

OPETELLAAN SOVITTAMAAN!

Käytännönläheisiä ohjeita musiikin opiskelijoille kevyen musiikin soveltamisesta

LAHDEN AMMATTIKORKEAKOULU
Musiikin laitos
Esittävä musiikki
Opinnäytetyö
Kevät 2009
Milka Laine

Lahden ammattikorkeakoulu
Musiikin laitos

MILKA LAINE:

Opetellaan sovittamaan!
Käytännönläheisiä ohjeita musiikin opiskelijoille kevyen musiikin sovittamisesta

Esittävän musiikin opinnäytetyö, 23 sivua, 9 liitesivua

Kevät 2009

TIIVISTELMÄ

Tässä taiteellis-toiminnallisessa opinnäytetyössä aikomukseni on antaa lukijalle käytännön ohjeita kevyen musiikin sovittamisessa ja kertoa omasta oppimisprosessistani. Lähteinä työssäni käytin aiheeseen liittyvää kirjallisuutta sekä ajatuksia, joita kirjasin ylös sovittaja Jarkko Kiisken sovituskurssilta. Kurssi järjestettiin Musiikin laitoksella lukuvuonna 08–09.

Tähän opinnäytetyöhön liittyy myös käytännön osuus, joka sisältää omia sovituksiani kokoonpanolle, jossa oli perinteinen jousikvartetti, piano ja trumpetti. Valitsin nämä soittimet, koska pidän niistä erityisesti.

Tehtäväni on myös miettiä, mitä sovittaminen on ja mitä se pitää sisällään. Haluan rohkaista musiikinopiskelijoita kokeilemaan sovittamista, koska se kehittää muusikkoutta.

Avainsanat: musiikin sovittaminen, sovitukset, soitinnus

Lahti University of Applied Sciences
Faculty of Music

MILKA LAINE:

Let's learn to arrange music!
A small manual about arranging music

Bachelor's Thesis in Music Performance, 23 pages, 9 appendixes

Spring 2009

ABSTRACT

In this thesis my intention is to give advice in music arranging and also to tell about my own learning process through in an illustrative practical part. As resources for the practical part of this thesis I used literature about this area of music industry and thoughts on the lectures of arranger Jarkko Kiiski.

In the practical part of this thesis I included my own arrangements for an ensemble of two violins, a viola, a cello, a piano and a trumpet, which are instruments I especially like.

My intention is also to reflect on what music arranging is in general and what it includes and also to encourage others to try it because it helps develop freedom within the professionalism of an artist in general.

Key words: arranging, arrangements, instrumentation

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	MITÄ ON MUSIIKIN SOVITTAMINEN?	2
2.1	Sovitus palvelee musiikkia	2
2.2	Välineitä sovittamiseen	3
3	MITEN ALOITTAAN TYHJÄSTÄ?	4
3.1	Mitä aloittelevalta sovittajalta vaaditaan?	4
3.2	Työssä alkuun pääseminen	4
3.3	Aloittaminen	5
4	SOITTIMILLE KIRJOITTAMINEN	7
4.1	Yleistä	7
4.2	Komppiryhmä	8
4.3	Rummut	8
4.4	Basso ja kitara	9
4.5	Kosketinsoittimet	10
4.6	Muut soittimet	10
4.7	Partituurin tekeminen	15
5	OMA OPPIMISPROSESSINI	16
6	POHDINTA	20
	LÄHTEET	23
	LIITTEET	24

1 JOHDANTO

Tässä taiteellis-toiminnallisessa opinnäytetyössä pohdin kevyen musiikin sovittamista klassisen musiikin ammattiopiskelijan näkökulmasta. Työhöni liittyy käytännön osuus, jonka toteutin Musiikin laitoksella keväällä 2009. Se sisälsi omia sovituksiani kokoonpanolle, jossa oli trumpetti, piano, kaksi viulua, alttoviulu ja sello.

Tietoa sovittamisesta olen etsinyt alan kirjallisuudesta, jota löysin melko niukasti. Suurena apuna toimivat myös sovittaja Jarkko Kiisken luennot, joita pidettiin Musiikin laitoksella lukuvuonna 2008–2009. Tässä työssä esittämäni Kiisken ajatukset ovat näiltä luennoilta peräisin. Tärkein apukeino kuitenkin oli oma oppimisprosessini.

Olemme onnekkaita, että musiikin sovittaminen on keksitty, koska se on tarkoitettu juuri sinulle, joka olet siitä kiinnostunut. Minä kiinnostuin siitä siksi, koska minulle on helpompaa kävellä jo valmiiksi katettuun pöytään ja koristella se itse mielivärein ja uusin istumajärjestyksin. Musiikin sovittaminen on taiteenlajina rajaton. Jos se olisi ihminen, vannoisin ikuista ystävyyttä.

Sovittaminen on ikään kuin musiikin Amor: se yhdistää kaksi tekijää toisiinsa monipuolisin keinoin ja lähtemättömin vaikutuksin, kuulijan ja musiikin. Jokainen säveltäjä toivoo, että juuri hänen musiikkinsa ampuisi nuolen kuulijan sydämeen. Sovitus voi toimia liipaisimen laukaisijana. Jos tämän ymmärtää, on oikea asennoituminen sovittamiseen saavutettu. Tämän kysymyksen halusin ratkaista ennen kaikkea itseni vuoksi.

Mielestäni sovittaminen on aina ajankohtaista. Taito itsessään voi ohjailta kaiken musiikintekemisen kehittymistä. Erityisesti pidän sovittamista ja kevyttä musiikkia yleensäkin tärkeänä klassiselle muusikolle. Olisi hienoa, jos klassiset muusikot ymmärtäisivät käyttää monipuolista koulutustaan ja siitä saatuja tietoja ja taitoja hyväksi myös alalla, jota eivät välttämättä opiskele.

2 MITÄ ON MUSIIKIN SOVITTAMINEN?

2.1 Sovitus palvelee musiikkia

Voiko musiikin sovittamista kuvailla yhdellä lauseella? Yleisesti se tunnetaan kappaleen muokkaamisena haluttuun muotoon tai muokkaamisena tietylle kokoonpanolle. Mitä sovittamisprosessi pitää sisällään, ei ole yksiselitteistä. Rikky Rooksby kertoo kirjassaan ”Arranging songs — How to put the parts together”, että sovittaminen on apukeino kappaleen kuuloasun räätälöimiselle ja että mahdollisuuksia kappaleen sovittamiseen on rajattomasti. Lopputulos on yleensä aina itsensä näköinen, joka kuitenkin kunnioittaa kappaleen melodiaa, sanoja, rytmiä (tahtiosoitus ja tempomerkintä) ja harmoniaa. Näitä yhdistelmiä voidaan käyttää monin eri tavoin. (Rooksby 2007, 7.)¹

Lähes samaa mieltä on myös sovittaja Jarkko Kiiski. Kiiski (2008–2009) vertaa sovittamista kuvan värittämiseen: ”apuri” värittää taiteilijan maalaaman kuvan oman makunsa mukaisesti, ellei mitään ehtoja tai rajoituksia ole asetettu. Niitä voi asettaa esimerkiksi sovituksen tilaaja. Jos mitään rajoituksia ei ole, on kuvan värittäjällä vapaat kädet! Maailmassa on monia eri värejä, sävyjä, vivahteita sekä puuvärejä, maaleja... Käytä mielikuvitustasi!

Myös Rikky Rooksby puhuu väristä sovittamisen yhteydessä. Hyvä sovitus, joka on ajatuksella arkkitehturoitu, saa aikaan värejä, vaikka se olisi ulkoasultaan rakennettu jopa tavallisimmille rock- tai pop-soittimille. (Rooksby 2007, 6.)

Rooksby kertoo, että sovittamisen taito on näkymätöntä ja että taidokas työskentely ei saavuta kuulijaa suoraan. Esimerkkinä hän käyttää muun muassa erästä tiettyä

¹ Kaikki tässä opinnäytetyössä käytetyt suomennokset ovat tekijän.

kitaratekniikkaa, joka oikein toteutettuna ei saa kuulijaa huomaamaan, mitä tapahtuu. (Rooksby 2007, 10.) Vain oleellinen kuullaan. Sovituksen tekemisessä pitäisi olla sama päämäärä: sovituksen on palveltava musiikkia. Sovituksen pitäisi toimia Amorina kuulijan ja musiikin välillä; sen pitäisi saada kuulija ”rakastumaan” kappaleeseen. Kuulijan olisi ajateltava ensi tilassa hyvää kappaleesta, ei sovituksesta. Tämä on sovittamisen päämäärä.

2.2 Välineitä sovittamiseen

Sovittamiseen liittyy läheisesti käsitteitä, joita helposti sekoitetaan keskenään. Näitä ovat esimerkiksi *soitinnus* eli *instrumentaatio*, *muuntelu* eli *variointi* ja *transkriointi*. *Instrumentaatio* tarkoittaa kevyessä musiikissa yleisesti ottaen sitä, että alkuperäisversion soittimet korvataan muilla soittimilla. Esimerkiksi heavy-kappaleen soittimet voidaan kirjoittaa klassisille soittimille. *Variointi* musiikissa tarkoittaa yleensä, että kappaletta on muokattu jo selvästi erilaiseksi ja siihen on lisätty sävelletyt välisat tai introt. Uuden melodian kirjoittaminen sointujen pohjalta on säveltämistä, mutta harmoniastemman kirjoittaminen on sovittamista. Tähän yhteyteen liittyy vahvasti myös *transkriointi*. Tämä tarkoittaa yksinkertaisesti musiikin ylöskirjaamista, ”kopiointia” esimerkiksi notaation tai tabulatuurien avulla. Transkriointi on ikään kuin musiikin ”kuulopuhetta”, jota kirjataan ylös. Transkriointinilla saatetaan tarkoittaa taidemusiikin yhteydessä myös musiikin sovittamista, esimerkiksi sävellyksen instrumentin vaihtamista toiseen tai sovittamista muulle kuin alkuperäiselle kokoonpanolle.

Sovittaminen itsessään on hyvin laaja-alaista, eikä rajoja välttämättä ole laisinkaan. Välineinä voi käyttää soittimia ja kappaleita. Soittimille kirjoittamisessa on syytä tuntea soittimen fysiikkaa; äänialat, äänenkorkeudet, sointivärit, soittimelle mielekkäät rytmiset kuviot, kuin myös soittimelle mahdottomat rytmikuviot. Eli soitinten ominaisuuksien tunteminen on hyvin tärkeää. Lisäksi stemmojen pitäisi olla soittajalle mielekkäitä. Kannattaa seurata kunkin soittimen omaa olemusta ja omia luonteenpiirteitä ja kirjoittaa arvostelukykyä käyttäen. Kuitenkaan erikoisemmatkaan kokoonpanot ja stemmaideat eivät välttämättä ole huonoja ratkaisuja. Punaisina

lankoina sovittamisessa voi käyttää luomisen ja ideoinnin periaatteita. Monipuolisuus on sovittamisessa hyväksi. Mitä enemmän sisällössä on kontrastia, sitä rikkaammalta se kuulostaa.

3 MITEN ALOITTAAN TYHJÄSTÄ?

3.1 Mitä aloittelevalta sovittajalta vaaditaan?

Uutta asiaa opetellessa on aina aloitettava helpoimmasta, eikä sovittaminen ole tässä asiayhteydessä poikkeus. Taidon oppimisen kannalta on tärkeää, että tietäisi jotakin esimerkiksi soinnutuksesta ja soittimista tai muusta aiheeseen liittyvästä. Musiikin opiskelijalla nämä tiedot ovat usein jo olemassa. Hyvä neuvo ensikertalaiselle on aloittaa pienestä, esimerkiksi jostakin kansanlaulusta tai muusta melodiasista, ja keksiä tähän omat soinnut. Itse pidän vapaan säestyksen opettamaa sointujen käyttöä tärkeänä. Vapaan säestyksen osaaminen saattaa olla avuksi, koska sen perusidea, luovan itseilmaisun kehittäminen, on suoraan verrannollinen sovittamiseen. Jos kuitenkin vasta-alkajalla ei ole vapaasta säestyksestä kokemusta, suosittelen esimerkiksi pianon sointuoppaiden tutkimista. On hyvä opetella soittamaan halutulla soittimella ensin perussoinnut ja vasta tämän jälkeen muunnella niitä. Kappaleen perusasteiden ja niiden eri vaihtoehtojen tutkiminen ja muuntelu on hyvä keino harjoitella sovittamista. Tarkoin mietitty ja valmisteltu harmonia on yksi hyvän sovituksen kriteereistä.

3.2 Työssä alkuun pääseminen

Itse aloittaminen on hyvä tehdä mahdollisimman yksinkertaiseksi. Esimerkiksi kappaleen rakenteen ja alustavien sointujen suunnitteleminen eli luonnostelu voi olla tie sovitukseen lopulliseen muotoon. Kiiski (2008–2009) kertoo, että ennen aloittamista on hyvä miettiä seuraavia asioita: miksi sovitusta tehdään, mille kokoonpanolle se tehdään, minkälaisia resursseja on käytettävissä (esimerkiksi soittajien ammattitai-

to, harjoitusajat ja muuta) ja mitä sillä haetaan. Hyvää suunnittelua ei voi koskaan painottaa tarpeeksi, koska se säästää aikaa. Suunnittelu kannattaa tehdä jo alkuvaiheessa, ettei työ jäisi keskeneräisenä ”hyllylle” odottamaan valmistumista.

On myös hyvin mahdollista, että näitä kysymyksiä ei tarvitse edes miettiä. Omaksi ilokseen sovittaminen on yhtä mukavaa ja yhtä paljon taitoa vaativaa!

3.3 Aloittaminen

Alustavana työnä voi olla myös esimerkiksi komppien suunnittelu. Kiiski (2008-2009) kertoo, että oman sovituksen perusluonteen ei tarvitse mukautua kappaleen alkuperäisversioon; vaikka alkuperäisversio olisikin humppa, ei oman sovituksen tarvitse olla sitä. Koskaan ei voi liikseen muistuttaa, että sovittaminen on lähes rajatonta, joten omien makumieltymysten seuraaminen on niin paljon mahdollista kuin haluaa! Ei välttämättä kannata myöskään tyytyä aina ensimmäiseen vaihtoehtoon, vaan punnita erilaisia vaihtoehtoja.

Mielenkiintoinen on eräs Kiisken antama neuvo sovittamisen aloittajalle: kunnioita säveltäjää ja sanoittajaa. Itseään saa kuitenkin ”toteuttaa”. Sovittamisen miellän itse jonkinasteiseksi herrasmieslajiksi. Toisen työn kunnioittaminen on sovittamisessa yksi kauneimmista asioista, jonka voi tehdä.

Vokaalikappaleessa on kiinnitettävä huomiota siihen, ettei melodia ja sanojen merkitys muutu (vrt. latu – laatu). Melodia tulee asetella siis siten, että se kunnioittaa kappaleen sanoittajaa. Instrumentaaliversiossa melodian muokkaaminen on toki mahdollista. Melodiaa voi esimerkiksi varioida hyvän maun rajoissa. Kiisken mukaan sovitusta on hyvä kirjoittaa yhtäjaksoisesti, jotta ajatus pysyisi koossa. Tämä mahdollistaa myös sisällön yhdenmukaisuuden.

Itseensä luottaminen siinä mitä tekee, on kaiken tekemisen ydinkysymys. Kaikkea osaamistaan ei kuitenkaan tarvitse näyttää yhdessä kappaleessa. Täyteenkirjoitus

on sovittamiseen liittyvä paha tapa, joka useimmiten johtaa sekavaan lopputulokseen. Kiiski neuvoo olemaan vaatimatta liikoja itseltään.

Hyvällä suunnittelulla pääsee pitkälle. Kappaleen palaset ovat melodia, bassolinja, soinnut ja komppi. Rooksbyn ja Kiisken mietteet sovituksen palasista ja osista ovat samoja. Rooksby (2007) kertoo, että sovituksessa on monta ”palaa” – musiikillista tapahtumaa, jotka tukevat kappaleen ideaa ja jotka ilmentyvät luonnollisesti joko lead-vokaaleiden tai muiden instrumenttien kautta. Jokaista palasta kontrolloivat tietyt kriteerit. Palasessa on tai voi olla mm. melodinen, harmoninen ja rytmisen arvo, kesto ja äänenväri. (Rooksby 2007, 21.)

Sovittaminen ilman kokemusta saattaa vaikuttaa ylivoimaiselta. Omalla kohdallani olen huomannut, että ennakkoluuloton asennoituminen ja avoimuus ovat ohjanneet kehitystäni. Jokainen musiikinopiskelija tietää, mitä on tehokas harjoittelu: se vaatii kärsivällisyyttä ja kaikkien aistien yhteistyötä.

Mielestäni hyvin tärkeä elementti sovittamisen oppimisessa on musiikin kuuntelu ja kuulemansa analysointi. On hyvä pohtia, mitkä ainekset tekevät kappaleesta hyvän. Kaikki tiedot ja taidot ruokkivat toisiaan.

Kaikenlaisen musiikin sovittaminen on hyväksi monipuolisuuden kannalta. Rooksby (2007) osuu asian ytimeen kertoessaan, että sovittaminen on tavallaan aliarvioitua, vaikka se pitää sisällään monia eri taitoja, kuten taiteellisuutta ja luontaisen vaiston luomaa musiikin tajuntaa. Rooksby kertoo ilouutisen: näiden taitojen oppiminen ja kehittäminen on mahdollista muun muassa musiikin tutkimisen avulla. Populäärimusiikin viidenkymmenen vuoden historia on arvokas perintö nykyisille ja tuleville musiikin sovittajille. Tämä historia ei koskaan katoa, vaikka on mahdollisuus, että jotain siitä unohtuukin. Kaikki voidaan aina löytää uudelleen. Sovittaja voi löytää tästä historiasta tienviitan omaan, tunnusomaiseen sovittamiseen. (Rooksby 2007, 10.)

4 SOITTIMILLE KIRJOITTAMINEN

4.1 Yleistä

Sovituksen voi tehdä lähes mille soittimelle tai kokoonpanolle tahansa, mielensä mukaan. Aloitteleva sovittaja voi sovittaa ensikappaleensa esimerkiksi omalle soittimelleen, jonka mahdollisesti jo hyvin tuntee. Hyvä sovittaja tuntee ainakin hieman eri soittimien ominaisuuksia. Näin ollen loogisen ja soitettavissa olevan stemman tekeminen on mahdollista. Hyvä tapa on myös konsultoida jonkin soittimen soittajaa. Koska sovittamista voi harjoitella ja opiskella itsenäisesti, on maalaisjärki avuista tärkeimpiä.

Stemmojen tekemisestä Kiiski (2008–2009) kertoo näin: melodian voi tuplata harakitusti jollakin muulla soittimella, joko esimerkiksi oktaavia ylemmäksi tai vastavasti alemmaksi. Tämä antaa myös lisäväriä itse melodialle. Melodiaan voi kirjoittaa myös lisää-ääniä, vastamelodioita tai muita itsenäisiä melodioita. Stemmakirjoittamisessa voi huomioida muun muassa harmonian, rytmiikan tuottamisen, bassolinjan ja erilaisten iskujen ja riffien vaihtoehtoja tai yhdistelmiä. Näin sovitukseen tulee vaihtelevuutta ja mikä parasta – omintakeisuutta!

Mainioita oppaita käytännön tekemiseen ovat esimerkiksi Walter Pistonin *Orchestration* tai Daryl Runswickin *Rock, jazz & pop arranging – All the facts and all the know-how*. Runswick on koonnut kirjaansa tietoa eri soittimista, erilaisia tekniikoita ja metodeita edistääkseen sovittamisen perinnettä ja jaloa taitoa. Runswickin kirja kertoo lähinnä tekemisestä käytännön tasolla. Kirjassa perehdytään asiaan soitin soittimelta.

Yleisesti ottaen kaikki aiheeseen liittyvä kirjallisuus (esimerkiksi Terhi Pippurin opinnäytetyö 2008, *Sävellyksen sovittaminen pianolle – Kahdeksan erityylistä pop/rock-klassikkoa*, Metropolia AMK), kuten esimerkiksi sointuoppaat, klassisien soitinten oppaat ja soitinkoulut ovat käytännöllinen apu aloittelevalle kuin myös edistyneelle sovittajalle.

4.2 Komppiryhmä

Komppisoittimiin kuuluvat kosketinsoittimet, rummut, kitara ja basso, ja nämä yhdessä muodostavat siis komppiryhmän. Daryl Runswick kertoo kirjassaan, että komppiryhmä on jokaisen sovituksen ”perussäestysyksikkö” (basic accompanying unit), joka jo itsessään riittää kokoonpanoksi. Sooloinstrumentit, jouset, puhaltimet ja muut ovat lisäsoittimia, joita voi käyttää, jos on mahdollista. (Runswick 1992, 29.)

Kiiski opettaa, että komppiryhmälle on hyvä kirjoittaa yhteinen nuotti, josta käytetään nimitystä komppilappu. Komppilapussa täytyisi olla seuraavat tiedot: kaksi viivastoa (g- ja f-avaimet), metronomimerkintä ja komppi (esimerkiksi beat), sointumerkit, sekä bassolinja nuotein.

Kiiski jatkaa, että jos halutaan tietyn soittimen soittavan esimerkiksi melodiaa, kirjoitetaan se yläviivastolle ja sen alle soittimen nimi. Jos halutaan vastaavasti koko bändin soittavan tiettyä rytmiä, kirjoitetaan rytmi näkyviin viivastolle. Jos halutaan vaikka kitaran soittavan tiettyä sointukäännöstä, on ylin nuotti kirjoitettava viivastolle. ”Poikkiviivat” (flashit) viestivät tahtiosoituksesta. Taukoja ei siis saa niiden paikalle kirjoittaa! Soittajat tulkitsevat nämä nimensä mukaan tauoiksi, joiden aikana ei soiteta.

4.3 Rummut

Rumpujen tärkeyttä ei pidä aliarvioida. Runswick (1992) kertoo, että bassorumpu on historian saatossa ollut tärkein ”ajanjakaja” orkesterissa, riippumatta siitä, minäkalaisesta orkesterista on kysymys. Yleensä rumpalia pidetäänkin bändin peruspilarina.

’A drummer can do what a drummer can do’, kirjoittaa Runswick ja jatkaa kertomalla, että rumpaleilla, enemmän kuin muilla instrumentalisteilla on omat ominaisuuksensa, vahvuutensa ja heikkoutensa. Jotkut rumpalit ovat joustavampia kuin toi-

set, mutta jokainen rumpali soittaa mieluiten omalla tyylillään. Jotain muuta pyydettyä saattaa olla edessä kaaos. Kuitenkin, rumpalilta voi pyytää esimerkiksi tietynlaista filliä ja sen voi kirjoittaa komppilappuun. (Runswick 1992, 35.)

Pähkinänkuoressa: rummuilla on oma nuottiavaimensa, jolle kirjoitetaan (ei soivaa korkeutta). Hi-hat –nuotit tulee kirjoittaa viivaston yläpuolelle ja alapuolelle on kirjoitettava bassostemma. Rummuille voi toki kirjoittaa myös oman bassorumpustemmansa, mutta jos tätä ei ole, rumpali seuraa bassostemmaa. Usein käytetään rumpalin stemmassa tietynlaisia ”kertomerkkejä”, jotta jokaista samanlaista tahtia ei tarvitsisi kirjoittaa ulos. Stemmassa on hyvä mainita, millä kompilla rumpalin tulee soittaa (esimerkiksi beat, bossa nova, tango). Soitin on myös mainittava. Jos kappale halutaan soitettavan esimerkiksi vispilöillä, on se ehdottomasti mainittava nuotissa!

4.4 Basso ja kitara

Basso kuuluu myös jo mainittuun komppiryhmään. Hyvä basisti ja hyvät bassolinjat saavat musiikin elämään ja kukoistamaan. Runswickin (1992) mielestä bassolinjojen laatu syntyy kuitenkin siitä, että sovittaja jättää mahdollisimman paljon soittajan itsensä kehiteltäväksi. Kannattaa siis käyttää soitumerkkejä. Nuotissa on mainittava, onko tarkoitus soittaa stemma sähköbassolla vai kontrabassolla vai kenties jollakin muulla soittimella. Kiisken mukaan hyvä bassostemma pysyy viivaston sisällä, eli ei vaadi apuviivojen käyttämistä.

Kitaroita on paljon erilaisia. Keskeisimmät kitarat, joita kevyessä musiikissa käytetään, ovat sähkökitara ja akustinen kitara (sekä steel- että nylon-kielinen). Kitara ja sen sukulaissoittimet ovat aina olleet osana pop-musiikkia maailman joka kolkassa. Euroopassa ja Etelä-Amerikassa soitetaan espanjalaista kitaraa, Venäjällä balalaikkaa, Intiassa sitaria. Myös sähkökitara, joka keksittiin Yhdysvalloissa 1930-luvulla, levisi maailmanlaajuisesti. (Runswick 1992, 67.)

Kitarankin kohdalla tarkka instrumentti on basson tavoin mainittava nuotissa. Kitaristille riittävät useimmiten vain sointumerkit. Jos kitaristille halutaan kuitenkin melodiaa tai jokin tietty sointukäännös, on ne kirjoitettava viivastolle.

4.5 Kosketinsoittimet

Kosketinsoittimia voi käyttää hyvin monipuolisesti kevyessä musiikissa: soolosoittimena, säestyssoittimena, pienenä lisänä bändissä ja niin edelleen! Kosketinsoittimia on myös paljon erilaisia. Kaksi kosketinsoitinten päätyyppiä nykyaikana ovat syntetisaattorit ja piano. Seuraavaksi yleisin on elektroniset urut. Oma ryhmänsä ovat muut elektroniset pianot. Muut kuin syntetisaattorit ovat Runswickin (1992) mukaan soittimina kuolemassa sukupuuttoon, koska ne ovat niin helposti korvattavissa keinotekoisilla syntetisaattoreilla. (Runswick 1992, 55.)

Koskettimille voi kirjoittaa stemman joko sointumerkein tai nuotteina viivastolle – tai vastaavasti käyttää kummankin yhdistelmiä riippuen tietysti kosketinsoittajan roolista. Kiisken mukaan pianisti tai muu kosketinsoittaja siis täydentää muuta bändiä eli näin ollen on osa aiemmin mainittua komppiryhmää.

4.6 Muut soittimet

Muiden soittimien ryhmä on niin suuri, että käyn tässä läpi vain ehkä murto-osan niistä ja niiden alatyypeistä. *Puupuhaltimiin* lukeutuvat mm. *huilut* (piccolo, huilu, alto- ja bassohuilu sekä nokkahuilut), *oboet* (oboe, oboe d'amore, englannintorvi, fagotti ja kontrafagotti), *klarinetit* (Bb-, A-, C-, D- ja Eb-klarinetit ja bassoklarinetti) sekä *saksofonit* (sopranino, sopraano-, alto-, tenori-, baritoni- ja bassosaksofoni). Skaala on siis suuri, ja jokaisella soittimella on omintakeiset tekniikkansa ja sointivärinsä. Kiiski kertoo, että tuplaamalla jousia puupuhaltimilla tai puupuhaltimilla keskenään, saadaan aikaan mielenkiintoisia sointivärejä. Kiisken mielestä soittajan on tärkeä pitää mielessä instrumentin omat rajoitukset ja että kaikilla puupu-

haltimilla on omat persoonalliset äänensä ja voimakkuutensa eri oktaavialoissa. Puupuhaltimet soveltuvat mukavasti nopeisiin dynamiikkamuutoksiin.

Huilun ollessa matalassa rekisterissä on kokoonpanon balanssi huomioitava erittäin tarkkaan, koska alarekisteri ei ole voimakas. Huilu on notkea soitin, jolle sopii erilaiset juoksutukset ja joka toimii hyvin esimerkiksi jousisektion leadin vahvistajana. *Piccolohuilu* soi tavallista huilua oktaavin korkeammalta, vaikka sille kirjoitetaan-kin oktaavia alemmas kuin mistä se soi. Piccolon ylärekisteri on erittäin läpätunkeva, joten sitä ei kannata käyttää liiakseen. *Oboe* on Kiisken mukaan puupuhaltimista ehkä persoonallisim, nasaalin ja erottuvan sointinsa ansiosta. Oboen kanssa hyvä tuplauskumppani on muun muassa käyrätorvi. Kaksi oboeta unisonossa puolestaan vahvistavat toisiaan. *Klarinetin* ääni muuttuu ja muuttaa luonnettaan paljon eri rekistereissä. Lisäksi se sopii hyvin esimerkiksi jousien tuplauksena.

Kiiski kertoo, että puupuhaltimille on hyvä kirjoittaa sooloja tai vastaääniä, joissa on kuitenkin huomioitava kunkin soittimen paras mahdollinen soolorekisteri. Myös muiden soittimien tuplaus sopii puupuhaltimille. Sointumaton käyttäminen on myös mahdollista, mutta balanssien kanssa on oltava tarkka. Vaskien kanssa soittaessa puupuhaltimilla on hyvä olla yksi voimamerkki enemmän (esimerkiksi jos vaskilla on *mezzoforte*, on puupuhaltimilla oltava *forte*). Kiisken mukaan on myös mietittävä, miten sointuäänet jaetaan puupuhaltimille. On pidettävä huolta, että ”lead” eli melodiaääni on soittimella hyvällä alueella. Tärkeät ja vähemmän tärkeät äänet on myös mietittävä sektion sisäisen balanssin vuoksi.

Vaskisoittimiin luetaan muun muassa *trumpetti*, *pasuuna*, *käyrätorvi* ja *tuuba*.

Useimmat näistä soittimista ovat ns. *transponoivia soittimia*, kuten myös jotkut puupuhaltimistakin. On oltava siis tarkka, miltä korkeudelta tietty soitin soi ja miten sille kirjoitetaan. Runswick (1992) kehottaa huomioimaan erityisesti sen, että vaskille on kirjoitettava paljon taukoja. Soittimet ovat teknisesti niin raskasrakenteisia, että esimerkiksi 20 minuutin soittamisen jälkeen on mahdotonta soittaa enää ääntäkään. Runswick antaa omintakeisen neuvon: koska vaskisoittajat väsyvät helposti, on heille hyvä kirjoittaa yhtäjaksoista musiikkia enintään 32 tahdin verran ja tämän jälkeen taukoa vähintään 16 tahtia. Jos valmiissa sovituksessa vaskipuhalti-

milla on yhtäjaksoista soitettavaa yli 2/3, on stemmat mitä luultavimmin ylikirjoitettu. (Runswick 1992, 94.)

Siinä missä *trumpetille* voi kirjoittaa jopa erittäin nopeita kuvioita, eivät samat kuviot kuitenkaan sovi esimerkiksi *käyrätorvelle*. Trumpetin ominaisointi on erittäin kirkasta, ellei hieman läpätunkevaakin. *Englannintorvi* on lempeä-ääninen, kuten myös käyrätorvi. Käyrätorviseksiolle sopii esimerkiksi sointumatoitus. *Tuuballe* voi puolestaan kirjoittaa samaa tekstuuria kuin *pasuunoille*. Vaskipuhaltimia ja puupuhaltimia voi oivallisesti käyttää myös yhdessä, mutta hieman varoen.

Jousille kirjoittamisesta Runswickilla (1992) on kaksi eri viisautta. Ensimmäinen on, että jousille kirjoittaminen on äärettömän helppoa. Jousille voi kirjoittaa mitä tahansa, ja he soittavat mitä heille on kirjoitettu. Toinen viisaus on, että jousille kirjoittaminen on taidokasta käsityötä. Suuret säveltäjät ovat käyttäneet iäisyyden tämän käsityön hiomiseen ja ”täydellistämiseen”. Molemmat näistä viisauksista ovat totta. Jousisoittimiin kuuluvat *viulu*, *alttoviulu*, *sello* ja *kontrabasso*. *Viulun* ääniala on korkein, ja sille kirjoitetaan g-avaimelle. Orkesterissa (ja esim. kvartetissa) on yleensä kaksi eri ryhmää viuluja, 1. ja 2. viulu. *Alttoviulun* ääniala on sama kuin sellolla, vaikka sointiväri onkin melko erilainen. Sille kirjoitetaan yleensä c-avaimelle, mutta myös esimerkiksi g-avaimen käyttö on mahdollista. *Sellon* ”oma avain” on f-avain, mutta sille voi kirjoittaa myös c- tai g-avaimille rekisterin mukaan. Avaimen valintaa on mietittävä kuitenkin hyvin tarkasti. *Kontrabassolle* on kirjoitettava nuotit oktaavia korkeammalle, mistä se soi. Kontrabasson rooli bändissä (kevyessä musiikissa) on erilainen kuin orkesterissa. Kontraa tavataan yleensä esimerkiksi jazz-, latino- ja 50-luvun rokkibändeissä. Vaikka kevyessä musiikissa kontrabassolle riittää vain sointumerkit, on orkesterimusiikissa kirjoitettava kontrabassolle ”tavalliset” nuotit. Jousisoitintekniikoista Runswick mainitsee muun muassa *arcon*, *pizzicaton*, *akordit*, *huiluuänet*, *murtosoinnut*, *”bartók-pizzicaton”* ja *sordinosoiton*. (Runswick 1992, 113, 117–118.)

Viulustemmoihin voi kirjoittaa korkeaa tai matalaa melodiaa, vastamelodiaa, lähes mitä tahansa mahdollisuuksien ja resurssien mukaan. Jousille ominaista on ”matoitus”. Hämyisen tunnelman saa, kun esimerkiksi käyttää *tremoloa*. Myös hyvä teho-

keino on kirjoittaa jousille *unisonoa*. Energinen musiikki syntyy nopeahkoista murto-soinnuista. Jousille voi kirjoittaa yhtäläillä raskaita rytmejä kuin nopeita kuvioita. (Runswick 1992, 120–123.)

On mahdollista myös käyttää jousisoitinta soolosoittimena sovituksessa. Viulu ja sello ovat hyvin yleisiä tähän tarkoitukseen. Alttoviulu ja kontrabasso sen sijaan ovat harvinaisempia, mutta eivät mahdottomia! Kamarimusiikkikokoonpanojen, esimerkiksi kvartetin käyttäminen sovituksissa on melko yleistä. Lähes kaikki jousisoitinkokoonpanot ovat mahdollisia! Sovittaja voi tehdä niin kuin itse haluaa! (Runswick 1992, 125–126.)

Mielestäni dynamiikan käyttö varsinkin kamarimusiikkikokoonpanolla (esimerkiksi kvartetilla) on hyvä tehokeino. Dynamiikkojen käytöllä voi luoda erittäin laajan skaalan erilaisia kuulokuvia vaikka kvartetille, esimerkiksi intiimin salonkitunnelman tai jopa kamariorkesteria jäljittelevän vaikutuksen. Sovituksen soittajia kannattaa mahdollisuuksien mukaan harjoittaa. Yksi tärkeimmistä seikoista aloittelevalle sovittajalle on palautteen pyytäminen (esimerkiksi soittajilta, muilta sovittajilta). Soittajien konsultoiminen auttaa soitintuntemuksessa, ja se puolestaan kehittää työskentelyä.

On myös monia muita soittimia, joille voi musiikkia tehdä. Näitä voivat olla esimerkiksi *haitari*, *harppu*, *huuliharppu*, *kornetti* tai vaikkapa *panhuilu*! Jokaisella näillä soittimella on oma kirjoitustapansa, ja niitä voi tarpeen mukaan tutkia soitinoppaista. Tässä kuitenkin muutamia: *haitari* sopii tietynlaiseen musiikkiin, ja sille voi kirjoittaa vaikka sointumerkein ja niiden lisäksi vielä melodian. Haitarilla voi soittaa lähes minkälaisia sointuja tahansa kaikissa sävellajeissa.

Harpulle kirjoitetaan samoin kuin pianolle eli g- ja f-avaimille. Harpulle ominaisia (Runswickin mukaan hieman kliseisiä) kuvioita ovat esim. glissandot. Harpisti voi soittaa kahdeksan nuottia kerralla, neljä per käsi. Sointuäänien on oltava samassa oktaavissa, koska harpisti ei voi venyttää käsiään. Harpulla on mahdollista soittaa seitsemässä eri vireessä ilman ”erikoisvirityksiä”. Yleisesti ottaen harppu on soittimena lähes yhtä joustava kuin piano, edellämainittuja poikkeuksia lukuunottamatta.

Kornetti on melkein samanlainen kuin trumpetti, joskin soittimen rakenne on hieman erilainen. Kornetin sointi on trumpettia hieman pehmeämpää ja se on otettava sovituksessa huomioon. Kornetille kirjoitetaan kuitenkin täsmälleen samoin kuin trumpetille.

Huuliharppuja on kahdenlaisia: blues-harppu ja kromaattinen harppu ja niitä saamissa sävellajissa tahansa. Huuliharpuille voi kirjoittaa joko sointumerkein, melodiaa tai kumpaakin tai kummankin yhdistelmiä. Hyvät huuliharpistit saavat aikaan mitä ihmeellisimpiä ”taivutuksia”, ja he soittavat yleensä korvakuulolta. Huuliharpua pidetään siis ainoastaan kevyen musiikin soittimena. (Runswick 1992, 129–133.)

Perkussiot Runswick (1992) jakaa neljään eri ryhmään: virityksettömät osana rytmisektiosoitimia (latinalaiset soittimet), virityksettömät, joita käytetään lähinnä tehokeinoina (esimerkiksi satunnaisesti luomaan mahtipontisuutta), viritetyt soittimet sekä syntetisaattorisoiittimet (sähkösoittimet). Latinalaisia perkussioita ovat muun muassa *afrikkalaiset rummut*, *bongot*, *kastanjetit*, *kongat*, *guiro*, *marakassit*, *tamburiini* ja *triangeli*. Sovittaja voi rauhassa luottaa perkussionistin taitoihin: ei tarvitse välttämättä kirjoittaa edes rytmejä nuottiin, vain soitin riittää. Perkussionistin nuotti merkitään ”flashein”. (Runswick 1992, 77–82.)

Virityksettömiä soittimia, joita käytetään satunnaisesti, ovat muun muassa *bassorumpu* ja *symbaalit*. Nuottiin on hyvä kirjoittaa tauot näkyviin. Perkussionisti voi soittaa samassa kappaleessa monia eri soittimia, joten haluttu soitin on aina mainittava nuotissa! Soitinvaihtojen välillä on oltava taukoa.

Viritetyille perkussioille, kuten *vibrafonille*, *xylofonille* ja *marimballe* stemmat kirjoitetaan nuotein. *Timpanille* kannattaa antaa musiikkiosuuksia vain orkesterisovituksissa. Ensinnäkin, bändissä olevalla timpanin soittajalla ei välttämättä ole yhtä montaa instrumenttia kuin orkesterisoittajalla ja toiseksi niitä on vaikea kuljettaa paikasta toiseen.

Perkussioita on olemassa paljon erilaisia. Jos perkussiot kiinnostavat, kannattaa tutkia tarkemmin esimerkiksi soitinoppaita.

4.7 Partituurin tekeminen

Runswick (1992) antaa hyviä käytännön neuvoja partituurin tekemiseen. Ennen kirjoittamista kaikki sovituksessa käytetyt soittimet on laskettava tarkkaan, koska jotkut soittimet tarvitsevat kaksi viivastoa (esimerkiksi piano ja harppu). Jotkut soittimet puolestaan voivat ”jakaa” yhden viivaston, jos musiikki on yksinkertaista (esimerkiksi ykkös- ja kakkosviulu, sello ja basso, trumpetit, pasuunat, saksofonit, taustalaulut). Jokaisen soittimen divisi on kuitenkin kirjoitettava ulos. Divisien kirjoittaminen ja viivaston jakaminen eivät tietenkään ole pakollisia partituurissa. Ilmeisesti Runswick kehoittaa tähän ajan säästämiseksi.

Partituurin ensimmäisellä sivulla on oltava kappaleen nimi, sekä säveltäjän, sanoittajan että sovittajan nimet. Soittimilla on oma järjestyksensä partituurissa, mutta yhtä oikeata vaihtoehtoa ei kuitenkaan ole, vaikka partituurin kirjoittamisella onkin oma perinteensä. Soittimien on kuitenkin hyvä olla soitinperheittäin, esimerkiksi rytmisoittimet alimmaksi, vokaalit tai muut melodiaa soittavat ennen rytmisoittimia ja niiden ylle muut perheittäin halutussa järjestyksessä.

Sävelläjät ja klaavit kirjoitetaan jokaiselle sivulle. Tahtiosoitus tulee kirjoittaa vain ensimmäiselle sivulle. Rummuille ei tarvitse kirjoittaa klaavia tai sävelläjiä. Perkussioista vain viritetyille perkussioille on kirjoitettava klaavi ja sävelläji. Tahdit eivät saa olla visuaalisesti liian ahtaita (tahti tahdilta kirjoittaminen luultavasti edistää tätä enemmän kuin esimerkiksi soitin soittimelta kirjoittaminen)! Harjoitusnumerot tai -kirjaimet sekä tahtinumerot ovat hyvä olla partituurissa (kuten myös soittajien nuoteissa). Harjoitusnumerointi voisi alkaa jo kappaleen alusta ja uusi numero noin 16. tahdin välein. Partituurin sivulta kaksi lähtien on hyvä olla soittimien lyhennykset joka viivaston edessä – se helpottaa partituurin lukemista paljon! Jos partituurissa on suuri sivumäärä, on hyvä mainita jollakin sivulla (yläreunassa) myös kappaleen nimi. (Runswick 1992, 155–158.)

Edellä mainitut Runswickin neuvot ovat hyviä, jos kirjoitat partituuria käsin. Käsinkirjoittaminen saattaa olla kuitenkin melko työlästä ja hidasta, joten itse suosittelen käyttämään nuotinnusohjelmia. Lähes kaikki edellämainitut pakolliset ominaisuudet ilmestyvät partituuriin automaattisesti tai nappia painamalla. Soittajat, jotka mahdollisesti sovitustasi soittavat, ovat luultavasti enemmän mielissään tietokoneella kirjoitetusta kuin käsintehdyistä nuotista. On toki hienoa, että kaikki eivät halua kirjoittaa nuottejaan tietokoneella, vaan mieluummin kunnioittavat partituurin käsinkirjoittamisen hienoa perinnettä.

Kiisken partituuria koskeva neuvo saattaa olla yllättävä. Kannattaa asetella jokainen sivu eteensä ja vertailla niitä visuaalisesti, oli sisältö mikä tahansa. Jos jokainen sivu näyttää samanlaiselta, on sovitusta luultavasti täyteenkirjoitettu. On ihmeellistä, miten näinkin yksinkertaiset ”kikat” paljastavat jotakin tehdyistä työstä!

5 OMA OPPIMISPROSESSINI

Kiinnostuin sovittamisesta jo monia vuosia sitten, mutta aloin perehtyä aiheeseen syvemmin vasta opinnäytetyöni myötä. Tein aikoinaan myös omia sävellyksiä, mutta huomasin sovittamisen olevan itselleni sopivampaa, koska olin omien kappaleideni suhteen liian itsekriittinen. Ajattelin, että minusta on mukavampaa tehdä jostakin hienosta kappaleesta itseni näköinen kuin yrittää itse säveltää hieno kappale. Kiinnostukseni sovittamista kohtaan kasvoi, koska eri näkökulmien käyttäminen eri sovituksissa auttoi jopa löytämään uusia puolia itsestäni! Yleensäkin näkökulman miettiminen takaa jo ”puolivalmiin” tuloksen. Mietin itse usein näkökulmaa kysymällä itseltäni ”mitä jos”. Mitä jos tekisin tällä kertaa näin? Mitä jos valitsisin itselleni vähemmän ilmeisen ratkaisun? Kyllästyin itsessäni niihin samoihin piirteisiin, joita olin ”viljellyt” jo jonkin aikaa. Halusin näyttää jotain muuta.

Koko opiskeluni ajalla olen opiskellut myös teoreettisia aineita, joten on luonnollista, että ymmärsin jotakin soinnutuksesta ja muusta aiheeseen liittyvästä ennen so-

vittamisen aloittamista. Ennen ammattiopintoja äärettömän suuri apu minulle olivat pianotunnit (vapaa säestys), jotka osallaan saivat minut inspiroituneeksi sovittamisesta. Opin paljon uutta muun muassa soinnuista ja niiden asetteluista, eri kompeista ynnä muusta. Sain jonkin verran myös klassista oppia näillä tunneilla, mikä puolestaan sai minut ihastumaan pianon eri sointiväreihin. Käytän edelleen lähes ainoastaan pianoa sovitusten tekemisessä. Se, mitä opin kyseisillä pianotunneilla on saanut minut pitämään pianoa suuressa arvossa sovituksissani varsinkin tämän prosessin aikana. Lisäksi omalla kohdallani olen pitänyt hyvin tärkeänä myös sitä, että olen saanut tutustua monenlaiseen musiikkiin, sekä itse saanut soittaa monenlaista musiikkia.

Muistan aloittaneeni sovittamisen omasta jazz-bändistäni, jonka kanssa soitimme perusjazz-standardeja. Joistakin kappaleista tein (yritin tehdä) aluksi transkriptioita ja joihinkin erilaisia soinnutuksia. Yleisesti ottaen tunsin silloin lähinnä vain jousisoitinten ominaisuuksia, vaikka viulunsoittajana en välttämättä liiemmin osannut kirjoittaa hyvin muun muassa alttoviululle. Tämän prosessin aikana sain kuitenkin tutustua paljon muihinkin kuin juuri oman alani soittimiin, opin esimerkiksi kirjoittamaan myös puhallinsoittimille. Opin käyttämään järkeäni myös pianostemman tekemisessä miettimällä, minkälainen notaatio olisi visuaalisesti paras ja helpoin vaihtoehto pianistille. Näitä taitoja edistivät niin lukemani oppaat kuin myös Kiisken sovituskurssi, jossa käytiin muun muassa yksityiskohtaisesti läpi eri soittimia. Suurta osaa työssäni näyttelee myös Sibelius-nuotinnusohjelma, jota opettelin itse käyttämään. Tämä ohjelma oli osittainen apukeino, jolla opin kirjoittamaan eri soittimille. Oma prosesini on perustunut pitkälti omaan oppimiseen ja havainnollistamiseen. Olen sitä mieltä, että sovittamisen oppiminen perustuu jossakin määrin itsenäiseen ajatteluun ja asiaan liittyvään pohdintaan, sekä ongelmanratkaisu- ja huomiokykyyn. On varmaan jo päivänselvää, että sovittaminen on monien eri subjektien summa. Tietoja soveltamalla on mahdollista oppia itsenäisesti.

Sovituksissani pyrin kulkemaan omia polkuja ja etsimään kuulokuvia, jotka ovat ominaisia juuri minulle. Periaatteessa haluan yhdistellä klassista maailmaa (modernisuus) ja kevyttä tyyliä (sana ”periaatteessa” siksi, koska en halua leimautua tiettyyn muottiin). On luonnollista, että olen saanut paljon vaikutteita musiikista, josta

pidän, jota itse kuuntelen ja myös soitan. Henkilökohtaisesti pyrin välttämään tiettyjä ominaisuuksia, esimerkiksi musiikkia, joka on tehty moneen kertaan, ja liian ilmeisiä ratkaisuja.

Ovatko ”ominaispiirteet” asioita, joita ei voi välttää? Riippumattomuuden tavoittelu mistään tietystä tyylistä ei takaa sitä, etteikö joutuisi laitetuksi tiettyyn lokeroon. Ominaspiirteet saattavat esimerkiksi olla osa jotakin tiettyä tyyliä. Vaikka näin saattaisi tapahtua, on kaikilla silti oma allekirjoituksensa. Kiiskeni sanoin, niin monta on sovitusta kuin on sovittajaakin.

Työn tekeminen ei välttämättä aina suju halutulla tavalla tai lopputuloksesta ei saakaan sellaista kuin haluaa. Olen joutunut itsekin ”taistelemaan” asian kanssa, kun esimerkiksi eteenpäin siirtyminen on tuntunut mahdottomalta. Objektiiivista silmää on suotavaa käyttää hyväksi, jos eteneminen on vaikeaa. Objektiiivisen linssin läpi katsominen onnistuu parhaiten siten, että laittaa työn sivuun vähäksi aikaa. Vähän ajan kuluttua sovitus saattaa kuulostaa ihan erilaiselta. Jos mahdollista, kannattaa myös esimerkiksi nauhoittaa eri versioita ja vasta myöhemmin kuunnella ne. Ratkaisut saattavat kuuntelun jälkeen tuntua jo ilmeisiltä.

En varsinaisesti saanut itse sovituksiini paljon neuvoja, koska minulla oli yleensä vahva ennakkokäsitys siitä mitä teen. Sain toki rakentavaa palautetta soittajilta, jotka sovituksiani soittivat (muun muassa viulustemmojen rekisterin tarkempi miettiminen). Sovitusprosessit kuitenkin olivat erilaisia. Erästä kappaletta tein suhteellisen kauan (sovitus liitteenä), koska en heti löytänyt keinoja siihen, mitä halusin kyseisen sovituksen sisältävän. Tämän sovituksen suunnittelin aluksi vain ”puoli-valmiiksi”, ja loppua kohden edistyminen ei ollutkaan enää itsestäänselvää, vaikka minulla olikin suurpiirteinen idea olemassa. Jouduin miettimään paljon eri vaihtoehtoja, kunnes sain sovituksen valmiiksi. Alkuvaiheen suunnittelu on äärimmäisen tärkeää, kuten olen jo aikaisemmin sanonutkin. Yhden sovituksen suunnittelin pitkälti pääni sisällä, tietysti pianoa apua käyttäen. Valmiin sovituksen kirjoittaminen kesti pari päivää, mutta itse prosessi oli melko vaivaton. Kaikissa tekemissäni sovituksissa ilmenee jossakin määrin ominaispiirteeni, joita ovat pianon keskeinen rooli ja jonkinasteinen kromaattisuus.

Näitä piirteitä halusin tuoda esille varsinkin yhdessä sovituksistani, kappaleessa Karjalan kunnailta (liite). Kromaattisuus ilmenee jo kappaleen alussa, kun jouset soittavat pienen alkusoittonsa. Tämä alkusoitto on yhdeksän tahdin mittainen, mikä ei ole musiikissa välttämättä tavanomaista. Yleensä musiikkia, varsinkin viihdemusiikkia, kirjoitetaan sekä myös ajatellaan kahdeksan tahdin pätkissä, ja muut ratkaisut saattavat kuulostaa ”yllätyksellisiltä” tai omintakeisilta. Mielestäni klassisen modernin musiikin periaatteet ovat antaneet aineksia myös muiden tyylien kehittymiselle. Mitään ei enää vierasteta paljoa.

Halusin alun olevan myös kiinteän soinniltaan, sen vuoksi kirjoitin esimerkiksi yks- ja kakkosviulun stemmat samalle rekisterialueelle. Tämän pienen alkusoiton kirjoitin suhteelliseen hankalaan sävellajiin (G#-molli), koska halusin sen olevan puoli sävelaskelta korkeammassa sävellajissa kuin koko muu kappale on (G-molli). Yritin tällä ratkaisulla tuoda pianon sisääntuloon esille sanomaa ”tuntemattomista tunteista”, joita ei oltu vielä ääneen sanottu. Pianon rooli yleensäkin on suuri tässä sovituksessa.

Toinen pianon pienistä kadensseista alkaa jousten alkusoiton jälkeen. Septimit intervalleina miellyttävät kuulokuvaani ja ovat mielestäni erittäin hyviä tehokeinoja, joten kirjoitin näitä pianolle peräkkäin. Kumpikin pianokadenssi on soitettavissa mielen mukaan, näin ollen pianisti itse saa päättää esityksestään.

Pianon kadenssin jälkeen alkaa trumpetti (tai flyygelitorvi) soittaa kansanlaulun melodiaa jousten säestyksellä. Yhden kierron jälkeen soittaa piano toisen kadenssin, johon olen myös yrittänyt löytää moderneja piirteitä. Keskellä sovitusta on trumpetin improvisoitu soolo, jota piano säestää. Tämä on tuotu siis jazzmaailmasta, johon improvisointi kuuluu keskeisesti. Itse kappaleen melodian ajatus ei huku kaukaisuuteen pianon sointujen ansiosta, ja lisäksi trumpettisti saa soittaa itse niin kuin sillä hetkellä haluaa. Yllätyksellisyys jossakin muodossaan on mielestäni oma ominaispiirteeni, jota vaalin sydämellä. Improvisoidun soolon jälkeen soittaa trumpetti vielä melodian pianon ja jousten säestyksellä.

Avaimia oppimiseen ovat ajattelu, havainnointi ja tiedonhankinta. Mielestäni soittamista opitaan yhtäläillä spontaanisti kuin ei-spontaanistikin. Siinä missä koulutuksen ja opiskelun tuoma tietotaito edistää taidon oppimista, tuo arkinen ja käytännön viisaus työhön uutta näkökulmaa.

6 POHDINTA

Jotkut kevyen musiikin osaajat ovat kertoneet julmettuja mielipiteitään siitä, pysyykö klassinen muusikko toimimaan kevyen musiikin alalla. Klassinen musiikki halutaan asettaa tiettyyn muottiin, ja sen sääntöjä ja normeja pidetään liian ankarina kevyeen musiikkiin. Klassisen ja kevyen musiikin välisen eron tulisi väärinymmärryksiä olla kuin yö ja päivä.

Klassisen musiikin opiskelussa pyritään tekniikan harjoittelun ohella hakemaan musiikkia sisältä, etsimään jotain syvemmältä, pinnan alta. Musiikintuntemus kasvaa, taidot kehittyvät, ymmärrys laajenee. Musiikkiin poraudutaan syvemmälle, sen olemusta pohditaan. Ihminen oppii ja ymmärtää musiikkia kuin itsestään. Miksi nämä seikat tekisivät klassisesta muusikosta huonomman kevyen musiikin osaajan? Koulutuksen monipuolisuuden takia klassisella muusikolla on edellytykset tehdä musiikissa lähes mitä tahansa.

Kaiken musiikin soittamisessa ja tekemisessä on yleisesti tärkeää se, että tietää mitä tekee. Kevyessä musiikissa voi jättää klassisen musiikin sääntöjä käyttämättä, kunhan sen vain itse ymmärtää tehdä. On totta, että kevyellä musiikilla ei ole paljon rajoja muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta (esimerkiksi jazzissa on omat sääntönsä). Kevyen musiikin yhtälö perustuu siihen, tunteeko kuuliija olonsa yhtä rennoksi kuin kevyt musiikki itsessään on. Kevyttä ja klassista kuunnellaan usein ”eri korvin”, kummatkin tyyliä saavat aikaan erilaiset mielentilat. Näin ollen on helppoa kuvitella, että klassisen musiikin mielentilassa ei kevyttä musiikkia pystyisi soittamaan. Hyvä klassinen muusikko ei pidä sääntöjä itseisarvona, vaan musiikkia kaikkien korkeimpana.

Mielestäni sovittaminen vaatii ”sisäistä groovea” ja taitoa saada se paperille. Kaik-
kia keinoja ei voi välttämättä heti tietää, mutta kokemus auttaa eteenpäin. Voisin
hyvinkin neuvoa seuraamaan tuntemuksiasi, luottamaan itseesi sekä kuuntelemaan
sydämesi ja järkesi ääntä. Muista, että tietoja soveltamalla pystyt tekemään sovitus-
työtä.

Oma ”tietoisuudenkasvattajani” sovittamisessa on ehdottomasti ollut pianonsoitto.
Kävin pianotunneilla, vaikka opin paljon myös itsenäisesti harjoittelemalla. Minulla
oli suuri jano oppia uusia sointuja, sellaisia, joita en aiemmin ollut soittanut. Etsivä
löytää ja kolkuttavalle avataan. Minulle aukesi monia uusia ovia sointumaailmoihin
vain eri ratkaisuja kokeilemalla. Uutta minulle oli alussa myös se, että esimerkiksi
pianolla valmistellut soinnut kuulostivat jousien soittamana paljon erilaisemmilta.
Tämä on henkilökohtainen mielipiteeni, mutta jos jokin sointu kuulostaa pianolla
soitettuna hyvältä, kuulostaa se jousilla soitettuna erinomaiselta. Kiinnyin heti mitä
suurimmissa määrin jousisoitinten yhteistoimintaan. Tällaiset yksinkertaiset havain-
not inspiroivat minua mitä suurimmissa määrin ja tekivät minusta tämän prosessin
aikana onnellisen siitä, että saan harrastaa sovittamista. Uusia teitä löysin myös
siten, että kokeilin, toimivatko samat havainnot myös muiden soittimien kohdalla.
Jotkut toimivat ja jotkut eivät, mutta löysin aina jotakin uutta.

En edelleenkään voi painottaa liikseen alkuvaiheen suunnittelua. Huomasin omas-
sa työskentelyssäni sen, että jos en ollut suunnitellut sovitusta kunnolla, enkä kir-
joittanut sitä yhtäjaksoisesti, tahtoi se jäädä oman onnensa nojaan. Objektiivinen
silmäkään ei auttanut, koska minusta tuntui, että mitään ratkaisua ei löydy. Sopivia
ratkaisuja ei löytynyt pitkään aikaan ja ”jumiuduin” työssäni. Lopulta pystyin
avaamaan solmut, mutta kyseisen sovituksen alku- ja loppuvaiheen välille mahtuu
suuri hukkapala, jonka olisin voinut käyttää toisinkin. Kyseistä tapaa en kokemuk-
sesta suosittelen kenellekään.

Sovittamisen kaikki vaiheet ovat käsien ja pään yhteistyötä. Sisäiset ajatuksesi
muuttuvat musiikillisiksi ideoiksi, ideat saavat muotonsa notaationa, notaatio konk-
retisoituu abstraktiksi äänimassaksi, josta syntyy kuulijan oma kokemus, jonka

kuulija liittää omaan maailmaansa. Tämä kiertokulku koskee musiikkia *yleisesti*, oli kyse soittamisesta, säveltämisestä, sovittamisesta, mistä vain. Musiikilliset ideat syntyvät pään sisällä ja ajatukset muuttuvat teoiksi tiettyjen välineiden avulla.

Tällä opinnäytetyöllä haluan musiikinopiskelijoiden tietävän, että musiikin sovittaminen ei ole asia, joka siintää horisontin kaukaisuudessa sateenkaaren tuolla puolen. Se on taito, jota voit jo olemassa olevilla tiedoillasi toteuttaa. Tästä sinulle kehittyy kokemus, joka kehittää sinua sovittajana. Aloittaminen vaatii rohkeutta, mutta luota itseesi. Minä aloitin tyhjästä ja nyt olen jo monta kokemusta rikkaampi. Kaiken musiikin harrastaminen, oli kyse soittamisesta, säveltämisestä tai sovittamisesta, kehittää sinua myös oman instrumenttisi tai alasi taitajana.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet:

Pippuri, T. Sävellyksen sovittaminen pianolle - Kahdeksan erityylistä pop/rock-klassikkoa. Opinnäytetyö, Metropolia AMK.

Piston, W. 1976. Orchestration. Seitsemäs painos. Lontoo, Victor Gollancz Ltd. Lowe and Brydone.

Runswick, D. 1992. Rock, jazz & pop arranging. All the facts and all the know-how. Englanti: Faber Music Ltd.

Rooksby, R. 2007. Arranging songs. How to put the parts together. Yhdysvallat: Backbeat Books.

Internet-lähteet:

Muusikoiden.net -keskustelu. Saatavissa:

<http://muusikoiden.net/keskustelu/posts.php?c=47&t=95454&o=0>

Vapaa säestys –kotisivu. Saatavissa:

<http://www.vapaasaestys.net/index.php?ps=1&als=1>

Suulliset lähteet:

Kiiski, J. 2008–2009. Musiikin laitoksen sovituskurssi.

12

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

18

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

molto accel.

21

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit. . .

a tempo

27

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mf

f

mf

f

mf

f

33

Musical score for measures 33-40. The score includes parts for Tpt., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is B-flat major. The score shows dynamics of *mp* and *f*. The Vln. I part has a *V* marking above the first measure. The Vc. part has a *mp* marking below the first measure and a *f* marking below the last measure.

40

Musical score for measures 40-43. The score includes parts for Tpt., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The key signature is B-flat major. The score shows dynamics of *f* and *p*. A *cadenza* section is marked above the Pno. part in measure 41. The Pno. part has a *f* marking below measure 41 and a *p* marking below measure 42. The Vln. I part has a *p* marking below measure 41. The Vln. II part has a *p* marking below measure 41. The Vla. part has a *p* marking below measure 41. The Vc. part has a *p* marking below measure 41. The Pno. part has a *3* marking above measure 42. The Vln. I part has a *3* marking below measure 42. The Vln. II part has a *3* marking below measure 42. The Vla. part has a *3* marking below measure 42. The Vc. part has a *3* marking below measure 42. The Pno. part has a *3* marking above measure 43. The Vln. I part has a *3* marking below measure 43. The Vln. II part has a *3* marking below measure 43. The Vla. part has a *3* marking below measure 43. The Vc. part has a *3* marking below measure 43.

44

Tpt.

Pno. *rubato*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

47

Tpt.

Pno. *loco* *p* *f* *accel.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

6

Trumpet solo ad. lib.

50

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

rit.

a tempo

G7#9#5 F#7#9#5 E^bmaj⁷ B^bmaj⁷ Fmaj⁷/H

57

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

E^b/D /C B^bmaj⁷ Edim⁷/A A^b/D Gmadd⁹ Gmadd⁹/F Gmadd⁹/E^b D+ Cm⁷

65

Tpt.

Pno. Dadd^{9b} D Gmadd⁹

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

72

Tpt.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

79

Tpt.

Pno. *p*

Vln. I *dim. rit.*

Vln. II *dim. rit.*

Vla. *dim. rit.*

Vc. *dim. rit.*

10

88

Tpt.

Pno. *8va*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

94

The musical score for measures 94-97 includes the following parts and markings:

- Tpt.:** Treble clef, melodic line with a fermata over the final measure.
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), accompaniment with sustained chords.
- Vln. I:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *mp*, *cresc.*, *f* 3, and *p*, ending with a *morendo* hairpin.
- Vln. II:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *mp*, *cresc.*, *f* 3, and *p*, ending with a *morendo* hairpin.
- Vla.:** Bass clef, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *mp*, *cresc.*, *f* 3, and *p*, ending with a *morendo* hairpin.
- Vc.:** Bass clef, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *mp*, *cresc.*, *f* 3, and *p*, ending with a *morendo* hairpin.