

Jussi Tuohino

MITEN MUSIIKKI KERTOO?

Ei-diegeettisen elokuvamusiikin narratiiviset tehtävät

MITEN MUSIIKKI KERTOO?

Ei-diegeettisen elokuvamusikin narratiiviset tehtävät

Jussi Tuohino
Opinnäytetyö
Kevät 2017
Viestinnän tutkinto-ohjelma
Oulun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu
Viestinnän tutkinto-ohjelma, mediatuottamisen suuntautumisvaihtoehto

Tekijä: Jussi Tuohino

Opinnäytetyön nimi: Miten musiikki kertoo? Ei-diegeettisen elokuvamusiikin narratiiviset tehtävät

Työn ohjaaja: Pekka Isomursu

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2017

Sivumäärä: 40

Sisällytettyäni opintoihini paljon musiikki- ja äänitöitä pitkän musiikillisen taustani vuoksi kiinnostuin musiikin erilaisista käyttötavoista audiovisuaalisissa teoksissa. Luonnollisesti syntynyt tapani tehdä musiikkia liikkuvaan kuvaan on ollut alustavasti tyydyttävää, mutta oltuani mukana mielenkiintoisissa projekteissa olen huomannut, että taustamusiikkimainen säestävä tyyli ei ole ainoa tapa toteuttaa onnistunutta musiikkia audiovisuaalisten teosten yhteyteen.

Työn tavoitteena oli tutkia sitä, kuinka audiovisuaalisen teoksen (ja tässä yhteydessä erityisesti elokuvan) musiikki voi olla kiinteämpi osa kokonaisteoksen tarinankerrontaa. Tutkimuksen avulla etsittiin vastausta esimerkiksi seuraaviin kysymyksiin: millaisia ei-diegeettisen musiikin kertovat funktiot ovat ja kuinka ne vaikuttavat kokonaisteoksen tarinankerrontaan.

Tutkimus toteutettiin sekä tausta- että tapaustutkimuksena. Alan käsitteistö käytiin läpi teoreettiseen viitekehykseen peilaten, jonka jälkeen taustatutkimuksessa etsittiin sopivia esimerkkejä musiikillisesta kertovuudesta. Tietoperustan ja taustatutkimuksen lähteinä on monipuolisesti alaan liittyvää kirjallisuutta ja muuta materiaalia. Tapaustutkimuksessa syvensin teoreettisempaa taustaa pohtimalla sitä kolmen opintojeni aikana toteutetun tuotannon yhteydessä, joiden musiikin olen säveltänyt ja tuottanut.

Taustatutkimuksessa päädyttiin siihen, että ei-diegeettisellä musiikilla voi olla kertova tehtävä kolmessa tapauksessa: 1) musiikki ennakoi tulevaa, 2) musiikkia käytetään kontrapunktisesti kuvan sisältöön verrattuna ja 3) musiikin suhde kuvaan on polarisoiva. Tapaustutkimuksen johtopäätökset taas liittyvät siihen, että edellä esitettyjä kertovia funktioita olen käyttänyt musiikeissani hyvin vähän, ja teoreettinen perusta on syytä ottaa jatkossa paremmin huomioon.

Työ on hyödyllinen ennen kaikkea itselleni ammatillisen kehityksen näkökulmasta, mutta kaikki elokuva- ja musiikkialasta kiinnostuneet löytävät esityksestäni mielenkiintoista sisältöä. Vaikka jatkotutkimuksen varaan on jätettävä tässä yhteydessä paljon, avaa työ elokuvamusiikin tutkimuksessa käytettäviä käsitteitä ja ohjaa laajemman kirjallisuuslähteistön pariin.

Asiasanat: audiovisuaalinen viestintä, elokuvamusiikki, kerronta, narratiivisuus

ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences
Degree Programme in Communication, Option of Media Production

Author: Jussi Tuohino

Title of thesis: How does music narrate? The narrative functions of non-diegetic film music

Supervisor: Pekka Isomursu

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2017 Number of pages: 40

I became interested in the various ways music is being used in audiovisual pieces, since I have included a lot of music and sound related work in my studies. Initially, I was satisfied with my naturally evolved way of composing music to moving pictures, but after having been involved in many thought-provoking projects, I have noticed that the musical underscore is not the only way to compose for audiovisual pieces.

The aim of this study was to examine how music in audiovisual pieces (in this context, mostly movies) can be integrated as a part of the narrative. Especially, the aim was to find answers to following two questions: what are the typical narrative functions of non-diegetic music, and how do they affect the overall narrative process.

The study was conducted in two parts, as a background study, and as a case study. After having presented the basic theoretical concepts, I conducted a background study aiming to look for common examples of how music is being used to shape the overall narrative. The source material of the study is based mainly on literary sources and other material associated with this field of study. The case study aimed to analyze my own music in three different student productions in relation to previously theorized narrative functions.

The background study concluded that non-diegetic music can have a narrative function in three different cases: 1) music foreshadows the future, 2) music is used contrapuntally compared to the image content, and 3) music is used to polarize the image content towards the emotional content of music. The results are related to the fact that I have used the above described narrative functions very seldom in my own work, and thus this theoretical basis should be taken into account more in the future.

The work is particularly useful for my own professional development, but even those interested in film and film music may find the study interesting. Although further research is needed, this study will hopefully shed some light to the concepts used in film music study.

Keywords: audiovisual communication, film music, narration, narrativity

SISÄLLYS

SANASTO.....	6
1 JOHDANTO.....	10
2 TIETOPERUSTA JA KESKEISET KÄSITTEET.....	12
2.1 Diegesis ja ei-diegeettinen musiikki.....	12
2.2 Ei-diegeettisen elokuvamusikin kehitys.....	13
2.3 Musiikillinen kertovuus.....	14
2.3.1 Parafraasi, polarisointi ja kontrapunkti.....	15
2.3.2 Ennakointi ja säästys.....	16
2.3.3 Johtoaihetekniikka ja mikkihiiriefekti.....	16
3 TAUSTATUTKIMUS: ESIMERKKEJÄ MUSIIKIN KERTOVASTA KÄYTÖSTÄ.....	18
3.1 Tutkimusmenetelmä.....	18
3.2 Musiikin ennakoiva funktio.....	19
3.3 Säestävän musiikin kertovat funktiot.....	20
3.3.1 Musiikin kontrapunktinen käyttö.....	20
3.3.2 Polarisoiva musiikki.....	21
3.4 Johtopäätökset.....	22
4 TAPAUSTUTKIMUS: MUSIIKKINI OULUN AMMATTIKORKEAKOULUSSA TOTEUTETTUIHIN AUDIOVISUAALISIIN TUOTANTOIHIN.....	24
4.1 Tutkimusmenetelmä.....	24
4.2 Livonsaari – elämää yhteisökylässä.....	25
4.2.1 Musiikin tuotantoprosessi.....	25
4.2.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina.....	26
4.3 Vasta nyt olen Amanda.....	27
4.3.1 Musiikin tuotantoprosessi.....	28
4.3.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina.....	28
4.4 Jaywalk.....	31
4.4.1 Musiikin tuotantoprosessi.....	32
4.4.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina.....	33
4.5 Johtopäätökset.....	35
5 POHDINTA.....	36
LÄHTEET.....	38

SANASTO

Antagonisti	Narratiivin sankarin (protagonisti) päävastustaja. Klassinen tarinan-kerronta perustuu usein protagonistin ja antagonistin keskinäisen suhteen ja sen kehityksen seurantaan.
Diegeettinen musiikki	Musiikkia, jonka audiovisuaalisen teoksen tarinamaailmassa toimivat henkilöt kuulevat. Sen lähde on usein myös kuvassa, kuten esimerkiksi otos levysoittimesta tai esiintyvistä muusikoista.
Diegesis	Narratologiassa, eli kertomusten rakenteiden ja vaikutusten teoriassa diegesiksellä tarkoitetaan teoksen sisäistä tarinamaailmaa, jossa kerrottava kokonaisuus tapahtuu. Vaikka audiovisuaalisen teoksen tekijät pyrkivät yleensä samaan aikaan yhtenäiseltä vaikuttavan diegesiksen, on jokaisen teoksen katsojan konstruoima diegesis jossain suhteessa subjektiivinen.
Dodekafonia	Dodekafoniolla tarkoitetaan 1900-luvun alussa kehitettyä kaksitoistasäveljärjestelmää, jossa kaikki oktaavin sävelet ovat tasa-arvoisia ja niitä käytetään tarkassa järjestyksessä ennalta määrätyn sävelrivin mukaisesti. Dodekafonia tarjoaa vaihtoehdoisen harmoniakäsityksen tonaaliseen harmoniaan verrattuna.
Doorinen moodi	Doorinen kirkkosävellaji muussa yhteydessä sovellettuna. Vastaa asteikkorakenteeltaan luonnollista mollia, jonka kuudes sävel on ylennetty. Käytetään jazzmusiikissa paljon.
Ei-diegeettinen musiikki	Musiikki, jolle ei ole lähdettä audiovisuaalisen teoksen tarinamaailmassa. Se on siis esimerkiksi elokuvan taustamusiikkia.
Harmonia	Harmonia tarkoittaa monen yhtä aikaa soivan äänen aikaansaamaa musiikillista tapahtumaa, joko sointutasolla tai laajempaan kokonai-

suutena. Harmoniakäsityksiä on monenlaisia, kuten esimerkiksi modaalin (kirkkosävellajeihin pohjautuva) ja tonaalinen harmonia. Myös atonaalisesta harmoniasta puhutaan, vaikka adjektiivi harmoninen viittaakin sopusointuisuuteen.

Intermusiikillinen referenssi	Musiikki viittaa muuhun musiikkiin. Viitattava kohde voi olla esimerkiksi toisen säveltäjän tyyli, nykyisestä poikkeava musiikillinen aika-kausi tai muun musiikkiteoksen musiikillinen muotorakenne.
Intervalli	Intervallien avulla kerrotaan kahden sävelen välinen korkeusero. Ne on perinteisesti jaettu konsonoiviin (tasasointisiin) ja dissonoiviin (riitasointisiin) intervaleihin.
Johtoiheteoppiikka	Sävellystekninen ratkaisu, jossa tarinallisen teoksen toimijoille tai toiminnallisille elementeille annetaan omat musiikilliset teemansa. Johtoiheteoppiikkaa käytetään elokuvamusiikissa esimerkiksi niin, että saman henkilön ilmestyessä valkokankaalle soi toistuvasti tälle henkilölle omistettu teema. Johtoiheet voivat myös yhdistyä ja kehittyä, jolloin niiden vaikutus on parhaassa tapauksessa kiinnostavampi jatkuvan toiston sijaan.
Kerronta	Kerronnalla tarkoitetaan kahden tai useamman tapahtuman esittämistä jatkuvassa suhteessa ennalta määrätyn näkökulman kautta. Se on siis tapa, jolla teoksen tapahtumien kulku esitetään.
Kiihtymyksen siirtymisteoria	Teoria, jonka mukaan aistiärsyksen aiheuttama psykologinen kiihtymys laantuu suhteellisen hitaasti. Mikäli seuraava aistiärsyke rakentuu, kun edellisen ärsyksen aiheuttamaa kiihtymystä on vielä jäljellä, tästä seuraava kiihtymyksen taso on korkeampi. Musiikillisen ennakoinnin tehokkuus voidaan perustella esimerkiksi kiihtymyksen siirtymisteorian avulla.

Kontrapunkti	Elokuvamusiikkitutkimuksessa kontrapunktista puhutaan, kun kuvan ja musiikin toisistaan poikkeavat ja jopa vastakohtaiset sisällöt asetetaan samaan yhteyteen. Käsite juontuu musiikillisesta kontrapunktista, jossa itsenäisiä melodioita käsitellään erilaisten sääntöjen puitteissa niin, että ne säilyttävät itsenäisyyden, mutta soivat yhdessä rikkaan polyfonisesti. Sopusointuisesta moniäänisestä tunnelmasta poiketen audiovisuaalisissa teoksissa kontrapunktisella musiikin ja kuvan suhteella haetaan usein ironista vaikutelmaa (esimerkiksi kauniin ja rauhallisen musiikin soiminen väkivaltaa esittävän kuvan yhteydessä).
Mikkihiiriefekti	Musiikillinen vastine liikkuvan kuvan elementille (englanniksi mickey mousing). Piirretyissä elokuvissa paljon käytetty tekniikka, jossa esimerkiksi ylöspäin nouseva musiikillinen teema soi samaan aikaan, kun portaita noustaan.
Musiikillinen ennakointi	Musiikilla ennakoidaan tulevaa. Esimerkkinä kauhuelokuvien musiikissa paljon käytetty tekniikka, jossa jännittäväsävyinen musiikki antaa viitteitä seuraavasta pelkoa tai kauhua aiheuttavasta kohtauksesta.
Musiikillinen kryptogrammi	Musiikillinen sarja säveliä, joka on koostettu musiikin ulkopuolisen tekstin sanoista tai kirjaimista. Tutuin musiikillisen kryptogrammin sovellus on sävelten johtaminen ihmisten tai diegesiksen toimijoiden nimistä.
Myöhäisromantiikka	Ajanjakso länsimaisessa taidemusiikissa 1800-luvun lopusta 1900-luvun alkuun. Myöhäisromanttisen musiikin ajateltiin saavuttaneen tonaalisen musiikin päätepisteen, joka johti muun muassa dodekafonian kehitykseen. Hollywood-kultakauden tunnetuimpien elokuväsäveltäjien tyyli pohjautui yleensä myöhäisromanttiseen sävelkieleen.

Ostinato	Ostinato on lyhyehkö rytmisen tai melodisen kuvio, jota toistetaan perinteisesti muuntamattomana läpi teoksen tai sen osan. Rytmimusiikin riffi-käsite on merkitykseltään samankaltainen.
Parafraasi	Audiovisuaalisen teoksen musiikin käyttö vahvistaa kuvan ja kerronnan sisältöä, eli musiikin haluttu vaikutus on sama kokonaisteoksen tavoitteen kanssa. Elokuvan säestävä ei-diegeettinen taustamusiikki on useimmiten parafrasista.
Polarisoiva musiikki	Musiikki on polarisoivaa silloin, kun kuvan tai muun elokuvallisen keinojen merkitys lähenee musiikin vaikutuksesta polarisoivan musiikin oletettua tunne- tai muuta sisältöä. Auttaa yleensä katsojaa kiinnittämään huomion narratiivin toivottuun asiaan.
Toonika ja dominantti	Perinteinen länsimainen harmonia rakentuu pitkälti sävellajin viidenasteen (dominantti) ja ensimmäisen asteen (toonika) väliselle jännitteelle. Dominanttisointu purkautuu tavallisesti toonikasointuun.
Trioli	Kolmen nuotin ryhmä, joka esitetään kahden vastaavakestoisen nuotin aikana. Tämä kolmijakoinen rytmi merkitään kolmen nuotin sarjan yläpuolelle sululla ja numerolla kolme.
Tritonussuhde	Toisiaan seuraavien sointujen perussävelet ovat tritonuksen, eli ylinousevan kvartin tai sen enharmonisen vastineen, vähennetyn kvintin, päässä toisistaan. Tritonus on laadultaan dissonoiva (riitasointuinen) intervalli, jota on tonaalisen musiikin historiassa pyritty välttämään.

1 JOHDANTO

Aloitin mediatuottamisen opintoni Oulun ammattikorkeakoulussa syksyllä 2012 toivoen, että voisin tässä koulutuksessa syventää erityisesti musiikkiin ja sen tuottamiseen suuntautunutta ammattitaitoani. Pitkän harrastustaustani aikana olen kehittänyt musiikillisia taitojani niin, että käsitän itseni nykyisin multi-instrumentalistina ja musiikkituottajana, ja teen mieluiten erilaisia musiikki- ja äänituotantoja sekä musiikkia audiovisuaalisten teosten yhteyteen.

Opintojeni aikana olen säveltänyt, esittänyt ja tuottanut musiikkia moniin opiskelijatuotantoina toteutettuihin audiovisuaalisiin teoksiin ja pyrkinyt muutenkin liittämään musiikillisen taustani kiinteäksi osaksi opintojeni sisältöä. Opinnäytetyöni produktio-osana tein musiikin vielä julkaisemattomaan *Jaywalk*-lyhytanimaatioon, jossa ei ole dialogia, vaan teoksen tarinaa pyritään kuljettamaan myös musiikillisin keinoin.

Tutkielmani pohjimmainen idea on lähtöisin siitä henkilökohtaisesta huomiosta, että vaikka olen osittain tyytyväinen säestävään tapaan tehdä musiikkia visuaalisen esityksen tueksi, en ole ottanut riittävästi huomioon sitä, kuinka musiikki voi toimia kiinteässä yhteydessä kokonaisteoksen tarinankerrontaan ja tehostaa sitä. Toisaalta sisällytin *Jaywalk*-animaation musiikkiin eräänlaisia intermusiikillisiä referenssejä, joilla tarkoitetaan sitä, että musiikkiteos viittaa itsensä ulkopuolelle, muuhun musiikkiin (Heiniö 1992, viitattu 18.10.2016). Edellä mainittujen musiikin tyyliä kommentoivien sisäisten viittausten lisäksi toteutin animaation ensimmäisen tuotantoversion loppukohtauksen niin, että äänisuunnittelulla kerrotaan elokuvan päättävä tapahtuma samalla, kun kuva on kyseisellä hetkellä musta.

Tämän tutkimuksen aiheena on siis eritellä sitä, kuinka ei-diegeettisellä, eli kokonaisteoksen tarinamaailmaan kuulumattomalla musiikilla voidaan vaikuttaa kokonaisteoksen tarinankerrontaan. Elokuvamusiikkia ja -ääntä on tutkittu paljon – suurilta osin myös kuvalle alisteisella tavalla – mutta musiikin narratiivisen funktion tutkimusta on toistaiseksi tehty vielä suhteellisen vähän (Wingstedt 2005, 33, viitattu 18.10.2016). Tästä syystä opinnäytetyöni aihetta voi pitää mielenkiintoisena niin henkilökohtaisessa ammatillisen kehityksen mielessä kuin laajemminkin elokuva- ja audiovisuaalisen median tutkimuksen viitekehyksessä.

Opinnäytetyöni varsinaiset tutkimuskysymykset voi tiivistää seuraavasti: millaisia ei-diegeettisen musiikin kertovat funktiot ovat ja kuinka ne vaikuttavat kokonaisteoksen tarinankerrontaan. Tutkimuskysymyksiin haetaan vastausta teoreettisen viitekehyksen tasolla sekä esimerkkeihin perustuen. Tutkimuksen aikana toteutan myös tapaustutkimuksen, jossa analysoin opinnäytetyöni produktio-osan musiikkia ja äänisuunnittelua sekä muita musiikkejani opiskeluaikoinani tuotettuihin audiovisuaalisiin teoksiin, samalla peilaten niitä kokonaisteosten narratiiveihin.

Kokenut äänisuunnittelija ja elokuvaäänen asiantuntija Erkki Kivi tiivistää usein aliarvioidun elokuvaäänen ja -musiikin potentiaalisen ilmaisuvoiman (Välimäki 2008, 8) onnistuneesti seuraavassa lainauksessa:

On esitetty tutkimustuloksiin perustuvia väitteitä, että niin sanottujen Hollywood-elokuvien ilmaisuvoimasta peräti 80 prosenttia lepää äänikerronnan varassa. Vastaavasti äänen toteuttamiseen on kanavoitu keskimäärin vain 10 prosenttia elokuvien kokonaiskustannuksista. Hyvä hyötysuhde – ääneen kannattaa panostaa! (Kivi 2008, 94)

2 TIETOPERUSTA JA KESKEISET KÄSITTEET

Audiovisuaalisen teoksen kaikki osatekijät voivat toimia kerronnallisesti. Kerronnalla tarkoitetaan kahden tai useamman tapahtuman esittämistä syy-seuraussuhteessa määritellyn näkökulman kautta (Bacon 2004, 18). Audiovisuaalisessa teoksessa kerronta esitetään kuvin ja äänin, jotka molemmat voidaan jakaa pienempiin elokuvallisiin keinoihin, ääniraita esimerkiksi dialogiin, musiikkiin ja ääniefekteihin. Tässä tutkimuksessa äänellinen painopiste on musiikissa, vaikka varsinkin taide- ja nykyelokuviissa äänisuunnittelun ja musiikin suhdetta on toisinaan vaikea eritellä (Välimäki 2008, 32).

Tutkielmassani käytän audiovisuaalisen teoksen käsitettä erityisesti fiktiivisiin elokuviin viitaten, joissa kerronnalla on ajallinen etäisyys kerrottavan tapahtumaketjun ja kertomistapahtuman välillä. Tätä voidaan pitää jopa narratiivin edellytyksenä, vaikka kerronnan käsite ei rajoitu pelkästään seipitteeseen. Fiktiivisen kertomuksen tarkastelu auttaa kuitenkin hahmottamaan katsojakokemuksen moniulotteisuutta: kun katsomme elokuvaa, koemme samanaikaisesti suoria aistillisia elämyksiä sekä jäsenämme juuri havaittua edellä tapahtuneen ja muun tiedon perusteella mielekkääksi kokonaisuudeksi. (Bacon 2004, 18–19.)

2.1 Diegesis ja ei-diegeettinen musiikki

Diegesiksellä tarkoitetaan tarinamaailmaa, jonka katsoja konstruoi mielessään audiovisuaalista teosta seuratessaan. Se on siis vastaanottajan tulkinta teoksessa esitetyistä tarinan ja kuvitteellisen maailman osista. (Bacon 2004, 47.)

Musiikki on ei-diegeettistä silloin, kun diegesikseen kuuluvat henkilöt eivät kuule sitä. Diegeettiselle musiikille sitä vastoin on lähde teoksen tarinamaailmassa. Voidaan ajatella, että ei-diegeettiseen musiikkiin ja sen havainnointiin liittyy myös paradoksi: Katsoessamme teosta, jossa käytetään ei-diegeettistä musiikkia, ei tälle musiikille ole vastaavuutta elämässämme. Ei-diegeettistä musiikkia kuitenkin kuunnellaan usein vähemmän tietoisesti muihin äänellisiin ja kuvallisiin kerronnan keinoihin verrattuna. (Wingstedt 2005, 17, viitattu: 31.1.2017.) Elävän elämämme pelottavissa tilanteissa emme tarvitse esimerkiksi pelottavaa ääntä tai musiikkia kertomaan meille, kuinka meidän pitäisi tuntea (Fischhoff 2005, viitattu 10.1.2017).

Edellä kuvattu paradoksi voidaan kuitenkin ratkaista esimerkiksi seuraavan ajatusmallin avulla: Analogisella tavalla verbaaliseen kommunikaatioon, jossa ydinviestin lisäksi huomattavia osia asiakokonaisuudesta välitetään ruumiinliikkein, elein ja ilmein, myös audiovisuaalisen teoksen kerronta on monitasoista. Teoksen katsoja kiinnittää yleensä tietoisensa erityisesti keskeisiin visuaalisiin elementteihin ja dialogin syvempään merkitykseen. Silti muilla vähemmän tietoisesti vastaanotetuilla elokuvallisilla keinoilla voi olla jopa suurempi vaikutus kerronnan ydinviestin ymmärtämiseen. Edellisen lisäksi ei-diegeettisen musiikin paikkaa kerronnallisessa kokonaisuudessa on mielekästä tarkastella myös kulttuuristen koodien viitekehyksessä. (Wingstedt 2005, 17–19, viitattu: 31.1.2017.)

Diegeettinen musiikki voi myös muuttua ei-diegeettiseksi ja päinvastoin, eikä ole aina täysin selvää, missä musiikin lähde sijaitsee tarinamaailmaan suhteutettuna (Bacon 2004, 236–238). Tämän voi katsoa johtuvan dramaturgisen tehokeinon lisäksi myös siitä, että kuva on pohjimmiltaan kaksiulotteinen viestin verrattuna äänen kolmiulotteisuuteen. Ääni ei siis paikallistu samalla tavalla kuin kuva, vaan se tuntuu olevan kaikkialla, viime kädessä paikallistuen vastaanottajan kehoon. Äänen tilallisuus korostuu entisestään monikanavaisella äänijärjestelmällä toistettuna. (Välimäki 2008, 12–13.)

2.2 Ei-diegeettisen elokuvamusiikin kehitys

Elokuvan historiassa ei-diegeettisen musiikin kehityksen alkutaipale tiivistyy mykkäelokuvien säestykseen. Huomattiin, että mykät liikkuvat kuvat vaikuttivat katsojiin toivotummalla tavalla, kun elokuvanäytöstä säestettiin musiikkiesityksellä. Aluksi oli tavanomaista säestää elokuvia pianolla, kunnes vähitellen mukaan otettiin muitakin soittimia, lopulta aina sinfoniaorkesterin kokoonpanoon asti. Ei-diegeettisen musiikin tehtävä oli tässä vaiheessa kuitenkin kertovassa mielessä yksinkertainen: säestäjä tai orkesteri soitti kohtausten tunnelmiin ja implikoituihin tapahtumapaikkoihin sopivaa musiikkia, usein improvisoiden tai tätä tarkoitusta varten julkaistujen musiikkikokoelmien pohjalta. Äänielokuvan kehityksen myötä elävä musiikki jäi vähitellen pois elokuvateattereista. (Fischoff 2005, viitattu: 18.10.2016.)

Elokuvaääniteknikan kehityksen lomassa voi jäädä liian pienelle huomiolle, että elokuvamusiikissa ”itsenäisenä” musiikinlajina (lainausmerkit alleviivaavat elokuvamusiikkia kokonaisteoksen osana)

on jäsennettävissä samoihin aikoihin tapahtunut kehityskulku, joka käytännössä johti elokuvamusiikin ensimmäiseen kukoistuskauteen. Ei-diegeettisen musiikin tuotanto siirtyi vähitellen musiikkikokoelmista kohti varsinaisia elokuvasävellyksiä. (Fischoff 2005, viitattu 31.1.2017.)

Vaikka mykkäelokuvien tuotantoa jatkettiin vielä äänielokuvan läpimurron jälkeen, 1930-luvun alussa äänielokuvasta oli tullut standardi. Hollywoodin klassisen kultakauden yhteydessä puhutaan myös elokuvamusiikin kulta-ajasta, jolloin esimerkiksi Euroopasta Yhdysvaltoihin emigroituneet Max Steiner, Dmitri Tjomin, Franz Waxman ja Erich Korngold sävelsivät elokuvamusiikin historiaan lukemattomia klassikkoteoksia. Aikakauden musiikki nojasi tukevasti myöhäisromanttiseen sävelkieleen ja kuvassa esitettyjen tunteiden musiikilliseen toisintamiseen. (Larsen 2007, 79–91.)

Vaihtoehtoisia sävyjä liukuhihnamaiseen Hollywood-tuotantoprosessiin toi muun muassa Hitchcock-yhteistyöstään muistettava Bernard Herrmann, jonka tyypillisesti pienistä osasista koostuva musiikki on harmoniselta sävelkieleltään ja instrumentaatioltaan poikkeavaa myöhäisromanttiseen ihanteeseen verrattuna. Hänen musiikkinsa on harvoin pelkkää taustamusiikkia, vaan sitä käytetään säästeliäämmin ja tiiviimmässä yhteydessä kokonaisteoksen narratiiviin. (Larsen 2007, 125–139.)

Vaikka populaarimusiikki on liittynyt elokuvahistoriaan monin tavoin (esimerkiksi ensimmäiset äänielokuvat olivat musikaaleja), alkoi vasta 1960-luvulla olla tavallista, että ohjaajat ja tuottajat sisällyttivät elokuviinsa aikakauden hittikappaleita (Larsen 2007, 147–148). Näin mahdollisuudet musiikilliseen ilmaisuun elokuvallisena keinona laajentuivat entisestään, ja elokuvamusiikin seuraavat kehitysvaiheet voidaan nähdä osana yleisempää taide- ja populaarimusiikkituotannon kehitystä.

2.3 Musiikillinen kertovuus

Audiovisuaalisen teoksen kerronta voidaan ajatella kokonaisuutena, jonka kaikki osatekijät voivat toimia kerronnallisesti (Bacon 2004, 234). Musiikkikin voi tukea teoksen dramaturgiaa, ja ei-diegeettisellä musiikilla katsotaan olevan narratiivinen tehtävä silloin, kun jokin asia audiovisuaalisen teoksen tarinamaailmassa saa vahvemman totuusarvon musiikin vaikutuksesta (Levinson 1996, 258–260). Yleensä nämä asiat liittyvät diegesiksen toimijoiden luonteisiin ja tunnetiloihin tai asiaintilojen seikkoihin, joiden merkitys tai sisältö muuttuu kertovan musiikin avulla (Bacon 2004, 239).

Edellä esitetty musiikin kertovuuden analyysi audiovisuaalisen teoksen kontekstissa on kuitenkin ongelmallinen. Suurin osa ei-diegeettisestä musiikista on säestävää musiikkia, joka pyrkii vahvistamaan visuaalisesti vahvimmin viestityn narratiivin sisältöjä. Tällainen säestävä musiikkikin varmasti vaikuttaa elokuvaan kokonaisuutena, vaikka sille ei voi välttämättä määrittää itsenäistä kertovaa funktiota. Kerronnallisuuden tarkastelua helpottaa kuitenkin, jos musiikin katsotaan olevan kertovaa vain silloin, kun se palvelee tarinan välittämisen tarpeita. (Bacon 2004, 238–240.)

Kun audiovisuaalinen teos ymmärretään erilaisten elokuvallisten keinojen avulla välitettävänä kokonaisuutena, on tarpeen pohtia myös sitä, milloin tällaisen kokonaisteoksen musiikki on onnistunutta. Jos musiikkia ja sen vaikutusta kokonaisteokseen arvioidaan vain musiikillisena keinona itsenäisen taiteenlajin kontekstissa, sen toimiminen osana narratiivia unohtuu. Eräänä ohjenuorana voitaneenkin pitää, että ei-diegeettinen musiikki on onnistunutta ja tehokasta nimenomaan silloin, kun se täyttää sille määritellyt vaatimukset narratiivisen kontekstin osana suhteessa muihin elokuvallisiin keinoihin. (Gorbman 1980, 184, viitattu 6.11.2016.)

2.3.1 Parafraasi, polarisointi ja kontrapunkti

Elokuvateoria on jo elokuvahistorian alkuajoista lähtien pyrkinyt esittämään musiikin suhteen muuhun kerrontaan parafraasin ja kontrapunktin käsittein. Parafraasilla tarkoitetaan musiikin käyttöä muiden elokuvallisten keinojen ja narratiivin sisältöjen vahvistajana. Musiikilla siis pyritään korostamaan kohtaukseen toivottavia tunnelmia ja tunnesisältöjä. Kun musiikkia käytetään edellisestä poiketen kontrapunktisesti, niin silloin se asemoidaan jossakin suhteessa muita elokuvan elementtejä vastaan. Kontrapunktissa musiikilla on visuaalisiin keinoihin nähden poikkeava tehtävä, ja ajatellaan, että toisistaan poikkeavat (ja jopa vastakohtaiset) keinot yhdessä esitettynä voivat saada aikaan vahvemman vaikutuksen verrattuna siihen, että kuva ja ääni ainoastaan tukevat toisiaan. (Bacon 2004, 234–241.)

Polarisoivan musiikin avulla selvennetään kuvan ja narratiivin merkityksiä (Välimäki 2008, 44). Näin pyritään luomaan musiikin avulla jonkinlainen uusi ja poikkeava ulottuvuus kerronnalliseen kokonaisuuteen, joka auttaa katsojaa kiinnittämään huomionsa toivottuun asiaan (Fischhoff 2005, viitattu 31.1.2017).

Parafraasin, kontrapunktin ja polarisoinnin käsitteet ovat siinä mielessä ongelmallisia, että ne ylläpitävät hierarkkista rakennetta kuvan ja äänen välillä. Musiikki ja muu äänimaailma nähdään usein alisteisena visuaaliselle sisällölle, vaikka olisi hedelmällisempää tutkia audiovisuaalista teosta kokonaisuutena. Voidaan myös painottaa katsojakokemuksen tulkinnanvaraisuutta. (Kärjä 2005, 149. viitattu 6.11.2016.)

2.3.2 Ennakointi ja säestys

Parafraasin ja kontrapunktin sijaan audiovisuaalisen teoksen musiikin tehtävää voidaan eritellä myös sen perusteella, miten musiikki on asemoitu ajallisesti muihin elokuvallisiin keinoihin nähden. Tapa käyttää musiikkia voidaan jakaa näin ennakointiin ja säestykseen. Kuten edellä mainittiin, suurin osa audiovisuaalisten teosten ei-diegeettisestä musiikista on säestävää ja toimii parafraasina muun sisällön kanssa. (Fischhoff 2005, viitattu 31.1.2017.)

Musiikin avulla voidaan ennakoida myöhemmin tapahtuvaa merkittävää narratiivin tapahtumaa, jolloin ennakoitava tapahtuma huomioidaan paremmin (Fischhoff 2005, viitattu 31.1.2017). Ennakoinnin tehokkuus perustuu kiihtymyksen siirtymisteoriaan (excitation transfer theory), jonka mukaan aistiärsyksen aiheuttama emotionaalinen kiihtymys laantuu suhteellisen hitaasti, ja on mahdollista, että seuraavan ärsyksen aiheuttama kiihtymystila on voimakkaampi, koska se rakentuu jo olemassa olevan jäännöskiihtymyksen pohjalle. (Cantor & Zillmann 1973, 98–99, viitattu 6.11.2016.)

Ennakoiva musiikki voi alkaa ennen jo ennen kohtausta, jolloin sen avulla voi vaikuttaa tulevan kohtauksen tunnelataukseen. Kohtauksen aikana musiikki voi puolestaan toimia tehokkaasti, kun sillä ennakoidaan seuraavaa merkittävää tapahtumaa. Musiikillinen ennakointi antaa myös mahdollisuuden leikkiä teoksen katsojalle synnytyillä ennako-oletuksilla: esimerkiksi kauhuelokuvissa ennakoidaan toisinaan jännitystä kasvattavalla musiikilla dramaattista tapahtumaa, joka paljastuu lopulta triviaaliksi. (Fischhoff 2005, viitattu 31.1.2017.)

2.3.3 Johtoaihetekniikka ja mikkihiiriefekti

Johtoaihetekniikalla tarkoitetaan, että musiikki esiintyy järjestelmällisesti ja toistuvasti jonkin henkilön, aiheen tai asian yhteydessä. Mekaanisen toiston kertova funktio on kuitenkin olematon. Jotta

johtoiheet kommunikoisivat narratiivin kanssa, on niiden kehityttävä ja oltava vuorovaikutuksessa keskenään. (Bacon 2004, 241–242.) Johtoihetekniikan kritiikki ei ole kuitenkaan ennenkuulumatonta: jo Claude Debussy kirjoitti wagneriaanisten johtoiheiden tyypistyvän yksinkertaisella tavalla sovellettuina lähinnä musiikillisiksi käyntikorteiksi (Larsen 2007, 215).

Kuvan ja äänen synkronisoinnin erikoistapauksena voidaan pitää mikkihiiriefektiä, jossa musiikilla kommentoidaan kuvan tapahtumia mahdollisimman tarkasti (Kärjä 2005, 148. Viitattu 31.1.2017). Tätä äärimmäistä parafraasi-muotoa on hyödynnetty esimerkiksi piirrettyjen elokuvien eleiden ja liikkeiden vahvistajana. Musiikillisten vastineiden antamista kaikelle kuvassa tapahtuvalle ei voida kuitenkaan pitää kertovana, ellei tekniikkaa käytetä ironisessa tai joiltain osin kontrapunktisessa mielessä. (Bacon 2004, 235–236.)

3 TAUSTATUTKIMUS: ESIMERKKEJÄ MUSIIKIN KERTOVASTA KÄYTÖSTÄ

Tässä luvussa laajennan ja selvennän edellä esitettyä käsitteellistä tietoperustaa esimerkkien avulla. Teoreettisessa viitekehyksessä hahmoteltu musiikillinen kertovuus ilmenee mielestäni parhaiten musiikin ennakoivassa käytössä sekä ajallisessa mielessä säestävän musiikin (musiikki soi samaan aikaan kuvan kanssa) kontrapunktisessa ja polarisoivassa toiminnossa. Näin ollen luvun esimerkit selittävät edellä mainittuja musiikin kertovia käyttötapoja.

Esimerkkien lähteinä olen käyttänyt taustakirjallisuutta ja henkilökohtaisesti mieleen jääneitä kohtauksia fiktiivisistä elokuvista. Esitysmuoto on hieman vapaampi verrattuna tietoperustan tarkasti viitteistettyyn esitykseen, mutta pyrin vahvistamaan analyyseni tarvittaessa lähdekirjallisuudesta poimittujen kommenttien avulla. Taustatutkimus toteuttaa tässä tutkimuksessa eräänlaisen välisoi-ton tehtävää: selventävät esimerkit avaavat tietä omakohtaiselle tapaustutkimukselle tutkimuksen lopussa.

3.1 Tutkimusmenetelmä

Taustatutkimuksen tavoitteena on antaa selkeitä esimerkkejä siitä, millaista kertova musiikki on ja kuinka se suhteutuu kokonaisteoksen narratiiviin. Suurimmaksi osaksi olen pyrkinyt valitsemaan esimerkeiksi sellaisia elokuvia ja niiden kohtauksia, jotka ovat todennäköisesti lukijalle tuttuja. Esimerkkien tuttuus auttaa parhaassa tapauksessa hahmottamaan tutkimusalan sisäistä käsitteistöä paremmin.

Tutkimusmenetelmä on yksinkertaisuudessaan seuraava: Tavoitteenani on etsiä lähdekirjallisuudesta ja itselleni tutuista elokuvista sopivia esimerkkejä, joissa musiikkia on käytetty joillain tavalla selkeästi kertovassa mielessä. Pyrin kirjoittamaan tiiviin selittävän kuvauksen käsiteltävästä kohtauksesta ja sen musiikista, sekä perustelen, millä tavoin musiikki on esimerkkitaupauksessa kertovaa. Osion lopussa on myös yhteenveto taustoittavan tutkimuksen tuloksista.

3.2 Musiikin ennakoiva funktio

Elokuvamusiikin tutkimuksessa on viitattu useasti *Tappajahai*-elokuvaan (ohjaus: Steven Spielberg, käsikirjoitus: Peter Benchley ja Carl Gottlieb sekä musiikki: John Williams). John Williamsin elokuvaan säveltämästä musiikista on löydettävissä esimerkki sekä musiikillisesta ennakoinnista että johtoaihetekniikasta: Alkutekstien aikana musiikki esittelee tulevaa temaattista sisältöään. Tekstien jälkeen kuvataan nuorten leiriseuruetta, josta kantautuvaa diegeettistä musiikkia lukuun ottamatta musiikissa on pitkä tauko. Nuori tyttö lähtee yölliselle uintiseikkailulle, jonka aikana hän joutuu hain hyökkäyksen uhriksi – ei-diegeettinen musiikki alkaa vasta, kun tyttö on jo uimassa syvällä meressä. Musiikin sävy on yllättävä ja jännittävä, jonka johdosta katsojalle syntyy vaikutelma, että pian tapahtuu jotain merkittävää. Vaikutelmaa korostaa entisestään hain johtoaiheen esittely: vedenalaisen kuvauksen yhteyteen hiipii hermostuneesti toistuva matala musiikillinen aihio, jonka pieni sekunti -intervalli lisää jännitystä kasvattavaa tunnelmaa. Pian jokin hyökkää vedestä tytön kimppuun, ja hain johtoaihe on viimeistään tämän jälkeen katsojalle tuttu.

Williamsin musiikki elokuvan *Tähtien sota: Episodi I – Pimeä uhka* (ohjaus ja käsikirjoitus: George Lucas) lopun roviokohtaukseen toteuttaa musiikin ennakoivaa funktiota edellisestä poikkeavalla tavalla: kohtauksen goottilaissävyinen musiikki saa uuden sävyn samalla hetkellä, kun kamera-ajo sisällyttää kuvaan elokuvasarjan pääantagonisti Sheev Palpatine. Palpatine on pyritty kuvaamaan elokuvassa tähän asti kohtuullisen miellyttävänä henkilönä, mutta nyt musiikin dramaattisen synkkä käänne kertoo selkeästi, että tämän henkilöahmon taustassa on jotain narratiivisesti merkittävää. Musiikki siis kertoo, että tämä henkilö tulee tarinan myöhemmässä vaiheessa olemaan narratiivissa tärkeässä asemassa, sillä hänestä tulee koko tarinan antagonistipuolen johtaja.

Ei-diegeettinen musiikki elokuvan alussa antaa usein viitteitä siitä, mitä elokuvassa tulee tapahtumaan emotionaalisessa mielessä. Alkusoittomainen musiikillinen avausjakso sovittaa usein elokuvan johonkin tyyliin, ja käytän *Hohto*-elokuvan (ohjaus: Stanley Kubrick, käsikirjoitus: Kubrick ja Diane Johnson, sekä musiikki: Wendy Carlos ja Rachel Elkins) alkukohtausta esimerkkinä kyseessä olevasta ennakoitetekniikasta. Alkutekstien aikana kamera näyttää laajoja maisemakuvia ja auto ajaa metsien halki. Kuvasta ei voi päätellä mitään siitä, mitä tuleman pitää. Alkukohtaukseen on kuitenkin yhdistetty musiikki, joka on sovitus katolisen kirkon sielunmessun *Dies irae* -jaksosta, jonka ansiosta katsojalle käy selväksi, että tässä elokuvassa on tuskin kyse mistään romanttisesta matkailukuvauksesta. *Dies irae* -jakson melodiaa on lainattu esimerkiksi taidemusiikissa todella

paljon, joten musiikillisesti valveutuneempi katsoja huomaa varmasti tämän pahanenteisen kontrapunktisen yhteyden tulevaan narratiiviseen sisältöön.

Ennakoivan musiikin esimerkeistä voi huomata, että musiikillinen ennakointi on toteutettu useimmiten kontrapunktisesti tai polarisoivasti, sillä viitteitä tulevasta voi tuskin antaa, mikäli kuvan ja äänen suhde on parafrasinen. Samoin myös johtoaihetekniikan käyttäminen on läheisessä suhteessa ennakointiin: jotta johtoaiheet olisivat kertovia, on ne esiteltävä katsojalle ensin tutuimmassa yhteydessään, ja tämän istutuksen jälkeen johtoaiheet ovat eräänlaisia vinkkejä katsojalle siitä, mitä tarinassa seuraavaksi tapahtuu.

3.3 Säestävän musiikin kertovat funktiot

Säestävä musiikki voi olla kertovaa silloin, kun sitä käytetään kontrapunktisesti tai polarisoivasti (Bacon 2004, 240). Säestävän musiikin kertovuuden määrittely on usein ongelmallista, sillä suurin osa audiovisuaalisissa teoksissa käytettävästä musiikista on säestävää taustamusiikkia, jolla pyritään eritoten katsojakokemuksen syventämiseen ja yhtenäistämiseen. Kertovuus onkin usein yhteydessä siihen, että teoksen ei-diegeettinen musiikki on taustamusiikkia suuremmassa roolissa ja sillä halutaan ilmaista muuhun sisältöön verrattuna erilainen asiasisältö.

Polarisoivan musiikin, eli sellaisen musiikin, joka lisää narratiiviin uuden tulkinnallisen ulottuvuuden ja auttaa katsojaa kiinnittämään huomionsa haluttuun paikkaan kuvassa, kertovuutta voi olla toisinaan vaikea erottaa taustamusiikillisesta parafrasista. Yksi toimiva nyrkkisääntö on kuitenkin, että musiikki on polarisoivaa silloin, kun se kuljettaa muiden elokuvallisten keinojen avulla viestittyä sisältöä lähemmäs musiikin sisäistä tunnelmaa. Kontrapunktisella äänen ja kuvan suhteella halutaan tätä vastoin useimmiten saavuttaa ironinen vaikutelma, esimerkiksi soittamalla iloista musiikkia väkivaltaa esittävän kuvan päälle. (Fischoff 2005, viitattu 31.1.2017.)

3.3.1 Musiikin kontrapunktinen käyttö

Stanley Kubrickin ohjaama *Kellopeliappelsiini* (käsikirjoitus: Anthony Burgess ja Kubrick sekä musiikki: Wendy Carlos) on tyypiesimerkki ironisen kontrapunktisesta kuvan ja äänen suhteesta. Elokuvan musiikkiraidassa on käytetty paljon tuttua taidemusiikkia Carloksen originaalimateriaalin lisäksi, ja musiikin käytölle on useimmiten määritelty selkeät narratiiviset tavoitteet. Diegeettinen

esimerkki kontrapunktisesta ironiasta on kohtaus, jossa päähenkilö laulaa *Laulavat sadepisarat* -elokuvamusiikaalista tuttua *I'm signin' in the rain* -laulua seksuaalista väkivaltaa kuvaavan kohtauksen yhteydessä. Toisaalla elokuvassa samankaltainen kontrapunkti esiintyy esimerkiksi kohtauksessa, jossa Carloksen syntetisoitu sovitus Gioachino Rossinin *Wilhelm Tell* -oopperan alku-soitosta on yhdistetty nopeutettuun seksuaalissävyytteiseen kuvastoon.

Vähemmän alleviivaavaa kontrapunktista kertovuutta on elokuvamusiikissaan hyödyntänyt esimerkiksi amerikkalainen säveltäjä Terence Blanchard. Hänen musiikkinsa Spike Leen ohjaamaan elokuvaan *Clockers* (käsikirjoitus: Richard Price ja Lee) sisältää viittauksia elokuvan henkilöhahmojen subjektiivisiin mielentiloihin. Elokuvassa on esimerkiksi kohtaus, jossa toiseen päähenkilöön pettynyt murjoo pesäpallomailalla tämän auton säpäleiksi. Blanchard on päätyntä säestämään tätä kohtauksista vaikuttavalla ja katkeransuloisella musiikilla, ja elokuvallisten keinojen yhteisvaikutelmaa voi pitää kontrapunktisena. Kohtauksessa halutaan kertoa musiikilla, että autoa rikkova huumeparoni on pettynyt myös itseensä opetuslapsensa lisäksi, ja kaikki menee viimeistään tässä vaiheessa mönkään (Schelle 1999, 72–74).

Rukajärven tie -elokuvan (ohjaus: Olli Saarela, käsikirjoitus: Antti Tuuri ja Saarela sekä musiikki: Tuomas Kantelinen) lopussa oleva taistelukohtaus on myös säestetty vastakkaisesti kuvasisältöön nähden. Kantelinen kertoo säveltäneensä kohtaukseen ensin nopeampaa ”toimintamusiikkia”, mutta vakavan kohtauksen yhteydessä nopeasti rymistelevä musiikki saa helposti aikaan epäsopiivia koomisia vivahteita, joten kohtauksessa päädyttiin käyttämään rauhallisempaa jousimusiikkia, jonka on tarkoitus kuvata päähenkilöiden sisäisiä tuntemuksia kaoottisen tilanteen keskellä (Saarela 2000, 146–147).

3.3.2 Polarisoiva musiikki

Polarisoivalla musiikilla pyritään selittämään narratiivia (Välimäki 2008, 113). Kontrapunktin yhteydessä käsitellystä *Clockers*-elokuvasta löytyy kohtaus, jonka musiikkia voi ajatella polarisoivana. Kyseisessä kohtauksessa leikataan montaasimaisesti yksinäisenä asunnossaan pienoismallijunilla leikkivän huumeidierin ja puistossa raskaana oleville naisille huumeita myyvän diilerin välillä. Molemmilla kuvasisällöillä on omat musiikilliset teemansa, mutta Blanchard päätyi käyttämään niitä alkuperäisistä suunnitelmistaan poiketen: Aluksi kohtaus tuntui kaipaan kevyttä ja nopeaa musiikkia sävyttämään otoksia leikkijunista ja puistokuvat kylmäsävyyttä musiikkia. Päähenkilöiden

mielenliikkeitä tulkitessaan Blanchard päätyi kuitenkin kääntämään edellä esitetyt roolit, ja vaikka puistokuvien musiikkia jouduttiin viemään musiikillisten taitteiden toimivuuden vuoksi hieman toisaalle, välittyä kohtauksen ahdistava tunnelma ja sisältö tämän uuden musiikillisen ulottuvuuden ansiosta vaikuttavasti. (Schelle 2000, 73–74.)

Hohdosta löytyy myös esimerkki polarisoivasta musiikin käytöstä. Kohtausta, jossa Danny-poika istuu sängynlaidalla keskustelemassa isänsä kanssa, on sävytetty Béla Bartókin musiikilla äärimmäisesti synkronisoiden. Vuorosanat kulkevat musiikin tahdissa, ja narratiivin jännitettä pyritään kasvattamaan musiikin rakenteen mukaisesti. Kuvan ja äänen synkronia viittaa mikkihiiriefektiin, kuten Danny-pojan paitakin, joten ohjaajan tavoitteena on varmasti ollut ottaa myös tämä ulottuvuus huomioon. Baconin mukaan kohtauksessa pyritään kertomaan, kuinka tuntemattomat voimat ottavat Jack-isän valtaansa. (Bacon 2004, 235–240.)

3.4 Johtopäätökset

Taustatutkimuksen tärkeimpänä tavoitteena oli johdattelu musiikin kertovien funktioiden pariin esimerkkien avulla. Tutkimuksen aikana kävi selväksi, että musiikin kertovuuden analyysi ei ole yksiselitteistä. Jakoni ennakoivaan ja säestävään musiikkiin auttaa kyllä hahmottamaan musiikin ennakoivaa funktiota, mutta tähän funktioon sisältyy useimmiten kontrapunktisuutta, joten käsitteelliset eivät ole tämän tutkimuksen yhteydessä riittävän tiukasti aseteltuja.

Esimerkein olen yrittänyt selvittää, että tutkimuksen kohteena olevia kertovia funktioita hyödynnetään audiovisuaalisissa teoksissa ja niiden avulla kokonaisteoksen tarinankerronnallista ulottuvuutta voi laajentaa ja syventää. Vaikka polarisoivan musiikin käsite on osittain selkeä (eli musiikin emotionaalista sisältöä hyödynnetään niin, että sen soidessa muiden elokuvallisten keinojen välittämä emotionaalinen sisältö lähentyy musiikin välittämää tunnetta), on se mielestäni käsitteellisesti liian laava: periaatteessa kaikki säestävä musiikki, joka on yhteydessä kokonaisteoksen narratiiviin ja sen henkilöhahmojen sisäisiin tunnelmiin, voidaan näin käsittää polarisoivaksi.

Jatkotutkimuksen varaan jää siis paljon, ja musiikillisen kertovuuden vaikutusta katsojakokemukseen voi pohtia myös osallistuvan tutkimuksen kautta. Siu-Lan Tan teki tutkijaryhmineen kokeen, jossa Spielbergin ohjaaman *Minority Report* -elokuvan (käsikirjoitus: Scott Frank ja Jon Cohen, musiikki: John Williams) erääseen kohtaukseen valmistettiin kolme erilaista ääniraitaa, testaten

esimerkiksi diegeettisen ja ei-diegeettisen musiikin vaikutusta katsojan konstruoimaan narratiivitul-
kintaan. Tulokset olivat mielenkiintoisia: Huomattiin, että sama musiikkikappale ei-diegeettisenä
versiona johti katsojat aivan toisenlaiseen vaikutelmaan diegeettiseen versioon verrattuna. Myös
ei-diegeettisen musiikin tyyli ja tempo vaikuttivat kohtauksen hahmotukseen. (Tan 2014, viitattu
10.1.2017.)

4 TAPAUSTUTKIMUS: MUSIIKKINI OULUN AMMATTIKORKEAKOULUSSA TOTEUTETTUIHIN AUDIOVISUAALISIIN TUOTANTOIHIN

Tässä luvussa toteutan tapaustutkimuksen, jossa peilaan opiskeluaikoinani toteutettuja musiikki-projekteja edellä esitettyyn teoreettiseen viitekehykseen ja taustatutkimukseen. Käsiteltävät teokset ovat kaksi viestinnän tutkinto-ohjelmassa tuotettua mediaprojektia, joiden musiikin sävellyksestä, esittämisestä ja tuotannosta vastasin, sekä opinnäytetyöni produktio-osuus *Jaywalk*. Media-projekteista toinen, *Livonsaari – elämää yhteisökylässä* (ohjaus ja käsikirjoitus: Eeva Pentikäinen), toteutettiin, kun olin juuri aloittanut ammattikorkeakouluopintoni vuonna 2012. Tapaustutkimuksen vanhimpana teoksena sen musiikista (ja musiikin tuotantoprosessista) löytyy paljon erilaisia työskentelymetodeja ja tyylillisiä poikkeavuuksia, kun teoksen musiikkia vertaa kahteen myöhemmin tuotettuun teokseen.

Vasta nyt olen Amanda -dokumenttielokuva (ohjaus: Anni Happonen ja käsikirjoitus: Annika Helamo) tuotettiin Oulun ammattikorkeakoulussa mediaprojektina vuonna 2014 ja elokuvalla on ollut useampia festivaali- ja muita näytöksiä vuosina 2015–2016. Tämän teoksen musiikkini on lähempänä nykyistä tyylini, mutta sen kertovuus nojaa enemmän tapahtumapaikkojen ja tunnelmien kuvailuun parafrasina, eikä erityisiä itsenäisiä kertovia funktioita teoksen musiikista löydy.

Jaywalk (ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Rämetsä), opinnäytetyöni produktio-osuus, toteutettiin vuosina 2015–2016. Tässä dialogittomassa lyhytanimaatiossa omat työtehtäväni koskivat musiikkia, äänisuunnittelua ja tuotannon tuotantoversioiden tuottamista. Animaatiota ei ole vielä julkaistu, vaan se on tarkoitus viimeistellä vuoden 2017 aikana ja selvittää levitysmahdollisuuksia.

4.1 Tutkimusmenetelmä

Tapaustutkimuksen tutkimusmenetelmänä on vapaamuotoinen kirjallinen esitys töistäni, joita tarvittaessa selvennän nuottiesimerkein. Pyrin esittämään musiikillisten ratkaisujeni taustat, etsimään teosten musiikeista kertovia elementtejä ja esittämään sopivin esimerkein kiinnostavia muita huomioita musiikkieni mielestäni mielenkiintoisimmista osasista.

Tutkimuksen tavoite on tässäkin kohden ammatillista kasvua vahvistava: oman musiikin analysointi on tärkeää, jotta säveltäjä voi kasvattaa teknistä ja taiteellista ratkaisuvälineistöään niin, että uusia tuotantoja on jatkossa helpompi lähestyä. Kaksi käsiteltävää teosta ovat myös jo itselleni melko vanhoja tuotantoja, joten näiden pienten teosten muistiin palauttaminen on ollut mielenkiintoista analysoivassa mielessä.

4.2 Livonsaari – elämää yhteisökylässä

Livonsaari on Naantalissa sijaitseva yhteisökylä, jonka asukkaat pyrkivät elämään yhteisöllisesti ja noudattamaan kestäväen kehityksen arvoja (Livonsaaren yhteisökylä oy, viitattu 11.12.2016). Dokumentti kuvaa yhteisökyläläisten elämää, luonnonmukaiseen elämäntapaan liittyviä haasteita unohtamatta.

Liityin mukaan tuotantoprosessiin melko myöhäisessä vaiheessa, juuri kun kuvaukset olivat alkamassa. Projektin aikataulu oli kiireinen, erityisesti siksi, että minulla oli paljon muita kursseja samaan aikaan ensimmäisen vuoden opinnoissani. Tästä syystä oli nopeampaa tukeutua vanhaan tuotantotyöliini, jossa tein melko nopealla tahdilla rytmimusiikkipohjaista tunnelmoivaa musiikkia lähinnä akustisten soitinten avulla.

4.2.1 Musiikin tuotantoprosessi

Musiikin suunnittelun lähteenä minulla oli ainoastaan ylätasoinen kuvakäsikirjoitus, josta sain kuitenkin poimittua sopivimmat musiikkia tarvitsevat paikat. Näitä olivat dokumentin alku, haikeatunnelmainen kohtaaus, jossa kerrotaan pitkään rakenteilla olleen talon tuhoutumisesta tulipalossa, iloisempi kohtaaus sadonkorjuujuhlista ja lopputeksteille varattu osio. Oli erittäin yllättävää, että osuin kohtuullisen lähelle haettuja tunnelmia sadonkorjuujuhla kohtausta lukuun ottamatta ”sokkona” ilman visuaalista lähdemateriaalia.

Koska dokumentin teemana olivat luonnolliset arvot ja yhteisöllisyys, ajattelin, että musiikki toteuttaisi tätä tematiikkaa parhaiten yhtymäisellä musisoinnilla ja akustisilla rytmimusiikin instrumenteilla. Minulla oli näihin aikoihin muutama yhtye, joissa tuotimme toisinaan hieman vastaavatunnel-

maista materiaalia, joten oli helppoa vastata aikatauluvaateisiin jatkamalla tuoreesti muistissa olutta tyyliä. Toisaalta pitkän musisointikokemukseni vuoksi tästä musiikista tuntuu välittyvän tietty luonnollinen ja elävä tunnelma, vaikka soitan itse kaikki raidat päällekkäin.

4.2.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina

Livonsaari – elämää yhteisökylässä -dokumentin musiikkini on säestävää, eli se pyrkii ainoastaan vahvistamaan narratiivin (eli tässä tapauksessa minulle kuvakäsikirjoituksesta muodostuneen vajavaisen narratiivin) tunne- ja tapahtumapaikkasisältöjä parafrasina. Kuten edellä jo todettiin, tällaiselle kuvan ja narratiivin suoralle säestävälle vahvistukselle ei voida määrittää itsenäistä kertovaa funktiota. Toisaalta musiikkia käytetään paljon juuri tässä mielessä, eikä liene syytä kiistää sen potentiaalia vaikuttavuuteen.

Teoksen aloittava osio on yksinkertainen, teräskielisillä akustisilla kitaroilla, kohtuullisen pehmeään äänisellä sähkökitaralla ja bassokitaraalla esitetty, erityisesti kuvituskuvan päälle sopiva osio, jossa lähinnä improvisoidaan mutkattoman sointuprogession päälle. Harmoniamailmassa on jonkin verran avoimuutta ja lisättyjä säveliä, jonka ansiosta musiikissa tuntuu olevan riittävästi tilaa, melko täydestä sovituksesta ja miksausesta huolimatta.

Seuraavassa osiossa haettiin haikeaa ja jopa surullista tunnelmaa, enkä ole aivan varma, sainko musiikkituotantoa varten riittävän tarkkaa käsitystä kuvasisällöistä pelkästä kuvakäsikirjoituksesta. Aprikointini voi liittyä myös jonkinlaiseen tyytymättömyyteen musiikillisen lopputuloksen suhteen: Jälleen liikutaan todella tutuilla vesillä harmoniaalisesti, ja tätä ainoastaan vahvistavat rytmimusiikille ominaiset tasaiset soinnunvaihdokset. Instrumentaatioissa on jälleen eniten tehtävää akustisilla kitaroilla, mutta muutamat syntetisaattoreilla toteutetut hillityt taustaraidat syventävät äänikuvaa miellyttävästi, tehden siitä jopa liiankin täyden. Musiikissa ja sen kehityksessä on kuitenkin hieman myös toivoa, jota halusin korostaa vaikeitten tapahtumien äärellä.

Sadonkorjuukohtauksessa lähdin melko väärille raiteille kuvakäsikirjoituksen perusteella: Toteutin osion folkmusiikin hengessä yksinkertaisena nopeatempoisena musiikkina, jossa hienoisilla tahtilajin vaihdoksilla elävöitetään muutoin hyvin yksinkertaista tunnelmaa. Varsinainen sadonkorjuujuhla oli kuitenkin vapaamuotoisempi ja rennompihenkinen tilaisuus, joka tapahtuu pimeässä ti-

lassa valoeffektein valaistuna. Musiikkini kepeä kansanmusiikkimaisuus ei näin ollen sopinut kohtaukseen tunnelmaan, ellei kohtauksen musiikkia halua ajatella kontrapunktisesti. Instrumentoinnissa on tällä kertaa osansa lyömäsoittimilla ja muutamilla teemaa mukailevilla syntetisoiduilla äänillä.

Olin näihin aikoihin kuunnellut melko paljon jopa gospelsävyjä musiikkeihinsa sisällyttäneitä amerikkalaisia ja englantilaisia artisteja, ja musiikkini lopputekstejä varten on seurausta näistä vaikutteista. Tein jo aiemmin eräälle yhtyeelleni samantapaista tunnelmamusiikkia, joka luottaa ostinato-kuvioihin (saman melodisen tai rytmisen kuvion jatkuvaan toistoon), tilallisesti avoimeen äänimaailmaan ja jazzmaisesti rullaavaan rytmikkaan. Näin ollen pääsin Livonsaari-dokumentin kyseisessä osiossa kokeilemaan tätä tyyliäni käytännössä. Onnistuin mielestäni parhaiten lopputekstien kohdalla, joka varmasti johtui siitä, että olin ikään kuin jo tehnyt työn etukäteen, ja oli helppoa saattaa pitkään kypsyneet ideat valmiiksi. Musiikissa on sähkökitaran huiluaänillä toteutettu kolmijakoinen ja avoin ostinato, joka kulkee suurimman osan ajasta musiikin taustalla. Muu instrumentaatio soittaa ostinaton päälle 6/8-tahtilajissa (muutamien hieman yllättävien rytmisten erikoisuuksien lisäksi) jälleen todella tuttua harmoniallista rakennetta, mutta joillain tavoin mielestäni musiikista välittyvä eteenpäin liikkuvuus saa tämän osion sopimaan tasaisesti liikkuviin lopputeksteihin. Voi toisaalta myös ajatella, että kyseinen musiikki päättää miniatyyriversion perinteisestä neliosaisesta rakenteesta, vaikkakaan teemoja ei viedä kovinkaan tarkoituksellisesti loppuun päättävässä osiossa.

Kaikista musiikkini osasista kuuluu se, että ne on tehty ikään kuin rytmimusiikin kappaleina, joten on melko vaikeaa hahmottaa tätä musiikkia kokonaisteoksen osana. Siitäkin huolimatta tässä äänimaailmassa on jotain sellaista, jota voin käyttää jatkossa, mikäli sopiva visuaalinen tai narratiivinen kohde löytyy.

4.3 Vasta nyt olen Amanda

Vasta nyt olen Amanda -dokumenttielokuva kertoo yli kolmekymmentä vuotta transsukupuolisuuttaan piilotelleesta Amandasta. Dokumentissa seurataan Amandan uutta elämää naisena ja hänen uusiutunutta suhdettaan perheenjäseniinsä. (Vinokino, viitattu 2.1.2017.)

Oulun ammattikorkeakoulussa projektiopintoina toteutetun 19 minuuttia kestävästä lyhytdokumentin tuotanto aloitettiin syksyllä 2014 ja viimeisteltiin alkuvuodesta 2015. Dokumentin teema ei ollut minulle henkilökohtaisesti kovinkaan tuttu, mutta pyrin aina tutustumaan audiovisuaalisten projektien tematiikkaan laajemmassa mielessä verrattuna pelkkään musiikillisen lähdemateriaalin kokoamiseen.

4.3.1 Musiikin tuotantoprosessi

Liityin mukaan tuotantoprosessiin jälkituotantovaiheessa tammikuussa 2015. Tein elokuvaa varten seitsemän erilaista osiota, jotka on tällä kertaa sävelletty ja tuotettu suurimmaksi osaksi raakaleikkauksen kuvaa tukena käyttäen. Jollakin tasolla tämän teoksen musiikkia voi pitää ensimmäisenä varsinaisena elokuvasävellyksenäni, jonka tuotantoprosessin aikana tutustuin tiiviimmin kuvaan integroidun musiikkituotannon tarjoamiin hyötyihin sekä sen hieman rajoittaviin elementteihin.

En vastannut äänisuunnittelusta tai -miksauksesta tässä tuotannossa, enkä ollut myöskään paikalla silloin, kun lopullista versiota viimeisteltiin, joten panokseni musiikin ja kuvan asemointiin sekä kokonaisuuden tasapainoon on minimaalinen. Esimerkiksi enemmän taidemusiikin puolelta elokuväsäveltämisen maailmaan tutustunut John Corigliano on korostanut loppumiksaukseen osallistumisen tärkeyttä (Schelle 1999, 171). Musiikintekijänä olisin ehkä ollut hivenen tyytyväisempi kokonaisteokseen, mikäli omat näkemykseni edellä mainituista asioista olisi otettu paremmin huomioon. Toisaalta kokonaisteoksen musiikillinen ulottuvuus on vain yksi osa moniulotteista audiovisuaalista teosta, joten työryhmän erilaisia näkemyksiä pitäisi kuunnella tasavertaisesti, ja säveltäjä, kuten suurin osa muistakin taiteellisesti vastuullisista tekijöistä, joutuu käytännössä aina tyytymään viimeistellyn leikkauksen osalta jonkinasteiseen kompromissiin.

4.3.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina

Lähestyin musiikkituotantoa perinteisellä tavalla tutustumalla raakaleikkaukseen mahdollisimman hyvin ja kirjaamalla todennäköiset musiikkia kaipaavat kohtaukset ylös. Tämän jälkeen tein hieman demoja ja etsiskelin sopivaa yleistyyliä. Ohjaajan ja muun työryhmän kanssa käymistäni keskusteluista selvisi, että esimerkiksi jonkinlainen pianomusiikki voisi sopia parhaiten elokuvan tunnelmaan. Tämä lähtökohta mielessäni lähdin työstämään teoksen musiikkia alusta loppuun.

Alkukohtausta lähestyin hyvin läpisävellettyinä osiona ja sisällytin siihen jopa mikkihiiriefektiä: kun päähenkilö kertoo saaneensa pakenevassa mielessä siivet selkäänsä, musiikin pääteema alkaa nousevalla melodiakulullaan (kuva 1). Saatuani tästä osiosta raakaversion valmiiksi kävimme sitä tuotantoryhmän kanssa läpi päätyen siihen tulokseen, että alkuun voisi sopia paremmin hitaampi ja enemmän jännitystä kasvattava musiikki. Olin osittain samaa mieltä, ja lopulta ensiksi alkukohtaukseen säveltämästäni musiikista tuli elokuvan pääteema, joka alkaa vasta kyseisen kohtauksen jälkeen otsikkotekstin yhteydessä.



KUVA 1. Vasta nyt olen Amanda -dokumenttelokuvan pääteeman alku.

Näin ollen alkukohtausta sävyttää lopullisessa versiossa yksinkertainen pitkiä sointumattoja sisältävä musiikki g-mollissa. Tunnelma on hyvin kaikuinen ja odottava – mikkihiiriefektiä on omalla tavallaan mukana tässäkin osiossa, sillä liitin mukaan muuhun harmoniaan sopivasti viritettyä tuulikellojen ääntä, joka tuntui sopivan ensimmäisen otoksen riippuviin koristeisiin. Musiikki on myös synkronisoitu tarkasti kuvan rytmiiin. Kyseinen teos oli ensimmäisiä töitani, joissa raakaleikkaus pyöri koko ajan omalla työpisteelläni, ja tästä syystä saatoinkin keskittyä liikaakin siihen, että musiikki ja muu teoksen sisältö olisivat tarkassa synkroniassa keskenään.

Teoksen pääteema on rytmisesti ja harmonisesti mielenkiintoisempi alkukohtauksen musiikkiin verrattuna. Musiikki kulkee eniten c-doorisessa moodissa 5/8-tahtilajissa, johon siirrytään hieman yllättäen alkukohtauksen dominanttisoinnusta eli tonaalisen musiikin viidennen tai seitsemännen asteen soinnusta, joka pyrkii purkautumaan ensimmäisen asteen toonikasointuun (Aleatori, viitattu 2.1.2017). Pääteeman musiikkia rytmittää kaksiääninen ostinato-kuvio celestalla, jonka päälle pianomelodia polveilee vapaammin (kuva 1). Yrittäessäni sovittaa tätä musiikkia alkukohtaukseen hain melodiaan ja sen liikkeisiin sävyjä päähenkilön kokemista piiloutumisen ja vapautumisen tunteista, jotka eivät kuitenkaan vielä tässä vaiheessa purkaudu narratiivissa. Näin ollen pääteeman musiikkikaan ei ikään kuin ”löydy etsimäänsä”. Pyrin korostamaan edellä mainittua vaikutelmaa vielä sillä, että etsiessäni lähdemateriaalia sävellyksen tueksi sisällytin melodiaan ja erityisesti sen

päätäviin fraaseihin musiikillisen kryptogrammin päähenkilön nimestä. Musiikillisen kryptogrammin (musical cryptogram) eli musiikin ulkopuolisen semanttisen merkityksen rakentumisen musiikillisista elementeistä, tutuin sovellus on sävelten nimien etsiminen ihmisten nimistä, ja tässä tapauksessa Amandasta juontuvat a- ja d-sävelet korostavat sopivalla tavalla doorisen moodin sävyä (Sams 1979, viitattu 2.1.2017). Toisaalta mielestäni vahvimmin päähenkilön pelot ja unelmat tulevat esille musiikin harmonian siirtyessä yllättäen E-duuriin ja palatessa tältä kirkkaammalta polulta jälleen alkupisteeseensä.

Raakaleikkaus oli vielä kovin keskeneräinen musiikin paikkoja suunnitellessani. Ehkäpä tämän vuoksi siirryin seuraavaksi teoksen loppuosioon, jonka hitaisiin kuvituskuviin musiikkia varmasti tarvittaisiin. Ketjutin lopun kolme kohtausta mielessäni yhteen niin, että kolme loppua varten tuotamaani osiota soisivat peräjälkeen miellyttävästi ja sulkisivat alun avoimiksi jääneet ovet. Ensimmäisessä lopun kohtauksista päähenkilö vieraillee perheensä kanssa isänsä haudalla, joten säestävällä tyyliilläni oli tietenkin luontevaa viitata vanhaan kirkkomusiikkiin. Vaikka musiikillisesti mielenkiintoisempaa kontrapunktista liikehdintää olisin voinut sisällyttää tähän osioon enemmän, toimii säestys mielestäni äänensävyssä puolesta kohtuullisen mallikkaasti. Hyödynnän musiikkini miksausessa usein monikerrostettuja äänilähteitä, ja erityisesti pyrin yhdistämään akustisempaa ääntä synteettiseen niin, että lopputuloksena on tuoreen ja mielenkiintoisen kuuloista ääntä. Kokeukseni mukaan äänilähteiden yhdisteleminen parhaassa tapauksessa myös nopeuttaa tuotantoprosessia, sillä akustisista instrumenteista tallennettujen äänikirjastojen kanssa työskennellessä joutuu usein käyttämään paljon aikaa, jotta lopputuloksesta saisi edes jollain tasolla luontevalta vaikuttavaa.

Hautausmaakohtauksesta siirrytään rannalle, jossa päähenkilö kävelee pitkää laituria pitkin uimaan. Narratiivi alkaa tässä vaiheessa löytää ratkaisunsa, joten tuntui sopivalta kirkastaa tunnelmaa siirtymällä pääteeman harmoniaan viitaten E-duuriin. Musiikki on sähköpianovetoista ja siinä siirrytään rytmimusiikille ominaiseen rauhoittavaan harmoniaan. Tässä kohtauksessa käytin mikkihiiriefektiä jopa niin paljon, että yritin rytmittää musiikin päähenkilön kävelyyn ja muihin eleisiin. Näin äärimmäinen synkronia käy kuitenkin nopeasti melko puuduttavaksi, joten loppumiksiuksen ratkaisu, jossa musiikki ja kuva eivät ole täydellisessä synkroniassa, toimii ehkä jopa alkuperäistä suunnitelmaani paremmin.

Lopputekstejä varten yritin tehdä mahdollisimman optimistisen musiikin, joka päättäisi edellä esitetyn materiaalin sopivalla tavalla. Musiikki jatkaa E-duurissa kohti loppua, ja pääteeman ostinato-

kuvio on tällä kertaa saanut kuudennen askeleen alkuperäisen viisijakoisen kuvion sijaan. Tässä yhteydessä kuvio toistuu trioleina tasajakaisen pohjan päälle. Musiikin harmonia on äärimmäisen perinteistä ja yksinkertaista, ja melodia-aiheetkin tuntuvat jälkikäteen mielestäni ikävän kliseisiltä. Pienillä rytmisillä mielenkiintoisuuksilla onnistuin kuitenkin hieman syventämään lopputekstimusiikkia, mutta niistä huolimatta en voi olla kovinkaan tyytyväinen tähän teoksen päättävään osioon. Toisaalta työryhmä tuntui pitävän juuri tästä musiikista paljon, joten ehkä osio onnistui täyttämään sille varatun tehtävän tyydyttävästi.

Tarkemmin kuvallisen ja tarinallisen sisällön yhteyteen tuottamani musiikin lisäksi tein elokuvaa varten vielä kaksi hidasta taustamusiikkimaista osiota, joita suosittelin käyttämään tarvittaessa sopivissa kohdissa. Tunnesisällöllisesti yritin tehdä näistä osioista toisistaan poikkeavat: toinen on sävyltään rauhallisen voimaannuttava ja optimistinen, kun taas toiseen hain dramaattisempaa ja harmonisesti jännittävämpää sävyä. Rauhallisen osion eteerinen tunnelma F-duurissa miellytti lopulta tekijäänsä ja työryhmää niin paljon, että sitä käytettiin teoksen trailerissa sekä monin paikoin myös lopullisessa leikkauksessa. Synkempi taustaosio taas löysi paikkansa säestyksenä päähenkilön toteamiin itsemurha-ajatuksiin. Vaikka osio alkaa pääteeman mukaisesti c-mollissa, tulee mukaan pian harmonisesti mielenkiintoisempia ja yllättävämpiä sävyjä. Osio poikkeaa musiikillisesti muusta materiaalista melko paljon, mutta onnistuin mielestäni miksausessa yhdistämään tämänkin erikoisemman osion riittävän hyvin muun kokonaisuuden yhteyteen.

4.4 Jaywalk

Jaywalk-lyhytanimaatio on toistaiseksi julkaisematon Oulun ammattikorkeakoulussa toteutettu opinnäytetyön produktio-osuus. Teimme kuvallisen viestinnän opiskelijan Erkki Rämetin kanssa toteutuksen kahdestaan niin, että Rämät vastasi animoinnista ja kaikesta muusta visuaalisesta työstä ja minä puolestaan äänikokonaisuudesta (musiikki, äänisuunnittelu ja näiden tekninen tuotanto) sekä produktion puitteissa toteutetun version tuotannosta.

Animaatio on kestoaltaan noin viiden minuutin mittainen ja sen visuaalinen anti on toteutettu vektorigrafiikalla digitaalisessa ympäristössä. Musiikkini ja äänisuunnitteluni teokseen on melko kokonaisvaltainen siinä mielessä, että teoksessa ei ole dialogia, vaan narratiivia pyritään kuljettamaan myös musiikin ja muun äänen avulla.

Teoksen tarina on tiivistetyssä muodossaan seuraava: Lukiolaistyttö menee autokouluun. Samaan aikaan hänen ikäisensä poika kävelee tahallaan päin punaista liikennevaloissa ja joutuu vaaraan, koska ihmiset eivät päästä häntä pois ajotieltä. Tyttö lähtee ajotunnille ja joutuu pelastamaan pojan liikennesääntöjä ja ajo-opettajaansa uhmaten.

4.4.1 Musiikin tuotantoprosessi

Kuten edellä todettiin, minulla oli tässä tuotannossa tavanomaista suurempi vastuu, sillä vastasin teoksen tuotannollisesta hallinnasta ja musiikin lisäksi myös äänisuunnittelusta. Teoksen pohjimmainen idea ja käsikirjoitus ovat Rämetin käsialaa, mutta taiteellisesta tyylistä ja toteutustavasta päätimme yhdessä.

Jos teoksen alku- ja lopputekstejä ei huomioida, voidaan siinä ajatella olevan neljä erillistä kohtausta. Näistä ensimmäinen ja kaksi viimeistä tapahtuvat ruuhkaisessa liikenteessä ja toinen kohtaus taas rauhallisemmassa autokoulun luokkatilassa. Lähestyimme tuotantovaihetta niin, että teimme kohtauksen kerrallaan mahdollisimman valmiiksi, jolloin oletuksena oli jo alkuvaiheessa, että musiikkiin muodostuu toisistaan selkeästi poikkeavia osioita.

Teoksen suunnittelussa yritimme löytää kuhunkin kohtaukseen sopivan musiikillisen ja visuaalisen tyylin demojen ja luonnoksien avulla. Kun olimme tulleet yksimielisiksi toteutustavasta, siirryimme suoraan tuotantovaiheeseen. Tästä johtuen opinnäytetyöprosessin aikana lopputuotteeksi tekemämme versio tuntuu rakenteellisesti hieman pirstaloituneelta. Nämä seikat huomioiden tarkoituksenamme on viimeistellä julkaistava versio myöhemmin.

Koska tein myös äänisuunnittelun teokseen, oli suunnittelutyötä tehtävä poikkeuksellisen kokonaisvaltaisesti kaikkien äänielementtien parissa. Tuotannoissa, joissa olen mukana vain musiikin säveltäjänä ja tuottajana, pyrin huomioimaan äänisuunnittelun osuuden niin, että musiikkiini jää riittävästi tilaa muita äänellisiä elementtejä varten. Melko kokematon äänisuunnittelutyylini nojaa paljon luonnollisävyiseen ääneen, ja tässäkin teoksessa tuntui sopivalta säästää abstraktimmat ajatukset musiikin suunnittelutyöhön ja koostaa muu ääniraita vastaamaan kuvassa näkyviä äänilähteitä.

4.4.2 Teoksen musiikilliset osiot ja niiden tehtävät kokonaisteoksen osina

Yhä säästävään musiikkikäsitkseeni nojaten ajattelin kuvata kohtausten tunnelmia ja tapahtumapaikkoja seuraavasti: Liikennekohtausten musiikki on toteutettu yksinkertaisella sovelluksella dodekafoniasta, joka tarkoittaa oktaavin kahdentoista sävelen tasa-arvoista ja järjestelmällistä käyttämistä ennalta määrätyn sävelrivin avulla (Pohjannoro, viitattu 4.1.2017). Autokoulukohtauksessa pyrin esittämään musiikillani eräänlaisen vastakohtan liikennekohtausten nykyaikaisemmalle harmonialle – kohtausten musiikki on minimalistista ja sen harmonia palautuu mahdollisimman yksinkertaiseen muotoon. Kun kolmannessa kohtaauksessa palataan taas liikenteen sekaan, siirrytään musiikissakin jälleen rivitekniikkaan, tällä kertaa nopeammassa tempossa kiihtyvää toimintaa säesäten. Teoksen päättävässä kohtaauksessa alussa esitellyt diegesiksen henkilöt kohtaavat toisensa, jolloin yritän musiikissanikin fuusioittaa kaksi osittain vastakohtaista harmoniakäsitystä yhteen.

Teoksen alussa esittelen ensimmäisen sävelrivin, ja pian käy selväksi, että käytän rivitekniikkaa vapauksia ottaen: jotta kohtausten väliset erilaiset harmoniat eivät eriytyisi liikaa toisistaan, muodostan rivin sävelistä nelisointuja, jolloin musiikissa kokonaisuutena säilyy yllättävän tonaalinen ote (kuva 2).



KUVA 2. Ensimmäinen rivi.

Alun teemassa on tiettyä pidätteellisyyttä, hieman samaan tapaan kuin *Vasta nyt olen Amanda*-dokumentin pääteemassa (kuva 3). Tämä johtuu osittain myös rivitekniikasta; harmoniat eivät purkautu perinteisellä tavalla, vaikka yritänkin kohtausten välisissä taitekohdissa siirtyä sävellajeista toisiin tavanomaisemmilla siirtymillä.

roimme tarinan kuitenkin loppuun käsikirjoituksen mukaisesti. Viimeisestä kohtauksesta on löydettävissä tämän tapaustutkimuksen ainoa varsinainen äänellinen kertova funktio: tarinan päättävä kolari kerrotaan äänisuunnittelun avulla, ja tällä hetkellä kuva on täysin musta.

4.5 Johtopäätökset

Olen edellä pyrkinyt kuvaamaan niiden tuotantojen musiikin tuotantoprosesseja ja lähdemateriaaleja, joihin minulla on ollut mahdollisuus antaa luova panokseni. Jo tapaustutkimuksen alussa kävi selväksi, että tässä tutkielmassa käsiteltäviä musiikin kertovia funktioita en ole käytännössä hyödyntänyt töissäni toistaiseksi ollenkaan. Säestävällä tyylilläni olen päässyt kohtuullisen tyydyttäviin lopputuloksiin, mutta uskon, että opinnäytetyöprosessin aikana löytämäni uudet kertovat työkalut helpottavat jatkossa tiiviimmän yhteyden löytämistä musiikin ja kokonaisteoksen narratiivin välille.

Toisaalta mielestäni on arvokasta, että opintojeni aikana toteuttamistani audiovisuaalisten teosten musiikeista on löydettävissä henkilökohtainen kehityskulku, niin musiikillisista materiaaleista kuin myös niiden suhteista kokonaisteosten tarinankerrontaan. Erityisesti olen tyytyväinen musiikillisen tuotantoprosessini kehittymiseen niin, että nykyään on kohtuullisen helppoa lähestyä alkavia tuotantoja ja niiden suunnitteluvaihetta.

Toivon, että tapaustutkimukseni avasi sävellysteni osin musiikin ulkopuolelta kumpuavia virikkeitä. Vaikka musiikkini ovat olleet kertovassa mielessä parafrasisia säestyksiä, on niistä löydettävissä useimmiten myös jonkinlaisia viittauksia itsensä ulkopuolelle, yleensä käsiteltävän teoksen muuhun tematiikkaan viitaten. Uskon, että tulen jatkossa hyödyntämään ennakoivaa musiikillista kertovuutta aiempaa enemmän, luultavasti jo *Jaywalk*-animaation viimeistelyprosessissa. Tämän lisäksi myös kontrapunktisessa äänen ja kuvan suhteessa tuntuu olevan potentiaalia, jota en ole vielä huomionnut tarpeeksi.

5 POHDINTA

Tutkielmani päätavoitteena oli selvittää, millaisia musiikin kertovat tehtävät ovat ja kuinka nämä narratiiviset funktiot suhteutuvat kokonaisteoksen tarinankerrontaan. Jaoin tutkimuskysymyksen vastaamisen tausta- ja tapaustutkimukseen, joista ensimmäisessä esitin esimerkein tyypillisiä tapauksia musiikin kertovista funktioista ja toisessa analysoin musiikkejani opintojeni aikana toteutettuihin audiovisuaalisiin teoksiin. Elokuvamusiikkitutkimuksen käsitteellinen tausta ei ollut minulle kovin tuttua tutkimusta suunnitellessani, joten kirjoitin teoreettisen viitekehyksen auki mahdollisimman monipuolisesti, vaikka opinnäytetyön raportoinnin muoto antaa omat rajansa tekstiin.

Pidän tutkimustani ja sen tuloksia melko luotettavina seuraavista syistä: Tapaustutkimuksen esimerkit koskevat omia musiikkejani, mutta yritin lähestyä tapauksia mahdollisimman ulkopuolisin korvin. Tapaustutkimukseen liittyvät prosessikuvaukset ovat varmasti sävyltään osittain subjektiivisia, mutta abstraktisti koettavan musiikin kirjallinen kuvaus tuskin koskaan on kovin objektiivista.

Tutkimuksen tulokset voi yksinkertaistaen tiivistää seuraavasti: Kertova musiikki voi olla ensinnäkin ennakoivaa ja toiseksi säestävää musiikkia, mikäli se on ilmaistu kontrapunktisesti tai polarisoivasti. Kontrapunktisuuden käsite on tässä yhteydessä helposti hahmotettavissa, mutta polarisoivan musiikin käsite kaipaa vielä mielestäni jatkokehittelyä. Esimerkein välitetyt tapaukset musiikillisesta kertovuudesta toivottavasti selventävät näitä käsitteitä.

Henkilökohtaisesti tärkeimpänä tuloksena pidän kuitenkin sitä, että olen tutkimuksen aikana tutustunut laajasti elokuvamusiikkitutkimukseen. Kirjallisuuskatsaus on ruokkinut taiteellista lähestymistapaani, ja olen saanut konkreettisia työkaluja musiikin kertovaan käyttöön. Jollakin tasolla yksi tulos oli tiedossa jo tutkimuksen alkuvaiheessa: audiovisuaalisiin teoksiin tekemäni musiikki on tähän asti ollut liian parafrasista. Analysoituani teoksiani tämä tulos ainoastaan vahvistuu, mutta pidän kyseisen puutteen huomioimista erittäin tärkeänä ammatillista kehitystäni ajatellen.

Tässä muodossaan tutkielmani ei ole vielä riittävän kattava, jotta voisin olla siihen täysin tyytyväinen. Suurimmat puutteet ovat mielestäni taustoittavassa tutkimusosiossa, sillä en ole täysin tyytyväinen sen lähestymistapaan. Tutkimusmetodi olisi pitänyt määritellä tiukemmin, esimerkiksi niin, että käytettävät esimerkit olisi poimittu jonkin tiukasti rajatun elokuvallisen tyylin tai aikakauden

sisältä. Toisaalta esimerkeissä on myös varmasti kaikille lukijoille tuttuja teoksia, joiden avulla teoreettisen viitekehyksen tiiviimmin esitetty asia saattaa tulla paremmin ymmärretyksi.

Henkilökohtaisesti tutkimustyöstäni on ollut kuitenkin paljon hyötyä, ja uskon, että elokuvasta ja elokuvamusiikista kiinnostuneet löytyvät tekstistäni mielenkiintoisia viitteitä alan jatko-opiskelua varten. Tammikuussa 2017 olen juuri lähdössä mukaan uuteen alkavaan audiovisuaaliseen tuotantoon musiikintekijänä, ja tämän aihepiirin tieteellisemmän tutkimuksen parissa viettämäni ajan jälkeen tuntuu toisaalta helpommalta ja osittain myös jännittävämmältä (tutustuttuani niin moniin hienoihin elokuvamusiikin säveltäjiin) lähestyä uutta projektia.

Säestävää musiikkia tarvitaan aina, ja omalla tavallamme elokuvan kehityksen myötä olemme oppineet sisällyttämään ei-diegeettisen musiikin elokuvallisten keinojen kokoelmaan, mutta lienee tarpeen kysyä myös tämän tutkimuksen lopussa, voisiko ei-diegeettinen musiikki elokuvallisena keinona olla tiiviimmässä yhteydessä kokonaisteoksen narratiiviin. Sen ainakin tiedän, että yritän toteuttaa tämän tutkimuksen herättämiä ajatuksia ja ideoita tulevissa projekteissani.

LÄHTEET

Bacon, Henry 2004. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

Cantor, Joanne & Zillmann, Dolf 1973. The effect of affective state and emotional arousal on music appreciation. *The Journal of General Psychology* 1973. Viitattu 6.11.2016, <https://www.researchgate.net/profile/Joanne_Cantor/publication/51265175_The_Effect_of_Affective_State_and_Emotional_Arousal_on_Music_Appreciation/links/55fc57e208ae07629e0bdf25.pdf>.

Fischhoff, Stuart 2005. The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences. Viitattu 18.10.2016, <https://sscdigitalstorytelling.pbworks.com/f/music_film.pdf>.

Gorbman, Claudia 1980. Narrative Film Music. Teoksessa Rick Altman (toim.) *Yale French Studies*, Number 60, 183–203. Viitattu 6.11.2016, <https://www.jstor.org/stable/2930011?seq=1#page_scan_tab_contents>.

Heiniö, Mikko 1992. Kontekstualisoiminen taidemusiikin tutkimuksessa. *Musiikki* 1992:1. Viitattu 18.10.2016, <<https://murtsahdus.wordpress.com/2011/04/28/kontekstualisointi-musiikintutkimuksessa/>>.

Kivi, Erkki 2008. *Leikkaus. Elävä kuva, elävä ääni. 2. osa.* Helsinki: Like.

Kärjä, Antti-Ville 2005. "Varmuuden vuoksi omana sovituksena": kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä. Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisu 13. K&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto. Viitattu 18.10.2016, <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/karja/varmuude.pdf>>.

Larsen, Peter 2007. *Film Music.* London: Reaktion Books Ltd.

Levinson, Jerrold 1992. Film Music and Narrative Agency. Teoksessa David Bordwell & Noel Carroll (toim.) Post-Theory: Reconstructing Film Studies, 248–282. Madison: University of Wisconsin Press.

Livonsaaren yhteisökylä oy. Kylän esittely. Viitattu 11.12.2016, <<http://yhteisokyla.net/kylan-esittely/>>.

Pohjannoro, Hannu 2017. Dodekafonia. Sibelius-Akatemian koulutuskeskus. Viitattu 4.1.2017, <<http://www2.siba.fi/historia/1900/germaaniartikkelit/dodekafonia.html>>.

Saarela, Tommi 2000. Selluloidi soikoon! Suomalaisen elokuvasäveltämisen ihanuus ja kurjuus. Helsinki: Stellatum.

Sams, Eric 1979. Music using cryptographic and related concepts. Viitattu 2.1.2017, <<http://ericsams.org/index.php/on-cryptography/333-musical-cryptography?start=1>>.

Schelle, Michael 1999. The score: interviews with film composers. Los Angeles: Silman-James Press.

Sibelius-Akatemia 2017. Aleatori. Toonika ja dominantit. Viitattu 2.1.2017, <<http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=129&la=fi>>.

Tan, Siu-Lan 2014. How Film Music Shapes the Storyline. Psychology Today. Viitattu 10.1.2017, <<https://www.psychologytoday.com/blog/what-shapes-film/201310/how-film-music-shapes-the-storyline>>.

Vinokino. Lyhytelokuvakooste: Kotimaiset elokuvantekijät. Viitattu 2.1.2017, <<http://vinokino.fi/fin/turku/elokuvat/lyhytelokuvakooste/kotimaiset-elokuvantekijat>>.

Välimäki, Susanna 2008. Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki. Tampere: Tampere University Press.

Wingstedt, Johnny 2005. Narrative music: towards an understanding of musical narrative functions in multimedia. Luleå University of Technology. School of Music. Lisensiaatintutkimus. Viitattu 18.10.2016, <<http://epubl.ltu.se/1402-1757/2005/59/LTU-LIC-0559-SE.pdf>>.