

Leikkaajan ja säveltäjän vuorovaikutus elokuvassa

Mikko Kuuttila

Opinnäytetyö
Joulukuu 2012
Viestintä
Leikkaus

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Viestinnän koulutusohjelma
Leikkaus

MIKKO KUUTTILA:

Leikkaajan ja säveltäjän vuorovaikutus elokuvassa

Opinnäytetyö 27 sivua
Joulukuu 2012

Lopputyössäni olen perehtynyt leikkaajan ja säveltäjän väliseen vuorovaikutukseen elokuvatuotannossa. Pysin ottamaan selvää missä vaiheessa säveltäjän olisi paras astua mukaan projektiin ja minkälaista yhteistyötä he voivat leikkaajan kanssa tehdä. Olenaisena osana käsittelen myös temp trackin, eli väliaikaisen musiikkiraidan käyttöä, sekä vertaan työtapoja Suomessa ja Amerikassa.

Olen haastatellut tätä työtä varten lukuisia leikkaajia ja säveltäjiä niin Suomesta kuin ulkomailtakin. Pohdin asiaa osaksi lopputyönäni leikkaaman lyhytelokuvan *Muutos meitä johtaa* kautta.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Art and Media
Editing

MIKKO KUUTILA:
Interaction between film editor and composer

Bachelor's thesis 27 pages
December 2012

The purpose for this thesis was to survey the interaction between editor and composer at the post-production of a film. I have tried to find a point where it would be the best time for the composer to join the post-production team and what kind of co-operation he or she could do with the editor. Very essential matter was also the usage of temp track and to compare methods between Finland and United States.

I interviewed several Finnish and foreign editors and composers for this. I reflect the matter through the short film called *Change of State* which I edited as part of this thesis.

Key words: editor, composer, interaction, workflow, score, temp track

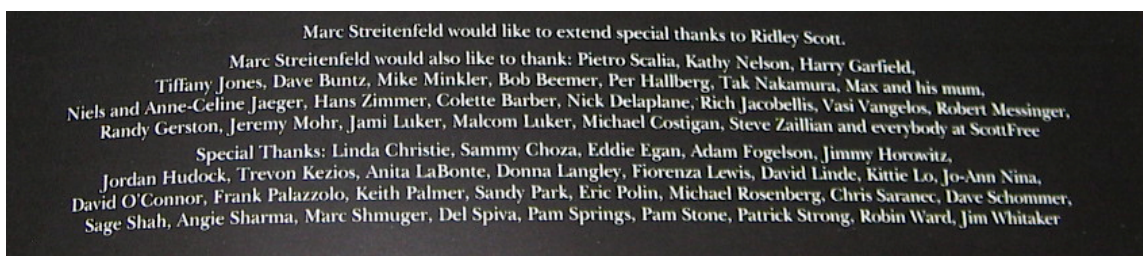
SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	ELOKUVAMUSIIKIN VOIMA.....	7
2.1	Elokuvamusiikin funktio.....	7
3	SÄVELTÄJÄN MUKAANTULO PROJEKTIIN.....	8
3.1	Vailla selkeää ajankohtaa.....	8
3.2	Paras aika säveltäjälle astua mukaan projektiin.....	9
4	LEIKKAAJAN JA SÄVELTÄJÄN VUOROVAIKUTUKSESTA.....	12
4.1	Vailla mitään kontaktia.....	12
4.1.1	Musiikkileikkaaja.....	12
4.2	Yhteistyöstä.....	13
4.2.1	Vähemmän on enemmän.....	14
5	ELOKUVAN RYTMİ.....	16
6	TEMP TRACK – VÄLIAIKAISTA MUSIIKKIA RAIDALLA.....	17
6.1	Ohjenuorana säveltäjälle.....	17
6.2	Työkaluna leikkaajalle.....	19
7	MUUTOS MEITÄ JOHTAA.....	22
7.1	Ennakkotuotanto.....	22
7.2	Säveltäjän demot.....	23
7.3	Honkosen temp track.....	23
7.4	Mutkia matkaan.....	23
7.5	Leikkaajan mietteitä lyhytelokuvan <i>Muutos meitä johtaa</i> musiikeista.....	24
8	YHTEENVETO.....	25
	LÄHTEET.....	26

1 JOHDANTO

Koen leikkaajan ja säveltäjän työn hyvin läheiseksi jälkituotannon aikana. Leikkaajan toimiessa tarinan kertojana, säveltäjän tehtävä on toimia tarinan kerronnan tukijana. Usein säveltäjä kuitenkin otetaan mukaan vasta jälkituotannon loppuvaiheessa, jolloin kuvaleikkaus saattaa olla jo lukossa. Koska musiikilla on elokuvakerronnassa merkittävä rooli, koen tärkeäksi että säveltäjä on jakamassa mielipiteitään ja tuomassa ideoitaan viimeistään leikkauksen aikana. Lopputyössäni olen perehtynyt leikkaajan ja säveltäjän väliseen vuorovaikutukseen elokuvatuotannossa, sekä yrittänyt löytää vastauksen siihen missä vaiheessa säveltäjän olisi paras astua mukaan projektiin ja minkälaista yhteistyötä he voivat leikkaajan kanssa tehdä. Olenaisena osana käsittelen myös temp trackin, eli väliaikaisen musiikkiraidan käyttöä, sekä vertaan työtapoja Suomessa ja Amerikassa. Tulen lähestymään aihetta osaksi projektiosana leikkaamani lyhytelokuvan *Muutos meitä johtaa*¹ kautta, mutta käytän esimerkkejä myös muista elokuvista.

Varsinainen idea työhön lähti elokuvan *American Gangster* making of -dokumentista, jossa leikkaaja Pietro Scalia kertoi säveltäjä Marc Streitenfeldin tulleen mukaan projektiin jo kuvausten aikana. Scalia on tottunut käyttämään musiikkia jo leikkauksen alkuvaiheessa, joten oli pelkästään hyvä asia että säveltäjä oli mukana varhaisessa vaiheessa toimittamassa sitä. (*American Gangster* 2007.) Kuuntelen ja kerään itse paljon elokuvamusiikkia. Olen pannut merkille, että levyjen kansivihosta löytyvässä säveltäjän kiitostekstissä leikkaaja mainitaan yleensä hyvin alkuvaiheessa, heti ohjaajan ja tuottajan jälkeen. Tämä herätti mielenkiintoni asiaa kohtaan ja halusin selvittää millainen workflow, eli työkulku näiden kahden ihmisen välillä on.



KUVA 1. Säveltäjä Marc Streitenfeldin kiitokset elokuvan *American Gangster* scoren kansivihossa. Leikkaaja Pietro Scalia mainitaan heti ohjaaja Ridley Scottin jälkeen.

¹ Ohjaus ja käsikirjoitus: Ville Hakonen ja Jussi Sandhu, Tuottaja: Mikko Helmanen, Kuvaus: Anne-Mari Musturi, Leikkaus: Mikko Kuuttila. TAMK, 2011. DVD saatavilla TAMKin Finlaysonin kirjastossa.

Aiheesta on hyvin vähän alan kirjallisuutta, mutta harrastukseni ansiosta minulla oli kontakteja useisiin kotimaisiin ja ulkomaalaisiin säveltäjiin. Nimekkäimmistä ulkomaalaisista säveltäjistä mainittakoon Oscar-ehdokas Bruce Broughton (*Silverado*), Trevor Morris (*The Tudors*), Ryan Shore (*Jack Brooks: Monster Slayer*), Richard Band (*Re-Animator*) ja Carlo Siliotto (*The Punisher*). Kotimaista vahvistusta toivat Yari (*Ihanat naiset rannalla*) ja Panu Aaltio (*Tummien perhosten koti*). Leikkaajan näkökulmaa asiasta valaisivat Oscar-voittajat Conrad Buff (*Titanic*) ja Alexandro Rodríguez (*Children of Men*), sekä Paul Rubell (*Transformers*), Ben Mercer (*Vuosaari*), Kimmo Taavila (*Rare Exports*), Kauko Lindfors (*Raid*) ja Joonas Louhivuori (*Ganes*).



KUVA 2. Säveltäjä Bruce Broughtonin signeeraama soundtrack-levyn kansivihko.

Haastatteluvälineinä olen käyttänyt sähköpostia, skypeä ja osaa kotimaisista tekijöistä olen haastatellut kasvotusten. Haastatteluiden kestot vaihtelivat puolesta tunnista kahteen tuntiin. Suurin osa haastatelluista koki aiheen sekä tärkeäksi että erittäin mielenkiintoiseksi. Eräs säveltäjä jopa ilmoitti haluavansa tehdä töitä kanssani välittömästi, joka osaltaan kuvastaa myös aiheen ajankohtaisuutta.

Kirjallisina lähteinä olen käyttänyt Tommi Saarelan *Selluloidi soikoon!* -opusta sekä Karen Pearlmanin kirjaa *Cutting Rhythms: shaping the film edit*. Maininnan ansaitsee myös soundtrack levyjen informatiiviset, joskus jopa yli 20-sivuiset kansivihot, joita tuli selailtua levyn jos toisenkin kuunneltuani tätä työtä tehdessä.

2 ELOKUVAMUSIIKIN VOIMA

Säveltäjä Jerry Goldsmithin kerrotaan elokuvan *Tora! Tora! Tora!* soundtrackin kansivihossa sanoneen, että musiikin tehtävä elokuvassa on tuoda lisäarvoa sille mitä kuvassa tehdään tai kerrotaan (Kirgo 2011, 13). Musiikin avulla voidaan vihjata tulevia tapahtumia, sekä antaa katsojalle muuta tärkeää taustatietoa tarinan ympäristöstä, aikakaudesta, tilanteesta, roolihenkilön asemasta tai vaikkapa elokuvan tyylilajista. Elokuvassa musiikki auttaa katsojaa uskomaan todeksi sen mitä valkokankaalla näkyy. (Saarela 2000, 18). ”Elokuvamusiikki on ainut tekijä elokuvassa jota emme näe” (Siliotto 2012).

Loistavana esimerkkinä äskeisestä voisi mainita Steven Spielbergin elokuvan *Jaws*, jossa John Williamsin musiikki on erittäin tärkeässä roolissa. Siinä tappajahain olemassa olo ja uhkaavuus luodaan loistavasti musiikin avulla. Viheliäs musiikki istutetaan katsojalle heti elokuvan alussa, jossa kauniista merenalaisesta kuvasta luodaan hain uhkaava valtakunta. Jos kohtausta katsoo ilman musiikkia, se on vain tavallinen vedenalainen kuva vailla minkäänlaista vaaraa.

2.1 Elokuvamusiikin funktio

Elokuvamusiikin funktio on kokenut muutoksia vuosikymmenten aikana. Säveltäjillä ei enää välttämättä ole pelkkää klassista taustaa, joten heidän saundinsakin on jo lähtökohteisesti erilainen. Säveltäjä Richard Bandin mukaan elokuvamusiikki on nykyään enemmänkin kohtausvetoista, eikä niinkään dialogin ja tarinan (Band 2012). Tässä hän tarkoittanee workflowta, jossa säveltäjä näkee elokuvan pala palalta ja rakentaa musiikit näkemättä kokonaista tuotosta. Elokuvamusiikki on muuttunut alitajuisemmaksi ja täten myös huomaamattommaksi. Sillä ei enää alleviivata asioita niin selkeästi kuin ennen. Tämän huomaa esimerkiksi jos vertaa Paul Verhoevenin ja Len Wisemanin ohjaamia *Total Recall* -elokuvia.

3 SÄVELTÄJÄN MUKAANTULO PROJEKTIIN

Tässä luvussa tarkastelen säveltäjien ja leikkaajien mielipiteitä ja kokemuksia siitä missä vaiheessa säveltäjän olisi paras astua mukaan projektiin.

3.1 Vailla selkeää ajankohtaa

Panin merkille haastatteluja tehdessä, että suurin osa leikkaajista ja säveltäjistä kokevat erittäin tärkeäksi säveltäjän mukanaolon mahdollisimman varhaisessa vaiheessa. Säveltäjän mukaantulo projektiin kuitenkin vaihtelee suuresti niin suomalaisissa kuin amerikkalaisissakin elokuvissa, eikä iso budjetti takaa säveltäjälle automaattisesti ruhtinaallista aikataulua sävellystyölle. Esimerkiksi elokuvan *I Robot* kommenttiraidalla säveltäjä Marco Beltrami toteaa, että musiikit elokuvaan tehtiin vain 17 päivässä (*I Robot* 2004). Elokuvaan alunperin suunniteltu säveltäjä Trevor Jones joutui jättämään projektin väliin aikatauluongelmien takia (Hubai 2012, 386). Kolme viikkoa tuntuu naurettavan lyhyeltä ajalta, sillä tuon kokoluokan elokuvassa scorea² on helposti yli tunti. Täytyy kuitenkin muistaa, että Amerikassa budjetti sallii lyhyelläkin aikajaksolla sävelletyn scoren.

Leikkaaja Ben Mercer mainitsee eräästä kotimaisesta elokuvasta, jossa säveltäjän valintaa oltiin pitkitetty ihan viime metreille saakka. Kun säveltäjä sitten vihdoinkin valittiin, hänen odotettiin toimittavan valmista musiikkia jo seuraavalla viikolla. Tällaisessa tapauksessa elokuvassa käytetty temppi sanelee musiikin luonteen hyvin pitkälle ja täten ”häntä heiluttaa koiraa”, Mercer toteaa. (Mercer 2012.)

Säveltäjä Panu Aaltio huomauttaa, että ”välillä jopa tuntuu siltä ettei osata edes ajatella että homma voisi mennä toisin.” Hän kuitenkin myös peräänkuuluttaa säveltäjien omaa aktiivisuutta tulla mukaan projektiin hyvissä ajoin, ja kehottaa kollegoitaan tarjoamaan myös oma-aloitteisesti työpanostaan ohjaajalle. (Aaltio 2012.) Tämä on mielestäni erinomainen huomio, ja luulenpa että myös leikkaajat voivat tehdä samoin.

² Elokuva varten sävelletty instrumentaalinen alkuperäismusiikki.

3.2 Paras aika säveltäjälle astua mukaan projektiin

Säveltäjä Yarin mukaan luontevin ajankohta säveltäjälle tulla mukaan projektiin olisi heti käsikirjoituksen valmistuttua. Tällöin pystytään jo karkeasti hahmottelemaan musiikin luonnetta yhdessä ohjaajan, tuottajan ja äänisuunnittelijan kanssa. Tässä vaiheessa yleensä on jo tiedossa myös elokuvan budjetti, josta voidaan määritellä mitä ja kuinka paljon musiikilla voidaan tehdä. (Yari 2012.) Samaa toteaa myös musiikkilehti Riffin haastattelussa säveltäjä Timo Hietala, jonka mukaan parhaat projektit ovat niitä joihin pääsee jakamaan mielipiteitä jo ensimmäisistä käsikirjoitusversioista. Tässä vaiheessa säveltäjä voi ehdottaa jo käsikirjoittajalle jotain vaihtoehtoja musiikkiin vaikuttavaa. (Kuloniemi 2007, 9.)

Säveltäjä Bruce Broughtonille riittää että tulee mukaan hieman myöhemmässä vaiheessa. Hänen mielestään säveltäjän on hyvä olla mukana tarjoamassa musiikkia temppeiraidalle, jolloin musiikkia pystytään hahmottamaan paremmin ja antamaan sille täten oikeaa suuntaa. (Broughton 2012.) Leikkaajat Paul Rubell ja Kimmo Taavila tukevat Broughtonin ajatuksia. Tällä tavalla ehkäistään myös rakastumista väliaikaiseen temppeiraitaan (Rubell 2012). Kimmo Taavila taas huomauttaa, että nykytekniikka antaa säveltäjälle enemmän mahdollisuuksia tulla mukaan aikaisemmin (Taavila 2012). Mercer mainitsee musiikin tärkeänä työkaluna leikkausta tehdessä, ja on hyvä jos säveltäjä pääsee osallistumaan jo mahdollisimman varhaisessa vaiheessa musiikin suunnitteluun ja tarjoamaan vaikka omia demojaan jo leikkausvaiheessa. (Mercer 2012.)

Säveltäjä on elokuvatuotannossa elokuvan tekijä, ei musiikin tekijä, toteaa Aaltio. Säveltäjä tulisi mieltää osaksi työryhmää, eikä pitää häntä luovuutta karsivasti ostolistan kohteena, joka matkii orjallisesti temppeiraidalle liimattua musiikkia. Tästä syystä hän toivookin lisää suoraa dialogia leikkaajan kanssa, ja huomauttaa että nämä kaksi pystyvät yhdessä paremmin auttamaan myös ohjaajaa pukemaan ajatuksiaan musiikilliseen muotoon. (Aaltio 2012.) Tämänkaltaiseen ihanteelliseen vuorovaikutukseen vaikuttaa paljon etenkin tuottajien ammattitaito. Heidän täytyy osata suunnitella asiat niin että osapuolet pääsisivät vuorovaikutukseen, ja lopputulos sen kuin paranisi. Elokuva jos mikä on yhteistaideteos, Hietala muistuttaa. (Kuloniemi 2007, 9.)

Elokuvan *Vuosaari* tuotannossa käytiin läpi Suomen oloihin verrattain iso säveltäjän valinta urakka. Siinä leikkaaja yhdessä ohjaajan, äänisuunnittelijan ja musiikkituottajan kanssa kävivät lävitse useita eri säveltäjävaihtoehtoja jo ennen leikkauksen alkua. Ehdokkaille oltiin yhteisissä palavereissa valittu tempikappaleita, joiden perusteella säveltäjät olivat kaivaneet omaa portfoliotaan tai säveltäneet täysin uusia demoja. Musiikeista oltiin tämän jälkeen keskusteltu säveltäjien kanssa, jolloin myös he pääsivät kertomaan omia näkemyksiä. Tämän jälkeen kappaleita käytettiin leikkausvaiheessa muun tempin ohessa. Lopullinen päätös säveltäjästä varmistui vasta leikkauksen edetessä. (Mercer 2012.)

Tässä tapauksessa musiikki muokkautui urilleen jo ennen varsinaista sävellystyötä, jolloin säveltäjällä lienee olleen helpompaa astua mukaan projektiin kun omaa musiikkia oli jo käytetty valmiiksi leikkauksessa. Elokuvan score on saatu mielestäni hyvin kuvastamaan todellisuutta ja useat laulut taas sitä tilaa johon elokuvan henkilöt yrittävät paeta sitä. Suomessa ei ole tarpeeksi tunnettuja elokuvamusiikin tekijöitä, tai itsestäni ainakin tuntuu siltä, sillä en osaa mainita heitä kuin kourallisen. Mistä muualta heidän demojaan tai musiikkia ylipäätään voi kuunnella, ellei tapaa heitä. Elokuvassa kun musiikki miksausuu muun äänimaailman alle, ja score-levyjä suomalaisista elokuvista ilmestyy todella harvoin.

Säveltäjä Ryan Shore pitää tärkeänä että pystyy keskustelemaan ohjaajan kanssa riittävän hyvissä ajoin siitä mitä musiikilta halutaan. ”Mitä kauemmin sitä sulattelet, sitä parempi siitä tulee”, Shore toteaa. (Shore 2012.) Aaltio jakaa Shoren kanssa mielipiteen ajasta antaa ideoiden kypsyä rauhassa, mutta alkaa itse mielellään hahmottelemaan mahdollisuuksien mukaan teemoja jo käsikirjoituksen pohjalta. ”Kun niihin sitten palaa jonkin ajan päästä näkee asioita aika eri tavalla.” Hän kuitenkin varoittaa lukitsemasta sävellysideoita liian aikaisin, sillä niistä saattaa olla vaikea päästää irti leikkauksen eläessä aivan loppumetreille saakka. (Aaltio 2012).

Shore kertoo esimerkin elokuvasta *Shadows*, johon ohjaaja pyysi häntä tekemään musiikkia jo leikkausvaiheessa.

”Lähestyin sävellystä hieman yleisemmällä tasolla, eli tein musiikkia vain tietyille hahmoille tai tietyn tyyliin kohtauksiin. Koin tämän paljon vapaammaksi ja nopeammaksi tavaksi työskennellä, sillä minun ei tarvinnut

mieltä leikkauskohtia, ilman että kuva sanelisi keston. Pystyin kirjoittamaan 45 minuuttia musiikkia viikossa. Musiikkia käytettiin leikkausvaiheessa ja säädin sen myöhemmin kohdalleen kuvan kanssa.” – Ryan Shore 2012

Tämä on verrattain iso määrä viikossa, sillä esimerkiksi elokuvan *Signs* lisämateriaaleissa säveltäjä James Newton Howard mainitsee kirjoittavansa keskimäärin vain noin kaksi minuuttia valmista musiikkia päivässä (*Signs* 2002).

Carlo Siliottolla on kuitenkin toisenlainen näkemys asiasta. Hänen mielestään säveltäjän on hyvä nähdä koko elokuva kerralla, vasta kun siitä on saatu valmiiksi ensimmäinen raakaleikattu versio. Tällöin hän pystyy hahmottamaan tarinan kokonaisuudessaan ja tietää millaisesta elokuvasta on kysymys. ”Säveltäjä on elokuvan ensimmäinen yleisö. Hän on ensimmäinen joka kokee sen ja jakaa siitä mielipiteitä.” (Siliotto 2012.)

Leikkaaja Conrad Buff kertoo säveltäjän monesti vierailevan kuvauksissa, jossa hänelle näytetään yksittäisiä kohtauksia elokuvasta, ja joiden pohjalta hän pystyy jo alkaa hahmottelemaan musiikkia. *Snow White And The Huntsmanissa* säveltäjä James Newton Howard kirjoitti jo käsikirjoituksen pohjalta musiikkihahmotelmia (tempos and flavours), joita pystyin hyödyntämään leikkauksessa, kertoo Buff (Buff 2012). Samanlaisesta tapauksesta kertoo leikkaaja Alex Rodríguez elokuvan *Children of Men* tiimoilta, jossa John Tavener sävelsi tunnin mittaisen kappaleen jo ennen kuin elokuvaa alettiin leikkaamaan. Tätä ennen säveltäjä oli toki nähnyt kuvattua materiaalia ja lukenut käsikirjoituksen. ”Se oli kerrassaan loistava ja ainutlaatuinen tapa, ja auttoi leikkausta todella paljon”, Rodríguez kertoo. (Rodríguez 2012.)

4 LEIKKAAJAN JA SÄVELTÄJÄN VUOROVAIKUTUKSESTA

Tässä luvussa perehdyn siihen miten leikkaaja ja säveltäjä toimivat yhdessä, ja miten yleistä se on. Tuon esille asioita joita he käyvät läpi ja miten he kokevat yhteistyön projekteissa. Pohdin myös asioita joita leikkaaja voi jättää säveltäjälle kerrottavaksi tarinasta.

4.1 Vailla mitään kontaktia

Ei ole itsestään selvää, että leikkaaja ja säveltäjä tapaisivat jälkituotannon aikana. Leikkaaja Kauko Lindfors mainitsee tapauksista, joissa hän ei ole tavannut säveltäjää lainkaan. Musiikki on toimitettu hänelle valmiina tiedostoina. Näissä tapauksissa ohjaaja ja tuottaja ovat käyneet asiat läpi säveltäjän kanssa, ja musiikki asetetaan paikoilleen ennalta määrättyihin paikkoihin. (Lindfors 2012).

Tämä malli kuvastaa hyvin lähelle tapaa jolla toimitaan Atlantin tuolla puolella. ”Tapaan säveltäjän usein ensi-illassa tai kun menen mukaan musiikin nauhoitukseen (scoring session), mutta harvemmin leikkaamossa”, toteaa leikkaaja Paul Rubell. Hänen mukaansa on hyvin yleistä että leikkaajan ja säveltäjän välillä toimii musiikkileikkaaja (music editor), joka on jatkuvassa yhteydessä säveltäjään aina lopulliseen miksaukseen asti. On myös täysin mahdollista, että säveltäjällä on oma musiikkileikkaaja, jolloin nämä kaksi musiikkileikkaajaa voivat tehdä työtä yhdessä. (Rubell 2012).

4.1.1 Musiikkileikkaaja

Musiikkileikkaaja on henkilö, joka koostaa väliaikaisen musiikkiraidan (temp track) ja auttaa leikkaajaa löytämään oikean temmon. Hän on mukana elokuvan spottausvaiheessa (spotting session), jossa määritellään musiikkipaikat ja merkitsee muistiin kaiken sen mitä musiikin pitäisi tuoda kohtauksesta esille. (media-match.com 2012.)

4.2 Yhteistyöstä

On erittäin tärkeää, että leikkaaja ja säveltäjä ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Leikkaaja on usein se henkilö, joka alkaa rakentamaan musiikillista pohjaa elokuvalle. (Buff 2012.) Yari on Buffin kanssa samoilla linjoilla. ”Ei taatusti ole haittaa mitä enemmän käy asioita läpi yhdessä”. Hän kuitenkin peräänkuuluttaa musiikkisuunnittelijoiden puutetta Suomessa. Tämä nopeuttaisi hänen mukaansa prosessia, eikä säveltäjän tarvitsisi luovia niin paljon. (Yari 2012.) Oli kyse sitten musiikkisuunnittelijan tai musiikkileikkaajan puutteesta, tämä on mielestäni yksi syy jonka takia säveltäjän olisi hyvä tulla mukaan hyvissä ajoin ja pyrkiä kanssa käymiseen leikkaajan kanssa. Varsinkin verrattain pienissä tuotannoissa joita Suomessa tehdään.

Mercerin mukaan välitön hyöty leikkaajalle keskustella säveltäjän kanssa on saada työkaluja tarinan kaveriksi. Erittäin antoisana ja todella tarpeellisena yhteistyön säveltäjän kanssa hän koki elokuvan *Vuosaari* tuotannossa. Siinä hän pääsi kommunikoimaan suoraan säveltäjän kanssa editissä, ja esittämään hänelle kysymyksiä liittyen kohtausten keston, uskottavuuteen ja tunnelmaan. Tämän tuloksena säveltäjä pystyi hahmottamaan paremmin sitä mitä musiikilta haluttiin, ja tarjoamaan tuoreita näkökulmia leikkaukseen, Mercer toteaa. (Mercer 2012.)

Vaikka leikkaajan ja säveltäjän kanssakäymisestä on hyötyä molemmille, mitään tärkeitä ratkaisuja ei voida tehdä ilman ohjaajaa. Tärkeintä on että ohjaajalla ja säveltäjällä on musiikista sama visio. (Lindfors 2012.) Tässä kohtaa Mercer painottaa myös leikkaajan suhdetta ohjaajaan. Sen toimiessa hyvin voi leikkaaja saada lisää aikaa säveltäjän kanssa editissä. (Mercer 2012.)

Shorella olisi ollut sanomista useinkin säveltämänsä elokuvan leikkauksesta. Hän harmittelee ettei asialle ole yleensä enää voinut tehdä mitään, sillä leikkaus on aina ollut jo lukossa ja leikkaaja muissa tehtävissä. (Shore 2012.) Mercer kehottaa säveltäjiä kertomaan, mikäli musiikki tarvitsee tilaa leikkauksessa. Säveltäjät kuitenkin pyytävät sitä hyvin harvoin. (Mercer 2012.) Asioista kannattaa, ja pitääkin puhua ääneen.

Yhteistyö säveltäjän kanssa voi olla leikkaajalle myös parhaassa tapauksessa hyvin opettavainen kokemus. Mercer kertoo esimerkin jossa säveltäjä oli jakanut elokuvan segmentteihin ja antanut kullekin niistä oman symbolin, riippuen siitä millainen tun-

nelma kohtauksessa oli. Näissä symboleissa sydän merkitsi rakkautta, tikari vaaraa ja salama aggressiota. Jos symboleissa ilmeni suuria muutoksia pienessä ajassa, esimerkiksi ne olivat järjestyksessä sydän-tikari-sydän-tikari, säveltäjä oli huomauttanut että musiikki ei ehdi tulla mukaan, sillä tunnelmassa on liian kova muutos edes takaisin. Tällöin säveltäjä oli pyytänyt, josko kohtauksia voisi siirtää niin että symbolit olisivat järjestyksessä sydän-sydän-tikari-tikari. (Mercer 2012.) Tämä on mielestäni loistava esimerkki siitä, jolloin säveltäjä todella miettii ja syventyy asioihin tarinan sisällä, ja pyrkii huomioimaan ja ymmärtää leikkaajan työtä. Keskustelu olisi hyvin voitu käydä pelkästään ohjaajan tai tuottajan kanssa.

4.2.1 Vähemmän on enemmän

”Musiikki on tehokkain väline manipuloida katsojaa”, toteaa Yari. Musiikki tarvitsee kuitenkin sitä enemmän tilaa ja aikaa leikkauksessa, mitä enemmän sen pitää osallistua dramaturgiaan. Kokemattoman leikkaajan yleensä tunnistaa siitä, että kohtaukset on leikattu liian tiiviiksi. (Yari 2012.) Se mitä leikkaaja voi jättää säveltäjälle kerrottavaksi elokuvasta on hyvä suunnitella tarkasti etukäteen. Näitä paikkoja kun ei automaattisesti ole (Aaltio 2012). Tässä leikkaaja ja säveltäjä ovat ohjaajalle iso apu.

Leikkaajan tulisi pyrkiä tuomaan esille mahdollisimman paljon mahdollisimman vähällä (Mercer 2012). Käsikirjoitukset sisältävät yleensä liikaa dialogia. Leikkaajan tulisi kaivaa esille asioita, joita hän pystyy kertomaan pelkillä katseilla ja eleillä (silent acting). (Rubell 2012.) Täten leikkaaja ruokkii säveltäjää parhaalla mahdollisella tavalla, ja antaa rakenteen musiikille. ”Hän ei anna nuotteja, mutta rautatien jota edetä”, toteaa Siliotto osuvasti. Hän viittaa kommentillaan tässä tapaan, jolla leikkaaja rakentaa elokuvan. Tämä ei tarkoita sitä, että leikkaaja olisi käyttänyt runsaasti temppiä, vaan päinvastoin. Elokuva on rakennettu sujuvaksi ja johdonmukaiseksi, sekä sen sisäinen rytmi on kohdallaan. (Siliotto 2012.) Palaan tarkemmin leikkauksen rytmiin ja temppelemusiikin käyttöön myöhemmissä luvuissa.

Musiikki voi myös auttaa sävyttämään vaikeita abstraktioita kuten epävarmuutta tai motiiveja, tunnetiloja, muistoja, ajatuksia (Mercer, Aaltio, Siliotto, Yari 2012) sekä viittauksia tulevastakin. Edellä mainittuja asioita kuvaavaa musiikkia saattaa olla todella vai-

kea löytää parhaimmistakin musiikin haku palveluista. Tässäkin tapauksessa on erittäin paljon hyötyä, jos leikkaaja voi tilata tämänkaltaista musiikkia suoraan säveltäjältä.

On herkullista kun musiikki pääsee yksin kertomaan jotain. Tästä hyvänä esimerkkinä mainittakoon kohta elokuvan *Bourne Ultimatum* lopusta, jossa päähenkilö on saanut luodin selkäänsä ja makaa liikkumattomana vedessä. Tutun sävelmän alkaessa soida päähenkilö makaa vielä liikkumattomana, mutta katsoja tietää jo tämän olevan elossa. Lunastus kuvassa tapahtuu muutamaa sekuntia myöhemmin. (Aaltio 2012.)

5. ELOKUVAN RYTMII

Elokuvan ja sen leikkauksen rytmistä saisi yksinään koottua kokonaisen lopputyön, ja tuonkin seuraavassa esille vain joitain tärkeimpiä seikkoja joilla leikkaaja pyrkii sitä elokuvassa rakentamaan, ja joita ehkä myös säveltäjän on hyvä tietää.

“The scenes and how they are edited and structured is what gives the film its rhythm. The score can enhance this of course, but it is the picture editing essentially that creates rhythm.” – Conrad Buff 2012

Monesti myös itse huomaa leikatessaan, että kun jotain kuvaa on tullut tuijotettua tarpeeksi kauan, niin tulee tarve siirtyä seuraavaan. Monen muunkin leikkaajan mielestä elokuvan rytmi syntyykin puhtaasti intuitiolla (Pearlman 2009, 1). Hyvä rytmi ei merkitse sitä että leikkaat kuin hullu. Oikeanlaiseen rytmiin voi päästä käyttämällä yhtä ainoaa kuvaa. Kysymys on tilanteen ja hahmojen kehityksestä, sekä ratkaisun saavuttamisesta. (Rodríguez 2012.)

“Picture and sound each have their own rhythm. The action within a shot has its own rhythm, whether it's a car chase or a person walking slowly up a flight of stairs. And dialogue has its own rhythm. All these different rhythms have their own waveforms, and combine to form larger, more inclusive waveforms. The length of cuts is an important tool to create rhythm, as is obviously the music one adds. But the takes one chooses for a given line or lines will also affect rhythm.” – Paul Rubell 2012

Klassisen elokuvaleikkauksen rytmi syntyy syystä ja seurauksesta. Se pyrkii emuloimaan sitä mitä meillä on tuttua arkisessa elämässä, ja määräytyy sen mukaan että elokuva on ymmärrettävä. Jos jokin asia on selkeästi ymmärrettävä on myös rytmi nopeampi. (Mercer 2012.) Tämä on myös suoraan yhteydessä musiikkiin. Mitä suurempia ongelmia leikkauksessa, esimerkiksi samanpituisia kuvia on peräkkäin, sitä haastavampaa siihen on tehdä musiikkia. Huonoa leikkausta ei voi parantaa musiikilla. Sitä pystyy korkeintaan peittelemään, mikäli kohtauksen dramaturgiassa on sellaiseen eväitä, Yari tarkoittaa. (Yari 2012.) Leikkaajille yksi tärkeimmistä asioista elokuvan rytmiä luodessa on näyttelijäntyo (Mercer, Lindfors, Taavila 2012).

6. TEMP TRACK – VÄLIAIKAISTA MUSIIKKIA RAIDALLA

Elokuvan leikkauksessa käytetään lähestulkoon poikkeuksetta väliaikaista musiikkia, eli temp trackiä. On kuitenkin hyvin yksilöllistä ja projektikohtaista millä tavalla ja kuinka paljon sitä käytetään. Iso osa säveltäjistä kuitenkin pyrkii unohtamaan sen lähes kokonaan.

6.1 Ohjenuorana säveltäjälle

Yari kokee tempmuisan tärkeänä etenkin leikkaajaa ajatellessa, sillä se monesti auttaa löytämään leikkauksen rytmin. Sen kautta myös säveltäjän on helpompi hahmottaa miten ohjaaja on miettinyt musiikin paikkoja ja olemusta. Yari itse saa työn alla olevasta projektista kaksi versiota, toinen tempillä ja toinen ilman. Hän katsoo tempatun version kerran, jonka jälkeen pyrkii unohtamaan sen ja keskittyy työskentelemään pelkällä dialogiversiolla. ”Tempmuisiikissa oleellista on sen dramaturginen funktio, ja se miten se on sijoitettu. Ei niinkään se millaista se on musiikkina.” (Yari 2012.)

”Musiikki on niin abstrakti asia, että siitä keskusteleminen saattaa johtaa todella harhaan jos ei pysty analysoimaan niitä elementtejä jotka tekevät musiikista tietynlaisen. Esimerkiksi jos ohjaaja pyytää kohtaukseen romanttista rokkia, niin se voi olla ihan mitä vaan, riippuen kuulijan esteettisistä käsityksistä”, toteaa Yari. Sama asia jos kohtauksessa on käytetty tempmuisaa, niin on pystyttävä analysoimaan miksi se toimii. Suomessa temp track -osaaminen on vielä hyvin marginaalista. Tämä näkyy etenkin siitä, ettei tempmuisaa leikata, vaan koko kappale laitetaan taustalle soimaan sellaisenaan. (Yari 2012.) Aaltion mukaan tempmuisa toimii silloin kun se viestii asioista joita on vaikea verbalisoida. Tällaisia ovat etenkin pienet tarkat emotionaaliset alueet jota ei osata välttämättä muuten kuvailla. ”Tällaiseen maaliin ei ole helppo osua ilman tempmuisaita”. Sitten mennään hakoteille, jos vaan diggailaan musaa, että tee juuri tällaista”, Aaltio huomauttaa. (Aaltio 2012.)

Elokuvan *Tummien perhosten koti* leikkauksenvaiheessa käytössä oli noin tunnin verran syntetisaattorilla tehtyä demomusiikkia. ”Se ei vaan ollut sitä, että tulen ihan lopussa mukaan ja teen semmoisen maton siihen päälle ja siinä se”, toteaa Aaltio. Hän kokee

tärkeänä, että ohjaaja ja leikkaaja pääsevät mukaan prosessiin testailemaan musaa kuvan kanssa. (Aaltio 2012.)

Aaltio tekee yleensä alustavan musiikkilistan elokuvan leikkausversiosta, jossa ei ole temppiraitaa. ”Yleensä tuo lista on pitänyt paikkansa missä kohtaa musiikkia on sitten lopullisesti käytetty.” Hän tarkastelee temppiraitaa säveltämisprosessin aikana, käyttää referenssinä ja vertaa sitä omaan ideaansa. Hänen mielestään on kuitenkin tärkeä saada oma idea ensin ja koittaa sitten yhdistellä siitä ne parhaat elementit. (Aaltio 2012.)

Siliotto haluaa nähdä elokuvan aina ensin ilman temppimusaa, jonka jälkeen hän ehdottaa oman visionsa musiikista. Hänen mukaansa leikkaajan ei pitäisi käyttää musiikkia temppiraidalla, ei edes säveltäjän omaa musiikkia jostain toisesta elokuvasta. Leikkaajan pitäisi pystyä hahmottamaan leikkauksen sisäisen rytmin ilman sitä, pelkästä kuvasta materiaalista. Temppimusiikin käytöstä voi pahimmillaan seurata täydellinen kaaos. ”Kaikki hyppii sinne tänne, eikä missään ole järkeä”, Siliotto toteaa. Hyvät leikkaajat rakentavat säveltäjälle sujuvan ja johdonmukaisen kuvan avulla ”rautatien” jota edetä. (Siliotto 2012.)

Karen Pearlman (2009, 25) kirjoittaa asiasta seuraavanlaisesti; ”temp music applies a rhythm of something else that was already shaped to something I am trying to shape, thus blocking the potential for the rhythm I am creating to be its own unique solution to the problem at hand .”

Shore puolestaan tukeutuu todella paljon siihen mitä leikkaaja ja ohjaaja ovat saaneet aikaan leikkauspöydällä temppejä kokeillessa. Temppiraita on hänelle hyvin tärkeä, sillä ”sen rakentamiseen on laitettu jo paljon ajatusta”, ja ”että ohjaaja ja leikkaaja näkevät hyvin mikä sopii elokuvaan.” (Shore 2012.) Säveltäjä Trevor Morrisin kommentti antaa aikalailla yksiselitteisen kuvan temppimusiikin asemasta Hollywoodissa. ”You have enormous power in that stage that cannot be undone by anyone, not even the composer (Morris 2012).”

Broughton mainitsee ajasta jolloin temppimusaa käytettiin pelkästään pääteemoihin (main titles) antamaan elokuvalla tunnetta (to give movie a feel). ”Nykyään sitä käytetään, koska kaikki ovat niin kärsimättömiä.” Hän kuuntelee temppimusaa ainoastaan kuullakseen millainen musiikki ohjaajaa on inspiroinut. ”Toki nykyäänkin on tapauksia

jolloin temppeimusaa ei ole juuri ollenkaan, mutta tämä johtuu siitä että asiat tehdään tosi kiireellä.” Tästä esimerkkinä elokuva *Lost in Space*, joka sävellettiin kuitenkin ohjaajan taidokkaalla ohjauksella alle kolmessa viikossa. (Broughton 2012.)

6.2 Työkaluna leikkaajalle

Itse koen temppeimusiikin käytön hyvin samalla tavalla kuin Mercer (2012), joka mainitsee sen itselleen erittäin tärkeänä työkaluna. Hänelle se toimii inspiraation lähteenä ja ongelmanratkaisijana, mutta huomauttaa että kohtausta tulisi saada toimimaan kuitenkin aina ennen kuin siihen lisää musiikkia. Musiikilla leikkaaja voi löytää asioita joita ei ole aikaisemmin materiaalista havainnut. ”Vaikka kohtausta toimita ilman musiikkia, sitä on silti hyvä edes kokeilla ja katsoa millaista lisäarvoa se sille antaa.” Mercer korostaa temppeimusan käytössä tarkoituksenmukaisuutta. Ei ole mitään järkeä ahtaa aikajanaa täyteen sitä. (Mercer 2012). Tässä myöskin on hyvä huomata, että jos elokuvan joka paikassa ei ole musiikkia, se vain korostaa seuraavaa kertaa kun sitä taas kuullaan (Siiliotto 2012).

Itse koen musiikin tarvittavana ja tärkeänä osana leikkausta, sillä musiikki jo itsessään rakentuu rytmeistä. Siihen ei pidä tukeutua kuitenkaan edellä mainittujen seikkojen takia liikaa, mutta itse koostan ehdottomasti leikkauksen aikana temppeiraidan. Minulle tämä on ehkä jonkin verran luontevampaa, sillä olen elänyt elokuvamusiikin parissa jo ennen kuin aloin leikkaamaan.

Oman henkilökohtaisen käytön lisäksi Mercer näkee musiikin olevan myös kommunikationvälineenä ohjaajan ja säveltäjän välillä. Hyvän temppeikappaleen löydettyään leikkaaja voi tuoda kohtauksesta esille jonkun tietyn sävyn, joka on omasta mielestään se mitä kohtausta kaipaa. Temppeiraidalla Mercer käyttää itse etsittyä musiikkia, tai jos säveltäjä on jo varhaisessa vaiheessa mukana, niin myös niitä. (Mercer 2012.)

Temppeimusaa ei ole kuitenkaan aina välttämättä helppo löytää. Mercer on tyytyväinen jos hän löytää päivän istunnon jälkeen edes viisi käyttökelpoista kappaletta. Kappaleen käytettyyttä edesauttaa jos sitä on esimerkiksi helppo luopata. ”Itse käytän sellaista musiikkia joka tuntuu hyvältä,” Mercer jatkaa. Hän alleviivaa jälleen tempin tarkoituksenmukaista käyttöä. Monessa isossa elokuvassa on hänen mielestään liian paljon musiik-

kia, ikään kuin se olisi itseisarvo. Dialogivoittoiset kohtaukset, jotka ovat hyvin kirjoitettu ja näytelty, voi leikata ihan loppumetreille saakka ilman temppiä. Jos tällaiseen kohtaukseen lisää temppiä liian aikaisin se saattaa vain hankaloittaa leikkaamista entisestään. (Mercer 2012.)

Lindfors ei yleensä koosta itselleen temppiraitaa, ellei saa säveltäjältä demoja leikkausvaiheessa. “Se lähtee siitä, että olen leikannut niin järjettömän paljon ja pystyn esimerkiksi päässäni soittamaan biisiä ja leikkaamaan”. On virheellistä kuvitella, että musiikilla voitaisiin paikata virheet leikkauksessa. (Lindfors 2012.) Säveltäjä Philip Glass on todennut asiasta Pearlmanin teoksessa mainitsemalla, että musiikki pystyy muutamaa kuvaa, mutta kuva ei musiikkia (Pearlman 2009, xxvii).

Myös Taavila leikkaa ilman musiikkia, ellei kyseessä ole musiikkikohtaus. Hän puhuu vankasti sen puolesta, että ensin kuva kuntoon ja sitten musiikin kanssa miltä se tuntuu. Sävellettyjä biisiä hän tiputtelee sitten paikalleen sitä mukaa kun säveltäjä niitä toimittaa. ”*Rare Exportissa* hommia tehtiin yhtä aikaa ja sävellys kehittyi kokoajan. Tähän kuitenkin vaikutti paljon ohjaajan mainoselokuva tausta, joissa käytetään yleensä todella paljon musiikkia.” Hän kuitenkin huomauttaa, että pitkässä elokuvassa tällainen samanaikaisuus on todella työlästä, mutta kokee kuitenkin että *Rare Exportissa* tapa toimi ainakin musiikin kannalta, ja se toi siihen sen fiiliksen jota haettiin. (Taavila 2012.)

Leikkaaja Joonas Louhivuori kommentoi asiaan; “toisinaan kohtauksen saa kunnolla toimimaan vasta kun sitä maalaa oikeanlaisella jännitteellä äänessä. Joskus taas huomaa, että kohtauksesta saakin enemmän irti kun siinä ei auteta katsojaa mihinkään suuntaan.” Hänen mukaansa oikeanlainen temppimusan käyttö on sellaista joka vie prosessia eteenpäin, innostaa ja auttaa näkemään kokonaisuudessa kaiken sen olennaisimman. Jos biisien sijoittelu tuntuu pakolliselta heittelyltä paikoilleen, kannattaa lopettaa saman tien. Louhivuorikin leikkaa kuitenkin ensin ilman musiikkeja, vaikka hänellä on monesti ollut säveltäjän demoja jo leikkausvaiheessa. Hän pitää hyvänä tapana sitä että säveltäjä pystyy tekemään mieluisaa kamaa omien mielikuviansa perusteella (Louhivuori 2012).

”Säveltäjällä on oltava vapaus luoda millainen musiikkimaailma tahansa.” Rodríguez neuvo käyttää musiikkia pelkästään leikkaajan omaan rytmiin. Hän mainitsee jos-

kus kuuntelevansa musiikkia työhuoneessa taustalla, mutta ei laita sitä mielellään aikajanelle. (Rodríguez 2012.) Tämä on mielestäni kokeilunarvoinen konsti.

Paul Rubell neuvoo ison maailman tyyliin leikkaajaa hankkimaan itselleen hyvän musiikki leikkaajan. Hän myöntää, että ”kyky tarkastella kohtausta ilman musiikkia ja arvioida sitä kunnolla on nykyään jo häviämässä määrin oleva taiteenlaji.” (Rubell 2012.) Leikkauksen saa kuitenkin tällä tavalla myytyä katsojalle paljon paremmin (Buff 2012). Tässä kohtaa mainittakoon kaikille niille, jotka valittelevat elokuvien kuulostavan nykyään kaikki liikaa samanlaisilta, Rubell toteaa Hans Zimmerin kehottaneen häntä kertoamaan kaikille leikkaajakollegoilleen olla käyttämättä Batman Beginsin musiikkeja temppinä (Rubell 2012).

7. MUUTOS MEITÄ JOHTAA

7.1 Ennakkotuotanto

Lopputyönäni leikkaamassa lyhytelokuvassa *Muutos meitä johtaa* oli mukana kaksi säveltäjää. Opiskelijatoverimme oli tehnyt musiikit kuvauksissa tarvittiin lyhyisiin insertteihin, jotka minä myös leikkasin. Elokuvan varsinainen pääsäveltäjä, Claes Olssoenin luottomies Yari, tuli mukaan projektiin kuvausten loppuvaiheessa. Olin itse suositellut häntä ohjaajillemme.

Olimme etukäteen lähettäneet hänelle käsikirjoituksen ja järjestimme tapaamisen - tämä kaikki siis tapahtui ennen kuin olin aloittanut tutkimaan lopputyöni aihetta. Tapaamisessa keskustelimme musiikin roolista elokuvassa, sekä aikataulusta yhdessä elokuvan kahden ohjaajan, säveltäjän ja tuottajan kanssa. Katsoimme läpi myös kuvattua materiaalia. Tärkeää tässä kohtaa oli myös mainita Yarille, että päähenkilö tullaan jälkikäsittelemään lopulliseen elokuvaan täysin harmaaksi. Tämän jälkeen Yari alkoi hahmottelemaan musiikkia, ja jäi odottamaan ensimmäistä raakaleikkausversiota.



KUVA 3. Lyhytelokuvassa *Muutos meitä johtaa* eletään 70-lukua ja väritelevisio tekee tuloaan. Loton virallista valvojaa, Herra Honkosta, uhkaavat potkut; hän ei sovi lähtöksen uuteen muottiin. Honkonen haluaa pitää työpaikkansa, mutta millä hinnalla?

7.2 Säveltäjän demot

Seuraava askel tuotannossa oli toimittaa Yarille aikakoodilla varustettu raakaleikattu versio pelkillä dialogeilla. Tässä kohtaa tärkeä huomio säveltäjältä oli, että myös jo tähän versioon tuli liittää alustavat lopputekstit, jolla saatiin hahmotettua elokuvan lopullinen kesto. Muutaman päivän kuluttua Yari toimitti videotiedoston, jossa musiikit oli valmiiksi taimattuna kolmeen kohtaukseen kommentoitavaksi. Demot kuulostivat jo sinällään mainioilta, ja olivat linjassa ohjaajien hakeman vision kanssa. Luulin ettei lyhytelokuvaan ehtisi musiikeilla vielä rakentaa minkäänlaista kaarta, mutta olin väärässä.

7.3 Honkosen temp track

Temp trackillä pyrin käyttämään kappaleita jotka olivat etukäteen sovitulle tyylille uskollisia ja ajattomia. Ohjaajat olivat hyvin perillä siitä, millaista musiikkia he elokuvaan halusivat, ja pystyivät toimittamaan sitä minulle kiitettävästi omien kappaleideni oheen. Koin temppimusiikista olleen leikkauksen aikana hyötyä etenkin haastavan unikohtauksen kohdalla, joka oli elokuvan spontaanisin kohta leikata. Tähän etsimme kauan sopivanlaista musiikkia, jossa olisi oikeanlainen tunnelma. Toinen tällainen kohta oli lääkärimontaasi, johon oltiin kuvattu paljon materiaalia. Musiikin avulla myös tähän kohtaukseen haettiin oikeanlaista tunnelmaa ja rytmiä. Mielestäni molemmat kohtaukset saatiin toimimaan musiikin avulla loistavasti. Elokuvan muihin kohtauksiin ripottelin temppeä sitä mukaa kun olin saanut niistä ensin jonkinlaisen raakaversion valmiiksi.

7.4 Mutkia matkaan

Hyvin liikkeelle lähteneestä yhteistyöstä huolimatta Yari vetäytyi lopulta projektista aivan viime metreillä. Osasyynä tähän, omasta näkökulmastani, oli sekä kireä aikataulu musiikin loppuunsaattamisen osalta että ohjaajien, jotka tässä vaiheessa vielä kuitenkin olivat opiskelijoita, halu hyväksyä joka ikinen elokuvaan nauhoitettava kappale etukäteen demojen pohjalta. Yari ei olisi kuitenkaan ehtinyt tehdä tätä kaikkea. Tämä taas viestii myös siitä ettei kaikkea ehditty suunnitella loppuun asti ajan kanssa.

Alleviivaan vielä tässä kohtaa, että tämä on pelkästään minun näkemykseni asiasta, jollaisen sain säveltäjän lähettämistä viesteistä työryhmälle. Kommunikointi kun tapahtui siis pääosin puhelimen, tekstiviestien ja sähköpostin avulla. Koen kuitenkin että oppimiskokemuksen kannalta olisi ollut tärkeämpi että ohjaajat olisivat joustaneet asiassa enemmän, sillä säveltäjällä oli useamman vuosikymmenen kokemus takanaan, ja täten suonut hänelle enemmän valtaa kuin normaalisti. Vaikka kosketus elokuvasäveltämisen ja leikkauksen osalta jäikin tässä projektissa vajaaksi, koin sen todella mielenkiintoiseksi ja antoisaksi.

7.5 Leikkaajan mietteitä lyhytelokuvan *Muutos meitä johtaa* musiikeista

Haluan tuoda vielä esille muutamia asioita, joita panin merkille tarkastellessani elokuvan eri sävellysversiona. Elokuvan alkukohtauksessa lottotunnarin temppinä käytetty kappale oli hieman nopeampi, joka lopulliseen versioon sävellettiin. Kohtaus tuntuu nyt hitaammalta, vaikka skarveja ei olla muutettu. Itse en koe tätä huonoksi, vaan päinvastoin. Kohtaus on mielestäni edelleen hieman liian nopea. Kohtauksesta, jossa päähenkilömme Herra Honkonen saa kuulla ettei voi jatkaa työssään, siirryttäessä hänen kotiin olin tempissä käyttänyt musiikkia, jolla pyrin pointtaamaan Honkosen tunteita asiasta. Saman asian oli demonnut myös Yari. Lopullisessa versiossa ollaan kuitenkin käytetty pelkkää äänitehostetta lottokoneessa pyörivistä palloista, jotka eivät mielestäni kuvasta näitä tuntemuksia tarpeeksi vahvasti. Tässä olisi voinut vaikka esitellä ensimmäistä kertaa Honkosen teeman.

Kolmas asia jonka panin merkille on, ettei päähenkilömme pomoa Nymania pointata mielestäni tarpeeksi musiikilla, ja koen että tämä tärkeä hahmo jäi hieman etäiseksi katsojalle. Lottoteeman voisi osaksi mieltää Nymanin teemaksi, mutta siitä olisi pitänyt olla vaikkapa muutama eri variaatio. Olin itse esimerkiksi käyttänyt temppeä Nymanin teemana ajatellen kohtauksessa, jossa Honkonen soittaa ja ilmoittaa Nymanille lähtevänsä Eestiin. Koen myös että kohtaus studiossa elokuvan lopussa on liian nopea, ja siinä ei ehditä rakentamaan tarpeeksi jännitettä. Tässä kohtaa jääkin vain arvoituksen varaan, millainen kohtauksesta olisi tullut jos siinä olisi käytetty musiikkia jo leikkauksenvaiheessa. Sitä kun ei koskaan kokeiltu. Elokuvan musiikki jää nyt mielestäni laihaksi ja liian alleviivaavaksi, verrattuna alkuperäisiin Yarin demoihin. Ne uhkuivat mielestäni enemmän melodiaa ja rytmittivät paremmin tarinaa.

8. YHTEENVETO

Leikkaajan ja säveltäjän vuorovaikutusta ilmenee elokuvan teossa yleisesti vähäisessä määrin, sillä säveltäjä kommunikoi usein vain ohjaajan kanssa. Tähän molemmat ammattikunnat kuitenkin haluaisivat lisäystä. Yllätyksekseni huomasin, että leikkaajan ja säveltäjän vuorovaikutus on ehkä jo yleisempää Suomessa kuin esimerkiksi Amerikassa.

Kanssakäymiseen vaikuttaa niin ohjaajan ja tuottajan mielipiteet kuin leikkaajan ja säveltäjän oma kiinnostus työskennellä yhdessä, sekä tietenkin elokuvan budjetti. Paras vaihe säveltäjän tulla mukaan projektiin on jo ennen kuin elokuvaa aletaan leikkaamaan. Tässä vaiheessa hän pystyy jo sisäistämään musiikin tyyliä sekä olemusta, ja tarjoamaan demoja kun leikkausvaihe koittaa. Hyvä yhteistyö toimii silloin kun dialogista ja tarinasta voidaan jättää jotain pois, niin että se näkyy pelkästä kuvasta ja kuuluu musiikista.

Elokuvan tekeminen on tiimityötä, eikä leikkaajan yksinomainen tehtävä ole tehdä säveltäjän työtä helpoksi. Leikkaukseen vaikuttaa niin näyttelijäntyö kuin ohjaajankin, mutta että materiaali olisi hyvää se vaatii niin ikään hyvän käsikirjoittajan, kuvaajan, ääni- ja valomiehen, ja niin edelleen. Kaikki vaikuttaa kaikkeen. Leikkaajan ei tule tehdä mitään päätöksiä musiikin suhteen yksin, vaan mukana on aina oltava myös ohjaaja. Usein paikalla ovat myös tuottaja ja äänisuunnittelija.

Vaikka temp trackin käyttö jakoikin mielipiteet säveltäjien ja leikkaajien kanssa, on se tärkeä osa elokuvan leikkaamista sekä sävellysprosessia. Musiikki tarvitsee toimiakseen aikaa leikkauksessa, ja temp track on oivallinen työkalu sen hahmottamiseen. Kohtaukset on kuitenkin hyvä rakentaa ensin ilman temppeä, ja kokeilla musiikkia vasta sen jälkeen.

Toivon että tutkimukseni on avartanut lukijan suhtautumista leikkaajan ja säveltäjän yhteistyöstä. Se on ollut minulle henkilökohtaisesti tärkeä ja erittäin mielenkiintoinen aihe tutkia. Koen itse saavuttaneeni tavoitteet tämän tutkimuksen kanssa.

LÄHTEET

Kirjat / lehtiartikkelit

Hubai, Gergely. 2012. Torn Music: rejected film scores – a selected history. Los Angeles. USA. Silman- James Press.

Kuloniemi, Esa. 2007. Timo Hietala – elokuvasäveltäjänä kansallisessa kipupisteessä. Riffi, 07/2007, 8 – 15.

Pearlman, Karen. 2009. Cutting rhythms: shaping the film edit. USA. Focal Press.

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

Haastattelut

Aaltio, Panu. Säveltäjä. Haastattelu 4.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M. Helsinki. Cafe Lasipalatsi.

Band, Richard. Säveltäjä. Sähköpostihaastattelu 30.3.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Broughton, Bruce. Säveltäjä. Sähköpostihaastattelu 14.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Buff, Conrad. Leikkaaja. Sähköpostihaastattelu 15.6.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Levisay, Nathaniel. Säveltäjä. Sähköpostihaastattelu 27.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Lindfors, Kauko. Leikkaaja. Haastattelu 3.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M. Helsinki. Arcada.

Louhivuori, Joonas. Leikkaaja. Sähköpostihaastattelu 18.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Mercer, Ben. Leikkaaja. Skype-haastattelu 29.3.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Morris, Trevor. Säveltäjä. Sähköpostihaastattelu 28.3.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Rodríguez, Alex. Leikkaaja. Skype-haastattelu 7.5.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Rubell, Paul. Leikkaaja. Sähköpostihaastattelu 30.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Shore, Ryan. Säveltäjä. Skype-haastattelu 2.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Siliotto, Carlo. Säveltäjä. Skype-haastattelu 6.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Taavila, Kimmo. Leikkaaja. Skype-haastattelu 6.4.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Yari. Säveltäjä. Sähköpostihaastattelu 9.3.2012. Haastattelija Kuuttila, M.

Muu kirjallinen lähde

Kirgo, Julie. Soundtrack CD:n kansivihko. Tora!Tora!Tora! La-La Land Records. Burbank, USA. 2011, 13.

DVD

American Gangster. 2007. Ridley Scott. Pahan valtakunta: näin tehtiin American Gangster making of –dokumentti. Universal. USA

I Robot. 2004. Alex Proyas. Säveltäjän kommenttiraita. Twentieth Century Fox. USA.

Signs. 2002. M. Night Shyamalan. Last voices: the music of signs –dokumentti. Touchstone Pictures. USA.

WWW

Mediamatch. Music Editor: What do music editors do? Luettu 4.6.2012.
<http://www.media-match.com/usa/jobtypes/music-editor-jobs-402743.php>