

Juha Korvenpää

# ”Mattosaundi” – korvike vai innovaatio?

1960-luvulta alkaen suomalaisen iskelmämusiikin tuotannossa ovat vaikuttaneet monet uudet soittimet ja laitteet. Esimerkiksi 1970-luvulla hyvin suuri merkitys oli erilaisilla sähköisillä kosketinsoittimilla, ja 1980-luvulla iskelmämusiikin tuottamisesta ja sointia muuttivat uudet syntesoijat ja MIDI-järjestelmän yleistyminen sekvensereineen. Uudet laitteet ja soittimet vaikuttavat tietysti musiikkiin eri tavoin, mutta laitteiden käyttäjien aiemmat ajattelumallit määrittelevät, miten uusien soittimien ujuttaminen vanhojen joukkoon onnistuu ja miten niitä voidaan soveltaa eri soittimien parissa syntyneisiin sovituskäytäntöihin. Haastatteluissani iskelmämusiikin eri ammattilaisten kanssa on noussut toistuvasti esiin eräitä suomalaisen iskelmämusiikin kehitykseen vaikuttaneita soittimia, laitteita ja niiden käyttötapoja. Otan esille yhden usein mainitun ja ilmeisen yleisen sovituskäytännön suomalaisessa 1970- ja -80-luvun iskelmämusiikissa. Tätä käytäntöä haastateltavat kutsuivat ”mattosaundiksi” tai -soitoksi. Käytän tätä nimitystä jatkossa myös itse.

Mattosoitto ja -saundi liittyvät jousisektion soinnin sähköiseen jäljittelyyn. Tarkastelen aluksi niitä sähköisiä kosketinsoittimia, joilla suomalaisen iskelmämusiikin tuotannossa on pyritty jäljittelemään jousisektion sointia ja jousisektiolle sovituksissa annettuja tehtäviä. Näitä soittimia ovat olleet erityisesti 1970-luvulla esitellyt ns. jousikoneet, 1970–80-luvun taitteessa yleistyneet polyfoniset syntesoijat ja 1980-luvulla samplerit. Vaikka jousiryhmien käyttö levytyksissä väheni 1980-luvulla, niiden funktio sovituksissa jäi uusilla soittimilla ja keinoilla toteutettavaksi. Esimerkkinä tästä käsittelen ”mattosoittoa”. Matto-sana kuvaa hyvin kyseistä soittotapaa, jossa kosketinsoittimella soitetaan sointuja pitkällä aika-arvoilla. Vaikka jousisoinnin jäljittely jatkuvasti parantui, keksittiin myös uusia soinnillisia innovaatiota, joiden ansiosta iskelmän sointikuva modernisoitui. Puhuttiin myös ns. mattosaundista, joka ei suoraan jäljitellyt jousisektion sointia vaan pikemminkin sen tehtävää sovituksessa. Mattosaundi on soinnillisesti uusi elementti, mutta mattosoitto sen sijaan edusti vanhaa ajattelutapaa.

## Jäljittely iskelmässä

Jäljittely leimasi suuresti suomalaista iskelmätuotantoa 1960–70-luvuilla; tuolloin tuotettiin paljon käänösiskelmiä. Äänitealalla työskennelleiden mukaan alkuperäisen version sointiasu pyrittiin mahdollisimman uskollisesti kopioimaan. Käänösiskelmän aikakausi päättyi 1980-luvulla, kun alkuperäinen versio saavutti yleisön entistä nopeammin. Lisäksi alkuperäisen kappaleen soinnillinen jäljittely vaikeutui huomattavasti<sup>1</sup>. (Muikku 2001: 182, 219.) Käänösiskelmän kulta-aikana ulkomaisen levyjen soinnin jäljittelyä vaikeutti se, että Suomessa suuriin levytyskokoonpanoihin ei ollut varaa. Pienemmällä miehityksellä ja melko alkeellisella tekniikalla piti yrittää päästä mahdollisimman samankuuloiseen lopputulokseen. Erityisesti jousia ei voitu käyttää samassa määrin kuin ulkomailla. Tähän oli osaksi syynä tietysti kustannukset, mutta myös studiotilat olivat usein pieniä suurille jousiryhmille. Esimerkiksi 1970-luvun lopulla maan johtavassa studiossa Takomossa 12-henkinen jousiryhmä ei edes kunnolla mahtunut sille tarkoitettuun tilaan.

Yhtenä apukeinona suuremman orkesterisaundin luomisessa toimivat sähköiset kosketinsoittimet. Niiden avulla on voitu täydentää akustisia soittimia, tai sitten on yritetty luoda illuusio suuresta orkesterista vain sähköisiä kosketinsoittimia käyttämällä. Molemmat tavat ovat säilyneet sähköisten kosketinsoittimien yleistymisestä 1960-luvulta näihin päiviin saakka. Esimerkiksi Suomen sähköurkupioneeri Erkki Ertama käytti 1960-luvulla sähköurkuja sekä jousiryhmän että puhallinryhmän täydentämiseen (Ertama 2001: 15–16). Samaa ideaa hyödynsi tanssilavoilla 1950–60-luvuilla Ronnie Kranckin orkesteri, jonka sointikuvaa laajennettiin soittamalla haitarilla puhallinsektion väliäänät ja puhaltimilla ääriäänät (Backlund 2001: 30). Näin kokoonpano kuulosti suuremmalta.

Sähköisten kosketinsoittimien osaksi on usein tullut akustisten soittimien jäljittely<sup>2</sup>. Yksi syy akustisten soittimien jäljittelyyn suomalaisessa iskelmämusiikissa saattoi olla se, että sähköinen sointi koettiin vielä vieraaksi 1970-luvun alussa. Äänittäjä Jouko Aheran (2002) mukaan iskelmämusiikin äänitystä ohjasi vielä tuolloin luonnollisuuden tavoittelu. Vielä 1970-luvun alussa syntesoija oli uusi soinniltaan ja sen käytössä oltiin vielä varovaisia. Sovittaja Kaj Backlund (2001: 39) muistaa miksausken, jossa MiniMoog-syntesoija jätettiin hyvin hiljaiselle, koska äänittäjä piti sen sointia liian erikoisena. Tilanne oli muuttunut 1980-luvulle tultaessa, jolloin sovituksissa oli pianisti Kari Litmasen (2001: 13) mukaan jo pakko olla syntesoija – jollei halunnut kuulostaa 1970-luvulta.

## Jousisoittimien jäljittely

Akustisten soittimien jäljittely on koskenut soitinryhmiä, joissa hyvään sointiin vaaditaan useita soittajia. Näin jäljittely on kohdistunut erityisesti puhallin- ja jousisektioihin. Jousia jäljittelevien laitteiden kehitys suomalaisessa iskelmätuotannossa on karkeasti seuraava: 1970-luvulla jousikoneet, 1980-luvun alkupuolella polyfoniset syntesoijat, ja samplerit 1980-luvun loppupuolella.<sup>3</sup> Jousikoneet ilmaantuivat 1970-luvun puolivälissä. Niiden tarkoitus oli korvata jousiryhmä. Kustannukset laskivat ja sovittaja pystyi itse soittamaan osuudet (Kotilainen 2001: 4). Jousikone oli eräänlainen syntesoija, johon oli valmiiksi ohjelmoitu jousisektion sointia muistuttavia äänikertoja. Jousikoneiden saundeja ei kuitenkaan voinut muokata yhtä monipuolisesti kuin syntesoijissa. Jousikoneilla oli kuitenkin kaksi etua tuolloisiin syntesoijiin nähden. Ensinnäkin ne olivat huomattavasti halvempia. Lisäksi ne olivat polyfonisia, kun taas suurin osa 1970-luvun syntesoijista oli vielä monofonisia. Näin jousikoneet sopivat hyvin soittamaan sointutaustoja. Haastatteluissa mainittuja jousikonemerkkejä olivat Solina, Vox StringThing, ARP Omni, Logan ja Hohner. Kosketinsoittaja Esa Kotilainen käytti erityisesti vuonna 1976 markkinoille tullutta ARP Omnia. Kotilaisen (2001: 13) mukaan ARP:n jousisaundin ja moniäänisyyden vuoksi laitteella oli paljon kysyntää. Tunnettu esimerkki jousikoneesta on Freemanin *Ajetaan tandemilla* vuodelta 1976. Se on kiinnostava myös siksi, että siinä MiniMoog-syntesoija on miksattu selvästi kuuluviin, ja se soittaa kappaleen välisoitot. Samalta vuodelta on Dannyn *Kuusamo*, jossa jousikone soittaa hyvin ”mattomaisesti”. Jousikoneen saundi oli kenties jo hyväksytty tai muodikas, että sitä saatettiin käyttää suosittuun laulajatähden taustalla. Perinteisemmästä iskelmästä esimerkkinä voi mainita Merja Rantamäen kappaleen *Jossain* vuodelta 1977.

Jousikoneiden pääasiallinen käyttö oli nimenmukaisesti jousisaundin tuottaminen. Niitä ei ilmeisesti kuitenkaan pidetty kovin onnistuneina laitteina, koska muusikkoslangissa jousikoneen saundia kuvaavia sanoja olivat muun muassa pörinä ja surina, ja jousikoneita kutsuttiin nimityksillä kuten ”kallopora” ja ”surisija”. Joka tapauksessa jousikoneet antoivat mahdollisuuden jäljitellä suuremman orkesterin sointia jousiryhmineen. Jousikoneiden kulta-aikaa oli 1970-luku, mutta vuosikymmenen loppulla yhä halventuvat polyfoniset syntesoijat yleistyivät. Brolinson ja Larsen (1981: 143) toteavat, että jousikoneet jäivät lähinnä yhtyeiden live-käyttöön. 1980-luvulle tultaessa syntesoijat olivat jo polyfonisia, ja ne korvasivat iskelmäsovituksissa jousikoneet – ja yhä useammin myös oikeat jouset. Jousikoneiden tyypillinen käyttötapa kuitenkin säilyi, kun myös polyfonisilla syntesoijilla soitettiin sointutaustoja. Monet informanteistani mainitsevat erityisesti kahdeksanäänisen Oberheim-syntesoijan 1970–80-luvun taitteesta. Esa Kotilaisen (2001: 29, 31) mukaan Oberheim oli ensimmäinen polyfoninen syntesoija, joka hyväksyttiin studioon vakiosyntesoijaksi. Sillä saadut jousisaundit olivat myös parhaita siihen asti.

1980-luvun puolivälissä markkinoille tulivat ensimmäiset kohtuuhintaiset samplerit. Vuosikymmenen lopulla yleistyi samplaukseen pohjautuvat synteesitekniikat, jolloin syntesoijankin toimintaperiaate alkoi läheta sampleria. Tästä kehityksestä Paul Théberge (1997: 206) on todennut, että samplauksen vuoksi sähköisistä kosketinsoittimista on tullut yhä enemmän äänentoistolaitteen kaltaisia laitteita. Soittimet vain toistavat ennalta äänitettyjä pätkiä ääntä, mikä mahdollistaa pitkälle menevän realismin. Andrew Goodwin (1990: 270) erottaa kolme erilaista samplaustapaa. Näistä ensimmäisessä samplataan olemassa olevia soittimia, joiden mahdollisimman tarkkaan jäljittelyyn pyritään. Tuottaja pyrkii realismiin ja samplauksen huomaamattomuuteen lähinnä rahan ja ajan säästämiseksi. Kuulija ei välttämättä tiedä, onko soitin samplattu vai ei.

Samplauksen käyttö suomalaisessa iskelmässä on ollut juuri akustisten soitinten jäljittelyä. Samplereissa oli 1980-luvulla niiden pienestä muistimäärästä johtuvia rajoituksia. Vähäinen muistimäärä pakotti lyhyisiin näytteisiin, mikä määräsi samplaukseen soveltuvat soittimet. Tunnetuiksi tulivat muun muassa puhaltimista tehdyt lyhyet samplet, ”torvikääkät”. Jousien samplaukseen tarvitaan pidempiä näytteitä ja samalla lisää muistitilaa. Muistimäärien kasvaessa myös jousisamplejen laatu on parantunut.

## Jousisoinnin ”luonnollisuus”

On helppo sanoa, että sähköisillä kosketinsoittimilla pyrittiin jäljittelemään jousisektion sointia. Mutta millaista jousisointia jäljiteltiin? Jousiryhmien käyttö ja kokoonpanot ovat vaihdelleet suomalaisessa iskelmämusiikissa. Yksi jousisoinnin muutokseen vaikuttanut tekijä oli siirtyminen ahtaasta asetelusta hajallisempaan 1960-luvun lopulla. Henriksson ja Kukkonen (2001) kertovat, kuinka Toivo Kärki käytti paljon sovituksissaan jousia. Ne oli kirjoitettu ahtaassa asetelussa ja korkeaan rekisteriin. Kun kokoonpanot Suomen oloissa olivat sangen pienet, jäi jousien sointi kireähköksi. Jaakko Borg (ks. Henriksson & Kukkonen 2001: 49) toteaa, ettei Kärki ollut ainoa sovittaja, joka tuolloin kirjoitti liian tiivistä jousisatsia. Hyvin paljon käytetty studiomuusikko viulisti Jorma Ylönen (1991: 23) vahvistaa asetelussa tapahtuneen muutoksen. Ylösen mukaan 1930-luvulta 1960-luvulle jousissa käytettiin paljon ahdasta asetelua. Sittemmin on siirrytty ”ilmavampaan” aseteluun. Kiinnostava kysymys on, miksi jousisovitusten asettelu muuttui ahtaasta väljempään 1960-luvulla? Kenties muutos johtui soitinkokoonpanojen muutoksista. Erityisesti akustisten kitaroiden käytön lisääntyminen saattaisi selittää jousisoinnin muutosta.

Äänitystekniikan mahdollisuuksista johtuen ei ole aivan yksinkertaista määritellä, millainen jousisointi on ”luonnollinen” iskelmälevytyksissä. Esimerkiksi levyllä kuultava jousisointi voi olla paljon suurempi kuin mitä jousiryhmän kokoon perusteella

voisi odottaa. 1970–80-luvun iskelmälevytyksissä yleinen jousikokoonpano oli 4 ykkösviulua, 4 kakkosviulua, 2 alttoviulua ja 2 selloa. Jousiryhmä saattoi äänittää kahteen kertaan osuutensa, jolloin äänitteellä kuullaan kaksinkertainen miehitys. Joissakin studioissa itse äänitystila ei ollut paras mahdollinen jousisoittimille, jolloin kaikua jouduttiin lisäämään jälkikäteen. Viiveen käytöllä sointia voitiin edelleen laajentaa ja kompressoinnilla tukevoittaa (Hyvärinen 2002). Pienen jousisektion sekaan saatettiin soittaa jousikoneella tai syntesoijalla, jolloin päästiin parempaan lopputulokseen kuin käyttämällä pientä sektiota vain yksinään.

Tiettyjä jousisoittimille ominaisia soittotapoja on hyvin vaikea toteuttaa pianokoskettimistolla. Yhtenä esimerkkinä voi mainita jousien glissandot, joita soitettiin Ylösen (1991: 22–23) mukaan erityisesti 1970-luvun disco-kaudella. Vaikka saundi tulee jatkuvasti tekniikan kehittyessä lähemmäs alkuperäistä, soittotapaa ei voida kuitenkaan matkia tarpeeksi hyvin. Ylösen mukaan 1980-luvulla odoteltiin mullistavia jousikoneita, mutta hän oli kuullut vain ”rasittavia korvikkeita”, eikä uskonut kunnollisia laitteita edes tulevankaan. Ylönen muistuttaa, että jousisoittaja pystyy varioimaan jokaista ääntä jousella ja vasemmalla kädellä lähes loputtomiin. Tämän matkiminen koneilla olisi niin aikaa vievää, että jousien käyttö tulisi kuitenkin halvemmaksi. Ylönen ei kuitenkaan tyrmää uusia laitteita täysin, vaan myöntää, että ne tuovat lisäväriä ja uusia sointimaailmoja musiikkiin.

## Mattosoitto ja -saundi

1970–80-luvun taitteen polyfoniset syntesoijat sopivat hyvin jousisektion jäljittelyyn, mutta niillä sai aikaan myös aivan uudenlaisia sointeja. Aluksi polyfonisten syntesoijien käytetyin lisä suomalaisissa iskelmäsovituksissa oli ns. mattosaundi. Levyiltä kuunnellessa mattosaundille tuntuu olevan tyypillistä, että se on soinniltaan pehmeä. Äänessä ei ole paljon yläsäveliä, mitkä antaisivat sille erottuvuutta. Syntesoijilla luotuja mattosaundeja voi olla vaikea erottaa muun soitinnuksen seasta. Sovittaja Kassu Halonen (2002: 38) muistelee, että lähtökohta ”mattosaundibuumille” oli 1980-luvun alussa Phil Collinsin kappale *In the Air Tonight*. Samainen kappale vaikutti huomattavasti rumpujen äänitykseen siinä käytetyn kaiun geittauksen vuoksi. Myös kitarristi Juha Björninen (2002: 38) sijoittaa mattosaundin synnyn 1980-luvulle; hän väittää, että kun mattosaundi vihdoin saatiin aikaiseksi, siitä tuli ”vallitseva elementti ja elinehto Suomi-iskelmälle pitkäksi aikaa.”

Matto-osuus soitettiin usein vasta, kun muut soittimet oli jo äänitetty. Yleensä matto soitettiin (ja soitetaan edelleen) yksiviivaisen c:n ympärillä (Litmanen 2001: 11). 1980-luvulla soinnun lisäksi siihen lisättiin vielä bassoääni, jolloin sointi tuli vielä muhkeammaksi. Sovittajien mukaan nykyiset syntesoijasaundit ovat jo valmiiksi niin ”tuhteja”, että bassosäveltä ei enää tarvitse soittaa mukaan. Äänittäjä Jari Laasasen

(2001: 20) mielestä uusissa syntesoijasaundeissa ongelmana onkin se, että yksinään soittaessa ne kuulostavat kyllä hyviltä, mutta ne eivät toimi muiden soittimien seassa. Tämä johtuu usein saundiin rakennetuista oktaavikerrannaisista, jotka takaavat täyte- läisen soinnin.

Mattosoitossa oli tärkeää kiinnittää huomiota sointujen käännöksiin ja aseteluun. Pianisti Jasse Varpama (2001: 22) toteaa, että mattosoitto eroaa pianonsoitosta, jolle tyypillisiä tiheitä terssipinoja ei voi käyttää. Sen sijaan tavoitellaan tapaa, jolla jouset osuuden soittaisivat. Varpaman mukaan hajallinen asetelu toimii silloin paremmin. Kari Litmanen (2001: 12) kertoo tapanaan olleen lisätä ääneen vielä vibratoa ”ihan kevyeen niin kuin viulisti soittaa”. Lopullisessa miksausessa mattosaundiin lisättiin paljon kaikua. Matto-osuus oli soittajalle teknisesti helppo tehtävä. Toisaalta matto- osuus ei ollut kerralla selvä, vaan ennen MIDIä se saatettiin soittaa useilla syntesoijilla eri raidoille, jolloin saatiin aikaan tukevampi soundi. Jos raitoja ei ollut, saattoi kaksi muusikkoa soittaa koskettimia yhtä aikaa, jotta äänestä tulisi tarpeeksi kerrosteinen (Laasanen 2001: 18). Vielä MIDI:n tulon jälkeenkin matto soitettiin kahteen kertaan kunnollisen stereoeffektin saavuttamiseksi ja soundin laajentamiseksi.

1983 esitelty MIDI-järjestelmä mahdollisti eri syntesoijien yhdistelemisen keske- nään, kun yhdellä koskettimistolla voitiin ohjata monia eri soittimia. Varpaman (2001: 17) mukaan MIDI muutti kosketinsoittimien saundeja merkittävästi. Pelkästään kaksi laitetta yhdistämällä soinnilliset mahdollisuudet kasvoivat huomattavasti. MIDI:n myötä yleistyivät käytäntö, jossa mattosaundi rakennetaan eri soittimia yhdistelemällä. Levylle kuuluttava kosketinsoittimen ääni saattoi koostua neljästä eri syntesoijasta. Erityisesti Oberheimia ja Rolandin eri malleja pidettiin sopivana mattosaundeihin. Sen sijaan 1980-luvun kenties suosituin syntesoija Yamaha DX7 ei soveltunut tähän tehtävään niin hyvin. Sitäkin käytettiin mattosaundin luomiseen, mutta vain muodostamaan soundiin kirkas alue<sup>4</sup>. (Varpama 2001: 17; Litmanen 2001: 16; Tigerstedt 2002: 25.)

Peruskokoonpanon taustalla soittava mattosyntesoija modernisoi sovitusta. Oli tärkeää osoittaa, että mukana on myös syntesoija. Esa Kotilaisen (2001: 28) mukaan välillä ulkomailta kuultuja saundeja ympäröitiin hieman väkisinkin ajanmukaisuuden vuoksi suomalaiseen iskelmään, mihin ne välttämättä eivät olisi sopineet. Mattosoiton lisääntymiseen vaikuttivat varmasti taloudelliset syyt, ja siten mattosoitto on kenties esimerkki ”välttämättömyyden estetiikasta”. Soittajamäärää saatiin supistettua ja kus- tannuksia siten vähennettyä, mutta yhtye kuulosti edelleen isolta maton täydellistävän vaikutuksen vuoksi. Pyrkimyksen mahdollisimman täyteläiseen sointiin johtui osak- si siitä, että äänitteen tuli kuulostaa mahdollisimman hyvältä radiossa. Kaj Backlund (2001: 29) toteaa, että kosketinsoittimilla pyrittiin täyttämään jousi- ja puhallin- soitinien funktiot. Mattosoitolla toteutetaan sovituksen sointuäestys, joka ennen vaati jousiryhmän. Toisaalta jousiryhmällä oli muitakin tehtäviä sovituksessa kuin pelkkä harmonian tuottaminen. Esimerkiksi käy 1970-luvun disco-kauden rytmisesti haastavat jousiosuudet. Niitä oli melko mahdotonta toteuttaa jousikoneilla.

## Mattosoiton kritiikki

Mattosoitto kirvoitti sovittajilta, äänittäjiltä ja studiomuusikoilta monenkaltaista kritiikkiä. Sen lähempi tarkastelu paljastaa käsitykset siitä, millaista iskelmäsovittamisen pitäisi olla. Kritiikin ydinkohdat voi tiivistää sanoihin tylsyys ja peittävyys. Mattosoittoa pidettiin puuduttavana liiallisen käytön lisäksi kahdesta syystä. Mattosoitto on tyypillisesti hyvin vähäeleistä soittoa, jolloin se ei pidemmän päälle tarjoa kuulijalle kiinnostavaa kuultavaa. Toiseksi mattosoiton vuoksi äänitteen taajuusjakauma pakkautuu keskialueelle. Ehkä tästä syystä matto vaikeuttaa yksityiskohtien havaitsemista. (Halonen 2001: 38; Björninen 2001: 38; Backlund 2001: 29.) Sovittajien puheista käy ilmi, että matto lisättiin sovittukseen, vaikka sille ei oikeastaan enää ollutkaan ”tilaa”. Matto oli hyvin peittävä, joskus toisten soittimien kannalta ehkä liikaakin. Miksausksessa äänittäjä saattoi joutua poistamaan taajuuksia matto-osuudesta, jotta se ”sopisi” sovittukseen. Mutta matto oli oltava, ”se oli sen päivän juttu” (Sivonen 2001: 29). 1980-luvun alussa uusien syntesojien saundit olivat kiehtovia, minkä vuoksi niitä hanakasti käytettiin. Monet sovittajat sanoivatkin, että uudet mattosaundit kuulostivat hyvältä jo sellaisenaan (esim. Hyvärinen 2002). Mattosaundi onnistui soinnin täydentämisessä siinä määrin, että jos matolle tuli pitkä tauko, kappale kuulostikin äkkiä ”alastomalta” (Halonen 2001: 38). Siksi sitä oli pakko käyttää kappaleen alusta loppuun. Lisäksi tuolloin ajateltiin, että iskelmässä pitäisi koko ajan olla ääntä: ”Sen tarkoitus on täyttää, ettei missään vaiheessa tule tyhjää oloa, että tässä ei nyt tapahdu mitään.” (Tigerstedt 2002: 25.) Tämä ”tyhjän pelko” on mielestäni analoginen toiselle 1980-luvun iskelmämusiikin kehityslinjalle, äänitteen dynamiikan jatkuvalla supistumiselle. Äänitteellä ei voi olla liian hiljaisia kohtia, jotka hukkuisivat kun äänitettä kuunnellaan esimerkiksi autossa.

1980-luvun loppupuolella alkoi olla käytössä jo kohtuullisia jousisampleja. Sovittajia tuntui ärsyttävän, että myös niitä käytettiin kuin mattosaundia. Sovittajien mattosoittokritiikki tuo tässä tapauksessa epäsuorasti esiin periaatteen, että joka äänellä olisi oltava oma tehtävänsä jousisovituksessa. Pelkät pitkät äänet, ”makaaminen” koskettimien päällä, ei riitä. Pidettiin suotavana, että kirjoitetaan sovitus ikään kuin oikeille jousille ja kaikki äänet soitetaan erikseen. Tällä menetelmällä sovittajat pyrkivät varmistamaan tietyn erottelevuuden, jolloin lopputulos ei olisi ”sellainen klusteriklimppi siinä mikä makaa” (Halonen 2002: 41). Kun osuudet soitetaan eri raidoille, äänenkuljetus erottuu, soittoon tulee elävyyttä äänenvoimakkuuden vaihteluilla ja inhimillisten ajoitusvirheiden vuoksi vältetään mekaaninen vaikutelma. Äänien soittaminen yksitellen tuli myöhemmin mahdolliseksi varsinkin kun MIDI-sekvensserit yleistyivät. Koko jousiosuus voidaan soittaa sekvensseriin ääni kerrallaan, ja sekvensserin osuus puolestaan äänittää valmiiksi miksattuna kahdelle raidalle stereona. Näin kullekin äänelle voidaan määrätä oma paikkansa stereokannalla ja siten illuusio tilasta.

Jousisektioille ei tosin aina kirjoitettu kovin liikkuvaa satsia, eikä iskelmiin kirjoitetut jousiosuudet olleet teknisesti kovin vaativia. Eräs sovittajista totesi, että melkein hävetti kirjoittaa kovin yksinkertaisia osuuksia maan parhaille jousisoittajille. Äänittäjä Dan Tigerstedt (2002: 37) kertoo jousisoittajien usein manailleen, kun sovituksissa oli vain ”pitkiä ääniä”. Monet sovittajat kuitenkin hämmästelivät, kuinka hyvältä sovitukset jousilla kuulostivatkaan. Kassu Halonen (2001: 12) sanoo kaipaavansa erityisesti sitä sointia, joka jousilla on studiotilassa. Sen taltioiminen ei ole yksinkertaista. Jousisoittimien ääni täydellistyy tilassa, jossa niitä soitetaan. Kosketinsoittimet sen sijaan yhdistettiin laitteen ulostulosta suoraan äänipöytään, ja luonnollinen tila jäi pois. Esa Kotilainen (2001: 15) huomauttaa pitäneensä jousikoneen ongelmana sen monoulostuloa. Vaikka soitin oli moniääninen, kuulosti soitto siltä, kuin se tulisi yhdestä pisteestä. Näin ei saatu aikaan kunnollista tilavaikutelmaa. Äänen lisättiin ainoastaan levykaikua.

## **Avaimenreikäsääntö ja mattosoitto**

Mattosoitossa ja -saudissa on kiintoisia yhtymäkohtia joidenkin sovittajien käyttämään ”avaimenreikä”-nyrkkisääntöön. Sovittaja Pentti Lasanen on esitellyt avaimenreikäsääntöä useassa eri yhteydessä. Lasanen (1992) sanoo saaneensa tämän opin Sten Ducanderilta (Ensio Kosta), jota Lasanen pitää 1950-luvun merkittävimpänä viihdekirjoittajana. Lasanen mukaan Ducanderin tärkein ohjenuora sovittamiseen oli pitää huoli siitä, että oleellinen sointuinformaatio tai obligato sijoittuu pianon avaimenreiän (keski-c:n) ympärille. Lasanen (1991: 30) tarkentaa avaimenreikäsääntöä: ”Vastamelodia joka liikkuu pianon ‘avaimenreiän’ ympärillä (n. 200–400 Hz) antaa ‘suuren’ orkesterin tuntua”. Säännön ydin on, että tietylle taajuusalueelle sijoittuva melodia tai sointu kuulostaa isolta. Lasanen (1991: 30) toteaa vielä, että sovitukseen ”voi lisätä ‘sointumaton’ joka täydentää soinnutuksen ja useimmiten myös muodostaa ‘avaruuskulissin’”. Toteamus avaruuskulissista viittaa siihen, että tuon sointiväriin ei tarvitse olla jousia jäljittelevä, vaan se voi olla täysin synteettinen. Viittaus avaruuteen on tuttu sähköisten soittimien yhteydessä: vieraita ääniä on vaikea sijoittaa mihinkään tuttuun viitekehykseen.

Avaimenreikäsääntö ja muut soitinohjeet palautuvat akustisiin ja psykoakustisiin perusteisiin. Taidemusiikissa soitinnuksen säännöt tiedettiin ennen Helmholtzin akustisia mittauksia. Ne olivat lähinnä tietoa siitä, mitkä yhdistelmät olivat osoittautuneet hyviksi, ja soitinnuksen opetuksessa vedottiin mestareiden esimerkkeihin. (Romanowski 2001: 9). Lasanenkin oikeuttaa lopulta sovitussuhteensa (ja samalla avaimenreikäsäännön) vetoamalla vuosisatoja pitkään perinteeseen<sup>5</sup>. Hahmopsykologian ylittämättömät lait tulevat vastaan myös sovituksen tekstuuria koskevissa huomioissa. Sekä Lasanen (1991: 30) että sovittaja Olli Heikkilä (1990: 31) väittä-



vät, että kuulija ei pysty seuraamaan kuin kahta päällekkäistä melodiaa yhtä aikaa. Heikkilä puolustaakin hillitympää kirjoittamista täyteen ahdetun sovittamisen sijaan. Ehkä tämä selittää osaltaan iskelmien jousisovitusten yksinkertaisuutta. Laulu-melodiolla ei saa olla sovituksessa kilpailijaa.

Mattokäytäntö oli avaimenreikäsäännön 1980-luvun sovellus. Tuolloin uusi teknologia (polyfoniset syntesoiijat) kaappasi toisen soittimen (jousisektiot) tehtävän sovituksissa. Voidaan nähdä myös yhtäläisyyksiä avaimenreikäsäännön, mattosoiton ja jousille kirjoitettujen sovitusvälikäytännön välillä. Ylösen (1991: 22) mukaan viuluissa käytetään määräkielenä eniten g-kieltä sen ”tummasta ja täyteläisestä soinnista” johtuen. Hyvänä alueena g-kielelle Ylösen pitää väliä g–h1. Tämä viittaa melko matalassa rekisterissä liikkuvaan jousisatsiin, mikä ei nouse paljon avaimenreikää paljon korkeammalle.

## Uudet soittimet ja vanhat ajattelutavat

1980-luvun alussa puhuttiin kotimaisen kevyen musiikin ja erityisesti iskelmän kriisistä. Yksi äänitekaupan pysähtymisen syy oli Jari Muikun (2001: 217–219) informanttien mukaan kotimaisen iskelmätuotannon laadun heikkeneminen. Iskelmätarjonta samankaltaistui osittain uusien soittimien kuten syntesoijien ja rumpukoneiden myötä. On kiinnostavaa, miksi erityisesti syntesoijien tuloa pidettiin syynä iskelmämusiikin samankaltaistumiseen. Sovittaja Jori Sivonen (2001: 41) ihmettelee, miksi asia huomattiin vasta syntesoijien myötä: ”Kyllähän ne samanlaiselta kuulosti siinäkin vaiheessa, kun ei tehty mitään muuta, kuin että oli blosarit, viulut, taustaköörit, rummut, kitarat.” 1970-luvulla, kun äänitteitä tuotettiin jo kiivaalla tahdilla, saattoi sama puhallinryhmä soittaa lukuisten artistien taustoille. Jos kaikissa kappaleissa vielä oli sama sovittaja, oli soiva lopputulos hyvin samankuuloinen (Backlund 2001: 28).

Sähköisiin soittimiin liitettyä samankaltaisuutta voi selittää muutamalla tekijällä. Ensinnäkin jousikoneissa äänen muokkausmahdollisuudet olivat sangen rajalliset. Mutta viimeistään 1980-luvun polyfonisissa syntesoijissa mahdollisuudet olivat monipuolisemmat. Tällöin samankaltaisuutta voisi selittää se, että kaikki synteettiset äänet kuultiin vain synteettisinä: sähköiset soinnit olivat uutta, eikä niiden välillä osattu tehdä eroa. Saattaa toki olla niin, että saundien valinnassa turvaututtiin joskus helpoihin ja tuttuihin ratkaisuihin. Sähköisten kosketinsoittimien myötä on kuitenkin tullut lisää käyttöön vakiintuneita saundeja ja aivan uusia saundikategorioita. Tästä voi ottaa esimerkiksi ”synabrassi”-saundin. Perinteinen puhallinsektio sai 1970-luvun lopulla kumppanikseen ”synabrassin”, joka oli syntesoijilla muodostettu puhallinsektion tapainen saundi. Sen tarkoitus ei välttämättä ollut vain matkia oikeaa sektiota. Synabrassi-saundi syntyi tuolloisten syntesoijien ehdoilla, mutta ne jäivät sampleiden tarjoamasta realismista huolimatta käyttöön. Haastateltavat eivät maininneet

samanlaista eroa jousisektion ja ”synajousien” välillä. Synteettisiä jousia käytettiin, mutta ne eivät iskelmämusiikissa saavuttaneet ”itsenäisen” saundin asemaa kuten synabrassi. Jousikoneet jäljittelivät jousten sointia ja tehtävää sovituksissa (harmoniafunktio). Sen sijaan soinnillisesti ajateltuna polyfonisten syntesoijien myötä yleistynyt mattosaundi oli uudistus. Maton tavoite oli bändin saundin modernisointi, laajenus ja harmoniafunktiossa toimiminen. Nämä tehtävät se täytti, mutta toisaalta maton käyttö koettiin musiikkia latistavana.

Latistavuus selittyy eri soittimille kehittyneistä sovitusaaleista. Vanhojen soittimien käyttötavat ja ihanteet määrittävät uusien soittimien käyttöä. Uuden soittimen tai saundin puutteet ja mahdollisuudet joutuvat ristiriitaan vanhojen ideaalien kanssa. Musiikkitekhnologinen kehitys ei ole suoraviivaista siten, että uusi korvaisi vanhan yksiselitteisesti. Esimerkiksi Alan Durant (1990: 187) ei pidä 1980-luvulla yleistynyttä MIDI-järjestelmää vallankumouksena vaan pikemminkin olemassa olevien musiikkilisten käytäntöjen laajenuksina. MIDI on lisäys perinteisiin esitys- ja sävellystapoihin eikä korvaa niitä. Durant pitää ainoastaan samplerilla tehtyjä musiikkikollaaseja merkkinä kokonaan uudenlaisesta ajattelusta. Richard Middleton (1990: 90) korostaa, että pelkästään teknologia ei luo uusia käytäntöjä. Middleton painottaa niitä olosuhteita, jossa teknologiaa käytetään. Esimerkiksi 1960-luvun kitarasankarit eivät syntyneet pelkästään teknologiasta vaan siitä, kuinka teknologiaa käytettiin tietyssä sosiaalisessa ja esteettisessä kontekstissa.

Middletonin mainitsema esteettinen konteksti on kiinnostava uusien soittimien kannalta. Monet Pekka Suutarin (2000: 138–139) haastattelemista ruotsinsuomalaisista tanssimuusikoista, jotka itse käyttivät sekvenssereitä, vierastivat kuitenkin tietokoneella tehtyä teknoa. Suutari pitää tätä osoituksena esteettisten käsitysten muutosten monimutkaisuudesta. Sähköisten kosketinsoitinten yleistymisen suomalaisessa iskelmämusiikissa on kenties johtunut kylmistä taloudellisista seikoista. Jousisektioon liitetyt esteettiset vaatimukset ovat kuitenkin edelleen voimissaan. Ne näkyvät siinä, kuinka mattoa soitetaan (rekisteri, soinnun asettelu, syntesoijan vibraton käyttö). Mattasoitto havainnollistaa myös, kuinka teknologia ohjaa soittoa toiseen suuntaan (syntesoijien kerrosteiset saundit). Mutta miksi jousia edelleen jäljitellään? Jousisektio on ollut iskelmätaustoissa vuosikymmeniä, eikä sitä ilmeisesti voida täysin korvata. 1990-luvulla jousiryhmiä on jälleen käytetty, mutta vain hyvin myyvien solistien taustoilla. Oikeasta jousisektiosta on tullut merkki, mikä viittaa iskelmän pitkään perinteeseen, mutta nykyisissä tuotanto-olosuhteissa se kertoo myös solistin arvosta – ainakin levy-yhtiölle.

## Viitteet

- <sup>1</sup> Itse asiassa juuri 1980-luvulla olisi ollut aivan uusia teknisiä mahdollisuuksia jäljittelyyn samplereiden avulla. Niitä hyödynnettiin ilmeisesti hyvin vähän. Vain yksi sovittajista tunnusti samplanneensa alkuperäisen kappaleen rumpusaundin.
- <sup>2</sup> Soittimien sähköinen jäljittely ja niiden käyttö levytyksissä ei ole ilahduttanut jäljiteltäviä soittimia soittavia musikoita. En kuitenkaan tässä yhteydessä puutu siihen keskusteluun, jota sähköisten soittimien yleistyminen on muusikoiden parissa herättänyt.
- <sup>3</sup> Jo 1960-luvulla esiteltiin Mellotron, joka oli oman aikakautensa ”sampleri”. Mellotroneja ei kuitenkaan päätynyt Suomeen kuin kaksi tai kolme kappaletta, eikä sitä tiettävästi käytetty iskelmätuotannossa.
- <sup>4</sup> Syntesoijissa käytetty äänen kirkas aluke vertautuu hyvin 1960-luvun iskelmissä samalla tavoin käytettyihin kellopeleihin ja cembaloon. 1970-luvulla yleistynyt pehmeä sähköpianosoundi (Rhodes) oli taas vibrafonin uusittu versio.
- <sup>5</sup> ”Silti suurin osa ylläolevista orkesterikäytännöistä (jotka ovat kehittyneet muutaman sadan vuoden aikana) edelleen pitää paikkansa” (Lasanen 1991: 30).

## Lähteet

### KIRJALLISUUS

- Brolinson, Per Erik & Larsen, Holger (1981) *Rock... Aspekter på industri, elektronik & sound*. Esselte Studium.
- Durant, Alan (1990) ”A New Day for Music. Digital technologies in contemporary music-making”. *Culture, Technology & Creativity in the Late Twentieth Century*. Ed. Philip Hayward. London, Paris, Rome: John Libbey. S. 175–196.
- Goodwin, Andrew (1990) ”Sample and hold: Pop music in the digital age of reproduction”. *On record. Rock, pop, and the written word*. Eds. Simon Frith & Andrew Goodwin. New York: Pantheon Books. S. 258–273.
- Henriksson, Juha & Kukkonen, Risto (2001) *Toivo Kärjen musiikillinen tyyli*. Helsinki: Suomen Jazz & Pop Arkisto.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Muikku, Jari (2001) *Musiikkia kaikkiruokaisille. Suomalaisen populaarimusiikin äänite- tuotanto 1945–1990*. Helsinki: Gaudeamus.
- Suutari, Pekka (2000) *Götajoen jenkka. Tanssimusiikki ruotsinsuomalaisten identiteetin rakentajana*. Helsinki: Suomen Etnomusikologisen seuran julkaisuja 7, Ruotsinsuomalaisten arkiston julkaisuja 4.
- Théberge, Paul (1997) *Any Sound You Can Imagine. Making Music/Consuming Technology*. Hanover: University Press of New England.

### LEHTIARTIKKELIT

- Heikkilä, Olli (1990) ”Sovittamisen perusteita”. *Muusikko* 12/1990, s. 30–31.
- Lasanen, Pentti (1991) ”Musiikin elementit äänityksessä”. *Muusikko* 9/1991, s. 30.
- Ylönen, Jorma (1991) ”Kuinka jousille kirjoitetaan”. *Muusikko* 6/1991, s. 22–23.

## HAASTATTELUT

Kaikissa haastattelijana Juha Korvenpää, paitsi Lasanen 1992. Viitteen numero tekstissä tarkoittaa indeksiä MD-levyllä.

Ahera, Jouko (2002) Haastattelu 24.5.2002.

Backlund, Kaj (2001) Haastattelu 12.3.2001.

Björninen, Juha (2002) Haastattelu 6.2.2002.

Ertama, Erkki (2001) Haastattelu 7.8.2001.

Halonen, Kassu (2002) Haastattelu 5.2.2002.

Hyvärinen, Antti (2002) Haastattelu 24.5.2002.

Kotilainen, Esa (2001) Haastattelu 19.3.2001.

Laasanen, Jari (2001) Haastattelu 10.8.2001.

Lasanen, Pentti (1992) Haastattelu 24.11.1992. Suomen Pop & Jazz Arkiston kasetti nro 6.

Litmanen, Kari (2001) Haastattelu 16.5.2001.

Romanowski, Otto (2001) Haastattelu 28.2.2001.

Sivonen, Jori (2001) Haastattelu 15.5.2001.