

# **LEIKKAAJA SÄVELTÄÄ**

Kaksoisrooli lyhytelokuvan  
jälkituotannossa

Jenni Mäkelä

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2013  
Elokuvan ja television ko.  
Leikkaus

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Leikkaus

JENNI MÄKELÄ:  
Leikkaaja säveltää  
Kaksoisrooli lyhytelokuvan jälkituotannossa

Opinnäytetyö 39 sivua  
Toukokuu 2013

---

Opinnäytetyö on tutkielma prosessista kahden työnkuvan välillä lyhytelokuvan jälkituotannossa. Päätaivaitteenani on jäsentää työtapoja, kun leikkauksen ja sävellyksen tekee ammattituotannossa yksi ja sama ihminen. Käytän opinnäytetyössä casea 'Hyvästi jää', jossa työrooliäni jakaantui sekä leikkaajan, että säveltäjän kesken. Käsitteän myös elokuväsävellystä ja elokuvamusiikin suhdetta leikkaajan työhön pohjanani oma ammatiosaamiseni leikkaajana. Tutkin eri säveltäjien tekniikoita, workflowta ja heidän suhdettaan elokuvan tuotantoon ja työympäristöön. Tutkimuksessa pyrin aukaisemaan elokuvamusiikin perustematikkaa sekä oleellisen osan elokuväsävellyksen historiaa leikkaajan näkökulmasta.

Prosessin aikana selvisi, että itselleni mieluisin toimintamalli oli leikata ja säveltää vuoronperään. Myös kaikki muut vaihtoehdot prosessin suorittamiseen kävin periaatteessa läpi, mutta toimivimmaksi workflowksi karsiutui työnkuvien jaksottaminen vuoronperäisiin osioihin, joissa kumpikin osa-alue tukee kumpaakin elokuvakerronnan työkalua sulautuen yhdeksi, voimakkaaksi kerronnan välineeksi. Tämä toimintamalli esti myös sen, ettei kumpikaan työvaihe määritellyt dramaturgisesti toista.

Määritin ja loin kaksoisroolin prosessista erilaisia toimintamalleja, joista valikoitui itselleni paras vaihtoehto tuottaa elokuvaan leikkauksen lisäksi myös musiikki. Valmista toimintamallia kahden ammatinkuvan yhdistämislle ei ollut eikä ole vielääkään, sillä jokainen määrittelee workflownsa omien toimintatapojen, sekä projektin asettamien ehtojen mukaisesti. Näiden arvojen määrittelemiseen olen luonut apukeinoja, joilla jokainen voi löytää itsellensä toimivan työprosessin suunnitelman ja aloittaa ura elokuväsäveltäjänä, vaikkei olisikaan yhdistämässä työnkuvaa muihin ammatteihin.

---

Asiasanat: ammatillisten työnkuvien yhdistäminen, yhteistyö jälkituotannossa, workflow, elokuväsävellyks, vaihtoehtoiset työprosessit

## THESIS SUMMARY

TAMK University of Applied Sciences  
Degree Programme of Film and Television  
Editing

JENNI MÄKELÄ:  
Composing editor  
Doublerole in the Post-production of a Short Film

Thesis 39 pages  
May 2013

---

### ABSTRACT:

My thesis is a research of the process between two professional fields in short film production. The aim of this thesis is to survey work methods in a situation, where the film editor and film music composer is the same person and therefore conducts a double role. To study the united workflows between these two fields I use a short film called 'Hyvästi jää' (Farewell) as a case in which my professional role was merged to a composing editor. Also I converse on film music and it's composing according to editing, based on my professional knowledge as a film editor. I research the techniques of film composers, their workflows and their relationships towards the industry and work environment in a film production. The thesis aspires to inform about film composing's thematic and the basis of film music history from an editor's point of view.

During the process I discovered the most pleasing workflow for me, which was to edit and compose alternately. Other possible workflows were also reviewed, but the most effective method for me was to split the two workflows into sequences. Consequently both fields supported each other and merged into one, effective film narration tool. This workflow also prevented the narration from being defined by one or another field.

Different types of workflows to conduct the double role were defined and created, of which I selected the preferred alternative to compose music in to a film in addition to editing. A prominent workflow to this double role does not exist, whereupon everyone has to define the workflow as defined by their own working methods and the limitations set by the project. I have developed modified methods in order for everyone to create a personalized workflow, which are presented in this thesis. Even if one is not to undertake a double role, this thesis gives hints how to start a career as a film music composer.

---

Keywords: merging professional fields, co-operation in post-production, workflow, film composing, alternative working methods

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	LEIKKAAJAN JA SÄVELTÄJÄN YHTEISTYÖ .....	6
2.1	Leikkaajan työnkuva.....	6
2.2	Säveltäjän työnkuva.....	7
2.2.1	Säveltäjän rooli elokuvatuotannossa.....	9
2.2.2	Ideasta elokuvaan.....	10
2.3	Leikkaus ja sävellys työkaluina.....	12
2.4	Säveltäjän ja leikkaajan workflow.....	13
2.5	Säveltäjän ja äänisuunnittelijan reviirit.....	14
3	ELOKUVASÄVELLYKSEN PERUSTEET.....	16
3.1	Musiikin merkitys elokuvassa.....	16
3.2	Elokuvamusiikin teemasanasto.....	17
3.2.1	Elokuvamusiikin rakenne.....	19
3.2.2	Tekniikat ja teknologian kehitys.....	20
4	CASE: HYVÄSTI JÄÄ.....	22
4.1	Suunnitelmat.....	22
4.1.1	Workflow-suunnitelma.....	23
4.1.2	Musiikillinen suunnitelma.....	25
4.1.3	Säveltäjän ja äänisuunnittelijan suunnitelmat.....	27
4.2	Säveltäjä kuvauksissa.....	27
4.3	Ongelmia kommunikaatiossa.....	28
4.4	Jälkituotanto.....	29
4.4.1	Suunnitelmista työksi.....	31
4.4.2	Kaksoisroolin hyödyt leikkauksessa.....	32
4.4.3	Kaksoisroolin hyödyt sävellyksessä.....	34
5	TYÖN ARVIOINTI JA POHDINTA.....	37
	LÄHTEET.....	39

## 1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytetyössäni elokuvamusiikkia ja elokuvamusiikin sävellystä suhteessa omaan ammattiosaamiseeni leikkaajana sekä aloittelevana elokuvasäveltäjänä. Olen tehnyt pitkään töitä musiikin saralla eri projektien merkeissä, mutta vain vähän elävään kuvaan. Lopputyöni on lyhytelokuva *Hyvästi jää* (2013), jonka leikkasin ja sävelsin. Opinnäytetyössä tutkin, miten workflow toimii näiden kahden työnkuvan välillä, kun työn tekee yksi ja sama henkilö.

Elokuvasäveltäminen on vain yksi tapa tuottaa elokuvaan musiikillinen ääniraita, mutta elokuva-ammattilaistenkin keskuudessa se on kenties tuntemattomin osa-alue. Säveltäjä ei ole kiinteä osa elokuvatuotantoa, joten tuottajatkaan eivät aina tiedä kuinka tähän ammattiryhmään pitäisi suhtautua, millainen vaikutusvalta heillä tulisi olla ja mihin he sijoittuvat jälkituotannossa. Säveltäjien ammattiryhmä on Suomessa vielä pieni ja vasta muutama vuosikymmen sitten he ovat alkaneet saamaan kaipaamaansa arvostusta. Elokuvasäveltäjäksi ei Suomessa voi kouluttautua, vaan sama ohjenuora pätee niin heihin, kuin kaikkiin muihinkin media-alan ammattilaisiin: verkostoidu.

On lähes mahdotonta tutkia oikeaa tapaa säveltää, sillä tapoja on yhtä monta kuin tekijöitäkin. Kokeneimmat konkarit ovat onneksi halukkaita jakamaan oppejaan, mutta itselle oikea tapa löytyy vain kokeilemalla. Olen opinnäytetyössäni käyttänyt lähteinä kahta eri kirjaa, joissa molemmissa on haastateltu elokuvasäveltäjiä maapallon eri kolkista. Pyrin myös vertailemaan suomalaisten ja ulkomaalaisten säveltäjien työnkuvaa tuotannollisesta näkökulmasta.

Pääsen opinnäytetyössäni pureutumaan monille täysin tuntemattomaan alueeseen, sillä kirjallisuuttakaan aiheesta ei juuri löydy. Yhdistetty workflow leikkaajan ja säveltäjän välillä on harvinaisuus, mistä syystä valmista toimintamallia tälle työnkuvalle ei ole vielä luotu. Pääsin siis kokeilemaan erilaisia lähestymistapoja ja myös oppimaan asioita kantapään kautta. Toivon, että opinnäytetyöstäni on hyötyä kaikille kolmelle ammattiryhmälle: leikkaajalle, säveltäjälle sekä kaksoisrooliin ryhtyvälle.

## 2 LEIKKAAJAN JA SÄVELTÄJÄN YHTEISTYÖ

Ensimmäisessä luvussa käsitellään sitä, miten yhteistyö toimii kahden elokuvan jälkituotannossa työskentelevän ammattilaisen, leikkaajan ja säveltäjän, välillä. Tutkin, miten työnkuvat vaikuttavat toisiinsa paitsi henkilökeskeisten työvaiheiden, myös itse dramaturgian välineinä.

Leikkaajan ja säveltäjän taipaleet eivät elokuvan jälkituotannossa juuri limity. Kun kuvalukko on paikallaan, elokuva lähtee äänisuunnittelijalle ja sieltä säveltäjälle. Tavallisesti sävellys ei voi enää vaikuttaa kuvalukkoon, mutta kaikki leikkauksessa tehdyt ratkaisut vaikuttavat sävellykseen. Säveltäjä on siis leikkaajan orja – vain hyvin harvoin isäntä. Kuitenkin musiikillisesti virittäytyneet ohjaajat, kuten puolalainen elokuvaohjaaja Krzysztof Kieslowski, määrittävät elokuviensa rytmiä ja tunnetta ensisijaisesti musiikin kautta. Tällöin säveltäjä pääsee poikkeuksellisen vaikuttavaan asemaan, kun esimerkiksi kuvaus ja leikkaus toimivatkin musiikin ehdoilla.

### 2.1 Leikkaajan työnkuva

Jotta voimme ymmärtää säveltäjän suhdetta leikkaukseen, on meidän ymmärrettävä myös, mikä leikkaajan rooli elokuvan tuotannossa on ja mitä leikkaamisella tarkoitetaan. Leikkaus on elokuvan jälkituotannon tärkein vaihe – ilman leikkaajaa ei ole elokuvaa. Leikkaajan tehtävä on kirjoittaa elokuvan käsikirjoitus uusiksi. Vasta kuvastusta kuvasta näkyy, miten tarina kulkee ja kuinka sen kuuluu kulkea. Leikkaaja korostaa, eristää ja vie katsojaa haluamaansa suuntaan. Huono leikkaus voi pilata hyvän elokuvan, mutta hyvä leikkaus voi myös joskus pelastaa huonon elokuvan – joskin hyvin harvoin. Huonolla leikkauksella tarkoitetaan paitsi huonosti tehtyjä yksittäisiä, kahden kuvan välisiä leikkauksia eli skarveja, myös huonoa elokuvan kieltä. Leikkaajan tehtävä onkin määrittää elokuvan rytmi, kesto ja ennen kaikkea dynamiikka. Siksi leikkaajan tulee nähdä kokonaisuus aina uusin silmin – leikkaaja on työryhmälle yleisön silmät. Leikkaajan tulee siis nähdä se, mitä muu työryhmä ei näe. Leikkaajan tulee pystyä loitonemaan työstä, vaikka hän on usein se, joka on sitä kaikista lähimpänä. Leikkaaja tuntee kuvat paremmin kuin kukaan muu ja näkee elokuvan vähintään satoja kertoja, ennen kuin se tulee valmiiksi.

Näistä syistä leikkaajan suositellaan pysyvän kaukana kuvauksista. Leikkaajalla tulisi pysyä objektiivinen suhde materiaaliin. Leikkaajan paikka on säveltäjän tavoin elokuvan jälkituotannossa ja työ on yhtä lailla yksinäistä. Yhteistyö ja kommunikaatio muiden kanssa ovat kuitenkin tärkeitä, tavoitteena kun on tehdä yhteistä näkemystä kantava elokuva.

## 2.2 Säveltäjän työnkuva

Tässä kappaleessa selvitän, mistä suomalaisen elokuvasäveltäjän työnkuva kokonaisuutena koostuu ja miten se eroaa vastaavasta ammattikunnasta täysin päinvastaisessa ympäristössä Hollywoodissa, jossa säveltäjän kulut ovat kiinteä osa tuotannon valtavaa budjettia. Elokuväsäveltäjä voi kuulostaa tähtisadetta tihkuvalta ammatilta ja joissain maissa se varmasti onkin, mutta valitettavasti Suomessa elokuvasäveltäjien arvostus on vielä niin häilyvää, että säveltäjien on puurrettava työtä tosissaan saadakseen voita leipänsä päälle. Tämä johtuu ammattikuvan varsin tuoreesta ilmentymisestä, eikä siihen oikein osata ammattikentälläkään suhtautua. Televisioiden vallattua suomalaiset olohuoneet ei pienissä tuotannoissa musiikkia juurikaan käytetty, eikä sille edes nähty tarvetta. Vaikka ohjaajista jo Matti Kassilaa kiiteltiin musiikin käyttämisestä draamallisen ilmaisun keinona (Juva 2008, 28), vasta Anssi Tikanmäen sävellykset Mika Kaurismäen elokuvaan nostivat musiikin yhdeksi suureksi taiteenmuodoksi suomalaiseen elokuvakerontaan. Siitä lähtien se on ollut nousussa; joskin hitaanlaisessa sellaisessa. Elokuväsäveltäjät, kuten Yari, ovat kuitenkin huolissaan siitä, ettei nuoren polven ohjaajille ole aina selvää, miten musiikilla voisi edesauttaa elokuvan kerrontaa (Saarela 2000, 48). Nykyään musiikkia on kuitenkin kaikkialla ja kaikki myös kuuntelevat sitä, projisoivat omia tunteitaan ja hakevat tunnelmaa erilaisiin tilanteisiin. Koska musiikin saatavuus on niin helppoa, olen sitä mieltä, että musiikkitietoisuus on huipussaan. Luulen, että säveltäjien tulisi vain markkinoida itseään hieman näyttävämmin: tee itsesi tarpeelliseksi.

Suomessa elokuvasäveltäjät nousivat 1950-luvulla klassisen musiikin piiristä, eikä silloinkaan kukaan tehnyt elokuvasävellystä päätyönään (Juva 2008, 26). Edelleenkin kotimaiset säveltäjät tekevät kuitenkin elokuvatuotantojen lisäksi myös pienempiä produktioita, kuten mainoksia, sillä elokuvassa on aina kyse vuosia kestävästä ennakkosuunnittelusta ja rahoitusjärjestelmästä. Yhdysvaltalainen säveltäjä Bernard Herrmannkin sanoi eläessään: ”Amerikka on ainoa maa, missä on elokuvasäveltäjiä. Muissa maissa on vain säveltäjiä, jotka joskus tekevät myös elokuvia” (Russell & Young 2000, 31). Sen lisäksi

suomalaiset elokuvasäveltäjät joutuvat maksamaan kulunsa itse, joten oman työnsä hinnoittelun tulee olla todella huolellista. Alati kehittyvä teknologia aiheuttaa säveltäjille paradoksin: saadusta palkkiosta on ostettava aina uudempia välineitä, jotta voi tehdä parempaa musiikkia, jotta voi saada parempipalkkaisia töitä. Hollywoodissa säveltäjällä on visio, jonka toteuttaa valtava koneisto. Usein Hollywoodin säveltäjä kirjoittaa vain nuotteja paperiin, kun taas Suomessa säveltäjä toimii usein myös tuottajana, usein jopa soittajana.

Hollywoodissa ja Euroopassa on elokuvan tekemisen suhteen paljon eroavaisuuksia muutenkin kuin budjetin kannalta. Iso-britannialaiset elokuvasäveltäjät Mark Russell ja James Young ovat kirjassaan sitä mieltä, että Hollywoodissa nykyään elokuvasäveltäjiä pyydetään tekemään musiikkia, josta kaikki pitäisivät – siis tapetaan elokuvan taiteellinen aspekti ja yksilöllinen katsomiskokemus. Euroopassa sen sijaan elokuvaa tehdään tiiminä, joka ottaa riskin tehdessään taiteellisia ratkaisuja ja lopullinen tulkinta jätetään katsojalle. Tästä syystä myös lopullinen vastuu eurooppalaisissa elokuvissa on ohjaajalla, kun Hollywoodissa on hieman epäselvää, kuka elokuvasta on vastuussa ja kuka sen on tehnyt. (Russell & Young 2000, 173.)

Hollywoodissa kuitenkin markkinoidaan elokuvia nimenomaan tunnetuilla nimillä, usein kuuluisilla ohjaajilla tai tuottajilla. Näin suuri yleisökin suitsuttaa tai vastaavasti teillaa tämän nimen, eikä näkymätöntä tuotantotiimiä. En usko, että Eurooppaa voi yleistää taiteellisten, onnistuneiden elokuvien tuotantoalueeksi. Mielestäni ei ole tarkoituksenmukaista asettaa vastakkain Hollywoodia ja eurooppalaista elokuvatuotantoympäristöä. Enemminkin pitäisi vertailla keskenään eri tuotantoyhtiöitä tai vastaavasti ohjaajia. Vaihteleehan auteur -suuntautuneisuus jo Suomenkin sisällä – yksi ohjaaja haluaa elokuvastaan omaa nimeään kantavan teoksen, toinen arvostaa tiimiään ja haluaa ensisijaisesti mennä elokuva edellä. On totta, että Hollywoodissa tehdään elokuvia kaikkien makuun, sillä valtavat rahamassat on myös saatava tuottoina takaisin. Mikäli säveltäjällä on mahdollisuus olla valikoiva työtarjousten suhteen, hän varmasti myös valitsee omaan ammattietiikkaan sopivan vaihtoehdon – silloin luovuuden puutteesta on turha syyttää tuotantoa. Jokaiselle hyvälle säveltäjälle löytyy kyllä paikkansa.



### 2.2.1 Säveltäjän rooli elokuvatuotannossa

Tässä kappaleessa tutkin, mihin sijoittuu säveltäjän rooli elokuvan tuotannossa ja miten aloitteleva säveltäjä tulee kuulluksi. Suomalaiset elokuvasäveltäjä kokevat, että säveltäjillä on elokuvatuotannossa hyvin samanlainen rooli kuin näyttelijöillä on suhteessa elokuvaan. Elokuväsäveltäjän pitäisi pystyä heittäytymään työhönsä metodinäyttelijän raivolla ja poimimaan musiikissa tarvittavat tunteet ikään kuin lihasmuistista, omasta eletystä elämästä (Saarela 2000, 93). Säveltäjä, kuten ei käsikirjoittakaan, voi tehdä taidetta tunteesta, jota ei ole itse elänyt. Ei pysty siis säveltämään kauhuelokuvaan pelottavaa musiikkia, jos ei ole itse ikinä pelännyt. Säveltäjien tulisi siis itse tuntea oman kyvykkyytensä mitat: kukaan ei voi hallita kaikkea. On osattava kieltäytyä työtarjouksista, joiden tietää olevan oman tunneskaalansa ulkopuolella.

Uran aloitus elokuvasäveltäjänä on poikkeuksetta hankalaa, sillä vähäisten pitkien elokuvien lisäksi useilla ohjaajilla on jo omat hovisäveltäjänsä. Tästä on paljon hyötyä elokuvan suhteen, sillä läheisessä suhteessa toimivat säveltäjä ja ohjaaja pystyvät lukemaan toistensa sielunmaisemaa ja näkemystä suurempia ajatuksia vaihtamatta. Kieslowski esimerkiksi oli niin läheinen säveltäjänsä Zbigniew Preisnerin kanssa, että he loivat yhdessä elokuvalla musiikkia jo ennen kuvausten alkamista. Näin ollen scorea, eli elokuvaa varten sävellettyä teemamusiikkia, soitettiin jo kuvauksissa, jotta näyttelijät ja kuvausryhmä pääsisivät tunnelmaan. Harva ohjaaja kuitenkaan valitsee säveltäjänsä tietämättä mitään tästä etukäteen, vaan nimenomaan nähtyjen teosten perusteella. Onkin siis suositeltavaa napata uransa alussa kaikki pienetkin työtarjoukset, sillä mainetta niilläkin niittää. Joissain tapauksissa säveltämisestä tietämätön ohjaaja on tilannut säveltäjän täyttämään vain elokuvan hiljaisuudet musiikilla, mikä on tietenkin säveltäjälle suunnattoman epäkiitollista. Ohjaaja Martin Scorsese kuitenkin näkee aluksi elokuvasaan kuvan ja musiikin ja onkin sanonut, että kuuntelemalla musiikkia hän tajusi haluaavansa ohjaajaksi. Scorsese leikkaa kaikki elokuvansa musiikin kanssa, sillä hänen mielestään kuva ja musiikki ovat erottamattomat. (Russell & Young 2000, 43.)

Suomessa tuottajat eivät silti ole oikein varmoja siitä, mihin säveltäjät sijoittuvat. Kuitenkin säveltäjän rooli HOD:ien (*Head of Department* eli osaston johto, esimerkiksi kuvaaja, leikkaaja, ohjaaja) rinnalle on nousujohteinen. Amerikkalaisessa elokuvateollisuudessa saatetaan potkaista pois säveltäjä, mikäli hän on säveltänyt huonon scoren. Paikalle palkataan uusi ja koitetaan uudestaan. Indie-elokuvissa sen sijaan näin ei voi

tehdä, kuten ei Suomessakaan – rahaa ei ole rajattomasti. Mark Russellin ja James Youngin näkemys heidän kirjassaan on, että pienen budjetin tuotannoissa elokuvasta tulee yhteisöllisempi, kun sitoutuminen elokuvan onnistumiseen ja tiimiin on voimakkaampi (Russell & Young 2000, 125). Säveltäjänkin tulee rohkeasti osata sanoa oma mielipiteensä tuotannolle siitä, mikä toimii ja mikä ei. Kunhan muutos johtaa ohjaajan ja tuottajan haluamaan lopputulokseen, on säveltäjän sana ehdottoman painava.

Japanilainen säveltäjä Ryichi Sakamoto taasen on sitä mieltä, että elokuva ei ollenkaan ole hänen teoksensa. Hän säveltää pyydetyn määrän halutunlaista materiaalia, ojentaa sen eteenpäin ohjaajalle tai tuottajalle ja näkee tekeleen seuraavan kerran ensi-illassa. Musiikkia on saatettu käyttää aivan eri paikassa kuin Sakamoto itse on ajatellut, mutta hänen työnsä on tullut päätökseen valmiin scoren luopumishetkellä. (Russell & Young 2000, 185.) Sakamoto ei mainitse, onko hän tyytyväinen tilanteeseen näin tai onko hän edes tietoinen, että nykyään monissa elokuvissa säveltäjä on tiivis osa työryhmää. Mikäli sitoutuminen elokuvan tarinaan ei ole vahvimmillaan, rohkenen epäillä scoren ja elokuvan kerronnan saumatonta yhteistyötä ja musiikin kykyä tukea elokuvan dramaturgiaa. Mikäli säveltäjä ei ole päättämässä siitä, miten musiikkia käytetään, kuka sitten? Iso-britannialainen säveltäjä John Barry kertoo Russellin ja Youngin kirjassa, että säveltäjän on tärkeää pystyä yllättämään ohjaaja, sen sijaan että tekisi vain niin kuin ohjaaja luulee haluavansa. Säveltäjän tulee löytää oma äänensä, oma musiikillinen DNA:nsa, jotta hyvin erilaisiinkin teoksiin painuu säveltäjän oma leima. (Russell & Young 2000, 81.) Koska ohjaajat harvoin ovat itse muusikoita, heidän voi olla vaikea kuvailla tai edes hahmottaa, millaista musiikkia nämä elokuvaan haluaisivat. Säveltäjälle ei makseta vain musiikin tuottamisesta, vaan myös ammatillisesta mielipiteestä – *sinä* olet musiikin ammattilainen.

### 2.2.2 Ideasta elokuvaan

Mistä säveltäjän työ alkaa ja mihin se päättyy? Kuinka aloittaa luova työ? Tässä kappaleessa käsittelen sitä, kuinka erilaisia vastauksia eri säveltäjillä on edellä mainittuihin kysymyksiin. Vastoin ainakin omia oletuksiani useat säveltäjät aloittavat säveltämisen jo käsikirjoitusvaiheessa. He sulattelevat ja maistelevat eri roolihahmoja ja luovat näin heille omat teemansa ennen soittimiseen kajoamista. Näin luotuja teemoja voidaan sovittaa ja sulauttaa yhteen kohtausten vaatimalla tavalla. Mikäli leikkausvaiheessa elokuvalle ei vielä ole sävelletty omaa scorea, saattaa leikkaaja käyttää väliaikaista raitaa

rytmittämään leikkausta ja edesauttamaan tunnelman luomista. Esimerkiksi *Titanicissa* (1997) James Cameron oli käyttänyt elokuvassa väliaikaisina raitoina irlantilaisen Enyan musiikkia, minkä jälkeen hän esitteli työn Hornerille. (Titanic: Music from the Motion Picture, Wikipedia 2012) Lopputuloksena oli yksi maailman myydyimmistä soundtrackeista. Väliaikaisen raidan käytössä piilee kuitenkin vaara: liian usein ohjaaja ja leikkaaja kiintyvät siihen niin paljon, että tulevat kuuroiksi elokuvan varsinaiselle scorelle. Tätä ilmiötä kutsutaan yksinkertaisesti nimellä ”*falling in love with the temp track*”-väliaikaiseen raitaan rakastuminen. Tällöin he odottavat säveltäjältä väliaikaisen raidan kanssa lähes yksi yhteen sopivaa teosta, mikä on tietenkin mahdottomuus. Kun säveltäjä esittelee oman scorensa, ohjaajasta voi tuntua, ettei score sovi ollenkaan jo täydelliseen leikkaukseen, eikä ole mitään verrattuna väliaikaiseen raitaan. Esimerkiksi Stanley Kubrick rakastui elokuvan *Avaruusseikkailu 2001* (1968) väliaikaiseen raitaan niin paljon, ettei yksinkertaisesti pystynyt katsomaan elokuvaa enää minkään muun musiikin kanssa. Siispä hän hylkäsi säveltäjän tekemät scoret.

Väliaikaisista raidoista voi kuitenkin olla myös hyötyä säveltäjälle. Esimerkiksi suomalainen säveltäjä Johnny Lee Michaels aloittaa teemojen hakemisen käyttämällä väliaikaisia raitoja leikkaukseen. Tällä hän hakee tunnelmaan sopivaa teemaa ja kuulee heti, mikä toimii ja mikä ei. Hän vihjaakin, että sävellys kannattaa aloittaa kuvasta, joka puhuttelee eniten. Michaelsin mukaan tunne on voimakas, kun kohdalle osuu kuva, johon kirkkaasti pystyy kuulemaan musiikin. (Saarela 2000, 101.) Kuvatusta kuvasta vasta heijastuu kuvaajan ja ohjaajan sielunmaisema. Tapoja aloittaa sävellystyö löytyy kuitenkin yhtä monta kuin tekijöitäkin. Tuomas Kantelinen on kertonut katsovansa elokuvan ensin yhden ainoan kerran. Saman tien alkaa sävellystyö, jotta hän pystyy pitämään elokuvaan tuoreet, katsojan silmät. Hän tekee myös elokuvan dynamiikasta itselleen graafisia kuvaajia, joista näkyy elokuvan vahvat ja vaimeat kohdat. (Saarela 2000, 141.) Suomalainen elokuväsäveltäjä Yari taas on sitä mieltä, ettei sävellystä kannata edes aloittaa, ennen kuin elokuvaan on lyöty kuvalukko, eli kun leikkausta ei enää muuteta. Vasta silloin säveltäjälle selviää elokuvan tunnelma; musiikki kumpuaa väreistä, siitä kuinka kuva soi jo yksinään. (Saarela 2000, 51.) On myös tilanteita, jossa säveltäjä on jo viimeistellyt sävellyksensä johonkin kohtaukseen. Sitten ohjaaja ja leikkaaja päättävätkin vielä hieman hioa leikkausta ja muutama ruutu putoaa tai lisääntyy – tällöin sävellys pomppaa pois uriltaan, eikä pieni uudelleensijoitus auta. On sävellettävä uudestaan. Iso-britannialaisen säveltäjän Michael Nymanin mukaan musiikki on selittämätöntä – ei voi oikein koskaan ennalta tietää, miltä se todellisuudessa kuulostaa kun sen lait-

taa kuvan rinnalle. Kuitenkin elokuvien leikkaus ilman musiikkia kestää jopa puoli vuotta. Tämä asettaa säveltäjän melko epäreiluun asemaan, sillä musiikin sijoittamiselle jää noin kuusi päivää aikaa. Lopputulos voi olla joko mahtava tai surkea. (Russell & Young 2000, 99–100.) Joissain tapauksissa elokuvamusiikin sävellys jo ennen kuvausvaihetta voi olla myös käytännöllinen, elokuvaa kun voidaan markkinoida rahoittajatahoille käsikirjoituksen, kuvakäsikirjoituksen, lavastusluonnosten ja musiikin avulla.

### 2.3 Leikkaus ja sävellys työkaluina

Monet säveltäjät mainitsevat, että elokuvamusiikki on työkaluna kuin leikkaus. Se voi pilata hyvän leikkauksen ja elokuvan vain pienellä vaivalla: huono musiikki jää katsojan mieleen. Se ei kuitenkaan voi täysin pelastaa huonoa elokuvaa, mutta se voi toimia ikään kuin laastarina. Se voi häivyttää pieniä kauneusvirheitä ja sumentaa elokuvan heikkouksia. Suomalaisen säveltäjän Heikki Valpolan mukaan elokuväsäveltäjä on onnistunut, mikäli katsoja ei ajattele, että musiikin on joku säveltänyt, vaan se ikään kuin leijailee ilmoille elokuvasta syntyen (Saarela 2000, 41). Danny Elfman kertoi huomanneensa, että hänellä oli kyky saada musiikki vain kuulostamaan siltä, ettäokuva olisi leikattu musiikkiin. Onnistuneen väliaikaisen raidan tulisikin kuulostaa juuri siltä (Russell & Young 2000, 148). Säveltäessään Orson Wellesin *Citizen Kanea* (1941) Bernard Herrmann yllättyi siitä, miten paljon tilaaokuva antoi musiikille tilaa hengittää. Tavallisen taustamusiikin sijaan Herrmann sävelsikin kokonaisen teoksen, jossa toistui koko draaman kaari yhtenä osana elokuvan dramaturgiaa. Welles inspiroitui teoksesta niin, että leikkasikin elokuvan sopimaan musiikkiin. (Russell & Young 2000, 13.)

Lukioaikani otin elokuvakurssin koulussamme. Kuvataiteen opettajamme opetti leikkauksesta, että kutakin kuvaa saisi kestää korkeintaan kolme sekuntia. Maailman suurin vale nieltiin pureskelematta ja leikkasimme kaikki pätkämme orjallisesti kolmeen laskien. Elokuvaa leikatessa tulisi aina muistaa, ettei skarvin tule tapahtua ilman syytä. Säveltämiseen pätee sama perussääntö: leikkaus sinänsä ei ole säveltäjän kannalta tärkeä, vaan nimenomaan leikkauksen syy. Säveltäjän ei siis tule seurata itse leikkauksen rytmisiä, vaan tukea kohtauksen dramaturgiaa. Joskus sävellys voi jopa muokata kohtauksen dramaturgiaa valmiin leikkauksen jälkeenkin. Muutama säveltäjä on jopa harmitellut, että he joutuvat usein korjailemaan leikkaajien tekemiä rytmivirheitä ja epäonnistuneita leikkauksia musiikilla. Kuten mainitsin, huono musiikki saattaa pilata hyvän elokuvan.

Se saattaa hidastaa toimintaa kohtauksissa, joissa sen ei kuuluisi sitä tehdä ja sitä vastoin nopeuttaa hidastempoiseksi tarkoitettuja kohtauksia. Puolalainen elokuvasäveltäjä Bronislau Kaper on sanonut, että ”vasta tällaisten seikkojen ymmärtäminen ja huomiointi tekee säveltäjästä säveltäjän”. (Saarela 2000, 25.) Jos musiikinteko tuntuu vaikealta, se johtuu Yarin mielestä siitä, että elokuvassa itsessään on jotain vialla. Joko se on leikattu huonosti tai näyttelijäntyo ei toimi. Yarin mielestä elokuvaan voi laittaa miltei mitä musiikkia tahansa, kun se on hyvin leikattu. (Saarela 2000, 52.)

## 2.4 Säveltäjän ja leikkaajan workflow

Vaikka sävellystyö aloitetaan usein jo ennen leikkausta, se ei välttämättä tarkoita, että säveltäminen vaikuttaisi millään tavalla leikkaukseen. Leikkaus usein määrittelee sävellyksen. Moni säveltäjä on huomannut olevansa pulassa, kun online -kopiosta yllättäen poistetaan ruutu tai pari. Koko musiikin rytmi sotkeentuu, varsinkin jos on haluttu osua tiettyyn kuvaan. Tällöin säveltäjille saattaa jäädä vain yksi yö aikaa korjata musiikki lopulliseen muotoonsa. Saumattomaan yhteistyöhön säveltäjät ja leikkaajat usein pyrkivät, sillä se helpottaa molempien työskentelyä sekä vaikuttaa elokuvan lopputulokseen. Kun kommunikointi on koko tiimillä kunnossa, asiat luistavat. On kuitenkin ohjaajasta riippuvaista, missä työjärjestyksessä hän haluaa elokuvan tehdä. On varsin yleisempää toimittaa säveltäjälle leikattu elokuva, ellei ole jotain aivan erityistä syytä, kuten Kieslowskilla omien musiikkiin näyteltyjen elokuvien kanssa.

Kappaleessa 2.2 mainitsin, että monet leikkaajat käyttävät leikatessaan väliaikaista raitaa. Se on harvoin säveltäjän tekemä, vaan se on jokin leikkaajan löytämä lähdemusiikki, jota hän käyttää päästäkseen kuvan tunnelmaan ja rytmittämään leikkausta. Kuten mainittu, väliaikaisen raidan käyttäminen on suuri riski säveltäjälle, sillä hänen työnsä hankaloituu ja voi olla jopa turhaa. Asian korjaamiseksi säveltäjä voikin itse antaa leikkaajalle ennen leikkauksen alkua väliaikaisen raidan, jotta leikkaaja pystyy leikkaamaan elokuvan säveltäjän tulkitsemaan rytmiin. Tällöin ero väliaikaisen ja säveltäjän tekemän musiikin välillä kuroutuu mahdollisimman pieneksi. Arttu Salmi toteaa opinnäytetyössään (2009) että leikkaajalle itselle merkityksellisen musiikin valinta väliaikaiseksi raidaksi voi johtaa harhaan ja vuotaa dramaturgian päälle. Musiikin aiheuttama tunnelataus vaikuttaa automaattisesti leikkaajan tekemiin ratkaisuihin ja täten hän menettää hallintansa leikkaukseen. Se voi myös aiheuttaa katsojassa täysin päinvastaisen reaktion, mi-

käli väliaikainen raita säilyy elokuvan lopulliseen versioon. Tunnetuilla kappaleilla on kuitenkin aina oma henkilökohtainen tunnelatauksensa jokaiselle katsojalle. Jussi-palkittu leikkaaja Kauko Lindfors sanoo Salmen opinnäytetyössä (2009, 34):

”Musiikki määrittää aikaa. Se myös välittää tunteita, jotka voivat olla katsojasta riippuen erilaisia. Varsinkin biisien käyttö voi olla harhauttavaa: sama biisi, joka muistuttaa minua ensisuudelmastani voi jollekin toiselle tuoda mieleen mummin kuoleman.”

Ei voida siis siirtää vastuuta tunteen välittämisestä jo olemassa olevalle kappaleelle. Tietyn tunnelman ja tunteen nouseminen katsojalle pitää pedata leikkauksella, mikäli aiotaan käyttää lähdemusiikkia myös lopullisessa elokuvassa. Tähän säveltäjä voi vaikuttaa ainoastaan sovituksella. Omassa lopputyöelokuvassani *Hyvästi jää* sovitin kappaleen 'Varpunen jouluaamuna' (san. Sakari Topelius, 1859, suom. Karl Adolf Hougberg, säv. Otto Kotilainen, 1913) uudelleen. Kappale on vanha, herkkä joululaulu, joka varmasti herättää jokaisessa erilaisia tunteita ja muistoja. Yritin kuitenkin tehdä sovituksesta riittävän erilaisen, jotta musiikki kumpuaisi nimenomaan meidän elokuvastamme, eikä niinkään siten, että katsoja ajattelisi elokuvan juonen jäljittelevän laulun tarinaa, vaikka elokuva onkin adaptaatio laulun sanoista. Katsomiskokemuksen jälkeen katsoja saisi ajatella mitä vain, tehdä pohdintoja ja yhdistellä teemoja elokuvan ja laulun välillä, mutta mikäli katsoja hyppäisi elokuvan otteesta kesken kaiken omiin muistoihinsa, olisin jo menettänyt tämän huonolla kerronnalla – se ei missään nimessä ollut tarkoitukseni.

## 2.5 Säveltäjän ja äänisuunnittelijan reviirit

Elokuvasäveltäjät kiroavat äänisuunnittelijoita usein siitä, että kuvassa asiaan tai esineeseen liitetään siitä lähtevä ääni valtavana ja usein liioitellun realistisena. ”Loppumiksuksessa tulee säveltäjän ominaisuudessa huomauteltua, että 'okei, kyllähän tuossa kuvassa menee juna, ja hyvin kuuluukin, että juna menee'! Mutta eihän siitä ole kohtaauksessa kyse, voi herranjumala”, Johnny Lee Michaels sanoo (Saarela 2000, 94). Ääniefekti siis imee sävellystä, kun ääniefekti ei vaikuta dramaturgiaan. On kuitenkin muistettava, että äänisuunnittelija tekee äännet ilman musiikkia. Hän ei siis voi olettaa, että äänellisesti huonosti toimiva kohtaus pelastuu säveltäjän käsissä. Siispä äänisuunnittelija tekee elokuvan alusta loppuun toimivaksi niin, että se toimii ilman musiikkia –

onhan elokuvan idean tultava esiin silloinkin, kun elokuvasta mykistää ääniraidan kokonaan. Sitä vastoin pelkän ääniraidankin olisi välitettävä tarina omana teoksenaankin.

Äänisuunnittelijoiden kuvaan ripustamat efektit saattavat tarpeellisuudestaan huolimatta aiheuttaa säveltäjille ongelmia. Esimerkiksi ambulanssin ääni on syytä kuulua, mutta perinteinen ”piipaa” soi tietyllä sävelkorkeudella ja sotkee siksi musiikin. Siksi onkin parempi käyttää amerikkalaistyylistä ”viiuuu” hälytysääntä. Sama pätee ambiensseihin: jos se toistaa melodiaa tai luo itsessään sävelkorkeuden, säveltäminen siihen päälle voi olla joskus lähes mahdotonta. (Saarela 2000, 94.) Joskus säveltäjät saattavat kuitenkin integroida kuvasta tulevaa ääntä musiikkiin, esimerkiksi Johnny Lee Michaels on käyttänyt musiikissaan laivan tutkaääntä ja puhelimen varattu-piippausta (Saarela 2000, 102). Se ei kuitenkaan tarkoita, että säveltäjän olisi tarkoitus integroida oma sävellyksensä äänisuunnittelijan työstämään ambienssiin. Ehkä juuri näistä syistä olisikin tarpeen suunnitella äänimaailma yhdessä äänisuunnittelijan kanssa jo ennen työn aloitusta ja kommunikoida myös prosessin aikana. Loppumiksaaja lopulta päättää, miltä elokuva kuulostaa. Äänisuunnittelijankin tekemät ratkaisut ovat osa elokuvan dramaturgiaa, eikä niistä tingitä ilman pätevää syytä.

### 3 ELOKUVASÄVELLYKSEN PERUSTEET

#### 3.1 Musiikin merkitys elokuvassa

Kuinka moni astuu ulos elokuvateatterista keuhuen ensimmäisenä elokuvan musiikkia, analysoi sitä syväluotaavasti ja menee katsomaan elokuvan uudestaan vain musiikin takia? Ehkä vain hyvin äänellisesti orientoituneet ihmiset saattavat kiinnittää huomiota elokuvan sointiin muita osioita enemmän, mutta elokuvassa musiikin ei ole tarkoituksaan näytellä pääosaa tai hypätä ulos kankaasta tajunnanräjäyttävästi. Se voi joskus nousta elokuvassa pintaan, mutta pääasiallisesti sen tulee tukea tarinaa ja joskus jopa ennakoida sitä; musiikilla voidaan varoittaa uhkaavasta vaarasta, mistä elokuvassa ei vielä tiedetä. Se voi myös opastaa katsojaa reagoimaan yllättävään asiaan odotetulla tavalla, esimerkiksi hämmentävää kommenttia voi seurata joko komediallinen tai surua heijasteleva musiikki. Tässä kappaleessa selvitetään, miksi elokuva tarvitsee musiikkia.

Musiikki voi siis alitajuisesti katsojan huomaamatta vihjata tarpeellista taustatietoa tarinan ympäristöstä, aikakaudesta ja tilanteesta, roolihenkilön asemasta ja tyylilajista. Romanttinen musiikki kahden ihmisen hiljaisessa kohtauksessa luo näiden välille rakkautta, uhkaava musiikki taas jännitteen. Ilman musiikkia voi joskus jäädä epäselväksi, mikä tunnelma kohtauksessa vallitsee. Näennäisesti hyppy mykkäelokuvista nykypäivään on siis päätähuimaava, koska oletetaan, että 1920-luvulla mykkäelokuvissa käytettiin musiikkia vain peittämään projektorin hurina ja katsojien aiheuttama ylimääräinen melu. Ennen kaikkea elokuvan tekijät pelkäsivät hiljaisuutta vielä äänen tullessa elokuvaan, joten hiljaiset kohtaukset täytettiin luonnollisesti musiikilla (Elokuvamusiikki, www-sivut, 2006). Rick Altman kirjassaan *Silent Film Sound* kuitenkin väittää, että jo 1910-luvulla olisi elokuvateollisuudessa huomattu musiikin kantava vaikutus dramaturgiassa ja pyritty käyttämään musiikkia elokuvassa myös kerrontaa tukevana elementtinä (Altman 2004). Koska musiikilla on kautta aikojen ollut tunteita heijastava vaikutus, olisi erikoista, jos Altman olisi väärässä. Liikkuvan kuvan ja musiikin yhteisvaikutus katsojan tunnekokemukseen on varmasti huomattu jo hyvin varhaisessa vaiheessa.



### 3.2 Elokuvamusiikin teemasanasto

Teemasanaston läpikäynti on tärkeää opinnäytetyöni kannalta siten, että tulen käyttämään casen läpikäynnissä elokuvasävellyksen sanastoa. Seuraavassa käsitellään yleisimpiä nimityksiä ja tapoja käyttää musiikkia elokuvassa eri tavoin. Elokuvateollisuuden astuttua äänifilmin puolelle musiikkikin alkoi yleistyä ja sen myötä myös säveltäjät. Ensimmäiset elokuvasäveltäjät kehittivät elokuvamusiikin alalle *mood-* tai *leitmotif - tekniikan*. Sillä mukaillaan elokuvan tunnelmaa sille sopivimmalla musiikilla, joka säveltäjän mielestä parhaiten sopii kunkin kohtauksen tunnelmalliseen lataukseen. Selventävää musiikkia kohtauksessa kutsutaan *polaroinniksi*. Sen tehtävänä on luoda kohtaukseen tietty tunnelma, kun katsoja ei itse pysty päättämään kohtauksen tunnelmallista sisältöä. Mikäli kuvan informaatio on riittävää, mutta musiikkia on silti käytetty vahvistamaan katsojan tieto, elokuvamusiikin tyyliisuuntausta kutsutaan *parafraasiksi*. Se myötäilee elokuvan tunnelmaa ja vahvistaa kuvan herättämiä ajatuksia. Täysin ruuduntarkan, toimintaa mukailevan elokuvamusiikin käyttöä kutsutaan *mickey-mousingiksi* tai *underscore* (suom. alleviivaus) – tekniikaksi (Elokuvamusiikki, www-sivut, 2006). Elokuvamusiikin syntyaikoina mickey-mousing oli hyvin yleistä, mutta nykyään sen koetaan olevan tahattoman komediallista ja sen voidaan jopa olettaa aliarvioivan katsojaa. Toiminnan iskuntarkka seuraaminen musiikilla on tuttu vanhoista Disney-piirretyistä, mistä sen nimityskin on peräisin. Sitä vastoin neljäs elokuvamusiikin perustyyliisuuntaus on *kontrapunktin* käyttö. Se tarkoittaa kohtauksen vastapainottamista täysin päinvas- taisella tunnelmalla ladatulla musiikilla, kuin mitä kohtaus kuvallisesti antaisi ymmärtää. Esimerkiksi verta lentävässä taistelukohtauksessa voisi kuulla kauniin, eterisen klassisen kappaleen.

Usein kuullaan puhuttavan elokuvan tunnussävelmästä. Elokuvassa voi kuitenkin esiintyä useita musiikkikappaleita, ja ne voivat olla enemmän tai vähemmän juuri kyseistä elokuvaa varten sävellettyjä. Elokuvaa varten sävelletty teemamusiikki, joka muuntautuu elokuvan edetessä tunnelman mukaan, on nimeltään *score*. Ei-elokuvaan-sävellettyä musiikkia kutsutaan *sourceksi* eli lähdemusiikiksi ja se voi olla esimerkiksi kaupallista tai katalogimusiikkia. Myös elokuvan alkuteksteissä soi usein musiikki. Se määrää elokuvan kieliopin, eikä sitä voi enää muuttaa. Kieliopista katsoja pystyy päättämään elokuvan tyylin; uhkaavalla alkutekstimusiikilla viitataan elokuvan olevan jännittävä. Iloisen ja tanssahtelevan alkutekstimusiikin siirtyminen ensimmäisen kohtauksen tappo-

toimintaan jättää katsojalle hämmentävän tunteen ja se pahimmillaan vie katsojan huomion pois kuvan varsinaisesta sisällöstä. Alku- ja lopputeksteissä soiva musiikki tai melodia, *main title music*, voi olla elokuvan sisälläkin toistuva teema.

Havainnollistamisen avuksi otamme esimerkin. Vaikkei olisi eläessään katsonut yhtäkään kokonaista *Bondia*, tunnistaa *James Bond* -elokuvista tutun melodian varmasti. Tämä on elokuvan score, eikä se soi *James Bond* -elokuvien lopputeksteissä. Tunnetusti jokaiseen Bond-leffaan on sävelletty oma main title music, mutta elokuvan teemaa mukaileva klassinen melodia on *James Bond* -elokuvien score. Tässä tapauksessa esimerkiksi *007 ja kultainen silmä* -elokuvassa (1995) soiva Tina Turnerin esittämä ”*Golden Eye*” on elokuvan *main title music*, mutta scorena pysyy yhä *James Bond 007 Theme Tune*. Sitä vastoin *Titanic*issa toistuva teemamusiikki on kauttaaltaan James Hornerin säveltämää scorea, siis elokuvaa varten sävellettyä teemamusiikkia.

Source- ja scoremusiikki voi olla myös diegeettistä tai ei-diegeettistä. Diegeettisen musiikin äänilähde on havaittavissa: se voi olla elokuvassa oleva radio tai orkesteri. Eidi-geettinen tarkoittaa siis luonnollisesti päinvastaista, äänilähdettä ei ole havaittavissa, milloin musiikki on ikään kuin elokuvan ulkopuolelta soivaa. Katsoja tietää kuitenkin yllättävän paljon elokuvien kulttuurista, ajattelematta milloinkaan näin teoreettisesti elokuvan tematiikkaa.

Voisi ajatella, että jokaiseen hyvällä maulla varustettuun elokuvaan, jossa musiikilla on ratkaiseva rooli, on sävelletty teemamusiikki. Hyvin monet säveltäjät käyttävät joko omasta tai ohjaajan tahdosta tätä metodia, jota kutsutaan myös Wagnerin leitmotif-teknikaksi (suom. johtoaihe). Teemamusiikin tehtävänä on myötäillä elokuvan kuvallista kerrontaa toistaen musiikillista teemaa, mutta tunneskaalaa mukailen. Samaa teemaa voi siis käyttää sekä romanttisessa, että pelottavassa kohtauksessa. Näin katsojalle annetaan pieniä vihjeitä pitkin elokuvaa tulevista tapahtumista; teemalla on voitu esimerkiksi luoda tietyille roolihahmolle oma leimansa. Tällainen pienin mahdollinen teemaa mukaileva karakteristinen ele on nimeltään *gestus* (Saarela 2000, 75). Se voi olla pieni kiekkaus puupuhaltimesta tai vaikkapa ksylofonin sävel. Katsojan ei tarvitse erikseen muistaa roolihenkilöille kuuluvia gestuksia, vaan ne painautuvat katsojan tajuntaan huomaamatta. Gestuksella voidaan esimerkiksi vihjata, kuka tulee huoneeseen. Seuraava, isompi muoto gestuksesta on melodia. Sillä voidaan jo ennakoida tapahtumia, mutta

se vaatii enemmän aikaa muodostuakseen. On sanottu, että kun säveltäjä on säveltänyt onnistuneesti, sokea ihminen osaa elokuvaa katsoessaan määritellä, kuka kuvassa on.

Elokuvan julkistamisen jälkeen lanseerataan DVD- ja Bluray-kopioiden lisäksi myös elokuvassa soivasta musiikista koostuva soundtrack. Nykyään elokuvien soundtrackeja myydään Yhdysvalloissa jopa miljoonia – Titanicin soundtrack myi 11 miljoonaa ja *Leijonakuningas* (1994) kymmenen miljoonaa (Russell & Young 2000, 9). Kaikkien aikojen myydyin soundtrack on kuitenkin elokuvasta *Bodyguard* (1992), jonka levyjä myytiin 16 miljoonaa kappaletta (Best Selling Movietracks of All Time, www-sivut 2010). Amerikassa säveltäjät ovat jopa niin pinnalla, että innokkaimmat fanit ovat perustaneet fanisivuja ja heidän tekemisiään seurataan ahkerasti mm. *Film Score Monthly* – aikakauslehdessä (Russell & Young 2000, 9). Nykyään soundtrackin myyntiä ennakoidaan Yhdysvalloissa jo nimenomaan elokuvan suunnitteluvaiheessa, jolloin laskeetaan eri lähteistä saatava tuotto elokuvan valmistumisen jälkeen mukaan budjettiin jo ennakkotuotannossa.

### 3.2.1 Elokuvamusiikin rakenne

Seuraavassa kappaleessa käsitellään sitä, miten musiikki elokuvassa rakentuu ja miten sen tekniset ominaisuudet vaikuttavat elokuvan dramaturgiaan. Elokuvamusiikki eroaa itsenäisestä kappaleesta siten, ettei sen tarvitse noudattaa juuri mitään kaavaa. Sen ei tarvitse alkaa mistään, eikä sen tarvitse selkeästi loppua mihinkään. Useimmiten musiikki lopetetaan kohtauksessa avonaiseen sointuun ja se jätetään ikään kuin leijumaan seuraavaa kohtausta varten – se siis harvoin *päättää* mitään. Musiikki ei saisi kohtauksessa myöskään loppua skarviin, vaan sen tulisi liukua kauniisti skarvin yli seuraavan kohtauksen alkuun. Elokuvasa kohtauksen tulisi olla jatkumoa toisistaan, saumaton tarina.

Musiikin määrää elokuvassa on katsojan vaikea arvioida, sillä usein musiikki soi huomaamatta, etenkin silloin kun se sulautuu yhteen elokuvan kuvakerronnan kanssa. Todellisuudessa musiikkia on elokuvassa kuitenkin tyytilajista riippuen neljäsosasta jopa puoleen elokuvan kokonaiskestosta, mikä kuulostaa verrattain melko paljon. Esimerkiksi elokuvassa *Rukajärven tie* (1999) musiikkia on elokuvasta yhteensä 40 minuuttia, mutta ohjaaja Olli Saarela sanoi koekatselun jälkeen musiikin tuntuneen soivan koko

elokuvan läpi, sillä se soi hänen korvissaan vielä pitkään elokuvan päättymisen jälkeenkin (Saarela 2000, 94).

Elokuvamusiikin voisi ajatella sijoittuvan kuvaan jopa fyysisesti. Sen voi tuntea olevan alla, päällä, edessä tai kuvan takana. Tämän voi kukin kokea omalla tavallaan ja se on absurdi käsitys, mutta kysyttäessä musiikin voi silti kokea sijaitsevan fyysisessä paikassa suhteessa kuvaan. Esimerkiksi mainosjingleissä musiikki on yleensä sävelletty olemaan kuvan päällä niin, ettei kuvan ja musiikin välissä ole yhtään tilaa. Niiden tarkoitus onkin nimenomaan ohjata katsojan huomio vain tiettyyn pisteeseen. Sen sijaan varsinkin taiteellisimmissa elokuvissa musiikin ja kuvan väliin jää niin paljon tilaa, että katsojan täytyy se itse psykologisilla keinoillaan täyttää. Näin katselukokemuksesta tulee yksilöllinen (Russell & Young 2000, 128).

### 3.2.2 Tekniikat ja teknologian kehitys

Seuraavassa käsittelen säveltäjien käyttämiä tekniikoita ja ohjelmistoja, jotka ovat tulleet säveltäjien käsittelyyn vasta 1980-luvulla. Onko tietokonepohjainen ohjelmisto helppotus vai luovuuden tiellä oleva kapistus? Onko tekniikan kehitys johtanut siihen, että jokainen voi ryhtyä säveltäjäksi, jolloin tämä näkyy myös työn laadussa?

Ennen nykyaikaisten studio-ohjelmien ja käyttöjärjestelmien syntyä säveltäjä joutui aloittamaan työnsä aina puhtaasti mekaanisesti – säveltäjän työ kun oli vielä vuosikymmen sitten raakaa matematiikkaa. Koska kuvan ja musiikin tuli jollain lailla toimia myös ajallisesti ja rytmillisesti yhteen, käyttivät elokuvamusiikin ammattilaiset hyödykseen amerikkalaisten kehittämää *Click Bookia*. Click Book on taulukoita sisältävä kirjanen, josta säveltäjä voi tarkistaa musiikin tempojen, nuottiarvojen ja ajan suhteet. Esimerkiksi määrittämällä musiikin keston ja iskut säveltäjä pystyy kirjan avulla saamaan arvon tempolle (Getting the Score, www-sivut, 2008). Sekvensserit automaattisine las-kutoimituksineen helpottivat säveltäjien työtä, mutta nykyään monimutkaisen järjestelmän on korvannut teknologia. Esimerkiksi jo 1996 lanseeratussa kotistudio-ohjelmisto Steinberg Cubase 3.0:ssa oli jo oma raita videotiedostolle, jolloin säveltäjä pystyi jo kirjaimellisesti säveltämään kuvaan (Steinberg Cubase, www-sivut). Tänä päivänä mahdollisuudet kuvan ja äänen suhteen ovat teknologian huippunopean kehittymisen ansiosta moninkertaistuneet.

Amerikkalaisen elokuvasäveltäjä Elmer Bernsteinin mielestä teknologian kehitys on saanut aikaan sen, että kuka tahansa voi alkaa säveltää. Hän näkee tämän huonona asiana, sillä ennen elokuvasäveltäjäksi tultiin vain seuraamalla aikansa suuria elokuvasäveltäjiä. Mahdollisuus oppia alan taitajilta on siis pienentynyt. (Russell & Young 2000, 38.) On totta, että jokaisen olisi hyvä oppia kokeneemalta. Mutta mielestäni oman tavan oppii vain kokeilemalla itse – onhan joku ollut se pioneerikin. Voisin kuvitella, että Bernsteinin mietteessä piilee hieman katkeruutta. Kun on itse joutunut käymään pitkän tien ammattilaisuuteen, on varmasti hämmästyttävää, että joku voisi syntyä ”säveltäjäksi” yhdessä yössä. Parhaimmillaan tämä oman tien kulkeminen johtaa uusiin kokeiluihin ja uusiin suuntauksiin – gurujen ihannoiti johtaa aina enemmän tai vähemmän imitointiin. Onko mitään väliä sillä, kuinka pitkään olet tehnyt työtäsi, jos olet siinä hyvä? Amerikkalainen Jerry Goldsmith oli sanonut oppilailleen, ettei hän voi opettaa heitä säveltämään elokuvaan. Hän voi tehdä asian toisin kuin joku muu, eikä hän osaa kertoa miksi hän milloinkin tekee mitään. Se vain tapahtuu, se on tunne. (Russell & Young 2000, 69.) Olisi ollut kiinnostava käydä jo edesmenneen Goldsmithin luenolla kuulemassa, mitä hän sitten opettaa. On täysin ymmärrettävää, ettei ketään pysty opettamaan luovaksi – on kuitenkin myös täysin eri asia opettaa, *miksi* asioita tehdään niin kuin ne tehdään. Siinä piilee luovan alan opetuksen idea: opettaa, miten käytetään luovuutta hyödyksi ja kanavoida taiteellinen näkemys.

## 4 CASE: HYVÄSTI JÄÄ

Casena ja itse tutkimustyönäni säveltäjän ja leikkaajan kaksoisroolista käytän helmikuussa 2013 kuvattua lyhytelokuvaa *Hyvästi jää*. Lyhytelokuvassa työnkuvaani kuului siis leikkaus sekä sävellys. Sain itse sanella, miten työnkuvat hoitaisin. Tutkin, miten roolit jakaantuivat ja kumman roolin nimissä tein kunkin ratkaisun. Elokuva tulee katsottavaksi Vimeo-videopalveluun.

Lyhytelokuva on kertomus nuoresta naisesta, Eevasta ja traumaattisesta tapahtumasta hänen menneisyydessään, kun tämän pikkuveli hukkuu jäihin Eevan ollessa nuori. Elokuvan aikana Eeva käy läpi traagista tapahtumaa takaumien kautta, joita hänessä herättää uusi ystävä, vanha mies nimeltä Puttonen.

### 4.1 Suunnitelmat

Casen käsittelyn ensimmäisessä kappaleessa havainnollistan niitä suunnitelmia, joita tuli tehdä ennen elokuvan kuvauksia ja ennen kaikkea jälkituotantoa. Suunnitelmat olivat välttämättömiä paitsi itselleni, myös muulle työryhmälle. Niiden avulla pystyin havainnollistamaan ohjaajalle ajatuksiani ja hieman organisoimaan jälkitöiden aikatauluja. Käyn läpi lyhyesti suunnitelmien sisällöt, jotta pystyn konkreettisesti osoittamaan, miten ja miksi käytäntö muutti ennakkosuunnitelmia. Seuraavat suunnitelmat oli tärkeä tehdä:

#### 1. Workflow-suunnitelma

- Missä järjestyksessä työt tehdään?
- Millä työasemilla ja missä työ tehdään?

#### 2. Musiikillinen suunnitelma

- Mitä soittimia
- Minkälaista musiikkia
- Mihin kohtaan elokuvaa musiikkia tarvitaan

#### 3. Säveltäjän ja äänisuunnittelijan suunnitelmat

- Missä menee reviirit?

- Paljonko äänisuunnittelija haluaa vaikuttaa musiikkiin?

#### 4.1.1 Workflow-suunnitelma

Tätä projektia varten tuli miettiä, missä järjestyksessä työvaiheet suoritettaisiin. Valmista mallia näiden kahden työvaiheen yhdistämiseen ei ole, joten minulla oli mahdollisuus päästä kokeilemaan ja tutkimaan kaksoisroolin workflown suunnittelua. Kuten olen maininnut, jotkin ohjaajat jopa kuvaavat elokuvansa valmiiksi sävellettyyn musiikkiin. Tässä tapauksessa se oli kuitenkin pois suljettua. Ohjaajasta riippumatta jäisi kuitenkin omaksi ratkaisukseni päättää, miten jälkityöprosessit jakaisin. Loin kolme eri tapaa suorittaa työvaiheet. Ensimmäisessä vaihtoehdossa kuvataan perinteisempi workflow niin, että sen tekisi kaksi eri henkilöä tuotannon eri vaiheissa.

##### VAIHTOEHTO 1



Toisessa ratkaisussa säveltäisin ensin ja leikkaisin elokuvan sopimaan musiikkiin (vaihtoehto 2). Olisi kuitenkin lähes täysi mahdottomuus arvailla, minkä näköinen elokuvasta tulisi. Vaikka musiikillisessa suunnitelmassa musiikin cuet olivat jo paikallaan ja musiikki suunniteltu soittimiseen, musiikin tulisi kummuta kuvasta, kun kyseessä ei ole musikaali. Tämän vaihtoehdon hylkäsin saman tien.

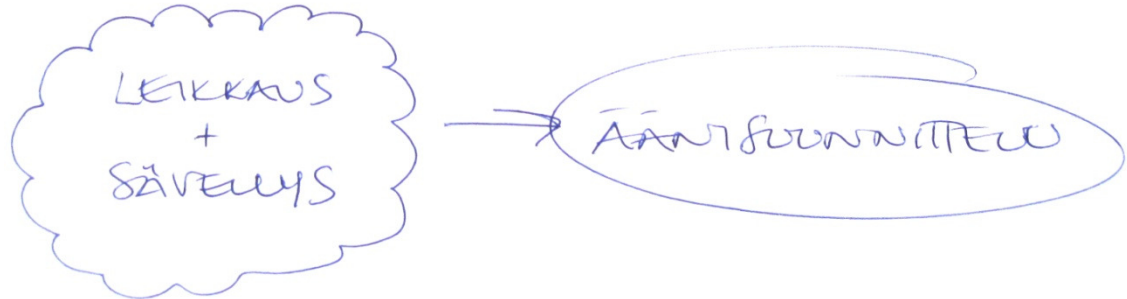
##### VAIHTOEHTO 2



Teoriassa päädyin ratkaisuun, jossa leikkaisin ja säveltäisin elokuvaa samanaikaisesti (vaihtoehto 3). Ideaali tilanne olisi sellainen, jossa vetäytyisin erämaahan leikkaamaan

ja säveltämään. Leikkaisin hiukan, säveltäisin hiukan. Miten tämä käytännössä tapahtuisi, selviäisi vasta prosessin edetessä.

### VAIHTOEHTO 3



Käytäntö kuitenkin puuttui peliin. Koska en omista omaa Final Cut Pro –pohjaista edittiä, yritin testaila erinäisiä open source NLE-ohjelmia (non linear editing). Kaikista järkevimmit osoittautui Lightworks, joskin isoine puutteineen. Muutaman päivän käyttöjärjestelmää opeteltuani en saanut siihen mitään tolkkua, mistä syystä päätin, etten lähde lopputyölläni harjoittelemaan. Haluaisin ehdottomasti leikata tämän Final Cutilla, mikä on itselleni tuttu ja turvallinen ohjelmisto. Tämä ajoi minut päättämään siihen, että leikkaisin työn ensin Tampereella ja siirtyisin puhtaaseen sävellystyöhön mökille.

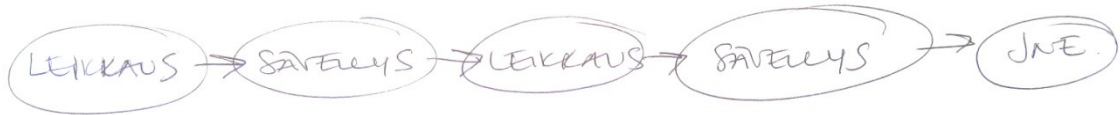
Toiseksi syyksi perinteisempään työjärjestykseen tuli se, että mielestäni mikään muu kuin leikkauksen syy ei saisi määrittää skarvia. En siis haluaisi musiikillisen epärytmin aiheuttavan leikkauksen tilannetta, jossa joutuisin mahdollisesti venyttämään tarpeettomasti kuvaa skarvin jommalta kummalta puolelta. Lisäksi uskon, että olisin menettänyt järkeni yrittäen integroida näitä kahta luovaa työtä. Kuin yrittäisi kuvata ja käsikirjoittaa elokuvaa samaan aikaan. Kolmas pätevä syy löytyi käytännöllisyydestä jälkituotannon työryhmän aikatauluihin; saatuaani leikkauksen valmiiksi äänisuunnittelija pääsisi käsiksi ääniin samanaikaisesti kun itse sävellän.

Liian tiukan leikkauksaika- ja aikataulutuksen johdosta jouduin kuitenkin lähtemään sävellystyöhön kesken kaiken. Leikkaus oli jonkinlaisessa muodossa, mutta ei missään nimessä valmis. Tämä puolestaan aiheutti sen, että ikään kuin vahingossa workflow muodostui täydelliseksi: pääsin säveltämään kuvan, mutta voisin musiikin edellyttämien tarpeiden mukaan myös muuttaa vielä leikkausta. Vielä senkin jälkeen pääsisin vielä muuttamaan



sävellystä ja niin edelleen. Aikataulullisesti tämä vaikutti ainoastaan äänisuunnittelijaan, jonka kanssa saimme kuitenkin asiat sopimaan. Ainoa haittapuoli ja hidastava tekijä tässä vaihtoehdossa on 50 km välimatka: edit sijaitsee Tampereella ja studio Orivedellä. Näiden kahden pisteen välinen ajelu ei kuitenkaan tällä kertaa sattunut olemaan ongelma. Niinpä lopullinen workflowsuunnitelma näytti jotakuinkin seuraavalta kuvaajalta:

#### VAIHTOEHTO 4



#### 4.1.2 Musiikillinen suunnitelma

Musiikillinen suunnitelma oli tärkeä tehdä, sillä se nopeutti sävellyksen aikataulua, eikä minun tarvinnut aloittaa tyhjästä. Musiikillinen suunnitelma vaikutti osaltaan myös leikkaukseen, sillä päässäni oli valmis tunnelataus musiikin suhteen jo leikkausvaiheessa. Seuraavassa käsittelen lyhyesti musiikillisen suunnitelmani sisällön. Jo vuosi ennen elokuvan kuvauksia olimme päättäneet, että minä leikkauksen lisäksi sävellän myös musiikit. Koska elokuvan käsikirjoituskin on adaptaatio kappaleesta 'Varpunen joulu-aamuna', koimme luonnolliseksi, että musiikkikin olisi sovitusta ja samplausta tästä teoksesta. Olen jo aiemmin monta vuotta sitten tehnyt kappaleesta oman versioni, joten koin mielenkiintoiseksi ja mielekkääksi tehdä sen vielä kerran. Ajankohtaan osui vielä sattumalta Johanna Kurkelan uusin albumi *Sudenmorsian* (2012), jota kuuntelin paljon. Erityisesti kaksi kappaletta levyltä tuntuivat omilta: 'Jotain kaunista ja hyvää' sekä 'Siinä nukut siinä'. Molemmat kappaleet henkivät lappimaista taikaa, joten mielessäni alkoivat heti takoa Lapin rummut myös meidän elokuvaamme. Nämä kaksi kappaletta tulisivat toimimaan inspiraationa itselleni koko elokuvan tuotannon ajan.

Puolivälistä ennakkotuotantoa musiikillinen teema vaihtui, kun elokuvan käsikirjoitus sai vaikutteita myös kappaleesta 'Maan korvessa' (san. Immi Hellén 1884, säv. Pekka Juhani Hannikainen 1898). Päätimme yhdessä ohjaajan ja käsikirjoittajan kanssa, että musiikillinen teema mukailisikin tätä kappaletta ja demot muutettiin. Musiikin soittimet ja tunnelma pysyivät samana, periaatteessa ainoastaan melodia muuttuisi. Vielä viimei-

seen käsikirjoitusversioon tuli suuri muutos, kun elokuvan päähahmo Eeva soittaisikin pianolla kappaletta 'Varpunen jouluaamuna'. Tällöin myös teema vaihtui takaisin alkuperäiseen suunnitelmaan, sillä lyhyessä elokuvassa ei olisi millään tilaa kahdelle suurelle teokselle.

Lappimaista tunnelmaa mukaillakseni tulisin käyttämään pääväriä luotaavana soittime-  
na selloa. Sellon ympärille rakentuisi erilaisista rummuista, jousisoittimista, sekä kir-  
kaasta pianosta koostuva tuki. Koska lähes kaikki soittimeni tulevat sampleina, se aset-  
taa tiettyjä rajoituksia, mutta ennen kaikkea laajentaa mahdollisuuksia – vaikka minulla  
ei ole ammattisoittajia käytettävissä, minun ei tarvitse silti osata *soittaa* selloa. Riittää,  
että tunnen soittimen, sen soinnin ja tiedän miten se käyttäytyy soitettaessa. Sama sään-  
tö pätee muihinkin soittimiin. Bassokuvion soittaminen samplena vielä onnistuu, mutta  
kitaran soinnin ja dynamiikan imitointi samplena on mielestäni paitsi rikos soitinta vas-  
taan, myös liki mahdotonta. Jos tulisi tarve soittaa kitaraa, minulla on onneksi jonkinnä-  
köistä taitoa siihen. Toinen vastaavassa asemassa oleva soitin oli piano, jonka sointi on  
itselleni kaikista instrumenteista tärkein. Tässä tapauksessa olin kuitenkin pakon saatte-  
lemana tilanteessa, jossa jouduin soittamaan myös pianon samplena. Uskon kuitenkin,  
ettei tavallinen katsoja huomaa merkittävää eroa pianon soundissa.

Ennen kuvauksia musiikille oli sovittu kaksi cueta: introon sekä yksi pitkä kokonaisuus  
Eevan pianonsoittokohtauksesta loppuun. Pianonsoittokohtauksessa soi luonnollisesti  
Eevan tapailema 'Varpunen jouluaamuna', joka soi eri muodoissa elokuvan loppukoh-  
taukseen asti, jossa Eeva näkee Puttosen jäällä. Tästä elokuvan loppuun lähtisi taas sco-  
re uudella sovituksella. Pianonsoittokohtaus oli päässäni selkeä; Eeva soittaa pianoa,  
jonka sointiin pikkuhiljaa yhtyy uusi soitin kerrallaan yltyen yhä suuremmaksi talon-  
mies Matin keskeytykseen asti. Juoksukohtauksessa musiikki taas nousisi nopeatempo-  
iseksi lyömäsoittimien ja mahdollisesti särökitaran komppauksen tukemaksi sel-  
lo/pianosoitannaksi. Eevan iskeytyessä avannon reunaan musiikki räjähtäisi suurielei-  
seksi heavy metalliksi ja jäisi ilmaan lepäämään Eevan havaitessa Puttosen. Loppuun  
kajahtaisi taas polaroivasti suurieleinen, mutta iloitseva musiikki.

### 4.1.3 Säveltäjän ja äänisuunnittelijan suunnitelmat

Olin siis yhdessä ohjaajan sekä äänisuunnittelijan kanssa sopinut yhteensä kahdesta cuesta musiikille: toinen alun inttoon ja toinen pianonsoittokohtauksesta elokuvan loppuun. Alun introssa soisi itse säveltämäni elokuvan score, johon on haettu kaukaa vaikutteita 'Varpunen jouluaamuna' -kappaleesta. Koska tulisimme äänisuunnittelijan kanssa osittain tekemään työtä päällekkäin, oli tärkeää sopia käytännön asioista etukäteen. Jo ennen kuvauksia puhuimme äänisuunnittelijan kanssa cuet musiikille, jotta hän osaisi varautua äänten kanssa näissä kohdissa. Eniten hän pelkäsi aluksi, että elokuvasta tulisi läpisoitettu, eikä äänisuunnittelulle jäisi lainkaan tilaa. Koska elokuvasta tuli viimeisen käsikirjoituksen myötä hyvin musiikillinen, läpisoitto kuitenkin vahvistui. Elokuvan dramaturgian vuoksi en voinut kuitenkaan tinkiä musiikin määrästä, joten äänisuunnittelu joutuisi elokuvassa valitettavasti näyttelemään musiikkia pienemmän roolin. Musiikkien luovutuksesta sovimme, että minä annan hänelle kappaleet aikakoodeineen, sekä vapauden miksata musiikkia vielä niin paljon kuin hän kokisi luontevaksi.

Äänisuunnittelijalle oli luvattu alkuperäisen suunnitelman (vaihtoehto 1) mukaan työ heti, kun leikkaus olisi valmis. Tällöin työ lähtisi samanaikaisesti äänisuunnitteluun ja leikkaukseen. Koska leikkaus kuitenkin venyi ja workflowsuunnitelma vaihtui vaihtoehto 4:ksi, äänisuunnittelijankin aikataulut venyivät. Se helpotti hänen työtään kuitenkin siinä mielessä, ettei hänen tarvinnut arvailla, mihin kohtiin musiikkia tulisi ja miltä se kuulostaisi. Äänisuunnittelija sai koko paketin kaksi kuukautta kuvauksista ja täten hänelle jäi aikaa äänisuunnitteluun vajaa kuukausi.

## 4.2 Säveltäjä kuvauksissa

Vaikka molemmat roolini olivat työnkuvaltaan pääasiallisesti jälkityöammatteja, oli pienen työryhmämme ja huonon ennakkosuunnittelun tuloksena se, että jouduin itse menemään kuvauksiin mukaan. Pian huomasin, että säveltäjän roolistani oli paljonkin hyötyä kuvauksissa. Vaikka leikkaajan objektiivisuus ei saisi kärsiä olemalla mukana kuvauspaikalla, yritin sulkea silmäni tuon ammatin näkökulmasta ja keskittyä olemaan kuvauspaikalla säveltäjä, joka syystä tai toisesta pyöri kuvauksissa. Seuraavassa kappaleessa kerron syitä, miksi tässä nimenomaisessa projektissa oli tärkeää, että säveltäjä on mukana kuvauksissa.

Meidän elokuvassamme päähenkilö soittaa pianoa diegeettisesti, mutta kaikissa elokuvissa tähän ei tietenkään ole syytä, jos kaikki musiikki on ei-diegeettistä. Olin tehnyt kuvauksiin ennalta demot Eevan tapailusta 'Varpunen jouluaamuna' -kappaleista, sekä melodiasta, että varsinaisesta suuresta soitannasta, jotta saisin iskut kohdilleen leikkausvaiheessa. Kuvauksissa pääsin siis vakoilemaan, että kappaletta käytettiin oikein, vaikka ohjaajan kanssa purnasimme aikamme kappaleiden soittamisen tärkeydestä kuvaustilanteessa. Ohjaaja ei ymmärtänyt, miksi sormitusten tempot olisi pakko lyödä nyt paikalleen ja minä en ymmärtänyt, mitä hän tarkoitti ajastamisen mahdottomuudella. Lopputuloksena kuitenkin soitimme kappaletta kuvausten aikana ja näin ollen Eevan sormet ja kehonliikkeet menevät jotakuinkin rytmissä. Näyttelijämme tosin ei ollut aikaisemmin koskenutkaan pianoon, joten myös tässä kohtaa läsnäolostani oli hyötyä. Opetin näyttelijälle muutaman helpon kohdan kappaleesta, sillä ohjaaja halusi kuvan, joka nousisi Eevan sormista tämän kasvoihin. Sainkin näyttelijän innostumaan pianonsoitosta ja kuvausten jälkeen hän osti itselleen pienen keyboardin – tätä kyseistä kuvaa en tosin koskaan käyttänyt. Elokuvassa Eevan sormia stuntaavat omani.

### 4.3 Ongelmia kommunikaatiossa

Koska musiikilliset termit ovat harvinaisia jokapäiväisessä puheessa ja sittenkin hyvin tulkinnanvaraisia, seuraavassa kerron esimerkin, miten kävi kun ohjaajalla, käsikirjoittajalla ja säveltäjällä oli eri miete sanasta *tapailu*. Kun kohta, jossa Eeva tapaili 'Varpunen jouluaamuna' -kappaleen melodiaa, oli saatu purkkiin, palasin lämpiöön. Käsikirjoittaja halusi myös kuulla demot, joita oli soitettu kuvauksissa. Melodiademon soittamisen jälkeen käsikirjoittaja hämmäntyi ja kysyi miksi olin tehnyt tuollaisen version. Luonnollisesti en ymmärtänyt kysymystä. Käsikirjoittaja oli kauhuissaan, sillä tämän melodian tapailun oli pitänyt olla vain niukasti tunnistettavissa olevaa *tapailua* melodiasta. Minä olin tehnyt täysin melodiaa mukailevan soiton. Tämä kaikki tuli minulle täytenä yllätyksenä, eikä ohjaaja ollut missään kohtaa maininnut tästä, vaikka käsikirjoittajan mukaan he olivat nimenomaan puhuneet asiasta. Käsikirjoittajan mukaan kontrasti löysän tapailun ja voimakkaan soiton välillä olisi suurempi ja tämä kävi tietysti myös omaan järkeen – mutta liian myöhään. Pienen molemminpuolisen avautumisen aikana huomautin, että tällaisista asioista tulisi nimenomaan sanoa säveltäjälle, eikä jättää ajatuksia palaveriin. Käsikirjoituksessa lukeva *tapailu* tarkoittaa minulle nimenomaan melodian soittamista yhdellä kädellä. Jollekin toiselle se tarkoittaa toista. Ohjaaja oli jos-

sain kohtaa unohtanut idean masentuneesta tapailusta, eikä nähnyt siinä mitään suurta vaaraa. Leikkausminäni oli myös huolissaan – vaikka soitanta ei olisi masentavaa, toivottavasti ohjaaja on tehnyt Eevan olemuksesta pianon penkillä löysän ja masentuneen. Tämän ongelman sain kuitenkin ratkaistua sillä, etten käyttänyt ainoatakaan kuvaa näyttelijän sormista soittamassa. Tein sävellysvaiheessa uuden tapailun, joka nyt oli enemmän käsikirjoittajan ajatusten kaltainen. Kaksoisroolistani oli hyötyä, kun sen kummempia muita häiritsemättä sain kiepautettua pienen yksityiskohdan paikoilleen. Tästä syystä on erittäin tärkeää ennen työn aloitusta käydä yksityiskohtaisesti yhdessä ohjaajan kanssa läpi sävellykseen liittyvä tematiikka – jollekin voi jopa olla epäselvää, mitä *melodia* tarkoittaa.

#### 4.4 Jälkituotanto

Varsinainen työni alkoi, kun kuvaukset oli saatettu loppuun. Oli aika muuttaa suunnitelmat työksi ja toteuttaa ajatuksissa olleet ideat. Tässä luvussa kerron, miten työ sujui, mitä havaintoja tein prosessin aikana ja mitä olisin voinut tehdä toisin. Suurimmat opit tässä tapauksessa koettiin nimenomaan jälkituotannon puolella.

Seuraavassa kuvassa esittelen taulukon avulla, mitä tuli ottaa kohtauksissa huomioon erityisesti kaksoisroolin kannalta. Taulukossa on esitelty työn tekniset huomiot, sekä elokuvan dramaturgillisesti merkittävät kohdat.

Elokuvan kohta ja kohtauksen nro	Leikkaamisen huomiot	Säveltämisen huomiot
<b>1. Eeva kävelee sillalle ja katselee jäätynyttä järveä</b>	Hankala leikata ilman musiikkia, sillä vain tunnekuvilla on merkitys leikkauksellisesti. Leikataan toisessa leikkauksivaiheessa uudestaan. Leikkaus viestii Eevan ahdistuksesta ja mystisestä järvestä.	Sävelletään itsenäisenä teoksena. Musiikilla yksi cue, kun kuva tarkentuu järven jäähän. Siinä tarkoitus osoittaa sekä musiikillisesti, että leikkauksellisesti paikan olevan merkittävä. Musiikki feidaantuu pois toistaen sellolla elokuvan teemamelodiaa.
<b>3. Eeva löytää hatun pöydän alta</b>	Single shot, ei erityisiä huomioita	Jännitysmusiikki myötäilee kuvaa. Hatun tultua kuvaan musiikissa cue, lyhyt musiikillinen ääniefekti.
<b>4. Eeva saa ensimmäisen takauman pikkuveljestään</b>	Millainen siirtymä kuvaan, pikkuvelikuvan kesto määritetään sävellystä varten. Single shot.	Kuvan kesto määritetty, musiikki myötäilee lyhyellä gestuksella. Musiikki viittaa pikkuveljeen mystisenä.

<b>3. Puttonen ilmestyy ja säikäyttää Eevan</b>	Tärkeää tuoda esiin Eevan ja Puttosen ensikohtaaminen ja molempien suhtautuminen tilanteeseen leikkauksella.	Edellisestä musiikista voi jäädä epäselvä tunnelataus. Käytetään musiikkia polaroivana, eli kerrotaan katsojalle tilanteen hyväntulisuus ja Puttosen vekkulimaisuus.
<b>5. Puttonen näkee talonmiehen tuomat lahjat</b>	Single shot, ei erityisiä huomioita	Käytetään samaa polarointia, kuin Puttosen ensimmäisessä kohtauksessa. Eli tähän Puttosen melodia. Voidaan myös jättää pois toisessa leikkauksenvaiheessa, jos nähdään ettei se toimi.
<b>7. Eeva soittaa Varpunen jouluaamuna -kappaleen tapailun</b>	Leikkaus tehtävä demon perusteella, jotta sormitukset osuvat kohdalleen. Leikkaus rauhallista ja tilanne tuodaan edellisestä kohtauksesta takaisin nykyaikaan selvällä tyylirolla.	Demon päälle sävellettävä uusi versio, jota voi viilata toisessa leikkauksenvaiheessa. Kappaletta rauhoitetaan vastaamaan leikkauksen rytmiä. Eeva keskeyttää soittamisen tiettyssä kohtaa kappaletta, mikä määrittelee sävellystä.
<b>10. Eeva aloittaa Varpunen jouluaamuna -kappaleen soittamisen</b>	Leikataan demon perusteella. Ei voi leikata lukkoon, sillä kappale keskeytyy talonmiehen saapuessa. Leikkaus äärimmäisen tunnelatautunut.	Sävelletään demon päälle. Keskeytyminen määrittäytyy kohtaan, joka soitannallisesti toimii parhaiten, sillä soittimet jäävät ilmaan. Musiikin tarkoituksena kantaa Eevan tunteet kohtauksen läpi.
<b>11.-13. Eeva tajuaa Puttosen karanneen</b>	Leikataan sävellystä varten tiettyyn rytmiin, jonka jälkeen leikataan uudelleen. Nopealla leikkauksella korostetaan Eevan paniikkia.	Kesto ja dramaturgia määritetty leikkauksessa. Kohtaus toimii ilman musiikkiakin, mutta musiikki vahvistaa. Eevalla on paniikki, mutta musiikki lataa jännitystä tulevaan kohtaukseen.
<b>14. Eeva juoksee Puttosen/pikkuveljen perässä</b>	Hankala leikata ilman musiikkia. Leikataan elokuvan dynamiikkaa ajatellen tiettyyn pituuteen. Nopeita leikkauksia ja epäselviä kuvia. Kohtauksessa tultava esiin hätä ja paniikki löytää etsittävä.	Leikkauksen rytmi ei toimi ajateltuun musiikkiin. Musiikki nopeuttaa kohtausta, mistä syystä unohdetaan leikkaus ja tehdään kappale itsenäisenä teoksena. Toisessa leikkauksenvaiheessa leikataan musiikkiin. Musiikki myötäilee paniikkia, mutta ennakoii hieman Eevan kohtaloa.
<b>15. Eeva saapuu avannolle.</b>	Leikkaus toimii ilman musiikkia, joten lyödään lähes lukkoon. Leikkauksellisesti tuodaan esiin Eevan hätä ja pidennetään elokuvan kerronnallista aikaa hypyleikkauksilla.	Musiikki myötäilee leikkauksen rytmiä. Sävelletään puhtaasti kuvan päälle. Musiikki soi lähes kontrapunktisesti, mikä tekee kohtauksesta surullisen, mutta kauniin. Pyritään saamaan katsoja liikutukseen ja myötätuntoon, ei samais-tumaan Eevan tunteisiin.
<b>15. Eeva huomaa Puttosen.</b>	Tämän kohtauksen leikkaus toimii, sillä tunnelataus on viritäytynyt pelkällä leikkauksella jo aiemmassa kohtauksessa.	Musiikki myötäilee leikkauksen rytmiä. Sävelletään puhtaasti kuvan päälle. Musiikilla luodaan kohtaukseen toivoa herättävä tunnelma. Ilmaan jäävät sävelet myötäilevät katsojan kanssa sitä, ettei tiedä mitä seuraavaksi tapahtuu.
<b>15. Eeva ja pikkuveli nauravat jäällä.</b>	Single shot, ei erityisiä huomioita.	Skarvista lähtee loppumusiikki, mikä jatkuu lopputeksteihin. Sävelletään itsenäisenä teoksena. Musiikki päättää elokuvan ja viestii onnellisesta, vapautuneesta lopusta. Eevalla on kaikki viimein hyvin.

#### 4.4.1 Suunnitelmista työksi

Vaikka suunnitelmat olisivat kuinka vedenpitävät ja tarkkaan mietityt, luovassa työssä käy usein niin, että niillä voi heittää vesilintua. Ongelmaksi muodostui elokuvan tyhjiys - vasta kuvatusta kuvastu todella heijastui se, miten vähän elokuvassa on tosi asiassa repliikkejä. Seuraavassa havainnollistan sitä, miksi musiikin määrä lisääntyi elokuvassa huomattavasti ja sai scoren lisäksi leitmotif-tekniikkaa seuraavia ominaisuuksia.

Huomasin jo kuvien läpikäyntivaiheessa, että Puttosella on selkeästi kaksi suurempaa kohtaa, jossa samanlainen teema toistuu, eli poikamaisen kujeileva ilmeily ja toiminta. Näissä kohdissa kukaan ei kuitenkaan puhu mitään, eikä mitään muuta tapahdu. Katsojan kuitenkin tulisi elää elokuvan mukana ja ajatella tässä kohtaa: ”Eikä, mitähän tuo nyt meinaa?”. Puttosella ei ole lopun ”Eeva, me saimme sen!” repliikkiä lukuun ottamatta yhtäkään repliikkiä. Mielestäni Puttonen tarvitsisi ehdottomasti siis elokuvan scorea mukailevan gestuksen tai jopa melodian, joka toimisi samalla myös Puttosen repliikkinä. Perustelin perinpohjaisesti asian mielessäni ohjaajalle, mutta ennen kuin pääsin vauhtiin, ohjaaja tokaisi: ”Tee vain, jos jaksat”. Gestus syntyi ikään kuin itsestään leikkauksen ohessa: leikatessani nimittäin hyräilin ’Varpunen jouluaamuna’ – kappaletta ja huomasin toistavani myös uutta melodiaa, jonka olin ajatellut lisätä kappaleeseen luodakseni omanlaiseni sovituksen. Tästä melodiasta tuli Puttosen melodia, joka toistuu, kun Puttonen pelästyyttää Eevan ja kun hän hiipii talonmiehen tuomille lahjapaketeille. Sama melodia toistuu eri sointupohjan kanssa myös elokuvan scoressa.

Jossain kohtaa huomasin, että esimerkiksi Eevan pelästymisreaktiota edeltävät kuvat masentuneesta Eevasta tuntuivat ja näyttivät hölmöiltä ja pitkäveteisiltä. Perustelin asian automaattisesti itselleni niin, että musiikki täyttää kyllä tyhjiyden. Mutta voiko leikkaaja luottaa kokonaisen kohtauksen elokuvasta säveltäjän syliin, ikään kuin paeta vastuuta? Eikö jokaisen kohtauksen tulisi toimia myös ilman musiikkia, jolloin musiikin rooli elokuvassa on sen määritelmän arvoinen – *tukea* elokuvan kerrontaa? Vain ja ainoastaan tässä tapauksessa pystyin tekemään niin – siirsin räkäpaperin taskusta toiseen. Kun Puttonen on poistunut huoneesta gestuksineen, Eevan reaktion taustalle jää soimaan vain pitkä, matala synteettinen jousimatto. Yksinkertainen, mutta tehokas keino saattaa katsoja Eevan mietteisiin. Katsoja ei tiedä sitä, kumpi syntyi ensin, kuva vai musiikki. Täten hän ei myöskään pysty arvioimaan sitä, olenko tehnyt vääryyttä elokuvaa kohtaan jättäessäni tylsän kuvan musiikin pelastettavaksi.

Saatuani raakaleikkauksen valmiiksi huomasin elokuvan kielessä muitakin puutteita. Elokuvan tempo tuntui olevan liian nopea – se alkoi hitaasti ja yhtäkkiä päättyi. Olimme asettaneet elokuvalla noin 10 minuutin pituuden, mutta oli selvää, että se pidentyisi muutamalla minuutilla. Osittain uskoin, että musiikkikin voisi pidentää kohtauksia, mutta ennen kaikkea pelkäsin sen tekevän päinvastoin. Erityisesti tähän tulisi kiinnittää huomiota elokuvan sävellyksessä. Pidin huolen, että musiikki ei ainakaan nopeuttaisi kohtauksia. Esimerkiksi loppukohtauksessa Eevan iskeytyessä avannon reunalle iso hevimusiikki ei räjähdäkään katsojan kasvoille, vaan eteerinen harppu kantaa Eevan tunteita. Näistäkin harpun näppäilyistä poistin loppuen lopuksi vielä  $\frac{3}{4}$ , jolloin jäljelle jää harva, hidastempoinen harpun melodia. Siis täysin päinvastainen, kuin mitä olin alun perin ajatellut.

Musiikki lisääntyi siis huomattavasti ja muuttui suunnitelmasta radikaalisti. Aikaisemman kahden kappaleen sijasta musiikkia soitettaisiin elokuvassa viisi kertaa, mikäli loppukappaleen laskee vain yhdeksi kokonaisuudeksi. Musiikki nousi kauniista, tunnelmaa mukailevasta työkalusta yhdeksi rooliksi elokuvassa. Se ei pelkästään täyttänyt tyhjiöitä, vaan loi tunnelmia ja polaroi. Tämänlaiset ratkaisut eivät vaadi suuria palavereita ja uusia suunnitelmia vaan parhaassa mahdollisessa flowssa ne syntyvät kuin itsestään – kuva puhuu ja säveltäjä kuuntelee.

#### **4.4.2 Kaksoisroolin hyödyt leikkauksessa**

Ensimmäisessä leikkausvaiheessa turhauttavin ongelma oli tajuta, etten voisi mitenkään lyödä kuvaa lukkoon, kun en ole tehnyt vielä ainoatakaan säveltä elokuvaan. Miten voisin ikinä osua iskuihin? Muun muassa nämä ongelmat ajoivat kohti tätä kaikista toimivinta workflow-vaihtoehtoa. Seuraavassa käsitellään sitä, mitä hyötyä oli kaksoisroolista leikkausvaiheessa, mitä sävellyksen ominaisuuksia ja ongelmia pystyin nostamaan esiin ja ennakoimaan.

Erityistä hankaluutta tuotti lopun juoksukohtaus, jonka tekemistä pidän omana bravuurinani, nautin nopeiden musiikkikohtausten leikkaamisesta ja koen olevani niissä myös hyvä. Mutta vastoin omia oletuksiani juoksinkin päin seinää. Ilman käytössä olevaa väliaikaista raitaa rytmikästä kohtausta on äärimmäisen vaikea saksia. Leikkasin miten



päin vain, kohta oli löysä ja sisällötön. Sen kesto oli myös hankala mitoittaa, joko se oli liian lyhyt tai liian pitkä, eikä kerta kaikkiaan näyttänyt miltään tai herättänyt mitään tunteita. Kuvien valitseminen tuntui turhautavalta, kun ei ollut musiikillista tunnepohjaa päättää skarvia tai edes seuraavaa kuvaa. Tein kohtaukseen raakaleikkauksen ja viimeistelin elokuvan muita osioita. Tämän piti olla elokuvan hienoin kohta ja nyt se olikin kaikista epätoimivin. Tästä syystä tein selkeän ratkaisun jättää kohtauksen leikkaus kesken ja säveltää musiikki itsenäisenä teoksena, jonka jälkeen leikkaisin kohtauksen musiikkiin.

Toisessa leikkausvaiheessa ensimmäisen sävellyskerran jälkeen oli hienoa huomata, että olin alitajuisesti tehnyt erästä erikoispiirrettä lähes kaikkiin kappaleisiin. Olin nimittäin laittanut esimerkiksi siirtymäkohtiin jousisoittimilla pitkiä säveliä, joita pystyisin saksimaan lyhyemmiksi tai pidemmiksi tarpeen vaatiessa. Sen lisäksi olin pätkinnyt pidemmät kappaleet osioihin, joten pystyisin siirtelemään palikoita ja pidentämään tai lyhentämään kohtauksia ilman, että se vaikuttaa musiikkiin. Esimerkiksi Eevan pelästymisreaktiossa kopioin leikkausvaiheessa yhden tahdin kappaleen keskeltä kappaleen alkuun, jolloin sain sille hieman lisää pituutta. Sitä vastoin pystyin napsimaan tahteja pois: musta siirtymä ennen juoksukohtausta toimi musiikillisesti hienosti – mustan aikana edellisen kohtauksen viimeiset tahdit sulautuivat juoksukohtauksen musiikin ensimmäisiin tahteihin. Tämä ei ollut tarkoitukseni, vaan se syntyi leikkauspöydällä kokeilemalla. Ohjaaja oli sitä mieltä, että musta kesti liian kauan. Hän kuitenkin arveli, että musiikkia ei pystyisi enää muuttamaan. Mutta naps vain, poistin yhden tahdin sieltä ja toisen täältä: lopputuloksena täysin samankuuloinen siirtymä, mutta lyhyempänä.

Koska en ollut ensimmäisessä sävellysvaiheessa pystynyt kuuntelemaan musiikkia dialogin kanssa kokonaisuutena, pääsin kuuntelemaan niiden toimivuutta vasta toisessa leikkausvaiheessa. Musiikki toimi jokseenkin, yhden gestuksen pudotin Puttoselta pois ja joidenkin kappaleiden kestot olivat liian pitkät. Mutta kuten mainittua, näiden muokkaaminen leikkauspöydällä onnistuisi helposti. Lähdin rakentamaan uudestaan juoksukohtausta nyt todellisen kappaleen pohjalle. Kun juoksukohtauksen leikkaus oli kesken, se sai palautetta, että se oli liian pitkä. Valittelin sitä, että kun musiikki on jo lyöty lukkoon. Tässä kohtaa ehkä hieman valehtelin oikoakseni mutkia, olisin pystynyt periaatteessa pätkimään tätäkin kappaletta, mutta musiikkiteoksen dramaturgia oli tarkkaan mietitty ja mielestäni kohta vaati juuri tämän pituuden. Minun pitäisi taas matkustaa Orivedelle lyhentämään kappaletta, joka minun mielestäni ei ollut missään nimessä liian

pitkä suhteessa elokuvan dynamiikkaan. Leikkasin kuitenkin kohtauksen loppuun, eikä se saanut enää koskaan samaa palautetta. Tässä tilanteessa leikkaus siis pelasi musiikin kanssa yhteen, mutta huono leikkaus pidensi kohtausta musiikin muuttumattomuudesta huolimatta.

Leikkaus hiottiin, jonka jälkeen vielä musiikki hiottiin. Siitä otettiin roskat ja turhuudet pois, ylimääräisiä hälyääniä ja turhia soittimia karsittiin ja vielä miksailtiin hiukan. Pyrkimyksenäni oli vielä yksinkertaistaa musiikkeja ja tuomaan niitä vielä askeettisempaan ja luonnollisempaan ympäristöön. Vielä tämän jälkeen leikkaus hiottiin viimeistä skarvia myöten, jonka jälkeen äänisuunnittelija pääsi vihdoinkin työhön.

#### **4.4.3 Kaksoisroolin hyödyt sävellyksessä**

Sävellystyöhön olin varannut viisi päivää, joiden uskoin olevan aivan liian niukat saadakseni mitään luovaa aikaiseksi. Viisi päivää riitti kuitenkin yllättäen hyvin ja seuraavassa kappaleessa kerrotaankin miten ja miksi työtahti säveltäessä oli tavallista nopeampi, sekä mitä hyötyjä leikkaajan ammattiosaaminen toi sävellystyöhön.

Ensimmäinen konkreettinen hyöty leikkaajan ammattiosaamisestani pääsi käyttöön, kun kokosin työasemaani uuteen järjestykseen. Studio-ohjelmistossani Steinberg Cubase 4:ssa on mahdollisuus liittää projektiin videoraita. Aikaisempien omien ja muiden kokemusten pohjalta osasin odottaa, että tuo toiminto on vielä lapsenkengissään, eikä siis käytännössä toimi. Jos jotain osaisin asialle tehdä, niin kompressoida elokuvasta niin pienen tiedoston, että ohjelman pitäisi periaatteessa olla kykenevä pyörittämään sitä, mutta silti kuvasta saisi ilmeitä myöten selvää. Siispä laitoin kaikki taitoni peliin ja sain kompressoitua hyvin kevyen tiedoston, joka oli kooltaan 211 Mt. Mikäli tämä ei toimisi, joutuisin keksimään jotain muuta. Koin pienen jännitysmomentin, kun ohjelma näytti tekevän sitä, mitä aina ennenkin – siis kaatui. Vaan osasi se vanha koirakin vielä yllättää, ohjelma lähti sittenkin lataamaan videota. Ilahduin ihmetyksestä, kun projektiin ilmestyi videoraita – varmasti muille jokapäiväinen asia, mutta minulle uutta ja ihmeellistä. Alkuinnostus kääntyi kuitenkin ärsytykseksi siinä kohtaa, kun huomasin videokunan olevan kaikkialla tiellä. Jos se ei ollut raitojen edessä niin se oli mikserin päällä. Aloin haaveilla toisesta näytöstä ja naureskelin sen mahdottomuutta, kunnes käänsin

katseeni halkopinoon, jossa – kyllä vain, makasi lappeellaan vanha putkinäyttö. Lyhyesti, minulla oli tunnin kuluttua pyörivä videokuva omalla näytöllään.

Päätin aloittaa sävellystyön järjestyksessä introsta loppuun. Mitään suurempaa syytä tälle ratkaisulle en keksinyt, se vain tuntui luonnolliselta. Jos joku aloittaa sävellystyön siitä kuvasta joka puhuttelee eniten, minä aloitin sen siitä musiikista, jonka tekemisen koin helpoimpana. Ero näiden ratkaisuiden tekemiseen piilee kuitenkin siinä, että minulla oli jo valmiina musiikit olemassa – joskin ajatuksen tasolla. Tavallisesti säveltäjä tutustuu itse kuvaan vasta tässä vaiheessa. Ensimmäisenä siis korvasin tekemäni introdemon uudella, pidemmällä ja vähemmän synkällä versiolla, kuten ohjaaja oli toivonut. Näin pääsisin vauhtiin ja saisin hieman lämmiteltyä ajatuksiani. Intron tekeminen sujui nopeasti, mutta huomattuani, ettei se kertakaikkisesti istu huonosti leikattuun introon, päätin unohtaa kuvan ja tehdä musiikin valmiiksi ilman kuvaa. Huomasin tehneeni ratkaisun ikään kuin salaa ja häpeillen – jos kukaan ikinä kysyisi, en kertoisi, etten käyttänyt intron sävellyksessä kuvaa. Intron kohdalla tulisi osua vain yhteen iskuun, kun kuva tarkentuu Eevasta jäätyneeseen järveen. Tässä kohtaa myös musiikilla korostetaan kuvan tärkeyttä; sointu ja soittimet muuttuvat. Leikkaisin siis myöhemmin intron sopimaan musiikkiin.

Koska ajatukset musiikista olivat valmiina, minun ei tarvinnut varsinaisesti kuin löytää soittimet, rytmit ja taustat kappaleille. Siispä etenin nopeasti kohtaukseen, jossa Eeva lähtee Puttosen perään. Se oli kappale, jonka tekemistä olin odottanut eniten ja siksi myös viivyttelin sen aloittamista – tuntui, että voisin pilata sen. Jouduin tekemään kappaleen alusta kaksi kertaa ja toisella kertaa se alkoi jo kuulostaa joltain. Käytyäni välissä leikkauspöydällä tein kappaleen vielä kolmannen kerran. Koska olin leikannut kohtauksen huonosti, sain jälleen vapaat kädet säveltämiseen ja minulla oli silti mahdollisuus hakea kuvasta inspiraatiota. Tällä kertaa tein tuon päätöksen itsevarmuudella – minullahan nimenomaan oli *valta* tehdä näin. Vaikka olin juuri vaahdonnut siitä, ettei musiikki saisi määrittää skarvia, jouduin muuttamaan mielipidettäni. En todellisuudessa nähnyt mitään syytä sille, miksei musiikki saisi johdattaa leikkausta. Eihän elokuvaamme ole tarkoituskaan katsoa ilman ääntä! Kun tapoja on yhtä monta kuin tekijöitäkin, jonkun mielestä se voi olla ehdoton ei. Minulla on ammattilaisena oikeus muodostaa oman mielipiteeni – minun työssäni musiikki määrittää leikkauksen.

Koska loppukohtaus oli leikkauksellisesti lähes valmis, eikä ollut tarvetta tai mahdollisuutta käyttää metronomia, päätin soittaa suoraan kuvaan. Koska tunsin leikkauksen kuin omat taskuni, pystyin tietämään millisekunnin tarkkuudella koska seuraava skarvi tulee ja osumaan siihen. Muutamaa kertaa enempää ei tarvinnut raitaa kuvaan vetäistä, kun olin jo saavuttanut haluamani lopputuloksen. Huomaamattani olinkin siis säveltänyt koko elokuvan parissa päivässä. Tästä johtuen käynnistyikin tietysti taiteilijan turhautuminen. Koska kaikki kappaleet olivat syntyneet kuin taikaiskusta, koin, että minun olisi pitänyt miettiä niitä enemmän, vaikken keksinyt mitään muokattavaa. Jos jotkut tekevät musiikkia monta kuukautta, miksi minä teen sen parissa päivässä? Olin varma, että olin tehnyt kaiken väärin, mutta en vain itse kuule sitä. En kuitenkaan pystynyt pakkotamaan itseäni muokkaamaan ja miksaamaan tyhjästä, joten oli tyydyttävä lopputulokseen. Jälkeenpäin tilannetta tarkasteltuani havaitsin, että tämä johtui nimenomaan kaksoisroolistani – olin aloittanut sävellystyön päässäni jo leikkausvaiheessa, jolloin studiossa tarvitsi yksinkertaisesti vain toteuttaa jo selkeästi ennalta olemassa olevat kappaleet.

Leikkaus ja sävellys kulkivat koko ajan ikään kuin toisiaan kohti risteävään pisteeseen. Kun piste oli saavutettu, molempia vain siistittiin. Koska molempien dramaturgiat kävelivät käsi kädessä, oli väistämätöntä, että leikkaus ja musiikki sulautuisivat jossain kohtaa yhteen. Workflown muodosta johtuen kyseessä ei siis enää ollutkaan kaksi erillistä työkalua, vaan yksi, uudenlainen kerronnan väline.

## 5 TYÖN ARVIOINTI JA POHDINTA

Tämän työn tutkiminen oli mielekästä ja kiinnostavaa, sillä lähdemateriaalia roolin jakamisesta ei juurikaan löytynyt – ainakaan Suomesta, jossa workflow on melko lailla muista maista poikkeava. Koska sain luoda lähes kokonaan uuden työmallin, sain vertailla eri vaihtoehtoja ja luoda itselleni mielekkäimmän työasemoinnin.

Suurimman valaistumisen ammatin työnkuvan suhteen koin, kun tajusin, että minulla olisi valtaa sanoa oma mielipiteeni workflowsta. Vaikka konkareiden ihailu on opettavaista, ei minun tarvitse niellä joka sanaa, vaan voin ammatillisen osaamiseni pohjalta muodostaa jo oman näkemykseni asioista.

Koska musiikki on minulle sydämen asia, olisin odottanut palautteen olevan jotain muuta, kuin mitä se oli – eli ei mitään. Opin huomaamaan erään asian, joka toistui jokaisella näyttökerralla: kun palautetta ei tullut, asiat olivat hyvin. Vain paranneltavista asioista annettiin palaute, vaikka jäin joka näyttökerran jälkeen odottamaan sitä suurta aplodimerta. Kysyttäessä palaute tuli ja yleensä se oli luokkaa: ”se on hyvä”. Vaikka monet säveltäjät ja leikkaajat sanovat samaa, nyt sen vasta koki konkreettisesti: kun työ on tehty hyvin, sitä ei huomaa.

Roolien jakaminen sujui moitteettoman sulavasti. Minun ei tarvinnut juurikaan miettiä, kumman työnkuvan eduksi tai näkökulmasta asia tuli ratkaista, vaan ratkaisut valuivat melko lailla omalla painollaan. Kokonaisvaltaisemman arvion roolien työjärjestyksestä olisin saanut, jos olisin koittanut kaikkia neljää workflow-vaihtoehtoa. Tässä tapauksessa se tietenkin olisi ollut mahdotonta, kun testailtavana ei ollut neljää eri elokuvaa.

Olen lopputyöelokuvaan tyytyväinen. Elokuva voisi hioa ikuisuuden ja todennäköisesti katson sitä muutaman vuoden päästä kauhusta kankeana, mutta sehän on vain hyvä – se tarkoittaa, että olen johonkin suuntaan kehittynyt. Vielä tällä hetkellä voin kuitenkin sanoa olevani ylpeä työn tuloksesta – tosin en tiedä, onko siihen johtanut rehellisesti oma mielipiteeni vai muutamat ulkopuoliset kehaisut.

Ehdottomana ja yllättävänä hyötypuolena kaksoisroolissa oli aikaisemmin mainittu työkalujen sulautuminen yhdeksi, täysin uudeksi kerronnan välineeksi. Lopputulos näyttää ja kuulostaa katsojalle todennäköisesti samalta kaikilla eri työprosesseilla, mutta työn

tekijälle se avaa uusia ovia ja helpottaa sekä nopeuttaa työvaiheita. Sen lisäksi elokuvaan sitoutuminen on vahvempaa, kun äänisuunnittelua lukuun ottamatta koko jälkituotannossa syntyvä kerronta on vain omalla vastuulla.

Huonoja puolia on hankala tarkentaa, sillä työprosessi jäi itselleni mieleen pääasiassa positiivisena kokemuksena. Taiteellisen vastuun jakaantuminen vain kahdelle työntekijälle jälkituotannossa on sekä etu, että haitta. Kolmas henkilö olisi voinut tuoda vielä jonkin uuden aspektin kerrontaan, vaikkei ainakaan minusta tunnu, että elokuva olisi jäänyt minkään suhteen puutteelliseksi jälkitöiden osalta. Taiteellisessa työssä tulee kuitenkin aina muistaa, että kompromissi on ratkaisusta huonoin. Kun ihmisiä on vähän, kommunikaatio ei kierrä monen mutkan kautta, asiat eivät tappele, eikä väärinkäsityksiä synny niin helposti.

Kenties suurin oivallus sävellyksen ja leikkauksen työvaiheiden yhdistämisen suhteen oli se, että sävellystyö alkoi mielessäni jo leikkauksen aikana. Täten siis itse sävellys oli nopea, tekninen työprosessi, kun luova työ oli jo tapahtunut aiemmin. Normaalissa tilanteessa, jossa säveltäjä on eri henkilö kuin leikkaaja, suosittelen, että säveltäjä kävisi muutaman kerran leikkauksen aikana katsomassa työtä. Kappaleessa 2.1 mainitsin, että vasta kuvatusta kuvasta heijastuu miltä kuva näyttää ja kuinka se soi. Miksei säveltäjä voisi aloittaa työtään samaan aikaan kuin leikkaaja? Tee demoja, kirjoita tai kuvaa päiväkirjaa. Pyydä leikkaajalta välillä versioita. Kun luovan työn on tehnyt inspiraation valtaamana jo mielessään, ei ole niin tuskallista yrittää siirtää näkemystään digitaaliseen muotoon. Hurmioиду ensin, tee työt vasta sitten. Hurmioиду siten työstäsi!

## LÄHTEET

007 ja kultainen silmä, (GoldenEye). 1995. Ohjaus: Martin Campbell. Tuotanto: United Artists, EON Productions. Tuotantomaa: Britannia, Yhdysvallat.

Altman, R. Silent Film Sound. 2004. New York: Columbia University Press.

Avaruusseikkailu 2001. (2001: A Space Odyssey). (1968). Ohjaaja: Stanley Kubrick. Tuotanto: Metro-Goldwyn-Meyer. Tuotantomaa: Yhdistynyt kuningaskunta, Yhdysvallat.

Best Selling Movie Soundtracks of All Time. 2010. Luettu 16.10.2012  
[http://www.pajiba.com/seriously\\_random\\_lists/the-best-selling-movie-soundtracks-of-all-time-a-quickie-srl.php](http://www.pajiba.com/seriously_random_lists/the-best-selling-movie-soundtracks-of-all-time-a-quickie-srl.php)

Bodyguard. 1992. Ohjaus: Mick Jackson. Tuotanto: Warner Bros. Tuotantomaa: USA

Citizen Kane. 1941. Ohjaus: Orson Welles. Tuotanto: RKO. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Elokvamusiikki. 2006. Luettu 25.10. 2012. [http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku\\_2.htm](http://www.aanipaa.tamk.fi/eloku_2.htm)

Getting the Score. 2008. Luettu 25.4.2013. <http://gettingthescore.com/?p=71>

Hyvästi jää. 2013. Ohjaus: Petra Kotamäki. Tuotanto: TAMK. Tuotantomaa: Suomi.

Johanna Kurkela: Sudenmorsian. 2012. Äänilevy. Kaiku Recordings.

Juva, A. 2008. ”Hollywood-syndromi”, Jazzia ja dodekafoniaa. Turku: Åbo Akademis Förlag

Leijonakuningas, (The Lion King). 1994. Ohjaus: Roger Allers, Rob Minkoff. Tuotanto: Walt Disney Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Rukajärven tie. 1999. Ohjaus: Olli Saarela. Tuotanto: MRP Matila Röhr Productions Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Russell, M. & Young, J. 2000. Film Music Screencraft. Boston: Focal Press.

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

Salmi, A. 2009. Äänellinen ajattelu leikkauksessa. Viestinnän koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. <http://publications.theseus.fi/>

Steinberg Cubase, Wikipedia. 2013. Luettu 5.5.2013  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Steinberg\\_Cubase#Cubase\\_4.0](http://en.wikipedia.org/wiki/Steinberg_Cubase#Cubase_4.0)

Titanic: Music from the Motion Picture, Wikipedia 2012. Luettu 16.10.2012  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Titanic:\\_Music\\_from\\_the\\_Motion\\_Picture](http://en.wikipedia.org/wiki/Titanic:_Music_from_the_Motion_Picture)

Titanic. 1997. Ohjaus: James Cameron. Tuotanto: 20<sup>th</sup> Century Fox, Paramount Pictures, Lightstorm Entertainment. Tuotantomaa: Yhdysvallat.