

Jaakko Rahko ja Teemu Suominen

## **Elokuvamusiikkia uruilla**

Näkökulmia käytännön toteutukseen

## **Elokuvamusiikkia uruilla**

Näkökulmia käytännön toteutukseen

Jaakko Rahko ja Teemu Suominen  
Opinnäytetyö  
Kevät 2018  
Musiikin tutkinto-ohjelma  
Oulun ammattikorkeakoulu

## TIIVISTELMÄ

Oulun ammattikorkeakoulu  
Musiikin tutkinto-ohjelma, kirkkomusiikin suuntautumisvaihtoehto

---

Tekijät: Jaakko Rahko & Teemu Suominen

Opinnäytetyön nimi: Elokuvamusiikkia uruilla, näkökulmia käytännön toteutukseen

Työn ohjaaja: Jouko Tötterström

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Kevät 2018

Sivumäärä: 30 + 3

---

Opinnäytetyön taustalla on omien työkokemusten kautta tehty huomio siitä, kuinka yleistä elokuvamusiikin toivomisesta häämusiikiksi on tullut. Usein näiden toiveiden toteuttamisessa ilmenee sama ongelma: urkusovitusten vähäisyys. Työn tavoitteena oli oppia lisää urkusovitusten tekemisestä sekä saada sovituksiin urkumusiikille tyypillisiä, hyvin toimivia ratkaisuja. Lisäksi toisena tavoitteena oli osoittaa, kuinka urut taipuvat myös elokuvamusiikin esittämiseen, ja näin saada uusia ihmisiä innostumaan urkumusiikista.

Työn alussa tarkastellaan yleisiä sovittamiseen liittyviä asioita, kuten sovitusluvan hankintaa ja transkribointia, sekä määritellään termi sovittaminen. Lisäksi alussa käsitellään urkujen toimintaan liittyviä periaatteita sekä yleisesti urkuja monipuolisena instrumenttina. Seuraavaksi luodaan katsaus elokuvamusiikkiin sekä pohditaan sen sopivuutta kirkkoon. Työssä tarkastellaan myös konsertin järjestämiseen liittyviä asioita, kuten ohjelman suunnittelua sekä mainostamista.

Tärkeimmät lähdemateriaalit ovat sovitettujen teosten alkuperäiset orkesteripartituurit: John Williamsin Hedwig's Theme, Klaus Badeltin He's a Pirate sekä Ramin Djawadin Main Titles. Työssä esitellään alkuperäiset teokset sekä käsitellään niiden pohjalta syntyneitä sovituksia. Muuna lähdemateriaalina on käytetty elokuvamusiikista, kirkkomusiikista sekä uruista kertovaa kirjallisuutta.

Opinnäytetyö ja erityisesti sen osana järjestetty konsertti osoitti, että elokuvamusiikki uruilla esitettynä kiinnostaa ihmisiä laajalti. Palaute konsertin arvioijalta sekä konserttiyleisöltä oli erittäin positiivista ja kannustavaa. Työn pohjalta syntyi laadukkaita sovituksia käytännön työelämää varten.

---

Asiasanat: sovittaminen, sovitukset, transkribointi, transkriptiot, elokuvamusiikki, urkumusiikki, kirkkomusiikki, urut

## ABSTRACT

Oulu University of Applied Sciences  
Degree Programme in Music, Option of Church Music

---

Authors: Jaakko Rahko & Teemu Suominen

Title of thesis: Film Music with Organ

Supervisor: Jouko Tötterström

Term and year when the thesis was submitted: Spring 2018      Number of pages: 30 + 3

---

As the background of this thesis is the notion that it has become very common to have the most popular film music as wedding music. Often when preparing to play these pieces, however, there appears to be a common problem: there are not a lot of good organ arrangements available. One aim of this thesis was to learn more about making arrangements for the organ and make these arrangements to have familiar characteristics of organ music. One other purpose of this thesis was to point out that the organ can be used to perform film music and thus gain new people's interest.

This thesis covered arranging and the organ as a versatile instrument. It also dealt with about film music generally and its suitability to be used as church music. Also matters regarding arranging a concert were addressed in this work.

The most important sources for this thesis were the original orchestra scores of the arranged pieces, which were John Williams' Hedwig's Theme, Klaus Badelt's He's a Pirate and Ramin Djavadi's Main Titles. The analyzing of the original compositions and the introduction of the arrangements were also included in this study. Other sources used are literary pieces on film music, church music and the organ.

This thesis, and especially the concert arranged as a part of it, proves that film music performed with the organ interests a great number of people. As a result of this work, a number of a quality arrangements were made which can be used in the everyday work of church musicians.

---

Keywords: arrangement, transcription, film music, organ music, church music, organ

# SISÄLLYS

1	JOHDANTO .....	6
2	SOVITTAMINEN.....	7
	2.1 Yleistä sovittamisesta .....	7
	2.2 Urut instrumenttina .....	7
3	ELOKUVAMUSIIKKI .....	10
	3.1 Historiaa .....	10
	3.2 Elokuvamusiikki kirkossa.....	11
4	HE'S A PIRATE FROM PIRATES OF THE CARIBBEAN.....	13
	4.1 Taustaa .....	13
	4.2 Alkuperäisteoksen kuvailua .....	13
	4.3 Urkusovitus.....	14
5	MAIN TITLES FROM GAME OF THRONES .....	17
	5.1 Taustaa .....	17
	5.2 Alkuperäisteoksen kuvailua .....	17
	5.3 Urkusovitus.....	19
6	HEDWIG'S THEME FROM HARRY POTTER.....	21
	6.1 Taustaa .....	21
	6.2 Alkuperäisteoksen kuvailua .....	21
	6.3 Nelikätinen transkriptio uruille.....	22
7	KATSAUS KONSERTTIIN .....	25
	7.1 Ennen konserttia .....	25
	7.2 Palaute .....	26
8	POHDINTA .....	27
	LÄHTEET.....	29
	LIITTEET .....	31

# 1 JOHDANTO

Kanttorin sijaisena toimiessamme olemme soittaneet kymmeniä vihkitilaisuuksia, erityisesti kesien aikana. Näitä tilaisuuksia soitettaessa olemme huomanneet, kuinka yleiseksi on tullut pyytää elokuvamusiikkia häämarssiksi. Näiden elokuvamusiikkitoiveiden toteuttamisessa ilmenee kuitenkin usein sama ongelma: ne on sävelletty sinfoniaorkesterille, ja niistä on hyvin vähän urkusovituksia. Toisinaan teoksista löytyy helppoja pianosovituksia, mutta ne eivät yleensä ole musiikillisesti tyylikkää. Tästä käytännön syystä johtuen päätimme alkaa tehdä urkusovituksia itse. Työmme tavoitteena onkin kehittyä urkusovitusten tekijöinä, mutta myös ravistella stereotyyppistä ajatusta, jonka mukaan uruilla voi soittaa vain virsiä ja jumalanpalveluksen liturgisia osia. Työmme tuotoksena syntyi kolme urkusovitusta sinfonisista elokuvamusiikeista: Pirates of the Caribbean - He's a Pirate, Game of Thrones – Main Titles sekä Harry Potter - Hedwig's Theme.

Työssä analysoidaan edellä mainitut teokset sekä paneudutaan sovittamisen näkökulmiin, joita tulee vastaan sovittaessa sinfonista musiikkia uruille. Näitä tilanteita sekä niiden ratkaisuja käydään läpi tekemämme sovitusten pohjalta. Työssä pohditaan myös kirkkomusiikki-termiä sekä tarkastellaan elokuvamusiikin asemaa kirkkomusiikissa. Työssä esitellään lisäksi urkujen monipuolisuutta ja haasteita instrumenttina sekä konsertin järjestämiseen liittyviä asioita.

Opinnäytetyömme ja sen tuotokset hyödyttävät sekä meitä että muita alan ammattilaisia. Taidokkaasti tehdyt urkusovitukset suosituista ja tunnetuista teoksista tuovat uusia tuulia kirkkomusiikkiin ja saavat niin kanttorit kuin seurakuntalaiset innostumaan urkumusiikista. Työmme pyrkii osoittamaan, että elokuvamusiikillakin on paikkansa kirkkojen musiikkikulttuurissa.

## 2 SOVITTAMINEN

### 2.1 Yleistä sovittamisesta

”Sovittaminen on teoksen musiikin luovaa muuntelua.” (Teosto 2018, viitattu 20.1.2018). Sovituksesta voidaan puhua, kun sovittaja lisää teokseen uusia musiikillisia elementtejä, jotka erottuvat selkeästi alkuperäisestä. Sovittamiseksi ei voida lukea kuitenkaan soitintamista ilman luovaa panosta, helpompien versioiden laatimista, sävellajin tai äänialan muuttamista, sovitusten laatimista kuulonvaraisesti, esittäjän tulkinnallista panosta eikä kaksinnusten tai rinnakkaisäänien lisäämistä tai poistamista. (Teosto 2018, viitattu 20.1.2018.)

Teoksen sovittamiseen edellytetään säveltäjän lupaa, ja vastaavasti tekstin kääntämiseen alkuperäisen tekstinkirjoittajan lupaa. Kotimaisissa teoksissa luvan sovittamiselle myöntää tekijä, hänen perikuntansa tai kustantaja. Ulkomaisissa teoksissa luvan myöntää yleensä se kustantaja, jolla on teoksen kustannusoikeudet Suomea varten. Mikäli tämän kaltaista kustantajaa ei ole, lupa tulee pyytää suoraan teoksen tekijältä tai alkuperäiseltä kustantajalta. (Teosto 2018, viitattu 20.1.2018.)

Käytännössä usein kuitenkin puhutaan sovittamisesta laajemmassa merkityksessä, kuin mitä Teosto määrittelee. Usein kyseessä voi sen sijaan olla kyse transkriboinnista, joka tarkoittaa kuullun musiikin kirjoittamista nuoteiksi tai teoksen siirtämistä sellaisenaan toiselle kokoonpanolle (Halkosalmi, viitattu 8.2.2018; Brodin 1985, 314).

### 2.2 Urut instrumenttina

Urkujen vanhin tunnettu muoto on Rooman valtakunnassa vaikuttaneen Ktesibios Aleksandrialaisen noin 200-luvulla eaa. keksimä hydraulis eli vesiurut. Tässä instrumentissa urkupilleihin kulkeva ilmanpaine saatiin aikaan veden avulla. 300-luvulla keksitty paljeurku syrjäytti vesiurut, mutta jäi kuitenkin länsimaissa pois käytöstä varhaiskeskiajalla. Urut tulivat takaisin käyttöön 800-luvulla By-santin hoviin paikallisen keisarikultin seremoniasoittimeksi. Pian tämän jälkeen niitä alettiin rakentaa myös kirkkoihin, mutta varsinaiseksi kirkon soittimeksi urut vakiintuivat vasta 1400-luvulla. Monien innovatiivisten keksintöjen ja parannusten jälkeen urut ovat tänä päivänä tunnettu pitkälle kehitettynä ja monimutkaisena soittimena. Urkujen kehittymisen kannalta merkittäviä maita ovat olleet

Saksa, Ranska ja Alankomaat, joissa ovat vaikuttaneet suuret urkujenrakentajat kuten G. ja A. Silbermann, A. Cavallé-Coll ja F. Ladegast. Edellä mainituissa maissa on myös sävelletty huomattava osa maailman urkumusiikista. (Brodin, 356.)

Urut instrumenttina on valtava mahdollisuus sekä toisaalta suuri haaste. Jokainen urku on yksilö ja jollain tavalla erilainen kuin toinen. Ympäri maailman on säilynyt urkuja eri tyyli- ja aikakausilta. Onkin selvää, että esimerkiksi barokin ajan uruilla Johan Sebastian Bachin musiikki toimii ja kuulostaa paremmalta kuin 1800-luvulla romantiikan aikakauden uruilla. Juurikin romantiikan ajan sointi-ihanne oli leveä, paksu sekä tumma. Urkujen kokonaisäänen haluttiin jäljittelevän orkesterin sointia ja yksittäisten äänikertojen orkesterin soittimia. 1900-luvun alkupuolella syntyi vastareaktio romantiikan ajan ajattelulle. Niin sanottu ”urkujenuudistusliike” halusi tuoda esiin soittimelle tyyppilistä omaa sointia klassisen pillistö- ja yläsävel-ajattelun tapaan. (Brodin, 556.)

Instrumentin koko ja ääni ovat aina sidoksissa tilaan, jossa soitin sijaitsee. Näin ollen pienessä kappelissa olevalla viiden äänikerran uruilla iso teos ei pääse samalla tavalla oikeuksiinsa kuin esimerkiksi isommassa kirkossa olevalla 50 äänikerran soittimella. Toisaalta pienen instrumentin ja tilan tunnelman intiimiyttä on vaikea siirtää suuriin kirkkosaleihin. Urkuja on ja pitääkin olla erilaisia ja moniin eri käyttötarkoituksiin. Urkujen kunto, koko ja ääni ovat kiinteästi kytköksissä myös soittajan motivaatioon harjoitella ja toteuttaa urkumusiikkia. Huonokuntoiset urut eivät innosta soittamaan, eikä pienestä soittimesta välttämättä löydy keinoja tulkita kappaletta dynamiikan näkökulmasta rikkaasti. Hyvässä kunnossa oleva instrumentti taas inspiroi soittajaansa. Suurten urkujen eduksi voidaan lukea monipuolisen ilmaisun tukeminen sekä mahdollisuus toteuttaa urkuohjelmistoa laajasti eri tyylikausilta.

Urkujen äänen skaala ja soinnillinen asteikko on erittäin laaja sekä värien kirjo lähes rajaton, vaikka kyseessä eivät olisi kovin suuretkaan urut. Keskikokoisistakin uruista löytyy useita satoja erilaisia sointivärejä. Myös urkujen dynaaminen skaala on massiivinen, vaihdellen paisutuskaapin avulla tehtävästä piano pianissimosta tuttiin eli rekisteröintiin, jossa on käytössä soittimen kaikki äänikerat.

Uruille sovitettaessa on otettava huomioon tiettyjä seikkoja. Ensinnäkin, jotta urkuja voidaan käyttää mahdollisimman monipuolisesti, on sovitettava tai transkriboitava materiaali jaettava kolmelle viivastolle urkutekstuurin tapaan. Tämä edesauttaa sitä, että lopputulos kuulostaa uskottavalta uruilla soitettuna ja on helpompi hahmottaa sekä lukea. Lisäksi tärkeää on löytää työstettävään



materiaaliin urkumainen lähestymistapa. Urkujen äänen soiva kesto on juurikin niin pitkä, kuin kosketinta pidetään pohjassa. Suuri merkitys on myös sillä, missä vaiheessa kosketin painetaan alas ja nostetaan ylös. Hyvin tyyppillistä urkutekstuurille onkin juuri tämän asian kanssa työskentely. Äänen pituutta säätelemällä tehdään dynamiikkaa sekä agogiikkaa; halutun efektin tai soinnillisen tehon esiin saaminen on huolellisen koskettimen käsittelyn tulos. Sovituksen tai teoksen kuulijalle välittyvä soiva kuva tekstuurin laadusta ja sen nyansseista rakennetaankin hyvällä urkujen soiton tekniikalla. Varsinaiseen äänenvoimakkuuteen liittyvät dynaamiset vaihtelut toteutetaan äänikertojen ja paisutinkaapin avulla.

Uruille sovitusta tehtäessä urkumusiikin tuntemus on eduksi. Urkuteoksia kuunnellessa ja soittaessa löytyy hyviä ideoita sovellettavaksi omaan sovitustyöhön. Urkumaisen tekstuurin saavuttamiseksi voi käyttää tuttuja elementtejä ja menetelmiä sekä hyväksi havaittuja kaavoja, kuten tyylinmukainen kuviointi, sekvenssit tai imitaatio. Nämä edellä mainitut keinot esiintyvät urkumusiikissa kauttaaltaan ja kaikilla eri tyylikausilla.

## 3 ELOKUVAMUSIIKKI

### 3.1 Historiaa

Musiikki on aina ollut kiinteä osa elokuvaa. Jo mykkäelokuvien aikaan, ennen vuotta 1927, elokuvan taustalle soitettiin elävää musiikkia vähintäänkin pianistin, tai suurimmissa teattereissa orkesterin voimin. (Niemelä 2017, viitattu 15.11.2017.) Tuolloin muusikot soittivat joko elokuvaa varten sävelletystä partituurista tai elokuvateatterin johtajan valitsemasta nuottikokoelmasta. Pienissä saaleissa jouduttiin toisinaan turvautumaan yksittäisen muusikon improvisointiin. Mykkäelokuvien aikaan sävellettiin ja kerättiin tietynlaisiin kohtauksiin sopivaa musiikkia, minkä jälkeen ne luetteloiitiin hakemistoiksi. Näihin kerättiin paljon myös vanhaa taidemusiikkia, jota sai käyttää ilman tekijänoikeuslupia. Mukaan pääsivät siis myös monet suuret säveltäjät, kuten Bach ja Beethoven. Luetteiloissa kappaleet järjestettiin nimen, säveltäjän sekä kappaleen luonteen mukaan. (Juva 1995, 25–27.) Esimerkiksi Suomessa on ollut käytössä 1920-luvulla Fazerin elokuvamusiikkiluettelo, josta löytyi musiikkia elokuvan kohtausten eri tunnelmiin, esimerkiksi otsikoilla ”syytös”, ”eksoottista”, ”salaperäistä” ja ”riemuitsevaa”. (Saarela 2000, 18–19.) Paitsi tunnelman luomiseen, musiikkia käytettiin mykkäelokuvien aikaan myös peittämään elokuvaprojektorin ääni (Bacon 2005, 253).

Ensimmäisten äänielokuvien aikaan tekniikka ei ollut tarpeeksi kehittynyttä äänen editoimista varten. Tästä syystä valkokankaalle saatiin vain ne äänet, jotka menivät filminauhalle kuvauksissa. Jos siis elokuvaan haluttiin musiikkia, orkesterin piti olla kuvauksissa soittamassa. Ensimmäiset ääntä tallentavat kamerat olivat erittäin kovaäänisiä ja niiden ympärille täytyi rakentaa äänieristetty rakennelma. Tämä johti siihen, että kameraa ei voinut liikuttaa, ja näin äänielokuvien tekeminen vei motivaation monilta ohjaajilta. Innostuksen puutetta aiheutti myös elokuvasalien alkeellinen äänen-toisto. (Juva 1995, 40.)

Tekniikan kehittyessä äänielokuvat yleistyivät kovaa vauhtia. Tämän myötä ääniraidalle tallennettu elokuvamusiikki kuului erottumattomasti kuhunkin tarinaan ja näin elokuväsäveltämisen periaatteet ja tekniikat alkoivat muotoutua kohti nykyisiä muotojaan. 1930–1940-luvuilla kehittynyt tyyli säveltää kuuluu musiikissa edelleen. Hollywoodin ensimmäiset suuret elokuväsäveltäjät lainasivat muun muassa Richard Wagnerin oopperoissa käytettyä läpisäveltämiseen perustuvaa tekniikkaa. Siinä jokaiselle henkilölle on oma teemansa, jota soitettiin aina henkilön ollessa näyttämöllä. Teemaa

muunneltiin tunnelmasta riippuen esimerkiksi rytmittämällä sitä eri tavalla, tai vaihtamalla sävellaji duurista molliin. (Saarela 2000, 19.) ”Elokuvamusiikki-instrumenttina” 1930- ja 1940-luvuilla oli yleensä suuri romanttistyylinen sinfoniaorkesteri (Juva 1995, 47). Musiikki oli myös tyyliään lähimpänä 1800-luvun romantiikkaa. Tämän tyyllisen musiikin ei koettu herättävän liikaa huomiota elokuvan taustalla. Musiikin asema elokuvassa kehittyi tästä yhä enemmän kuvan säestäjäksi ja tarinan myötäilijäksi, jolloin se ei enää tehostanut tarinaa, vaan ennemminkin kääntyi tehostamista vastaan. Etenkin neuvostoliittolaiset elokuvantekijät kritisoivat tätä ja pohtivat kontrapunktin käsitettä, jolla tarkoitetaan kuvan ja musiikin asettelemista toisiaan vastaan. Nykyinen tapa käyttää elokuvassa musiikkia on suurimmaksi osaksi wagneriaanisen ja kontrapunktisen periaatteen su-  
lautuma. (Saarela 2000, 19–21.)

### 3.2 Elokuvamusiikki kirkossa

Omien kokemuksiemme mukaan elokuvamusiikkia toivotaan yhä enemmän erityisesti häämusiikiksi, mutta myös hautajaisten surumusiikiksi. Elokuvamusiikin asema kirkkomusiikissa on tulkin-  
nanvarainen asia, joka herättää paljon mielipiteitä laidasta laitaan. Tämä johtuu muun muassa siitä, ettei kirkkomusiikin ja niin sanotun maallisen musiikin välille ole koskaan tehty selvää rajaa (Tuppurainen 2003, 37–38). Lisäksi kirkkomusiikki-termi on haasteellinen määrittellä yksiselitteisesti. Yleisesti ajatellaan, että keskeisintä kirkkomusiikissa on jumalanpalvelusmusiikki. Kirkkomusiikkia on usein rajattu ja rajataan yhä musiikin tekstin, eli sanoman, perusteella. (Pajamo & Tuppurainen 2004, 11.) Olemme kohdanneet tilanteita, joissa klassinen laulumusiikki ilman hengellistä tekstiä ei ole käynyt kirkkokonsertin kappaleeksi. Nissisen mukaan myös sanaton musiikki voi olla hengellistä, sillä musiikin ollessa osa hengellistä tilaisuutta ihminen voi saada siitä pyhyden kokemuksen. Mietittäessä, täytyykö kirkkomusiikin edustaa tiettyä tyyliä tai onko jokin esitystapa sopimaton kirkkoon, on hyvä muistaa, ettei kyse ole teologiasta vaan tottumuksesta. Tottumuksesta kertoo myös se, että yksi toivotuimmista häämarseista, Erkki Melartinin Juhlamarssi, koetaan sopivaksi kirkkoon, vaikka se onkin alun perin näytelmämusiikkia. (Nissinen 2004, 24–25.) Myös Felix Mendelssohnin Häämarssi on alun perin näytelmästä Kesäyön unelma, joka on William Shakespearen kirjoittama komedia (Songfacts 2018, viitattu 10.1.2018). Kirkkomusiikiksi mielletään herkästi myös kaikki musiikki, jota on totuttu kuulemaan kirkossa (Pajamo & Tuppurainen 2004, 11). Tämän vuoksi kaikki 1600-luvulla sävelletty musiikki tai yleisesti urkumusiikki mielletään helposti kirkkomusiikiksi.

Saadessamme toivomuksia elokuvamusiikin käyttämisestä kirkollisissa toimituksissa olemme joutuneet miettimään muutamia seikkoja. Ensimmäisenä on selvitetty ja arvioitu, onko sävellys toimiva uruilla soitettuna sekä onko valmista urkusovitusta saatavilla. Urkusovitusten saatavuus on yleisesti heikkoa, mutta pianosovitusten tarjonta on runsasta. Ne ovat kuitenkin hyvin usein yksinkertaistettuja ja sitä kautta musiikillisesti vaatimattomia. Pienillä muokkauksilla nämä pianosovitukset on saatu toimimaan uruilla. Musiikkitoiveen ollessa uruille soveltuva olemme keskustelleet kyseisen tilaisuuden papin kanssa musiikin sopivuudesta. Keskustelut ovat aina päättyneet yhteiseen musiikkitoiveen hyväksymiseen. Olemme todenneet musiikin sopivan kirkkoon ja antaneet hääparin tehdä omannäköisensä juhlan. Kun toiveet eivät ole olleet hyvän maun vastaisia, olemme käsitelleet niitä muun instrumentaalimusiikin tavoin, ilman elokuvamusiikin leimaa.

## 4 HE'S A PIRATE FROM PIRATES OF THE CARIBBEAN

### 4.1 Taustaa

Klaus Badelt (s. 1967) on saksalaissyntyinen säveltäjä. Hän sävelsi Pirates of the Caribbean: Mustan Helmen kirous -elokuvan ääniraidan, joka julkaistiin vuonna 2003. Ääniraita sisältää 15 kappaletta. (True 2017, viitattu 14.11.2017.) Sen viimeinen osa on He's a Pirate, joka tunnetaan koko Pirates of the Caribbean -elokuvasarjan tunnusmusiikkina. Taustalla on monta syytä sille, miksi halusimme tehdä tästä sävellyksestä urkusovituksen. Ratkaiseva syy lienee kuitenkin se, että viime vuosien aikana kanttorin töitä tehdessä teosta on pyydetty muutamia kertoja häämarssiksi, mutta emme ole löytäneet siitä tyydyttävää urkusovitusta.

### 4.2 Alkuperäisteoksen kuvailua

He's a Pirate on puolentoista minuutin kestoisen sävellys, joka rakentuu melodiasta ja säestävistä äänistä. Melodian taustalla on siis sointusäestys. Suurimmassa roolissa ovat jouset sekä lyömäsoittimet, mutta myös käyrätorvet soittavat välillä melodiaa. Teos on erittäin energinen ja sen intensiteetti on korkea alusta loppuun saakka. Sen melodia ja harmonia ovat erittäin selkeitä, mutta rytmi on poikkeava. Teoksessa on koko ajan päällekkäin kaksijakoinen ja kolmijakoinen rytmi (nuottiesimerkki 1)

The image shows a musical score for 'He's a Pirate' in 12/8 time. It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melody of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a complex accompaniment of chords and eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a simple bass line of quarter and eighth notes. The time signature is 12/8, and the key signature has one flat (B-flat).

*Nuottiesimerkki 1.*

Kappale rakentuu kolmen teeman ympärille. Teemoissa on keskenään paljon samoja piirteitä. Esimerkiksi jokainen teema liikkuu pitkälti kvintin alueella. Lisäksi jokaisella teemalla on oma rytminsä,

joka toistuu sen kaikissa fraaseissa. Teemat siis toistavat itseään hyvin paljon, ja ensimmäinen teema myös kerrataan kokonaisuudessaan.

Myös kappaleen harmonia on yksinkertainen. Siinä pysytään tiukasti kiinni pääsävellajissa, moduloimatta edes lähimpiin sukulaissävellajeihin. Kappaleen jokainen fraasi alkaa ensimmäisen asteen soinnulla d-mollilla ja myös päättyy ensimmäiselle asteelle. Harmonian mielenkiintoisin asia on luonnollisen mollin harmonioiden käyttö. Välillä kappaleessa siis korvataan viidennen asteen sointu A-duuri luonnollisen mollin seitsemännellä asteella C-duurilla.

### 4.3 Urkusovitus

Sovituksen lähtökohtana oli tehdä teoksesta urkumainen sovitus, kuitenkin siten, että alkuperäinen tyyli ja energisyys pysyisivät ennallaan. Halusimme tuoda sovitukseen erityisesti romanttiselle urkumusiikille tyypillisiä piirteitä muun muassa äänen sävyjen, harmonian sekä mahdollisimman portaattomien crescendojen ja diminuendojen kautta. Tavoitteena oli saada käytettyä urkujen äänikerroja monipuolisesti. Sovituksen teossa käytettiin paljon urkuimprovisaatiossa opittuja taitoja, ja sovitus jalostuikin improvisoinnin pohjalta.

Sovitus alkaa samalla tavalla kuin alkuperäinen orkesteriversio, eikä siinä ole sinällään mitään sovittajien omaa taiteellista panosta. Alku on siis transkriptiomainen. Melodia on kirjoitettu sopraanoäänelle, jota vasemman käden soinnut sekä jalkion basso säestävät. Vasta toisen teeman jälkeen tulee sovittajan panos selvästi esiin, kun käynnistyy ensimmäinen, varsin perinteinen, modulaatio d-mollista kohti g-mollia. Juuri kun g-molli vakiintuu sävellajiksi, jatkuukin modulointi hieman jännittävämällä tavalla, jonka seurauksena päädytään es-molliin. Tässä kohtaa alkaa sovituksen rauhallisempi jakso. Ensimmäinen teema esiintyy hyvin kauniisti hieman eri rytmisissä kuin alussa. Samaa tyyliin kyseistä teemaa käytti myös itse säveltäjä Klaus Badelt toisessa saman ääniraidan osassa One Last Shot. Kun teema lähestyy loppuaan, alkaa romanttiselle urkumusiikille erittäin tyypillinen crescendovaihe, jonka aikana moduloidaan es-mollista takaisin alkuperäiseen pääsävellajiin d-molliin ja kasvatetaan nyanssi suurimmaksi koko sovituksen aikana. Teoksen viimeinen teema esiintyy d-mollissa romanttisella urkutoccatamaisella tyylillä, joka huipentaa sovituksen. Sovituksen viimeisessä soinnussa käytetään niin sanottua Picardin terssiä, jolloin d-mollissa alkanut teos päättyy D-duuriin (Sibelius-Akatemia, viitattu 14.11.2017).

Vaikka sovitus on syntynyt suureksi osaksi improvisaation pohjalta, sovitukselliset valinnat ovat tarkasti harkittuja ja ne ovat hyvin perusteltavissa. Alun transkriptiomaisuuden tavoitteena on pitää kappale tunnistettavana. Siinä lisäksi ikään kuin esitellään teemat, joita myöhemmin muunnellaan. Ensimmäisessä modulaatiojaksossa tulee ilmi sovittajan pyrkimys urkumaiseen tekstuuriin ja romanttiseen tyyliin (nuottiesimerkki 2). Modulaation sointukulku sekä murtosointukuviot ovat molemmat romanttisesta urkumusiikista tuttuja piirteitä, kuten myös kromaattisesti laskeva bassolinja.

35

38

### Nuottiesimerkki 2.

Sovituksen keskivaiheilla oleva hidas jakso tuo kontrastia muutoin energiseen tunnelmaan. Siinä päästään käyttämään urkujen hiljaisia ja kauniita äänikertoja. Tätä seuraava crescendovaihe tuo jälleen esiin sovittajan romanttisen urkumusiikin ihannoinnin (nuottiesimerkki 3). Crescendovaiheessa käytettävä kuviointi on tuttu monista ranskalaisromanttisista urkuteoksista, esimerkiksi Eugene Gigoutin (1844–1925) Toccatasta h-molli. Viimeisessä teemassa olevan toccatamaisen kuviointin tavoitteena on nostaa musiikin intensiteetti huippuunsa ja saarella teos loppusoinnuille.

54

cresc.

### Nuottiesimerkki 3.

Parhaan musiikillisen lopputuloksen saavuttamiseksi sovituksen esittäminen vaatii hyvät ja monipuoliset urut. Työstämisvaiheessa sovitusta testattiin Oulun Karjasillan kirkon uruilla, joilla oli helpposti kuultavissa musiikillisten ideoiden toimivuus tai toimimattomuus.



## 5 MAIN TITLES FROM GAME OF THRONES

### 5.1 Taustaa

Game of Thrones on yhdysvaltalainen fantasiadraamasarja, jonka David Benioff ja Daniel Brett Weiss ovat luoneet George Raymond Richard Martinin Tulen ja jään laulu -kirjasarjan pohjalta. Sarja on saavuttanut suuren suosion, ja sitä on tehty seitsemän tuotantokauden verran. Kahdeksas tuotantokausi on juuri tekeillä. (HBO Game of Thrones 2015, viitattu 2.2.2018.) Sarjan tunnusmusiikin ja ääniraidan on säveltänyt saksalaissyntyinen Ramin Djawadi. Hän on opiskellut musiikkia Bostonissa Berklee College of Musicissa valmistuen sieltä vuonna 1998. Valmistumisensa jälkeen elokuvamusiikin uranuurtaja Hans Zimmer rekrytoi Djawadin Remote Control Productions -yritykseensä. Game of Thronesin lisäksi Djawadi on säveltänyt musiikkia muun muassa elokuvaan Blade: Trinity, Titaanien taistelu, Red Dawn ja Pacific Rim – Hyökkäys maahan. Televisiosarjoissa Pako, Kohde ja Westworld on myös kuultavissa hänen kädenjälkensä. Elokuvien ja televisiosarjojen lisäksi Djawadi on säveltänyt musiikkia myös videopeleihin. (Famous Composers 2018, viitattu 20.1.2018.)

### 5.2 Alkuperäisteoksen kuvailua

Main Titles on kestoaltaan vähän alle kaksi minuuttia. Teos koostuu selkeästä melodiasta ja säestävästä orkesterista. Neljän tahdin mittaisen introteeman jälkeen melodian aloittaa soolosello. Tämän jälkeen melodia siirtyy ykkösviuluihin. Säestys on hyvin rytmikäs ja perkussiivinen. Lyömäsoittimet antavat kappaleelle selkeän pulssin, joka tempaa kuulijan mukaansa ensitahdeista alkaen. Main Titlesissä esiintyy myös erilaisia ääniefektejä, jotka kytkeytyvät selkeästi yhteen sarjan animoitujen alkutekstien kanssa. Efekteinä kuullaan muun muassa miekkojen kalsketta sekä tulen rätinää. Teos loppuu tuttuun rytmikkääseen teemaan harpulla soitettuna ja kuin kadoten (nuottiesimerkki 4).

175

Org.

Ped.

32'

*Nuottiesimerkki 4.*

Musiikin teorian näkökulmasta teoksessa ei tapahdu mitään mullistavaa. Alkuperäinen sävellaji on luonnollinen c-molli, mutta monia sovituksia on tehty myös d-mollissa. Tässä sovituksessa käytämme d-mollia. A-osan teema alkaa ensimmäiseltä asteelta siirtyen viidennelle asteelle, jossa toistetaan tuttua melodia-aihiota. Tämän jälkeen harmonia siirtyy kuudennelle asteelle, josta se laskeutuu neljännelle asteelle toistaen uudelleen tutun melodian. B-osan teema alkaa kuudennelta asteelta. Laskeva bassolinja etenee kolmannen asteen sekstikäännökselle, neljännelle asteelle sekä ensimmäisen asteen sekstikäännökselle (nuottiesimerkki 5). Tämän jälkeen tapahtuu harhapurkaus kuudennelle asteelle. Tästä palataan jälleen ensimmäiselle asteelle seitsemännen asteen kautta. Tämän tyyppinen harmonian eteneminen ei ole sinänsä mitään uutta, vaan pikemminkin tuttua kaavaa käytetään toimivalla tavalla raikkaasti.

126

Org.

Ped.

*Nuottiesimerkki 5.*

### 5.3 Urkusovitus

Paras ja selkein tapa teoksen toteuttamiseen uruilla on erottaa melodia selvästi säestävistä äänistä. Näin kappale on hyvin tunnistettavissa ja se säilyttää alkuperäisen luonteensa. Urkusovitukseen on tärkeää löytää sama perkussiivinen pulssi, joka kuljettaa kappaletta eteenpäin. Sovituksessa tätä tehostavat pisteellinen rytmi sekä jalkion kuvioitu linja (nuottiesimerkki 6).



*Nuottiesimerkki 6.*

Oman rytmisen elementtinsä teokseen luonnollisesti tuovat myös B-osassa vasemman käden kuudestaostaosat. Myös äänikertavalinnoilla on suuri vaikutus. Lähtökohtaisesti rekisteröinnissä tulisi käyttää romanttista pohjaa, joka on tarpeeksi massiivinen, jotta kappaleen karakteri pääsee oikeuksiinsa.

Urkusovitus alkaa tunnelmoivalla jaksolla, jossa on kuultavissa sovittajien luova panos, mutta johon on kuitenkin sisällytetty elementtejä Game of Thronesin ääniraidasta. Sävyllään ensimmäinen osa on tumma ja syvä. Osan äänikertavalinnoissa päädyttiin soittamaan kaikki kolmannelta sormiolta runsaiden kahdeksanjalkaisten äänikertojen tukemana, jolloin etuna on myös mahdollisuus käyttää paisutinkaappia, ja näin tuoda herkkään jaksoon lisää dynaamista vaihtelua. Varsinaisen teeman alkaessa vasen käsi siirtyy toiselle sormiolle ja oikea ensimmäiselle. Toisen sormion funktio on toimia säestävänä, kun taas ensimmäisellä sormiolla on kuusitoistajalkainen pohja, jolle rakentuu ensimmäiseen taitteeseen saakka kestävä sooloäänikerta. A-osan toisen taitteen koittaessa myös vasen käsi siirtyy ensimmäiselle sormiolle luoden tukevaa tunnelmaa teokseen. B-osan rekisteröinneille ominaista on julistavuus sekä kuulas kirkkaus. Sopivilla kaksijalkaisilla äänikerroilla saavutetaan tämä haluttu efekti.

Mielenkiintoisen lisän sovitukseen tekee pisteellisinä neljäosina alkava C-osan teema. Tämä teema on otettu muualta sarjan ääniraidasta. Tähän kappaleen osaan liittyy vahvasti kieliäänikerrat ja niiden käyttö paisutinkaapin avulla (nuottiesimerkki 7).

108

Org.

Ped.

*Nuottiesimerkki 7.*

Crescendon idea leimaa koko osaa huipentuen tuttuun ja nostattavaan B-osaan loppumetreillä. Teoksen alkuperäisversion lopussa ainoastaan harppu jää soittamaan viimeisten tahtien teeman sävelet. Ottaen huomioon kirkkojen akustiikan on tässä kohdassa urkuja rekisteröitäessä oltava erityisen tarkkana, jotta teeman saa vielä kuuluviin selkeänä ja kuulaana. Viimeisiä tahteja on edeltänyt suuri crescendo ja loppuhuipennus, joka kantaa suuressa akustiikassa pitkälle. Loppuun onkin valittu kirkas, mutta kantava äänikertayhdistelmä, joka pystyy murtautumaan esiin kaiken keskeltä. Agogiikalla on lopputahdeissa suuri merkitys, jottei kuulijalle välity kuva, että kappale loppuu kuin seinään.

Sovituksellisia tehokeinoja käytettiin muun muassa kaksoisjalkiota, massiivisia sointuja sekä monen eri äänen unisonoa. Nämä tehokeinot tuovat sovitukseen vaihtelevuutta ja kiinnostavia yksityiskohtia sekä persoonallista ilmettä. Nämä elementit lisäävät myös soittajan mielenkiintoa ja motivaatiota teosta kohtaan.

## 6 HEDWIG'S THEME FROM HARRY POTTER

### 6.1 Taustaa

Yhdysvaltalainen säveltäjä John Williams (s. 1932), joka on modernin aikakauden suosituin elokuväsäveltäjä, sävelsi Harry Potter ja viisasten kivi -elokuvan ääniraidan, joka julkaistiin vuonna 2001. Ääniraita sisältää 19 osaa ja sen viimeinen numero on nimeltään Hedwig's theme. Tästä teoksesta teimme nelikätkisen transkription uruille. Sävellys on erittäin moniulotteinen, joten nelikätkisellä sovituksella päästään lähemmäs alkuperäistä orkesteriversiota. Teos on yksi omista elokuvamusiikkisuosikeistamme, joten se oli helppo valita yhteiseksi projektiksi.

### 6.2 Alkuperäisteoksen kuvailua

Hedwig's theme on kestoltaan noin viisi minuuttia pitkä kappale, joka on nimetty Harryn pöllön, Hedwigin, mukaan. Sävellyksessä voidaan katsoa olevan kaksi jaksoa. Ensimmäinen jakso koostuu kahdesta vuorottelevasta pääteemasta, toinen jakso puolestaan kolmannesta ja neljännestä pääteemasta. Kappaleessa käytetään kutakuinkin jokaista perinteisen sinfoniaorkesterin soitinta. Orkestroinnilla on saatu tuotua kappaleeseen erittäin miellyttäviä ja mielenkiintoisia sointivärejä. Yleispiirteenä teoksessa on koko ajan läsnä tietynlainen taianomaisuus.

Ensimmäinen ja toinen teema ovat hyvin samanlaisia, yleisilmeeltään kauniin laulullisia sekä yksinkertaisia. Niissä käytetään kuitenkin erittäin yllättävästi muunnosäveliä: e-mollissa esiintyvässä teemassa käytetään yhtäkkiä fis-nuotin tilalla f-nuottia (nuottiesimerkki 8). Tämä luo teemaan maagista tunnelmaa. Ensimmäinen ja toinen teema esiintyvät kappaleen ensimmäisessä jaksossa peräkkäin soitettuna yhteensä viisi kertaa. Toista teemaa mukailaan myös teoksen toisessa jaksossa. Sävellyksen alussa celesta soittaa teemat yksin. Esiteltyään teemat celesta sekä viulut soittavat erittäin nopeatempoista pääosin asteikkomaista kuviota, jonka päälle puupuhaltimet sekä myöhemmin myös käyrätorvet alkavat soittaa celestan esittelemät teemat. Melodisesti kappaleen alku saattaisi muuten tuntua yksinkertaiselta, mutta säestyksen sekä orkestroinnin jatkuva kehittyminen tekee siitä erittäin mielenkiintoisen.



Nuottiesimerkki 8.

Kappaleen kolmas pääteema on rytmikäs, ja se on kahdeksan tahtia pitkä. Rytmikkyys teemassa korostuu, kun sen kahdeksanosanuotit soitetaan staccatona. Heti toisen jakson alussa sen esittelevät e-mollissa puupuhaltimet, ja tämän jälkeen teema soitetaan a-mollissa vaskien esittämänä. Seuraavaksi celesta soittaa teemasta pääosin kuudestoistaosanuoteista koostuvan variaation, jonka jouset toistavat. Tämän jälkeen teema esiintyy vaskien toimesta alkuperäisessä muodossaan koko muun orkesterin säestäessä. Viulut soittavat taustalla variaatiota, puupuhaltimet puolestaan värittävät säestystä sekä lisäävät energisyyttä korkeilla staccatonuoteillaan sekä nopeilla kromaattisilla juoksutuksillaan. Teoksen energiataso on nyt noussut hyvin korkeaksi. Tätä seuraa neljäs teema.

Neljäs teema esiintyy kappaleessa kahdesti kolmannen teeman välissä. Teeman alussa intensiteetti on hyvin korkealla viulujen soittaessa teemaa oktaaveissa ylärekisteristä. Sen taustalla käyrätorvet toistavat aihioita viulujen soittamista motiiveista. Intensiteetti hieman laskee teeman aikana, mutta juuri ennen paluuta kolmanteen teemaan se nostetaan takaisin korkealle. Kolmannen ja neljännen teeman vuorottelujen jälkeen on loppuhuipennuksen aika. Siinä kuullaan aluksi toisen pääteeman ensimmäinen tahti neljässä eri sävellajissa. Tätä jouset säestävät nopealla sekstolikuviolla. Lyhyen välikkeen jälkeen pasuunat vielä soittavat toisen teeman kokonaan, jonka päällä harppu sekä viulut soittavat glissandoa, huilut sekä klarinetit ylös–alas kulkevaa 32-osanuoteista koostuvaa kuviota ja trumpetit nopeita fanfaareja sekä nopeita kromaattisia pyrähdyksiä. Pian tämän jälkeen tulevat pitkät fanfaarinomaiset soinnut, johon kappaleen voisi luulla jo loppuvan. Viulut kuitenkin aloittavat vielä uudelleen sekstolikuviota alakaavastaan, josta nousee nopeasti varsinaisille loppusoinnuille.

### 6.3 Nelikätinen transkriptio uruille

Transkription tavoitteena oli päästä mahdollisimman lähelle alkuperäistä orkesteriversiota, kuitenkin urkujen ehdoilla. Urut on instrumenttina hyvin erilainen kuin sinfoniaorkesterin soittimet, joten

sovitusta tehdessä täytyi soveltaa lähdemateriaalina olevaa alkuperäistä orkesteripartituuria siten, että se on helpommin uruilla soitettavissa. Tästä käy hyvänä esimerkkinä trumpettien todella nopeat fanfaarit, joita ei sellaisenaan voi uruilla soittaa vaan ne kirjoitettiin uruille murtosointukuviona. Hyvin toimiakseen transkriptio vaatii suuret romanttistyylliset urut. Suurista uruista löytyy monia sinfoniaorkesterin instrumentteja matkivia äänikertoja, joita käyttämällä päästään uskottavaan lopputulokseen.

Nelikätinen transkriboiminen antaa tekijälleen hyvin paljon vapautta sekä mahdollisuuksia. Nelikätisyydellä päästään esimerkiksi paljon lähemmäs alkuperäistä sinfoniaversiota, kuin tavallisella kaksikäteisellä versiolla. Tämä tulee luonnollisesti siitä, että on mahdollista soittaa käytännössä koko klaviatuurin leveydeltä, mutta myös jopa neljältä eri sormiolta yhtäaikaisesti. Se helpottaa myös soittajien työskentelyä, koska usein nopeissa kohdissa molemmat kädet ovat käytettävissä (nuottiesimerkki 9). Tästä on hyötyä erityisesti Hedwig's themen alkupuolella molemmissa stemmoissa, sekä loppupuolella ylemmässä stemmassa. Nelikätisyys uruilla mahdollistaa myös neljällä jalalla soittamisen. Tässä transkriptiossa jalkiota soitetaan pääsääntöisesti kahdella jalalla, mutta hetkitäin myös kaikki neljä jalkaa ovat käytössä.

*Nuottiesimerkki 9*

Vapauden ja mahdollisuuksien vastakohtana nelikätinen nuottinnot sisältää myös paljon haasteita. Ensimmäiset tulivat vastaan, kun aloimme etsiä nelikäteisiä urkusovituksia malliesimerkeiksi ja niitä ei juurikaan löytynyt. Urkujen klaviatuuri aiheuttaa myös haasteita; se on vajaat kolme oktaavia kapeampi kuin täysimittainen pianon klaviatuuri. Tämä tekee soittajien työskentelyn melko ahtaaksi. Ahtautta voi kuitenkin paikoitellen helpottaa rekisteröinnillä: alemman stemman soittaja voi

soittaa omia osuuksiaan oktaavia matalampaa, kun hän käyttää oktaavilla korkeampaa soivia äänikertoja. Esimerkiksi 4-jalkaisella äänikerralla soitettu keski-C soi kaksiviivaisen C:n korkeudelta. Ylemmän stemman soittaja voi käyttää samaa logiikkaa toisinpäin käännettynä: käyttämällä oktaavia matalampaa soivia rekisteröintejä voidaan stemma soittaa oktaavia korkeampaa. Tätä keinoa käytimme todella paljon teoksen rekisteröinnissä Oulun tuomiokirkon uruille, erityisesti alemmassa stemmassa. Oman haastavuutensa sovittajille tuovat myös nelikätisyyden tarjoamat mahdollisuudet lähes koko orkesteripartituurin soittamiseen. Kaikkea alkuperäisen partituurin sisältöä ei kannata ahtaa transkriptioon, jotta eri kerroksissa tapahtuvat asiat tulevat paremmin esiin.

Rekisteröinti on isossa roolissa autenttisuutta tavoiteltaessa, ja parhaimmillaan se mahdollistaa pääsyn hyvin lähelle alkuperäisen teoksen karaktääriä. Rekisteröinnin tekeminen kuitenkin vei todella suuren osan yhteisestä harjoitteluajasta. Teimme nuottiin esimerkkirekisteröinnin Oulun Tuomiokirkon pääuruille, jossa esitimme teoksen osana opinnäytetyön taiteellisen osuuden soivaa osuutta.



## 7 KATSAUS KONSERTTIIN

### 7.1 Ennen konserttia

Konserttia järjestettäessä on hyvä olla selkeät tavoitteet. Tavoitteet määrittävät osaltaan sen, kuinka paljon resursseja projektin järjestämiseen tarvitaan. (Kettunen 2009, 100.) Hyvän suunnitelman laatiminen ja siinä pysyminen vähentää merkittävästi itse tilanteeseen liittyvää stressiä. Samalla aikaa vapautuu ohjelmistoon keskittymiseen sekä sen harjoitteluun. Asetimme sovituksen suhteen aikarajoja, joissa pysyimme vaihtelevalla menestyksellä. Taiteellisen työn tuottamiseen käytettävän ajan määrä yllätti monella tapaa, ja teosten työstämisprosessi olikin paljon hitaampi, kuin aluksi luulimme.

Olenaisena osana käytännön järjestelyjä ovat konserttipaikan sekä harjoitusaikojen varaaminen. Koska urut ovat kovin yksilöllinen instrumentti, on tärkeää, että kulloiseenkin konserttisoittimeen pääsee rauhassa tutustumaan ja tekemään toteutuksen kannalta tärkeitä äänikertavalintoja sekä mahdollisesti kombinaatioita soittimen muistiin. Soittimeen tutustuminen luo myös varmuutta esiintyjille konserttitilannetta ajatellen. Valitsemassamme konserttipaikassa eli Oulun tuomiokirkossa haasteeksi osoittautui harjoitusaikojen saaminen. Tuomiokirkossa on paljon toimintaa, minkä vuoksi omien aikataulujen sovittaminen harvoin vapaisiin aikoihin oli haastavaa. Tämän seurauksena aikamme konserttimme instrumentin äärellä jäi varsin vähäiseksi ja aika kului lähinnä rekisteröintien sekä kombinaatioiden suunnitteluun. Tästä ei kuitenkaan koitunut haittaa, sillä sovitukset ja transkriptiot itsessään toimivat instrumentilla ja tuomiokirkon akustiikassa erittäin hyvin, eikä niihin tarvinnut tehdä radikaaleja muutoksia.

Yhtenä merkittävänä osana on konsertista tiedottaminen ja mainosten tekeminen. Päätimme ulkoistaa konserttmainosten suunnittelun ja toteutuksen osaavalle henkilölle, ja saimme erinomaista materiaalia käyttöömmemme. Näiden mainosten avulla tiedotimme konsertista koulullamme. Sosiaalisessa mediassa valitsimme käyttää mainostamiseen Facebookia sekä Instagramia. Facebookiin luotu tapahtuma konsertin tiimoilta herätti nopeasti laajaa huomiota ja mielenkiintoa.

## 7.2 Palaute

Tässä luvussa käsitellään palautetta kolmesta eri näkökulmasta: arviointilautakunnan palaute, kävijöiltä saatu palaute sekä oma palaute itsellemme ja toisillemme.

Konserttia oli arvioimassa lehtori Ismo Hintsala. Palautteen antamisen hetki oli tunnelmaltaan mukava ja avoin. Palautteessa tunnustettiin konsertoivien muusikkous ja taiteilijuus positiivisella tavalla. Kiitosta sai mukaansatempaavat sovitukset, joissa näkyi sovittajien korkealaatuinen musiikillinen panos. Hyvää palautetta saatiin erityisesti ohjelman kestosta ja laadusta, mainonnasta ja tiedotuksesta, rekisteröinneistä sekä yleisestä tunnelmasta konserttipaikassa. Yksityiskohtaiset kehitysehdotukset liittyivät niin ikään rekisteröinteihin ja paisutinkaapin käytön harjoittamiseen. Palaute käsitteli jokaisen teoksen erikseen, mikä koettiin hyvänä. Palautteen aikana keskusteltiin myös tulkinnallisista näkökulmista sekä teoksissa ilmenneistä yksityiskohdista.

Yleistä palautetta saatiin konserttivierailta välittömästi tilaisuuden päätyttyä sekä vielä pitkään tämän jälkeenkin. Keskeisiä esille nousseita asioita olivat positiivinen palaute hyvästä yleistunnelmasta, mielenkiintoisesta ohjelmakokonaisuudesta ja monipuolisista sovituksista. Saimme myös kannustusta esittää kyseessä olevaa ohjelmistoa uudelleen sekä tuottaa ääni- ja videomateriaalia internettiin. Kritiikkiä sai osakseen konserttipaikan haasteellinen ja hieman heikohko äänentoisto, joka ilmeni alkupuheenvuoron aikana puheääntä toistettaessa.

Konserttimme kantoi nimeä ”Film Music Goes Organ”, ja se keräsi laajan yleisön Oulun Tuomiokirkkoon. Yleisöä oli paikalla noin 140 henkilöä. Omasta mielestämme suoriuduimme konsertista erittäin hyvin. Konsertissa esittämämme sovitukset sisälsivät omaa taiteellista ja luovaa panostamme. Todettakoon, että niiden rakentaminen ja paranteleminen on prosessi, joka jatkuu osittain myös esittämisen jälkeen. Omiin sovituksiin olimme pääpiirteittäin tyytyväisiä. Ensimmäisen esityksen jälkeen kuitenkin huomasimme asioita, joita voisi vielä muuttaa tai parannella, jotta soiva lopputulos olisi vielä pidemmälle vietyä. Konsertin ilmapiiri oli alusta asti avoin ja positiivisella tavalla jännittävä. Ensimmäisten teosten jälkeen koettiin, että oma soittaminen helpottui huomattavasti alun jännityksen purkautuessa vähitellen. Olimme konsertin ohjelmaan tyytyväisiä. Se oli juuri sopivan pituinen ja sisälsi karaktääriiltään erilaisia, mielenkiintoisia kappaleita.

## 8 POHDINTA

Vielä tänäkin päivänä elokuvamusiikki aiheuttaa erilaisia ongelmatilanteita seurakunnissa. Jotkut kirkon työntekijät eivät miellä sitä sopivaksi kirkollisiin tilaisuuksiin, kun taas toiseksi ongelmaksi muodostuu erityisesti urkusovitusten löytäminen. Käsillä oleva työ antaa valmiuksia työelämään juuri näitä asioita silmällä pitäen.

Työssä pohdittiin elokuvamusiikin sopivuutta kirkkoon. On tärkeää, että kanttorilla on asiasta perusteltu mielipide. Kirkoissa on vuosikymmeniä soitettu häätilaisuuksissa Felix Mendelssohnin Häämarssia, joka on alun perin näytelmästä Kesäyön unelma. Miksei siis elokuvamusiikkia voisi soittaa kirkon tilaisuuksissa? Kirkkomusiikkia ei ole rajattu tiettyyn tyyliin. Kirkossa kuultavasta musiikista valtaosa on klassista, mutta tälle ei ole teologista perustelua, vaan pikemminkin kyse on tottumuksesta.

Työn tarkoituksena oli laadukkaiden urkusovitusten tuottaminen sekä omaan että alan ammattilaisten käyttöön. Tavoitteena oli kehittyä urkusovitusten tekijöinä. Koemme onnistuneemme tässä hyvin. Sovituksia tehdessä annoimme palautetta sekä kehitysideoita toisillemme. Huomasimme, että tästä vertaisarvioinnista oli valtavasti hyötyä. Saimme tehtyä tyylikkäitä, uruilla hyvin toimivia sovituksia.

Työn toteuttaminen parityönä osoittautui positiiviseksi kokemukseksi. Jo työn suunnitteluvaiheessa kahden henkilön erilaisista näkemyksistä oli hyötyä. Haasteita olivat ajan löytäminen yhteiselle työskentelylle sekä töiden jakaminen tasapuolisesti, mutta näissäkin asioissa onnistuimme hyvin.

Osana työn taiteellista osuutta pidimme konsertin Oulun Tuomiokirkossa 16.2.2018. Konsertin järjestäminen kirkon varauksesta sekä mainontaan liittyvistä asioista lähtien oli hyvä kokemus työelämää silmällä pitäen, kuuluvathan ne kanttorin perustehtäviin. Konsertin järjestelyissä koemme onnistuneemme. Tehokkaan mainonnan avulla saimme konserttiin suurehkon yleisön sekä hyvän tunnelman. Väkimäärän perusteella voi todeta, että elokuvamusiikki uruilla soitettuna kiinnostaa seurakuntalaisia, ja se saa mahdollisesti myös eri kuulijoita yleisöön perinteiseen urkukonserttiin verrattaessa.

Opinnäytetyössä käsitelimme myös melko harvinaista asiaa urkujensoitossa, nimittäin nelikäti-syyttä. Tämä on aiheena erittäin laaja, ja siitä voisi tehdä jopa oman opinnäytetyön. Meillä kum-mallakaan ei ollut aiempaa kokemusta nelikätiisen sovituksen tekemisestä eikä nelikätiisestä soitta-misestakaan. Lisäksi nelikätiisen teoksen rekisteröinnissä on aivan omat haasteensa. Näistä asi-oista opimme monia asioita työtä tehdessä. Opitut taidot lisäsivät entisestään kiinnostusta urkujen sinfoniseen äänimaailmaan sekä halua toteuttaa vieläkin laajempia teoksia uruilla.

## LÄHTEET

Bacon, H. 2005. Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet. Helsinki: SKS.

Brodin, G. 1985. Musiikkisanakirja. Suom. V. Murtomäki. Kolmas, uudistettu painos. Helsinki: Otava.

Famous Composers 2018. Ramin Djawadi. Viitattu 20.1.2018, [www.famouscomposers.net/ramin-djawadi](http://www.famouscomposers.net/ramin-djawadi).

Halkosalmi, V. Transkriptio musiikinopetuksen välineenä. Sibelius-Akatemia. Viitattu 8.2.2018, <http://www2.siba.fi/aleatori/index.php?id=254&la=fi>.

HBO Game of Thrones 2015. The Viewer's Guide. Viitattu 2.2.2018, <http://www.gameofthrones.com>.

Juva, A. 1995. Valkokangas soi! Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Kettunen, S. 2009. Onnistu projektissa. Toinen, uudistettu painos. Helsinki WSOYpro.

Niemelä, R. 2017. Musiikki elokuvissa. Viitattu 15.11.2017, [http://www.emute.fi/Elokuva\\_aani/page2/page2.html](http://www.emute.fi/Elokuva_aani/page2/page2.html).

Nissinen, M. 2004. Musiikki kirkossa. Teoksessa J. Haapasalo, L. Lauerma, M. Nissinen & P. Suikkanen (toim.) Kirkkomusiikki. Helsinki: Edita Prima Oy, 24–25.

Pajamo, R. & Tuppurainen, E. 2004. Suomen musiikin historia: kirkkomusiikki. Porvoo: WSOY.

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

Songfacts 2018. Wedding March by Felix Mendelssohn. Viitattu 10.1.2018, [www.songfacts.com/detail.php?id=19687](http://www.songfacts.com/detail.php?id=19687).

Teosto 2018. Mikä on sovittamista? Viitattu 20.1.2018, <https://www.teosto.fi/teosto/artikkelit/mika-sovittamista>.

True, C. 2017. Klaus Badelt Biography. AllMusic. Viitattu 14.11.2017, <https://www.allmusic.com/artist/klaus-badelt-mn0000773615>.

Tuppurainen, E. 2003. Kirkkomusiikin historia ja nykypäivä. Teoksessa L. Erkkilä, U. Tuovinen & E. Tuppurainen (toim.) Kirkkomusiikin käsikirja. Helsinki: Kirjapaja Oy, 37–38.

# FILM MUSIC GOES ORGAN



**JAAKKO RAHKO & TEEMU SUOMINEN**

OULUN TUOMIOKIRKKO

16.2. KLO 18.00

**OAMK** OULUN AMMATTIKORKEAKOULU

Konsertin juliste. Tekijä: Tuukka Nygård

## LIITE 2

### Konsertin ohjelma

-Léon Boëllmann (1862-1897): Suite Gothique osa 4: Toccata. Op. 25

-Teemu Suominen

-Alexander Guilmant (1837-1911): March Religieuse Op. 15

-Jaakko Rahko

-Louis Vierne (1870-1937): Impromptu. Op. 51

-Teemu Suominen

-J.S. Bach (1685-1750): Kantaatti Wir danken dir, Gott, Wir danken dir BWV 29: Sinfonia. Transkriptio Marcel Dupre

-Jaakko Rahko

---

-Ramin Djawadi (1974-): Main Titles HBO-sarjasta Game of Thrones. Sov. Teemu Suominen

-Teemu Suominen

-Jeremy Soule (1975-): Far Horizons pelistä Elder Scrolls V: Skyrim. Sov. Teemu Suominen

-Teemu Suominen

-Klaus Badelt (1967-): He's a Pirate elokuvasta The Pirates of The Caribbean. Sov. Jaakko Rahko

-Jaakko Rahko

-Elton John (1947-): Can You feel The love Tonight elokuvasta Leijonakuningas. Transkriptio Jaakko Rahko

-Jaakko Rahko

-John Williams (1932-): Imperial march elokuvasta Star Wars

-Teemu Suominen



-John Williams (1932-): Teema elokuvasta Schindlerin lista. Transkriptio Maurizio Machella.

-Jaakko Rahko

-John Williams (1932-): Hedwig's Theme elokuvasta Harry Potter

-Jaakko Rahko ja Teemu Suominen