *m*, *n*, *ŋ*). Foneettisessa kirjoituksessa *ŋ* viittaa tavallisessa tekstissä *ng*:llä merkittyyn äänteeseen.) (Laukkanen & Leino 1999, 62)

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 1993)

CONSONANTS (PULMONIC)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill	ʙ			r					ʀ		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

Clicks	Voiced implosives	Ejectives
⊙ Bilabial	ɓ Bilabial	ʼ as in:
Dental	ɗ Dental/alveolar	ɓ' Bilabial
! (Post)alveolar	ɟ Palatal	ɗ' Dental/alveolar
≠ Palatoalveolar	ɠ Velar	ɠ' Velar
Alveolar lateral	ɣ Uvular	ɣ' Alveolar fricative

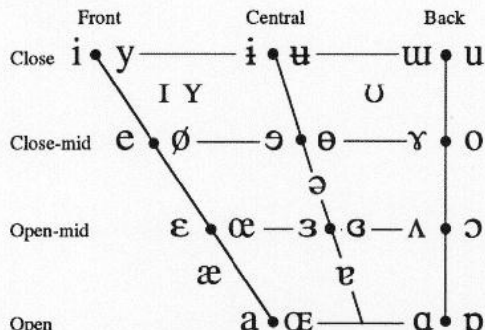
SUPRASEGMENTALS

	TONES & WORD ACCENTS
	LEVEL
ˈ Primary stress	ˈ
ˌ Secondary stress	ˌ
ː Long	ː
ˑ Half-long	ˑ
ˑ̇ Extra-short	ˑ̇
· Syllable break	·
Minor (foot) group	
Major (intonation) group	
◡ Linking (absence of a break)	◡

Example: founəˈtʃən

LEVEL	CONTOUR
↗ Extra high	↗ Rising
↘ High	↘ Falling
↔ Mid	↗ High rising
↘ Low	↘ Low rising
↘ Extra low	↗ Rising-falling etc.
↓ Downstep	↗ Global rise
↑ Upstep	↘ Global fall

VOWELS



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

OTHER SYMBOLS

ɱ Voiceless labial-velar fricative	ɕ ʑ Alveolo-palatal fricatives
ɰ Voiced labial-velar approximant	ɺ Alveolar lateral flap
ɥ Voiced labial-palatal approximant	ɧ Simultaneous ʃ and x
ħ Voiceless epiglottal fricative	Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.
ʕ Voiced epiglottal fricative	
ʡ Epiglottal plosive	kp̄ ts̄

DIACRITICS

Diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. ɲ̥

◌̥ Voiceless	◌̤ Breathy voiced	◌̦ Dental	◌̧
◌̦ Voiced	◌̨ Creaky voiced	◌̩ Apical	◌̪
◌̧ Aspirated	◌̨̥ Linguolabial	◌̫ Laminal	◌̬
◌̨ More rounded	◌̩̥ Labialized	◌̭ Nasalized	◌̮
◌̩ Less rounded	◌̪̥ Palatalized	◌̯ Nasal release	◌̰
◌̪ Advanced	◌̫̥ Velarized	◌̱ Lateral release	◌̲
◌̫ Retracted	◌̬̥ Pharyngealized	◌̳ No audible release	◌̴
◌̬ Centralized	◌̭̥ Velarized or pharyngealized		
◌̭ Mid-centralized	◌̮̥ Raised		
◌̮ Syllabic	◌̯̥ Lowered		
◌̯ Non-syllabic	◌̰̥ Advanced Tongue Root		
◌̰ Rhoticity	◌̱̥ Retracted Tongue Root		

Kuvio 6. Kansainvälinen foneettinen kaavio. (Iivonen, Aulanko & Vainio 2005)

## 7 Sävellysten breikkien esittely

Olen pyrkinyt löytämään mahdollisimman erilaiset esimerkit, jotta saataisiin laaja kuva siitä, kuinka breikkejä kantrilaulussa on käytetty ja käytetään. Esimerkit ovat kronologisessa järjestyksessä, joten ensimmäisessä esimerkissä on vielä hyvin kuultavissa minstrelilaulajien (kts. luku 2, Historia) mukanaan tuoma jodlausluluperinne ja viimeisessä esimerkissä kuullaan, kuinka jodlausperinne (kts. luku Historia) on ajan myötä muokkaantunut monipuolisten breikkien käyttöön. Sävellykset ovat kuunneltavissa ääniteliitteeltä (Liite 2)

Ensimmäisessä esimerkissä kuullaan kantrikappaleeseen yhdistetty jodlausosa, kun taas toisessa esimerkissä jodlauksen käyttöä on muokattu viemällä sitä A-osan melodiaan ja kappaleen tekstiin. Kolmannessa esimerkissä ei sen sijaan ole enää kuultavissa jodlausta, vaan yksittäisiä breikkejä melodian huippukohtissa. Neljäs esimerkki puolestaan on uudempaa kantripoppia, jossa breikkien käyttö on jalostunut hyvin monivaihteiseksi ilmaisukeinoksi.

### 7.1 Blue Yodel#1 (T for Texas) -kappaleen breikit

Ensimmäinen esimerkki on Jimmie Rodgersilta (s.1897) (kts. luku Historia). Valitsin kappaleen, jossa laulaja on käyttänyt jodlausta, koska kantrin varhaisesta vaiheesta löytyy paljon äänitteitä useilta artisteilta, joissa on käytetty jodlausta yhtenä laulun tehokeinona.

Kappaleessa *Blue Yodel#1* Rodgers käyttää jodlausta säkeistöjen välillä olevassa osassa. Kappaleessa on yhteensä kuusi (6) säkeistöä, ja jokaisen säkeistön jälkeen tulee neljän (4) tahdin mittainen osa, jossa Rodgers jodlaa. Äänitteiden perusteella voi päätellä, että erillinen jodlausosa oli 1900-luvun alun niin kutsuttujen jodlaavien karjapaimenien (engl. Yodeling cowboy) kappaleissa tyypillistä.

**Blue Yodel #1 (T for Texas)** Jimmie Rodgers

Oo - do      le - dii - oo      le - dii - ee      le - dii

Kuvio 7. Jimmie Rodgers: Blue Yodel#1. (Jodlausosa levyllä kohdassa 0:28–00:34 )

Kappaleen sävellaji on Ab ja jodlausosan soinnut ovat Ab-Eb7-Ab. Rodgers laulaa säkeistöt rintarekisterissä ja breikkikohdissa hän vaihtaa falsettoon. Koko jodlausosan ajan hän tekee isoja hyppyjä, jolloin breikkikohta tulee voimakkaasti esille. Rekisterit ovat korostettuja ja voimakkaasti laulettuja, joten rekisterien erot ovat hyvin selkeästi kuultavissa. Jodlauksen lähtö on rintarekisterissä soinnun kvintiltä eli säveleltä Eb<sup>1</sup> ja se hyppää falsettoerekisteriin soinnun terssille C<sup>2</sup>:n. Tämän jälkeen Rodgers siirtyy takaisin Eb<sup>1</sup>-sävelelle vaihtaen rintarekisteriin. [Kuvio 7, tahti 1]

Ääni pysyy rintarekisterissä ja seuraava breikki lähtee säveleltä Db<sup>1</sup>, eli soinnun perusäänien alapuoliselta septimiltä, josta tulee hyppy falsetossa laulettulle kvintille eli Bb<sup>1</sup>-sävelelle. [Kuvio 7, tahti 2] Hän palaa rintarekisteriin soinnun perusäänelle, Eb<sup>1</sup>-sävelelle. Pysyen rintarekisterissä lähtee breikki soinnun terssiltä eli C<sup>1</sup>-säveleltä falsettoerekisteriin soinnun perusäänien Ab<sup>1</sup>-sävelelle. [Kuvio 7, tahti 3] Tämän jälkeen alkaa taas säkeistö, jonka hän laulaa pelkästään rintarekisterissä. Lukuunottamatta yhtä säkeistöä hän käyttää jodlausosion lisäksi yksittäistä breikkiä tehokeinona säkeistöjen viimeisen fraasin viimeisissä äänissä. Jodlauksessa käytetään yleensä isoja intervaleja. Tässä kappaleessa breikit ovat suuren sekstin (s6) ja pienen sekstin (p6) laajuisia.

Jodlausosassa ei ole mitään varsinaista tekstiä, joten Rodgers laulaa jodlaustavuilla: *Oo-do-le-dii-oo, le-dii-ee, le-ii*. Kaikki breikkien korkeat äänet eli falsettoäänät on laulettu vokaalilla *i*. Tämä onkin hyvin tyypillistä jodlauksessa. *i* on etuinen (kts. Luku Äänneet) ja korkein vokaali, joten se on sikäli luonteva ja helppo vokaali, jolla laulaa korkea ääni.

Muita vastaavia *blue yodel* -kappale-esimerkkejä Rodgersilta ovat *Daddy and Home* (nostalgista valitusta), *Never No Mo' Blues* (tummaa sävyä), *My Little Lady* (Iloista), *Away Out on the Mountain*.

Myös muilta artisteilta löytyy kappaleita joissa on käytetty erillisiä jodlausosia. Esimerkkinä Riley Pucketin *Rock All Our Babies To Sleep* (Columbia Records-78-107-1924) (Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ib2xz8w2L9s>), Elton Brittin *Chime Bells* (American Yodeling 2009) ja Patsy Montanan *I Wanna Be A Cowboy's Sweetheart* (American Yodeling 1911-1946 1998).

## 7.2 Lovesick Blues -kappaleen breikit

*Lovesick Blues* on Tin Pan Alley-säveltäjien tekemä kappale, jonka ensimmäisenä äänitti 1920-luvulla Emmett Miller (s. 1900). Tunnetuksi kappaleen teki kuitenkin sen avulla julkisuuteen ponnahtanut Hank Williams (s. 1923) vuonna 1948. Kappaleessa käytettävä jodlaus on säilynyt suhteellisen samankaltaisena Milleriltä Williamsille ja siitä eteenpäinkin. Valitsin kappaleesta kuitenkin Patsy Clinen (s. 1932) version. Tämä kappale oli ensimmäinen, jossa kuulin käytettävän jodlausta. Kiinnostukseni jodlaukseen syntyikin tämän kappaleen ja version myötä.

Kappaleen rakenne on A-A-B-A-A josta olen nuotintanut ensimmäiset kaksi A-osaa. A-osalla tarkoitan tässä yhteydessä kappaleen säkeistöä. Nämä osat eivät toistu kappaleessa täysin samanlaisena uudestaan. Viimeisissä A-osissa on käytetty jodlausta, mutta ei aivan niin paljon kuin ensimmäisessä kahdessa A-osassa. Päädyin valitsemaan osat, joissa ilmiö on kuultavissa kaikkein selvimmin. Nuottikuvasta on nähtävissä, että kahden A-osan aikana ilmentyy neljä kohtaa, joissa on käytetty jodlausta.

Kappaleen sävellaji on A-duuri ja kolmen ensimmäisen jodlauskohdan [Kuvio 8, tahdit 2, 8 ja 18] harmoniassa on A-sointu ja neljännessä jodlauskohdassa B7-sointu. Kappaleen kolmessa ensimmäisessä esimerkissä kaikissa [Kuvio 8, tahdit 2, 8 ja 18] jodlaus lähtee soinnun terssiltä, C#<sup>1</sup>:lta, rintarekisterissä ja nousee soinnun perusäänelle A<sup>1</sup>:n päärekisteriin. Tämän jälkeen laulu siirtyy takaisin rintarekisteriin soinnun kvintille E<sup>1</sup>:n. Kappaleen neljännessä esimerkissä [Kuvio 8, tahti 30] Cline jodlaa rintarekisteristä soinnun sekunnilta C#<sup>1</sup>:sta päärekisteriin soinnun kvintille F#<sup>1</sup>:n ja sieltä takaisin rintarekisteriin C#<sup>1</sup>:n.

Jodlaukset tapahtuvat pienen sekstin (p6) ja kvartin (4) suuruisilla hypyillä tahdeissa 2, 8 ja 18. Tahdissa 30 hypyt ovat kvartin (4) laajuisia.

Cline käyttää tässä kappaleessa jodlausta säkeistöissä, ja se on yhdistetty kappaleen tekstiin eikä näin ollen kuulosta samanlaiselta jodlaukselta kuin ensimmäisessä esimerkissä, jossa jodlataan jodlaustavuilla. Ensimmäinen jodlauskohda on sanalla *blue* [Kuvio 8, tahti 2]. Siinä hän tekee jodlausta *u*-vokaalilla ja vaihtaa rekistereitä saman vokaalin aikana. Breikki on pehmeän kuuloinen, eli ero rekisterien välillä ei ole kovin voimakas. Sanassa *cry* jodlauksen viimeinen breikki ylös vaihtuu vokaalille *i*, muutoin rekisterinvaihdokset tapahtuvat *a*-vokaalilla. Kolmannessa jodlauskohdassa on sana *baby*, jossa hän vaihtaa vokaalia siirryttäessä rintarekisteristä päärekisteriin sekä vaihdettaessa päärekisteristä rintarekisteriin. Rintarekisterissä Cline käyttää vokaalia *e* ja päärekisterissä vokaalia *i*. Viimeinen jodlausosa säkeistössä on sanalla *lonesome*. Myös tässä hän vaihtaa vokaalia rekistereiden välillä. Rintarekisterissä hän käyttää *o*-vokaalia ja päärekisterissä *u*-vokaalia.

Jodlaus korostaa tekstin sisältöä eli tarinaa. Cline laulaa siitä, kuinka surullinen hän on, kun hänen miehensä on lähtenyt. Sanat joille jodlaukset on tehty, ovat *blue* eli *surullinen*, *cry* eli *itkeä*, *baby* eli *kulta* ja *lonesome* eli *yksinäinen*. Edellä mainittujen sanojen tunnetta on tehostettu breikeillä. Esimerkiksi sanaan *cry* jodlaus tuo lauluun itkun tunnetta.



## Lovesick Blues

Cliff Friend

**[A1]**

A E7

Got a fee-ling cause I'm blue-(u - u - u) oh\_ lord\_ since my dad dy said good - bye.\_\_\_\_

5 A A7

I don't know what I'm gon-na do\_\_\_\_\_ all I do is sit and cry-(a - a - i) oh\_ lord. That last long

10 D A

day he\_ said good bye\_\_\_\_\_ oh lord i thought i would die.\_\_\_\_\_ He'll

14 B7 E7

do ya he'll do me he's got the kind of lo-ving but lord i loved to hear him when he calls me sweet

**[A2]**

18 A E7

Ba-(i - e\_ i - ei) - by what a be - a - uti - ful dream\_\_\_\_\_ I hate to think it all

22 E7 C#7

o - ver\_\_\_\_\_ i've lost my heart it seems\_\_\_\_\_ I've grown so

26 D A F#7

used to that\_ man some how\_\_\_\_\_ and i'm no - body - s su-gar - ba - by now 'cause i'm a

30 B7 E7 A

lo -(u - o - u - o) - nsome I've got the lo - ve - sick blues.\_\_\_\_\_

*Lovesick Blues* kappaleesta löytyy lukuisia versioita eri artisteilta. Muun muassa Emmet Milleriltä (Okeh Stomping Boogies – The Best Western Swing 2012) ja Hank Williamsilta. (Country Hits Volume 2 2000). Samantyyppistä jodlauksen yhdistämistä kantrikappaleeseen on tehnyt myös LeAnn Rimes) kappaleessa *Blue* (Blue 1996).

### 7.3 Tennessee Waltz -kappaleen breikit

*Tennessee Waltz* -kappale on nykyään kansainvälinen popkappale, mutta se julkaistiin alun perin vuonna 1948 hillbilly-kappaleena. Kappaleen ovat tehneet Pee Wee King ja Redd Stewart. Alkuperäisesti sen on esittänyt Pee Wee King. *Tennessee Waltz* on tyyppillinen kantrikappale, jonka teksti kertoo epäonnistuneesta rakkaudesta, mutta sen yksinkertaisuus ja mieleen jäävä melodia tekivät siitä amerikkalaisten suosikin. (Malone 2002, 211)

Olen valinnut analysoitavaksi Otis Dewey ”Slim” Whitmanin version kyseisestä kappaleesta hänen käyttämiensä breikkien vuoksi. Slim Whitmanilla oli korkea tenoriääni ja jodlaustyyli, mikä oli lähes uniikki 1950-luvulla.

Kappaleen laulurakenne on A-A-B-B, josta olen nuotintanut A-osat sekä ensimmäisen B-osan. Näissä osissa Whitman tekee yhteensä kolme breikkiä. Kaikki breikit ilmenevät melodian huippukohtissa, mikä onkin yksi tyyppillisimmistä breikkienkäyttötavoista.

Kappaleen sävellaji on Bb-duuri ja kahdessa ensimmäisessä breikissä tahdit [Kuvio 9, tahdit 12 ja 18] harmoniassa on Bb-sointu. Viimeisen breikin, [Kuvio 9, tahdit 28–29] harmoniassa on soinnut Bb ja Eb7. Tahdissa 12 oleva breikki lähtee D<sup>2</sup>:ltä eli soinnun terssiltä rintarekisterissä soinnun kvintille F<sup>2</sup>:een huokoiseen falsettoon ja palaa rintarekisteriin C<sup>2</sup>:een. Äänihuulet värähtelevät ohuesti yhdessä, mutta eivät ole täysin auki. Seuraava breikki [Kuvio 9, tahti 18], on vastaavanlainen. Lähtö rintarekisteristä D<sup>2</sup>:sta huokoiseen falsettoon F<sup>2</sup>:een. Poikkeuksena tahtiin 12 tämä breikki päättyy rintarekisterissä D<sup>2</sup>:een. Tahtien 28–29 breikki on hieman erilainen. Siinä falsetossa laulettu osuus on pidempi. Lähtö on samanlainen kuin aiemmissa breikeissä eli rintarekisterissä D<sup>2</sup>:sta huokoiseen falsettoon F<sup>2</sup>:een. Falsetossa laulettu osuus jatkuu F<sup>#2</sup>:n kautta

Eb7-soinnun terssiin eli G<sup>2</sup>:een ja perusääneen Eb<sup>2</sup>. Vasta tämän jälkeen melodia jatkuu rintarekisterissä.

Intervallihyppyt tämän kappaleen breikeissä ovat melko pieniä. Tahdissa 12 hyppy rintarekisteristä päärekisteriin on pieni terssi (molliterssi, p3) ja hyppy takaisin rintarekisteriin on kvartti (4). Tahdissa 18 sekä hyppy rintarekisteristä päärekisteriin, kuin päärekisteristä rintarekisteriin ovat pienen terssin suuruisia. Tahdin 28 hyppy rintarekisteristä päärekisteriin on myös pienen terssin suuruinen. Laulu jatkuu falsetossa tahtiin 29 ja siirtyä siellä takaisin rintarekisteriin vähennetyn kvintin (v5) suuruisella hypyllä.

On hyvä huomioida, että tässä esimerkissä missä breikit on laulettu melodian huippukohtiin, on fraasien loppujen rytmiä jaettu niin, että sekä rintarekisterissä, että falsetossa on vokaali. Olen nuotintanut kappaleen alkuperäisen (Pee Wee Kingin) version, jotta voitaisiin havaita kuinka Whitman breikit toteuttaa. Kingin tulkinnassa melodia ja rytmi on jaettu niin, että sanoille *while* ja *they* on yhtä sanaa kohti yksi sävel [Kuvio 10, tahti 12]. Whitman taas on jakanut sanan *they* melodian kahdelle eri nuotille niin, että sanan loppu ikään kuin tavutetaan *the-ey*. [Kuvio 9, tahti 12]. Sama ilmiö tapahtuu myös tahdissa 28 jossa on sama sana *they*. Ainoana erona se, että myös sanat *were* ja *playing* lauletaan falsetossa. Tahdissa 18 on sama ilmiö, mutta eri sanalla. *Remember* sanan loppu on jaettu viimeisen *e:n* kohdalta kahteen osaan, *remembe-er*, kahdelle eri nuotille. Jos esimerkiksi tahdin 12 breikin haluaisi laulaa niin, että sana *while* olisi rintarekisterissä ja sana *they* falsetossa ei rekisterinvaihdos ole niin kuuluva kuin breikissä jossa vaihdos tehdään vokaalilla, tässä tapauksessa vokaalilla *e*. Sama pätee sanaan *remember*. Jos haluttaisiin laulaa osa *remem-* rintarekisterissä ja sanan loppu *-ber* falsetossa ei rekisterinvaihdos kuulu selkeästi välissä olevan konsonantin takia.

Kantrikappaleiden tekstit ovat usein haikeita ja kertovat menetetyistä rakkaudesta. Myös *Tennessee Waltz*-kappaleen tarina kertoo siitä, kuinka kertoja on menettänyt rakkaansa ystävälleen. Sanat joille Whitman breikit tekee, eivät välttämättä ole juuri ne merkityksellisimmät tarinan kannalta, mutta kokonaisuuteen nuo breikit tekevät hyvin tehokkaan lisän. Tarinan kertojan sydän on särkynyt ja melodian huippukohdissa, jotka ovat tulkittavissa tarinan kliimakseiksi, hänen äänensä särkyä. Mielestäni se toimii hyvin tehokeinona kappaleen ja tarinan kokonaisuutta katsoen.

# Tennessee Waltz

Slim Whitman

Pee Wee King  
Redd Stewart

8<sup>va</sup> (00:17) A1

B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup>

I was waltz- ing\_ with my dar- ling\_ to the Ten - ne - see wa - ltz when an

6 B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

old friend I hap- pened to see. I in- tro dused him\_ to my loved- one\_ and

12 B<sup>b7</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

while the- y(ei) were dan- cing\_ my friend stole my sweet - heart from me. I re-

B

18 B<sup>b</sup> D<sup>7</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

(00:53) mem be-(er)\_ the night\_ and the Ten - ne- see waltz on- ly you know how much I\_ have lost.

25 F<sup>7</sup> B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> B<sup>b7</sup>

Yes I lost my\_ lit- tle dar - ling\_ the night the - y(ei)\_ were

29 E<sup>b</sup> B<sup>b</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

play- ing\_ the bea - uti - ful Ten - ne - see walt - z.

## Tennessee Waltz

Pee Wee King  
Redd Stewart

**[A]** Pee Wee King

$8^{va}$   $B^b$   $B^b\text{maj}^7$   $B^b7$   $E^b$

I was dan- cing\_ with my dar- ling\_ to the Ten- ne - see\_ wa- ltz\_ when an

6  $B^b$   $C^7$   $F^7$

old friend\_ I hap- pe- ned\_ to see\_ I int - ro -

10  $B^b$   $B^b\text{maj}^7$   $B^b7$   $E^b$

dused him\_ to my loved- one\_ and while they\_ we- re dan- cing\_ my

14  $B^b$   $F^7$   $B^b$

friend stole\_ my swee- t- heart\_ from me\_ I re -

**[B]**

18  $B^b$   $D^7$   $E^b$   $B^b$

mem- ber\_ the night and the Ten - ne - see waltz. On - ly

22  $G^7$   $C^7$   $F^7$

you kno - w how much I\_ have lost\_ Yes I

26  $B^b$   $B^b\text{maj}^7$   $B^b7$   $E^b$

lost my\_ lit- tle dar- ling\_ the night they\_ we- re play- ing\_ the

30  $B^b$   $F^7$   $B^b$

beau - ti - ful Ten - ne - see\_ waltz\_

Slim Whitman tekee breikkejä melodian huippukohtiin myös kappaleissa *Indian Love Call* ja *Danny Boy*.

Breikit melodian huippukohtiin ovat melko yleisiä kantrilaulussa. Esimerkkejä tällaisista breikeistä löytyy muun muassa Bill Monroen (s.1911) kappaleesta *Blue Moon Of Kentucky* (00;43) ja Dixie Chicksien (Fly 1999) kappaleesta *Sin Wagon* (00;31). Suomenkielisestä musiikista tunnetuin esimerkki lienee J. Karjalaisen kappale *Kolme Cowboyta*.

#### 7.4 Not Ready To Make Nice- kappaleen breikit

Dixie Chicks- yhtyeessä soittavat laulaja Natalie Maines, banjisti Emily Robinson ja viulisti Martie Maguire. Heidän musiikkinsa on kantria, johon on sulautunut heidän bluegrassjuurensa ja instrumenttinsa sekä vaikutteet popmusiikista.

(Weisberger 2006, 212)

Valitsin Dixie Chicks -yhtyeeltä *Not Ready To Make Nice* -kappaleen siinä esiintyvien breikkien vuoksi. Yhtyeen muistakin kappaleista löytyy breikkien käyttöä, mutta tästä kappaleesta löytyi sellaisia breikkejä, jotka halusin työssäni esitellä. Erityisesti breikki, jonka tämän esimerkin avulla halusin esitellä, perustuu siihen, että breikin loppua ei soiteta. Breikistä halutaan tehdä ennemminkin voihkaisu tai huokaisu kuin selkeä breikki. Itse käytän kyseisestä breikistä nimeä *suljettu breikki*. Sulkemisen lisäksi kuulua ilmiötä voisi kuvailla myös äänen irtipäästönä. Ääni on ensin täysvärähteisessä rintarekisterissä, jonka jälkeen laulu siirtyy pää- tai falsettirekisteriin, jossa soiva ääni suljetaan sanan konsonanttilopukkeella. Mielestäni se kuulostaa siltä kuin breikin pää-, tai falsettirekisterin ääni nielaistaisiin. Tämä mielikuva toimii varsinkin konsonanttilopukkeiden kohdalla. Tällainen breikki on kevyen kuuloinen, mutta hyvin yleinen ja käytetty kantrilaulussa. Suljetun breikin voi toteuttaa myös sanassa, jonka lopussa on vokaali. Tällöin breikkiä voisi paremmin kuvata nimi irtipäästetty breikki, mutta koska kyseessä on samankaltainen ilmiö, kutsun sitäkin suljetuksi breikiksi. Sekä rintarekisterissä, että pää- ja falsettirekisterissä on vokaalit, mutta jälkimmäisessä rekisterissä soivasta vokaalista päästetään irti. Tällainen breikki sopii hyvin tekstin kohtaan, jossa halutaan luoda mielikuva voihkaisusta tai huokaisusta.

Kappaleen rakenne on A-A-B-A-C-B-B-A joista olen nuotintanut A2, B1 ja A3 -osat. Muissakin osissa esiintyy breikkejä, mutta näissä osissa breikit esiintyvät monipuolisimmin. Yhteensä näissä kolmessa osassa esiintyy seitsemän breikkiä.

Kappaleen sävellaji on D#m. Ensimmäisessä breikissä [Kuvio 11, tahti 1] on harmoniassa D#m sointu. Breikki lähtee rintarekisterissä soinnun molliterssiltä F#<sup>1</sup>:sta falsettiin G#<sup>1</sup>:n ja sieltä takaisin rintarekisteriin E<sup>1</sup>:n. Toinen breikki [Kuvio 11, tahti 8] on erilainen kuin aiemmissa kappaleissa esiintyneet breikit ja syy siihen, miksi valitsin tämän kappaleen. Siinä breikki lähtee rintarekisteristä harmoniassa olevan soinnun B terssiltä D#<sup>1</sup>:sta ja vaihtuu falsettiin. Rekisteri vaihtuu, mutta laulaja keskeyttää breikin konsonantilla *ng*. Breikki ei pääty säveleen, joka olisi helposti määriteltävissä, mutta olen nuotintanut kohdan pienellä kahdeksasosanuotilla F#<sup>1</sup>:n. Se on lähimpänä sitä kuulokuvaa, mikä tuosta *suljetusta breikistä* syntyy. B-osan ensimmäinen breikki [Kuvio 11, tahti 11] on samantyyppinen kuin tahdissa 8. Breikki lähtee rintarekisterissä, harmoniassa olevan C#-soinnun kvintiltä G#<sup>1</sup>:sta, ja siirtyessään falsettiin laulaja ikään kuin nielaisee äänen. Olen nuotintanut falsettiin menevän äänen A<sup>1</sup>:een, mutta aivan selkeästi ei tätäkään säveltä kuule. Melodia jatkuu tämän jälkeen taas rintarekisterissä. B-osan toinen breikki lähtee rintarekisterissä G#<sup>1</sup>:sta, vaihtuu falsettirekisteriin A<sup>1</sup>:een ja palaa rintarekisteriin F#<sup>1</sup>:een. A3-osan ensimmäinen breikki [Kuvio 11, tahti 19] on taas suljettu breikki. Se lähtee rintarekisterissä D#<sup>1</sup>:sta ja siirtyy falsettirekisteriin. Laulaja päästää irti äänestä ja syntyy kevyt breikki. Seuraava breikki [Kuvio 11, tahti 23] on *soivan ja suljetun breikin* välimuoto. Breikki lähtee rintarekisteristä C#<sup>1</sup>:sta ja vaihtuu falsettirekisteriin D#<sup>1</sup>:een. Tässä falsettirekisterin sävel on hyvin kuultavissa, mutta koska rekisteri vaihtuu konsonantilla, ei breikki ole selkeästi kuultava. Analyysin viimeinen breikki [Kuvio 11, tahti 24] lähtee rintarekisterissä D#<sup>1</sup>:sta, siirtyy falsettirekisteriin F#<sup>1</sup>:een ja sieltä takaisin rintarekisteriin A:een. Breikki on kevyen kuuloinen, mutta tässäkin tapauksessa falsetissa oleva sävel on hyvin kuultavissa.

Tämän kappaleen breikkiesimerkit tapahtuvat hyvin pienillä intervallihypyillä. Viidessä seitsemästä breikistä rintarekisteri vaihtuu päärekisteriin suuren sekuntin (s2 hypyllä) ja kaksi pienen terssin (p3) hypyllä.

A1-osan ensimmäinen breikki [Kuvio 11, tahti 1] on selkeästi kuultavissa. Sana *with* on jaettu niin, että *i*-vokaali jatkuu F#<sup>1</sup>:sta G#<sup>1</sup>:een ja *th*-lopuke tulee vasta breikin lopussa.

Näin syntyy soiva breikki. A1-osan toinen breikki [Kuvio 11, tahti 8] on taas suljettu breikki. Siinä sanan *paying* alkuosa *payi-* on laulettu rintarekisterissä ja sanaa lopetettaessa loppukonsonantilla *ng:n* siirrytty päärekisteriin. Näin konsonantti *ng* lauletaan falsetissa. B-osan ensimmäisessä breikissä [Kuvio 11, tahti 11] sanan *down* alkuosa *dow-* on rintarekisterissä. Breikki on suljettu, se ei pääse soimaan koska rintarekisteri vaihdetaan falsettiin konsonantille *n*. B-osan toisen breikin [Kuvio 11, tahti 13] sana *round* on laulettu rintarekisterissä. Vaihto falsettiin tulee sanalla *and*. Vaikka sana *round* päättyykin konsonanttiin, on breikki melko hyvin kuultavissa. Tämä johtuu siitä, ettei laulaja tee sanaan selkeää *nd*-lopuketta, vaan ennemminkin vain kevyen *n:n* ja siirtyy nopeasti sanan *and* alun vokaalille *a* (foneettisesti 'ä'). Osan A3 ensimmäinen breikki (Kuvio 11, tahti 19) tulee sanalle *know* (foneettisesti 'nou'). Sanan alku *kno-* on rintarekisterissä ja vaihtuu falsettirekisteriin sanan loppuosalla *-w* (foneettisesti 'u'). Vaikka rekistereiden vaihto tapahtuu vokaaleilla, on kyseessä suljettu breikki. Laulaja sulkee falsetissa olevan vokaalin, joten se ei pääse soimaan. Syntyy siis samankaltainen efekti, kuin *n* ja *ng* konsonanteilla. Toiseksi viimeinen breikki [Kuvio 11, tahti 23] tulee sanalle *turned*. Sanan alkuosa *tur-* on rintarekisterissä ja siirtyy päärekisteriin sanan loppuosalla *-ned* (foneettisesti *nd*). Breikki on siis suljettu. Analyysin viimeinen breikki [Kuvio 11, tahti 24] lähtee rintarekisterissä sanalta *world*, siirtyy falsettirekisteriin sanan *around* alkuosalle *a-*, ja päättyy rintarekisteriin loppuosalle *-round*. Koska rintarekisterissä oleva sana loppuu konsonantille, ei breikistä tule kovin selkeä. Breikki on kuitenkin soiva, koska falsettirekisterissä oleva äänne on vokaali. Myös se, että breikki jatkuu vielä takaisin rintarekisteriin korostaa falsetissa laulettua äännettä.

Sanat joille breikit on tehty, eivät ole juuri ne olennaisimmat tarinan kannalta, mutta kuten Tennessee Waltzissakin (kts. luku 7.3 Tennessee Waltz- kappaleen breikit) tekevät breikit kokonaisuuteen tehokeinona hyvän lisän. Tarinan kertoja sanoo muun muassa, kuinka on saanut tarpeekseen epäilyksistä. Hän on helvetin vihainen, eikä ole valmis perääntymään. Kappaleessa on siis suuria tunteita. Laulu on tässä kappaleessa suurimmaksi osaksi voimakasta, joten breikit tuovat tiettyä haavoittuvaisuutta ja herkkyyttä laulajan tulkintaan.



# Not Ready To Make Nice

Martie Maguire,  
Natalie Maines,  
Emily Robison,  
Dan Wilson

**[A2]**

D<sup>#</sup>m C<sup>#</sup> F<sup>#</sup> B

I'm through\_ wi-ith doubt Theres not-hing left\_ for me to fi - gure out\_ I've paid

6 D<sup>#</sup>m C<sup>#</sup> B

a pri- ce. and I'll keep pa - y - i - ng. I'm not

**[B]**

10 F<sup>#</sup> C<sup>#</sup>

rea- dy to make\_ nice. I'm not rea- dy to back\_ dow - n. I'm still

12 D<sup>#</sup>m B

mad as hell\_ and I don't\_ have time\_ to go round and round and round. It's too

14 F<sup>#</sup> C<sup>#</sup>

late to make it right. I probably woul-dnt if\_ I could\_ 'cause I'm

16 D<sup>#</sup>m B

mad as hell\_ can't bring my- self\_ to do what it is\_ you think I should. I kno

**[A3]**

19 D<sup>#</sup>m C<sup>#</sup> F<sup>#</sup> B

- (o)w. you've said. can't you just get o - ver with. It tur-

23 D<sup>#</sup>m C<sup>#</sup> B

ned my whole world a-round and I kind of like it.

Myös Patsy Clinen kappaleessa *Love me honey do*, on vastaavanlaisia suljettuja breikkejä.

## 8 Loppuanalyysi

Yksityiskohtaisella kappaleiden osien analyysillä halusin selvittää, millä eri tavoilla breikkejä kantrilaulussa käytetään. Lopputuloksessa on neljä erilaista breikkienkäyttötapaa: jodlausta jodlaustavuilla, jodlausta yhdistettynä kappaleen tekstiin, soivia breikkejä melodian huippukohtiin ja suljettuja breikkejä. Olin tutustunut kantrimusiikkiin jo sen verran, että tiesin mitkä ilmiöt halusin esitellä. Työn edetessä tutustuin kantrilaulajiin vieläkin laajemmin, mutta varsinaisesti mitään uusia breikki-ilmiöitä en löytänyt. Näin ollen jo aiemmin päättämäni esimerkit säilyivät työn loppuun saakka. Sen sijaan löysin itselleni uusia kantrilaulajia. Valitsemalla esimerkkejä heidän lauluistaan, sain laulaja- ja kappale-esimerkkeihin lisää monipuolisuutta. Tutkiessani analyysiosiossa kappaleiden breikkejä, syventyi oma tietämykseni ja osaamiseni breikkien suhteen. Vaikka ilmiöt olivat jo aiemmin tuttuja, sain työtä tehdessä huomattavasti selkeämmän kuvan siitä, kuinka eri tavoilla breikkejä voi käyttää ja tuottaa.

Aluksi haastetta toi se, että kirjoituksia breikeistä löytyi hyvin vähän tiedonhakuprosessin yhteydessä. En löytänyt sellaisia lähteitä, joista olisin saanut tukea työlleni. Pidän mahdollisena, että Yhdysvalloissa on tehty tutkimuksia breikkien käytöstä kantrimusiikissa, mutta käytössä olevista tietokannoista niitä ei löytynyt. Kantrin historiaankaan liittyen en löytänyt kuin muutaman teoksen, ja jouduin osittain kyseenalaistamaan niistä saamani tiedon. Pyrin kuitenkin noiden tietojen avulla selvittämään nimenomaan breikkienkäytön historiaa.

Laulun fysiologiasta kertominen oli sikäli helppoa, että aiheesta on kirjoitettu paljon. Pystyin kasaamaan tiedon useasta eri lähteestä. Fysiologiasta kirjoittaminen oli kuitenkin työn haastavin osuus siksi, ettei se ole ollut itselleni vahvin osaamisen alue. Vaikka laulun fysiologiaa käsiteltiin opiskeluaikana, en ollut sisäistänyt sitä käytännön tasolla niin vahvasti, että siitä kirjoittaminen olisi ollut luontevaa ja helppoa. Voinkin todeta, että tietämykseni laulun fysiologiasta vahvistui kirjoitusprosessin aikana.

Oli vaikeaa löytää breikeistä kertovaa laulukirjallisuutta. Jokaisessa lähteessä, jota tutkin fysiologiaosiota varten kerrottiin breikistä hyvin lyhyesti. Lähes poikkeuksetta näissä kirjoissa kerrottiin breikin olevan virheellistä äänenkäyttöä ja vaaraksi äänelle. Jouduin kyseenalaistamaan tämän tiedon, koska musiikinhistoriasta on löydettävissä paljon laulettua musiikkia, joissa on kuultavissa breikkien käyttöä. Jos breikkien käyttö olisi kaikissa tilanteissa vaaraksi äänelle, niin se tuskin olisi säilynyt tehokeinona tähän päivään saakka. Lähteet, joista sain tietoni fysiologiaosioon, ovat lähinnä klassisen laulun estetiikkaan perustuvia. Pop- ja jazzlaulun estetiikkaan perustuvaa laulukirjallisuutta olisikin mielestäni syytä olla enemmän.

Ei ole kuitenkaan vain klassisen laulun ilmiö pitää breikkejä keinona, jota ei tulisi käyttää. Olen keskustellut asiasta pop- ja jazzlaulajakollegoideni kanssa ja kuullut, että myös he ovat törmänneet tähän ilmiöön laulutunneillaan. Laulutunneilla on saatettu sanoa, että breikkejä ei missään nimessä saa tehdä, vaikka oppilas olisi itse halunnut asiaa harjoitella. Tämmöisiä kommentteja on tullut tilanteessa, joissa oppilas on tuonut tunnille kappaleen, missä kappaleen alkuperäinen esittäjä käyttää breikkejä. Tällöinen ajattelu on varmasti muuttunut paljon ajan myötä ja muuttuu varmasti vielä lisää, kun asiaa tutkitaan vielä laajemmin. Vaikka breikit voivat pahimmillaan olla ääntä tuhoava laulutekninen virhe, niin parhaimmillaan breikkien käyttö voi olla hieno tehokeino, jolla laulaja voi saada lisää ilmaisuvoimaa lauluunsa. Kyseessä on tehokeino, jonka käyttöä ei pitäisi kieltää vain siksi, että jossain jo ehkä vanhentuneessa tutkimuksessa on niin sanottu.

Breikkien käyttö ei ole vain kantrilauluun liittyvä ilmiö. Breikit ovat oleellinen osa eri kulttuurien kansanlaulua, mistä ne ovatkin lähtöisin. Myös populaarimusiikin laajalta kentältä löytyy paljon laulajia, jotka tehostavat lauluaan käyttämällä breikkejä. Tätä tehokeinoa käyttävät niin rocklaulajat kuin poplaulajatkin.

Valitsemisiani esimerkeissä on huomattavissa muun muassa se, että breikkejä voi tehdä niin matalilla kuin korkeillakin sävelkorkeuksilla. Harjoitellessani huomasin, että itselleni breikkien tekeminen on luontevinta matalammilla sävelillä. Se johtuu siitä, että tähänastisessa laulamissani olen käyttänyt lähinnä pää- ja keskirekisteriä. Joten aloittaessani breikkien harjoittelun aloin vahvistamaan myös rintarekisterin käyttöä.

Työni on kapea otos kantrilaulusta, mutta perehtynyt tutkimus yhdestä kantrilauluun liittyvästä osiosta. Tämä työ herätti mielenkiinnon vielä syvempään tutkimukseen. Mie-

lestäni aihetta olisi tutkia vielä ääntöväylän muokkausta, kantrilaulajien saundeja ja kantrilaulun fraseerausta. Tarkoituksena olisi laajentaa työtä viimeistään Ylemmässä ammattikorkeakoulu-tutkinnossa (YAMK), mutta aloitan tutkimustyön mahdollisesti jo aiemmin.

## Lähteet

Aalto, Anna-Liisa & Parviainen, Kati 1985. Auta ääntäsi. Keuruu: Otava.

Iivonen Antti, Aulanko Reijo & Vainio Martti (toim.) 2005. Monikäyttöinen fonetiikka, Helsingin yliopiston fonetiikan laitoksen monisteita. Helsinki: Yliopistopaino

Ikävalko, Tero 2011. Äänihuulilihaksen rooli lauluäänen muodostuksessa. Opinnäytetyö. Helsinki: Metropolia amk.

Koistinen, Mari 2003. Tunne kehosi – vapauta äänesi. Äänitimpurin käsikirja. Helsinki: SULASOL.

Laukkanen, Anne-Maria & Leino, Timo 1999. Ihmeellinen ihmisääni. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Malone, Bill C. 2002. Country Music, U.S.A. Austin: University of Texas Press

Nikander, Heini 2010. Klassista vai puhelaulua. Pro gradu -työ. Tampere: Tampereen yliopisto, Puheopin laitos.

Pugh, Ronnie 2006. Artikkelit ”No depression in heaven, country music in the 1930’s” kirjassa Country Music The Complete Visual History. London: Dorling Kindersley Limited.

Sadolin, Cathrine 2009. Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka. Suomentanut Jaakko Mäntyjärvi. Kööpenhamina: CVI Publications.

Savolainen, Erkki 2001. <http://www.finnlectura.fi/verkkosuomi/Fonologia/sivu162.htm> (luettu 18.11.2012)

Savolainen, Erkki 2001. <http://www.finnlectura.fi/verkkosuomi/selityks.htm#Keskivokaalit> (luettu 18.11.2012)

Weisberger, John 2006. Artikkel Rocky Road Blues, "Bluegrass Music's up and down journey" kirjassa Country Music The Complete Visual History. London: Dorling Kindersley Limited.

## Kappaleluettelo

Bill Monroe: Blue Moon Of Kentucky (All Time Greatest Hits 2011, Classic Music International)

Brad Paisley: She's Everything (Time Well Waisted 2005, BMG Music)

Dixie Chicks: Not Ready To Make Nice (The Essential Dixie Chicks 2002, Sony Music Entertainment)

Dixie Chicks: Sin Wagon (Fly 1999, Sony Music Entertainment Inc.)

Elton Britt: Chime Bells (Ridin' With Elton 2004, SOUNDIES)

Emmet Miller: Lovesick Blues (Western Swing, Texas (1928-1944) 1995, Frémeaux & Associés)

Hank Williams: Lovesick Blues (Hank Williams: 40 Greatest Hits 1978, Mercury Records, a Division of UMG Recordings, Inc.)

J.Karjalainen: Kolme cowboyta (J.Karjalainen Ja Mustat Lasit 1993, Poko Records Oy)

Jimmie Rodgers : Away Out on the Mountain (Best Of Jimmie Rodgers 2001, Mastersong)

Jimmie Rodgers: The Very Best Of (Goldenlane Records, 2009)

Jimmie Rodgers: Daddy and Home (Essential Jimmie Rodgers 1997, BMG Entertainment)

Jimmie Rodgers: Never No Mo' Blues (Essential Jimmie Rodgers 1997, BMG Entertainment)

Jimmie Rodgers: Rock All Our Babies to Sleep (Recordings 1927-1933 Disc D 2007, JSP Records)

Jimmie Rodgers: The Soldier's Sweetheart (Best Of Jimmie Rodgers 2001, Master-song)

LeAnn Rimes: Blue (Blue 1996, Curb)

Patsy Cline: Love Me Honey Do (Today, Tomorrow and Forever 1995, Start Entertainments Limited)

Patsy Cline: Lovesick Blues (Lovesick Blues 2012, Steel Music)

Patsy Cline: Walkin' After Midnight (Union Square Music, p2012)

Patsy Montana: I Wanna Be a Cowboy's Sweetheart (American Yodeling 1911-1946 1988, Trikont)

Pee Wee King: Tennessee Waltz ( Country's Greatest Hits 2010, Not Now Music)

Riley Pucket: Rock All Our Babies To Sleep  
(<http://www.youtube.com/watch?v=ib2xz8w2L9s>)

Riley Pucket: Sleep, Baby, Sleep (Sounds Like Jimmie Rodgers Disc A 2005, JSP Records)

Slim Whitman: Danny Boy (Slim Whitman - Country Legend 2011, X5 Music Group)

Slim Whitman: Indian Love Call (Cowboys 'n' Indians (US Cowboy & Indian Songs 1926-1960 2011, The Viper Label)

Slim Whitman: Tennessee Waltz ( Gods of Country – Slim Whitman 2011)



### **CD-äänite: analysoidut kappaleet**

Raita 1. Näyte1: Blue Yodel#1, Jimmie Rodgers

Raita 2. Näyte 2: Lovesick Blues, Patsy Cline

Raita 3. Näyte 3: Tennessee Waltz, Slim Whitman

Raita 4. Näyte 4: Tennessee Waltz, Pee Wee King

Raita 5. Näyte 5: Not Ready To Make Nice, Dixie Chicks

Raita 6. Blue Yodel#, Jimmie Rodgers

Raita 7: Lovesick Blues, Patsy Cline

Raita 8: Tennessee Waltz, Slim Whitman

Raita 9: Tennessee Waltz, Pee Wee King

Raita 10: Not Ready To Make Nice, Dixie Chicks

Tekijänoikeudellisista syistä äänite ei ole julkisessa jakelussa.