

Iloa ja rytmiä mieskuoromusiikkiin

Rytmimusiikin lauluja mieskuorolle

Johannes Ahlvik

Examensarbete för musikpedagog (högre YH)-examen

Yrkehögskolan Novia

Jakobstad 2021

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Johannes Ahlvik

Koulutus ja paikkakunta: Ylempi ammattikorkeakoulututkinto, kulttuuri, Pietarsaari

Suuntautumisvaihtoehto: Musiikkipedagogi

Ohjaaja(t): Mikael Svarvar

Nimike: Iloa ja rytmiä mieskuoromusiikkiin.

Rytmimusiikin lauluja mieskuorolle

Päivämäärä 24.9.2021 Sivumäärä 49

Liitteet 6

Tiivistelmä

Opinnäytetyöni aiheena on tutkia millaiset musiikilliset elementit vaikuttavat kuorosovituksissa niiden laulettavuuteen. Tutkimuksessa pyrin selvittämään niitä asioita, jotka vaikeuttavat/helpottavat kuorosovituksen laulettavuutta harrastelijakuoron kanssa. Samalla tutkimus selvittää millaisia elementtejä rytmimusiikki sisältää ja miten ne ilmenevät kuoromusiikissa.

Saatujen tutkimustulosten pohjalta tutkimuksen yhtenä keskeisenä tavoitteena on luoda uutta suomenkielistä mieskuoromusiikkia rytmimusiikin elementtejä hyödyntäen. Tärkeänä tavoitteena tutkimuksessa on, että uudet teokset olisivat sekä taiteellisesti ja tasoltaan sellaisia, että harrastelijakuorot Suomessa voisivat ottaa uudet sävellykset omaan ohjelmistoonsa.

Tutkimusmetodinä käytän toimintatutkimusta. Tutkimus toteutetaan yhdessä mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa, joka laulaa ja tarkastelee tutkimuksen uusia sävellyksiä tutkijan johdolla. Tämän prosessin aikana tutkitaan sitä, miten sävellykset toimivat kokonaisuutena. Mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa tutkitaan myös sitä, miten yksittäiset stemmat uusissa kuorosävellyksissä toimivat. Harjoitusprosessissa tarkastellaan kuorolaisten kokemuksia siitä, onko uusissa teoksissa jotain sellaista, joka tekee laulamista helppoa/vaikeaa.

Opinnäytetyöstäni voidaan löytää tietoa siitä, miten harrastelijakuoroille kannattaa säveltää ja sovittaa musiikkia. Samalla opinnäytetyö pyrkii tarkastelemaan niitä elementtejä, jotka vaikeuttavat materiaalin laulettavuutta. Tutkimuksessa saatujen tietojen pohjalta on sävelletty kolme suomenkielistä mieskuoroteosta. Tutkimuksessa pyritään tarkastelemaan kriittisesti näiden sävellysten tarkoituksenmukaisuutta yhdessä mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa.

Tutkimuksen sävellykset ovat vapaasti käytettävissä tämän tutkimuksen ulkopuolellakin. Säveltäjän asianmukainen ilmoittaminen esimerkiksi konserttiohjelmassa on kuitenkin toivottavaa.

Kieli: suomi

Avainsanat: musiikki,kuoro,mieskuoro,säveltäminen

EXAMENSARBETE

Författare: Johannes Ahlvik

Utbildning och ort: Högre yrkeshögskoleexamen inom kultur, Jakobstad

Inriktning: Musikpedagog

Handledare: Mikael Svarvar

Titel: Iloa ja rytmiä mieskuoromusiikkiin.

Rytmimusiikin lauluja mieskuorolle

Datum: 24.9.2021 Sidantal: 49

Bilagor: 6

Abstrakt

Avsikten med mitt lärdomsprov är att undersöka hur olika musikaliska element påverkar körarrangemangens sångbarhet. I undersökningen försöker jag klargöra de faktorer som gör arrangemangen lättare eller svårare för amatörkörer. Samtidigt klargör undersökningen vilka element rytmusiken innehåller och hur dessa märks i körmusiken.

Med hjälp av forskningsresultaten är målet att skapa ny finskspråkig manskörmusik genom att använda element som finns i rytmusiken. En viktig målsättning i undersökningen är att de nya verken ligger på en sådan nivå att amatörkörerna kan de ta in de nya kompositionerna i sin repertoar.

Forskningsmetoden är aktionsforskning. Den genomförs tillsammans med manskören Laulu-Jaakot som under ledning av forskaren sjunger och kommenterar de nya kompositionerna. Under denna process undersöks hur kompositionerna fungerar som helhet samt hur de enskilda stämmorna fungerar. Under övningarna intervjuas körmedlemmarna om vilka faktorer som gör det lättare eller svårare att sjunga.

Genom mitt lärdomsprov får man mer kunskap om hur man komponerar och arrangerar musik för amatörkörer. Samtidigt framgår vilka faktorer som gör en komposition svårsjungen. För undersökningen har komponerats tre manskörverk. Kompositionernas ändamålsenlighet studeras kritiskt i samverkan med manskören Laulu-Jaakot.

Kompositionerna i denna undersökning får användas fritt under förutsättning att kompositören nämns.

Språk: finska

Nyckelord: musik, kör, manskör, komposition

MASTER'S THESIS

Author: Johannes Ahlvik

Degree Programme: Master of Culture and Arts

Specialisation: Music Pedagogy

Supervisor(s): Mikael Svarvar

Title: Iloa ja rytmiä mieskuoromusiikkiin.

Rytmimusiikin lauluja mieskuorolle

Date 24.9.2021 Number of pages 49

Appendices 6

Abstract

The topic of my thesis is to study the musical elements influencing vocal performance in choral arrangements. This study examines the features which make singing such arrangements easy and/or difficult for amateur choirs. It also examines the characteristics of rhythm music and considers how these can be manifested in choral music.

Based on findings obtained, one key objective here is to create new male voice choral music in the Finnish language by using elements of rhythm music. These new creations should be suitably artistic and musically attainable for amateur choirs in Finland to incorporate into their own repertoires.

A functional research method is applied here. The study is carried out with the assistance of male voice choir, Laulu-Jaakot who perform and examine the new compositions under direction of the researcher. We study how the compositions work as a whole. We also consider how each vocal part affects these compositions. Practice session also consider the experiences and challenges faced by individual choir members when performing these new works.

My thesis may be used to ascertain how to compose and arrange music for amateur choirs as well examine the challenging aspects when performing this music. This study highlights three Finnish-language songs composed for malevoice choirs and critically analyses the suitability of these compositions through practice session with Laulu-Jaakot.

The compositions in this study are readily available for public use. However, proper acknowledgement of the composer should be made, for instance, on concert programmes.

Language: finnish

Key words: music, choir, male choir, composing

Sisällysluettelo

1 Johdanto	1
1.1 Tavoite ja tutkimuskysymykset	2
1.2 Rytmimusiikki mieskuorossa ja tutkimuksessani	3
2 Tutkimusmenetelmät	5
2.1 Toimintatutkimus tutkimusmenetelmänä	5
2.2 Tutkimuksen läpiviennin mieskuoro Laulu-Jaakkojen avulla	6
3 Rytmimusiikin tunnuspiirteet	7
3.1 Rytmimusiikin juuret	7
3.2 Rytmimusiikki Suomessa	9
3.3 Rytmimusiikin elementit	10
3.3.1 Kysymys-vastaus-rakenne	11
3.3.2 Harmonia ja soitinjen funktionaalisuus	12
3.3.3 Backbeat	13
3.3.4 Kolmimuunteinen fraseeraus	14
3.4 Rytmimusiikin ja klassisen musiikin yhtäläisyydet	16
3.5 Rytmimusiikin ja klassisen musiikin erot laulumusiikissa	17
4 Musiikin sovittaminen harrastelijakuorolle	18
4.1 Mitä sovittamisessa tulee huomioida?	18
4.2 Harmonian merkitys sovittamisessa	20
4.3 Stemmojen kirjoittaminen kuorosovituksissa	22
4.4 Rytmimusiikin elementit kuorosovituksissa	23
4.5 Tekstin merkitys sovittamisessa/säveltämisessä	25
5 Uudet mieskuoroteokset	26
5.1 Ensimmäinen laulu: ”Huoleton laulaja”	27
5.1.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta ”Huoleton laulaja”-sävellyksen kanssa	30
5.1.2 ”Huoleton laulaja”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa	31
5.2 Toinen laulu: ”Aika juoksee”	32
5.2.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta ”Aika juoksee”-sävellyksen kanssa	35
5.2.2 ”Aika juoksee”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa	35
5.3 Kolmas laulu: ”Viimeinen laulu”	37
5.3.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta ”Viimeinen laulu”-sävellyksen kanssa ...	40
5.3.2 ”Viimeinen laulu”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa	41
6 Tulokset ja pohdinta	44
Lähdeluettelo	48
Liitteet	

1 Johdanto

Olen toiminut kahdeksan vuotta mieskuoro Lauulu-Jaakkojen taiteellisena johtajana ja tutkinut omana johtamiskautenani runsaasti mieskuoroille sävellettyä/sovitettua materiaalia. Mieskuoroille on sävelletty/sovitettu erittäin laajasti materiaalia ja hyvinkin erilaiset tyylilajit taipuvat mieskuoron laulettavaksi, kunhan laulajat ovat riittävän muuntautumiskykyisiä tarvittavaan tyyliin.

Mieskuorojen kattojärjestönä Suomessa toimii Mieskuoroliitto, joka on kiitettävästi julkaissut erilaista materiaalia mieskuorojen käyttöön maassamme. Perinteisesti mieskuoromusiikki on maassamme nojannut taidemusiikin säveltäjiemme tekemiin tilaustöihin, jotka ovat vielä nykyäänkin monen mieskuoron perusohjelmistoa. Viimeisien vuosien aikana on kuitenkin myös toisenlainen mieskuoromusiikki vallannut alaa mieskuorokentältä. Monista tunnetuista populaarimusiikin sävellyksistä on ryhdytty tekemään mieskuorosovituksia. Tämän lisäksi mieskuoroille on sävelletty myös paljon kokonaan uutta musiikkia (joka ei siis ole sovitus jostain jo olemassa olevasta teoksesta), joka sisältää rytmimusiikin elementtejä ja ovat luonteeltaan toisenlaisia verrattuina ns. perinteisempiin mieskuorosävellyksiin. Erityisesti mieskuoro Seminaarimäen mieslaulajat eli "Semmarit" on tehnyt maassamme rytmisemmästä mieskuoromusiikista tunnettua.

Lyhyesti voidaan todeta, että perinteisen klassisen ohjelmiston lisäksi on olemassa runsaasti rytmisempää ja kevyempää mieskuoromusiikkia, jota mieskuorot voivat halutessaan hyödyntää. Tässä yhteydessä tarkoitan kevyemmällä mieskuoromusiikilla uutta musiikkia, jota on sävelletty mieskuoroille rytmimusiikin elementtejä hyödyntäen, sekä sovituksia joissa olemassa oleva laulu on sovitettu mieskuorolle. Oma kokemukseni on kuitenkin se, että Suomessa tarjolla oleva ns. kevyempi ja rytmisempi materiaali (mieskuoroille) on erittäin haastavaa niille kuoroille, jotka ovat kauan laulaneet ainoastaan perinteisempää mieskuoro-ohjelmistoa. Sovitukset ja sävellykset ovat yksinkertaisesti liian haastavia laulettavaksi, vaikka ne taiteelliselta tasoltaan ovat mitä parhaimpia. Melodian nopea vaihtuminen stemmojen välillä, sekä vaikeat rytmilliset haasteet tekevät saatavilla olevasta kevyemmästä mieskuoromateriaalista sellaisen, että keskitason kuoron on vaikea hyödyntää

tätä ohjelmistoa. Haasteita rytmillisemmän materiaalin haltuunottoon kuorolle tuo myös tarkka rytmissä pysyminen. Perinteinen ja klassinen mieskuoro ohjelmisto nojaa vahvasti fraasijatteluun, kun taas rytmisessä musiikissa staattisempi rytmi tuo sille kuuluvat elementit esille.

Oma havahtumiseni siihen, että riittävän helppoa rytmimusiikkia mieskuorolle ei ole tarjolla tapahtui silloin, kun kuorolaisten toiveesta aloin kartoittamaan saatavilla olevaa materiaalia. Tutkimuksessani aionkin hyödyntää johtamaani mieskuoro Laulu-Jaakkoja, joille tulen säveltämään/sovittamaan lauluja, jotka sisältävät rytmimusiikin elementtejä kuorolle sopivalla tavalla. Ennen varsinaista sävellys/sovitustyötä on tarkoitukseni tutkia mihin asioihin minun pitää kiinnittää huomiota, jotta sävelletty/sovitettu musiikki palvelee tarkoitustaan. Toinen selvitettävä asia ennen varsinaista sävellys/sovitustyötä on perehtyminen siihen, mitkä tarkalleen ottaen ovat niitä musiikillisia elementtejä, jotka tekevät musiikista rytmisempää ja erilaisempaa verrattuna ns. klassisempaan ja perinteisempään mieskuoromusiikkiin.

Edellisissä kappaleissa käytän termiä sovitus ja sävellys, kun puhun tulevista mieskuoroteoksista. Haluan vielä täsmentää, että vaikka tutkimuksen lopputuloksena on tarkoitus luoda kokonaan uutta mieskuoromusiikkia, tulee tämä prosessi sisältämään sekä säveltämistä, että sovittamista osaltani. Vaikka teokset ovat kokonaan uusia on ajatukseni ensin pohtia sävellysten melodisia osuuksia ja tämän jälkeen pohtia sitä, miten kokonaisuus rakentuu kuorolle. Tämä tarkoittaa sitä, että joudun pohtimaan miten sovitan melodiset osuudet kuorolle ja miten harmoniat niiden ympärillä rakentuvat. Näin ollen prosessi tulee sisältämään sekä säveltämistä, että sovittamista ja usein vielä yhtäaikaaisesti.

1.1 Tavoite ja tutkimuskysymykset

Tutkimukseni tavoitteena on selvittää miten mieskuorolle kannattaa säveltää/sovittaa ns. kevyempää ja rytmisempää musiikkia. Mitä minun täytyy sovittajana/säveltäjänä ottaa huomioon, kun sävellän musiikkia kuorolle, jonka perusohjelmisto on perinteisemmässä ja klassisemmassa ohjelmistossa? Tulen tutkimaan erilaisten musiikillisten elementtien vaikutusta siihen miten ne vaikuttavat laulettavan sovituksen/sävellyksen vaikeustasoon.

Näitä musiikillisia elementtejä ovat: rytmit, harmoniat, stemmojen ambitukset sekä tekstin yhteys musiikkiin. Saadakseni näihin tutkimuskysymyksiin vastauksia tulen perehtymään laajasti saatavilla olevaan lähdemateriaaliin aiheesta. Toinen lähestymistapa on kokeilla johtamani mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa erilaisten musiikillisten elementtien vaikutusta laulettavan materiaalin vaikeustasoon. Tutkimuksen lopputuloksena minulla on tarkoitus säveltää/sovittaa mieskuorolle lauluja, joissa on huomioitu tutkimuksissa saatu tieto.

1.2 Rytmimusiikki mieskuorossa ja tutkimuksessani

Lyhyesti voidaan sanoa, että pyrkimyksenäni ja tutkimukseni tavoitteena on luoda uutta musiikkia mieskuorokentälle. Tämä tavoite nousee kokemuksestani, jonka olen saanut toimiessani mieskuoro Laulu-Jaakkojen taiteellisena johtajana. Sovitettua/sävellettyä musiikkia mieskuoroille löytyy runsaasti, mutta sellaista materiaalia, joka sisältäisi rytmimusiikin elementtejä meidän kuorollemme sopivalla tavalla, on ollut vaikea löytää. Monet niistä sovituksista/sävellyksistä rytmimusiikin puolelta, joita olemme kuorossamme käyttäneet, ovat olleet tilaustöitä tai ne on saatu käyttöön toiselta kuoronjohtajalta, joka on huomannut saman ongelman ohjelmiston kanssa ja päättänyt tekemään itse sovituksen/sävellyksen, joka on sisältänyt rytmimusiikin elementtejä keskitason kuorolle sopivalla tavalla. Uskoakseni haaste löytää sopivaa rytmimusiikin ohjelmistoa keskitason mieskuoroille on siis laajempikin Suomessa, eikä se kosketa ainoastaan johtamaani kuoroa. Keskitason mieskuorolla tarkoitan kuoroa, jossa kuorolaulaminen on useimmilla laulajilla ollut pitkään tärkeä harrastus ja monet ovat erittäin kokeneita kuorolaulajia. Tästä huolimatta vaikeuksia tuottaa esimerkiksi stemmojen oikeanlainen itsenäinen harjoittelu, jota erityisesti vaativampien kuoroteoksien laulaminen vaatii. Määrittelen keskitason kuoron myös sellaiseksi, jossa kuoronjohtaja joutuu harjoituksissa keskittymään paljon laulajien musiikillisten taitojen hiomiseen, koska monen laulajan taidot eivät tässä suhteessa ole riittävät. Itse määrittelen huipputason kuoron sellaiseksi, jossa jokainen laulaja pystyy itsenäisesti harjoittelemaan stemmoja ja samanaikaisesti kuoron yleinen musikaalisuus on niin korkealla tasolla, että kuoro pystyy keskittymään harjoituksissaan enemmän teosten musikaaliseen tulkintaan, kuin perusasioiden hiomiseen. Näitä perusasioita ovat mielestäni

erityisesti rytmisemmässä musiikissa tarkka rytmissä pysyminen sekä riittävän hyvä laulutekniikka, jotta oikeanlaisen sävelpuhtauden tuottaminen on mahdollista laulettaessa.

Kuten kirjoitin ensimmäisessä kappaleessa tulee tutkimustyöni sisältämään sekä säveltämistä että sovittamista. Kun puhutaan kuoromusiikista sisältää se minun näkemykseni mukaan aina sovittamista, vaikka teos olisikin kokonaan uusi. Sovittamisessa tärkeimmäksi kysymykseksi nousee ajatus siitä, kenelle sovitusta ollaan tekemässä. Timo Lehtovaara kiteyttää kirjassaan *Sovitusopas* asian selkeästi: "Kenelle sovitan? Tunnetko porukan, tiedätkö edes suunnilleen heidän taitonsa, osaatko kirjoittaa heitä kiinnostavaa satsia?" (Lehtovaara, 2014, 1). Tutkimuksen lopputuloksessa (uudet kuoroteokset mieskuorolle), minun täytyy huomioida kuoron taitotaso ja kirjoittaa sen mukaisesti musiikkia. Toinen yhtä tärkeä asia on kirjoittaa sellaisia stemmoja, että ne ovat sekä kuorolle, että musiikin kuuntelijoille kiinnostavia. Tutkimuksen tavoitteena on luoda aidosti sellaista ohjelmistoa, joka kiinnostaa sekä kuoroja, että yleisöä. Sellainen ohjelmisto, joka palvelee ainoastaan kuoron sisäistä kehittymistä on tärkeää ja sille on oma paikkansa, mutta tämän tutkimuksen tavoitteena on luoda täysipainoista taiteellista ohjelmistoa, jota keskitason mieskuorot voivat hyödyntää konserttiohjelmistonaan.

Tutkimuksessani tulen siis ensin selvittämään mikä tekee musiikista rytmimusiikkia. Toisin sanoen mitkä elementit ovat tyypillisiä rytmimusiikille ja mikä tekee sovituksesta/sävellyksestä sellaisen, että se voidaan kategorisoida rytmimusiikkiin kuuluvaksi. Tästä jalostan prosessiani siihen suuntaan, että pyrin selvittämään mitkä rytmimusiikin elementit ovat keskitason mieskuorolle helpompia omaksua ja mitkä elementit voivat tuoda sellaisia haasteita, että ohjelmisto on yksinkertaisesti liian haastava kuorolle. Tutkimuksen tavoitteena ei ole olla kaikenkattava selvitys rytmimusiikin ja klassisen musiikin eroista, mutta niiden käsittely pintapuolisesti on tärkeää, jotta voimme ymmärtää näiden eri tyyllilajien eron mieskuoromusiikissa. Tutkimuksen tavoitteena ei myöskään ole luoda jotain kuorokoulua, joka johdattelee kuoroa varovaisesti rytmimusiikin maailmaan. Tavoitteena on luoda mieskuoroille Suomessa mielenkiintoista ohjelmistoa, joka huomioi keskitason kuorojen taitotason, mutta on kuitenkin taiteellisesti mielenkiintoista.

Haluaisin vielä lyhyesti tiivistää niitä asioita, joihin pyrin tulevassa tutkimuksessani saamaan vastauksia. Millainen mieskuoro musiikki voidaan luokitella rytmimusiikiksi? Miten perinteiset/klassiset tyyliä eroavat kevyemmästä/rytmisemmästä tyylistä mieskuorossa? Mitkä asiat sävellyksissä/sovituksissa luovat niin suuret haasteet keskitason mieskuorolle, että kyseistä sävellystä/sovitusta ei voi käyttää kuoron ohjelmistossa? Edellä mainittua kysymystä pyrin lähestymään ensisijaisesti rytmimusiikin näkökulmasta, mutta tulen käymään läpi lyhyesti myös muita yleisiä haasteita kuorolaulamisessa, jotka ovat läsnä tyyliäriippumatta. Vaikka tutkimuksessani tulen havainnoimaan kuorolaisten harjoitusprosessia uusien sävellysten/sovitusten suhteen, ei tutkimukseni keskity oppimisprosessiin ja sen eri vaiheisiin. Pääpaino tutkimuksessani on keskittyä sovitukseen/sävellyksiin ja muokata niitä havaintojen perusteella. (Tästä lisää kappaleessa 2.)

2 Tutkimusmenetelmät

2.1 Toimintatutkimus tutkimusmenetelmänä

Tutkimuksessani tulen käyttämään tutkimusmenetelmänä toimintatutkimusta. Tutkimusmenetelmänä tämä on luonteva valinta tutkimukselle, joka tulee keskittymään konkreettiseen muutokseen käytännön työelämässä (Kananen, 2014, 11). Oma tutkimukseni keskittyy mieskuoromusiikin kehittämiseen, joten sitä kautta menetelmän valinta toimintatutkimukseksi on luonteva. Oma tutkimukseni alkaa ongelman identifioinnilla, arvioinnilla ja muotoilulla. Tämä helpottaa johdattamaan tutkimusta oikeaan suuntaan ja viemään tutkimusta eteenpäin halutulla tavalla. Ongelman tarkka määrittäminen on siksikin tärkeää, että ilman sitä ei voida löytää perusteltuja ja tarkkoja vastauksia ongelmaan (Kananen, 2014, 30). Koska itse toimin mieskuoron johtajana ja tutkimukseni keskittyy mainitun kuoromuodon musiikin kehittämiseen, olen itse ikään kuin sisältäpäin tutkimassa tutkimuksessani esiin nostettuja ongelmia. Myös tämä piirre on ominaista toimintatutkimukselle ja on tärkeä voimavara kyseiselle tutkimusmenetelmälle (Kananen, 2014, 11). Toimintatutkimus on siinäkin mielessä perusteltu tutkimusmenetelmä, koska olen itse mukana toiminnassa, jota tutkin (Kananen, 2014, 28).

Jorma Kananen kirjoittaa kirjassaan "Toimintatutkimus kehittämistutkimuksen muotona" seuraavasti: "Toimintatutkimuksessa pyritään saamaan aikaiseksi muutos ($X_1 \rightarrow X_2$). Muutos edellyttää muutettavan ilmiön (X_1) tuntemista ja siihen vaikuttavien tekijöiden selvittämistä ($X_1 \rightarrow X_n$)" (Kananen, 2014, 12). Jotta pystyn samaan aikaan tutkimuksessani tavoiteltua muutosta, tulee erilaisten lähdemateriaalien käyttö olemaan keskeisessä asemassa omassa tutkimuksessani. Lähdemateriaalin avulla pyrin selvittämään niitä elementtejä, jotka vaikeuttavat kuoromusiikissa laulettavuutta ja sitä kautta kaventavat erityisesti harrastelijakuorojen mahdollisuuksia laulaa sitä ohjelmistoa, joka sisältää näitä elementtejä. Oma roolini tutkijana on toimia eräänlaisena muutosagenttina, joka pyrkii havainnoimaan tutkimuksessa esiin tulevat ongelmat ja löytämään niihin perusteltuja ratkaisuja (Kananen, 2014, 28).

2.2 Tutkimuksen läpivienti mieskuoro Laulu-Jaakkojen avulla

Mieskuoro Laulu-Jaakot, jonka taiteellisena johtajana olen toiminut vuodesta 2013 lähtien, tulee olemaan se yhteisö, jossa suoritan ja toteutan oman tutkimukseni. Tarkoitukseni on testata tällä nimenomaisella kuorolla säveltämiäni/sovittamiani uusia kuoroteoksia ja tehdä havaintojen perusteella tarvittavia muutoksia sävellyksiin/sovituksiin. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että kuoroteoksen valmistuttua käyn niitä läpi kuoron kanssa. Ensimmäiseksi käyn läpi sovituksen/sävellyksen stemmat kuoron kanssa yksitellen ja tarkastelen miten teoksen stemmat ovat laulajien omaksuttavissa. Tulen kiinnittämään huomiota siihen, miten laulajat kokevat omat stemmansa laulettaviksi ja onko niissä sellaisia kohtia, jotka ovat vaikeasti omaksuttavissa. Tässä vaiheessa on tärkeää myös kuunnella laulajien kommentteja siitä miten helpoksi/vaikeaksi he kokevat oman stemmansa. Seuraava askel on kokeilla sävelletyn/sovitettun teoksen kokonaisuutta kuoron kanssa ja jälleen havainnoida miten kuorolaiset kokevat laulettavan musiikin. Joskus nimittäin käy niin, että kun jonkun ryhmän stemma yksinään laulettuna tuntuu helpolta, vaikeutuu se tuntuvasti, kun muut stemmat tulevat mukaan. Tämä voi johtua esimerkiksi siitä, että kyseisen stemman äänistä jokin sävel on harmonisesti vaikeasti laulettava suhteessa muihin ääniin. Toinen hankaluutta tuottava seikka voi myöskin olla se, jos jonkin yksittäisen stemman rytmi poikkeaa huomattavasti

muista stemmoista. Havainnointi ja siitä seuraavat mahdolliset muutokset sävellyksissä/sovituksissa perustuvat siis siihen mitä itse havaitseen, kun käyn sävellyksiä/sovituksia läpi Laulu-Jaakkojen kanssa. Toinen tärkeä seikka on kuorolaisten omat reaktiot ja havainnot musiikista ja niiden kirjaaminen ylös harjoitustilanteessa. Haluan kuitenkin muistuttaa siitä, että tutkimuksen tavoitteena ei ole luoda helppoa ”kuorokoulua” rytmimusiikin maailmaan, jossa kaikki musiikilliset haasteet on poistettu. Musiikillisia haasteita saa ja voi olla sävellettävissä/sovitetuissa teoksissa, mutta niiden täytyy olla sellaisia, että ne ensisijaisesti palvelevat teoksen taiteellista tarkoitusta ja samanaikaisesti sellaisia, että ne ovat kuorolaisten omaksuttavissa. Vaikka tutkimuksen tavoitteena on luoda ja kehittää uutta musiikkia mieskuorokentälle keskitasoisien harrastelijakuoron ehdoilla pyrin tutkimuksessani kuitenkin siihen, että sävelletyt/sovitetut teokset olisivat taiteellisesti mielenkiintoisia.

3 Rytmimusiikin tunnuspiirteet

Rytmimusiikki on käsitteenä erittäin laaja ja samanaikaisesti tällä käsitteellä voidaan tarkoittaa hyvinkin eri tyylistä musiikkia. Esimerkiksi rock ja jazz ovat musiikkityyleinä hyvinkin erilaisia, mutta molemmat musiikin lajit voidaan yhtenäisesti kategorisoida rytmimusiikiksi. (Kurkela, 2018.) Tämän vuoksi pyrin tässä kappaleessa havainnoimaan yleisellä tasolla rytmimusiikin tunnuspiirteitä ja sen musiikillisia elementtejä. Pyrin lisäksi tarkastelemaan rytmimusiikin ja klassisen musiikin yhtäläisyyksiä/eroja.

3.1 Rytmimusiikin juuret

Jotta voimme tarkastella rytmimusiikkia laajempänä käsitteenä on meidän tärkeä ymmärtää, että rytmimusiikin juuret luovat pohjan sille musiikilliselle maailmalle, jonka rytmimusiikki muodostaa. Rytmimusiikissa tyylit ovat kehittyneet, kun erilaiset musiikilliset vaikutteet ja traditiot ovat kohdanneet ja niistä on syntynyt uutta musiikkia, joka on kategorisoitu uudeksi rytmimusiikin tyylilajiksi. (Hapuoja, 2015, 111.) Monesti myös erilaiset yhteiskunnalliset tapahtumat ovat olleet keskeisessä asemassa rytmimusiikin kehittämisessä (Jalkanen & Kurkela, 2003, 15–17).

Rytmimusiikin syntyminen ja sen kehittyminen pohjautuu vahvasti kahden erilaisen musiikkikulttuurin kohtaamiselle. Eurooppalainen ja afrikkalainen musiikkikulttuuri kohtasivat Yhdysvalloissa ja 1800-luvun lopussa tästä kohtaamisesta syntyi uudenlaista musiikkia, jota alettiin kutsumaan blues-musiikiksi. (Tabell, 2004, 54.) Eurooppalaisesta musiikkiperinteestä liitettiin mukaan seuraavia elementtejä: diatoninen asteikko, kirkkomusiikki, soittimet ja niiden käsittely sekä soinnutus. Afrikkalaisesta musiikkiperinteestä taas yhdistettiin mukaan seuraavia elementtejä: perusrytmi, polyrytmiikka, laulutapa sekä improvisointi. (Haavisto, 1991, 14.) Polyrytmiikalla tarkoitetaan sellaista rytmiikkaa, jossa kaksi tai useampi erilainen rytmi soivat yhtäaikaaisesti. (Melakoski, 1970, 14). Polyrytmiikka on jäänyt monipuoliseksi perinnöksi rytmimusiikkiin (Melakoski, 1970, 12).

Alun perin rytmimusiikki pohjautui vahvasti improvisoinnille, jonka tärkeimpiä elementtejä olivat rytmi ja melodia. Harmonia jäi näiden jalkoihin ja rytmimusiikin alkuvaiheilla hyödynnettiin lähinnä toonikaa, subdominanttia ja dominanttia harmonian luomisessa. Harmonia alkoi kuitenkin kehittyä, kun musiikkia alettiin sovittamaan tarkemmin isompien soittajaryhmien tarpeisiin. Erityisesti swingmusiikki 1930-luvun lopulla vei harmoniaa monipuolisempaan suuntaan. (Melakoski, 1970, 171–172.)

Rytmimusiikin historiasta voitaisiin poimia moniakkin tärkeitä yksityiskohtia mukaan kirjoitukseen, mutta koska se ei ole tämän tutkimuksen ydinaihe, pidättäydyn kirjoittamaan rytmimusiikin historiallisista vaiheista vain lyhyitä välähdyksiä, joita itse pidän tärkeinä. Kuten aikaisemmissa kappaleissani olen kirjoittanut, on rytmimusiikki kehittynyt suurelta osin erilaisten musiikillisten kulttuurien kohtaamisissa. Tämän vuoksi haluan nostaa kirjoituksessani esille The Beatles-yhtyeen, joka sijoittuu rytmimusiikin historiassa 1960-luvulle. The Beatles-yhtyeen myötä uudenlainen beat-tyylinen rytmimusiikki sai alkunsa. Tässä tyyliä lajissa rytmilliset painotukset ovat aikaisempien rytmimusiikin tyyliä lajien mukaisesti tahdin heikoimmilla osilla eli toisella ja neljännellä iskulla. Swingistä poiketen beat-tyylisessä musiikissa tavoiteltiin kuitenkin kolmijakoisuuden sijaan rytmillistä tasajakoisuutta. (Hapuoja, 2015, 112.) Beatlesin merkitys rytmimusiikin monipuolistumiselle on keskeinen sen vuoksi, että he loivat musiikillaan vahvan pohjan uudelle

rytmimusiikille. Beatles sekoitti myös erilaisia musiikillisia ja kulttuurillisia elementtejä musiikkiin ja edesauttoi siten rytmimusiikin kehittymistä. (Johannson, 2017, 172–177.) The Beatles ja ylipäätään brittiläinen popmusiikki on ollut suuressa roolissa myös musiikkihistoriallisesti, koska heidän musiikkinsa vaikutti vahvasti rockin syntymiseen ja kehittymiseen (Mäkelä, 2011,81). Huomionarvoinen havainto on kuitenkin se, että vaikka The Beatles ja muut beat-tyylisuunnan edustajat halusivat luoda uudenlaista beat-tyylistä musiikkia, olivat niiden musiikilliset juuret ja vaikutteet afroamerikkalaisessa musiikkitraditiossa. Voidaankin siis todeta, että esimerkiksi The Beatles sai runsaasti musiikillisia vaikutteita Amerikasta, minkä pohjalta he loivat uudenlaista musiikkia. Tämä uudenlainen musiikki nousi suureksi kulttuurilliseksi vientituotteeksi, joka puolestaan saavutti Amerikan ja vaikutti siellä synnyttämään uudenlaisia musiikillisia aaltoja. (Mäkelä, 2011, 80–81.)

3.2 Rytmimusiikki Suomessa

Suomessa rytmimusiikin muotoutuminen sellaiseksi kuin me sen nykyisin tunnemme on seurausta kolmen erilaisen musiikillisen tradition kohtaamisesta maassamme. Suomessa taide-, kansan ja afroamerikkalaisen musiikin sekoittuminen ja fuusioituminen ovat luoneet musiikillisen pohjan suomalaiselle rytmimusiikille. (Jalkanen, 1996, 208.) Suomessa musiikilliset vaikutteet tulivat suurimmaksi osaksi idästä aina 1900-luvun alkupuolelle saakka. Amerikkalainen musiikkiperinne alkoi kuitenkin vaikuttamaan suomalaiseen rytmimusiikkiin yhä enenevässä määrin 1920-luvulta lähtien. (Mäkelä, 2011, 16.) Puhuttaessa erilaisista musiikkikulttuureista on tärkeää ymmärtää, että musiikillisten kulttuurien sekoittuessa tulee niistä vahva osa kansallista kulttuuria (Mäkelä, 2011, 25). Esimerkiksi tango mielletään musiikiksi, joka on suomalaista musiikkia aidoimmillaan, vaikka tango on alun perin lähtöisin Etelä-Amerikasta ja Suomessa siihen on sekoittunut vaikutteita venäläisestä ja keski-eurooppalaisesta musiikista (Mäkelä, 2011, 28).

Suomeen amerikkalainen musiikkitraditio rantautui erilaisten muotitanssien ja uutuuskappaleiden muodossa. Musiikki koettiin hyvin erilaiseksi perinteiseen eurooppalaiseen musiikkitraditioon verrattuna ja sitä kautta se kiehtoi ihmisiä. Tämä

edesauttoi uudenlaisen musiikkikulttuurin vakiintumista osaksi suomalaisen musiikin kenttää. (Jalkanen, 1996, 212.) Amerikkalainen musiikki koettiin Suomessa modernina ja siitä innostuneet pyrkivät karistamaan omasta musiikillisesta toiminnastaan kokonaan eurooppalaisen aineksen. Tämä näkyi ja kuului esimerkiksi siinä, että orkestereiden ohjelmistoja pyrittiin amerikkalaistamaan, sävellyksien melodiikassa pyrittiin suosimaan pentatonisia kulkuja ja harmoniat siirtyivät noudattamaan nelisointuharmonioita. (Jalkanen & Kurkela, 2003, 278–279.)

Yksi tärkeä osa suomalaista musiikkikulttuuria on suomalainen iskelmämusiikki. Vielä 1930-luvulla iskelmämusiikki oli hyvin voimakkaasti kansallisen perinnesävellyksen väritystä ja siinä oli vain hiukan tuulahduksia afroamerikkalaisesta musiikkiperinteestä. Suomalainen iskelmämusiikki kuitenkin muuttui radikaalisti sotien jälkeen, jolloin siinä alkoi yhä enemmän löytyä amerikkalaisen musiikkiperinteen sävyjä. (Jalkanen, 1992, 224–226.) Kaksi erilaista musiikkitraditiota kohtasivat Suomessa, kun 1950-luvulla tehtiin venäläisistä romansseista uusia suomalaisia jazziskelmiä pohjustamalla ne kolmimuunteisilla swingtaustoilla (Jalkanen & Kurkela, 2011, 450). Suomessa siis sekoittuivat rytmimusiikissa hyvinkin erilaiset musiikilliset traditiot. Tärkeä on silti muistaa, että merkittävä tekijä sille, että Suomessa voitiin saada yhä enemmän kansainvälisiä vaikutteita musiikkiin, mahdollistui äänilevyteollisuuden myötä (Melakoski, 1970, 180–181).

3.3 Rytmimusiikin elementit

Rytmimusiikissa on monia erilaisia tyyllilajeja, jotka ovat aikojen kuluessa kehittyneet ja sekoittuneet keskenään. Tämä vaikuttaa siihen, että joskus voi olla vaikea havainnoida missä rytmimusiikin tyyllilajissa liikutaan, kun tyyllilajin keskeisimmät piirteet häviävät musiikista. (Hapuoja, 2015, 109.) Pyrinkin tässä kappaleessa käsittelemään yleisellä tasolla rytmimusiikin tunnusomaisia elementtejä sen sijaan, että keskittyisin tarkastelemaan erilaisten rytmimusiikin tyyllilajien tunnuspiirteitä.

3.3.1 Kysymys-vastaus-rakenne

Yksi rytmimusiikin elementeistä on ns. kysymys-vastaus-rakenne, joka pohjautuu afrikkalaiseen musiikkitraditioon. Kysymys-vastaus-rakenne on syntynyt, kun esilaulaja on laulanut tai soittanut "kysymyksen" ja muu ryhmä on vastannut tähän kysymykseen, joko soittaen tai laulaen. (Tabell, 2004, 54.) Perinteisessä blues-musiikissa nämä kysymys-vastaus-rakenteet ovat noudattaneet neljän tahdin periodeja, jossa neljä tahtia muodostavat kysymykseen ja vastaavasti neljä vastauksen. (Tabell, 2004, 56.) Perinteinen 12-tahdin blues muodostaa AAB-rakenteen, jossa kaksi ensimmäistä A-osaa muodostavat musiikillisen kysymyksen ja vastaavasti B-osa antaa musiikillisen vastauksen (Johansson, 2017, 109). Yksi esimerkki suomalaisesta mieskuoromusiikista, jossa käytetään hyvin perinteisesti kysymys-vastaus-rakennetta löytyy Semmareiden tunnetuksi tekemästä sävellyksestä "Kesäleirirock" (1993). Tässä Pasi Pohjolan sävellyksessä käytetään hyvin perinteisellä tavalla kysymys-vastaus rakennetta, jota voidaan tarkastella **esimerkistä 1**. Siinä musiikillinen kysymys alkaa ensimmäisestä tahdista ja vastaavasti musiikillinen vastaus viidennestä.

Esimerkki 1.

Kesäleirirock

K. Haapala, P. Pohjola ja K. Salo Pasi Pohjola

Kysymys

Se heit-ti me-lat ve-teen ja tu-li mun vie - reen lem-men - tus - kia ker-to - en...

Vastaus

5

En tie-dä vie - lä- kään mi-ten tein mä sen, se o-li lem-men-tun-ti en-sim-mäi-nen.

Kysymys-vastaus-rakennetta hyödynnetään rytmimusiikissa myös lyhyemmissä musiikillisissa periodeissa. Tällöin yleensä sävellyksen melodialinjat muodostavat musiikillisia kysymyksiä, joihin vastataan musiikillisilla vastauksilla silloin, kun melodia vaikenee. Tällöin musiikilliset vastaukset eivät ole osa sävellyksen melodiaa vaan pikemminkin stemmoja, jotka värittävät sävellystä. (Hjortek & Johansson, 1999, 80–81.) Yhtenä esimerkkinä tämänkaltaisesta kysymys-vastaus-rakenteesta mainittakoon Ylioppilaskunnan Laulajien esittämä Ramona (2005), josta läpi sovituksen/sävellyksen löytyy tämänkaltaisia kysymys-vastaus-rakenteita. **Esimerkki 2.** havainnollistaa kyseistä asiaa.

Esimerkki 2.

Ramona

Hannu "Tuomari" Nurmio
Sov. Sade Bartling

The musical score for 'Ramona' is written for four voices: TENOR 1, TENOR 2, BASS 1, and BASS 2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two parts: 'Kysymys (Melodia)' and 'Vastaus (Stemmat)'. In the 'Kysymys' section, the basses sing the melody 'Sä o-let hel-mi kuu-man maan, Ra-mo-na.' while the tenors are silent. In the 'Vastaus' section, the tenors sing 'Ra-mo-na,' while the basses are silent. The 'Vastaus' section is labeled as 'Stemmat', indicating that the vocal lines are stems without notes.

3.3.2 Harmonia ja sointujen funktionaalisuus

Klassisessa musiikissa harmonia ja sointujen funktionaalisuus rakentuu pitkälti 4-5-1 kadensseille, kun taas esimerkiksi jazz-musiikissa sointujen ja harmonian funktionaalisuus rakentuu 2-5-1 pohjaiselle kadenssille (Karjalainen, 2014, 174). Tämä johtuu siitä, että afroamerikkalaisessa musiikissa harmonia rakentuu yleensä nelisointuharmonioille. Nelisointuharmoniassa toisen asteen sointu sisältää sävellajin perussävelen joka voidaan dominanttisoinnussa siirtää johtosäveleen ja siitä takaisin perussäveleen siirryttäessä toonikaan. Nelisointuharmoniassa toinen asteen sijasta voitaisiin kadenssissa käyttää perinteistä neljättä astetta, mutta toinen aste antaa kadenssille voimakkaamman pohjasävelliikeen. (Joutsenvirta & Perkiömäki, 2014, 55.)

Perinteisesti klassisessa harmoniassa kaksinnetaan perusääni, kun stemmoja kirjoitetaan neljälle äänelle. Mikäli kirjoittamisessa tavoitellaan enemmän jazz-tyylistä harmoniaa, ei nelisointuharmoniassa kaksinneta mitään säveltä, jos se vain suinkin on kirjoituksellisesti vältettävissä. Toinen kirjoituksellinen ero perinteiseen klassisen tyylin kirjoittamiseen löytyy kvintin sijoittamisesta kirjoitettuun satsiin. Klassisessa tyyliässä kvintti pyritään kirjoittamaan aina ennen terssiä ja septimiä, kun taas jazz-tyylisessä harmoniassa se pyritään kirjoittamaan yhdessä mahdollisten lisäsävelten kanssa vasta näiden jälkeen. (Karjalainen, 2014, 71.)

3.3.3 Backbeat

Rytmimusiikissa backbeat on keskeinen elementti, joka määrittää sävellyksen tempoa. Sävellys, joka on 4/4 tahtilajissa, on backbeat tahdin toisella ja neljännellä iskulla. Mikäli tahtilaji on 2/2, on backbeat toisella puolinuotilla. (Joutsenvirta & Perkiömäki, 2014, 77.) Backbeatin merkitys rytmimusiikissa on lähtöisin jazz-musiikista, jossa musiikin svengiä pyritään vahvistamaan painottamalla voimakkaasti tahdin iskuttomia eli toista ja neljättä iskua (King, 1997, 46–47). Perinteisesti rumpali on vahvistanut backbeatin merkitystä lyömällä hi-hattiin toisen ja neljännen iskun (King, 1997,66). Backbeatin perusajatusta voidaan tuoda mukaan myös kahdeksasosanuoteille, jolloin painotetaan heikompa eli jälkimmäistä kahdeksasosaa (Hapuoja, 2015, 144). Sovituksellisesti backbeattia voidaan myös korostaa mieskuoromusiikissa. Semmareiden raittiushenkisessä juomalaulussa ”31 Päivää” (1995) on sävellyksen alussa korostettu backbeattia bassojen osalta siten, että kahdeksasosat ovat osittain jaettu siten, että bassot laulavat ainoastaan heikomman kahdeksasosan iskusta. **Esimerkki 3.** havainnollistaa tätä ilmiötä. Samasta sävellyksestä löytyy myöhemmin myös sellainen sovituksellinen elementti, jossa tenorit korostavat tahdin toista ja neljättä iskua vahvistaen sävellyksen backbeat tunnelmaa. **Esimerkki 4.** selventää tätä rytmistä kuviota.

Esimerkki 3.

31 Päivää

Säv.sov. Markku Viitasaari
San. Tiia Salonpää

Musical score for '31 Päivää' featuring Tenor Lead and Baritone Bass parts. The score is in 6/8 time and B-flat major. The Tenor Lead part consists of a series of eighth notes: Paap paap paap paap Paap paap paap paap Paap paap paap paap Paap paap paap paap. The Baritone Bass part consists of a series of eighth notes: Pam - pa dam - pa dam - paa - da Pam - pa dam - pa dam - paa - da.

Esimerkki 4.

31 Päivää

Säv.sov. Markku Viitasaari San. Tiina Salonpää

Musical score for '31 Päivää' featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in 6/8 time and B-flat major. The vocal line consists of: Pit - kän kuu - ka - u - den. The piano accompaniment consists of: paap paap paap paap. The bass line consists of: pam - - pa dam - - da dam paap - da.

3.3.4 Kolmimuunteinen fraseeraus

Kolmimuunteinen fraseeraus on rytmimusiikin elementti, jonka musiikilliset juuret ovat länsiafrikkalaisessa 6/8-rytmiikassa (Karjalainen, 2014, 76). Käytännössä kolmimuunteinen fraseeraus tarkoittaa yksinkertaisimmillaan sitä, että kahdeksasosanuotit fraseerataan peräkkäisinä siten, että ensimmäinen kahdeksasosanuotti soitetaan/lauletaan tuplasti pidempänä, kuin sitä seuraava kahdeksasosanuotti (Joutsenvirta & Perkiömäki, 2014, 72). Sävellyksen tempo kuitenkin määrittelee sitä, kuinka pitkänä kahdeksasosanuotit soitetaan. Tiivistetysti voidaan todeta, että mitä nopeampi sävellyks on tempoltaan, sen tasaisempina kahdeksasosanuotit yleensä soitetaan kolmimuunteisuudesta huolimatta. (Karjalainen, 2014, 76). Mikäli kolmimuunteisuutta tavoitellaan neljäsosanuoteille soitetaan ne siten, että neljäsosanuotti ajatellaan kahdeksasosatriolina, jossa kaksi ensimmäistä kahdeksasosaa soitetaan ja kolmas kahdeksasosanuotti on taukoa (Karjalainen, 2014,76). **Esimerkistä 5**

voidaan tarkastella, sitä miten kolmimuunteisuus näyttäytyy nuottikuvassa ja mikä tulisi olla soiva lopputulos käytännössä. Mikäli musiikissa tavoitellaan kolmimuunteisuutta, on tärkeää pitää huolta siitä, että melodia ja muut stemmat ajattelevat rytmisesti samalla tavalla (Hapuoja, 2015, 143). Yksi esimerkki kolmimuunteisuudesta mieskuoromusiikissa löytyy Ylioppilaskunnan Laulajien esittämästä ”Mikset mua huomaa” (2005) sovituksesta, jossa bassojen laulama komppi on vahvasti kolmimuunteinen. Tämä käy ilmi **esimerkistä 6**.

Esimerkki 5.

Kolmimuunteinen fraseraus



Esimerkki 6.

Mikset mua huomaa

Gary bonner & Alan Gordon
Suom. Pertti Reponen
Sov. Ko Duijvestijn

3.4 Rytmimusiikin ja klassisen musiikin yhtäläisyydet

Klassisen ja rytmimusiikin erot ovat ilmeiset ja niistä lisää seuraavassa kappaleessa. Haluan kuitenkin nostaa esille muutamia seikkoja, jotka ovat molemmille musiikin lajeille yhtäläisiä. Kuten kirjoitin kappaleessa 3.1, on rytmimusiikki saanut runsaasti vaikutteita eurooppalaisesta musiikkiperinteestä, jossa klassisella taidemusiikilla on merkittävä rooli. Yksi keskeinen yhdistävä tekijä rytmimusiikissa ja klassisessa musiikissa on yhteinen tonaliteetti. Molemmat musiikinlajit hyödyntävät samoja asteikoita ja sävellajeja. Tämä koskee tietenkin ainoastaan sellaista musiikkia, joka voidaan luokitella tonaaliseksi. (Joutsenvirta & Perkiömäki, 2014, 16.) Toki täytyy muistaa, että on olemassa pentatonisia asteikkoja sekä esimerkiksi blues asteikko, joka liitetään vahvemmin rytmimusiikkiin (Tabell, 2004, 74–75). Yhteinen tekijä löytyy myös sitä, miten sointujen harmonia yleensä vahvistuu musiikillisten fraasien loppuissa erilaisten kadenssien muodoissa (Joutsenvirta & Perkiömäki, 2014, 57).

Yksi yhteinen tekijä, joka yleensä voidaan löytää sekä rytmimusiikista, että klassisesta musiikista ovat selkeät musiikilliset muodot, joiden kautta musiikkia voidaan ymmärtää ja hahmottaa. Näitä musiikillisia muotoja voivat olla esimerkiksi sävellyksen erilaiset osiot, parilliset rakenteet sekä melodiset teemat. (Melakoski, 1970, 175.)

Rytmimusiikissa on äänenkuljetus vapaampaa kuin esimerkiksi perinteisessä klassisen musiikin soinnutustyyliissä, Esimerkiksi rinnakkaiset kvintit ja oktaavit ovat kiellettyjä tämän tyyliisessä äänenkuljetuksessa, kun taas rytmimusiikin kontekstissa ne voivat olla jopa toivottuja. (Melakoski, 1970, 172.) Tästä huolimatta voimme löytää yhtäläisyyksiä molempien tyyliin tavasta suhtautua äänenkuljetukseen. Äänenkuljetukseen tulee aina sisältyä tietynlainen loogisuus, joka huomioi äänien luonnollisen liikkumisen. Tyyliin riippumatta stemmojen väliset suhteet ovat myös tärkeitä ja niiden oikeanlaisella sijoittelulla mahdollistetaan haluttu sointi. (Karjalainen, 2014, 10–11.) Yksi perussääntö on myös säveln kuljettaminen mahdollisimman pienellä liikkeellä seuraavalle soinnulle (Tabell, 2004, 99).

3.5 Rytmimusiikin ja klassisen musiikin erot laulumusiikissa

Laulumusiikin ja lauluäänen monipuolistuminen on suorassa yhteydessä tekniikan kehittymiseen. Mikrofonin ja erilaisten kovaäänisten kehittymisen myötä on ollut mahdollista vahvistaa sellaisetkin äänet kuluviin, jotka aikaisemmin olisivat jääneet kuulumatta. Ennen mikrofonin ja kovaäänisten aikaa ainoa keino saada lauluääni kuulumaan oli ns. klassinen laulutapa, jonka peruseräteenä on äänen kuuluminen kauaksi ilman erillistä vahvistamista. (Sadolin, 2009, 6.)

Lähtökohtaisesti rytmimusiikissa kirjoitetut nuotit ovat viitteellisiä ja laulaja voi halutessaan laulaa sävellettyä teosta hyvinkin erilaisesti, kuin mitä pelkkä nuottikuva antaa ymmärtää. Klassisessa musiikissa taas nuotit ovat kirjoitettu ylös siten, että niitä tulisi lauletaessa noudattaa mahdollisimman tarkasti. (Hapuoja, 2015, 102–103.) Toki klassisessakin musiikissa jokainen muusikko/laulaja tuo sävellyksen/melodian esittämiseen mukaan omaa persoonallisuuttaan, mutta rytmisessä musiikissa tämä liikkumavara on suurempi. Rytmisemmässä musiikissa on esimerkiksi melodian soittajalla mahdollisuus fraseerata nuotinnettua melodiaa siten, että melodiakulkujen painotukset muuttuvat. Tämä tulisi kuitenkin rytmimusiikissakin tehdä siten, että perusrhythmiikka on selkeästi tunnistettavissa. (King, 1997, 38.)

Tässä kohtaa on tärkeää nostaa esille sellainen tosiasia, että kuorolaulamisessa on yhteinen sointi tärkeää tyylilajista riippumatta. Tällöin joudutaan rytmisemmässäkin musiikissa noudattamaan tarkempaa yhtenäistä fraseerausta. Fraseeraus voi silti poiketa nuottikuvasta (rytmimusiikissa), mutta sen täytyy olla koko kuorolle yhtenäinen. (Koistinen, 2003, 106–107.) Laulun fraseerausta on tärkeää lähestyä rytmimusiikissakin sen mukaisesti, millä tyylillä halutaan laulaa (Annala, 2007,9). Esimerkiksi jazz-tyylisessä laulussa tavoitellaan kolmimuunteista fraseerausta, kun taas beatkappaleessa saatetaan tavoitella tasaisempaa fraseerausta (Hapuoja, 2015, 62). Myös tekstin merkitys ja sen oikeanlainen painottaminen ovat tärkeässä roolissa rytmisemmässä musiikissa (Hautamäki, 2002, 57).

Yksi keskeinen ero rytmimusiikin ja klassisen musiikin välillä on niiden erilainen rytmikäisyys. Klassisessa musiikissa keskeisessä roolissa on fraasiajattelu, kun taas rytmimusiikissa on yleensä tärkeämpää muodostaa yhtenäisempi syke, joka kulkee koko sävellyksen ajan. (Hapuoja, 2015, 102–105.) Tällöin nousee kuoronjohtajalle tärkeäksi tehtäväksi muodostaa kuoroon oma yhtenäinen syke, joka tukee laulettavaa musiikkia (Bengtson, 1982, 10). Tätä voidaan vahvistaa etsimällä keinoja, joilla voidaan löytää vahva yhteys pulssin (kappaleen rytmin) ja kehon välille (Hapuoja, 2015, 57).

4 Musiikin sovittaminen harrastelijakuorolle

Musiikin sovittaminen tulisi aina aloittaa siitä, että tekee itselleen selväksi kenelle tai millaiselle porukalle ollaan tekemässä sovitusta (Lehtovaara, 2014, 1). Tämä vaikuttaa oleellisesti siihen (tai ainakin sen pitäisi vaikuttaa), millaisia stemmoja eri äänille kirjoitetaan. Toinen tärkeä seikka on valita/päittää millaiseen tyyliin aikoo oman sovituksensa kirjoittaa. Timo Lehtovaara on kirjoittanut tästä osuvasti: ”*Tyyli vaikuttaa olennaisesti harmonioiden, rytmien ja melodioiden käyttöön sovituksessa.*” (Lehtovaara, 2014, 1). Omassa tutkimustyössäni olen päättänyt säveltää/sovittaa musiikkia mieskuorolle (keskitason harrastelijakuoro), joten se luo itsessään selkeät raamit sille miten kirjoitan tutkimustyöni musiikkia. Koska sovitukseni/sävellykseni tulevat olemaan acapella sovituksia, vaikuttaa se oleellisesti siihen, miten tulen sovittamaan/säveltämään tutkimustyöni sävellykset. Myös tyylin suhteen olen tehnyt selkeän linjauksen; haluan säveltää/sovittaa mieskuoromusiikkia, joka hyödyntää rytmimusiikin elementtejä.

4.1 Mitä sovittamisessa tulee huomioida?

Kuten olen aikaisemmin kirjoittanut, sisältyy kuoromusiikin säveltämiseen aina myös sovittamista. Siksi on tärkeää havainnoida, miten sävellettyä musiikkia tulisi sovittaa, jotta se palvelisi tämän tutkimuskohteen tarkoitusta. (Karjalainen, 2014, 8.) Ensiksikin olisi tärkeää pitää mielessä, että sekä taiteellisen tason kannalta, että sovituksen esitettävyyden kannalta, on tärkeää pitää sovitus musiikillisesti selkeänä. Sovittajalla voi olla paljonkin ideoita siitä, mitä sovitukseen tulisi lisätä ja käyttää, mutta ideoiden karsiminen auttaa sekä kuulijaa, että

esittäjää. Tämä korostuu erityisesti silloin, kun musiikkia sovitetaan harrastelijaryhmälle. (Karjalainen, 2014, 158.)

Sovituksessa on myös erilaisia kerroksia ja sovittajan täytyy olla tietoinen siitä, missä roolissa mikäkin stemma sovituksessa on. Timo Lehtovaara nostaa esiin seuraavat sovitukselliset kerrokset: melodia, vastaaäni/-äännet, harmonia ja rytmi. Sovittaessa tulee pitää mielessä näiden kerroksien välinen tasapaino sekä se, että melodia pysyy koko ajan vahvana, vaikka sovituksessa nostettaisiin muita elementtejä/kerroksia esille. (Lehtovaara, 2014, 2.) Tärkeänä elementtinä on myös vahvistaa sitä, mikä sävellyksessä on musiikillisesti merkittävää. Hyvä sovitus voi parhaimmillaan tukea esimerkiksi soinnutuksen kautta sävellyksen melodiaa ja nostaa sen vielä merkittävämmiin esiin. (Hjortek & Johansson, 1999, 4.)

Yhtenä tärkeänä elementtinä sovittamisessa/säveltämisessä on pystyä luomaan balanssi sen suhteen, miten musiikissa tuodaan esille asioita, jotka ovat kuulijalle "ennestään tuttuja" sekä selkeitä musiikillisia yllätyksiä. Mikäli sovitus/sävellys on tasapaksu, menettää se nopeasti kuulijan kiinnostuksen. Liialliset vaihtelut ja yllätykset puolestaan tekevät musiikista/sovituksesta vaikeasti kuunneltavaa. Tärkeintä onkin löytää näiden välille sellainen balanssi, että se palvelee sekä esittäjää, että kuulijaa. (Hjortek & Johansson, 1999, 5.) Hjortek & Johansson listaavat kirjassaan *AAR Boken* seuraavat elementit, joita voi käyttää sovituksissa/musiikissa tuomaan haluttua vaihtelua: uudelleen harmonisointi, bassolinjan vaihtaminen, rytmisen linjan muuttaminen, dynamiikan vaihtelu, tempon vaihtelu sekä vähentämällä/lisäämällä stemmoja joihinkin tiettyihin kohtiin (Hjortek & Johansson, 1999, 5).

Tämän tutkimustyön tavoitteena on luoda kokonaan uutta mieskuoromusiikkia. Tämä tarkoittaa sitä, että minun täytyy ensin luoda/säveltää kappaleiden melodiat, ennen kuin voin aloittaa niiden sovittamisen. Tässä täytyy huomioida, että kappaleen täytyy olla valmis ja riittävän hyvä ennen kuin voin aloittaa sen sovittamisen. Huonosta melodiasta/sävellyksestä ei tule hyvä, vaikka se sovitettaisiin kuinka hyvin. (Hjortek & Johansson, 1999, 6.) Sovitustyön paras ja tärkein työväline onkin hallita sävellyksen perinpohjaisesti, ennen kuin aloittaa pohtimaan millaisia sovituksellisia elementtejä sävellyksessä käyttää (Hjortek & Johansson, 1999, 6).

Yleensä sovitus kirjoitetaan puhtaaksi nuoteille ja nuotit jaetaan kuorolaisille, jotka niiden avulla perehtyvät musiikkiin ja opettelevat sen kautta oman stemmansa. Tällöin on tärkeä muistaa, että nuottien kirjoitusasu voi omalta osaltaan joko helpottaa tai vaikeuttaa stemmojen luettavuutta (Runswick, 1992, 25–26). Selkeä nuottikuva helpottaa kuorolaisten laulamista ja siten poistaa turhia esteitä musiikin oppimisen tieltä. Tärkeää on myös muistaa, että joskus stemmojen opettaminen ilman nuotteja on tarkoituksenmukaista. Moni nuoteille kirjoitettu rytmi on helpompi omaksua kuuntelun kautta. Tällöin stemmat voidaan opetella siten, että kuoronjohtaja laulaa stemmat kuorolaisille ja he kuuntelun ja matkimisen kautta oppivat stemmat. (Bergroth, Hesthammer & Sundell, 1998, 39–40.)

4.2 Harmonian merkitys sovittamisessa

Kuorolle sovitettaessa nousee harmonian merkitys aivan keskeiseksi elementiksi. Tässä on syytä huomioida muutamia seikkoja, jotta kirjoitetut harmoniat eivät turhaan vaikeuta niiden laulettavuutta. Ensinnäkin sovittajan tulee olla tietoinen siitä, että mikäli hän kirjoittaa stemmat usean oktaavin alueelle, vaikeuttaa se sointujen laulettavuutta. Toisin sanoen kyseiset sävelet voidaan laulaa vireessä, mutta soinnun sointi jää silti hauraaksi eikä se "soi". Toinen tärkeä seikka, joka on syytä pitää mielessä on kolmisoinnuissa tapahtuva äänten tuplaaminen. Mahdollisuuksien mukaan tulisi erityisesti alku ja loppusoinnuissa kaksintaa soinnun perusääni, jotta harmonian kulku kuulostaa mahdollisimman selkeältä. (Lehtovaara, 2014, 2.)

Soinnutus on keskeinen osa harmonian muodostumisessa. On monenlaisia tapoja soinnuttaa melodioita, mutta siinäkin nousee keskeiseksi kysymykseksi, kenelle sovitusta ollaan tekemässä. Liian haastavat soinnutukset, vaikka ne olisivatkin taiteellisesti maukkaita saattavat tehdä sovituksesta sellaisen, että sitä on harrastajakuoron vaikea käyttää omassa ohjelmistossaan. Taiteellisesti on myös tärkeä muistaa, että liian monenlaiset soinnutustyyliä samassa sovituksessa rikkovat taiteellisesti eheän sovituksen. (Lehtovaara, 2014, 10.) Yksi keskeinen teema soinnutusta pohdittaessa on pyrkiä luomaan soinnutuksen kautta sovitukseen luonnollinen ja soljuva äänten kuljetus (Karjalainen, 2014, 16). Kun lähdetään pohtimaan sitä, millaisia sointuja sovituksessa/sävellyksessä olisi hyvä käyttää, kannattaa se aloittaa soinnuttamalla melodia ensin sävellajin perussoinnuilla eli 1-4-5 soinnuilla

(Karjalainen, 2014, 18). Helpoin tapa tämän jälkeen monipuolistaa soinnutusta on lähteä etsimään uusia sointuja terssin päästä. Tällöin soinnuilla on paljon samoja säveliä suhteessa "alkuperäiseen" sointuun, joten ne soveltuvat useimmiten melodian kanssa saumattomasti yhteen. (Lehtovaara, 2014, 10.)

Melodian soinnutuksessa on tärkeä muistaa, että sointurytmin tiheydellä voidaan vaikuttaa siihen millainen tunnelma sovitukseen luodaan. Mikäli jokainen uusi melodian sävel soinnutetaan uudella soinnulla kokee kuulija sovituksen rytmin nopeampana, kuin jos sointuja vaihdetaan harvempaan. Tähän vaikuttaa luonnollisesti se, minkälaista sovitusta ollaan luomassa, joten siksikin on tärkeää, että sovittajalla on tarkasti tiedossa millaista sovitusta hän on luomassa. (Lehtovaara, 2014, 9.) Sovittaminen kuorolle voidaan aloittaa myös siten, että ensin mietitään sopiva bassolinja melodialle ja tämän jälkeen pohditaan mitkä soinnutukset sopisivat näihin (Hjortek & Johansson, 1999, 50). Tärkein ohje on kuitenkin muistaa, että soinnutuksen tulee tukea melodiaa (Hjortek & Johansson, 1999, 44).

Esimerkissä 7. on Jaakko kulta -melodian aloitusfraasi soinnutettu kahdella erilaisella soinnutustyyllillä. Ensimmäinen soinnutusversio on hyvin pelkistetty, kun taas toisessa soinnutusversiossa, jokaisella äänellä on oma sointunsa.

Esimerkki 7.

Jaakko kulta

Soinnutus 1

Soinnutus 2

4.3 Stemmojen kirjoittaminen kuorosovituksissa

Kuoromusiikissa stemmojen kirjoittamiseen kannattaa käyttää aikaa ja vaivaa. Stemmoissa on tärkeä huomioida, että ne on kirjoitettu loogisesti huomioiden kokonaisharmonia. Sekavat ja vaikeat kuljetukset stemmojen äänissä vaikeuttavat niiden oppimista, joten tämä seikka on syytä huomioida erityisesti harrastelijakuoron sovituksissa. Selkeät ja loogiset stemmat mahdollistavat myös haastavamman harmonian käytön sovituksissa siten, että niiden laulettavuus säilyy luonnollisena. (Karjalainen, 2014, 13.)

Tärkeä apuväline stemmojen läpikäymiseen on laulaa itse läpi kirjoittamansa stemmat (Lehtovaara, 2014, 75). Tällöin on mahdollista laulamisen kautta havaita ne kohdat, jotka ovat epäloogisia ja hankalia. Stemmojen kirjoittamisessa olisi syytä välttää myös suuria hyppyjä, sillä ne vaikeuttavat stemman laulettavuutta sekä kokonaisuuden puhdasta sointia (Tabell, 2014, 94). Myös sointujen "lisäsävelet" ovat itsessään hankalasti laulettavia, mutta niiden laulettavuutta voidaan helpottaa mikäli stemma kulkee "lisäsävelelle" asteikkokulun kautta. Sointujen lisäsäveliä ovat esimerkiksi septimit ja noonit. (Tabell, 2004, 99.)

Monesti kuoromusiikissa vaikeimpia kohtia stemmoissa ovat ne kohdat, kun stemma tauon jälkeen aloittaa uuden fraasin. Tällöin olisi sovituksen kirjoittamisvaiheessa huomioitava, että stemman ääni on löydettävissä sovituksen harmonian kautta. (Lehtovaara, 2014, 75.) Kuoron stemmojen kirjoittamisessa tulee myös huomioida tarvittavat hengityskohdat laulajille (Runswick, 1992, 28).

Kirjoitin johdannossa siitä, miten monissa rytmisemmissä mieskuorosovituksissa melodiat vaihtelevat nopeasti eri stemmojen välillä. Toinen hankaluus melodian laulamissa voi muodostua, jos melodia kirjoitetaan sellaiselle alueelle stemmassa, jossa sitä on hankala saada soimaan (Lehtovaara, 2014, 75.) Melodian kirjoittamisessa tulee huomioida sellainen seikka, että suuret liikkeet melodiassa vaikuttavat helposti siihen, että stemmojen kirjoittaminen vaikeutuu ja niihin tulee sellaisia sävelkulkuja, jotka vaikuttavat kokonaisuuden sointiin heikentävästi (Tabell, 2004, 100). Mieskuorosovituksissa tulee myös huomioida, että melodiaa on vaikeaa nostaa sovituksessa esiin, jos se kirjoitetaan stemmojen keskialueelle (Lehtovaara, 2014, 77).

Stemmojen kirjoituksessa on hyvä huomioida, että niihin voidaan kirjoittaa erilaisia vastamelodioita varsinaiselle melodialle, jolloin ne saavat aivan uuden ulottuvuuden soituksessa (Runswick, 1992, 143). Stemmojen kirjoittamisessa on ylipäätään tärkeää tarkastella sitä, millaisia äänenkuljetuksellisia liikkeitä sovitukseen kirjoittaa (Karjalainen, 2014, 13).

Kuorosovituksia kirjoitettaessa olisi syytä tarkastella myös sitä millaisia intervaleja stemmojen sisälle kirjoittaa. Esimerkiksi ylinousevat intervallit ovat hankalasti laulettavissa, kun taas vähennetyt intervallit ovat helpompia. Lähtökohtaisesti kvartit, sekstit ja terssit ovat sellaisia intervaleja, jotka ovat helposti laulettavissa. Sovittamisessa tulee myös tarkastella sitä, millaisille intervalli väleille stemmojen välit syntyvät. Erittäin matalalla on vaikea saada soimaan kahden eri äänen välinen sekunti, kun taas korkeammassa rekisterissä se toimii huomattavasti paremmin. (Karjalainen, 2014, 158.)

4.4 Rytmimusiikin elementit kuorosovituksissa

Kun laulumusiikkia/kuoromusiikkia sovitetaan rytmimusiikkikontekstissa imitoivat laulajat omilla stemmoillaan usein erilaisia bändisoittimia (Runswick, 1992, 136–137). Tällöin bassolaulajat imitoivat bassonsoittoa ja bändin muu komppi sijoitetaan muille laulustemmoille (Runswick, 1992, 139–140). Rytmisemmässä kontekstissa eri stemmoille voidaan myös kirjoittaa erilaisia taputuksia tai napsahduksia jolla voidaan vahvistaa soituksen rytmistä ulottuvuutta (Runswick, 1992, 136). Sovittajan on silti tärkeä muistaa, että tasapainon säilyminen soituksessa nousee tärkeäksi elementiksi. Usein karsimalla päästään parhaimpaan lopputulokseen. (Lehtovaara, 2014, 79.) Tämän tutkimuksen sävellyksistä voidaan löytää esimerkkejä siitä, miten kuorostemmoja voidaan käyttää imitoimaan erilaisia bändisoittimia. Esimerkiksi tutkimuksen kolmannessa sävellyksessä ”Viimeinen laulu” on laulun A-osaan eli säkeistöön kirjoitettu alemmalle tenorille sellainen stemma, joka imitoi bändin komppikitaraa. Tutkimuksen jokaisen sävellyksen bassostemma imitoi myös vahvasti bändissä toimivaa basistia.

Rytmimusiikissa on olemassa hyvin laaja kirjo erilaisia tyyliä. Sovitettaessa tulee sovittajan olla tietoinen siitä, mihin tyyliin hän on sovitustaan kirjoittamassa, jotta hän osaa poimia kyseisen tyylin tunnuspiirteet mukaan omaan sovitukseensa. Rytmimusiikin erilaiset tyylit vaikuttavat oleellisesti myös siihen, miten tekstiä fraseerataan lauletaessa sekä siihen miten kappaletta lähestytään rytmisesti. Esimerkiksi jos sävellys sovitetaan hyödyntäen tangon musiikillisia tunnuspiirteitä on se luonteeltaan hyvin erilainen, kuin jos siinä hyödynnetään swing-tyylilajia. (Hapuoja, 2015, 103.)

Kun kuoromusiikissa ja sen sovituksissa hyödynnetään ns. perinteistä ja klassisempaa tyyliä, noudattavat sovitukset hyvin pitkälti koraalisia, joissa on tiukat lainalaisuudet äänenkuljetuksille. Tällöin myös teksti kulkee yleensä yhtäaikaaisesti kaikissa stemmoissa. Mikäli kuorosovituksella tavoitellaan rytmisempää ulottuvuutta nousee tärkeimmäksi elementiksi eri kerroksien välinen tasapaino. Näillä kerroksilla tarkoitan sitä, että sovituksessa basso, rytmi, harmonia ja melodia ovat tasapainossa. (Lehtovaara, 2014, 77–79.) On hyvä muistaa kuitenkin myös se tosiasia, että myös rytmisemmässä musiikissa voidaan stemmat kirjoittaa kulkemaan yhteisessä rytmissä ja sitä kautta vahvistaa rytmikkäitä. Tällöin stemmat kulkevat ikään kuin blokeissa ja vahvistavat melodian rytmisyyttä. Tällöin on tietenkin edellytyksenä se, että melodia itsessään on rytmisen. (Runswick, 1992, 141.) **Esimerkistä 8.** voidaan havainnollistaa miten äänet kulkevat samansuuntaisesti, kun soinnutus kulkee ns. blokeissa.

Esimerkki 8.

Blokkisoinnut



Yksi sovituksellinen keino rytmimusiikin kontekstissa on kirjoittaa stemmat siten, että ne eivät esittele kuulijalle komppia kokonaisuudessaan, vaan sovitusta tietoisesti karsitaan. Lehtovaara kirjoittaa tästä seuraavasti: *"Kompin voi jättää myös ikäänkuin kuulijan pään sisällä syntyväksi. Tällöin kirjoitetaan pieniä vinkkejä siitä, millainen rytmikka kappaleessa on, ja jätetään loppu kuulijan mielikuvituksen täydennettäväksi."* (Lehtovaara, 2014, 79.) Sellaisessa sävellyksessä/sovituksessa, jossa rytmiset elementit eivät ole koko ajan vahvasti mukana esim. ballaadit on sovittajan kuitenkin huomioitava musiikin luonnollinen liikkuvuus, jotta sovitus pysyy mielenkiintoisena (Ruinswick, 1992, 142).

4.5 Tekstin merkitys sovittamisessa/säveltämisessä

Vokaalimusiikissa on melodisten äänten lisäksi kirjoitettu yleensä teksti, joka on yhteydessä laulettavaan melodiaan tai stemmaan. Tämä on oleellinen ero suhteessa soitinmusiikkiin ja siksi onkin syytä tarkastella sitä, millaisia asioita on syytä ottaa huomioon tekstin suhteesta musiikkiin.

Yksi tekijä, joka vaikuttaa oleellisesti musiikin ja tekstin yhteyteen, on tekstissä käytettävä kieli. Esimerkiksi tangossa, joka on alun perin lähtöisin Argentiinasta on tekstin espanjankielinen rytmi ollut synkoopeissa, kun taas suomenkielisessä tangossa on suosittu tekstin rytmikassa trioleita, koska se on soveltunut suomen kieleen paremmin. (Jalkanen, 1996, 213.) Toinen tärkeä esimerkki löytyy kevyen musiikin fraseeruksesta, jossa täytyy tiedostaa, että tavat fraseerata melodioita, ovat lähtöisin englantia äidinkielenään puhuvien ihmisten keskuudesta. Esimerkiksi kolmimuunteiset melodiat on luontevampaa tavuttaa englanninkielisillä tavuilla, kuin suomenkielisillä. (Karjalainen, 2014, 76.)

Perinteisessä kuorosovittamisessa, jossa stemmat seuraavat tarkasti melodian rytmitystä ei tekstin sijoittaminen muille äänille tuota vaikeuksia. Stemmat seuraavat samaa alkuperäistä tekstiä, joka on kirjoitettu melodiaan. Tämä seikka kuitenkin muuttuu, jos haluamme varioida muiden stemmojen rytmitystä. Tällöin stemmojen tekstiä joutuu usein muuttamaan toisenlaiseksi verrattuna alkuperäisen melodian tekstiin. Parhaimmillaan stemman muuttunut teksti antaa mahdollisuuksia sellaisille musiikillisille ideoille, joita ei olisi voinut

alkuperäisellä tekstillä toteuttaa. (Jansson, 1991, 83.) Roine Jansson listaa kirjassaan *Traditionell arrangering* muutamia asioita, joita on syytä noudattaa silloin, kun stemman teksti muuttuu suhteessa alkuperäiseen. Sanojen painotukset on syytä pitää luonnollisina, jotta teksti ymmärretään muutoksesta huolimatta oikein. Erilainen rytmikka stemmassa ei automaattisesti tarkoita sitä, että alkuperäistä tekstiä tarvitsee muuttaa. Tällöin on kuitenkin tärkeä tarkastella sitä, onko stemmassa muuttuneesta rytmistä huolimatta yhtä monta ääntä, kuin alkuperäisessä melodiassa. Mikäli stemmassa on vähemmän ääniä, kuin varsinaisessa melodiassa olisi sovittajan tärkeä löytää tekstin tärkeimmät kohdat ja pitää ne stemman tekstissä. Mikäli tilanne on päinvastainen, voi stemman tekstissä toistaa jonkin kohdan alkuperäisestä tekstistä. (Jansson, 1991, 83–84.)

5 Uudet mieskuoroteokset

Aikaisemmissa kappaleissa olen pohtinut teoreettiselta pohjalta rytmimusiikkia ja sitä, millaiset elementit ovat sille tyypillisiä. Olen myös kirjoittanut siitä mitä sovittamisessa/säveltämisessä tulisi huomioida, kun sävelletään/sovitetaan keskitason mieskuorolle rytmimusiikin kontekstissa. Tässä kappaleessa tulen kirjoittamaan siitä prosessista ja käytännön työstä, jonka kohtasin varsinaisen sävellystyön koittaessa. Kaikki sävellykset ja niiden sanoitukset löytyvät erillisinä liitteinä. Suosittelenkin, että perehdyt niihin, ennen kuin luet tarkemmin tätä kappaletta eteenpäin. Tutkimukseni osuus mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa ei ole tähdännyt siihen, että uudet laulut olisivat tutkimuksen päätteeksi kuorolla niin hyvin hallussa, että ne voitaisiin esittää julkisesti. Olen pikemminkin tutkimuksen hengen mukaisesti pyrkinyt tarkastelemaan sitä, miten kuoro kokonaisuutena ja laulajat yksilöinä kokevat laulettavan materiaalin. Käytännön harjoittelussa olenkin pyrkinyt havainnoimaan seuraavia asioita: Onko stemmoissa ja kokonaisuudessa jotain sellaista mikä tukee/vaikeuttaa sävellyksen laulettavuutta? Tulisiko sävellystä mahdollisesti muuttaa jollain tavalla, että se olisi helpommin laulettavissa? Miten rytmimusiikin elementit tukevat/hankaloittavat sävellysten sujuvaa laulamista?

Olen jakanut käytännön toteutuksen kunkin sävellyksen osalta kahteen eri alaotsikkoon. Ensimmäisessä alaotsikossa: "Ajatuksia käytännön toteutuksesta", käsittelen yleisellä tasolla

sitä, miten sävellyksen harjoittelu minun mielestäni kannattaisi toteuttaa. Tästä kappaleesta voikin hakea vinkkejä, mikäli sävellyksiä halutaan käyttää tämän tutkimuksen ulkopuolella.

Toisessa alaotsikossa eli ”Sävellyksen harjoittelu mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa” käyn tarkemmin läpi sitä, miten käytännön harjoittelu sujui Laulu-Jaakkojen kanssa. Tässä kappaleessa tarkastelen myöskin kuorolaisten kokemuksia laulettavasta materiaalista. Kuorolaisten näkökulman lisäksi kirjoitan kuoronjohtajan näkökulmia tähän kappaleeseen. Olen toteuttanut tutkimukseni harjoitukset syksyllä 2021 siten, että olen äänittänyt harjoitukset ja kuorolaisten kommentit sävellyksistä/stemmoista. Näiden äänitteiden pohjalta olen voinut tarkastella harjoittelutilannetta ja kokemuksia objektiivisemmin. Laulu-Jaakot on Pietarsaareissa toimiva mieskuoro, joka on perustettu vuonna 1946. Tällä hetkellä kuorossa on 25 laulajaa ja valtaosa laulajista on saavuttanut eläkeiän.

5.1 Ensimmäinen laulu: ”Huoleton laulaja”

Ensimmäisenä uusi sävellys tutkimuksessani on ”Huoleton laulaja”. Tämä on kirjoitettu neljälle miesäänelle ja sävellyksen ambitus kulkee siten, että 2-bassoilla matalin ääni on iso E ja 1-tenoreilla korkein ääni on yksiviivainen e1. Sävellys kulkee siis melko kapealla äänialueella ja se johtuu siitä, että sävellyksen ydin on rytmisissä elementeissä eikä niinkään soinnillisissa. Toinen syy siihen, että olen jättänyt 1-tenorit verrattain alas laulamaan on halu tukea 1-tenoreiden puhtautta sävellyksessä. Omassa toiminnassani Laulu-Jaakkojen kanssa (jolle myös ensisijaisesti kirjoitan näitä uusia kuoroteoksia) olen huomannut, että liian korkealle menevät 1-tenorin stemmat aiheuttavat haasteita puhtauden kanssa. Seuraavissa kappaleissa puhun paljon sävellyksen säkeistöstä ja kertosäkeistöstä. Säkeistöllä tarkoitan tahteja 1-21 ja kertosäkeistöllä tahteja 22-32 ja 37-47.

Perinteisesti kuorosovitus alkaa siten, että olemassa olevaan melodiaan pyritään miettimään sovitusta. ”Huoleton laulaja”-sävellyksessä aloitin kuitenkin siitä, että mietin 2-bassoille sävelkulun säkeistöön, jonka päälle aloin säveltämään sopivaa melodiaa. Mielestäni nämä kaksi stemmaa ovat niin vahvoja, että säkeistö toimisi yksinään jo pelkästään niillä. Säkeistön alussa onkin pelkästään nämä kaksi stemmaa ja se täydentyy myöhemmin tenoreiden

lisä-ääniin. Harmonisesti säkeistö kulkee kahden soinnun välillä eli G-duurin ja A-mollin välillä. Sävellyksen ollessa G-duurissa kuljetaankin säkeistössä ainoastaan ensimmäisen ja toisen asteen soinnuissa. Halusin rakentaa tästä sävellyksestä sellaisen, jossa rytmisen ulottuvuus on harmoniaa tärkeämpää. Itse koen, että sävellys on kokonaisuutena sellainen, jossa kuorolle on kirjoitettu enemmän sellaisia stemmoja, jotka markkeeraavat rytmillisiä kuvioita ja soittimia, kuin perinteistä kuorosatsia, jossa erilaiset äänenkuljetukset nousevat tärkeämpään rooliin. (Tästä asiasta voit lukea tarkemmin viidennestä kappaleesta.) Kertosäkeistön osalta palasin traditionalisempaan sävellysmuotoon ja kirjoitin ensin melodian, jonka jälkeen aloin pohtimaan muiden stemmojen roolia kertosäkeistössä. Aloitin siitä, että päätin millaisella harmonisella otteella kertosäkeistö kulkisi. Harmonisesti kertosäkeistökin on melko yksinkertainen ja suppea. Siinä käytetään neljännen, viidennen ja ensimmäisen asteen lisäksi kuudetta sointuastetta eli reaalisointuina ne olisivat C,D ja G-duuri, sekä E-molli. Harmonian muodostumiseen vaikutti myös osaltaan se, että halusin luoda 2-bassolle luontevasti omaksuttavat sävelkulut. Kertosäkeistö poikkeaa myös siinä suhteessa säkeistöstä, että siinä tavoitellaan laajempaa sointia kuorolle verrattuna säkeistöön. Kertosäkeistössä jokainen stemma on tärkeä ja osana muodostamassa kokonaiharmoniaa. Tästä huolimatta kertosäkeistön stemmojen roolit ovat hyvinkin erilaiset.

Tekstin osalta "Huoleton laulaja" on laulu, joka kertoo laulamisen ihanuudesta ja sen parantavasta voimasta. Sävellys on mielestäni sellainen, että sopisi hyvin esimerkiksi konsertin alkuun ja myös teksti tukee tätä ajatusta. Voidaan ajatella siten, että teksti on johdanto tuleville lauluille konsertissa, jotka tulevat koskettamaan ja vahvistamaan yleisöä. Teksti on kirjoitettu siinä mielessä hyvin perinteisesti, että sen jokainen säe on kirjoitettu riimiin. Esimerkkinä mainittakoon kertosäkeistön riimit: kantaa-antaa ja tulla-kuulla. Tekstin osalta olen pyrkinyt ennen kaikkea siihen, että se on rytmisesti helppo saada sopimaan kirjoitettuun melodiaan. Varsinainen teksti on ainoastaan melodiassa ja muut stemmat laulavat erilaisilla tavuilla omaa osuuttaan. Poikkeuksena tietenkin kertosäkeistön 2-tenorin stemma, jossa stemma seuraa samaa tekstiä melodian kanssa.

Huoleton laulaja on rakenteeltaan tyypillinen rytmimusiikin sävellys, koska siinä on selkeästi erottuva säkeistö ja kertosäe. Säkeistön ja kertosäkeistön välissä on vielä musiikillinen

pysäytys, joka erottaa nämä kaksi osaa toisistaan. Säkeistössä pääroolissa ovat bassot, sillä 2-bassojen stemma luo säkeistölle sekä harmonisen, että rytmillisen pohjan, ja melodia kulkee 1-bassoilla. Tenoreilla on puolestaan säkeistössä enemmän taustalaulajien rooli, sillä heidän stemmansa on kirjoitettu täydentämään bassojen osuutta. Kertosäkeistössä roolit kuitenkin hieman muuttuvat sillä melodia siirtyy 1-tenorille ja 2-tenoritkin ovat melkein koko ajan terssin päässä tukemassa melodiaa. Bassojen stemmat kertosäkeistössä ovat puolestaan rytmisyyttä tukevia. Alin bassostemma eli 2-basson stemma luo kertosäkeistöön rytmisen poljennon ja täyttää niitä muutamia aukkoja omilla liikkeillään, jotka melodiassa jäävät tyhjiksi. Toki 2-bassojen laulamien sävelet luovat myös harmonista pohjaa kertosäkeistön harmonialle. 1-Bassojen rooli kertosäkeistössä on olla eräänlainen perkussiosoitin, joka vauhdittaa kertosäkeistön rytmillistä tunnelmaa. Ylemmän basson tärkein rooli kertosäkeistössä on rytmien, mutta silti stemmalle kirjoitetut äänet ovat tärkeässä roolissa kokonaisuharmonian kannalta.

Tutkimukseni tavoitteena on säveltää mieskuoromusiikkia, josta voidaan löytää rytmimusiikin elementtejä. Sen vuoksi onkin syytä tarkastella sitä, millaisia tyypillisiä rytmimusiikin elementtejä ”Huoleton laulaja”-sävellyksestä voidaan löytää. Säkeistöä voidaan ainakin nostaa esille melodia, joka useissa kohdissa rytmittyy siten, että sävelten vaihdokset ja aloitukset eivät osu suoraan iskuille vaan tulevat iskujen heikommille osille. Tällainen esimerkki voidaan löytää esimerkiksi tahdeista 5,7 ja 11. Ensimmäisen tenorin laulamien välitteet tahdeissa 8, 12 ja 16 ovat tyypillisiä musiikillisia vastauksia, joista kirjoitin kappaleessa 4.3.1. Myös toisen tenorin laulamien lisä-äänet säkeistössä ovat tarkoituksellisesti kirjoitettu alkamaan toisella iskulla, jolloin ne vahvistavat sävellyksessä backbeatin merkitystä. Kertosäkeistöä voidaan nostaa esille myöskin melodian sävelten vaihtuminen iskujen heikommilla osilla esimerkiksi tahdeissa 23 ja 27. Alemmalle bassolle olen kirjoittanut suorin neljäsosia, joilla pyrin markkeeraamaan rumpusetin bassoa sekä basistia, joka tahdin neljännellä iskulla tekee pienen kuvion siirryttäessä seuraavalle perusäänelle. Ylemmälle bassoäänelle eli 1-bassolle olen kirjoittanut kertosäkeistöön perkussiivisen stemman, jolla vahvistetaan kertosäkeistön rytmillistä kulkevuutta sekä backbeat-tunnelmaa korostamalla toisen iskun heikompaa osaa. Näiden lisäksi on syytä nostaa esille sävellyksestä alemman basson ja ylemmän tenorin kolmimuunteisuus sävellyksessä.

5.1.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta “Huoleton laulaja”-sävellyksen kanssa

Kappaleessa 5.1 “Mitä sovittamisessa tulee huomioida” kirjoitin siitä, että joskus nuoteille kirjoitetut rytmit ja stemmat on helpompi opettaa kuorolle kuuntelun kautta sen sijaan, että heille antaisi nuotit joiden mukaan harjoitella sävellystä. Mielestäni “Huoleton laulaja” on sellainen sävellys, joka pelkästään nuoteista katsottuna voi näyttää vaikealta hahmottaa, mutta kuuntelun kautta rytmit avautuvat huomattavasti helpommin. Suosittelenkin opettamaan stemmat kuorolle korvakuulolta, jolloin niiden oikeanlainen rytmien fraseeraaminen sujuu luontevammin. Säkeistön ja kertosäkeistön kohdalla on kunnan breikki, joten näitä osioita on helppo harjoitella irrallisina osina. Kummankin osion harjoittelun aloittaisin sillä, että opettaisin alemmalle bassolle stemman ja sen päälle harjoituttaisin muita stemmoja.

Minun mielestäni “Huoleton laulaja”-sävellyksessä yksi tärkeimmistä asioista on tarkka rytmissä pysyminen. Kuoron laulaessa esityksen tempo ei saisi elää hirveästi, koska sävellys on rakennettu siten, että tiukka tempossa pysyminen tuo sille kuuluvat elementit parhaiten esiin. Olenkin rakentanut sävellyksen siten, että tietyt staattiset rytmikuviot eivät kestä liian kauan. Esimerkiksi säkeistön ja kertosäkeistön välissä oleva musiikillinen pysähdys tukee rytmiiikkaa teoksessa, mutta silloin on erityisen tärkeää, että kuoro on tauon aikana yhtenäisessä pulssissa. Samanaikaisesti musiikillinen pysähdys on myös haaste kuorolaisille, koska jokaisen laulajan stemma alkaa eri äänestä kuin ennen pysähdystä.

Olen itse laulanut kaikki stemmat läpi nauhoitteelle, ensinnäkin siksi, että saisin kuorolle tallenteen, josta he voivat kuunnella teoksen kokonaisuudessaan. Tämän lisäksi laulamisen merkitys on ollut tärkeää minulle, jotta olen voinut jo sävellys/sovitus vaiheessa havainnoida sellaisia kohtia stemmoissa, jotka ovat vaikeammin omaksuttavissa. Yksi tällainen stemma on kertosäkeistössä, jossa 1-basson stemma kulkee pitkälti samassa äänessä ja vaihtuu välillä puolikkaan sävelaskeleen päähän alemmaksi. Tämä stemma on kertosäkeistössä hankala siksi, että sen virettä on huomattavasti hankalampi ylläpitää verrattuna muihin stemmoihin, jotka ovat liikkuvampia.

Käytännön toteutuksessa ”Huoleton laulaja”-sävellyksen kanssa ei tarvitse orjallisesti seurata nuotinnuksen antamaa rakennetta vaan sitä voi mielestäni halutessaan muuttaa. Esimerkiksi alun basso-intro saattaa jossain tapauksissa tuntua liian lyhyeltä ja se on helppo laulaa vaikkapa kaksi kertaa ennen kuin varsinainen säkeistö alkaa. Toinen asia, joka voi säkeistössä muuttaa paikkaansa on alemman tenorin laulama ”duua-a duua-duu”-stemma. Olen kirjoittanu sen alkavaksi vasta tahdissa 13, mutta sen voi esimerkiksi toisessa säkeistössä aloittaa jo tahdista viisi.

5.1.2 ”Huoleton laulaja”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa

Kaikkien tutkimuksessa laadittujen sävellysten harjoitusprosessi mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa on lähtenyt liikkeelle siitä, että kuoro on saanut kuunneltavaksi nauhoitteen tutkimuksen sävellyksistä. Tällä olen pyrkinyt vahvistamaan kuorolaisten kuulokuvaa sävellyksistä, jotta varsinainen harjoitteluvaihe ja siinä tapahtuva stemmojen ja kokonaisuuden havainnointi olisi tehokkaampaa. Tämä korostui erityisesti tutkimuksen ensimmäisessä sävellyksessä, jonka harjoittelu toteutettiin ilman nuotteja.

”Huoleton laulaja”-sävellyksen harjoittelu aloitettiin kuoron kanssa säkeistöstä. Aluksi opetin alimmille bassoille säkeistön stemman. Käytännössä heillä on sama kahden tahdin luuppi koko säkeistön ajan, joten sen ulkoa opetteleminen ilman nuotteja ei ollut vaikeaa. Säkeistön kaksi muuta stemmaa opetin siten, että lauloin ensin stemmat malliksi alimpien bassojen laulaessa omaa stemmaansa. Tällä tavoittelin sitä, että kuorolaiset kuulisivat stemmat heti niiden oikeilla paikoillaan. Melodian yhdistäminen alimman basson luuppiin onnistui kuorolaisilta helposti. Sen sijaan ensimmäisen tenorin musiikilliset vastaukset esimerkiksi tahdissa kahdeksan koettiin haastavaksi laulaa ilman nuotteja. Ensimmäisen tenorin laulajat kokivat, että he eivät osaa ajoittaa omaa osuuttaan säkeistössä oikealle paikalle, koska eivät pysty seuraamaan nuoteista milloin stemma alkaa. Alemman tenorin ”duua duua-duu”-stemma sen sijaan oli helppo yhdistää mukaan bassojen luomaan komppiin sillä myös heillä on säkeistössä kahden tahdin mittainen luuppi, joka toistuu koko säkeistön ajan.

Kertosäkeistön osalta aloitin harjoittelun siten, että harjoitutin aluksi ensimmäisen ja toisen tenorin stemmat yhteen. Tämän jälkeen liitin tenoreiden stemmojen mukaan ensin ylemmän

basson stemman ja viimeiseksi alimman basson kuljetuksen. Tämänkin tein siten, että hajotin kertosäkeistön kahdeksi pienemmäksi osioksi, jolloin kuorolaisten oli helpompaa omaksua laulettava osuus ilman nuotteja. Molemmilla tenoreilla on täysin samanlainen rytmikka kertosäkeistössä ja näin ollen stemmojen yhteislaulanta sujui harjoituksissa ilman ongelmia. Rytmisiä ongelmia aiheutui kuitenkin harjoitteluvaiheessa silloin, kun yritimme saada kaikki kertosäkeistön stemmat soimaan yhdessä. Tällöin molempien bassostemmojen laulajat lauloivat hitaammin, kuin mikä oli kuoronjohtajan ajatus yhteisestä temposta. Kuorolaiset antoivatkin palautetta, että tämänkaltainen sovitussävellys vaatii hyvin yhtenäisen tempon toimiakseen ja mikäli yhteistä tempoa ei löydy, kuuluu se läpi kokonaisuudesta. Yhteisen pulssin vahvistamiseksi/löytymiseksi vaihdoin perinteisen käsillä johtamisen rytmin taputtamiseen käsillä tai vaihtoehtoisesti soitin alinta bassostemmaa pianolla, jolloin yhteinen pulssi löytyi helpommin

Ilman nuotteja laulaminen koettiin kuoron keskuudessa virkistävänä vaihteluna. Samalla esiin nousi sellainen ajatus kuorolaisten keskuudesta, että ilman nuotteja laulaminen pakottaa kuuntelemaan kokonaisuutta tarkemmin. Ne stemmat, joilla oli selkeästi melodisia osuuksia laulettavanaan, kokivat, että melodiat olivat tarttuvia, ja sitä kautta ne oli helppo oppia ilman nuotteja. Kaikkein vaikeimmaksi ”nuotitta laulamisen” kokivat alimman basson stemman edustajat. Heille säkeistö oli helppo laulaa ilman nuotteja, sillä heillä oli toistuva kahden tahdin luuppi, mutta kertosäkeistö koettiin niin muuttuvaksi, että siinä nuotit olisivat laulajien mielestä helpottaneet laulun oppimista ja omaksumista. Kuoronjohtajan perspektiivistä katsottuna nuotitta laulaminen helpotti ainakin säkeistön harjoittelua. Harjoittelu oli helppo aloittaa siitä, että harjoiteltiin alemman basson stemma kuntoon ja sen ympärille oli helppo harjoituttaa muita stemmoja ja melodioita. Mikäli olisimme harjoitelleet nuoteista, olisi säkeistön harjoittelu ollut monimutkaisempaa, koska harjoitteluvaiheessa emme seuranneet nuotinnoksen rakennetta.

5.2 Toinen laulu: ”Aika juoksee”

Toinen sävellys tutkimuksessani on nimeltään ”Aika juoksee”. Tämä sävellys poikkeaa suuresti tutkimukseni ensimmäisestä ja kolmannelta sävellyksestä. Ensimmäinen ja kolmas sävellys tutkimuksessani ovat sekä temaattisesti, että musiikillisesti hyvin lähellä toisiaan, mutta

tutkimukseni keskimäinen sävellys poikkeaa sekä musiikillisesti, että temaattisesti tutkimukseni kahdesta muusta sävellyksestä. Ensimmäinen huomionarvoinen ero löytyy sävellyksen temposta. "Aika juoksee" -sävellys on hidastempoinen balladi, kun taas kaksi muuta sävellystä ovat tempoltaan nopeampia. Sävellyksen teksti kertoo ajan kulusta ja siitä miten lapset jättävät leikkikentät taakseen, kun aika kuluu ja he kasvavat. Teksti valaa kuitenkin toivoa siitä, että vierellä voi olla joku, joka kulkee vierellä, vaikka aika kulkee vääjäämättä eteenpäin. Ensimmäisen ja kolmannen sävellyksen tekstit on kirjoitettu vahvasti riimeihin, mutta "Aika juoksee"-sävellyksen teksti on kirjoitettu melkein poikkeuksetta ilman yhtenäisiä riimipareja. "Aika juoksee"-sävellyksessä tahdit 5-13 ovat säkeistöä ja tahdit 14-22 kuuluvat kertosäkeistöön.

"Aika juoksee"-kappaleessa sävellysprosessi kulki koko ajan paljon perinteisempiä uria verrattuna kahden muun sävellyksen luomisprosessiin. "Aika juoksee"-sävellyksessä aloitin siitä, että sävelsin ensin melodian, jonka jälkeen mietin sävellyksen kokonaisharmoniaa. Ensimmäinen ajatukseni oli luoda sävellyksestä sellainen, että se kulkee kaikkien stemmojen osalta samassa rytmissä melodian kanssa. Tässä tapauksessa kaikki stemmat olisivat laulaneet samalla tekstillä melodian kanssa. Itse koin kuitenkin, että tämänkaltainen sävellystyylisi olisi jättänyt kokonaisuuden hieman tyhjäksi, sillä melodiassa on välillä aika pitkiäkin taukoja. Päädyinkin sellaiseen kompromissiin, että tenorit laulavat koko ajan samassa rytmissä ja bassot täyttävät kokonaisuutta silloin, kun melodiassa on taukoja. Vaikka rytmikka on bassojen ja tenoreiden välillä erilainen, olen pyrkinyt siihen, että kokonaisharmonia olisi mahdollisimman eheä ja täyteläinen koko sävellyksen ajan. Toki esimerkiksi sellaisissa kohdissa, joissa tenorit pitävät taukoa, jää soinnun jokin ääni puuttumaan kokonaisuudesta.

"Aika juoksee"-sävellys on kirjoitettu heti säkeistöä lähtien siten, että kaikki neljä stemmaa ovat vahvasti mukana. Tämä on myös yksi oleellinen ero tutkimuksen kahteen muuhun sävellykseen, jossa säkeistöt ovat rakentuneet pitkälti basson ja melodian varaan. Tämä on vaikuttanut siihen, että olen joutunut miettimään huomattavasti tarkemmin sitä miten kuljetan ääniä eri stemmoissa. Stemmat ovat myös luonteeltaan kokonaisharmoniaa tukevia, kun taas esimerkiksi tutkimukseni kahdessa muussa sävellyksessä monilla stemmoilla on paikoitellen enemmän rytmisen, kuin harmonisen rooli. Kuten aikaisemmin kirjoitin on

sävellyksessä melodialla välillä pitkiäkin taukoja. Näitä taukopaikkoja olen pyrkinyt täyttämään alimman basson liikkeillä. Alimman eli toisen basson stemmaan olen pyrkinyt luomaan muutenkin enemmän liikettä, jotta sävellykseen saadaan liikkuvuuden tunnetta. Väliäänissä eli toisen tenorin ja ensimmäisen basson osalta olen joutunut välillä luomaan aika staattisiakin stemmoja, jotta ne toimisivat kokonaisuutta ajatellen.

Hahmottelin "Aika juoksee"-sävellyksessä ensin kokonaisharmonian yhdessä melodian kanssa. Tämän jälkeen loin hahmottelemani harmonian pohjalta bassokulun, joka sopii yhteen melodian kanssa. Väliäänille eli toiselle tenorille ja ensimmäiselle bassolle jäi minun tehtäväkseni löytää ne sävelet, jotka puuttuivat hahmottelemastani kokonaisharmoniasta. Sävellyksen kulkiessa G-duurissa kuljetaan säkeistössä ensimmäisen, kolmannen, neljännen, viidennen ja kuudennen asteen soinnuissa. Realisointuina nämä ovat: G, C-, ja D-duurisoinnut sekä H-, ja E-mollisoinnut. Säkeistössä huomionarvoinen kohta harmonisesti on 13 tahti, jossa G-duurin kolmannen asteen sointu muunnetaan mollin sijasta duurisoinnuksi. Kertosäkeistössä sointuvalikoimaan lisätään tahdissa 21 toisen asteen sointu, joka on realisointuna A-molli. Kertosäkeistöstä nostaisin esille lisäksi tahdin 19, jossa pienen pidätyksen kautta päädytään Cmaj-sointuun.

Vaikka "Aika juoksee"-sävellyksessä on perinteisempi, kuin tutkimukseni kaksi muuta sävellystä voidaan siitä silti poimia esille tyypillisiä rytmimusiikin elementtejä. Yksi elementti löytyy sovituksesta itsessään, jossa stemmat on kirjoitettu siten, että ne eivät kulje yhtenäisessä rytmissä. Toisen basson stemma on myös kirjoitettu siten, että se pitää sävellyksen rytmiiikkaa vahvasti kasassa ja toimii sävellyksen rytmillisenä moottorina. Huomionarvoista on myöskin se, että vaikka stemmojen äänenkuljetukset ovat tarkkaan harkittuja, ei niitä ole kirjoitettu tiukkojen sääntöjen mukaisesti. "Aika juoksee"-sävellyksen rytmimusiikin elementit nousevat esille myös siinä, miten sävellyksen melodiassa kaikki kahdeksasosanuotit, eivät ole tasaisia, vaan melodia kulkee välillä pisteellisten kahdeksasosanuottien sävyttämänä eteenpäin. Mikäli melodian äänet olisi rytmitetty kokonaisuutena tasaisina kahdeksasosanuotteina, olisi sen musiikillinen ilmaisu huomattavasti lähempänä perinteistä mieskuoromusiikkia.

5.2.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta “Aika juoksee”-sävellyksen kanssa

“Aika juoksee” on sävellyksenä sellainen, että harjoituttaisiin sitä kuoron kanssa ensisijaisesti nuottien kanssa. Tämä johtuu siitä, että stemmojen rytmit ovat nuoteiltakin luettuna verrattaen helppoja. Sävellyksen melodiassa ja toisen tenorin stemmassa kiinnittäisin erityistä huomiota siihen, että näiden kahden stemman välille saadaan yhtenäinen fraseeraus.

Se mikä yhdistää tätä sävellystä kahden muun tutkimuksessani olevan sävellyksen kanssa on selkeästi erottuvat osiot. Tässäkin sävellyksessä on selkeä säkeistö ja kertosäkeistö, joita voidaan harjoituttaa kuoron kanssa erillisinä osioina. Varsinaisen harjoittelun aloittaisin siitä, että harjoituttaisiin kuoron bassoja ja tenoreita erikseen, ennen kuin pyrkisin yhdistämään näiden stemmojen yhteislaulun. Tässäkin voitaisiin edetä siten, että ensin bassojen mukaan otettaisiin pelkkä melodia ja tämän yhdistelmän toimiessa lisättäisiin toisen tenorin stemma mukaan.

Vaikka itse kategorisoin “Aika juoksee” -sävellyksen rytmimusiikin sävellykseksi, on siinä hieman suurempia rytmisiä vapauksia verrattuna tutkimukseni kahteen muuhun sävellykseen. Tällä tarkoitan sitä, että tarkka rytmissä pysyminen ei ole niin keskeistä tälle sävellykselle kuin mitä se on tutkimukseni kahdelle muulle sävellykselle. Paikoitellen tässä voi kuoronjohtajan johdolla myös tehdä pieniä hidastuksia varsinaiseen tempoon. Esimerkiksi tahdeissa 13, 20 ja 21 tämänkaltaiset taiteelliset hidastukset sopivat erityisen hyvin sävellyksen karaktääriin.

5.2.2 “Aika juoksee”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa

“Aika juoksee”-sävellyksen harjoittelu alkoi mieskuoro Laulu-Jaakkojen osalta siten, että he saivat kuunneltavaksi sävellyksestä tehdyn nauhoitteen. Nauhoituksessa olivat kaikki stemmat laulettuina ja tämän nauhoitteen pääasiallinen tarkoitus oli saattaa kuorolle tiettäväksi millainen sävellys “Aika juoksee” on kokonaisuutena. Alustavasta suunnitelmasta poiketen kävin sävellystä läpi kolmessa eri osassa. Ensin harjoitutin kuorolla introa, tahdit

1-4. Tämän jälkeen tarkastelin säkeistön toimivuutta kuorolla, tahdit 5-13, ja lopuksi laulatin kuorolla vielä B-osan eli kertosaäkeistön, tahdit 14-22.

Stemmojen harjoittelun aloitin siten, että lauloin ensin itse stemman kuorolle malliksi ja tämän jälkeen aina kyseisen stemman edustajat lauloivat stemmansa yhdessä minun kanssani. Tutkimuksen muissa sävellyksissä yksittäisten stemmojen harjoittelu ilman muita stemmoja oli huomattavasti haastavampaa. Uskon, että tämä johtuu siitä, että tutkimuksen kahdessa muussa sävellyksessä yksittäiset stemmat ovat tiukemmin kiinni kokonaisrytmissä, ja ne ovat siksi vaikeampia hahmottaa ilman, että kuulee ympärillään koko kokonaisuuden sävellyksestä.

Intron harjoittelun aloitin siten, että hahmottelin ensin molemmille bassoille heidän stemmansa. Alempi bassostemma oli siinä mielessä helpompi, että siinä oli selkeä melodinen liike, joka laulajien oli helppo oppia ulkoa. Baritonien eli ylemmän basson paikallaan pysyvä d-sävel sen sijaan koettiin hieman haastavaksi intonaation suhteen. Tenoreilla on introssa kolmen äänen melodinen kulku, joka lauletaan u-vokaalilla. Äänet voitaisiin laulaa muillakin vokaaleilla. Esimerkiksi a-vokaali toimisi näissä intron tenoreiden äänissä erittäin hyvin. Itse valitsin kuitenkin käytettäväksi u-vokaalin, koska tutkimukseen osallistuvan kuoron kohdalla a-vokaalin käyttö aiheuttaa enemmän epäpuhtautta, kuin u-vokaalin käyttö.

A-osassa eli säkeistössä aloitin stemmojen harjoittamisen tenoreiden kanssa. Itse huomasin, että ainakin harjoitteluvaiheessa yhtenäinen fraseeraus tuotti hieman ongelmia. Erityisesti kahdeksas tahti koettiin ensimmäisten tenoreiden osalta vaikeaksi. Tämä johtui suurelta osin siitä, että tenoreiden useaan kertaan toistuvat g1-äännet koettiin korkeiksi. Tutkimukseni kolmannessa sävellyksessä käydään melodian osalta samaisessa sävelessä, mutta se koettiin helpommaksi. Tämä johtuu suurelta osin siitä, että tuossa sävellyksessä g1-sävelellä ainoastaan käydään ja sekin tulee fraasin keskellä. "Aika juoksee"- sävellyksen kahdeksannessa tahdissa melodia puolestaan alkaa g1-säveleltä jatkuen siinä usean nuotin ajan. Tätä ongelmaa voitaisiin mielestäni helpottaa siten, että tenorit laulaisivat melodian g1-sävelet falsetissa, jolloin ääni olisi helpommin laulettavissa. Alemman tenoristemman

laulajat taas kokivat kahdeksannen ja yhdeksännen tahdin vaikeimmaksi osuudeksi säkeistössä paikallaan pysyvän h-sävelen vuoksi.

Tenoreiden stemmajarjoittelun jälkeen tarkastelin molempien bassojen stemmojen toimivuutta säkeistössä. Itse laitoin merkille, että alemman basson stemma oli kyseisen stemman laulajilla huomattavasti vaikeampi omaksua ja oppia verrattuna tutkimuksen muihin bassostemmoihin. Tämä johtui uskoakseni siitä, että tämän sävellyksen alimmalla bassostemmalla ei ole niin itsenäistä ja melodista roolia kuin tutkimuksen muissa sävellyksissä. Tällöin stemman opettelu ja ulkoa oppiminen vaikeutuu, mikä vaikuttaa oppimisprosessiin.

Kertosäkeistöä laulatin kuorolla samalla periaatteella, kuin säkeistöä. Ensin tenoreiden stemmat erikseen ja sen jälkeen bassot ennen kokonaisuuden hahmottamista. Kertosäkeistöä ei noussut esille sellaisia kohtia, jotka olisi koettu erityisen vaikeaksi. Alemman basson melodisempi liike säkeistöön verrattuna koettiin puolestaan elementiksi, joka helpotti stemman omaksumista.

Kokonaisuutena sävellys oli harjoitteluvaiheessa haastavampi pitää kasassa kuin tutkimuksen muut sävellykset. Kuorolaiset kokivatkin yleisesti ottaen, että "Aika juoksee" -sävellys oli tutkimuksen vaikein laulu. Tutkimuksen muissa lauluissa oleva tiukka rytmi ja rytmillisuus koettiin sellaisiksi elementeiksi, jotka helpottivat kyseisten laulujen laulamista. "Aika juoksee" -sävellyksestä tällainen tiukka rytmien moottori puuttuu, ja se puolestaan koettiin elementiksi, joka vaikeutti laulun omaksumista. Tämä on siinä mielessä mielenkiintoinen havainto, sillä minun näkökulmastani katsottuna "Aika juoksee"-sävellys on lähempänä sitä materiaali, mitä kuoro on perinteisesti tottunut laulamaan, kuin tutkimuksen kaksi muuta sävellystä.

5.3 Kolmas laulu: "Viimeinen laulu"

Kolmas ja samalla viimeinen uusi mieskuoroteos tutkimuksessani kantaa nimeä "Viimeinen laulu". Siinä on on monia yhtymäkohtia sekä musiikillisesti, että temaattisesti tutkimukseni

ensimmäiseen sävellykseen "Huoleton laulaja". "Huoleton laulaja" on sävellys, jolla voidaan aloittaa konsertti ja "Viimeinen laulu" on taas kirjoitettu siten, että sen tarkoituksena on nimensä mukaisesti olla konsertin viimeinen laulu. Laulun tekstiin on kirjoitettu muistoja aikaisemmista lauluista, joita kuoro on konsertissaan laulanut. Teksti palaa myös temaattisesti ensimmäiseen sävellykseen, sillä "Viimeisen laulun" tekstissä on paljon viitteitä laulamista ja siitä miten laulaminen tekee elämästä helpompaa ja parempaa. Samoin kuin ensimmäisessä sävellyksessä myös tämän sävellyksen teksti on kirjoitettu suurimmalta osin riimeihin. Kertosäkeistöstä löytyy esimerkiksi riimit itkeä-iskeä ja säkeistöstä tuskasta-riemuista ja kohdataan-uudestaan. Jälleen kerran puhun säkeistöstä ja kertosäkeistöstä, kun avaan sävellystyötäni tekstissä. Säkeistöllä tarkoitan tahteja 9-28 ja kertosäkeistöllä tahteja 29-39 ja 42-56.

Säveltämisprosessi "Viimeisen laulun" kanssa alkoi siitä, että halusin luoda mielenkiintoisen bassolinjan, joka määritteli sekä säkeistön, että kertosäkeistön kulkua. Tämän jälkeen aloitin hahmottelemaan sitä millainen melodia sopisi yhteen bassolinjan muodostaman rakenteen kanssa. Kokonaisuutena sävellys kulkee siinä mielessä traditionaalisia polkuja, että laulun melodia on kauttaaltaan kirjoitettu ensimmäiselle tenorille.

Säkeistössä bassolinjan ja melodian lisäksi potkua antaa toisen tenorin "tsa-ga" stemma, jota minun mielestäni voisi bändisoittimista verrata komppikitaraan, joka soittaa tahdin toiselle ja neljännelle iskulle kahdeksasosanuotteja. Tämän stemman rooli on ennen kaikkea rytmisen ja se tuplaakin useassa kohtaa soinnun perusäänien. Säkeistö kulkee C,D,G,C-duurisointujen sointukierrolla eli sointufunktionaalisesti puhuttaisiin ensimmäisen, toisen ja viidennen asteen soinnuista. Säkeistössä sointujen harmonia jää vajaaksi, koska säkeistön poljento rakentuu niin voimakkaasti alimman basson kuvioille ja monelta osin soinnusta jää puuttumaan terssi ja kvintti. Toki melodian sävelet paikoitellen rikastuttavat säkeistön harmoniaa, kun sieltä saadaan mukaan esimerkiksi soinnun terssi.

Kertosäkeistössä muodostin säkeistön tapaan aluksi vahvan liiton melodian ja alimman bassolinjan kesken, minkä jälkeen aloin pohtimaan väli-äänien kohtaloa. Kertosäkeistössä harmonia on säkeistöä rikkaampi, koska olen mahdollisuuksien mukaan pyrkinyt saamaan mukaan kaikki soinnun sävelet stemmoihin. Kertosäkeistössä olen joutunut pohtimaan myös

tarkemmin äänenkuljetuksia, koska tenoreiden ja ensimmäisen basson stemmat kulkevat samassa rytmissä, ja niissä on täsmälleen sama teksti. Toki äänenkuljetukseen näissä stemmoissa on vaikuttanut myös alimman basson liikehdintä. Olen myös joutunut muuttamaan joissain kohdissa melodiaa jälkeenpäin, jotta saisin rikkaamman soinnin sävellykseen. Esimerkiksi kertosäkeistön tahdeissa 27-28 oli melodian viimeisen äänen alunperin tarkoitus pudota yksiviivaiseen c-säveleen. Silloin olisi kuitenkin soinnusta jäänyt puuttumaan kokonaan terssi, joten päädyin kirjoittamaan melodian tässä kohdin siten, että se nousee yksiviivaiselle e-sävelelle, jolloin sain kyseiseen kohtaan kokonaisemman ja rikkaamman soinnin. Harmonia kulkee kertosäkeistössä siten, että reaalisointuina ajateltuna kuljetaan ensin E-duurin ja A-mollin soinnuissa. Tässä on huomionarvoista se, että sävellyksen kulkiessa C-duurissa on E-duurisoinnun gis-sävel sävellajiin kuulumaton sävel. Tämän jälkeen kuljetaan suurimmalta osin F,G ja C-duurisoinnuissa. Tahdissa 34 on harmonisesti mielenkiintoinen kohta, jossa alimmalla bassolla on fis-sävel ja muilla äänillä a-, c- ja d-sävelet.

“Viimeinen laulu”-sävellyksestä on löydettävissä monia rytmimusiikille tyypillisiä elementtejä. Ensimmäiseksi nostaisin esille bassostemman kokonaisuutena, joka pyrkii vahvasti imitoimaan bassoa soittimena. Siinä äänenkuljetukset on rakennettu siten, että ne imitoivat bassolla soitettavia sävelkulkujia. Basson stemma on myös kirjoitettu kolmimuunteisesti, eli jälkimmäinen kahdeksasosanuotti on aina ensimmäistä lyhyempi. Sävellyksessä ainoastaan 2-basson stemma on kolmimuunteinen muiden stemmojen ollessa ns.tasajakoisia. Selkeä rytmimusiikin elementti voidaan löytää säkeistöjen toisen tenorin “tsa-ga”-stemmasta, joka markkeeraa tahdissa toista ja neljättä iskua. Tällä vahvistetaan sävellyksen backbeat tunnelmaa ja kuten aikaisemmin kirjoitin, on tämän stemman tarkoitus imitoida kitaristia, joka soittaa kahdeksasosia toiselle ja neljännelle iskulle. Melodia on kirjoitettu siten, että se usein alkaa tahdin heikommalla eli toisella iskulla. Myös sävelten vaihdokset melodiassa tapahtuvat esimerkiksi tahdissa 19 iskujen väleissä. Kokonaisuutena sävellys on sellainen, jossa tiukka tempossa pysyminen on tärkeää, jotta sävellyksen rytmilliset elementit pääsevät oikealla tavalla esille.

5.3.1 Ajatuksia käytännön toteutuksesta “Viimeinen laulu”-sävellyksen kanssa

“Viimeinen laulu” on sävellyksenä sellainen, että sitä voidaan harjoituttaa kuoron kanssa ilman nuotteja, koska sävellyksen rakenteet on suhteellisen helppo oppia ulkoa. Olen kuitenkin kirjoittanut nuotinnuksen siten, että sitä voidaan käyttää sujuvasti harjoittelutilanteessa. Jokainen stemma on kirjoitettu omalle rivilleen, jotta kuorolaisten olisi mahdollisimman helppo lukea omaa stemmaansa. Esimerkiksi tutkimukseni ensimmäinen sävellys on sellainen, että nuotinnos on tarkoitettu ensisijaisesti kuoronjohtajalle muistioksi ja kuorolaisten olisi tarkoitus oppia stemmat korvakuulolta. “Viimeinen laulu” on luonteeltaan samantyyppinen sävellys, mutta uskoakseni siinä päästään parhaaseen lopputuloksen sillä, että yhdistellään korvakuulolta oppimista ja nuottien käyttämistä apuvälineenä.

Varsinaisessa harjoitustilanteessa jakaisin sävellyksen kahteen osaan ja harjoittelisin niitä aluksi erillisinä osiina. Ensimmäinen osa sisältäisi tahdit 1-24 ja toinen osa tahdit 25-39. Ensimmäisen osan eli säkeistön harjoittelemisen aloittaisin siitä, että opettaisin alimmille bassoille heidän sävelkulkunsa. Tässä kohtaa haluan nostaa esille, että toisen basson stemma on sellainen, jossa ei ole ollenkaan taukoja koko sävellyksen aikana. Tämä vaatiikin toisen basson sisällyttämään jo harjoitteluvaiheessa ns. kuorohengityksen, jossa kuorolaiset hengittävät eri aikaan. Kun alin bassostemma on saatu toimimaan, harjoituttaisin mukaan melodian eli ensimmäisten tenoreiden stemman. Kun nämä on saatu yhteen, lisäisin toisen tenorin “tsa-ga” -stemman. Säkeistössä on ainoastaan kolme stemmaa, mutta ainakin tutkimukseen osallistuvan mieskuoron kanssa toimin siten, että laitan osan baritoneista laulamaan 2-tenoreiden stemmaa ja muutaman korkeamman baritonin 1-tenoreiden tueksi melodiaan.

Kertosäkeistössä eli tahdeissa 25-39 on kuorolla laulettavanaan neliäänistä satsia, joten siinä jokainen stemma pysyy omassa äänessä. Kertosäkeistössä erottaisin alimman basson ja muut stemmat omaksi osiokseen harjoitteluvaiheessa. Tarkoitan tällä sitä, että tenoristemmat sekä baritonistemma kannattaa harjoituttaa ensin yhteen ja vasta sen jälkeen yhdistää mukaan alin bassostemma. Toki alkuun voi harjoituttaa myös alinta bassostemmaa ja ylintä tenoria eli melodiaa yhteen, jotta päästään sisälle kertosaäkeistön tunnelmaan.

Kokonaisuutena harjoitteluvaiheessa on tärkeää, että sävellyksen rytmisen pulssi pysyy suhteellisen stabiilina. Erityisesti alimman basson stemma on tässä suhteessa tärkeä harjoituttaa tarkkaan rytmiin. Myös toisen tenorin stemma on tärkeässä roolissa rytmiikan kannalta säkeistössä. Harmonisesti hankala kohta löytyy tahdista 34, jossa tenoreiden äänet ovat sekunnin päässä toisistaan ja jokaisella stemmalla on oma ääni ilman mitään tuplauksia.

5.3.2 “Viimeinen laulu”-sävellyksen harjoittelu Laulu-Jaakkojen kanssa

Harjoitusprosessi kuoron kanssa lähti tämänkin sävellyksen osalta liikkeelle siitä, että kuorolaiset saivat ennakkoon kuunneltavakseen nauhoitteen, josta sävellys oli kuunneltavissa kokonaisuutena. Myös varsinainen harjoittelu aloitettiin sillä, että kuuntelimme sävellyksestä tehdyn nauhoitteen kaksi kertaa läpi, jotta kuorolaisilla olisi kuva siitä tunnelmasta, johon sävellyksellä pyrittiin.

Edellisen kappaleen mukaisesti lähdin viemään harjoitusprosessia eteenpäin siten, että alin basso sai minun johdollani opetella oman osuuden säkeistöstä ilman muita stemmoja. Käytännössä alimmalla bassolla on kahdeksan tahdin mittainen luuppi, joka toistuu uudestaan ja uudestaan koko säkeistön ajan. Bassot oppivat stemmansa nopeasti ja uskoakseni tätä prosessia nopeutti se, että heillä oli ennakkoon saadun nauhoitteen vuoksi vahva kuva omasta stemmastaan. Mikäli stemma olisi opeteltu suoraan nuoteista ilman nauhoitetta olisi kolmijakoisuus kahdeksanosissa voinut tuottaa vaikeuksia, koska siitä ei olisi välttämättä ollut niin selkeää kuulokuvaa laulajilla. Kirjoitin edellisessä kappaleessa siitä, että tarkka rytmissä pysyminen on sävellyksen lopputuloksen kannalta erittäin oleellinen. En ollut maininnut kuorolle tästä ajatuksesta mitään, mutta silti he nostivat harjoituksissa esille, että tarkka rytmissä pysyminen on tälle sävellykselle tärkeää ja oleellista. Se on myös sellainen elementti, joka helpottaa sävellyksen laulettavuutta kuorolaisten mielestä. Harjoituksissa oli erittäin mielenkiintoista havaita, että kuoro koki 2-basson aika stabiilinkin stemman tekijänä, mikä helpotti olennaisesti koko kuoron laulantaa. Vertailun vuoksi nostan esille tutkimukseni toisen sävellyksen “Aika juoksee”. “Aika juoksee”-sävellys koettiin kuorolaisten keskuudessa vaikeammaksi juuri siitä syystä, että siinä ei ole niin stabiilia stemmaa, joka pitää kokonaisuutta vahvasti kasassa.

Tämän sävellyksen osalta kävin jokaisen stemman siten läpi, että ensin lauloin stemman itse malliksi ja tämän jälkeen kyseisen stemman laulajat lauloivat stemman minun kanssani yhdessä ilman muita stemmoja. Kokonaisuus on kuitenkin säkeistössä rakennettu niin vahvasti alimman basson varaan, että stemmojen opettelua ja oppimista oli helpointa vahvistaa siten, että alin basso sai laulaa omaa kahdeksan tahdin luuppiaan ja kaksi muuta stemmaa vuorotellen opettelivat stemmaansa kuoronjohtajan johdolla tämän luupin päälle laulaen. Tämä vahvisti samalla yhteistä rytmin tunnetta kuorossa. Vaikka alimman basson stemma on vahva pohja kokonaisuudelle, kokivat stemman laulajat, että harjoitteluvaiheessa heidän tulee kuunnella tarkasti myös muita stemmoja, jotta oman stemman äänet saadaan laulettua oikeille paikoille. Itse pohdin ennen harjoituksia sitä, kuinka alimman basson kolmimuunteisuus ja toisen tenorin suorat kahdeksasosat saadaan toimimaan yhteen. Hankalia paikkoja tätä silmällä pitäen ovat esimerkiksi toisen tahdin viimeiset kahdeksasosanuotit, jossa kolmimuunteisuus ja tasajakoisuus ovat vahvasti päällekkäin. Kuoron kanssa laulettaessa en kuitenkaan havainnut, että tämä olisi tuottanut suurempia haasteita. Toisen tenorin "tsa-ga" laulajat nostivat esille, että vaikeinta stemmassa on sen paikoillaan pysyminen melodisessa mielessä.

Nuotinnoksesta käy ilmi, että melodian äänet eivät useinkaan tule suoraan iskuille. Vaikka harjoittelimme nuottien kanssa koko harjoitusten ajan, ei tämä tuottanut vaikeuksia. Tähän varmasti vaikuttaa jälleen kerran se, että nauhoitteen myötä melodian laulajille on syntynyt kuulokuva siitä, miten melodia kulkee, eivätkä he sen kummemmin ajattele sitä, mille tahdin osille äänen vaihdokset osuvat. Tästä huolimatta melodian laulaneet tenorit nostivat esille, että sävellyksessä on sellainen rytmi, joka heistä tuntuu poikkeukselliselta ja uudelta verrattuna siihen, mihin he ovat tottuneet.

"Viimeinen laulu"-sävellystä harjoitettiin Laulu-Jaakkojen kanssa siten, että A- ja B-osiot käytiin läpi erillisinä kokonaisuuksina. Tämä oli helppo toteuttaa, koska näiden väliin ei rakennu kaikilla stemmoilla melodista kulkua. B-osuuden, eli kertosaäkeistön harjoittamisen aloitin käymällä läpi tekstilliset stemmat eli kaikki muut paitsi alimman basson stemmat. Nämä stemmat laulettiin ensin yksinään läpi ja sen jälkeen ne yhdistettiin yhdeksi kokonaisuudeksi. Korkeimman äänen eli ensimmäisen tenorin ambitus on kauttaaltaan

sellainen, että tämän stemman laulajien oli helppo laulaa selkeästi ja tarkasti omaa stemmaansa. Tahdissa 31 ja 35 käydään pikaisesti g1-sävelessä, mutta koska se on verrattain lyhyt kuulosti se harjoituksissa siltä, että se tulee helposti. Vertaan jälleen tutkimukseni toiseen "Aika juoksee"-sävellykseen, jossa ensimmäisen tenorin laulajat kokivat melodian korkeat äänet haastavina. "Viimeinen laulu"-sävellyksessä tätä ongelmaa ei minun eikä ylimmän stemman laulajien mukaan ollut. Väli-äänissä laulajien mukaan haasteita toivat paikoitellen paikallaan pysyvät stemmat, jotka vaativat laulajilta erityistä tarkkuutta äänen puhtauden kanssa.

Säkeistössä eli A-osuudessa alimman basson stemma on koko ajan samanlainen. B-osassa alimman basson stemmassa on huomattavasti enemmän vaihtelua ja se olikin laulajille selkeästi vaikeammin omaksuttavissa verrattuna säkeistöön. Pieniä vaikeuksia toivat myös tahdin 33,34 ja 37 matalat F ja Fis äänet, joita oli vaikea saada riittävän voimakkaasti soimaan kokonaisuutta silmällä pitäen.

Kaikista kolmesta sävellyksestä mielestäni tämä soljahti paikoilleen tutkimalleni kuorolle kaikkein helpoiten. Tällä tarkoitan sitä, että tämän sävellyksen kohdalla stemmat ja kokonaisuus löysivät kuorolaisten kohdalta oikean paikkansa kaikkein nopeimmin kaikista tutkimukseni sävellyksistä. Mielenkiintoisen asiasta tekee myös se, että "Viimeinen laulu" oli ensimmäinen sävellys, jota aloitin kuoron kanssa fyysisissä harjoituksissa työstämään.

6 Tulokset ja pohdinta

Tutkimuksen tuloksia pohdittaessa täytyy palata tarkastelemaan asetettuja tutkimuskysymyksiä sekä tavoitteita, joita tämän tutkimuksen seurauksena haluttiin tavoittaa. Yhtenä tutkimuksen tavoitteena oli selvittää sitä, millaisia musiikillisia asioita minun täytyy huomioida, kun sävellän tutkimukseni sävellyksiä. (Tarkemmin tutkimuskysymyksistä ja tavoitteista voit lukea kappaleesta 1.1) Runsaan ja monipuolisen lähdeaineiston avulla minulle muodostui aika selkeä kuva siitä, miten minun kannattaa tutkimukseni sävellykset toteuttaa, jotta ne palvelisivat tarkoitusta. Voidaan siis todeta, että tältä osin tutkimuksen tavoitteet toteutuivat. Näistä havainnoista voit lukea tarkemmin kappaleissa neljä ja viisi.

Tutkimuksen keskeinen tavoite oli luoda uutta mieskuoromusiikkia Suomen mieskuorokentälle. Samalla tähän liittyi keskeisesti ajatus siitä, että materiaali sisältää rytmimusiikin elementtejä siten, että tutkimukseen osallistuva mieskuoro Laulu-Jaakot pystyy nämä laulut omaksumaan. Tämä tarkoitti käytännössä sitä, että sävelletyt laulut eivät saa olla liian vaikeita, mutta niiden täytyy silti olla taiteellisesti mielenkiintoisia, jotta ne voidaan ottaa osaksi kuoron konserttiohjelmistoa. Kuorolta saamani palautteen pohjalta laulut ovat sellaisia, joita kuoro mielellään laulaa, eivätkä ne vaikeusasteeltaan ole sellaisia, että kuoro kokisi ne ylitsepääsemättömäksi. Samanaikaisesti laulut tarjoavat kuitenkin laulajille sopivasti haastetta, jolloin niiden harjoittelu on mielekästä.

Johdannossa kirjoitin siitä, miten tutkimuksessa sävellys ja sovitusprosessi ovat mukana limittäin ja niitä voi olla vaikea erottaa toisistaan. Tämä pätee erityisen hyvin tutkimukseni ensimmäiseen ja viimeiseen lauluun, jossa lähdin aluksi miettimään sovitusta ja vasta tämän jälkeen aloitin varsinaisen melodian kirjoittamisen. Itselleni tämän kaltainen prosessi oli hyvin uudenlainen tapa ajatella kuoromusiikin kirjoittamista, sillä perinteisesti olen ajatellut, että ensin täytyy säveltää melodia valmiiksi ja vasta sen jälkeen pohtia sovitusta. Kappaleessa 4.1 nostankin esille, että sävellys täytyy luoda ensin valmiiksi ja sen täytyy olla riittävän hyvä ennen sen sovittamista, koska sovituksella ei voi pelastaa huonoa sävellystä. Tämän tutkimuksen osalta tämä teoriaosuuden ajatus on ongelmallinen, koska sävellystä on

lähdettykin luomaan ns. sovitus edellä. Voiko olla myöskin niin, että hyvä sovitus mahdollistaa hyvän sävellyksen tai luo sille ainakin hyvät edellytykset? Samaisessa kappaleessa (4.1) kirjoitin myös siitä, että nuotinnoksen tulisi olla mahdollisimman selkeä, jotta se ei aiheuta turhia esteitä laulamiseksi. Tämä ajatus johti tutkimuksessani siihen, että osa tutkimukseni lauluista on kirjoitettu neljälle erilliselle riville, jotta nuotinnos olisi mahdollisimman helposti luettavissa.

Kappaleessa 4.3 kirjoitin stemmojen kirjoittamisesta kuorosovituksissa. Yhtenä tärkeänä teemana nostaisin sieltä esille stemmojen loogisuuden ja äänenkuljetuksen. Omasta mielestäni tämä oli myös tämän tutkimuksen sävellysten osalta yksi keskeinen tema ja ajatus. Miten muodostan/sävellän sellaisia stemmoja, että ne ovat loogisia ja helposti omaksuttavissa? Itselleni yksi keskeinen metodi oli laulaa itse läpi kaikki stemmat, jotta pystyin havaitsemaan oliko niiden laulettavuudessa haasteita, tai oliko mahdollisesti jokin yksittäinen ääni, joka stemmassa tuntui erityisen vaikealta. Tämä johtikin siihen, että sävellyks/sovitusprosessin aikana jouduin muuttamaan sävellyksiäni/sovituksiani siten, että ne olisivat kokonaisuutena paremmin toimivia. Kappaleessa 3.4 olen nostanut esiin, että stemmojen liikkeissä pyritään mahdollisimman pieniin liikkeisiin. Mielestäni tämä on tärkeä periaate, mutta sitä noudatettaessa voidaan helposti ajautua siihen, että stemmoista tulee liian yksitoikkoisia. Tämän tutkimuksen sävellyksissä on tiettyjä stemmoja, jotka noudattelevat mahdollisimman pienen liikkeen periaatetta ja sitä kautta stemmat voivat olla hieman monotonisia. Stemmat ovat laulettavissa, mutta ne voisivat olla ehkä vieläkin mielenkiintoisempia, mikäli ne olisivat paikoitellen liikkuvampia. Tässä on kuitenkin tärkeä muistaa, että kuorosovituksessa yhden stemman muuttaminen vaikuttaa koko muuhun satsiin ja aina tulee minun mielestäni pohtia sitä, mikä palvelee parhaiten kokonaisuutta.

Kuten olen jo useaan otteeseen kirjoittanut, oli tutkimukseni tavoitteena säveltää uusia mieskuorolauluja siten, että ne sisältävät rytmimusiikille tyypillisiä elementtejä. Kappaleessa neljä käyn tarkemmin läpi rytmimusiikin käsitettä sekä sitä, mitä elementtejä rytmimusiikki sisältää. Yhtenä teemana tässä osiossa nostin myöskin esille klassisen musiikin ja rytmimusiikin eroja/yhtäläisyyksiä. Harjoitellessani tutkimukseni lauluja mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa aloitin harjoitukset perinteisellä klassisella ohjelmistolla ja tämän jälkeen siirryin harjoituttamaan tutkimukseni sävellyksiä. Tämän tein sen vuoksi, että sekä

minä tutkijana, että kuorolaiset voisivat tehdä havaintoja siitä, millä tavoin nämä kaksi eri musiikkilajia eroavat toisistaan. Yksi keskeinen tekijä, joka nousee esille myös tutkimukseni teoriaosuudessa on näiden tyyllilajien hyvinkin erilainen rytmikäsitys. Tämä nousi esille myöskin kuorolaisten kommentteissa, jossa he kokivat, että heille tyyppillisempi perinteinen ja klassinen mieskuoro-ohjelmisto antaa enemmän rytmillisiä vapauksia. Tällä tarkoitan sitä, että klassisessa ohjelmistossa tärkeintä on fraasiajattelu, kun taas rytmimusiikissa rytmi on staattisempi ja se on useimmiten muuttumaton. Tämä on tietenkin vahva kärjistyys, mutta esimerkiksi tutkimukseni ensimmäisessä ja kolmannessa laulussa rytmin tulisi olla hyvinkin staattinen, jotta sävellys toimii toivotulla tavalla. Kuorolaiset nostivat myöskin eroavaisuudeksi sen, että tutkimukseni sävellyksissä käytetään paljon tavuja (sanojen sijaan) stemmoissa, mikä ei ole niin tyyppillistä klassisessa ohjelmistossa. Kuorolaiset kokivat myös, että tutkimuksen sävellykset svengaavat eri tavalla kuin klassiset sävellykset. Kuoronjohtajana minun täytyi myös harjoitteluvaiheessa muuttaa tapaa, jolla johdan kuorolaisia. Perinteisesti kuoronjohtaja ohjaa käsien liikkeillä kuoroaan. Tutkimukseni sävellyksissä tarkka rytmissä pysyminen oli kuitenkin niin keskeinen elementti, että minun oli kuoronjohtajana tärkeämpää pitää yllä yhteistä pulssia erilaisten napsutusten ja taputusten kautta. Uskon kuitenkin johtamistavan muuttuvan ”perinteisemmäksi” käsillä ohjaamiseksi, kun laulut ovat kuorolla niin hyvin hallussa, että voimme ne esittää konsertissa.

Laulujen sovituksissa/sävellyksissä tein tutkimuksen aikana muutamia mielenkiintoisia havaintoja harjoitellessani niitä mieskuoro Laulu-Jaakkojen kanssa. Ensimmäinen havainto liittyi siihen, että tutkimuksen ensimmäisessä ja kolmannessa laulussa oleva selkeä rytmien moottori alemman basson stemmassa, koettiin helpottavaksi ja vahvistavaksi tekijäksi sävellyksissä/sovituksissa. Itse ajattelin, että tarkka rytmissä laulaminen ja jokin elementti musiikissa, joka vaatii sitä, koetaan laulajien keskuudessa tekijänä, joka vaikeuttaa laulamista. Tämä koettiin kuitenkin päinvastaisesti, mikä oli minulle suuri yllätys. Toinen selkeä havainto liittyi stemmojen omaksumiseen. Havaitsin selkeästi, että mitä melodisempi stemma on luonteeltaan, sen helpompi se on omaksua. Vaikeimmat kohdat stemmoissa olivat niitä, jossa äänet pysyivät paikoillaan. Laulujen laulettavuutta puolestaan helpotti se, että niissä oli selkeät osiot, jotka samanaikaisesti pitivät yllä laulujen taiteellista mielenkiintoa. Esimerkiksi tutkimuksen ensimmäisessä sävellyksessä ”Huoleton laulaja”, alemman basson luuppi katkeaa kertosäkeistöön tultaessa, jolloin stemma muuttuu

toisenlaiseksi. Mikäli stemman sama luuppi jatkuisi pidempään, voisi siitä tulla tekijä, joka vaikeuttaa laulettavuutta huomattavasti.

Tutkimustani olisi voinut viedä hyvinkin monella tavalla vielä laajemmalla. Olisin voinut tarkastella esimerkiksi tarkemmin sitä, miten harjoitteluprosessi ja erilaiset harjoitusmenetelmät vaikuttavat laulettavan materiaalin omaksumiseen. Rajasin tämän kuitenkin tutkimukseni ulkopuolelle, vaikka muutamissa kohdissa olenkin lyhyesti kertonut siitä, miten minä kuoronjohtajana olen harjoittanut uusia sävellyksiä. Toinen mielenkiintoinen näkökulma tutkimukseen olisi ollut kahden eri sovituksen harjoittaminen kuorolle samasta sävellyksestä. Tällöin olisin tutkijana pystynyt havainnoimaan vieläkin tarkemmin niitä sovituksellisia ja musiikillisia elementtejä, jotka vaikuttavat sävellyksen/sovituksen laulettavuuteen. Tällöin haasteeksi olisi kuitenkin muodostunut kuorolle kahden erilaisen sovituksen perinpohjainen omaksuminen, joka olisi vaatinut kuorolaisilta paljon aikaa ja resursseja. Tutkimuksessani olisin voinut myös tarkastella sitä, millaisia laulullisia eroja kuorolaiset kokevat klassisen ja rytmimusiikin ohjelmiston välillä. Lyhyesti tässä kappaleessa toki mainitsin näistä kuorolaisten kokemuksista, mutta se on pikemmin tutkimuksen sivujuonne, kuin varsinainen tutkimuskohde. Kappaleessa 3.5 kirjoitan klassisen,- ja rytmimusiikin eroista laulumusiikissa. Olisin tutkimuksessani voinut tutkia myös sitä onko laulutavassa/tekniikassa eroavaisuuksia, näiden kahden eri tyylilajien välillä. Päätin kuitenkin jättää tämän tutkimukseni ulkopuolelle. Tämä johtuu siitä, että vaikka kuoro onkin laulanut klassista ohjelmistoa, eivät laulajat kuorossa ole koulutuksen saaneita klassisen musiikin laulajia. Tämä on mielestäni johtanut siihen, että kuoron kokonaissaundi ja laulutapa eivät ole ratkaisevasti muuttunut, vaikka musiikkityyli olisi vaihtunut klassisesta rytmisempään musiikkiin.

Tutkimuksen sävellykset ovat vapaasti käytettävissä mieskuoro-ohjelmistossa tämän tutkimuksen ulkopuolellakin. Toivoisin kuitenkin, että tutkimuksen sävellysten tekijä mainitaan asianmukaisesti esimerkiksi konserttien käsiohjelmissa.

Lähdeluettelo

- Annala, J. (2007). *Pop-laulajan arkipäivä*. Kerava:Sulasol.
- Aho,K., Jalkanen,P., Salmenhaara, E. & Virtamo, K. (1996). *Suomen musiikki*. Keuruu:Otava.
- Bengtsson, K. (1982). *Människan i kören*.AB Carl Gehrman's Musikförlag.
- Bergroth, U., Hesthammer, H., & Sundell, C. (1998). *Sjung nu*. Vasa: Finlands Svenska sång- och musikförbund.
- Haavisto, J. (1991). *Puuvillapelloilta kaskimaille*. Keuruu:Otava.
- Hapuoja, M. (2015). *Koko kroppa laulaa*. Slovenia:Gummerrus.
- Hjortek,H. & Johansson KG. (1999). *ARR boken. Arrangering i Pop & Rockstil*. Warner/Chappell Music Scandinavia AB.
- Hautamäki, T. (2002). *Laulajan opas*. Tampere:Rytmi instituutti.
- Jalkanen, P. & Kurkela, V. (2003). *Populaari musiikki*. Helsinki:WSOY.
- Jansson, R. (1991). *Traditionell arrangering*. Stockholm::AB Nordiska Musikförlaget.
- Johansson, KG. (2017). *Alla tiders musikhistoria*. Riga:Notfabriken Music Publishing AB.
- Joutsenvirta, A., & Perkiömäki, J. (2014). *Musiikinteoria 1*. Parkano:Modus musiikki Oy.
- Kananen, J. (2014). *Toimintatutkimus kehittämistutkimuksen muotona*. Jyväskylä: Suomen yliopistopaino Oy.
- Karjalainen, K. (2014). *Sovittaminen-johdatus ammattimaiseen sovittamiseen, soitintamiseen ja orkestraatioon*. Päijät-Paino:Kari Karjalainen Music.
- King, J. (1997). *Mitä jazz on, opas ymmärtämiseen ja kuuntelemiseen*. Helsinki:Like.
- Koistinen, M. (2003). *Tunne kehosi-vapauta äänesi*. Vammalan Kirjapaino Oy:Sulasol.
- Kurkela,V. (26.5.2018). *Rytmimusiikki ja akatemia-kevyen musiikin yliopistollinen tutkimus Suomessa* [artikkeli]. luettu 20.03.2021
<https://musiikintekijat.fi/artikkeli/rytmimusiikki-ja-akatemia-kevyen-musiikin-yliopistollinen-tutkimus-suomessa/>
- Lehtovaara, T. (2014). *Sovitusopas. Harrastajaryhmien vetäjille omien sovitusten laatimisen avuksi*:Sulasol.
- Tabell, M. (2004). *Jazz musiikin harmonia*:Gaudeamus.
- Melakoski, E. (1970). *Rytmimusiikki*.Helsinki:Otava.

Mäkelä, J. (2011). *Kansainvälisen populaarimusiikin historiaa*. Vaasa:Suomen jazz&pop arkisto.

Sadolin, C. (2009). *Kokonaisvaltaisen äänenkäytön tekniikka*. Denmark:Shout Publishing.

Runswick,D. (1992). *Rock, Jazz&Pop Arranging*. England:Faber Music Ltd.

Musiikki näytteet

Bonner, G. & Gordon, A. (säveltäjä ja sanoittaja),Reponen, P. (suomenkielinen teksti), Duivestijin, K. (sovittaja). (2005). Ylioppilaskunnan Laulajat:*Mikset mua huomaa* [äänite].

Haettu 2.5.2021 spotify:track:0Nbpd0YehWBmVLASfh3IRQ

Haapala, K.,Pohjola, P. & Salo, K. (säveltäjä ja sanoittaja), Pohjola P. (sovittaja). (1995).

Semmarit:*31 päivää* [äänite]. Haettu 30.5.2021 spotify:track:2RSJ69Zs8Y51jkjAS2NULm

Nurmio, H. (säveltäjä ja sanoittaja), Bartling,S. (sovittaja). (2005)

Ylioppilaskunnan Laulajat:*Ramona* [äänite]. Haettu 10.5.2021

spotify:track:5fnKN5JdBROjoPjBGS3uEs

Viitasaari, M. (säveltäjä ja sovittaja), Salonpää, T. (sanoittaja).(1993).

Semmarit:*Kesäleirirock* [äänite]. Haettu 25.5.2021

spotify:track:4m2uS5EDaBVVMlxAmvKAAS

Huoleton laulaja

On aivan turha huolten meitä huudattaa,
silloin kun laulun lahja meitä kuljettaa.
On veljet valmiina myös teitä viihdyttään,
saat nauttii istuu täällä meillä myöhempään.

*Laulun tarina meitä kantaa,
soinnut iloja meille antaa.
Anna sydämen mukaan tulla,
äänet vapauden voitko kuulla?
Laulumme yhdistää ja parantaa.*

On laulut meidän lääkemääräys murheeseen,
ja niidet rytmit booli parhain kankkuseen.
On kaikki makeempaa, kun saa lauluin juhlistaa,
ja rakkaus suurempaa, jos sen soinnut yhdistää.

Huoleton laulaja

Liite 2

Säv.San.
Johannes Ahlvik

$\text{♩} = 112$

TENOR 1

TENOR 2

BASS 1

BASS 2

Dum-du dum dum dum du dum-du dum-du Dum-du dum dum dum du dum-du dum-du

5 **A**

pa-duu-pa-duu

On_ ai - van tur - ha huol - ten mei - tä huu - dat - taa,
On_lau - lut mei - dän lää - ke mää-räys mur - hee - seen,

Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du

9

da! pa-duu-pa-duu

sil - loin, - kun lau-lun lah - ja mei-tä kul - jet - taa.
ja nii - den ryt-mit boo - li parhain kank - ku - seen.

Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du

13

da! pa-duu-pa-duu

duu-a duu-a duu duu-a duu - a duu duu-a duu-a duu duu-a duu - a duu

On_ vel - jet val - mii - na myös tei - tä viih - dyt - tään,
On_ kaik - ki ma-keem - paa,kun saa lau-luin juh - lis - taa,

Dum - du dum dumdum du dum-du dum-du Dum - du dum dumdum du dum-du dum-du

17

da!

duu-a duu-a duu duu-a duu - a duu duu-a duu-a duu duu-a duu - a duu

saat naut - tii is - tuu tääl - lä meil-lä myö - hem - pään.
— ja rak - kaus suu rempaa, jos sen soin-nut yh - dis - tää.

Dum - du dum dumdum du dum-du dum-du Dum - du dum dumdum du dum-du dum-du

21

B

Lau - lun ta-ri-na mei - tä kan - taa, soin - nut i - lo - ja

dum! Lau - lun ta-ri-na mei - tä kan - taa, soin - nut i - lo - ja

Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung

dum! Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du

25

meil - le an - taa An - na sy - dä-men mu-kaan tul - la

meil - le an - taa An - na sy - dä-men mu-kaan tul - la

Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung

Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du

28

ää - net va-pau-den voit - ko kuul - la? Lau-lum-me yh-dis - tää ja pa-ran -

ää - net va-pau-den voit - ko kuul - la? Lau-lum-me yh-dis - tää ja pa-ran -

Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung dung ka dung! ka

Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du dum! dum!

32

1. taa. taa. dung! 2. taa. taa. dung!

Dum-du dum dum dum du dum-du dum-duDum-du dum dum dum du dum-du dum-du Dum!

37

Lau-lun ta-ri-na mei-tä kan-taa, soin-nut i-lo-ja meil-le an-taa

Lau-lun ta-ri-na mei-tä kan-taa, soin-nut i-lo-ja meil-le an-taa

Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung

Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du

41

An-na sy-dä-men mu-kaan tul-la ää-net va-pau-den

An-na sy-dä-men mu-kaan tul-la ää-net va-pau-den

Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung Dunk - ka dung dung

Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du Dum dum dum dum-du

44

voit-ko kuul-la? Lau-lum-me yh-dis - tää ja pa-ran - taa.

voit-ko kuul-la? Lau-lum-me yh-dis - tää ja pa-ran - taa.

Dunk - ka dung dung dung ka-dung! ka-dung!

Dum dum dum dum-du dum! Dum - du dum dum

48

Musical score for four staves. The top three staves are treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contain whole rests. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a rhythmic melody. The melody consists of eighth and quarter notes with some beamed eighth notes. The lyrics 'dum du dum-du dum-du Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du Dum! -' are written below the bottom staff.

dum du dum-du dum-du Dum - du dum dum dum du dum-du dum-du Dum! -

Aika juoksee

Mistä kertoisin? Kenestä laulaisin?
Kun sanat hukkuu sanattomaan kaipaukseen.
Leikkikentällä lapset leikkivät,
kunnes aika ottaa otteen eikä niitä enää nää.

*Aika juoksee, ja minä sen mukana.
Ei kulkuaan voi kukaan pysäyttää.
Kun se juoksee, tahdothan sä vielä,
mun vierelläni, kulkee huomiseen.*

Kello ranteessa, ei anna armoa.
Kun hetket vähiin käy, enkä sua enää nää.
Vuodet vierivät, ohikiitävät, joka hetki lähempänä,
on tuo kaunis määränpää.

Aika juoksee

Liite 4

Säv.&San.
Johannes Ahlvik

$\text{♩} = 66$

TENOR LEAD

BARITONE BASS

uu - uu - u uu - uu - u uu - uu - uu

Dum dum dum dum-dum dum dum dum dum-dum dum dum dum dum-dum

4

A

uu - uu - uu Mis-tä ker-toi-sin? Ke-nes-tä lau-lai-sin?
Kel-lo ran-tees-sa, ei an-na ar mo-a.

dum dum dum dum-dum dum dum dum dum dum dum ke-nes-tä dum dum dum dum-dum
ei an-na

8

Kun sa-nat huk-kuu sa - nat - to-maan kai-pauk-seen. Leik - ki ken - täl-lä lap - set
Kun het-ket vä - hiin käy, enkä sua e - nää nää. Vuo - det vie - ri-vät o - hi-

dum dum dum dum - dum dum dum dum dum-dum dum dum dum dum-dum

11

B

leik-ki vät, kun-nes ai-ka ot-taa ot-teen ei-kä nii-tä e - nää nää. Ai-ka
kii-tä-vät, jo - ka het-ki läh-em-pä-nä, on tuo kau-nis mää-rän-pää.

dum dum dum dum-dum dum dum dum dum-dum nii - tä e - nää nää. Ai-ka
kau-nis mää-rän-pää.

15

juok-see ja mi-nä sen mu-ka-na ei kul- ku-aan voi ku-kaan py-säyt -

dum - dum dum dum-dum dum dum dum dum-dum dum dum dum - dum

18

tää kun se juok - see,

dum dum dum dum - dum dum dum dum dum - dum

20

tah-dot-han sä vie - lä, mun vie - rel - lä - ni kul-kee huo-mi - seen.

dum dum dum dum-dum dum dum - dum kul-kee huo-mi - seen.

Viimeinen laulu

On aika taas meidän kiittää teidän seurasta,
laulumme kun on tää viimeinen.
Me saimme taas laulaa teille sielun tuskasta,
ja välillä myös mielen riemuista.

*On elämä liian kallis,
pitkään itkeä.
Siks mielummin laulun annan,
tänään iskeä.
On elämä tää,
laulun kanssa helpompaa,
vaikka lähdetään, se muistakaa.*

Me muistamme leikit kauniit teidän hymynne,
vaik kohta teidän luota lähdemme.
Kun seuraavan kerran laulun tiellä kohdataan,
niin hymyilläänhän vielä uudestaan.

Viimeinen laulu

Säv.&San.
Johannes Ahlvik

♩=140

TENOR 1

TENOR 2

BASS 1

BASS 2

tsa-ga tsa-ga tsa-ga tsa - ga tsa-ga tsa-ga tsa-ga tsa - ga

Dum dum dum dum dum-du dum dum dum dum-du

5

tsa-ga tsa-ga tsa-ga tsa - ga tsa-ga tsa-ga tsa-ga tsa-ga

dum dum dum dum dum-du dum dum dum dum

9 **A**

On ai - ka taas mei dän kiit - tää tei-dän seu - ras - ta
Me muis-tam-me lei - dit kau - niit tei - dän hy - myn - ne, vaik

tsa ga tsa-ga tsa ga tsa - ga tsa-ga tsa-ga tsa ga tsa - ga

Dum dum dum dum dum-du dum dum dum dum-du

13

lau-lum - me kun_ on_ tää_ vii - mei - nen.
koh - ta_ tei dän_ luo - ta_ läh-dem - me.

tša-ga tša-ga tša-ga tša - ga tša-ga tša-ga tša-ga tša-ga

dum dum dum dum dum-du dum dum dum

17

Me saim-me taas lau-laa teil - le sie-lun tus - kas - ta, — ja
Kun seu-raa-van ker-ran lau - lun tiel - lä koh - da - taan, — niin

tša ga tša-ga tša-ga tša - ga tša-ga tša-ga tša ga tša - ga

Dum dum dum dum dum-du dum dum dum dum dum-du

21

vä - lil - lä myös mie - len rie-muis - ta.
hy - myil - lään hän vie - lä uu - des-taan.

tša-ga tša-ga tša-ga tša - ga tša-ga tša-ga tša-ga

dum dum dum dum dum-du dum dum dum dum dum dum

25

On e - lä-mä lii - an kal - lis pit-kään it - ke - ä, ___

dum dum dum dum dum dum dum dum dum

29

siks mie-lum-min lau - lun an - nan tä - nään is - ke - ä!

dum dum dum dum dum dum dum dum dum du

33

On e - lä-mä tää, ___ lau - lun kans - sa hel - pom - paa. ___

dum dum dum dum-du dum dum dum dum-du dum dum dum - du

37

1. 2.

vaik-ka läh-de tään, se muis-ta-kaa!

vaik-ka läh-de tään, tsa-ga tsa-ga

vaik-ka läh-de tään,

dum dum - du dum dum dum-du Dum dum dum dum dum dum dum

42

On e-lä-mä lii - an kal - lis pit-kään it - ke - ä,

On e-lä-mä lii - an kal - lis pit-kään it - ke - ä,

On e-lä-mä lii - an kal - lis pit-kään it - ke - ä,

dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

46

siks mie-lum-min lau - lun an - nan tä - nään is - ke - ä!

siks mie-lum-min lau - lun an - nan tä - nään is - ke - ä!

siks mie-lum-min lau - lun an - nan tä - nään is - ke - ä!

dum dum dum dum dum dum dum dum dum du

50

On e - lä - mä tää, — lau - lun kans - sa hel - pom - paa. —

On e - lä - mä tää, — lau - lun kans - sa hel - pom - paa. —

On e - lä - mä tää, — lau - lun kans - sa hel - pom - paa. —

dum dum dum dum-du dum dum dum dum-du dum dum dum - du

54

vaik - ka läh - de tään, — se muis - ta - kaa!

vaik - ka läh - de tään, — tsa - ga tsa - ga tsa - ga tsa - ga

vaik - ka läh - de tään, —

dum dum - du dum dum dum-du Dum dum dum dum dum - du

58

tsa - ga tsa - ga tsa - ga tsa - ga tsa - ga tsa - ga tsa - ga

dum dum dum dum dum - du dum dum dum dum dum - du dum