



Elokuvamusiikin kerronnalliset funktiot

Analyyttinen lähestyminen elokuvasäveltämiseen

Eetu Lehtonen

OPINNÄYTETYÖ
Marraskuu 2019

Musiikin tutkinto-ohjelma, muusikko
Sävellyksen suuntautumispolku

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Musiikin tutkinto-ohjelma
Sävellyksen suuntautumispolku

LEHTONEN, EETU:

Elokuvamusiikin kerronnalliset funktiot
Analyyttinen lähestyminen elokuvasäveltämiseen

Opinnäytetyö 51 sivua, joista liitteitä 10 sivua
Marraskuu 2019

Opinnäytetyö käsittelee musiikin säveltämistä lyhytelokuvaan *läisyys yksinäisyyttä*. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat nuorten seurakuntaleirille. Sävellystyö käsitti sekä kuvan taustalla soivan musiikin että kahden, henkilöhahmojen tarinassa esittämän hengellisen laulun säveltämisen. Musiikilta toivottiin aitoutta ja soitinnuksen niukkuutta, keskittyen kitaraan ja pianoon, seurakuntaleirimailmaan liittyviin soittimiin. Musiikkia oli myös toivottu määrällisesti vähän, joten haasteena oli luoda yksinkertaisin keinoin ilmaisuvoimaista musiikkia.

Työn teoriaosuudessa kartoitetaan musiikin saamia kerronnallisia funktioita elokuvassa ja ne liitetään musiikkianalyysin avulla sävellysteknisiin ratkaisuihin. Lisäksi esitellään tekijän kokemuksia elokuvaproduktiossa toimimisesta taidemusiikin koulutuksen saaneen säveltäjän näkökulmasta.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Culture and Arts, Music
Option of Composition

LEHTONEN, EETU:
Narrative Functions of Film Music
An Analytical Approach to Film Scoring

Bachelor's thesis 51 pages, appendices 10 pages
November 2019

This thesis deals with writing music to the short film *lääsyys yksinäisyyttä* (*Eternal Loneliness*), comprising both the musical score and two songs performed by the characters in the film. The characteristics of the score desired by the commissioners were genuineness and scarcity of instrumentation, focusing on the guitar and piano. As only a minimal amount of music was required, the main challenge of the composition process was to write simple yet expressive music.

Furthermore, the narrative functions of music in the film are examined and associated with compositional practices via a music analysis. In addition, the author's experience of working in a film production is described from the viewpoint of a classically trained composer.

Keywords: film music, musical composition, short film, music analysis

Sisällys

1. Johdanto.....	5
2. Elokuvamusiikin teoriaa.....	7
2.1. Yleistä teoriaa.....	7
2.2. Musiikin funktiot.....	9
3. Pohjustus sävellystyöhön.....	11
3.1. Elokuvan synopsis.....	11
3.2. Musiikin suunnittelu ja luonnostelu.....	12
3.3. Säveltäminen valmiiseen leikkaukseen.....	15
4. Analysointi.....	17
4.1. Musiikin analyysi.....	17
4.2. Laulujen analyysi.....	28
4.3. Musiikin toteutuneet funktiot elokuvassa.....	29
5. Pohdinta.....	34
5.1. Työskentelyn reflektointi.....	34
5.2. Pohdintaa elokuvamusiikista.....	35
Lähteet.....	38
Liitteet.....	39
Liite 1. Musiikkiraitojen redusoitu partituuri.....	39
Liite 2: Laulujen nuotit.....	48

1. Johdanto

Opinnäytetyöni käsittelee musiikin säveltämistä lyhytelokuvaan *läisyys yksinäisyyttä*. Työprosessin ohella tarkastelen musiikin saamia elokuvakerronnallisia funktioita tämän lyhytelokuvan kontekstissa. Elokuvan lyhyestä kestosta ja musiikin vähäisestä määrästä huolimatta musiikkia ehditään käyttää hyvin erilaisiin kerronnallisiin tarkoituksiin, mikä mahdollistaa niiden yksityiskohtaisen ja monipuolisen tarkastelun. Työn teoriaosuudessa esittelen olemassa olevaa elokuvamusiikin teoriaa erityisesti siltä osin kuin se on tälle lyhytelokuvalle olennaista.

Lyhytelokuva *läisyys yksinäisyyttä* sijoittuu nuorten seurakuntaleirille, jolle sisärukket Anna ja Joonä osallistuvat. Anna ei hyväksy veljensä homo-seksuaalisuutta ja yrittää erottaa tämän poikaystävästään Mikosta. Anna vetoaa toiminnassaan erityisesti uskonnollisiin syihin ja päätty lopulta pohtimaan uskoaän huomattuaan veljelleen aiheuttaman surun. Elokuvan kesto on noin 13 minuuttia ja se on useaan Tampereen ammattikorkeakoulun media-alan opiskelijan lopputyö.

Kirjoitin elokuvassa kuultavan musiikin nuoteiksi, vaikka osa siitä olikin tuotettu nuoteista erillään audioeditoriympäristössä. Analysoin musiikin varsin yksityiskohtaisesti ja teoreettisesti. Tarkoitukseni oli kytkeä musiikilliset ratkaisut mahdollisimman eksaktisti niiden elokuvakerronnallisiin funktioihin.

Olen koulutukseltani länsimaisen klassisen musiikin säveltäjä ja tätä lyhytelokuvaa tehdessä pääsin ensimmäistä kertaa toimimaan osana kokonaista elokuvatyöryhmää. Elokuvamusiikille on ominaista, että se syntyy reaktionä muiden ryhmän jäsenten työlle: toisin kuin konserttimusiikki, elokuvamusiikkia ei luoda toimimaan yksinään vaan osana kuvakerrontaa. Elokuvasäveltäjä ei tee taiteellisia ratkaisuja yksin, vaan päätöksentekoon osallistuvat muutkin työryhmän jäsenet. Koska tämä oli ensikohtaamiseni tämänkaltaisen kollektiivisen työskentelyn kanssa, saatoin tarkastella musiikin käyttöä elokuvassa ilman vahvoja ennakkokäsityksiä ja vertailla elokuvamusiikin ideaalien eroja taidemusiikin vastaaviin.

Haluan työlläni korostaa musiikinteoreettisen analyysin hyödyllisyyttä elokuväsäveltämisessä, jota saatetaan pitää vain emootioiden ohjaamana työskentelynä. Elokuvamusiikista kiinnostuneelle taidemusiikin säveltäjälle se tarjoaa erään näkökulman ja lähtökohdan lähestyä uutta sävellystapaa, elokuväsäveltäjää se saattaa rohkaista sävelmateriaalin pelkistämiseen ja sen mahdollisuuksien suunnitelmallisempaan kartoittamiseen.

2. Elokuvamusiikin teoriaa

2.1. Yleistä teoriaa

Elokuvaan *läisyys yksinäisyyttä* haluttiin vähäeleistä musiikkia, joka ei varasta huomiota dialogilta, joten lähestyin lähdekirjallisuutta erityisesti tästä näkökulmasta. Yleisestikin elokuvamusiikissa yksinkertaisuutta pidetään hyveenä, ja liian kompleksinen ja huomiota herättävä musiikki usein miksataan lopullisella ääniraidalla hyvin hiljaiseksi tai poistetaan lopulta kokonaan (Rona 2000, 7). Elokuvamusiikki on vain yksi elementti samassa informaatiovirrassa kuvakerronnan kanssa, dialogista puhumattakaan, eikä se siksi voi vaatia itselleen samanlaista tilaa kuin konserttimusiikki.

Elokuvamusiikki voidaan jakaa diegeettiseen ja ei-diegeettiseen musiikkiin. Diegeettinen musiikki on elokuvan maailmassa soivaa musiikkia, ei-diegeettinen taas ainoastaan katsojien kuulemaa, elokuvan maailman ulkopuolista taustamusiikkia. (Bacon 2000, 236.) *läisyys yksinäisyyttä* -elokuvaan sävelsin molempien kategorioiden musiikkia: seurakuntaleirillä nuorten esittämät laulut *Hän on rakkaus* ja *Hylätyn rukous* ovat diegeettistä musiikkia, muu musiikkiraita taas ei-diegeettistä. Toisaalta *Hylätyn rukous* soi pianolle sovitettuna myös elokuvan lopputekstien aikana, tällä kertaa ei-diegeettisesti.

Elokuvan ääniraita vaatii jonkin tunnistettavan temaattisen elementin. Perinteisesti tämä on ollut helposti muistettava teemamelodia tai melodinen motiivi, mutta teema voi olla myös jokin toistuva harmoniakulku tai äänitehoste. (Rona 2000, 3.) Myös kuvakerronta sisältää usein vastaavia temaattisia elementtejä, jotka voivat toimia yhdessä teemäänten kanssa tai niistä erillään. *läisyys yksinäisyyttä* -elokuvassa tällainen toistuva visuaalinen teema oli Annan huoneen suojelusenkelitaulu, jonka esiintymien yhteyteen haluttiin myös jokin tunnistettava äänielementti.

Sillä, missä kohtaa musiikki alkaa hiljaisuuden jälkeen on suuri merkitys elokuvakerronnalle. Kirjoittamattomana sääntönä voidaan sanoa, että musiikin tulisi reagoida kuvan tapahtumiin, ei enteillä niitä. Esimerkiksi tauot dialogissa ovat hyviä paikkoja aloitukselle, jolloin musiikki alkaa reaktionä äsken sanotulle.

(Rona 2000, 4.) Musiikilla on kuitenkin mahdollista esimerkiksi johdatella tunnelman muutosta ja valmistella tulevaa konfliktia ennen kuin se tapahtuu kuvassa.

Musiikilla voidaan luoda elokuvaan jatkuvuutta ja kontrastia. Henry Baconin (2005, 253) mukaan musiikki voi toimia yhdistävänä tekijänä erillisistä otoksista koostuvassa kuvavirrassa. Vastaavasti musiikillisella muutoksella voidaan viestiä esim. emotionaalista muutosta, joka yksin kuvasta ei välittyisi riittävän selkeästi (Rona 2000, 6). Toisenlaisesta kontrastista puhui äänielokuvan alkuaikoina Sergei Eisenstein. Hän toivoi uutta mediaa käytettävän elokuvissa ensisijaisesti kontrapuntaalisesti, kontrastoiden kuvan välittämiä tunnelmia ja merkityksiä. Hän pelkäsi äänen käytön pelkästään kuvan tukena vähentävän elokuvan ilmaisuvoimaa. (Bacon 2000, 234-235.) Nykyelokuvassa nimenomaan jälkimmäinen käytötapa on yleisin, mutta kontrapunktia on käytetty valtavirtaelokuvassakin aika ajoin hyvin tehokkaasti. Elokuvassa *läisyys yksinäisyyttä* kontrapunktia käytetään Mikon esittelykohtauksessa: kuvassa näkyvää iloa ja viattomuutta kontrastoidaan hetkellisesti synkistävällä musiikilla, joka enteilee Mikosta aiheutuvia myöhempiä ristiriitoja.

Kun musiikkia käytetään kuvakerrontaa myötäilevänä elementtinä on kiinnitettävä huomiota näiden synkronian määrään. Keinoa, jossa musiikki reagoi lähes kaikkiin kuvan tapahtumiin kutsutaan nimellä *mickey mousing*. Termi juontuu varhaisista Walt Disney -piirretyistä, joissa hahmojen liikkeisiin synkronoidut soitinfraasit loivat tarkoituksellisen koomisen vaikutelman. Tahattoman koomisuuden välttämiseksi onkin oleellista päättää mihin kuvatapahtumiin ja miten voimakkaasti musiikki reagoi.

Musiikki voi kuvata jonkin hahmon sisäistä maailmaa tai vastaavasti katsojan tai kertojan näkökulmaa. Katsoja tietää usein enemmän kuin tarinan henkilöt: esimerkiksi tietämättömyyttään typerästi toimivaa hahmoa voidaankin joko kuvata katsojan näkökulmasta koomisella musiikilla tai vastakohtaisesti korostaa hahmon tilanteessa kokemaa hätää ja epätietoisuutta. (Karlin & Wright 2004, 134.) *läisyys yksinäisyyttä* -elokuvassa Annan ja Joonan kokemukset tapahtumista ovat usein toisilleen ristiriitaisia, ja sävellystyössä oli usein päätettävä, kumman puolelle musiikki kulloinkin asettuu.

Ohjaaja lähestyy musiikkia usein maallikkona, ja tällä saattaa olla musiikista jokin visio, joka lopulta ei aivan toimi käytännössä. On esimerkiksi haluttu, ettei musiikki välitä mitään tunnetta, mutta lopulta on päädytty kuitenkin tarinan tärkeissä kohdissa myötäilemään hahmojen tunnetiloja, koska katsojalla on tästä niin vahva oletus. (Karlin & Wright 2004, 152.) Äänitiimin on välillä kyettävä tarjoamaan ideoita ohjaajalle tilanteissa, joissa tällä ei ole selkeää näkemystä toimivasta äänikokonaisuudesta. Omassa työskentelyssäni tein musiikkia lähtökohtaisesti ohjaajan toiveiden mukaisesti, mutta tarjosin ehdotuksiani paikoissa, joihin tämä ei ollut kiinnittänyt huomiota tai joiden toteutuksesta tämä ei ollut varma.

2.2. Musiikin funktiot

Zofia Lissa on jaotellut elokuvamusiikin kerronnallisia funktioita yhteensä 18 kategoriaan, joista tosin osa on nykysäityksen mukaan äänisuunnittelun funktioita. Kategoriat ovat *liikkeen ja äänten musiikillinen kuvailu, liikkeen korostaminen, todellisten äänten tyyllittely, paikan kuvaaminen, ajan kuvaaminen, äänen vääristäminen, kommentointi, lähdemusiikki, näyttelijän tunteiden ilmaiseminen, immersio, symboli* (esim. kansallislaulut), *tulevien tapahtumien ennakointi, elokuvan muotorakenteen vahvistaminen, monifunktionaalisuus, äänitehosteet, dialogi, hiljaisuus ja ei-funktionaalisuus*. (Berndt & Hartmann 2008, 129.)

Musiikillisista kategorioista pidin osaa olennaisina tälle elokuvalle ja siten tarpeellisina esitellä tarkemmin. *Liikkeen korostamisella* tarkoitetaan kuvan aktiiviteetin mukailua musiikilla, ei kuitenkaan *mickey mousingin* kaltaista yksittäisten liikkeiden suoraa jäljittelyä. *Todellisten äänten tyyllittely* on ei-musiikillisten äänten tyylliteltä jäljittelyä soittimilla. *Paikan kuvaaminen* ja *ajan kuvaaminen* ovat samankaltaisia, elokuvan tapahtumaympäristöä vahvistavia funktioita. Tapahtumapaikka voi olla niin maantieteellinen kuin sosiaalinenkin ympäristö. Maantieteellistä lokaatiota voidaan ilmentää esimerkiksi etnisellä musiikilla. Sosiaalista ympäristöä voidaan kuvata musiikilla, joka arkiajattelussa liitetään johonkin yhteiskuntaryhmään, esimerkiksi klassinen musiikki yläluokan ilmentäjänä. Lissa käyttää diegeettisen musiikin kategoriasta termiä *lähdemusiikki*, koska tällaisen musiikin lähde usein nähdään elokuvassa. (Berndt & Hartmann 2008, 129.)

Näyttelijän tunteiden ilmaiseminen on henkilöhahmon tunteiden myötäilyä ja kuvaamista. Kuva ei välttämättä tällöin välitä yksiselitteisesti tai lainkaan hahmon

tunteita, vaan tämän sisäisten kokemusten kuvaaminen on musiikin harteilla. *Immersioon* pyrkivä musiikki tekee elokuvan uskottavammaksi katsojalle ja helpottaa tämän uppoutumista tarinaan. Tälle vastakkaisena funktiona voidaan pitää *kommentointia*, eli musiikin kontrapunktaalista, kuvalle ristiriitaista käyttöä. Tällöin katsojaa herätellään tarkastelemaan kuvan tapahtumia ulkopuolisen silmin, ei tarinan sisäisenä kokijana. *Tulevien tapahtumien ennakointi* voi sisältää välittömästi seuraavien tapahtumien ennakointia tai viittauksia myöhempiin seuruksiin. *Elokuvan muotorakenteen vahvistaminen* voi toteutua esimerkiksi toistuvilla johtoaiheilla, jotka alleviivaavat katsojalle tarinan tärkeiden kohtien merkittävyyttä. Lissa laskee yhdeksi musiikin funktioksi myös *hiljaisuuden*. (Berndt & Hartmann 2008, 129.) Tauot musiikissa antavat muulle kerronnalle painoarvoa, ja strategisesti hyödynnetty hiljaisuus lisää musiikin ilmaisuvoimaa. Mainittakoon kuitenkin, että aivan täydellinen hiljaisuus elokuvan ääniraidalla on harvinaista: katsoja kaipaa aivan hiljaisimpinakin hetkinä vähintään tapahtumatilan ambienssiäniä, koska absoluuttinen hiljaisuus kuulostaa luonnottomalta.

3. Pohjustus sävellystyöhön

3.1. Elokuvan synopsis

läisyys yksinäisyyttä on kestoaltaan noin 13 minuuttia. Tapahtumat sijoittuvat seurakunnan sisätiloissa järjestettävälle nuorten seurakuntaleirille, yhden päivän ajalle. Olen numeroinut kohtaukset synopsisissa siten kuin ne on merkitty käsikirjoitukseen, ja siksi poisleikattuja kohtauksia 6, 12 ja 14 ei ole numeroinnissa.

Elokuva alkaa kohtauksella, jossa Anna ja Joonas esittävät nuorisopastori Simon kanssa kappaletta *Hän on rakkaus* muiden seurakuntanuorten laulaessa mukana (kohtaus 1). Esityksen päätyttyä kuvataan leirin iloista ja huoletonta tunnelmaa. Anna ja Joonas puhuvat niitä näitä, kun Joonan kaveri Mikko esittäytyy. (kohtaus 2). Iloinen tunnelma jatkuu vielä nuorten erkaannuttua omiin huoneisiinsa (kohtaus 3) mutta katkeaa yhtäkkisesti, kun Anna avaa poikien huoneen oven ja huomaa Joonan ja Mikon suutelemassa (kohtaus 4). Anna lukittautuu huoneeseensa järkyttyneenä. (kohtaus 5).

Myöhemmin päivällä, nuorten yhteisen hiljentymishetken päätteeksi Anna haluaa pitää puheenvuoron ja lukee Raamatusta katkelman, joka tuomitsee Joonan ja Mikon toiminnan. Lopuksi hän toivoo esitettävän yhteislauluna kappaleen *Hylätyn rukous*. Joonas ja Mikko ovat selvästi kiusaantuneita koko esityksen ajan (kohtaus 7). Myöhemmin Anna ja Joonas keskustelevat kahden kesken. Annan ilmaisee suoraan tuomitseviensa Joonan suhteen Mikkoon, Joonas taas ei koe toimivansa väärin (kohtaus 8).

Illalla Anna pohtii yksin käytävässä tapahtumia (kohtaus 9). Kuva siirtyy nuorten tunnelileikkiin, jossa kahden ihmisrivin välistä tunnelia pitkin vedetään köydellä nuoria yksi kerrallaan kohti "Taivasta" eli tunnelin loppua. Tunnelin jäsenet huutelevat keskellä kulkevalle erilaisia houkutusia, joita kulkijan on vastustettava päästäkseen maaliin (kohtaus 10). Joonan vuoron tullessa Anna huomaa Mikon antavan rohkaisevan katseen Joonalle ja alkaa hätäntyä. Joonan päästyä miltei tunnelin loppuun Anna keskeyttää leikin ja alkaa puhutella Joonaa vakavissaan tämän tekojen seurauksista. Mikko asettuu puolustamaan Joonaa, mutta

ristiriitaisten odotusten paineessa Joona sysää lopulta kummatkin syrjään ja käskee näitä lopettamaan (kohtaus 11).

Poikien huoneessa Mikko pakkaa tavaroitaan ja ilmoittaa lähtevänsä leiriltä etuajassa. Joona on allapäin, mutta Anna yrittää vakuuttaa tälle asioiden olevan paremmin näin. Joona hermostuu ja tivaa Annalta, mitä järkeä elämässä on ilman rakkautta. Anna menee hämilleen eikä saa sanaa suustaan, ja Joona työntää tämän ulos huoneestaan (kohtaus 13). Omassa huoneessaan Anna pohdiskelee ja ymmärtää lopulta tehneensä väärin veljeään kohtaan. Viimeisessä kuvassa Anna painaa päänsä Joonan huoneen oveen. Kuva katkeaa ja pimeydessä kuuluu Annan kuiskaus: ”Anteeksi” (kohtaus 15).

Anna haluttiin kuvata henkilönä, joka vilpittömästi uskoo toimivansa Joonan parhaaksi, mutta aiheuttaa lopulta vain pahaa. Pysin musiikilla tuomaan esiin tätä ristiriitaa: toisaalta Annan sisäisiä tunteja, toisaalta katsojan näkemiä Annan toiminnan huonoja seurauksia. Mikko taas voidaan nähdä Annan antagonistina. He molemmat pyrkivät tahoillaan vaikuttamaan päättämättömään Joonaan. Vaikka Joona pitää Mikosta, hän kiusaantuu tämän puolustusyrityksistä, mahdollisesti lojaaliudesta siskoaan kohtaan. Mikkoa ilmentävässä musiikissa kuvastuu usein selittämätön pahaenteisyys ja toisaalta päättäväisyys.

Joona näyttäytyy aluksi passiivisena toimijana, joka hakee hyväksyntää siskoltaan. Vaikka Joona ei koe toimivansa väärin, hän ei heti täysin kyseenalaista siskonsa auktoriteettia. Vasta tilanteen ratkettua ikävästi Joona nousee todella puolustamaan itseään. Joonan ahdistusta kahden hänelle tärkeän ihmisen ristipaineessa kuvataan jännitteisellä ja kiireisellä musiikilla. Tämän musiikillisen jännitteen purkautuminen tapahtuu yhdessä draaman purkausten kanssa.

3.2. Musiikin suunnittelu ja luonnostelu

Alun perin musiikkiin haluttiin vaikutteita virsistä. Tein tästä lähtökohdasta demoraidan, jossa käytin säveltämäni yksinkertaisen teeman vastamelodioina virsistä poimittuja melodiapätkiä. Instrumentaatiossa käytin lähes koko ajan pientä jousiryhmää ja hain hieman vanhoillista tunnelmaa lainaamalla vivahteita esim. J.S.Bachin hengellisestä musiikista sekä käyttämällä pidätyssäveliä, jotka liitin mielessäni renessanssipolyfoniaan. Ohjaaja totesi näiden näytteiden perusteel-

la, että musiikki saisi sittenkin lähteä enemmän rippileirilaulujen maailmasta. Instrumentaation toivottiin myös olevan lähtöisin elokuvan seurakuntaleirin kontekstista, minkä vuoksi jousisoitinten sijaan painopisteiksi haluttiin kitara ja piano. Avainsana koko elokuvan tyyliässä oli ”aitous”. Arvelin myös, että jousisoittimet ehkä arkiajattelussa mielletään hienosteleviksi ja teeskenteleviksi, minkä vuoksi niiden käyttöä arasteltiin.

Käsikirjoituksessa oli alusta alkaen kaksi yhteislaulukohtausta, joihin alun perin oli suunniteltu kahta jo olemassa olevaa rippileirilaulua. Näiden lisensoiminen elokuvaan olisi kuitenkin lopulta ollut todella kallista, joten näihin kohtauksiin oli sävellettävä ja sanoitettava kaksi uutta hengellistä laulua. Elokuvan ohjaaja ja tuottaja kirjoittivat kappaleiden sanat, joihin sävelsin musiikin. Sain joitakin esimerkkikappaleita, joiden tyyliä hieman jäljittelin sävellystyössä. Kappaleessa *Hylätyn rukous* muutin yhdessä kohdassa sanojen järjestystä, koska ne istuivat siten luontevammin rytmiin. Koska laulut esitettiin elokuvassa kitaran säestyksellä, valitsin sävellajiksi E-duurin, jolloin säestyksessä tarvitaan pääasiassa vain kitaran helppoja avosointuja. Toisaalta rippileirilaulujen luonteeseenkin kuuluu helppo omaksuttavuus niin laulajille kuin säestäjälle. Kappaleet alkavat lähes samanlaisella melodiafraasilla, jota käytin myös muun musiikin pääteeman aiheena.

Laulut kuullaan elokuvassa näyttelijöiden esittäminä, joten niitä harjoiteltiin jo ennen kuvauksia. Olin myös valvomassa laulujen esitystä kuvauksissa, joissa oli mukana myös joukko avustajanäyttelijöitä, jotka lauloivat yhteislaulukohtauksissa. Kappaleet äänitettiin kuvauksissa lukuun ottamatta cajonia. Joonan näyttelijällä ei ollut kokemusta cajonin soittamisesta, joten kuvauksissa hän esitti soittavansa ja äänitimme cajonin osuuden myöhemmin studiossa.

Keskustelin jo esituotantovaiheesta lähtien elokuvan äänisuunnittelijan kanssa elokuvan äänimaailmasta sekä musiikin ja äänisuunnittelun rooleista. Pohdimme, että ohjaajan toivoma kitaralla ja pianolla toteutettu, aitouteen pyrkivä ääniraita saattaisi antaa vääränlaisen, folkmusiikkimaisen vaikutelman ja että musiikkiin olisi hyvä saada jokin pidemmin soiva, pad-tyyppinen ääni. Äänen haluttiin kuitenkin syntyvän akustisten soitinten maailmasta, joten muokkasin kitaralla ja pianolla soitettuja, voimakkaasti kaiutettuja sointuja poistamalla niistä alukeänet ja toistamalla ääntä välillä takaperin. Lisäksi kaiutin muokattua ääntä

edelleen, eli ajoittain voidaan kuulla ensin kasvava takaperoinen kaiku ja sen perään uusi jälkikaiku. Varsinkin korkealle transponoituna äänet kuulostivat tättömästi hieman kirkkouruilta, mikä sopikin hyvin elokuvan maailmaan.

Kokeilin asetella tätä pad-ääntä eri tilanteisiin elokuvassa vaihdellen myös kahden soinnin, kitaran ja pianon, dynaamisia ja ajallisia suhteita. Kokeilujen perusteella huomasin äänen luovan vaikutelman hahmojen sisäiseen maailmaan siirtymisestä, kun taas akustiset soittimet palauttavat fokuksen fyysiseen maailmaan. Esimerkiksi tunnelileikkikohtauksessa häivytän taustalla soivan musiikin taka-alalle pad-äänen uidessa sisään, jolloin Joonan ja Mikon katsekontakti korostuu leikin hulinan unohtuessa hetkeksi. Lopullisessa musiikkiraidassa, josta monet toistuviksi tarkoitettut teemamelodiat oli karsittu pois, juuri tämä pad-elementti tuntui nousseen elokuvan tärkeimmäksi musiikilliseksi teemaksi. Tässä vaiheessa tekemieni uusien näytteiden perusteella päädyimme antamaan melodisen aineksen pääasiassa pianolle ja jättämään kitaran lähinnä säestyselementiksi.

Arvelin, ettei musiikkia tässä elokuvassa luultavasti käytettäisi kontrapuntaalisesti, kuvakerrontaa kontrastoiden tai ironisoiden. Toisaalta saman kohtauksen sisällä musiikki saattaisi käydä läpi hyvin erilaisia tunnelmia, kun musiikillisen kuvailun fokus siirtyy eri henkilöiden vastakohtaisista tunnetiloista toiseen. Esimerkki tällaisesta kohtauksesta on tunnelileikkikohtaus: sen alussa esitellään yhteisön huoletonta leikitunnelmaa, joka pian siirtyy taka-alalle Annan sisäisten tunteiden – huolen ja pelon – kuvauksen tieltä. Tästä siirrytään hiljalleen Joonan näkökulmaan, muiden ristiriitaisten odotusten aiheuttamaan ahdistukseen. Ohjaaja oli eri vaiheissa toivonut toisaalta musiikkia, toisaalta hiljaisuutta varsinaisen leikin alkuun. Varmaa oli, että tilanteen kärjistyessä äänisuunnittelun ja musiikin oli edettävä ahdistavaksi ja epätodelliseksi, kunnes Joonan ”Lopettakaa!”-huuto katkaisee hälinän.

Elokuvan aivan viimeiseen kohtaukseen ohjaaja toivoi hiljaisuutta. Kohtauksessa nähdään, kuinka Anna pohtii tekojaan ja päätyy lopulta pyytämään anteeksi veljeltään. Kohtauksen jälkeen alkaviin lopputeksteihin oli toivottu elokuvan alussa kuultavaa ”Hän on rakkaus” -kappaletta, mutta instrumentaalina ja sovitettuna mollisävellajiin. Pohdin että toimivinta olisi olla muokkaamatta pää-

melodiaa ja sen sijaan soinnuttaa kappale eri tavalla, lähinnä niin, että duuritoonikasointujen tilalla käytetään medianttikorvattua mollisointua.

Elokuvaan toivottiin määrällisesti melko vähän musiikkia, jolloin dialogi ja näyttelijätyö kuljettaisivat tarinaa suurimman osan ajasta. Tästä syystä oli tärkeää löytää yksinkertaisesti ilmaisuvoimaisia musiikillisia eleitä, jotka eivät varasta huomiota kuvalta. Pohdin ensin usean temaattisen elementin käyttöä hienovaraisesti sekaisin, mutta luonnosteluvaiheessa luontevammalta alkoi tuntua käyttää yhtä tai kahta yksinkertaista aihetta, joita käytetään avainkohdissa vähäeleisesti ja hieman varioituina. Yritin hieman venyttää musiikille suunniteltuja aika-rameja ja tarjota edes hieman musiikkia sellaisiin kohtauksiin, joihin sitä ei ollut alun perin pyydetty. Halusin tarjota ohjaajalle sellaisia vaihtoehtoja, joita tämä ei välttämättä ollut tullut ajatelleeksi. Joka tapauksessa oli selvää, että varsinkin osa dialogikohtauksista jäisi ilman musiikkia.

3.3. Säveltäminen valmiiseen leikkaukseen

Saadessani elokuvan lopullisen leikkausversion käsiini olin jo luonnostellut lähes kaikkea elokuvassa kuultavaa musiikkia aikaisempaan raakaleikkausversioon. Osa kohtauksista oli poistettu tai niiden mitta oli muuttunut, minkä vuoksi musiikillista materiaalia oli vastaavasti jäsenneltävä uudestaan. Pelkäämään leikkausmuutosten vuoksi musiikkia ei kuitenkaan jouduttu poistamaan.

Tässä vaiheessa oli selvää, että akustiset soittimet piano ja kitara äänitettäisiin lopulta muusikoiden soittamina. Tein kuitenkin ensin äänitettävistä osuuksista mockup-raidat virtuaali-instrumenteilla, jolloin oli mahdollista saada niistä palautetta ohjaajalta ennen äänittämistä. Kitaraosuuksiin tarvitsin elokuvatiimin ulkopuolista muusikkoa, mutta pianon, cajonin ja kitaran perkussio-osuudet soitin itse.

Elokuvan pääteemaksi tarkoitettu melodia soi lopullisessa versiossa vain alun iloisten kohtausten aikana. Melodia on mukaelma *Hän on rakkaus* -kappaleen ensimmäisestä fraasista. Käytin aiemmissa versioissa melodian motiiveja eri yhteyksissä pitkin elokuvaa, mutta kukaan työryhmässä ei hahmottanut motiivien yhteyttä teemaan ja niiden käyttö tuntui siksi lopulta väkinäiseltä.

Ohjaaja toivoi ääniryhmältä elokuvaan toistuvaa äänielementtiä, nk. jumala-ääntä, joka toistuisi kolmessa avainkohdassa, joissa Anna etsii yhteyttä Jumalaan. Ohjaaja ei ollut varma, tulisiko elementin olla lähtöisin musiikista vai äänitehosteista, joten tein siitä oman ehdotukseni. Käytin yhtenäistävänä elementtinä hitaasti syttyviä ja sammuvia kuoron ja kirkkourkujen ääniä, joiden soittamat sävelaiheet kuitenkin vaihtelivat eri toistokerroilla. Tekemästäni aiheesta pidettiin, mutta lopulta osa niistä jätettiin käyttämättä lopullisella ääniraidalla, jossa Annan sisäistä maailmaa kuvataan painostavilla hengityksäänillä.

4. Analysointi

4.1. Musiikin analyysi

Elokuvan ensimmäinen kohta alkaa kappaleella *Hän on rakkaus* (liite 2, s.1). Ensin kuullaan ainoastaan kumeasti soiva cajon, joka suodatetaan sisään samalla, kun kuvassa nähdään pääosien esittäjien nimet vasten neutraalia seinäkuvaa. Kuvan siirtyessä leiritalon yhteistilaan kitara ja laulu miksataan mukaan cajonin jatkaessa taustalla. Cajonin soittajaksi paljastuu Joona, esilaulajana toimii Anna nuorisopastori Simon säestäessä kitaralla. Esityksen aikana Joona ja Mikko vaihtavat hymyillen katseita ja Joonan keskittyminen herpaantuu, minkä vuoksi cajonia äänitettäessä oli tähän kohtaan soitettava tahallinen pikkuvirhe.

Kappaleen loputtua alkaa ensimmäinen taustamusiikkiraita (kuva 1). Raita häivyttäytyy sisään neutraalilla kitaran pidätyssoinnusta tehdyllä pad-äänellä, mikä synnyttää hieman vaikutelman siitä, että musiikki syntyy Simon soimaan jääneen kitaran hiipuvasta soinnusta. Pad-sointu jää soimaan ja sen päällä kitara aloittaa eteenpäin vievän näppäilykuvion. Musiikki jatkuu kohtaukseen 2, jossa on paljon dialogia, eikä tasaisena toistuva näppäilykuvio vie tältä huomiota. Piano tapailee pääteeman aiheita mutta ei nouse vielä täyteen dynamiikkaan. Teema mukailee *Hän on rakkaus* -kappaleen ensimmäistä fraasia.

1. Leiri alkaa

Kohtaus 1

♩=85

Pad-äänet

Kohtaus 2

Pad

Kit.

Pno.

con pedal.

Kuva 1: Ensimmäisen musiikkiraidan alku.

Kohtauksessa Anna ja Joonas keskustelevalle iloisesti edellisestä esityksestä ja tunnelma on huoleton. Joonan kaveri Mikko ilmestyy yllättäen kaksikon takaa, hyppää Joonan reppuselkään ja esittelee itsensä Annalle. Tilanne näyttää kuvassa aivan viattomalta, mutta ohjaaja halusi, että Mikon myöhemmin aiheuttama konfliktia ennakoitaa jo tässä. Melko keskirekisterivoittoiseen ja akustiseen musiikkiin E-duurissa ilmestyy hetkellisesti korkeaa, kylmästi soivaa pad-materiaalia ja pianon cis-bassosävel. Tämä tuo musiikkiin pahaenteisen cis-mollisoinnin, vaikka kitara jatkaa teoriassa E-duurisäestystään (kuva 2). Dialogin päätyttyä toistokuvio siirtyy pianon vasempaan käteen ja piano sekä kitara soittavat unisonossa pääteeman kokonaisuudessaan täydessä dynamiikassa. Musiikki vie näin eteenpäin kohtauksia 3 ja 4, jotka dialogin puuttuessa jäisivät muuten staattisiksi.

The musical score is for three instruments: Pad, Kit, and Pno. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The Pad part consists of sustained chords with a 'crossfade' effect indicated. The Kit part has two measures with a '2' and a double bar line, suggesting a drum pattern. The Pno. part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'mf' to 'p' dynamic marking.

Kuva 2: Mikon esittäytyminen

Pojat suuntaavat yhteiseen huoneeseensa, Anna omaansa. Anna kuulee seinän takaa kolahduksen ja poikien naurua. Musiikin jännite alkaa kasvaa tämän myötä. Pad-ääniin ja pianon säestyskuvioon ilmestyy uusi sävel ais, joka muuttaa sävelikön E-lyydiseksi. Tritonusintervalli suhteessa pohjasäveleen luo musiikkiin virittäytyneen tunnelman, joka ei vielä aivan paljasta tulevia tapahtumia. Anna haluaa selvittää, mistä on kyse. Tämän lähestyessä poikien huoneen ovea musiikin dynamiikka kasvaa ja eri pad-äänien yhteissointina muodostuu hiljalleen diatoninen klusteri. Melodia alkaa vaeltaa pois teemasta kohti ylärekisteriä. Annan avatessa oven melodia päättyy korkealle ais-sävelelle ja muu materiaali hiiptuu äkkiä pois. Tämä myötäilee Annan odotuksia ja reaktiota: Anna ei aavista mitä oven avattuaan kohtaa, eikä tunnelmasta siksi tehdä liian enteilevää. Musiikin äkillinen katkeaminen korostaa tilanteen yllätyksellisyyttä ja Annan kokemaa järkytystä (kuva 3).

Pad

Kit.

Pno.

M.D.

mf

Kuva 3. Jännitteen kasvu poikien huoneen ovelle.

Kohtauksessa 5 Anna pakenee tilannetta huoneeseensa ja vaipuu ajatuksiinsa. Tämä on elokuvan ensimmäinen kohta, johon ohjaaja halusi jumalälännen. Yhtenä vaihtoehtona oli tekemäni, urkujen ja kuoron ääntä yhdistelevä aihe. Lopulta päädyttiin äänitehosteilla tehtyyn raskaaseen hengitysääneen, joka kuvastaa siirtymää Annan sisäiseen maailmaan.

Hengitysäänet jatkuvat seuraavaan kohtaukseen 7, jossa nuoret viettävät yhteistä rauhoittumishetkeä. Hetken päätteeksi Anna haluaa pitää puheenvuoron, jossa hän siteeraa Raamattua ja epäsuorasti syylistää Joonaa ja Mikkoa. Ohjaaja toivoi raamatunluvun ajaksi taas jumaläläntä. Tein tästä ehdotuksen, jossa hyödynsin samaa urkujen ja kuoron sointiyhdistelmää samantapaisilla hitaasti liikkuvilla sävelaiheilla. Lopulta tästä aiheesta kuitenkin luovuttiin ja koko kohtaus päätettiin jättää ilman ei-diegeettistä musiikkia. Puheenvuoron päätteeksi Annan toiveesta esitetään yhteislauluna *Hylätyn rukous* (liite 2, s.2).

Kohtauksessa 8 Anna ja Joona kiistelevät äsken tapahtuneesta. Dialogin päätyttyä kitaran e-pidätyssoinnusta tehty pad-ääni häivytetään sisään. Samalla Joona kävelee pois tilanteesta Annan seurattessa tätä katseellaan. Musiikki jatkuu kohtaukseen 9, jossa Anna nojaa käytävän seinään tuijottaen poikien huoneen ovea. Kitara selkiyttää harmonian e-molliksi soittamalla murretun em11-soinnun. Kohtauksen tunnelman oli oltava melankolinen, mutta liiallista melodraamaa oli silti vältettävä. Mollin terssi- ja noonisävelen suosiminen välitti mielestäni tätä tunnelmaa parhaiten. Vastaavasti välttelin septimisävel d:tä, koska

se mielestäni toi riipaisevaan harmoniaan liian pehmeän, jopa jazzmaisen sävyn (kuva 4).

2. Anna käytävässä
Kohtaus 9
♩=60

The musical score is arranged in four staves. The top staff, labeled 'SAMPLERI', contains chords for 'kuoro' and 'urut' with a dynamic marking of *mp*. The second staff, 'Pad-äänet', features sustained chords with a dynamic marking of *p*. The third staff, 'Kitara', shows a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a 'huiluääni*' (whistle sound) effect. The bottom staff, 'Piano', has a simple harmonic line with a dynamic marking of *mp*. The score concludes with an 'attacca' instruction. A footnote at the bottom right states: '*Huiluääni nauhoitetaan erillisellä otolla'.

Kuva 4. Annan pohdinta käytävässä.

Kitaran murtosointuun vastaa pianon kolmisävelinen aihe. Käytin vastaus-aiheessa alun perin motiivia pääteemasta, mutta se koettiin tunnelmaltaan vääränlaiseksi eikä yhteyttä teemaan ymmärretty kuulokuvan perusteella. Kitara soittaa uudelleen saman murtosoinnun, joka tällä kertaa saa jatkokseen hiljaisen huiluäänien. Koko fraasia on mahdoton soittaa yhdellä kitaralla, joten se äänitettiin kahdella otolla. Piano vastaa tähän erilaisella, kahden sävelen aiheella. Tämän materiaalin taustalla kasvaa ja vaimenee urkujen ja kuoron jumalääni, terssitön e-sointu 2- ja 7-pidätyksillä. Samaan aikaan äänitehosteissa toistuvat jälleen Annan raskaat hengityssäännet ja voimakas kaiku, joka luo kohtaukseen irtautuneen ja epätodellisen vaikutelman.

Käytäväkohtauksen musiikista jää soimaan pad-ääni Em9-soinnulla. Soinnun vielä hiipuessaa alkaa uudessa, nopeammassa tempossa soida seuraavan raidan perkussiivinen kitarasäestys. Alkaa kuulua nuorten hälinää ja kuva siirtyy kohtaukseen 10 eli tunnelileikkikohtaukseen. Kitara soi ensin suodatettuna mutta kirkastuu hiljalleen ja soi hetken ajan usean päällekkäisen raidan voimin.

Kitaran osuudet ovat tässä kohtauksessa hyvin rytmisiä eikä niistä juuri erota sävelkorkeutta. Kirjoitin äänityksiä varten nuoteiksi viisi erilaista päällekkäin soivaa rytmia, mutta en päättänyt vielä alkamisaikoja, kertauksien määrää ja dynaamista kaarta. Halusin jokaiselle rytmille yksilöllisen soittotavan. Osa rytmeistä on soitettu läimäyttämällä kädellä kitaran eri osia eri tavoin, osa taas soittamalla voimakkaasti sammutettuja kieliä ohuella plektralla. Rytmikuvio, joka toistuu suurimman osan ajasta, on soitettu läimäyttämällä kieliä aivan tallassa, jolloin syntyi kumea, bassorumpumainen ääni. Yhdessä rytmit muodostavat hieman karibialaistyyllisen, leikkisän ja toimintaa eteenpäin vievän rytmisäestyksen. Lopussa pääosaan nousee tasainen, plektralla soitettu kahdeksasosakuvio. Ääni muistuttaa hieman taskukellon ääntä ja on omiaan tuomaan kiireen ja hädän tuntua nuorten leikin yltyessä liian vakavaksi.

Raidan lopullinen muoto määräytyi vasta äänityksissä, vaikka olinkin laskenut tempon varsin tarkasti siten, että musiikin kannalta tärkeä isku, hetki jolloin Anna keskeyttää leikin, osuu myös tahdin ensimmäiselle iskulle. Koska äänisuunnittelijalla oli myös toiveita musiikin dynaamisesta kaaresta, hän toimi tavallaan kapellimestarina nauhoituksissa näyttäen, koska musiikin pitäisi hiljentyä ja kasvaa. Loin dynamiikkaa myös siten, että osa rytmeistä jää hiljaisimmissa kohdissa kokonaan pois.

Leikkikohtauksen alussa soivat kaikki kitararaidat mezzoforte-dynamiikassa. Tässä vaiheessa ei kuulla vielä varsinaista dialogia, vain nuorten epämääräisiä huudahduksia, joten musiikki saa ottaa tilaa itselleen. Leikki taukoaa hetkeksi, dialogi alkaa ja musiikin dynamiikka laskee (kuva 5). Soimaan jää ainoastaan ensimmäinen, bassorumpumainen rytmiraita, sekin hyvin hiljaisena ja kumeana. Korostin tätä hiljenemistä entisestään häivyttämällä hiljalleen pois kitaran korkeita taajuuksia.

3. Tunnelileikki

Kohtaus 10

Nuoret leikkivät tunnelileikkiä

Dialogi alkaa

$\text{♩} = 140$

5 x

4 x

Pad

crossfade

Kit.

plektraäänit

kielten läimäytykset

mf *pp*

Kuva 5. Tunnelileikkikohtauksen alku.

Kohtauksessa 11 tunnelileikin vuoro siirtyy Joonaan. Joonan tehdessä valmisteluja muut nuoret huutelevat tälle kiusoittelevasti. Joonan vaikuttaa hermostuneelta. Mikko luo Joonaan lohduttavan katseen, mikä saa Joonan rauhoittumaan. Rytmisäestys on vaipunut taka-alalle ja pad-ääniä häivytetään sisään. Syntyy vaikutelma reaalimaailman katoamisesta ja siirtymästä Joonan ja Mikon päänsäiseen maailmaan, ikään kuin katseiden välityksellä tapahtuvaan keskusteluun. Anna huomaa poikien katsekontaktin ja huolestuu. Anna vilkaisee tunnelin päähän pystytettyä "Taivas"-kylttiä, jolloin pad-ääniin sekoittuu jumalääntä, eli urkujen ja kuoron hitaita linjoja. Päättäväisenä Anna sysää leikin taas liikkeelle ja aloittaa houkutusten huutelun, johon muut yhtyvät.

Kitararaitojen ylätaajuudet ovat taas kirkastuneet ja täyteraidat liittyvät hiljalleen rytmikuvioon. Annan hätää ja toisaalta Joonan ahdistusta korostava tikittävä kitaraihe nousee nyt erityisesti esiin. Joonan edetessä tunnelissa nuorten huutelu yltyy. Tilanne alkaa muuttua epätodelliseksi: huudot sumenevat ja niitä kaiutetaan voimakkaasti. Ahdistava tikitys voimistuu ja musiikin tempo nousee. Anna keskeyttää leikin tarraamalla Joonaa hartioista ja puhuttelemalla tätä tällä kertaa tosissaan. Kitararytmit kasvavat dynamiikaltaan kohti tahtiviivaa ja sammuvat yhtäkkisesti.

Taustalla olleet pad-äänit jäävät soimaan vielä kitaroiden vaiettua. Mikko asettuu puolustamaan Joonaa. Annan ja Mikon kiistely yltyy, kunnes Joonan sysää

molemmat sivuun huutaen ”Lopettakaa!”. Pad-äänten harmonia on ennen rytmii-
miikan taukoamista ollut e-mollisukuista, mutta leikin katketessa siirrytään het-
kessä Hm9-soinnulle. Riitelyn yltyessä dynamiikka kasvaa ja h-mollisointu
muuttuu ristihäivytyksellä a-molliksi. Sointujen tonaalinen siirtymä on riittävän
suuri, jotta ne hetkellisesti samanaikaisesti soidessaan aiheuttavat ahdistavan
vaikutelman. Erityisesti a-mollin c-sävelen muodostama pieni nooni-intervalli
suhteessa edeltävän soinnun h-säveleen luo hetkellisesti voimakkaan disso-
nanssin. a-mollisointuun tuodaan hiljalleen e-bassosävel ja hyvin korkea, ääni-
raudan äänestä muokattu f-sävel. Dynamiikka jatkaa kasvuaan ja aivan viime
hetkenä ennen Joonan huutoa soi vihlaiseva, takaperoinen ääniraudan ääni.
Huuto katkaisee musiikin yhtäkkisesti. Joona saa vihdoin suunvuoron, ja hiljai-
suus antaa hänen repliikilleen painoarvoa (kuva 6).

Pad

Kit.

$\text{♩} = 150$

f

f

Anna keskeyttää leikin

$\text{♩} = 85$

8va

loco

p

f

"Lopettakaa!"

Pad

Kuva 6. Leikin loppu ja Joonan huuto

Kohtauksessa 13 Mikko poistuu tilanteesta huoneeseensa ja alkaa pakata tavaroi-
 taan. Joonas ja Anna seuraavat häntä. Mikon poistuttua Anna ja Joonas jäävät
 kaksin. Anna yrittää lohduttaa sängyn reunalla istuvaa Joonaa. Seuraa pitkä
 kuva, jossa Joonas miettii mitä vastata Annalle. Joonan pohdinnan aikana matala
 e-bassosävel häivytetään miltei huomaamatta sisään. Basson päälle alkaa ka-
 sautua keskirekisterin e-pidätyssointumateriaalia ja ylärekisterissä liikkuu hiljai-
 sia, keskustelunomaisia melodia-aiheita.

Koska hitaat pad-äänet ovat tässä vaiheessa jo tulleet tutuiksi eikä musiikki si-
 sällä akustisia soittimia, tein tähän kohtaukseen liikkeen tuntua käyttämällä tre-
 molo-efektiä, joka synnyttää aaltoilua äänenvoimakkuuteen. Aaltoilu on lähtö-
 kohtaisesti siniaaltoista, mutta ohjelmoin eri raidoille pieniä muutoksia aalto-

muotoon. Lisäksi aallonkorkeus ja taajuus vaihtelevat, tihentyen erityisesti tärkeitä repliikkejä lähestyttäessä.

Joona ei ole vakuuttunut Annan puheista ja tivaa tältä vastauksia. Musiikin dynamiikka kasvaa hiljalleen ja keskustelun intensiteetin noustessa harmonia siirtyy fis-mollisoinnulle. Joona hermostuu ja nousee seisomaan, mikä aiheuttaa muutoksen myös musiikissa: harmoniaan lisätään hm9-sointu, ja pad-äänten tremolo-efekti voimistuu ja tekee nopean tihentymä-harventuma-liikkeen. Syntyy vaikutelma patoutuneesta energiasta, joka purkautuu Joonan ponnahtaessa jalkeille.

Voimakkaassa repliikissään Joona vaatii viimeisen kerran vastausta Annalta, joka ei saakaan sanaa suustaan. Sisarusten konfliktissa ollaan vihdoinkin etenevässä kohti ratkaisua, mitä kuvastaa musiikissa siirtymä h-mollista fis-molliin. Kun alkaa käydä selväksi, ettei Annan vastausta kuulu, lysähtää kasvava musiikkikin takaisin alun e-molliharmoniaan ja dynamiikka laskee. Siirtymää fis-mollista e-molliin sitoo yhteen korkea melodia-aihe: sen ensimmäinen sävel h luo vielä odotuksia fis-mollin jatkumisesta, mutta nousu g-sävelelle johdattelee jo uuteen harmoniaan. Joona sysää Annan ulos huoneestaan ja musiikki katkeaa oven pamahtaessa kiinni (kuva 7).

The musical score consists of two staves. The top staff is labeled 'Synt.' (Synthesizer) and the bottom staff is labeled 'Pad'. Both staves are in G major (one sharp) and 4/4 time. The Synthesizer part features a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *p*. The Pad part features a complex texture with many notes, including a crossfade section and a final section marked with a dashed line and 8th notes. Dynamics *mf* and *f* are indicated at the bottom.

Kuva 7. Annan ja Joonan riidan kliimaksi ja hiipuminen.

Kohtauksessa 15 Anna vetäytyy huoneeseensa rukoilemaan. Annan hengitys kuullaan voimakkaana, ja sen alta nousee jälleen esiin jumalääni. Anna etsii vahvistusta toiminnalleen rukoilemalla, mutta ei saa vastakaikua. Yhteyden katkeamisen metaforana jumaläänikin katkeaa yllättäen. Joona nojaa istuen huoneensa oveen. Musiikki koostuu korkealle transponoidusta pianon pad-pidätyssoinnusta, joka muistuttaa hieman kirkkourkujen ääntä. Tunnelma on hengellinen mutta lohduton.

Anna alkaa katuruokaa. Pidätysharmonia alkaa täyttyä diatoniseksi klusteriksi. Pad-ääniä käsitellään taas tremolo-efektillä. Lisäksi käytetään granuloijaa: tämä efekti pilkkoo ääntä pieniksi paloiksi ja varioi yksittäisten palojen äänenkorkeutta ja voimakkuutta, mikä luo ääneen rikotun ja väreilevän vaikutelman. Dynamiikan kasvaessa tremolon ja granuloijan taajuudet tihenevät. Annan ajatuksiin vaipumista korostavat äänitehosteet kasvavat samanaikaisesti. Annan katse nousee ja äänimaailma saavuttaa huipennuksensa. Tiheästi väreilevä, lasimaisen kirkas tekstuuri rauhoittuu ja hajoaa nopealla diminuendolla. Pohdiskeleva Anna on päätenyt ratkaisuun ja ymmärtää vihdoinkin tehneensä väärin veljeään kohtaan.

Viimeisessä kuvassa ei ole musiikkia: painokas hiljaisuus tekee siitä voimakkaan. Anna kävelee Joonan huoneen ovelle. Kuva katkeaa ja Anna kuiskaa hiljaisen anteeksipyyntön veljelleen.

Lopputekstien vieressä kuullaan *Hylätyn rukous* sovitettuna soolopianolle. Sovitus on ikään kuin molliversio alkuperäisestä. Melodiassa ainoastaan ensimmäinen sävel on muuttunut: E-duurisäestyksellä soinnut h-sävel on nyt cis. Melodian cis-gis-liike implikoi cis-mollisointua, vaikka varsinaista säestyssointua ei pohjalta vielä soitetakaan. Suurimmat muutokset sovituksessa ovat harmoniassa. Lähtökohtaisesti olin korvannut E-duurisoinnut cis-mollisoinnilla ja duurin IV- ja V-asteen soinnut mollisävellajin vastaavilla. Näin yksioikoinen mollimuunnos loi kuitenkin vääränlaisen vaikutelman, ikään kuin kappale yrittäisi liikaa olla surullinen. Oikein sijoitetuilla duurisoinnuilla saatiin kappaleeseen huomattavasti koskettavampaa haikeutta. Sovitusta hiottiin vielä äänityssessiossa, jossa äänisuunnittelija koki ongelmalliseksi kolmannen tahdin soinnun. Pohjamuotoisen H-duurisoinnun sijaan sen terssikäännös todettiin tässä kohtaa toimivammaksi.

Terssikäännös hahmottuu kuulijalle duurin ja mollin rajalla soivana harmoniana, ja ehkä tämän ambivalenssin vuoksi se istui elokuvan lopun tunnetilaan.

Alkuperäiskappaleen melodia päättyy sovituksessa cis-mollisoinnulle, mutta tästä karataan vielä VII-asteen ja lopulta VI-asteen soinnulle, mikä jättää lopetuksen toiveikkaan avoimeksi. Tämä ylimääräinen coda antaa myös mahdollisuuden rauhoittaa kappale loppua kohden, kun harmonia ei funktionaalisesti enää liiku mihinkään. Codan tuoma lisä ei ole ainoastaan harmoninen, vaan sointuvaihdosten aikana kuullaan vielä motiivi elokuvan teemamelodiasta, ympyrän sulkevana eleenä.

Elokuvan musiikkiraidasta kokonaisuutena voidaan huomata, että akustisten soitinten käyttö vähenee elokuvan loppua kohden. Tämä vertautuu tarinassa tapahtuvaan siirtymään alun reaali maailman tapahtumista ja välittömistä reaktioista sisäisiin, omantunnon asioiden kamppailuun. Myös elokuvan värimaailmassa ja sointivärien kehityksessä voidaan nähdä yhtäläisyyksiä: kun kuvan lämpimät sävyt muuttuvat viileämmiksi tarinan edetessä, samoin musiikissa alun lämpimät keskirekisterin soinnit korvautuvat lopussa kylmillä, eriytyneillä äärirekisterien väreilyillä.

4.2. Laulujen analyysi

Laulujen oli kuulostettava uskottavilta rippileirilauluilta. Elokuvan ohjaaja ja tuottaja kirjoittivat ensin sanat ja tekivät niistä äänitteen, jossa oli hieman osviittaa sanojen melodiasta ja rytmistä. Pyrin noudattelemaan äänitteen ideoita niin paljon kuin mahdollista. Erityisesti joidenkin fraasien rytmiä oli muokattava jotta teksti etenisi luonnollisemmin. Säilytin pitkälti esimerkkien ideat runko-melodiana, mutta koristelin niitä sivusävelillä.

Hän on rakkaus -kappale soi aivan elokuvan alussa ja sen oli mukailtava leirin iloista tunnelmaa. Kappaleelle tunnusomaista oli ikään kuin ylimääräinen fraasi säkeistön ja kertosäkeen lopussa. Ensivaikutelmana sanoja tuntui olevan erityisesti säkeistön lopussa liikaa, mutta asettelemalla edellä olevia sanoja sopivasti kohotahdeille oli sanat mahdollista mahduttaa luontevasti. Harkitsin sanojen pientä muuntelua vaikeimmissa kohdissa, mutta pidin ne lopulta alkuperäisasussaan. Kappaleeseen suunnittelemaani cajon-säestystä oli lopulta yk-

sinkertaistettava, jotta näyttelijän oli mahdollista esittää sitä kuvauksissa ja keskittyä silti hahmon näyttelemiseen. Säestys korostaa popmusiikkityylisesti toista ja neljättä iskua, ja sisältää hillittyä synkopaatiota iloisen, pompahteleavan rytmikan saavuttamiseksi.

Kappale *Hylätyn rukous* alkaa hyvin samanlaisella fraasilla kuin *Hän on rakkaus*. Tämän kappaleen oli oltava tunnelmaltaan rauhallinen, koska se esittää elokuvassa leirin rauhoittumishetken yhteydessä. Kappaleen sanat muuntuivat varsin helposti laulumelodioiksi, mutta yhdessä kohdassa muutin sanajärjestystä: sanat ”*astua harhaan*” toimivat laulussa paremmin järjestyksessä ”*harhaan astua*”.

Harmonisesti kappaleet ovat varsin funktionaalisia, ilmentäen ehkä tiettyä virsistä periytyvää vanhoillisuutta, jota joissakin hengellisissä lauluissa on kuultavissa. Uudemmissa lauluissa on kuitenkin otettu yhä enemmän vaikutteita popmusiikin trendeistä. Koska tarina sijoittuu nykyaikaan, halusin välttää laulujen sävellyksessä liikaa vanhoillisuutta. Nimenomaan vahvat dominanttiseptimisoinnut tuovat kevyeen musiikkiin vanhanaikaisen vaikutelman, joten esimerkiksi välidominanttisointuja en kappaleissa käyttänyt lainkaan. Rippileirilauluihin liitetään myös usein jonkinlainen leirinuotiotunnelma. Vaikka yhteys ei eksakti olekaan, yhdistin itse mielessään tämän tunnelman musiikin modaalisuuteen ja pentatonisuuteen. *Hylätyn rukous* -kappaleen tahdeissa 7-10 harmonia etenee cis-mollisoinnulle subtoonikasointu H-duurin kautta, ei suinkaan Gis-dominantilta. Tästä edetään edelleen funktionaalisesti heikolla liikkeellä suoraan E-duurisoinnulle. Melodialiike näillä soinnuilla on varsin pentatoninen, ja yhteisvaikutelma antaa muusta ympäristöstä eroavan, leirilaulumaisen sävöyksen tälle fraasille. Seuraavan lopettavan fraasin harmoniassa kuullaan taas selkeän funktionaalinen II-V-I-sointuliike. Tällä tavoin kappaleeseen syntyy mielenkiintoista vaihtelua virsimäisen perinteikkyyden ja leirinuotion maanläheisyyden välillä.

4.3. Musiikin toteutuneet funktiot elokuvassa

Erittelen seuraavaksi musiikin toteutuneet funktiot elokuvassa. Zofia Lissan funktiokategorioista olin poiminut oman jaotteluni tueksi seuraavat: *liikkeen korostaminen, todellisten äänten tyylittely, paikan kuvaaminen, ajan kuvaaminen, lähdemusiikki* (eli *diegeettinen musiikki*), *näyttelijän tunteiden ilmaiseminen, im-*

mersio, tulevien tapahtumien ennakointi, elokuvan muotorakenteen vahvistaminen ja hiljaisuus. Nimeän lisäksi muutaman listasta puuttuvan, tärkeäksi kokemani funktion: *Tunnelman luominen*, jolloin musiikki kertoo katsojalle, miten neutraalin kuvan ilmapiiri on tulkittava. Esimerkiksi *läisyys yksinäisyyttä* -elokuvasssa ensimmäinen musiikkiraita vahvistaa leirin alun iloista ja välitöntä tunnelmaa, joka pelkän kuvan ja dialogin perusteella välittyisi huomattavasti arkisempaan. *Liikkeen kannattelua* tapahtuu tilanteissa, joissa kuva ja dialogi eivät kuljeta toimintaa, vaan musiikki säilyttää kerronnan liike-energian. *Kuvakerronnan yhtenäistämisellä* tarkoitan musiikkia, jonka funktio on sitoa erillisiä kohtauksia ja otoksia yhteen. Kuten Lissa, en käsittele funktioita toisiaan poissulkevinä, vaan sama musiikki voi yhtäaikaaisesti toteuttaa useaa funktiota.

Elokuvan aloittava *Hän on rakkaus* -kappale toteuttaa selvästi *diegeettisen musiikin* funktiota. Sen voi ajatella myös kertovan jotakin elokuvan tapahtumapaikasta, ajasta ja tunnelmasta. Hengellisyys viittaa seurakuntaympäristöön, sävellystyylillä sulkee pois kovin vanhan ajanjakson ja laulun tunnelma korostaa leirin iloista tunnelmaa.

Ensimmäinen musiikkiraita ennen kaikkea *luo tunnelmaa* (kuva 1 analyysiosiossa). Koska raidalla toistuu useasti elokuvan melodinen pääteema, se myös luo pohjaa *muotorakenteen vahvistamiselle*. Musiikin on tarkoitus korostaa alun viatonta iloa, jotta kontrasti tulevaan kasvavaan konfliktiin olisi merkittävämpi. Raita myös alkaa suoraan jatkona edelliselle yhteislaululle kahden kohtauksen rajalla. Tällä pyritään sekä *yhtenäistämään kuvakerrontaa* että pitämään yllä katsojan *immersiota* elokuvamaailmaan, joka katkeaisi, jos musiikki hiljenisi ennen seuraavaa dialogikohtausta.

Toisessa kohtauksessa kesken Annan ja Joonan iloisen keskustelun Mikko esit-
täytyy (kuva 2). Musiikissa tapahtuva hetkellinen, pahaenteinen muutos *ennakoi tulevia tapahtumia*. Muutos aiheuttaa reaktion katsojassa, mutta ei muuta henkilöhahmojen edelleen kokemaa huoletonta tunnelmaa. Dialogi päättyy ja musiikin aktiviteetti kasvaa, *kannatellen liikettä* kuvallisesti passiivisen jakson ajan kohtauksessa 3. Kun Anna kuulee kolahduksen ja puhetta poikien huoneesta, musiikin harmoninen jännite alkaa kasvaa. Jännite toisaalta *ennakoi tulevia tapahtumia* eli Annan järkytystä poikien huoneen ovella mutta myös *ilmaisee näyttelijän tunteita*, Annan heränneitä epäilyksiä. Vastaavasti äkillinen *hiljai-*

suus Annan avatessa oven kohtauksessa 4 ilmentää tämän järkytystä odottamattomassa tilanteessa (kuva 3). Musiikillinen hiljaisuus jatkuu tämän jälkeen pitkään. Musiikki ei tarjoa katsojalle tapaa reagoida emotionaalisesti äsken tapahtuneeseen, mikä heijastaa elokuvan hahmojen kokemaa epätietoisuutta oudossa ja kiusallisessa tilanteessa.

Seuraavan kohtauksen 7 rauhoittumishetken aikana ei kuulla musiikkia, ei myöskään Annan pitäessä puhettaan. Yhteislauluna esitettävä *Hylätyn rukous* on *diegeettistä musiikkia*. Anna myös pyrkii kappaleella *ilmaisemaan tunteitaan*: hän implikoi kappaleella Joonan olevan hylätty ja kaipaavan johdattelua oikeaan suuntaan. Kohtauksessa kuvat vaihtelevat Annan ja poikien välillä, ja kappale auttaa *yhtenäistämään* kuvavirtaa. Tätä funktiota toteuttaa myös se, että kappaleen loppu soi vielä hetken seuraavan kohtauksen dialogin aikana.

Kohtauksessa 8 Anna ja Joonas kiistelevät, ja dialogin päätyttyä alkava, sisään häivyttävä musiikki *kannattelee liikettä* muun toiminnan rauhoittuessa (kuva 4). Raita myös *kuvaa ajan* muutosta johdatellen kerrontaa seuraavaan, illalla tapahtuvaan 9. kohtaukseen. Koska musiikki alkaa kohtauksen lopussa ja soi pääasiassa seuraavan kohtauksen aikana, se myös *yhtenäistää kuvakerrontaa*. Raidan aktiivisempi jakso koostuu kitaran ja pianon melankolisesta dialogista. Tämä *kuvaa Annan tunteita*, pettymystä ja hätää, toisaalta välittää katsojallekin tilanteen lohdutonta *tunnelmaa*. Koska selvää puhuttua dialogia ei ole, musiikki myös osaltaan *kannattelee liikettä*, tosin yhdessä aktiivisempaan rooliin nousseiden äänitehosteiden kanssa. Soitinfraasien lomassa kuullaan myös jumalääntä, mikä viittaa Annan kokemaan uskonnolliseen oikeutukseen toiminnalleen. Jumaläänen käyttäminen tässä temaattisessa yhteydessä *vahvistaa elokuvan muotorakennetta*.

Kuultu melankolinen musiikkiraita sulautuu seuraavaan 10. kohtauksen eli tunnelileikkikohtauksen musiikkiin. Kumeat rytmiset eleet edeltävän kohtauksen lopussa *ennakoivat* tapahtumien aktivoitumista. Rytmikäs kitaramusiikki *luo tunnelmaa*, joka on toisaalta tanssillisen leikkisä, toisaalta hieman jännittävä ja vakava (kuva 5). Musiikki *korostaa liikettä*, ja alun rauhallinen tempo kertoo liikkeiden rauhallisuudesta ja leikin huolettomuudesta. Kun dialogi alkaa, rummuttelu häivytetään taka-alalle. Leikki toimii tämän kohtauksen runkona, mutta lyhyen esittelyn jälkeen huomio halutaan jo kohdistaa muihin asioihin. Rytmisen syke

säilyy koko ajan taustalla, mikä kuvaa leikin jatkumista dialoginkin aikana ja *yhtenäistää kuvakerrontaa*.

Kun huomio kiinnittyy Joonaan kohtauksessa 11, musiikki alkaa *kuvata Joonan tunteita*, hermostuneisuutta epämukavassa tilanteessa. Musiikki myös ilmentää poikien sanatonta viestintää, kun Mikko luo lohduttavan katseen Joonaan. Anna näkee poikien katseet, ja musiikki siirtyy *ilmaisemaan Annan tunteita*. Annan tunnereaktioon sekoittuu temaattinen jumalääni, joka on *muotorakennetta vahvistava* elementti. Musiikin tempo alkaa kasvaa, mikä *korostaa liikettä*, leikin kiihtyvää vauhtia. Kiireen symbolina musiikki alkaa myös *tyylitellä todellista ääntä*, kellon tikitystä. Musiikki kuvaa nyt ennen kaikkea Joonan ahdistusta mutta tavallaan myös päähahmojen ristiriitojen kasautumista. Musiikki katkeaa yhtäkkisesti ja *hiljaisuus* ohjaa huomion Joonan replikointiin (kuva 6).

Kohtauksessa 13 Anna, Joona ja Mikko keskusteleват. Musiikin *hiljaisuus* antaa dialogille tilaa. Mikko poistuu ja Anna alkaa lohduttaa Joonaa. Hiljaa kasvava matala musiikki välittää jännittynyttä *tunnelmaa*: Joona ei olekaan vastaanottavainen Annan perusteluille. Musiikki kasvaa ja kuvaa Joonan hiljalleen kuohuvia *tunteita*, samalla myös *ennakoiden* Joonan ensimmäistä vastausrepliikkiä. Hetken hyvin staattisessa kuvassa musiikki myös *kannattelee liikettä*. Joonan repliikkien aikana musiikin fokus on ennen kaikkea tämän *tunteiden kuvaamisessa*. Musiikki pyrähtelee reaktiona Joonan sanaryöppyihin ja kuvaa samalla Joonan kasvavaa kiukkua. Joonan ponnahtaessa seisomaan musiikki *korostaa liikettä*. Joona tivaa vastausta Annalta, mutta vastauksen jäädessä uupumaan musiikki väistää odotetun kliimaksin, *kuvaten Joonan pettymyksen tunnetta*. Joonan sulkiessa huoneen oven Annan edestä musiikki häipyä äkisti *hiljaisuuteen*, joka *kuvaa Annan tunnetta* ulkopuolelle jäämisestä ja sisarusten yhteyden katkeamisesta (kuva 7).

Annan yksinäistä pohdiskelua kohtauksessa 15 säestävä musiikki *kuvaa Annan tunteita* ja ajatuksia tämän rukoillessa. Kuullaan taas temaattinen, *elokuvan muotorakennetta vahvistava* jumalääni. Anna ei koe saavansa vastauksia rukouksiinsa, ja tämän hengellisen yhteyden katkeamisen symbolina jumalääni *hiljenee* yhtäkkisesti. Kuva siirtyy Joonan huoneeseen, ja kylmä, ohuesti soiva musiikki *ilmentää Joonan tunteita*, tyhjyyttä ja merkityksettömyyden kokemusta. Kuvan siirtyessä Annan huoneeseen musiikin fokus siirtyy Annaan ja tämän

pohdinnan etenemiseen. Musiikki kasvaa ja saavuttaa huippunsa samalla kun Anna ymmärtää tehneensä väärin. *Hiljaisuus* musiikissa korostaa päätöksellisyyttä ja antaa tilaa kuvakerronnan rauhoittumiselle hitaasti etenevässä, väreiltäänkin levollisessa viimeisessä kohtauksessa.

5. Pohdinta

5.1. Työskentelyn reflektointi

Olen tyytyväinen elokuvan ääniraitaan kokonaisuutena. Ääni kuljettaa kerrontaa eteenpäin silloin, kun kuva ei siihen riitä ja tukee draamaa peittämättä dialogia. Musiikki ottaa ohjat, kun se tuntuu sopivalta eikä sitä toisaalta kaipaakaan mistään kohtauksesta pois. Tämän kannalta oli tärkeää, että sain tehdä elokuvan äänisuunnittelijan kanssa varsin tiivistä yhteistyötä. Musiikki ja äänisuunnittelu toteuttavat yhdessä samaa funktiota elokuvassa, joten niiden kulloisestakin roolista on hyvä sopia. Joissain tilanteissa saatoimme tehdä molemmat oman ehdotuksemme ja ohjaaja päätti, tehdäänkö jokin efekti musiikilla, äänitehosteilla vai molemmilla. Esimerkiksi tekemäni jumalääni poistettiin tai korvattiin joissakin kohtauksissa, mutta se toisaalta pääsi hienovaraisempana viittauksena esiin jo olemassa olevien raitojen seassa.

Pad-äänillä työskentely oli mielenkiintoista, sillä pelkkien säveltasojen lisäksi ne tarjosivat erilaisia, jopa hieman hallitsemattomia tekstuureita. Lisäksi transponointi aiheutti aina muutoksia myös äänenvärisissä. Säveltämistä tällä tapaa oli lähestyttävä eri tavalla kuin konserttimusiikissa, jossa säveltaaso ja sointiväri ovat pääasiassa toisistaan erillisiä parametreja. Toisaalta pad-ääniä voi ajatella omana, lähes orgaanisena soittimenaan, jonka sointi akustisten soitinten tapaan vaihtelee eri rekistereissään. Sävellystavan kääntöpuolena oli työskentelyn tietty kömpelyys ja hitaus. Musiikkia jälkikäteen analysoidessani huomasin myös harmonian pysyttelevän paljolti samoissa sävellajeissa ja soinnuissa, koska äänisampleja työstäessä huomio helposti keskittyi absoluuttisten säveltasojen sijaan äänenväreihin ja ajoituksiin. Toisaalta heti alusta alkaen kuultavan e-pidätyssointu-padin tunnistaa usein samaksi temaattiseksi asiaksi juuri saman transposition vuoksi.

Joskus olin musiikilla korostanut eri henkilöä, kuin jonka näkökulman ohjaaja olisi halunnut pääosaan. Esimerkiksi tunnelikohtauksen loppuosioon alun perin tekemäni musiikki kuvasti Annan hätää ja huolta veljestään, mutta ohjaajan pyynnöstä muokkasinkin sen kuvastamaan Joonan ahdistusta tilanteessa, jossa häneen kohdistuu eri tahoilta ristiriitaisia odotuksia. Tätä seuraavaan rauhoit-

tuvaan tilanteeseen olin tehnyt myös musiikkia, mutta ohjaaja halusikin tilanteen ratkettua vain hiljaisuutta. Draama välittää tässä kohdassa tunteen jo niin selvästi, että sen alleviivaaminen musiikilla olisi ollut ylilyönti.

Toisaalta seuraavassa kohtauksessa hiljaiseksi suunniteltuun dialogijaksoon päätettiin ottaa musiikkia, koska se raakaleikkaukseen tekemässäni demoraidassa osoittautui toimivaksi. Joonan noustessa hermostuneena pystyyn ennen viimeisiä, tärkeitä repliikkejään katkaisin taas musiikin antaakseni tilaa draamalle. Tässä kohtauksessa musiikin haluttiin kuitenkin jatkuvan, ja lopullisessa versiossa se jopa kasvaa tämän hetkellisen pyrähdysen jälkeen. Ehkä tätä kohtausta pidettiin tärkeämpänä ja siihen siksi haluttiin erityistä vahvistusta musiikista. Toisaalta fokus on nyt selkeästi Joonan epätoivon kuvauksessa, ja vellova musiikki sopii tähän päämäärään.

Olisi myös ollut mielenkiintoista toteuttaa musiikki alkuperäisen suunnitelmani tapaan, hyödyntämällä pientä jousiryhmää, esimerkiksi jousikvartettia. Jousia saatettiin tekemieni demoraitojen perusteella vältellä, koska ne virtuaali-instrumentteina kuulostavat liian kliinisiltä ja romanttisilta, kun taas oikeista soittimista olisi saanut rosoisempaakin sointia. Jälkikäteen aloin myös pohtia, miksi elektroniset, keinotekoiset äänet koettiin lopulta aidommiksi kuin akustiset jousisoittimet. Toisaalta nämä epäaidot, elektronisesti muokatut äänet olivat omiaan kuvaamaan abstrakteja, henkilöhahmojen ajatuksiin pureutuvia jaksoja, enkä missään tapauksessa olisi halunnut luopua niiden käytöstä.

5.2. Pohdintaa elokuvamusiikista

Elokuvassa ja konserttimusiikissa pätevät tietyt samat lainalaisuudet. Elokuvassa kerronta tapahtuu äänen ja kuvien yhteistyönä, jossa musiikki on vain osa kokonaisuutta, kun taas konserttimusiikissa dramaturgia rakentuu täysin äänen varaan. Elokuvan ohjaaja kiinnitti elokuvantekoprosessissa huomiota samanlaisiin asioihin kuin itse säveltäessäni: Milloin ja miten keskeinen teema esitellään? Miten usein se toistuu ja miten se kehittyy eri toistokerroilla? Mielenkiintoista kerrontaa syntyy, kun päärooli annetaan vaihdellen ”ensemblen” eri sektioille: kuvalle, äänisuunnittelulle, musiikille, dialogille.

Elokvantekijät ymmärsivät musiikillisen teeman variaation käsitteen ehkä eri tavalla kuin se ajatellaan taidemusiikin perinteessä. Toistuvaa ja variaitavaa teemaa toivottiin jossain määrin tähänkin elokuvaan, mutta useasti kirjoittamani teemavariaatiot ja siellä täällä esiintyvät tutut teemamotiivit eivät hahmottuneet muulle työryhmälle edes silloin, kun niistä erikseen huomautin. Elokvantekijät ehkä tarkoittavat variaationilla ennemminkin teeman esiintymistä eri tavalla sovitettuna, ei niinkään motiivitasolla tapahtuvaa pilkkomista ja variaointia. Tosin tällainenkaan variaointi ei elokvamusikissa ole ennenkuulumatonta. Tämän kokemuksen pohjalta aloin tosin pohtia, jäävätkö nämä motiiviset viittaukset muissakin elokvissa vain muusikkojen herkuksi.

Katsoja assosioi modernin harmonian elokvassa kauhu- ja mysteerigenreihin, kun se taidemusiikissa koetaan yleisesti neutraalimmin, osana sävelkieltä eikä niinkään musiikillisen informaation välittäjänä. Soittimiin liitetään myös arkiajattelussa assosiaatioita: esimerkiksi piano saatetaan käsittää vain tunteellisuuden välittäjänä, kun taas taidemusiikissa piano saattaa esittää mitä erilaisempia emootioita, abstraktioita ja sointivärejä. Mahdollisesti tästä syystä *läisyys yksinäisyyttä* -elokvassakin pianon ja kitaran säestys- ja melodiaroolit haluttiin lopulta eriyttää: niiden haluttiin ilmentävän sitä emotionaalista sisältöä jota katsoja kultakin soittimelta odottaa.

Taidemusiikin säveltäjän koulutuksen saanut, paljon elokvamusikia tehnyt säveltäjä Bernard Herrmann viittasi itseensä sekä kaltaisiinsa säveltäjiin Aaron Coplandiin ja Erich Korngoldiin pohtiessaan säveltäjiä, jotka säilyttivät tyyliinsä ja tinkimättömyytensä, kirjoittivat he musikia sitten konserttiesitykseen tai elokuvaan (Henry 2017: 40). Koen itse, että kirjoittaessani elokvamusikia joudun rajoittamaan erityisesti harmonisia ideoita verrattuna konserttimusiikkiin. Toisaalta voisin kuvitella elokvan, johon omatkin tyylikeinoni olisi mahdollista istuttaa. Aaron Copland oli neuvonut itseilmaisuuksiin mieltyneitä säveltäjiä pysyttelemään poissa Hollywoodista (Henry 2017: 26). Ehkä tyylikeinojen rajautumista voisi ajatella samasta näkökulmasta: tietyt tyyli eivät ole poissuljettuja elokvamusikin maailmasta, mutta kulloisenkin elokvan sisältö määrittelee, millaiset tyylikeinot soveltuvat osaksi sen audiovisuaalista kerrontaa. Lisäksi säveltäjän persoonallinen sävellyksellinen ajattelutapa säilyy vaihtelevista tyylikeinoista huolimatta.

Oman konsertti- ja elokuvamusiikkini harmoniamailmoissa on myös yhtäläisyyksiä. Hyödynnän teoksissani ajoittain varsin diatonisia ja kolmisointuisia harmonioita rauhoittamaan musiikin sointimaailmaa. Rakennan näiden harmonioiden välille melko voimakkaita, tonaalisesti kaukaisia siirtymiä – samanlaisia joita hyödynsin myös *läisyys yksinäisyyttä* -elokuvan musiikissa. Tätä voimakkaammat harmoniset ilmiöt vetäisivät elokuvassa kuitenkin liikaa huomiota musiikkiin. Koska musiikki on vain yksi elementti elokuvan informaatiovirrassa, sen intensiteetti ei voi nousta liian suureksi. Liian intensiivistä musiikkia voisi verrata päälle liimattuihin kuvatehosteisiin pohdiskelevassa draamaelokuvassa tai kaikkien askeläänten hyperrealistiseen korostamiseen pelkän äänellisen vaikuttavuuden tavoittelemiseksi.

Vaativinta konserttiympäristöstä elokuvamusiikkiin siirtyvälle säveltäjälle lienee toimivan ryhmätyöskentelyn tärkeyden ymmärtäminen. Taidemusiikin säveltäjä on yksin vastuussa teoksestaan ja saattaa sovittaa tätä suurta vastuuntuntoaan elokuvaproduktiossa väärin osa-alueisiin ja epäsopivissa määrin. Hyvä elokuväsäveltäjä käsittää olevansa osa työryhmää. Itsensä ylitsepursuavan ilmaisemisen sijaan on kunkin jäsenen tarjottava vain yksi, oma palasensa osaksi tasapainoista kokonaisuutta.

Lähteet

Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: SKS.

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

Berndt, A. & Hartmann, K. 2008. The Functions of Music in Interactive Media. Heidelberg: Springer.

Henry, J. 2017. The Dichotomy Between Film Music and Concert Music. Demonstrated By the Careers of Aaron Copland and Bernard Herrmann. Wilwaukee: University of Wisconsin-Milwaukee.

Kaene, H. Functions of film music. 29.9.2012. Blogi: Scoring for film. Luettu: 15.10.2019. <http://scoring-for-film.blogspot.com/2012/09/the-functions-of-film-music.html>

Karlin, F. & Wright, R. 2004. On the track: a guide to contemporary film scoring. New York: Routledge.

Rona, J. 2000. The reel world: scoring for pictures. San Francisco: Miller Freeman Books.

Liitteet

Liite 1. Musiikkiraitojen redusoitu partituuri

musiikkia elokuvaan
Iäisyys yksinäisyyttä
 Eetu Lehtonen
 2019

1. Leiri alkaa

Kohtaus 1

♩=85

Pad-äänet

Kitara

Piano



Kohtaus 2

Pad

Kit.

Pno.

mf *p*

p *mf*

con pedal.

2

First system of music (measures 1-4). The score is for three parts: Pad, Kit., and Pno. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The Pad part features sustained chords with a 'crossfade' annotation between measures 3 and 4. The Kit. part has a drum pattern with a '2' and a double bar line with a slash in measures 2 and 4. The Pno. part starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of music (measures 5-8). The Pad part continues with sustained chords, marked with *mf* and *p* dynamics, and a 'crossfade' annotation. The Kit. part has a drum pattern with a '2' and a double bar line with a slash in measures 6 and 8. The Pno. part continues the melody and bass line, with a crescendo leading into measure 8.

Third system of music (measures 9-12). The Pad part continues with sustained chords. The Kit. part has a drum pattern with a '2' and a double bar line with a slash in measure 9, followed by a rhythmic pattern in measures 10-12. The Pno. part continues the melody and bass line, with a 'l.v.' (lento) marking in measure 10.

Pad

Kit.

Pno.

M.D.

mf

4

2. Anna käytävssä

Kohtaus 9

♩=60

Sampleri

urut

kuoro

urut

mp

Pad-äänet

p

kitara

huiluääni*

mf

Piano

mp

attacca

*Huiluääni nauhoitetaan erillisellä otolla



3. Tunnelileikki

Kohtaus 10

Nuoret leikkivät tunnelileikkiä

Dialogi alkaa

Pad

crossfade

5 x

4 x

Kit.

plektraäänet

kielten läimäytykset

mf

pp

2

Joonan ja Mikon katseet

Anna huolestuu

Anna tarttuu toimeen

5

Samp.

kuoro

urut

mp

p

Pad

crossfade

crossfade

mp

Kit.

2

2

plektralla

Leikki yltyy

accel.

p

Pad

crossfade

crossfade

Kit.

2

2

mf

f

Pad

f

Kit.

2

f

6

Anna keskeyttää leikin

♩=85

Pad

loco

p

f



"Lopettakaa!"

Pad



4. Annan ja Joonan riita

Kohtaus 13

♩=85

Syntetisaattori

p

p

mp

loco

p

crossfade

Pad-äännet

(8)

Synt.

mf

p

mf

p

Pad

crossfade

crossfade

p

8th

mf

f



5. Annan pohdinta

Kohtaus 15

♩=85

4 x

Sampleri

kuoro

urut

mf

kuoro

urut

p

Pad-äänet

pp

mp

8

Liite 2: Laulujen nuotit

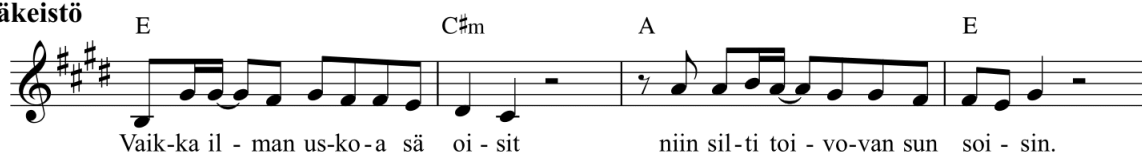
Hän on rakkaus

San. Aleksi Aro-Heinilä, Marianna Lehtonen
säv. Eetu Lehtonen

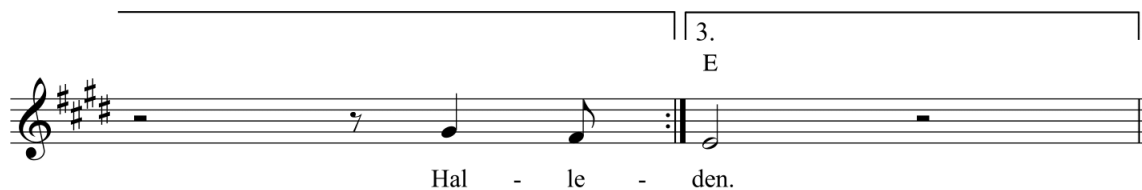
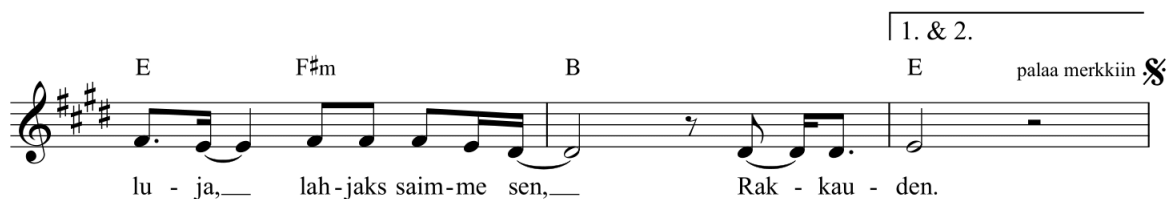
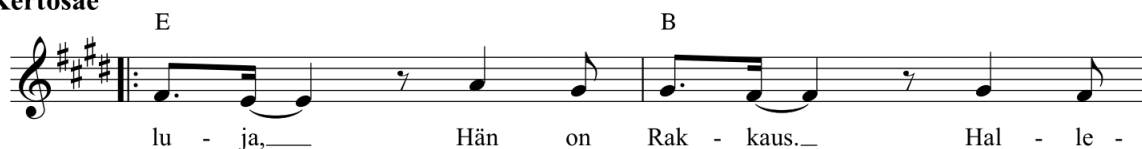
Intro



Säkeistö



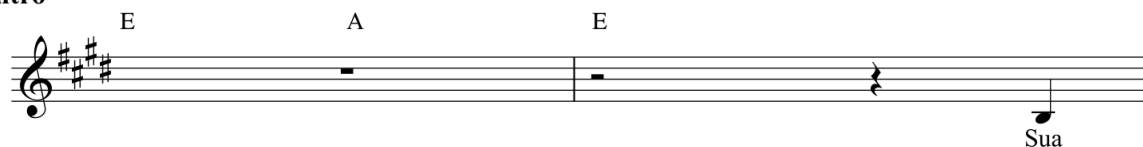
Kertosäe



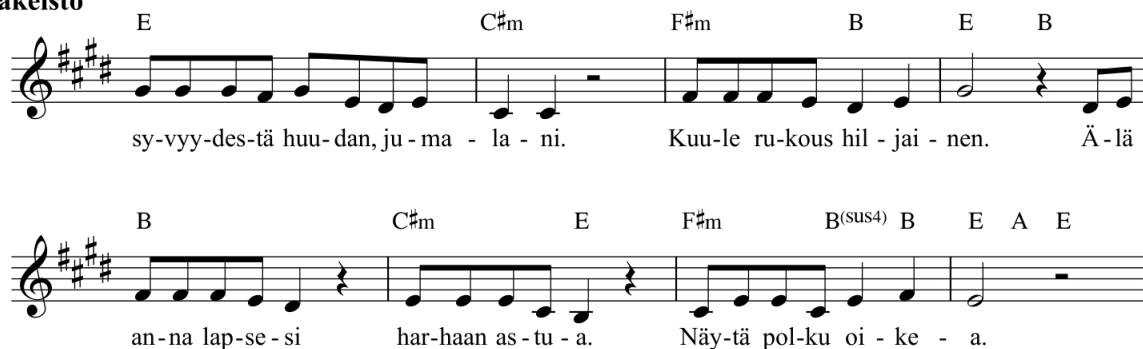
Hylätyn rukous

San. Aleksi Aro-Heinilä, Marianna Lehtonen
säv. Eetu Lehtonen

Intro



Säkeistö



Kertosäe



Hylätyn rukous

sovitus lopputeksteihin

N.C.
(C#m)

A H/D# E G#m/D#

5 H C#m G#m A F#m7 G#m7 C#m G#m/C# C#m

9 E F#m H E G#m/D#

13 C#m F#m H C#m H A A(sus2) A

Motiivi teemasta