

S T A D I A

HELSINGIN AMMATTIKORKEAKOULU

MUSIIKIN VÄLITTÄMÄT KOODIT ELOKUVASSA

Viestinnän koulutusohjelma
Audiovisuaalisen mediatuotannon
suuntautumisvaihtoehto
Opinnäytetyö
12.5.2008

Kari Härkönen



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Viestinnän koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto AV-mediatuotanto	
Tekijä Kari Härkönen			
Työn nimi Musiikin välittämät koodit elokuvassa			
Työn ohjaaja/ohjaajat Patrick Boullenger			
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 12.05.2008	Numeroitua sivua + liitteiden sivut 27	
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Työ käsittelee elokuvamusiikin välittämiä koodeja elokuvan katsoja-kuuntelijalle. Tavoitteena on perusteellisesti tutkia eri keinoja, joilla musiikin avulla vaikutetaan elokuvan kerrontaan. Opinnäytetyö on monimuototyö. Se koostuu kirjallisesta tutkimuksesta ja teososasta, joka on sävellystyö lyhytelokuvaan <i>Une dernière fois</i>. Työn lähtökohtana on jakaa elokuvamusiikki mahdollisimman pieniin osiin ja tutkia sen lähettämiä koodeja käytännönläheisesti esimerkkielokuvien ja teososan sävellystyön kautta. Musiikilliset koodit on jaettu kahteen ryhmään: psykologisiin ja symbolisiin koodeihin.</p> <p>Kirjallinen työ perehtyy aluksi lyhyesti elokuvamusiikin historiaan ja määrittelee mitä elokuvamusiikki on. Seuraavissa luvuissa keskitytään musiikin psykologisiin ja symbolisiin koodeihin ja niiden vaikutuksiin toisaalta katsoja-kuuntelijassa ja toisaalta elokuvan kerronnassa. Työn viimeinen osa on analyysi tekijän omasta teososasta. Tässä osassa peilataan omaa sävellystyöprosessia ja musiikillisten koodien käyttöä omassa sävellystyössä.</p> <p>Lähdemateriaalina käytetään aihetta tutkivaa, pääasiassa englanninkielistä kirjallisuutta, jota löytyy alan teoksista ja internet-artikkeleista. Lisäksi työssä hyödynnetään esimerkkielokuvia, joiden avulla tutkimusta pyritään saamaan käytännönläheisemmäksi. Elokuviksi on valittu tekijän mielestä tärkeällä tavalla musiikkia hyödyntäviä elokuvia sekä alan kirjallisuudessa esiteltyjä alan merkkiteoksia. Työn tavoite on antaa elokuvien parissa työskenteleville selkeä ja monipuolinen selvitys elokuvamusiikin hyötymahdollisuuksista elokuvan kerronnallisena työkaluna.</p>			
Teos/esitys/Produktio Une dernière fois 2008. Musiikin sävellys Kari Härkönen. Kesto 15 min.			
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus			
Avainsanat elokuvamusiikki, scoremusiikki, sävellystyö, johtoaihe, acousmetre			



Degree Programme in Media		Specialisation Audiovisual Media Production
Author Kari Härkönen		
Title Codes in Film music		
Tutor(s) Patrick Boullenger		
Type of Work Final Project	Date 12. May, 2007	Number of pages + appendices 27
<p>This final project examines musical codes in films. The objective is to do an in-depth study of the ways music can be used to affect the narrative of the film. The project is a multimodal study. It consists of a theoretical part and a demonstrational part, which is a musical composition for a short film <i>Une dernière fois</i>. The base for the thesis is to divide the film music parts that are as small as possible, and to examine the musical codes with the help of the source material and the analysis of the demonstrational part. In this study, the musical codes are divided in two categories: psychological and symbolic codes.</p> <p>At first, the theoretical investigates the history of film music and determines what film music actually is. The next chapters focuses on the psychological and the symbolic codes and how they affect the film experience from a viewers point of view. The last chapter is an analysis of the demonstrational part, which investigates the composing process and critically examines the decisions made during the composing.</p> <p>Mainly English literature in the field of film music works as the source material of this final project. Many Internet articles are also used as well as movies, which are selected by their skilful or otherwise notable use of music. The objective is to compile a disquisition of the many effects music brings to films. This study should benefit anyone working in the film industry, especially those who are not yet familiar with film music and its possibilities.</p>		
Work / Performance / Project Une dernière fois 2008. Music by Kari Härkönen. Duration 15 min. DVD.		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords film music, score, leitmotif, acousmetre		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TAUSTAA JA TERMISTÖÄ	2
2.1	Mitä on elokuvamusiikki?	2
2.2	Tutkimuksessa käytettävä muu termistö	4
2.3	Katsaus elokuvamusiikin historiaan	4
3	MUSIIKIN PSYKOLOGISET KOODIT	8
3.1	Vaikutukset katsoja-kuuntelijassa	8
3.2	Elokuvahahmojen näkymättömät tunteet	10
4	SYMBOLISET KOODIT	11
4.1	Musiikki elokuvan kertojana	12
4.2	Kulttuurilliset koodit	12
4.3	Johtoiheet	14
4.3.1	Henkilöteemat	15
4.3.2	Paikkateemat	16
4.3.3	Aiheteemat	16
4.3.4	Johtoiheiden käyttö lyhytelokuvassa	17
4.4	Musiikki esittelee genren	17
5	UNE DERNIÈRE FOIS - SÄVELLYSTYÖN ANALYYSI	18
5.1	Elokuvan tarina	18
5.2	Sävellystyö prosessina	18
5.3	Lopputulokset	23
6	YHTEENVETO	24
	LÄHTEET	26

1 JOHDANTO

Musiikki on ollut aina osa elokuvakokemusta. Mykkäelokuvatkaan eivät olleet äänettömiä, sillä elokuvateattereissa oli elävää tai nauhoitettua musiikkia elokuvan tukena. Musiikilla on siis jotain merkittävää annettavaa elokuvalle. Pelkkä tunnelman luominen tuskin riittää syyksi musiikin laajamittaiseen käyttöön elokuvissa. Ääni-ilmaisun opiskelijana olen kuitenkin törmännyt ennakkoluuloihin elokuvissa käytettävää musiikkia kohtaan. Opiskelutöinä suoritettavien fiktioelokuvien yhteydessä on esiin noussut asenne, etteivät ohjaajat halua musiikkia elokuviinsa. Tämä saattaa johtua asiaan perehtymättömyydestä. Jos ei ole tutustunut elokuvamusiikin hyötymahdollisuuksiin, niitä saattaa olla vaikea sisäistää, ja aiheesta keskusteleminenkin saattaa tuntua vaikealta. Yhteinen kieli ja ymmärrys puuttuvat. Itse olen kokenut musiikilla olevan paljon annettavaa elokuvalle. Musiikkiharrastuksieni kautta kiinnostukseni elokuvamusiikin tutkimiseen on kasvanut entisestään. Mitä elokuvamusiikilla pyritään viestittämään? Minkälaisia musiikin lähettämiä koodeja yleisö vastaanottaa ja käsittelee, tiedostaen tai tiedostamatta, katsellessa ja kuunnellessa elokuvaa?

Opinnäytetyöni on monimuototyö. Se koostuu kirjallisesta tutkimuksesta ja teososasta, joka on musiikin sävellys Antti-Jussi Korhosen lyhytelokuvaan *Une dernière fois*. Kirjallisessa tutkimuksessa pyrin kattavasti esittelemään elokuvissa käytettäviä musiikillisia koodeja ja tutkimaan niiden käyttötarkoituksia elokuvakokemuksen parantamiseksi. Apuna käytän alan kirjallisuutta, esimerkkielokuvia sekä omia kokemuksiani teososan sävellysprosessin aikana.

Jaan tutkimuksessani musiikilliset koodit kahteen pääryhmään: psykologiseen ja symboliseen. Luvussa kolme tutkin musiikin psykologisia koodeja ja pohdin niiden vaikutuksia ensinnäkin katsoja-kuunteliijaan ja toisaalta elokuvan henkilöihin. Neljännessä luvussa keskityn musiikin symbolisiin koodeihin, joilla vaikutetaan suoraan elokuvan narratiiviseen tyyliin ja kehitykseen. Omaa sävellysprosessiani ja pyrkimystäni hyödyntää musiikillisiä koodeja lyhytelokuvassa *Une dernière fois* tutkin luvussa viisi.

Elokuvamusiikkia tutkivaa suomenkielistä kirjallisuutta on olemassa melko vähän. Anu Juvan *Valkokangas soi* (1995) on ainoita elokuvamusiikkiin keskittyviä kotimaisia julkaisuja. Hyödynnän tätä teosta ennen kaikkea historiaa koskevissa luvuissa. Lisäksi käytän lähteinä ulkomaista alan kirjallisuutta, jota löytyy runsaammin. Osana tutkimustani käytän myös olennaista teoretietoa, jota on julkaistu artikkeleissa alan internet-sivustoilla. Vaikka elokuvaa ja audiovisuaalisesta kerrontaa yleensä on tutkittu hyvinkin runsaasti, on näissä tutkimuksissa äänelle uhrattu perinteisesti hyvin vähän tilaa verrattuna kuvakerrontaan. Audiovisuaalisessa mediassa käytettävä musiikki on usein jäänyt siinä sivussa vieläkin vähemmälle huomiolle. Elokuvamusiikin tutkimus on siis keskittynyt muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Yhdysvalloissa julkaistuihin alan pääteoksiin ja niiden uudelleentulkintoihin. Kuten valtaosassa elokuvan narratiivisesta kehityksestä, myös elokuvamusiikin saralla Hollywood on toiminut edelläkävijänä. Tästä johtuen suurin osa tutkimuksessa käyttämästäni lähdeaineistosta on peräisin Yhdysvalloista. Esimerkkielokuviksi olen valinnut omasta mielestäni musiikkia tärkeällä tavalla hyödyntäviä elokuvia sekä alan lähteistä nousevia elokuvamusiikin merkkiteoksia.

2 TAUSTAA JA TERMISTÖÄ

2.1 Mitä on elokuvamusiikki?

Käytän termiä *elokuvamusiikki* opinnäytetyössäni kuvaamaan kaikkea elokuvissa kuultavaa musiikkia. Elokuvamusiikin voi jakaa kahteen ryhmään useammalla tavalla. Yksi tapa on erotella elokuvaan erityisesti sävelletty musiikki ja muu elokuvassa

käytettävä musiikki toisistaan. Jälkimmäistä edustaa esimerkiksi elokuvassa kuultava populaarimusiikin kappale tai vanha klassisen musiikin sävellys. Elokuvaan erityisesti sävellettyä musiikkia kutsun tutkimuksessani *scoremusiikiksi* tai *scoreksi*.

Toinen jako voidaan tehdä diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin välille. Tarinan henkilöt kuulevat diegeettisen musiikin. Sen lähde joko näkyy kuvassa, tai katsoja voi päätellä sen. Esimerkiksi yökerhoon sijoittuvassa kohtauksessa voidaan kuulla diegeettistä tanssimusiikkia. Kuvassa ei välttämättä nähdä kaiuttimia, mutta katsoja kykenee päättämään musiikin kuuluvan niistä. Ei-diegeettinen musiikki on elokuvan tapahtumien ulkopuolella soivaa musiikkia. Elokuvan henkilöt eivät kuule sitä, vaan musiikki luo katsoja-kuuntelijalle eräänlaisen kolmannen ulottuvuuden kuvan ja muun äänikerronnan rinnalle. Scoremusiikki on useimmiten ei-diegeettistä. Näitä elokuvamusiikin käyttötapoja voidaan myös yhdistää. Eräs klassinen tapa on käyttää ensin diegeettistä, esimerkiksi autoradiosta kuultavaa musiikkia. Kohtauksen edetessä kuva siirtyy auton ulkopuolelle, jolloin musiikki jatkuu muutettuna ei-diegeettiseksi taustamusiiikiksi.

Elokuvamusiikki koostuu samoista perusaineksista kuin musiikki yleensäkin. Eira Kasper, Raija Lampila ja Riitta Tikkanen esittelevät teoksessaan *Musiikinystävän käsikirja* (1990) musiikinteorian kannalta perinteisen määritelmän musiikin elementeistä, jotka ovat rytmi, melodia, harmonia, sointiväri, ja muoto. Näillä elementeillä luodaan musiikillisia kokonaisuuksia. Elokuvissa musiikilla, ja erityisesti scoremusiikilla, on kuitenkin omat ominaispiirteensä. Sen täytyy palvella elokuvan draaman kaarta ja toimia yhteistyössä kuvan ja muun äänikerronnan kanssa. Elokuvan tempo on yleensä selvästi nopeampi kuin esimerkiksi oopperan, jossa musiikki ohjaa muuta dramaturgiaa. Elokuvissa musiikki on alisteinen kuvalle. Tapahtumat, tunteet ja tunnelmat vaihtuvat nopeasti. Musiikille tyypilliset pitkät kaaret ja rytmiset tai harmoniset kehittelyjaksot vievät liikaa aikaa. Tämän takia scoremusiikissa pyritään hyödyntämään enemmän musiikin hienovaraisinta elementtiä, sointiväriä.

Sointiväri, toiselta nimeltään äänensävy, vastaa kysymykseen miltä musiikki kuulostaa. Onko musiikki esimerkiksi kirkasta, tummaa, pehmeää, metallista, unenomaista vai räikeää? Jokaisella instrumentilla on oma sointivärinsä, usealla se vielä muuntautuu moneksi erilaiseksi äänenväriksi soittodynamiikkaa vaihtamalla. Erilaisia värejä

saadaan aikaan instrumentteja yhdistelemällä. Soitinnuksella onkin olennainen osa luotaessa oikeanlaista sointiväriä.

2.2 Tutkimuksessa käytettävä muu termistö

Tässä luettelo tutkimuksessani käyttämäni termeistä ja käsitteistä:

arpeggio: musiikillinen tehokeino, jossa soinnun sävelet soitetaan erikseen toistensa jälkeen

bajo sexto: meksikolainen 12-kielinen kitara

guzheng: perinteinen kiinalaisten käyttämä kannelmainen kielisoitin

katsoja-kuuntelija: ihminen, joka katsoo, kuuntelee ja kokee elokuvan

kehittely: musiikillisten teemojen ja motiivien rytmistä, harmonista ja melodista muuntelua

lokaatio: tapahtumapaikka

montaasi: sarja kuvia, jotka muodostavat yhteisen tapahtuma- tai merkitysketjun

narratiivi: kerronta

pentatoninen asteikko: vanha, kiinalaisessa kansanmusiikissa perinteisesti käytetty sävelasteikko, joka syntyy neljän puhtaan kvintin sarjasta

pseudoetninen: näennäisesti jotain kansaa jäljittelevä

score: elokuvaa tai näytelmää varten sävelletty musiikki

semioosi: merkityssuhde

sforzato: voimakas musiikillinen korostus, aksentti

urkupiste: pitkään soiva, yleensä matala sävel

2.3 Katsaus elokuvamusiikin historiaan

Musiikkia on käytetty draaman välineenä jo paljon ennen elokuvan syntymistä. Elokuvaa edeltäneissä taidemuodoissa, kuten teatterissa, musiikilla on perinteisesti ollut hyvin tärkeä rooli. Anu Juva kertoo kirjassaan *Valkokangas soi* norjalaisen Jon-Roar Bjorkvoldin ja amerikkalaisen Kathryn Kalinakin tutkineen draamallisen musiikin historiaa. Jo antiikin Kreikassa mietittiin musiikin olemusta. Platonin johdolla syntyneen eetos-opin mukaan tietynlaiselle musiikille voitiin määritellä tietynlainen luonne. Platonin kirjoituksissa puhutaan sävelasteikoista ja niiden suorasta yhteydestä

ihmisen tunne-elämään. Musiikin ja tunteiden korreloitumista esitteli myös samoilta ajoilta peräisin oleva affektioppi, jonka mukaan tiettytyyppisellä musiikilla on suora merkitysyhteys tiettyihin tunteisiin. (Juva 1995, 17.)

Kun elokuva useiden esiasteiden jälkeen syntyi 1800-luvun lopulla, oli esityksissä ensimmäisistä kokeiluista lähtien elävää musiikkia, jolla elävöitettiin kuvamateriaalia. Kun ranskalaiset *Lumièren* veljekset järjestivät maailman ensimmäisen kaupallisen elokuvaesityksen 28.12.1895, esityksessä musiikkina oli pianosäestys. (Juva 1995, 21–22.)

Elokuvien yleistyttyä teattereihin perustettiin elokuvaorkestereita. Mykkäelokuvissa käytetty musiikkiohjelmisto koostui aluksi kunkin orkesterin jo hallitsemasta materiaalista. Elokuviin ei sävelletty scoremusiikkia. Orkesterinjohtaja valitsi kohtauksiin tunnelmaltaan ja pituudeltaan sopivimmat kappaleet, jotka orkesteri esitti hyvin vähällä harjoittelulla. Aikaa ei usein ollut kuin yksiin harjoituksiin ennen elokuvan esitystä. Alalleen omistautuneet mykkäelokuvien muusikot pyrkivät kuitenkin kehittämään elokuvamusiiikkia. Yhdysvalloissa ryhdyttiin julkaisemaan elokuvamusiiikkia koskevia lehtiä, ja vuosien kuluessa julkaistiin myös joitakin alaa käsitteleviä kirjoja. (Juva 1995, 22–24.)

Seuraavaksi kehitettiin musiikkihakemistoja, joihin kerättiin erityyppisiin kohtauksiin sopivaa musiikkia. Sävellykset oli jaettu muun muassa seuraavin otsikoin: ”hämminki”, ”varkaus”, ”kiinalaista”, ”vakavaa”. Kapellimestarien oli vaivatonta ja nopeaa valita musiikit elokuvaan näistä hakemistoista. Tämä tarkoitti sitä, että samat musiikilliset aihiot toistuivat useissa elokuvissa. (Juva 1995, 25–27.)

Varsinainen elokuvaan sävelletty scoremusiikki yleistyi mykkä- ja äänielokuvan ylimenokaudella 1920-luvulla. Ohjaajat, kuten Charlie Chaplin, halusivat itse määritellä, mitä musiikkia heidän elokuvissaan kuultiin. Äänielokuvan syntyminen mahdollisti tämän, koska enää musiikki ei ollut teattereiden palkkaamien pianistien tai orkesterien varassa. Sen sijaan tarkoin suunniteltu ja juuri kyseiseen elokuvaan sävelletty musiikki voitiin toistaa äänentoistolaitteilla. Yleisö ei ollut aluksi innoissaan kehityksestä, koska mekaanisen äänentoiston tuottama ääni oli tuolloin erittäin huonolaatuista verrattuna elävään orkesterimusiikkiin. (Juva 1995, 41.)

Äänen ja kuvan yhdistämistä oli yritetty 1910-luvulta lähtien. Tekniset ongelmat kuitenkin viivytti äänielokuvan syntyä. Riittävää äänenvahvistusmenetelmää ei ollut vielä keksitty. Äänestä ei ollut juuri hyötyä, jos sitä ei saatu kuulumaan riittävän voimakkaasti koko teatterissa. Warner julkaisi Yhdysvalloissa äänielokuvan *Don Juan* (USA 1926), jossa musiikin lisäksi oli käytetty joitakin tehosteääniä. Seuraavana vuonna läpimurron teki elokuva *Jazzlaulaja (The Jazz Singer, USA 1927)*, jossa kuultiin myös jonkin verran dialogia. Seuraavien vuosien aikana äänielokuva vakiinnutti paikkansa myös katsojien keskuudessa. Näinä vuosina syntyi myös uusi ammattiryhmä: elokuvasäveltäjät. (Juva 1995, 37–45.)

Äänielokuvan synnyttyä koettiin lyhyt innovatiivinen kausi. Tällöin kokeiltiin erilaisia ja rohkeita ratkaisuja elokuvamusiikin saralla. Elokuvien suosion räjähdysmäinen kasvu 1930-luvun taitteessa johti kuitenkin siihen, että elokuvastudiot niin Hollywoodissa kuin Euroopassakin keskittyivät ennen kaikkea tehokkuuteen. Elokuvia pyrittiin tekemään niin paljon kuin mahdollista ja niin nopeasti kuin mahdollista. Säveltäjät työskentelivät valtavan kiireen alla, vaikka sävellystyö jaettiin usealle henkilölle. Yksi vastasi rakkauskohtauksien säveltämisestä, toinen keskittyi takaa-ajokohtauksiin ja niin edelleen. Musiikki perustui tyyliltään myöhäisromantiikan ajan sinfoniseen musiikkiin, ja elokuvat olivat usein lähes läpisävellettyjä eli niissä oli hyvin vähän hetkiä ilman musiikkia. Studioyhtiöt käyttivät omia sinfoniaorkestereitaan ja kapellimestareitaan tehokkuuden maksimoimiseksi. (Juva 1995, 46–48.)

1930-luvun elokuvamusiikille ominaisista piirteistä Juva mainitsee esimerkiksi kauniit viuluteemat romanttisissa kohtauksissa, vauhdikkaat kiihdytykset ja nopeat sforzatot melodraamallisissa kohtauksissa sekä pitkät urkupisteet piinaavaa jännitystä tarvittavissa kohtauksissa. Musiikilla myötäiltiin tarkasti kuvan tapahtumia. Tätä kutsutaan mikkihiiriefektiksi (*Mickey Mousing*), jossa kuvan tapahtumia korostetaan musiikillisilla fraaseilla ja nyansseilla. Tuon ajan merkittävimpiä säveltäjiä oli itävaltalais-syntyinen Max Steiner. Hänen ansioituneesta elämäntyöstään mainittakoon sävellykset elokuvaan *King Kong* (USA 1933), *Tuulen viemää (Gone with the wind, USA 1939)* ja *Casablanca* (USA 1942). (Juva 1995, 49, 55–56.)

Euroopassa seurattiin vahvasti Hollywoodin perinnettä ja elokuvamusiikki koostui pääasiassa myöhäisromantiikan vaikutteista. Eri maiden säveltäjät toivat elokuvaan kansallistuntoa hyödyntämällä kansallisromanttisia musiikkiperinteitä. Poikkeuksena

perinteisestä 1930-luvun elokuvamusiikista voidaan pitää ranskalaista elokuvaa. Ranskassa elokuvakulttuuri poikkesi muutenkin valtavirrasta omaperäisyydellään. Musiikki sävellettiin usein pienemmille kokoonpanoille, ja vaikutteet kumpusivat paikallisesta *chanson*-perinteestä. (Juva 1995, 65.)

Vuosien kuluessa elokuvateollisuuden kaavamainen, tehokkuuteen perustuva työskentelymalli johti ideoiden vanhenemiseen. Alkujaan tehokkaat ideat olivat kuluneet ja menettäneet osan toimivuudestaan. Elokuvamusiikissa näkyikin uudistuksen merkkejä 1940-luvun taitteessa. Erilaisia orkestrointeja kokeiltiin, ennen kaikkea pienemmät kokoonpanot havaittiin usein toimivaksi vaihtoehdoksi sinfoniaorkesterin rinnalla. Säveltäjät työskentelivät läheisemmässä suhteessa ohjaajan kanssa kuin aiemmin ja pyrkivät säveltämään musiikkia aina työstettävän elokuvan ehdoilla. Johtoaiheiden eli musiikillisten teemojen käyttö yleistyi ja kehittyi. Aikaisemmin teemat oli yhdistetty pääasiassa henkilöihämoihin, mutta nyt johtoaiheita käytettiin monipuolisemmin ja ne saattoivat kehittyä elokuvan aikana luoden uusia semiooseja. Uudistusajan merkittävimpiä elokuvasäveltäjiä olivat David Raksin ja Bernard Herrmann. Jälkimmäinen sävelsi musiikin lukuisiin elokuva-alan merkkiteoksiin kuten *Citizen Kaneen* (*Citizen Kane*, USA 1941) ja *Psykoon* (*Psycho*, USA 1960). (Donnelly 2001, 9–10.)

Elokuvamusiikin murros jatkui 1950-luvulla. Musiikkityylien monipuolisempi käyttö yleistyi. Perinteiset romantiikan ajan musiikin vaikutteet saivat rinnalleen vaikutteita kevyemmästä musiikista. Ajan säveltäjiin kuuluivat muun muassa Elmer Bernstein ja Henry Mancini. Bernsteinin säveltämistä elokuvista kuuluisin on *Kultainen käsivarsi* (*The Man with the Golden Arm*, USA, 1955), joka toi jazzvaikutteisen elokuvamusiikin yleisön tietoisuuteen. Hollywoodissa syntyi jazzbuumi, jonka seurauksena syntyi paljon uudenlaista jazz-elokuvamusiikkia. Mancini sävelsi jazztahtavaa viihdeorkesterimusiikkia elokuvaan ja televisioon. Hänen laajasta tuotannostaan tunnetuimpia ovat *Aamiainen Tiffanyllä* (*Breakfast at Tiffany's*, USA 1961) ja *Vaaleanpunainen pantteri* (*The Pink Panther*, USA 1964). (Donnelly 2001, 10–11.)

Muutakin populaarimusiikkia, kuten rockia, alettiin käyttää elokuvissa jazzmusiikin rinnalla 1960-luvulta lähtien. Elokuvamusiikin soitinnus seurasi kevyen musiikin henkeä. Tyylejä yhdisteltiin, ja varsinkin scoremusiikissa syntyi uusi tapa luoda rock- ja jazzvaikutteista musiikkia yhdistettynä perinteisempään jousiorkesteriin. Tästä ilmiöstä

kuuluisa esimerkki on James Bond –teema elokuvasta *Salainen agentti 007 ja tohtori No* (*Dr. No*, Iso-Britannia 1962). John Berryn säveltämä teema on toistunut tämän jälkeen yli 20 Bond-elokuvassa. Teemassa sinfoniset jouset säestävät rock-vaikutteista sähkökitaraa, joka soi yhdistettynä torvisektion jazzahtavaan melodiaan. James Bond –elokuvien musiikki on toiminut osaltaan mallina jännityselokuvien sävellystyössä 2000-luvulle asti. (Juva 1995, 91–92.)

Elokuva-alan kasvava kaupallisuus on vaikuttanut myös elokuvamusiikin kehitykseen 1960-luvulta nykypäivään. Esimerkki kaupallisuudesta on elokuvissa käytettävä suosittujen yhtyeiden esittämä populaarimusiikki. Tällainen ratkaisu ei useinkaan palvele elokuvan kerrontaa samalla tavalla kuin hyvin sävelletty scoremusiikki palvelisi. Sen sijaan se palvelee markkinointikoneiston tarpeita. Elokuvien tekeminen on niin kallista, että tuotantoyhtiöiden on valitettavasti täytynyt etsiä keinoja, joilla elokuvia voidaan tuottaa mahdollisimman tehokkaasti. Yhteistyö toisten viihdealan suurien vaikuttajien, levy-yhtiöiden, kanssa on ollut ilmeisen helppo ratkaisu. Scoremusiikin perinteet ovat silti edelleen vahvat ja taitavasti sävellettyä elokuvamusiikkia kuullaan suuressa osassa uusista elokuvista.

3 MUSIIKIN PSYKOLOGISET KOODIT

Psykologisilla koodeilla tarkoitan musiikin aikaan saamia vaikutuksia ihmisen mielessä. Jaan nämä vaikutukset kahteen ryhmään. Ensimmäinen ryhmä on vaikutukset katsoja-kuuntelijassa. Tutkin millaisia seuraamuksia musiikin kuulemisella on katsoja-kuuntelijan mielessä, ja miten ne vaikuttavat elokuvakokemukseen. Toinen ryhmä on elokuvahahmojen näkymättömät tunteet. Pohdin elokuvamusiikin avulla syntyvien kerronnan sisäisten psykologisten merkitysten luomista. Pyrin löytämään ratkaisuja siihen, voidaanko katsoja-kuuntelijalle näyttää elokuvan henkilön tunteita musiikin avulla.

3.1 Vaikutukset katsoja-kuuntelijassa

”Musiikki aktivoi alitajuista, tiedostamatonta mielenmaisemaa. Sen keinoin voidaan sekä paljastaa että parantaa. Musiikin avulla voi käsitellä vaikeitakin asioita

turvallisesti, symbolisen etäisyyden päässä. Musiikki saa aikaan vuorovaikutusta, se antaa esteettisiä kokemuksia ja tuottaa mielihyvää. Musiikilla on myös fysiologisia vaikutuksia. Sen avulla voidaan stimuloida tai rauhoittaa.” (Perustietoa musiikkiterapiasta.)

Musiikilla on ainutlaatuisen tärkeä ominaisuus elokuvakokemuksen kannalta; se korreloi katsoja-kuuntelijan tunteita. Musiikin kuuleminen aiheuttaa ihmisen aivoissa kemiallisia reaktioita, jotka auttavat pakkautuneiden tunteiden esiin pääsemistä. Tätä musiikin ominaispiirrettä hyödynnetään myös musiikkiterapiassa. Tunteiden kokeminen voi tapahtua tiedostamatta, eikä musiikkia tarvitse kuunnella tai edes huomata. (Juva 1995, 204–205.)

Elokuvaa katsellessaan ja kuunnellessaan ihmisellä on mielestäni tarve kokea suuria tunteita ja myötäelää elokuvan henkilöiden kanssa. Tähän elokuvakokemuksen laatuun vaikuttavaan tekijään voidaan hyödyntää musiikkia. ”Musiikki poistaa esteitä tunteen kokemisen tieltä” (Juva 1995, 205). Oikeanlaisella musiikilla voidaan auttaa katsojaa uppoutumaan elokuvan maailmaan. Robert Spanden mielestä elokuvamusiikilla on suora yhteys siihen, miksi jotkut elokuvat tuntuvat vievän mukanaan omaan todellisuuteensa. Tällainen kokemus vaatii Spanden mielestä katsojan irtautumista tästä todellisuudesta ja antautumista elokuvan maailmaan. Hän päättelee musiikin olevan tärkein syy siihen, että katsoja saadaan uppoutumaan elokuvaan. Spanden näkemyksen mukaan musiikin tulee kuitenkin olla huomaamatonta toimiakseen tässä tehtävässä. ”On mahdotonta pysyä uppoutuneena elokuvaan, jos huomaa musiikin.” (Spande.)

Tietyissä elokuvagenreissä katsojan uppoutuminen elokuvatodellisuuteen on mielestäni erityisen tärkeää. Tieteis-, kauhu-, ja fantasiaelokuvat ovat hyviä esimerkkejä tyyllilajeista, jotka toimivat ainoastaan silloin, kun katsoja-kuuntelija hyväksyy hänelle esitetyn todellisuuden, joka saattaa olla kuitenkin hyvin epätodellinen. Elokuvissa koetaan ylikuonnollisia tapahtumia ja nähdään hahmoja, joita ei todellisuudessa ole olemassa. Juva korostaa musiikin kykyä helpottaa elokuvan maailmaan uppoutumista. ”Kuuntelija-katsoja on valmiimpi hyväksymään tarinan mahdolliset epäloogisuudet” (Juva 1995, 205). Epärealistiseen maailmaan sijoittuvissa tieteis-, kauhu- ja fantasiaelokuvissa käytetäänkin usein enemmän scoremusiikkia kuin realistisempaan maailmaan sijoittuvissa elokuvissa.

Täytyy kuitenkin muistaa, että sama musiikki voi vaikuttaa eri tavalla eri ihmisissä. Jokainen ihminen kokee musiikin omalla, subjektiivisella tavallaan. Musiikin aiheuttamiin reaktioihin saattavat vaikuttaa esimerkiksi sen hetkinen mielentila tai aiemmin koetut traumat. Ihminen haluaa lisäksi itse ohjata tunteitaan. Kuuntelija-katsoja saattaa vieraantua elokuvasta, jos hän huomaa, että hänet viedään kokemaan tunteita, jotka eivät kohoa hänestä itsestään, vaan kumpuavat jostain hänen ulkopuoleltaan. Näin ollen on mahdotonta antaa hyvää esimerkkiä elokuvasta, johon olisi musiikin avulla erityisen helppo uppoutua.

3.2 Elokuvahahmojen näkymättömät tunteet

Toinen musiikin tuoma psykologinen panos elokuville on tarinan sisäisten psykologisten merkitysten luominen tai korostaminen. Toisin sanoen musiikilla voidaan tuoda esiin elokuvan hahmon mielentilat ja tunteet. Tämä mahdollistaa vahvojen kontrastien luomisen kuvassa näkyvien tapahtumien ja hahmon sisäisten tunteiden välille. Prendergast (1992, 216) esittelee klassisen esimerkin elokuvasta *Pahan pauloissa* (*Force of Evil*, USA 1948), jonka scoren sävelsi Raksin. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa päähenkilö juoksee pitkin kaupungin katuja ja ylös talon portaakkoa. Raksin on kuitenkin säveltänyt kohtaukseen hyvin hidasta, jopa rauhoittavaa musiikkia. Musiikilla tuodaan näin ollen esiin henkilön emotionaalinen karakteri fyysisen sijaan. Prendergastin mukaan päähenkilö on juossut emotionaalisesti koko elokuvan ajan tähän saakka. Nyt hän on kuitenkin kokenut käännekohtan tunteissaan. Sisäinen juoksu on muuttunut tyyneydeksi. Tämä käännekohta esitellään katsojalle musiikilla. (Prendergast 1992, 216.)

Musiikin luonne, sävy ja tempo yhdistettynä muuhun koettuun narratiiviin voivat luoda psykologisia merkityssuhteita eli esitellä henkilön tunteita. Elokuvassa *Kaunis mieli* (*A Beautiful Mind*, USA 2002) yksi ohjaaja Ron Howardin päämäärinä oli auttaa ihmisiä ymmärtämään millaista skitsofreniasta kärsivän ihmisen elämä on. Elokuvan päähenkilö John Nash on matemaattinen nero, joka sairastaa skitsofreniaa. Elokuva seurataan hänen monimutkaisen sisäisen maailmansa kautta, hallusinaatioineen ja nopeine mielentilan vaihdoksineen. James Hornerin säveltämällä scorella on pyritty korostamaan Johnin jatkuvasti aaltoilevaa mielentilaa. ”Näen samanlaisia muutoksia kuin nopeasti muuttuvassa säässä”, oli Horner sanonut kuvaillessaan Johnia ohjaaja

Howardille. Elokuvan musiikki kuvaa onnistuneesti mielentilan vaihdoksia innostuneesta neroudesta neuroottiseen epätoivoon. Sinfonisen orkesterin lisäksi Horner käytti musiikissa naisäänellä laulettua kaunista melodiaa. Tämä tuntui kuvastavan Johnin sisäistä, taianomaista maailmaa, tämän uppoutuessa numeroiden ja matemaattisten yhtälöiden pariin.

Psykologisten merkitysten istuttaminen kohtaukseen onnistuu parhaiten, kun ne on mietitty hyvissä ajoin elokuvan suunnitteluvaiheessa. Tämä on valitettavasti erittäin harvinaista. Useimmiten säveltäjä aloittaa työnsä elokuvaprojektissa vasta kuvaleikkauksen jälkeen, jolloin kerronnassa on jo myöhäistä hyödyntää kaikkia musiikin psykologisia vaikutuksia.

Elokuvateoreetikot eivät ole aina tunnustaneet musiikin psykologista panosta elokuvassa. George Bluestone väittää kirjassaan *Novels into Film* elokuvan olevan vain esitelmällinen media. Hahmojen mentaalisten tilojen muutoksia, niin muistoja, unelmia kuin mielikuvituksiakaan ei hänen mukaansa voida esittää riittävän hyvin elokuvassa. Asettamalla ulkoisia merkkejä katsojan nähtäväksi tai esittelemällä niitä dialogin kautta voidaan yleisö johtaa päättelämään roolihahmojen ajatuksia. Itse ajatusta ei Bluestonen mukaan kuitenkaan voida näyttää. ”Elokuva ei ole tunnetta; se on havaintoa.” Bluestone vähättelee tai sivuuttaa kokonaan musiikin ainutlaatuisen kyvyn luoda psykologisia merkityksiä elokuvassa. Tämä on kuitenkin ominaisuus, jossa musiikki tuntuu toimivan tehokkaammin kuin muut elokuvan elementit, kuva tai muu äänikerronta. (Bluestone 1966, Prendergast 1992, 216 mukaan.)

4 SYMBOLISET KOODIT

Tarkoitin symbolisilla koodeilla musiikin avulla esitettyjä vertauskuvallisia tai merkityssuhteita synnyttäviä vihjeitä, jotka antavat katsoja-kuuntelijalle tietoa elokuvan maailmasta. Elokuvamusikissa kuultavat symboliset koodit ovat syntyneet osittain jo ennen elokuvan keksimistä. Esimerkiksi musiikilla on osattu korostaa niin sydäntä riipaisevaa surua kuin ylitsepääsemätöntä iloa ja rakkauttakin jo vuosisatojen ajan. Ajan saatossa on havaittu, että tietyytyypiset rytmit, melodiat ja harmoniat symbolisoivat iloista ja turvallista tunnelmaa. Toisentyypiset pelon ja jännityksen tunteita. Monet

musiikin symbolisista koodeista vaikuttavat tiedostetusti, mutta suuri osa on tiedostamattomia.

4.1 Musiikki elokuvan kertojana

Acousmetre eli akusmaattinen olento on Michel Chionin (1994, 129) esiin tuoma termi, jolla kuvataan tietynlaista elokuvan kertojaa. *Acousmetre* kuullaan, mutta ei nähdä. Chion käyttää esimerkkinä Alfred Hitchcockin elokuvaa *Psyko*. Siinä kuullaan päähenkilö Norman Batesin äidin ääni, mutta häntä ei nähdä koskaan kuvassa. Elokuvan lopussa selviää, että äiti on Normanin skitsofrenian tuottama sivupersoonana. Olennaista akusmaattisessa olennessa on sen kaikkitietävyys ja kaikkivoipaisuus. Se kykenee näkemään ja kuulemaan kaiken, reagoimaan kohtausten tapahtumiin ja olemaan missä tahansa, milloin tahansa. (Chion 1994, 129–131.)

Mielestäni scoremusiikki voi käyttäytyä elokuvassa akusmaattisen olennon tavoin. Myös sen ominaispiirteisiin kuuluu kaikkitietävyys: se tietää mitä tapahtuu seuraavaksi ja mitä tunteita henkilöt käyvät läpi. Scoremusiikki toimii näin elokuvan kertojana. Se auttaa ymmärtämään totuuden elokuvan henkilöistä, heidän motiiveistaan ja tulevista tapahtumista. Käsitteiden luonteissa on kuitenkin myös eroja. Scoren lähde ei paljastu koskaan elokuvassa. Se pysyy näkymättömänä vaikuttajana elokuvan alusta loppuun asti. Akusmaattisen olennon hahmo tai ilmentymä sen sijaan paljastuu aina jossain vaiheessa elokuvaa. Musiikki voi lisäksi muuttaa näkökulmaa ja esittää useita motiiveja elokuvan aikana. Akusmaattinen olento ilmenee perinteisesti yhden hahmon kautta koko elokuvan ajan.

4.2 Kulttuurilliset koodit

Musiikin avulla voidaan vahvistaa katsoja-kuuntelijan käsitystä tarinan ajasta ja paikasta. Elokuvan tapahtumapaikka ja -aika, tai alakulttuuri, josta elokuva kertoo, voidaan tuoda tehokkaasti esiin musiikin avulla. Prendergast toteaa tiettyjen musiikillisten sointivärien luovan mielle yhtymiä. Historian kuluessa länsimaaisessa musiikissa on opittu yhdistämään tiettyjä instrumentaatioita ja sävelasteikkoja tiettyihin kulttuureihin. Säkkipillit tuovat mieleen Skotlannin nummet. Räväkkä nylonkielisen kitaran rämpytys yhdistetään Espanjaan tai Latinalaiseen Amerikkaan ja Guzhengilla

soitettu pentatoninen asteikko Kiinaan tai Kaukoitään. On mielenkiintoista, että esimerkiksi säkkipilli on alunperin arabialainen soitin, jota on historian kuluessa soitettu perinnesoittimena monessa muussakin maassa kuin Skotlannissa. Jossakin vaiheessa säkkipilli on kuitenkin yhdistetty skotlantilaisuuteen. Ajan saatossa siitä on muodostunut yleisesti hyväksytty kulttuurinen viittaussuhde, ainakin länsimaissa.

Elokuvamusiikissa käytettävät kulttuurilliset koodit eivät kuitenkaan aina kunnioita kyseisten kulttuurien kansanmusiikkiperinteitä. Sen sijaan joitakin kansanmusiikin ominaispiirteitä on irroitettu kontekstistaan. Paikallinen soitin tai tietty sävelasteikko on liitetty osaksi länsimaisen kulttuurin elokuvamusiikkia. Tällaisia pseudoetnisiä musiikillisia vivahteita käytettiin runsaasti ennen globalisaatiota, varsinkin 1930–1940-luvuilla. Hyvä esimerkki on musiikki, jota länsimaissa kutsutaan itämaiseksi musiikiksi. Prendergastin mukaan länsimainen kuuntelija ei välttämättä ymmärrä esimerkiksi autenttista intialaista musiikkia. Sillä ei hänen mukaansa ole riittävää draamallista efektiä kuuntelijaansa. Osa kulttuurillisista koodeista on nimensä mukaisesti pelkkiä koodeja. Ne ovat länsimaisen elokuvateollisuuden lanseeraamia musiikillisia viittauksia, jotka länsimainen yleisö on oppinut yhdistämään tiettyihin kansalliskulttuureihin. (Prendergast 1992, 214.)

Miten musiikin kulttuurillisia koodeja hyödynnetään länsimaiden ulkopuolella, esimerkiksi Kiinan kasvavassa elokuvateollisuudessa? Jollei kasvava globalisaatio olisi viime vuosikymmeninä lisännyt merkittävästi kansojen tietämystä toisista kulttuureista, näiden historiasta ja tavoista, uskon että Kiinassakin olisi syntynyt samanlaisia pelkistettyjä kulttuurillisia koodeja. Kulttuurien välinen yhteistyö elokuva-alalla on myös lisääntynyt runsaasti. Mielestäni scoremusiikissa käytettävät kulttuurilliset koodit ovat nykyään aidompia kulttuurin kuvauksia kuin ne ovat olleet esimerkiksi 1960-luvun elokuvissa.

Yksi arvostettu kulttuurillisia koodeja hyödyntävä elokuva on *Babel* (USA 2006). Elokuvassa on kolme eri juonenhaaraa kolmessa eri kulttuurissa: USA:n ja Meksikon rajalla, Marokon aavikolla sekä Japanin miljoonakaupungissa. Elokuvan edetessä juonet kytkeytyvät toisiinsa muodostaen eheän kokonaisuuden. Elokuvan säveltäjä Gustavo Santaolalla hyödynsi kulttuurien perinnesoitimia ja kansanmusiikin vaikutteita. Niiden avulla hän loi käsityksen siitä, missä päin maailmaa elokuvan kerronnassa milloinkin liikutaan. Musiikissa kuullaan meksikolaista bajo sextoa yhdistettynä arabialaiseen

lauluun ja japanilaisen lauluntekijä Ryuichi Sakamoton musiikkiin. Kulttuurilliset koodit tuntuvat olevan hyvin autenttisia osittain siitä syystä, ettei scoremusiikkiin ole yhdistetty ollenkaan perinteistä sinfonista musiikkia. Ohjaaja Alejandro González on päättänyt käyttää musiikkia harkiten. Erityisesti elokuvan alkupuolella scorea kuullaan hyvin vähän, oikeastaan vain kahdessa kohtauksenvaihdossa. Tämän takia käytetyn musiikin teho korostuu. Tarinan edetessä, jo ennen juonihaarojen yhdistymistä ja selkiintymistä, Santaolalla sekoittaa eri kulttuurien musiikillisiä vaikutteita yhteen. Näin hän ennakoii elokuvan kolmen tarinan myöhempää yhdistymistä.

Musiikkityyleillä voidaan luoda myös mielle yhtymiä. Tiettyyn alakulttuuriin sijoittuvia tapahtumia voidaan tehostaa siihen sopivalla musiikilla. Esimerkiksi nuorisokulttuurista kertova elokuva saa usein musiikilliset vaikutteensa senhetkisestä nuorisomusiikista. Aikaisemmin mainitsemieni rock-elokuvien rinnalle on viime vuosikymmeninä syntynyt monia muitakin alakulttuureihin sijoittuvia elokuvagenrejä, tällainen on esimerkiksi punkelokuvat.

Kulttuurillisten koodien käyttö ei vaadi aikaa musiikilliselle kehittelylle. Niillä välitettävät viestit saadaan esitettyä välittömästi. Tämä mahdollistaa kulttuurillisten koodien käytön myös lyhytelokuvissa. Itse asiassa niistä saattaa olla jopa enemmän hyötyä elokuvan keston ollessa lyhyempi. Kun tarinan kertomiseen on vähemmän aikaa, on myös vähemmän mahdollisuuksia esitellä tarinan lähtökohtia ja ympäristöä. Yksinkertaisilla musiikillisilla viesteillä voidaan tarpeen vaatiessa luoda tai tehostaa ymmärrystä maailmasta, johon elokuvan tapahtumat sijoittuvat.

4.3 Johtoaiheet

Johtoaihe eli teema on draamallisessa musiikissa käytettävä sävel- tai rytmiaihe, joka symboloi tiettyä henkilöä, paikkaa tai aihetta. Johtoaihe toistetaan teoksen aikana silloin, kun kyseinen henkilö tai asia on draaman keskipisteessä tai muuten osana kohtauksen draamaa, esimerkiksi jonkun henkilön muistoissa. Johtoaiheiden käyttö musiikissa yleistyi romantiikan ajan oopperasävellyksissä 1800-luvulla, jolloin niiden johtavana käyttäjänä ja kehittäjänä kunnostautui saksalainen säveltäjä Richard Wagner. Oopperoissa teemat kuvasivat useimmiten teoksen henkilöitä. Tietyn henkilön teema

toistui aina hänen saapuessaan estradille. Elokuviissa johtoaiheiden käyttö on monipuolisempaa.

4.3.1 Henkilöteemat

Ensimmäisiä henkilöteemaa käyttäviä elokuvia oli *M – Kaupunki etsii murhaajaa* (*M*, Saksa 1931). Ohjaaja Fritz Lang käytti Edward Griegin säveltämän *Peer Gyntin* osaa *Vuorenhaltijan salissa* symboloimaan kaupunkia vainoavaa murhaajaa. Elokuvan alussa murhaaja esitetään viheltämässä kyseistä sävelmää. Tämän jälkeen vihellyksen toisto kertoo katsojalle, kun murhaaja on lähistöllä. Teemaa hyödynnetään aikaansa nähden taitavasti myös juonen tärkeässä käännekohtassa, kun vihellys lopulta paljastaa murhaajan.

Yksi klassinen henkilöteemojen käyttötapa on ollut toiminta- ja seikkailuelokuvien laajasti hyödyntämä metodi eli hyvän ja pahan erottaminen omilla teemoillaan. James Buhler tekee kahtiajaon myyttisiin ja lingvistisiin johtoaiheisiin. Myyttinen johtoaihe on monitulkintaisempi kuin lingvistinen. Se voi kehittyä elokuvan aikana ja luoda uusia semiooseja. Elokuvien pääteema on usein myyttinen ja se edustaa elokuvan sankaria ja näin ollen kaikkea hyvää. Termillä lingvistinen Buhler tarkoittaa musiikin ja sillä symboloitavan henkilön tai asian merkitsijä/merkitty-suhdetta. Yksinkertaistettuna lingvistinen johtoaihe liitetään elokuvan alusta lähtien tiettyyn objektiin, ja sen semioosi pidetään samana koko elokuvan ajan. Lingvistisellä teemalla symboloidaan usein elokuvan paha osapuolta. (Buhler 41–43; Lehto.)

Edellä mainittua teemarakennetta edustaa esimerkiksi John Williamsin sävellystyö elokuvassa *Tähtien sota* (*Star Wars*, USA 1977). Myyttinen, myös *Luken* teemaksi kutsuttu, elokuvan pääteema on duurissa kajahtava sävelmä. Sitä käytetään edustamaan päähenkilö Luke Skywalkerin lisäksi kaikkia jediritareita sekä sankarillisuutta yleensä. Kenellekään tuskin jää epäselväksi edustaako Darth Vader hyviä vai pahoja, kun hänen lingvistinen teemansa alkaa soida ensimmäisen kerran. Mollissa kulkeva, matalasävelinen ja painostava marssi edustaa elokuvassa määriteltyä pimeää puolta ja pahan ruumiillistumaa Vaderia.

4.3.2 Paikkateemat

Paikkaa symboloivia johtoaiheita käytetään varsinkin silloin, kun elokuvassa on monta visuaalisesti saman kaltaista tapahtumapaikkaa, jotka halutaan erottaa selkeästi toisistaan. Esimerkkinä toimii jälleen John Williamsin musiikki Tähtien sota –saagassa. Tieteiselokuville tyypillinen planeetalta toiselle siirtyminen saattaa vaikeuttaa katsoja-kuuntelijan elokuvan seuraamista. Elokuvassa *Star wars: Episodi II - Kloonien hyökkäys* (*Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, USA 2002) seurataan samanaikaisesti usean planeetan tapahtumia. Elokuvakokemusta helpottaakseen Williams sävelsi omat teemat esimerkiksi *Kamino-* ja *Tatooine*-planeetoille. Näiden avulla katsoja-kuuntelija pystyy helposti tunnistamaan, millä planeetalla ollaan ja mitkä tapahtumat ja henkilöt liittyvät kyseiseen lokaatioon.

Monissa elokuvissa lokaatio on vahvasti sidottu tiettyyn henkilöön tai henkilöryhmään. Se, symboloiko käytetty johtoaihe paikkaa vai siellä vaikuttavia henkilöitä, on mielestäni näkökulmakysymys. Katsoja-kuuntelijan kannalta tällä ei ole merkitystä. Ymmärrys siitä, minkä motiivin takana kerronta milloinkin kulkee, syntyy joka tapauksessa.

4.3.3 Aiheteemat

Williams sävelsi Tähtien sotaan myös aiheteemoja. Niistä ehkä merkittävin oli myyttinen johtoaihe, joka symboloi voimaa eli mystistä energiaa, jonka avulla jedit pystyivät yliluonnollisiin tekoihin. Teeman mollisävytteinen mutta toiveikas luonne edustaa jedien sen hetkistä tilannetta elokuvassa. Heidän kunnias historiansa on luhistumassa ja paha on saamassa yliotteen hyvästä. Teemaa käytetään kuvaamaan voiman läsnäoloa, mutta sillä symboloidaan myös kohtalon- ja toivon tunteita.

Millaisessa tilanteessa musiikillisella teemalla symboloidaan esinettä? Esimerkiksi elokuvissa, joissa päähenkilön ominaisuudessa onkin ihmisen sijaan jokin esine tai käsite, jota kyseinen esine edustaa. Peter Jacksonin ohjaamassa elokuvassa *Taru sormusten herrasta – Sormuksen ritarit* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*, USA 2001) pääosassa on sormus. Anttoni Lehto toteaa Howard Shore'n säveltäneen mahtisormukselle useita johtoaiheita. Lehto erottelee ja analysoi kolmea

johtoihettä, jotka säveltäjä itse sekä *Taru sormusten herrasta* -elokuvien musiikkia tutkinut Doug Adams määrittelevät sormukselle. Nämä ovat sormuksen historia, sormuksen viettelys ja sormuksen pahuus. Näiden kolmen johtoihkeen avulla luodaan merkityksiä sormuksen ja sen kohtaavien ihmisten välille. Sormuksen historiaan yhdistetty teema paljastaa milloin historian tapahtumat ovat vaarassa toistua. Viettelyksen teema auttaa ymmärtämään milloin sormus yrittää vietellä henkilöä puolelleen. Pahuuden teemaa käytetään lingvistiseen tyyliin kuvastamaan mahtisormuksen valmistajaa, Sauronia, joka edustaa elokuvassa pahuutta. (Lehto.)

4.3.4 Johtoihneiden käyttö lyhytelokuvassa

Johtoihneiden tehokas käyttö edellyttää riittävän pitkää kerronnallista kaarta. Ne eivät näin ollen välttämättä sovellu yhtä hyvin lyhytelokuviin kuin täyspitkiin elokuviin. Kun pitkässä elokuvassa pyritään luomaan kokonaisia henkilökuvia ja kertomaan tarina alusta loppuun asti, saattaa lyhytelokuva esittää vain yhden puolen jostakin henkilöstä tai tapahtumasta. Koko lyhytelokuva voi koostua vain yhdestä kohtauksesta. Lyhyt kesto ei aina yksinkertaisesti riitä kantamaan musiikillisia teemoja, jotka perustuvat toistoon ja siihen, että niihin palataan dramaturgian kannalta sopivissa kohdissa elokuvan eri kohtauksissa ja näytöksissä.

Toisaalta, mielestäni yksikin teeman toisto saattaa toteuttaa johtoihkeen funktion. Toisin sanoen, jos tarinan tehokkaaseen kertomiseen tarvitaan johtoihkeen tuoma teho, ei sen toteuttamiseen tarvita montaakaan minuuttia. Teososan analyysissä luvussa viisi pohdin johtoihkeen käyttöä omassa lyhytelokuvan sävellystyössäni.

4.4 Musiikki esittelee genren

Elokuvamusiikki on vahvasti genresidonnaista. Tiettyjen tyyllilajien elokuvissa on totuttu kuulemaan tietyllä tavalla hyödynnettyä musiikkia. Elokuvan alkaessa, musiikilla on merkittävä rooli sopivan tunnelman luomisessa. Ensimmäiset minuutit kertovat yleisölle minkälaisesta elokuvasta on kysymys. Katsoja haluaa tietää mitä odottaa antautuakseen oikeanlaiseen mielentilaan elokuvaa varten. Romanttisen komedian katselemiseen valmistaudutaan eri tavalla kuin kauhuelokuvan katselemiseen. Esimerkiksi mielentila vaihtelee elokuvagenrestä riippuen. Alkuhetkillä kuultava

musiikki, tai sen poissaolo, viestii yleisölle vihjeitä elokuvan tyyliin. Välillä musiikki alkaa soida jo ennen alkutekstejä. Katsoja-kuuntelija saattaa saada viestejä elokuvasta, vaikka kuvallinen kerronta ei ole vielä alkanutkaan. Näin ollen oikean tunnelman luominen on samalla elokuvan tyyliin sopivaan mielentilaan upottamista.

5 UNE DERNIÈRE FOIS -SÄVELLYSTYÖN ANALYYSI

5.1 Elokuvan tarina

Une dernière fois on Antti-Jussi Korhosen ohjaama noin 15-minuuttinen fiktioelokuva, joka on tyyliin trilleri. Se kertoo ranskalaisesta naisesta Charlottesta, joka herää aamuyöllä kerrostaloasunnossaan puhelimen soittoon. Soittaja on hänen entinen miesystävänsä Eric, joka on juuri päässyt vankilasta. Elokuva koostuu pääasiassa Charlotten ja Ericin välisistä puhelinkeskusteluista kyseisen aamuyön aikana.

Charlotte käy elokuvan aikana läpi monia tunteita. Eric syyttää tätä vankilatuomiostaan, mutta pyytää silti Charlottea lähtemään hänen mukaansa ja jättämään nykyisen miesystävänsä Alexin. Aluksi Charlotte ei halua olla Ericin kanssa missään tekemisissä. Tämän soittaessa kuitenkin jatkuvasti uudelleen Charlotte antaa Ericille lopulta minuutin aikaa kertoa asiansa. Eric onnistuu taivuttamaan Charlotten ja saamaan tämän jatkamaan keskustelua. Jonkun aikaa keskusteltuaan Charlotte murtuu ja myöntää paljastaneensa tietoja, jotka vaikuttivat Ericin vankilatuomioon. Hän pahoittelee tekoaan. He jatkavat keskusteluaan ja Eric saa Charlotten leppymään. Charlotte suostuu lopulta yrittämään uudelleen suhdetta Ericin kanssa. Tarinassa on kuitenkin traaginen loppu. Eric paljastaa, että hänellä on yllätys Charlottelle. Hän pyytää tätä katsomaan ulos ikkunasta. Alhaalla kadulla Charlotte näkee Ericin ja Alexin, joka makaa kuolleenä kadulla. Eric olikin halunnut vain kostaa Charlottelle.

5.2 Sävellystyö prosessina

Taiteellinen osuuteni teososassa oli musiikin sävellyksessä. Tässä luvussa keskityn esittelemään sävellystyöni vaiheita ja pohtimaan tekemiäni ratkaisuja elokuvan

scoremusiikissa. Analysoin myös niitä musiikillisia koodeja, jotka olen aikaisemmin tutkimuksessani maininnut ja joita olen käyttänyt tai aikonut käyttää elokuvassa.

Tulin projektiin mukaan vasta alustavan kuvaleikkauksen jälkeen. Kävimme ohjaajan kanssa käsikirjoituksen läpi ja vaihdoimme näkemyksiämme elokuvan tapahtumista, henkilöiden motiiveista sekä musiikin roolista tässä elokuvassa. Olimme samaa mieltä siitä, että musiikilla voisi tietyissä kohdissa korostaa tarinan trillerimäistä jännitettä, mutta myös tuoda esiin Charlotten vaihtelevia mielentiloja.

Elokuvan tapahtumapaikkana on asunto ranskalaisessa kaupungissa. Pohdin kulttuurillisten koodien tarpeellisuutta sen musiikissa. Tulin kuitenkin siihen tulokseen, ettei elokuvan draaman kannalta ole vaikutusta sillä, tapahtuuko tarina Ranskassa vai esimerkiksi Suomessa. Mielestäni juoni ei ole siinä määrin kulttuurisidonnainen, että sen aikaa tai paikkaa tarvitsisi korostaa musiikillisin keinoin. Tästä johtuen luovuin kulttuurillisten koodien käytöstä.

Katsoessani kuvaleikkausta ensimmäisiä kertoja mieleeni syntyi idea tietynlaisesta sointiväristä, joka voisi sopia tähän elokuvaan; utuinen, runsaasti kaiutetun sähkökitaran saundi. Tämä ensimmäisenä mieleeni noussut idea tuntui jollakin tavalla istuvan elokuvan kerronnalliseen, mutta myös visuaaliseen tunnelmaan. Elokuvan pitkät kuvat ja asunnon eri väreillä korostetut kohtaukset tuntuivat vaativan jonkunlaista seesteisyyttä myös musiikilta. Ainut epäilyni koski sitä, saattaisiko sointiväri saada aikaan ylikorostetun vaikutuksen. Päätin tutkia asiaa lisää.

Mietin olisiko tässä elokuvassa mahdollista hyödyntää johtoaiheita. Aloin purkaa elokuvaa ja sen motiiveja osiin. Tarinasta löytyi nopeasti kaksi varsinaista henkilöahmoa: Charlotte ja Eric. Charlotten uusi miesystävä Alex nähdään viimeisessä kohtauksessa lyhyesti, mutta kuolleena. Muuten hän toimii vain taustavaikuttajana kerronnan kannalta. Hänellä ei ole omaa pyrkimystä elokuvassa. Charlottella ja Ericillä on omat, selkeästi eroteltavat motiivinsa, joilla he pyrkivät omiin tavoitteisiinsa. Charlottea motivoi naiivi romanttinen maailmankatsomus. Hän haluaa tulla vain rakastetuksi. Ericiä taas motivoi päinvastaiset tunteet. Hän hautoo alusta lähtien koston. Charlotte ja elokuvan katsoja-kuuntelija eivät kuitenkaan tiedä tätä ennen elokuvan kliimaksia.

Katsoja-kuuntelijan tietämättömyys loi haasteen sävellystyölleni. Trillerille ominainen musiikki ennakoi ja paljastaa jotain jännittävää tai traagista tapahtuvan seuraavaksi. Se ikään kuin pakottaa yleisön varpailleen ennen kuin hirviö hyökkää kulman takaa ja laukaisee jännityksen. Tämä elokuva on kuitenkin hienostuneempi kerronnankänteissään. Käsikirjoituksessa tarinan traagisuus paljastuu vasta viimeisissä kuvissa. Onko siis perusteltua korostaa Ericin traagista motiivia musiikin avulla elokuvan alusta lähtien? Aloittaessani ensimmäisten sävellysten testiäänitykset ja kokeillessani niitä kuvan kanssa asia selkiintyi minulle hyvin nopeasti. Elokuvan alku tuntui vaativan jännitettä ja kontrastia. Kerronnasta tulisi liian yksitoikkoista ja tylsää, jollei siihen luotaisi särmää elokuvan ensihetkestä lähtien. Vaikka Ericin jännitystä luova musiikillinen motiivi esitettäisiinkin elokuvan alussa, tarinan kuluessa se ehtisi ladata tehokkuutensa uudelleen ennen Ericin traagisen teon selviämistä.

Tarkemmin tarkasteltaessa elokuvasta löytyy vielä kolmaskin motiivi. Elokuvaa katsoessa tuntuu välillä siltä kuin joku elokuvan sisällä seuraisi sen tapahtumia. Pitkät kuvat, kuvakoot, kuvaleikkaus ja subjektiivinen kameran käyttö takaumakohtauksessa luovat vaikutelman kolmannesta henkilöstä, joka seuraa tarinaa hyvin läheltä. Ohjaaja selitti minulle tätä näkymättömän hahmon motiivia. Sen on tarkoitus kertoa katsojalle, miten tarinassa olisi pitänyt käydä, mikäli kaikki olisi mennyt hyvin. Tämän hahmon silmin nähdään elokuvan kliimaksin jälkeinen suutelukuva. Hahmon mielestä Charlotten ja Ericin olisi kuulunut olla yhdessä, mutta elämän arvaamattomuus ja väärät valinnat johtivat heidät lopulliseen umpikujaan.

Näkymättömän hahmon esittäminen kaipasi mielestäni musiikkia, jotta se tulisi paremmin ymmärretyksi. Mietin millainen tunnelma kuvaisi parhaiten vahvaa toivon tunnetta. Mielestäni romanttinen tunnelma sopi hyvin tähän tarkoitukseen. Mikä voisi olla romanttisempaa kuin ajatus siitä, että kaikki olisi hyvin ilman huolen häivääkään? Tämän musiikillisen aiheen tulisi toimia elokuvan romanttisimpana elementtinä korostaen kaipuun ja rakkauden tunnetta.

Palasin ideaani sähkökitarasaundista ja testasin, millaisia sointivärejä ja tunnelmia erilaiset kitaraefektit loivat. Hetken testattuan löysin saundin, joka yllätti minut monipuolisuudellaan. Matalaäänistä kieltä rajusti soittamalla syntyi pitkään soiva vahva ja uhkaava sointi. Ylempiäänisiltä kieliltä soitettuna sama saundi loi hyvin erilaisen, rauhallisemman, sointiväarin. Lisäksi nämä kaksi sointiväriä tuntuivat toimivan hyvin

niin yhdessä kuin erikseenkin. Näin ollen voisin käyttää samaa kitarasaundia esittämään elokuvan molempien päähenkilöiden motiiveja. Päätös oli helppo; kitarasta tulisi scoren pääinstrumentti.

Kolmannen mystisen hahmon romanttinen motiivi kaipasi mielestäni oman musiikillisen tunnelmansa. Se saisi erottua muusta scoresta. Idea pelkän kitaran käyttämisestä elokuvan musiikissa oli niin vahva, että yritin löytää erilaisia sointivärejä kitarasta ja sen efekteistä. Testasin myös akustisen kitaran mahdollisuuksia. En kuitenkaan löytänyt mieleistäni saundia. Päätin kokeilla muita instrumentteja ja ratkaisu löytyikin nopeasti. Sävelsin romanttisen motiivin pianolle.

Edellä mainitut kolme musiikillista motiivia käyttäytyvät elokuvassa mielestäni johtoaiheiden tavoin. Vaikka teos on lyhytelokuva ja kestoltaan vain noin 15 minuuttia, täyttävät nämä musiikilliset aiheet silti johtoaiheen vaatimukset. Ne eivät luo merkityssuhteita itse henkilöihin vaan niihin motiiveihin, joita henkilöt edustavat. Niihin palataan lisäksi dramaturgian kannalta tärkeissä juonenkohdissa. Väitän hyödyntäneeni johtoaiheita tässä elokuvassa.

Seuraava vaihe projektissani oli pohtia ja päättää, mihin juonenkohtiin mitäkin musiikkia sijoitettaisiin. Olimme tulleet ohjaajan kanssa siihen tulokseen, ettei elokuva tarvitse läpisävellettyä scorea. Musiikin teho kasvaisi, kun sitä käytettäisiin harkiten. Tutkin elokuvan kohtauksia ja löysin mielestäni toimivimmat paikat musiikille. Alun kauniiden kuvien montaasi antoi hyvät puitteet musiikillisten motivaatioiden esittelyyn katsoja-kuuntelijalle. Päätin yhdistää elokuvan alkusoitossa kaikki motivaatiot toisiinsa. Sävelsin aihion, jossa uhkaavat bassoäänit säestivät hitaalla pulssillaan korkeaäänistä, hidasta arpeggiota. Lisäsin taustalle vielä hiljaisen häivähdyksen romanttisesta pianomelodiasta.

Tällaisella musiikillisella kokonaisuudella esitän elokuvan luonteen heti alusta lähtien. Tuon esiin sen, että tarina tulee sisältämään herkkyyden ja kauneuden lisäksi myös jotain todella dramaattista. Synkkyyttä edustavat bassot ja pianon häivytän äänikuvasta pois hyvissä ajoin, jo ennen kuin siirrytään alkumontaasista itse tarinaan. Näin Charlottea edustava kitara-arpeggio johdattaa katsoja-kuuntelijan yksin tarinan käynnistävään kuvaan, jossa Charlotten kasvot ovat lähikuvassa ja puhelin soi.

Elokuvan ensimmäinen käännekohta koetaan siinä vaiheessa, kun Charlotte Ericin painostamana murtuu ja alkaa anoa tältä anteeksipyyntöä itkien. Tätä edeltää Charlotten tunnekuohu, kun hän ei tunnu tietävän, kuinka vastata Ericin väitteisiin. Ericin onnistunut painostus näkyy ja kuuluu ensimmäisen kerran varsinaisesti sillä hetkellä, kun Charlotte heittää puhelimensa tuhtuneena lattialle Ericin jatkaessa painostavaa puhettaan. Tähän kohtaan toin häivähdyksen Ericin uhkaavaa musiikillista motiivia vahvistamaan kohtauksen latausta. Tämän jälkeen Charlotte rauhoittuu ja jatkaa keskustelua seesteisemmin. Myös näitä tapahtumia ja Charlotten mielenmuutoksia päätin tehostaa musiikilla. Alussa käyttämäni Charlotten herkkä musiikillinen aihe tuntui kuitenkin turhan surulliselta elokuvan seesteisimpään kohtaan. Tästä johtuen versioin alussa käyttämäni mollisävytteistä arpeggiota hieman duurisävytteisemmäksi.

Elokuvan toinen käännekohta tuntui vaativan erityistä tehoa. Siinä Charlotte katsoo ikkunasta kadulle ja näkee Ericin sekä maassa makaavan, kuolleen Alexin. Hänelle selviää, että Eric on valehdellut koko ajan. Charlotte tajuaa naiiviutensa johdattaneen hänet elämänsä suurimpaan tragediaan. Tämän elokuvan kliimaksin jaoin musiikin osalta kolmeen vaiheeseen. Ensimmäinen vaihe on totuuden paljastuminen. Epätoivo valtaa Charlotten, kun hän katsoo ikkunasta kadulle. Hän ei ymmärrä, mitä Eric on tehnyt ja miksi. Tässä vaiheessa käytin Ericin musiikillista motiivia uhkaavana, jännitettä korostavana elementtinä, joka purkautuu Ericin paljastaessa koston motivoineen häntä koko ajan. Seuraava vaihe koostuu oikeastaan vain yhdestä pitkästä kuvasta Charlotten tuijottaessa ulos ikkunasta ja yrittäessä ymmärtää tilannetta, johon hän on joutunut. Yhdistin tämän vaiheen musiikissa molempien henkilöiden aiheet, kuten elokuvan alussakin. Kolmas vaihe jatkuu suoraan edellä mainitusta kuvasta. Se on aiemmin mainitsemani suutelukuva, jota katsotaan näkymättömän hahmon silmin. Tähän vaiheeseen tein vahvasti romantisoidun pianosävellyksen, joka osaltaan jättää hetkeksi katsojallekin epäselväksi päätyivätkö Charlotte ja Eric sittenkin yhteen. Romanttinen musiikki katkeaa kuitenkin dramaattisesti. Kuva siirtyy kadulle, jossa päähenkilöt tuijottavat hetken toisiaan ja eroavat sitten lopullisesti sanomatta sanaakaan toisilleen.

5.3 Lopputulos

Elokuvan sävellystyö oli monella tapaa haastavampi kuin olin kuvitellut. Haastavan projektista teki suurimmaksi osaksi se, että halusin pystyä perustelemaan narratiiviselta kannalta kaikki valintani, jotka liittyivät musiikin työstämiseen. Tästä johtuen käytin enemmän aikaa pohdintaan ja analysointiin kuin itse taiteelliseen sävellystyöhön. Toisaalta, luulen että elokuvasäveltämisessä prosessin kuuluukin mennä tällä tavoin. Oikeanlaisten sointivärien ja musiikillisten aihoiden dramaturginen perustelu ovat ehdottomasti yhtä tärkeässä, elleivät jopa tärkeämmässä asemassa kuin varsinainen taiteellinen sävellystyö.

Teososaa tehdessäni havahduin useaan otteeseen siihen tosiasiaan, että elokuvassa musiikki on tärkeästä roolistaan huolimatta vain yksi elementti muiden joukossa. Tekijöiden täytyy löytää ne kohdat, milloin draamaa korostetaan kuvallisin, äänikerronnallisin tai musiikillisin keinoin. Näin päädytään mahdollisimman tasapainoiseen lopputulokseen. Yhteistyö ohjaajan kanssa onnistui tässäkin mielessä hyvin. Hänen näkemyksensä elokuvan kerronnallisista valinnoista ja etenkin kolmannen, näkymättömän, hahmon motiivista auttoivat ymmärtämään elokuvan tarinaa ja jäsentämään sen dramaturgisia ratkaisuja.

Onnistuin omasta mielestäni Jusqu'au matinin sävellystyössä hyvin. Kykenin löytämään ne narratiiviset motiivit, joita musiikilla oli tärkeää tuoda esiin tai korostaa. Lisäksi sain luotua omaperäisen sointivärimaailman, joka kuulostaa mielestäni tuoreelta, eikä kuluneelta. Erityisen tyytyväinen olen monipuolisen kitarasaundin löytämiseen ja rakentamiseen. Ajattelin pitkään rakentavani koko elokuvan scoren vain tämän yhden soundin varaan. Lopulta koin kuitenkin perustelluksi käyttää scoressa muutakin instrumentaatiota, kuten mainitsemaani pianoa sekä efektiluontoisia, kosketinsoittimilla soitettuja hälyääniä.

6 YHTEENVETO

Aloittaessani opinnäytetyötäni huomasin olevani todellisen haasteen edessä. Mihin rajaisin tutkimukseni elokuvamusiikin aihepiiristä? Aihe on niin laaja, että jokaista tässä työssä mainitsemani musiikillista koodia voisi tutkia monen lopputyön verran. Halusin kuitenkin esitellä ja tutkia mahdollisimman laajasti musiikin hyödyntämismahdollisuuksia elokuvassa, koska olin kokenut musiikin jääneen turhan vähälle huomiolle koulun projekteissa. Tästä johtuen päätin tutkia ja esitellä yleisellä tasolla kaikkia elokuvamusiikin viestittämiä koodeja.

Pyrkimykseni oli analysoida musiikilliset koodit mahdollisimman tarkasti ja jakaa ne pieniin yksityiskohtiin. On kuitenkin tärkeää muistaa, etteivät koodit poissulje toisiaan. Samanaikaisesti voidaan hyödyntää useita musiikillisia vihjeitä ilman, että niiden teho vähenisi tai katoaisi. Ihmismieli kykenee sisäistämään useat eri merkityssuhteet hyvin nopeasti. Niinpä esimerkiksi musiikillinen johtoaihe saattaa hyvinkin sisältää myös kulttuurillisia koodeja, vihjeitä genrestä sekä psykologisia merkityksiä.

Tällä tutkimuksellani en pyri vähättelemään kuvakerronnan ja muun äänikerronnan merkitystä elokuvassa. Päinvastoin, taitavimminkin suunniteltu ja perusteltu elokuvamusiikki ei toimi tehokkaasti ilman yhtä taitavaa kuvakerrontaa ja äänisuunnittelua. Elokuva onkin parhaimmillaan aina näiden kolmen ulottuvuuden - kuvan, äänen ja musiikin - summa. Haluan herättää enemmän keskustelua siitä, kuinka musiikin dramaturgisia vaikutuksia elokuvassa käsitellään koulussamme. Mielestäni musiikki on osoittanut olevansa tärkeä työkalu elokuvan tekemisessä. Sen tähden musiikillisia koodeja kannattaisi mielestäni opettaa ja hyödyntää koulutöissä entistä laajemmin.

Elokuvassa ei ole pakko olla musiikkia. On mahdollista, että on olemassa erittäin toimivia elokuvia, joissa ei kuulla nuottiakaan musiikkia. Uskon kuitenkin, että tällainenkin elokuva paranisi ja sen kerronta syvenisi, jos siinä hyödynnettäisiin musiikkia oikealla tavalla. Olennaista onkin löytää oikeanlainen lähestymistapa joka elokuvan sävellystyöhön. Yhteistyön merkitystä ohjaajan kanssa, mahdollisuuksien mukaan jo elokuvan suunnitteluvaiheessa, ei voida yliarvioida.

Koin tekemäni tutkimustyön erittäin hyödylliseksi itselleni ja uskon, että aiheeseen syventymisestä on hyötyä jokaiselle elokuvan tekijälle. Se on hyödyllistä erityisesti niille, jotka eivät ole perehtyneet syvemmin musiikin tarjoamiin mahdollisuuksiin elokuvassa. Mielenkiintoisen projektista teki myös se, että sain yhdistää muualta saamani musiikillisen koulutuksen av-mediatautannon koulutusohjelmasta saamaani koulutukseen. Dramaturgian rakenteiden ja elokuva-analyysin opit tulivat kerrattua perusteellisesti tutkimukseni yhteydessä. Huomasin suhtautumiseni musiikkiin yleensä muuttuneen matkan varrella suuresti. Aikaisemmin pidin tärkeimpinä musiikin elementteinä rytmiä ja harmoniaa. Nyt mielestäni sointiväri on musiikillisen kokemuksen kannalta tärkein elementti.

LÄHTEET

Kirjalliset lähteet

- Buhler, James 2001, *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*. Teoksessa K.J. Donnelly (ed.), *Film Music: Critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 39–61.
- Buhler, James 2000, *Star Wars, Music, and Myth*. Teoksessa James Buhler, Caryl Flinn & David Neumayer (eds.), *Music and Cinema*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 33–57.
- Burt, George 1994. *The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press
- Chion Michel 1994. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Donnelly, K. J. (2001), *Introduction: The Hidden Heritage of Film Music: History and Scholarship*. Teoksessa K.J. Donnelly (ed.), *Film Music: Critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–15.
- The Internet Movie Database. [WWW-sivusto] <<http://www.imdb.com>> (luettu 19.4.2008).
- Juva, Anu 1995. *Valkokangas soi*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Kalinak, Kathryn 1992. *Settling the Score: Music and the classical Hollywood film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Kasper, Eira & Lampila, Raija & Tikkanen, Riitta 1990. *Musiikinystävän käsikirja*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Lehto, Anttoni. *Teemana Sauron*. [WWW-dokumentti] <http://www.widerscreen.fi/2006/1/teemana_sauron.htm> (luettu 7.4.2008).

Perustietoa musiikkiterapiasta, Suomen musiikkiterapiayhdistys ry. [WWW-dokumentti] <<http://musiikkiterapia.net/perus.html>> (luettu 3.4.2008)

Prendergast, Roy M. 1992. Film Music – a neglected art. New York: W.W. Norton.

Spande, Robert. The three regimes: A theory of film music. [WWW-dokumentti] <<http://web.archive.org/web/20031208182300/http://www.franklinmarketplace.com/filmmusic.html>> (luettu 4.4.2008).

Elokuvat

Babel (Babel), USA 2006. Ohj. Alejandro González.

Kaunis mieli (A Beautiful Mind), USA 2002. Ohj. Ron Howard.

M – Kaupunki etsii murhaajaa (M), Saksa 1931. Ohj. Fritz Lang.

Psyko (Psycho), USA 1960. Ohj. Alfred Hitchcock.

Star wars: Episodi II - Kloonien hyökkäys (Star Wars: Episode II – Attack of the Clones), USA 2002. Ohj. George Lucas

Taru sormusten herrasta – Sormuksen ritarit (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring), USA 2001. Ohj. Peter Jackson.

Tähtien sota (Star Wars), USA 1977. Ohj. George Lucas.