



Matti Salo

ELOKUVAMUSIIKIN SÄVELTÄMINEN
Sävellykseni dokumenttiin sekä lyhytelokuvaan

ELOKUVAMUSIIKIN SÄVELTÄMINEN

Sävellykseni dokumenttiin sekä lyhytelokuvaan

Matti Salo
Opinnäytetyö
Syksy 2013
Musiikin koulutusohjelma
Oulun seudun ammattikorkeakoulu

TIIVISTELMÄ

Oulun seudun ammattikorkeakoulu

Tekijä(t): Matti Salo

Opinnäytetyön nimi: Elokuvamusiikin sävellys – sävellykseni dokumenttiin sekä lyhytelokuvaan

Työn ohjaaja(t): Jaana Sariola

Työn valmistumislukukausi ja -vuosi: Syksy 2013

Sivumäärä: 35

Kirjallisen opinnäytetyöni aiheena on elokuvamusiikin säveltäminen. Tutkin työssäni sävellystekniikoita ja erilaisia metodeja, joilla elokuvamusiikkia yleisesti sävelletään. Tarkoitukseni on oppia ymmärtämään, miten säveltäjät päätyvät ratkaisuihinsa musiikin suhteen ja miksi he valitsevat juuri käyttämänsä tyyli- ja instrumentaation sekä miten he tekevät valintansa musiikin sijoittelun suhteen.

Käyn lyhyesti läpi elokuvamusiikin historiaa sekä kehitysvaiheita. Nostan esille tärkeimmät musiikilliset tyylit, musiikkiteknologian kehitysvaiheet sekä kulttuurissa tapahtuneet mullistukset, jotka ovat vaikuttaneet elokuvamusiikin kehitykseen. Aloitan historiikin läpikäymisen 1900-luvun alun mykkäelokuvista, jolloin säestys tapahtui pääasiassa livemuusikoiden toimesta. Käyn läpi äänielokuvien läpimurron 1930-luvun taitteessa, kevyen musiikin ja rytmimusiikin eri tyyli- ja lajien elokuvaan mukaantulon 1950-luvulta eteenpäin sekä miten kaikki on muuttanut 2000-luvulle tultaessa.

Elokuvamusiikki on erittäin monipuolinen taiteenlaji, jossa säveltäjä voi ammentaa vaikutteita joka suunnasta. Vaikka elokuvamusiikki voi olla hyvinkin kokeellista, pätevät siinä tietyt lainalaisuudet, joita tarkastelen kolmannessa kappaleessa. Minkälaisia tekniikoita ja metodeja säveltäjällä on käytössään ja miten he päätyvät ratkaisuihinsa?

Sävelsin vuoden 2013 aikana musiikit "Luopuneet – kohtaloita Vartiotornin varjosta" -dokumenttiin sekä "Harri ja piru" -lyhytelokuvaan. Dokumentti käsittelee Jehovan todistajien karttamiskäytäntöä kolmen seurakunnasta erotetun tai eronneen nuoren kautta. Lyhytelokuva on tarina kulkurista, joka löytää salkullisen rahaa ja yrittää palauttaa sen oikealla omistajalleen. Tarina käsittelee rahan pahuutta ja rahan negatiivisia vaikutuksia ihmiseen. Tarkastelen näiden luomisprosessia opinnäytetyön viimeisessä kappaleessa. Pyrin löytämään yhtäläisyyksiä oman sävellystyöni ja tutkimani aineiston välillä.

Asiasanat:

Elokuvamusiikki, sävellys, dokumentti, lyhytelokuva

ABSTRACT

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

Author(s): Matti Salo
Title of thesis: Composing Film Music
Supervisor(s): Jaana Sariola
Term and year when the thesis was submitted: Autumn 2013
Number of pages: 35

The subject of this thesis was to compose for movies in which I study the techniques and methods used by film composers. The goal was to understand how composers end up to their musical solutions concerning styles, instrumentation and placement of their music.

The history of film music from the silent movies of the early 20th century through the Hollywood golden age of the 1930's and the incorporation of rhythm music into the screen from the 1950's until the beginning of the 21st century were studied in this thesis. From each period the main musical and cultural events, the development of technology and its effects on film music were pointed out.

Film music is a diverse field of music and the opportunities to experiment are vast and ever present. Still, there are some practices applied and I deal with these in the third chapter of the thesis. The aim was to find out what kind of techniques and methods the composers used and how they reached their decisions.

In the year 2013 I composed music for a documentary, Luopuneet - kohtaloita Vartiotornin varjosta and to a short film Harri ja piru. The documentary is about three youngsters who have been disfellowshipped from the Jehovah's witnesses and are therefore shunned by current Jehovah's Witnesses, including their immediate family members. The short film is about a hobo finding a briefcase with money in it and tries to return it to its rightful owner. The film is about the evilness of money and its effect on humans. My creative process is examined and tries to find similarities between my compositional methods and the research material used.

The thesis is for anyone interested in composing film music. It can give an insight to many aspects of film music and techniques used throughout its colourful history.

Keywords: *Film music, composing, documentary, short movie*

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	6
2 ELOKUVAMUSIIKIN VAIHEITA	7
2.1 Projektori soimaan	7
2.2 Ääniraita vakiintuu	8
2.3 Kevyt musiikki elokuvissa	10
2.4 Kohti vuosituhannen vaihdetta	11
3 ELOKUVAMUSIIKIN SÄVELTÄMINEN	13
3.1 Mitä soitetaan?	14
3.2 Parafraasi, kontrapunkti ja polarointi	15
3.3 Teemat	16
3.4 Spotting	17
3.5 Music cue	19
3.5.1 Milloin?	21
3.5.2 Aloitukset ja lopetukset	21
4 SÄVELLYSTYÖNI DOKUMENTTIIN SEKÄ LYHYTELOKUVAAN	23
4.1 Luopuneet - kohtaloita Vartiotornin varjosta synopsis	23
4.2 Harri ja Piru -synopsis	24
4.3 Sävellystyön aloitus	25
4.4 Luopuneiden teemat	26
4.4.1 Intro	27
4.4.2 Intuitio	28
4.4.3 Tapettipiano	28
4.4.4 Pääteema	28
4.5 Harri ja Pirun teemat	29
4.5.1 Pääteema	30
4.5.2 Hotelli	30
4.5.3 Piru	31
4.6 Yhteenveto	32
5 POHDINTA	33
LÄHTEET	35

1 JOHDANTO

Keväällä 2013 kaivoin sähköpostiarkistosta viestin, jossa etsittiin säveltäjää tai äänisuunnittelijaa lyhyeen dokumenttielokuvaan. Työryhmä koostui Oamkin opilaista, jotka tekivät dokumenttia Jehovan todistajien karttamiskäytännöstä opinnäytetyönään. Olin itse pohtinut kovasti opinnäytetyöni aihetta enkä ollut keksinyt mitään itselleni läheistä aihetta, joka liittyisi myös käytännön tekemiseen. Ajattelin liikkuaan kuvaan säveltämisen olevan erinomainen aihe opinnäytetyöksi senkin takia, että olen halunnut jo pitkään säveltää elokuvamusiikkia, mutta myös aihe herätti mielenkiintoni. Olin aikaisemmin tehnyt sävellystyötä nukketeatteriesityksiin, eli jonkinlaista dramaturgisen musiikin sävellystaustaa minulta löytyi sekä laitteisto, jolla toteuttaa projekti.

Alkusyöksystä 2013 minua pyydettiin säveltämään musiikit Janne Rosenvallin ohjaamaan lyhytelokuvaan nimeltä Harri ja Piru. Dokumentin aiheuttama kipinä liikkuaan kuvaan säveltämisestä oli leimahtanut täyteen roihuunsa ja kaikista kiireistäni huolimatta otin työn empimättä vastaan. Olin tässä vaiheessa aloittanut opinnäytetyöni kirjallisen osion kirjoittamisen ja suunnittelun mutta olin pahasti hukassa aiheeni yksityiskohtien kanssa. Päätin sisällyttää myös lyhytelokuvan opinnäytetyöhöni ja näin ollen sain vertailukohteen dokumentilleni sekä selkeän perusajatuksen opinnäytetyölleni.

Opinnäytetyöni ensimmäisessä luvussa käyn läpi hyvin lyhyesti elokuvamusiikin historiaa ja kehitystä tähän päivään asti. Mielestäni tämä oli tärkeä nostaa esille koska yleiset työtavat, tyylilliset lähestymistavat ja tekniikka ovat muuttuneet valtavasti, mutta vanhat tavat ovat aivan yhtä käyttökelpoisia kuin uudetkin.

Toisessa osiossa tutkin elokuvamusiikin roolia ja käyttötarkoitusta sekä perehdyin asioihin, jotka vaikuttavat säveltäjien tekemisiin päätöksiin tunnelmista, instrumentaatioista, leikkauksista ja monista muista asioista.

Kolmannessa osiossa vertailen Harri ja Piru -lyhytelokuvan sekä Luopuneet -dokumentin tekoprosesseja keskenään. Esittelen lyhyesti molemmat elokuvat ja kerron, miten päädyin musiikillisiin ratkaisuihini.

2 ELOKUVAMUSIIKIN VAIHEITA

Musiikki on soinut draaman taustalla jo satoja vuosia eri kulttuureissa, muun muassa japanilaisessa kabuki-teatterissa sekä intialaisessa bharata natyam-kansantansseissa. Antiikin ajoilla kreikkalaiset ja roomalaiset hyödynsivät kuo-roa sekä orkesteria näytelmiensä taustalla ja keskiajalla niin raamatullisissa näytelmissä kuin pakanallisilla festivaaleillakin kuultiin musiikkia ja tarinoita elä-vöitettiin muun muassa laulamalla. Myöhemmin barokin ajalla alkoivat kehittyä ooppera ja baletti, jotka yhdistivät draaman ja musiikin uudella tavalla. (Davis 1999, 15.)

Keskityn tässä kappaleessa elokuvamusiikin kehitykseen mykkäelokuvien aika-kaudelta, 1900-luvun alusta, nykypäivään.

2.1 Projektori soimaan

Lumiären veljeksiä pidetään yleisesti ensimmäisinä, jotka yhdistivät äänen ku-vaan vuonna 1895 maailman ensi-illassaan Pariisin Grand Caféssa, kun kahvi-lan seinälle heijastettua kuvaa säestettiin esityspaikassa olleella pianolla (Juva 1995, 22).

Alkuvaiheessa musiikki oli hyvinkin viitteellistä eikä tarkkaa kommentointia ku-vaan kanssa vielä käytetty. Musiikin tehtävä oli hyvin pitkälti filmiprojektorin tuot-taman kovan äänen peittäminen eikä sillä ollut suurta draamallista funktiota, muuta kuin elävöittää katsojan kokemusta (Davis 1999, 17; Saarela 2000, 32.) Tästä johtuen mykkäelokuvien musiikille on tyypillistä jatkuva soiminen ilman pidempiä taukoja. (Juva 1995, 34).

Säveltäjästä ei voitu vielä tässä vaiheessa puhua vaan paremminkin musiikilli-sesta johtajasta, joka valitsi sävellykset elokuvien taustalle jo sävelletyistä teok-sista (Saarela 2000, 32). Kappaleita kerättiin ja myöhemmin sävellettiin ns. ki-noteekkeihin, jotka olivat musiikkikappaleita sisältäviä arkistoja lueteltuina tun-

nelmien mukaan (Juva 1995, 25). Näitä arkistoja hyväksikäyttäen, musiikillinen johtaja saattoi nopeasti löytää kaipaamaansa tunnelman kohtaukseen (Davis 1999, 18).

Mykkäelokuvien musiikki koostui aluksi teatterissa olleen kokoonpanon hallitsemasta ohjelmistosta, joka saattoi olla kevyttä klassista musiikkia tai pieniä musikaalisia osioita, esimerkiksi oopperamukaelmia tai alkusoittoja. Kinoteekkeihin päätyi myös Bachin sekä Mozartin kaltaisten suuruuksien sävellyksiä, koska näiden käyttöoikeuksista ei tarvinnut maksaa. (Juva 1995, 24–25.)

2.2 Ääniraita vakiintuu

1930-luvun alussa oli opittu yhdistämään ääniraita kuvaan ja nyt yleisö sai aivan uuden ulottuvuuden elokuvakokemukselleen. Säveltäjälle ääniraidan mukaantulo tarkoitti sitä, että hänen säveltämänsä musiikki seuraisi elokuvaa sellaisenaan, missä ikinä sitä näytettäisiinkään ja hän pystyisi kommentoimaan elokuvassa tapahtuvaa emotionaalista ja psykologista draamaa yksityiskohtaisesti. Toisaalta, moni teatterimuusikko joutui siirtymään syrjään uuden teknologian tieltä ja elävän musiikin panos elokuvakokemukseen väheni. (Davis 1999, 25.) Moni mykkäfilmeissä loistanut näyttelijä ei enää loistanutkaan niin kirkkaasti ääniraidan kanssa. Näyttelijöiden aksentit ja äänenvärit eivät välttämättä kohdanneet luotua imagoa ja aiheuttivat uskottavuusongelmia. (Juva 1995, 40.)

Teknologian kehityksen alkuvaiheessa kuvaa ja ääntä ei vielä pystytty yhdistämään jälkikäteen, joka tarkoitti sitä, että orkesterin oli oltava paikoillaan, kun kamera kuvasi. Kohtauksen onnistuminen oli nyt kiinni useasta liikkuvasta tekijästä, joiden kaikkien tuli kohdata lopputuloksen onnistumiseksi. Muusikoiden sekä näyttelijöiden tuli suoriutua virheettömästi eikä dialogi saanut jäädä musiikin alle, valojen ja kameroiden tuli oltava oikealla kohdalla. Mitään ei voitu myöskään editoida jälkikäteen, koska jokainen leikkaus kuuluisi ääniraidalla hy-pähdyksinä. (Davis 1999, 27.)

Jo 1920-luvulla oli Yhdysvalloissa esitetty lyhyitä uutispätkiä ääniraidan kanssa (Juva 1995, 38). Aluksi, uuden teknologian vastaanotosta hermostuneet tuotantoyhtiöt tuottivat lähinnä musikaaleja niiden monimuotoisen viihteellisen sisällön takia. Musikaaleissa näyttelijä ei pelkästään puhu ja näyttele, vaan myös laulaa ja tanssii. (Davis 1999, 25–26.) Radion suosion nousun myötä talousvaikeuksiin joutunut Warner-yhtiö otti riskin ja tuotti ensimmäisen kokopitkän äänielokuvan, *Don Juanin* (1926), ja yleisö oli haltioissaan. Tästä voidaan katsoa alkaneeksi aikakauden, jota usein nimitetään Hollywoodin kulta-ajaksi. (Juva 1995, 38.)

Ääniraidan vakiintumisen myötä tarvittiin säveltäjiä, jotka pystyisivät alleviivamaan elokuvan draamaa ja säveltämään musiikkia, joka miellyttäisi sen aikaista yleisöä. Itä-Euroopasta vainoja paenneita säveltäjiä oli rantautunut Yhdysvaltoihin, ja useilla heistä oli syvä tuntemus klassisista oopperoista, kamarimusiikista ja konsertoista sekä kotimaansa tarjoaman konservatorion koulutus. (Davis 1999, 39–40.)

Romantiikan aikakauden musiikki soi vielä yleisön korvissa ja oli näin ollen tuttua ja turvallista. Tämän merkitys ymmärrettiin Hollywoodissa, olivathan elokuvat pohjimmiltaan suunnattu koko kansalle viihteeksi eikä niinkään minkään ellitintäidekokemukseksi. (Davis 1999, 42.) Myöhäisromantiikan lisäksi säveltäjät lainasivat ideoita ja tekniikoita oopperoista. Johtoajatus, toisin sanoen musiikillisen teeman käyttö ja muokkaaminen on peruja Wagnerin oopperoista, jota esimerkiksi Max Steiner käytti säveltäessään musiikkia *Gone with the Wind* -elokuvaan (1939). (Juva 1995, 48–49.)

Säveltäjien uudeksi haasteeksi muodostui myös elokuvan sisäinen ääniraita, muun muassa näyttelijöiden dialogi, joka oli otettava huomioon sävellyksiä tehdessä. Musiikin täytyi pystyä osoittamaan näyttelijöiden tunteita ja luoda oikeaa tunnelmaa pysyen samalla taustalla peittämästä dialogia. Näissäkin tapauksissa lainattiin esimerkiksi Wagnerin ja Verdin oopperoissa käyttämiä tekniikoita kuten orkesterin ohentamista dialogin alkaessa tai voimakkaiden musikaalisten purkauksien ja crescendojen käyttö draaman huippukohtissa. (Davis 1999, 42–43.)

2.3 Kevyt musiikki elokuvissa

1950-luvulle tultaessa oli elokuvissa käytetty hyvin pitkälti klassista sinfoniamusiikkia, joka estetiikaltaan nojasi romantiikan ajan sävellyksiin, mutta myös kokeiluja atonaalisen harmonian, jazzin ja vaikkapa rockmusiikin kanssa oli tehty (Davis 1999, 47; Saarela 2000, 34). Bernard Herrmannin sävellykset Citizen Kane (1941) -elokuvaan oli yksi esimerkki näistä kokeiluista (Saarela 2000, 33). Herrmann sai vaikutteita muun muassa Bela Bartókin ja Igor Stravinskyn kaltaisista moderneista säveltäjistä. Herrmannin lisäksi oli muitakin amerikkalaisia säveltäjiä, jotka hyödynsivät elokuvasävellyksissään moderneja tyylejä, dissonansseja, polytonaalisuutta sekä pienempiä kokoonpanoja. (Davis 1999, 48.)

Alex Northin sävellykset *A Streetcar Named Desire* -elokuvaan (1951) viitoittivat tietä muille säveltäjille. Northin modernit jazzsävellykset yhdistettynä elokuvaan olivat suurelle yleisölle ennenkuulumattomia ja -näkemättömiä. (Davis 1999, 52.) Elokuvien tarinat olivat siirtyneet urbaaneihin ympäristöihin ja niissä käsiteltiin yhä enemmän ajankohtaisia aiheita, ja tähän muottiin jazzmusiikin syke tuntui sopivan erinomaisesti (Saarela 2000, 34). Synkempien elokuva-aiheiden ja kapinallisen nuorisokulttuurin vaikutus elokuvien sävellyksiin on myös huomattava ja koska elokuvat kertoivat yhä enemmän yhteiskunnassa vallitsevasta tilasta, oli säveltäjille hyvin luonnollista käyttää musiikkina sen hetkistä populaarimusiikkia (Davis 1999, 54).

Nuorison suosimaa pop- ja rockmusiikkia kuultiin myös kasvavassa määrin elokuvissa, ja hittikappaleista tuli tuottajille jopa pakkomielle. Elokuvien taustalla saatettiin nyt kuulla irrallisen tuntuisia kappaleita, jotka eivät välttämättä sanoituksiltaan eivätkä dramaattiselta vaikutukseltaankaan olleet elokuvan sisällön kanssa tiukassa yhteydessä mutta siitä ei välitetty – kunhan kappaleesta tulisi hitti, se tuottaisi rahaa ja houkuttelisi yleisöä katsomaan elokuvaa. Tämä ei rajoittunut pelkästään pop - ja rockmusiikkiin, vaan myös useat suositut jazzstandardit on sävelletty elokuvien teemakappaleiksi, muun muassa Moon River, joka on Henry Mancinin sävellyks *A breakfast at Tiffany's* -elokuvaan (1961). (Davis 1999, 52.)

Orkesterin käyttöä ei hylätty kuitenkaan kokonaan vaan kaikki nämä tyylit elivät rinta rinnan elokuvissa. Näin elokuvien musiikillinen spektri kasvoi eksponentiaalisesti antaen säveltäjille yhä suuremman pelikentän, jossa toimia. (Davis 1999, 54–55.)

2.4 Kohti vuosituhannen vaihdetta

1970-luvun alussa kokeilevuus elokuvamusiikin ja musiikin saralla yleensäkin kasvoi. Erilaiset musiikilliset fuusiot näkivät päivänvalon. Jazzin, rockin ja klassisen musiikin yhdistelmästä syntyi 70-luvun progressiivinen rock ja atonaalisia sekä kromaattisia sävelmiä käytettiin yhä kasvavassa määrin televisio-ohjelmissa ja kokeiluja tehtiin myös instrumentin soittotapojen kanssa. Esimerkiksi Jerry Goldsmith käytti *Chinatown*-elokuvan (1974) sävellyksissä esivalmistettua pianoa, jossa pianon kielten päälle asennetaan esineitä, jotka saavat pianon soimaan epätavanomaisesti. (Davis 1999, 57–58; Pajuniemi 2013, 18.)

Vaikka kokeiluja uusien musiikkityylien ja niiden yhdistelmien kanssa paljon tehtiinkin, pääsi 1970-luvulla perinteinen orkesterimusiikki uuteen nousuun, muun muassa John Williamsin sävellyksistä *Jaws*-elokuvaan (1974), jossa kuullaan romantiikan aikakauden musiikillista estetiikkaa. Myös Williamsin sävellykset *Star Wars* -trilogiaan (1977) olivat perinteiselle orkesterille sovitettuja kappaleita, mutta suuren orkesterin lisäksi Williams yhdisti, aikakaudelle tyypilliseen tapaan, mukaan muita musiikillisia elementtejä, esimerkiksi jazzia, atonaalisuutta sekä 12-säveljärjestelmään pohjautuvia sävellyksiä. (Davis 1999, 58–60.)

1980-luvulle tultaessa sähköisen musiikin ja syntetisaattorien rooli kasvoi huomattavasti niin elokuvissa kuin sen ajan populaarimusiikissakin. Syntetisaattorit, muun muassa Moog ja ARP, olivat tuohon asti olleet erittäin kalliita ja vaikeasti operoitavia laitteita, mutta teknologian kehitys, etenkin laitteiden valmistajien kehittelemä MIDI-tekniikka, mahdollisti laitteiden hinnan putoamisen. MIDI-tekniikka toi myös mukanaan laitteiden keskinäisen kommunikaation sekä mahdollisuuden yhdistää syntetisaattorit tietokoneisiin. (Davis 1999, 60–61.)

Syntetisaattorien ääntä kuultiin aluksi tieteis- ja kauhuelokuvissa niiden "toismaailmallisen" soundin takia. Vangeliksen syntetisaattorilla tehty soundtrack *Chariots of fire* -elokuvaan (1981) muutti tätä ajatusmallia ja toi syntetisoidun äänimaailman myös muiden tyyllilajien taustalle. (Davis 1999, 61.)

Nykypäivänä elokuvamusiikin skaala on valtava ja säveltäjien kirjavaan joukkoon kuuluu niin klassisesti koulutettuja säveltäjiä kuin itseoppineita rock- tai jazzmuusikoita ja kaikkea siltä väliltä. Kuka tahansa, jolla on riittävä näkemys ja kyky toteuttaa itseään musiikillisesti, voi tehdä onnistuneen soundtrackin elokuvaan. (Davis 1999, 65–66.) Mielestäni säveltäjän tulee ainoastaan olla rehellinen itselleen sekä muulle työryhmälle. Jos säveltäjällä ei ole minkäänlaista kosketuspintaa eikä tietotaitoa isolle orkesterille säveltämisestä, ei hänen minun mielestäni kannata edes lähteä sellaista urakkaa tekemään vaan luottaa mieluummin omaan osaamiseensa ja sitä kautta luoda jotain elokuvaa täydentävää äänimaailmaa.

3 ELOKUVAMUSIIKIN SÄVELTÄMINEN

Tässä kappaleessa käsittelen elokuvamusiikin sävellystekniikoita ja kerron, miten niitä sovelletaan käytännössä. Elokuvaan säveltäminen on hyvin pitkälle valintojen tekemistä ja alan vaatimukset, työtavat ja etenkin aikataulut vaativat säveltäjältä nopeaa päätöksentekokykyä. Omiin vahvuuksiin ja vaistoihin luottaminen on erittäin tärkeää työstäessä sävellyksiä. Luovan olotilan vallitessa on tärkeää antaa tilaa tajunnanvirralle. Ei kannata juuttua yhteen sävellykseen, vaan työstää teoksia eteenpäin, koska prosessi ruokkii itse itseään. Ongelma- ja yksityiskohtiin voi palata myöhemmin. (Kompanek 2004, 29.)

Säveltäjällä tulee olla realistinen kuva omista kyvyistään, hänen on tärkeää tuntea omat heikkoutensa ja vahvuutensa sekä projektin asettamat vaatimukset (Davis 1999, 131). Oman elämän tunnekokemuksista ammentaminen on ehkä paras emotionaalinen apuväline sävelletessä elokuvaan sekä jahdatessa kuvan hakemaa tunnelmaa ja tunteita (Saarela 2000, 93).

Mitä enemmän säveltäjä ymmärtää musiikinteoriaa ja eri tyylilajien sisältöä, sitä nopeampaa ja helpompaa hänen on säveltää haluamaansa ja tarkoituksenmukaista musiikkia sekä selviytyä ongelmakohdista. Kun omaa suuren määrän rytmisiä ja melodisia työkaluja, eivät tiukat aikataulut ja ohjaajan asettamat musiikilliset raamit olekaan pelottava asia, vaan saattavat tuntua jopa vapauttavilta. Ammattitaito ja -tieto mahdollistavat esimerkiksi välittömän musiikillisen reagoinnin kuvaan, kun säveltäjä näkee sen ensimmäisen kerran. (Davis 1999, 132.) Kuva voi alkaa ikään kuin soida säveltäjän päässä ja ammattisäveltäjä ymmärtää, mitä nämä päässä soivat nuotit ja rytmit ovat ja kuinka ne kirjoitetaan paperille tai soitetaan eri instrumenteilla.

Mielestäni säveltäjän täytyy olla rehellinen alusta alkaen työryhmälle omista taidoistaan ja taustoistaan, koska aikataulut ovat tiukat ja budjetit rajallisia. Jos projekti tuntuu olevan kaukana omasta mukavuusalueesta tai liian vaativa, kieltäytymisessä ei ole mitään väärää tai hävettävää. Tämä osoittaa säveltäjän

ymmärryksen omista kyvyistään ja kapasiteetistaan sekä itsensä hyväksymisen vahvuuksineen ja heikkouksineen.

3.1 Mitä soitetaan?

Musiikki elokuvissa on yhä enemmän ja enemmän osa tarinankerrontaa, jolla voidaan kuvata suoranaisesti valkokankaalla näkyviä tapahtumia, pinnan alla kyteviä tunteita tai vihjata, mihin elokuva on menossa tai miten se päätyi tähän tilanteeseen (Saarela 2000, 18). Kun kuva on moniselitteinen ja ehkä sekava ilmeeltään eikä ohjaajan hakema tunne tai merkitys välity kuvan kautta, voidaan tunne kaivaa musiikin avulla esille ja nostaa pintaan (Juva 1995, 203).

Elokuvamusiikin funktio on eri kuin esimerkiksi konserttimusiikin eikä niitä voi ajatella eikä käsitellä samalla tavalla. Elokuvamusiikin on tuotava tunnelma esille muutamissa sekunneissa eikä se voi näin ollen nojata pitkiin dynaamisiin kaariin. (Juva 1995, 206–207.) Mielestäni elokuvien soundtrackit kuitenkin muodostavat myös jo pelkästään auditiivisesti hienoja, joskin joidenkin makuun monesti liian rönsyileviä, kokonaisuuksia.

Säveltäjän on hyvä löytää lähestymistapa elokuvaan sekä elokuvan ydinajatus, toisin sanoen punainen lanka, jo varhaisessa vaiheessa työn aloittamista. Useimmiten elokuvan ohjaajalla on jonkinlainen käsitys, millaista musiikkia hän elokuvaansa haluaa. (Saarela 2000, 22–23). Ydinajatus voi olla melodianpätkä, rytmisen elementti, jokin elektroninen tai orgaaninen soundi, sointukulku tai instrumentaatio. On kuitenkin hyvä säilyttää jokin taustalla oleva elementti, joka sitoo kokonaisuutta yhteen. Ensimmäisiä asioita, joita säveltäjän tulee tehdä, on päättää tämä ydinajatus ja valita tyylilliset raamit. Koostuisi se sitten pelkästä jazzista, kokeellisesta elektronisesta musiikista tai klassisesta kamarimusiikista, on hyvin tärkeää, että päätöksen tekee mahdollisimman nopeasti, jotta työn saa alulle. (Rona 2009, 5-7.) Vaikka musiikin ydinajatus olisi moderni pop-musiikki, ei se tarkoita etteikö elokuvassa voisi olla orkestroitua kohtausta, mutta sen olisi hyvä liittyä ydinajatukseen jollain tavalla jotta kokonaisuus pysyisi kasassa (Davis 1999, 135-136).

Säveltäjän on myös hyvä ymmärtää elokuvan merkitys ja sanoma ennen sävellystyön aloitusta, hänellä tulisi olla myös kykyä lukea elokuvan ja kohtausten rytmiä (Davis 1999, 133). Nopeat leikkaukset, kuvassa kiitävä takaa-ajokohtaus, hahmon kävelytyyli tai vaikka heinäkorren heilunta kevyesti tuulessa; kaikki nämä elementit kertovat säveltäjälle, mitä elokuva haluaa sanoa ja miten ne on otettava huomioon säveltäessä (Rona 2009, 14).

Karlinin ja Wrightin mielestä säveltäjän ensimmäisiä päätöksiä valmistautuessa sävellystyöhön on päättää, kuinka tunteita välittävää musiikki on, kommentoiko se elokuvan tapahtumia yksityiskohtaisesti ja mitä säveltäjä haluaa soittaa kuvasta. Säveltäjä saa parasta jälkeä aikaiseksi, kun hänellä on tuntuma elokuvaan ja sen sanomaan ja hän pysyy tekemisissään vilpittömänä. (2004, 129.)

Säveltäjä voi säveltää musiikkinsa monesta eri näkökulmasta. Voidaan soittaa kohtauksen sisältämää yleistä tunnelmaa alleviivaten sitä tai soittaa sitä vastaan, jonkun henkilöahmon päänsisäisiä tunteita, katsojan näkökulmasta, voidaan soittaa jotain pinnan alla kytevää asiaa, jota ei välttämättä edes vielä tiedetä tai voidaan soittaa ympäristöä ja miljöötä. (Karlin & Wright 2004, 135–137.) Mielestäni mielenkiintoisia musiikillisia cueja ovat sellaiset, joissa säveltäjä on huomionut esimerkiksi sellaisen yksityiskohdan, että katsoja tietää enemmän kuin henkilöahmo ja säveltäjä tuo tämän faktan musiikillaan esille. Mahdollisuudet ovat hyvin laajat, mutta yhteys kuvaan on säilytettävä.

3.2 Parafraasi, kontrapunkti ja polarointi

Elokuvamusiikki voi olla joko kuvaa myötäilevää, parafraasista, tai kuvaa vastustavaa, kontrapunktista. Parafraasinen musiikki on selkeästi käytetympää kuin kontrapunktinen musiikki, joka sai alkunsa mykkäelokuvien ajoilta, kun elokuvan tunnelmaa tuli alleviivata, jotta katsojalle välittyisi haluttu tunnelma kuvasta. (Juva 1995, 211.) Parafraasinen musiikki voi myös tuoda esille henkilöahmon

luonteenpiirteitä tai sellaisia asioita, joita kuvan avulla voisi olla vaikeaa tuoda katsojien tietoisuuteen (Saarela 2000, 21).

Parafraasinen musiikki on viety äärimmilleen mickey-mousing-nimellä kutsutulla tekniikalla, jossa musiikki myötäilee ja kommentoi pienimpiäkin kuvan tapahtumia. Tämä "mikkihiiri-efektointi" on peruja piirretyistä elokuvista, joissa orkesteri soitti esimerkiksi portaissa kaatumisen. (Saarela 2000, 21.) Tämä tekniikka siirtyi vakavista elokuvista komedioihin tehokeinoksi ja värittämään koomisia tilanteita (Juva 1995, 212).

Kontrapunktista musiikkia käytetään esimerkiksi silloin, kun halutaan havahduttaa katsojaa. Hyvin usein tämä sävellystekniikka tulee esille väkivalta- tai sota-kohtauksissa, joiden taustalle on laitettu soimaan kaunista musiikkia tai muuten tunnelman kanssa ristiriidassa olevaa musiikkia. Kontrapunktilla voidaan myös tuoda esille asioita, joita ei näy kuvassa muodostaen näin eri kerroksia tarinan-kerrontaan. (Saarela 2000, 21–22.)

Polaroinnilla tarkoitetaan kuvaa selventävää musiikkia, jolla halutaan antaa kuvalle sisältö. Esimerkiksi halutaan selittää sanattomasti kahden ihmisen välinen suhde, onko se romanttinen vai vihapohjainen. Tällaisissa tilanteissa musiikki on suurimmassa roolissa selittämässä kuvan tapahtumia ja se antaa koko kohtaukselle sisällön. (Juva 1995, 212–213.) Karlin ja Wright varoittavat kirjassaan, että säveltäjän tulee olla varovainen, jottei paljasta elokuvan juonesta liikaa katsojalle. Säveltäessään hän tietää jo, kuinka elokuva päättyy ja voi jopa tiedostamattaan vihjailla musiikillaan tulevia tapahtumia. (2004, 130.)

3.3 Teemat

Pääteema on kappale, joka soi alkutekstien aikana. Sen voisi ajatella olevan eräänlainen elokuvan summaus, joka osoittaa elokuvan sävyn ja kertoo, mistä koko elokuvassa on kyse. (Karlin & Wright 2004, 31.) Alkutekstejä kestää usein kahdesta neljään minuuttiin, joka on todennäköisesti pisin aika koko elokuvassa yhtäjaksoiselle musiikille. Säveltäjä voi siis pääteemassa ottaa vapauksia ja ra-

kentaa ajan kanssa elokuvan tunnelmaa. (Davis 1999, 149.) Tunnettu elokuvamusiikin säveltäjä Jerry Goldsmith luottaa elokuväsävellyksissään melodisiin teemoihin, joita toistetaan läpi elokuvan ja soitetaan kaikessa komeudessaan elokuvan huippukohdassa. Tämä on nykysäveltäjien suuresti suosima metodi. (Saarela 2000, 36.)

Teemojen säveltäminen voi olla esimerkiksi jonkin henkilöahmon tai paikan säveltämistä. Esimerkiksi voidaan säveltää oma melodinen motiivi päähenkilölle, joka tulee ääniraidalla esille hänen ollessaan kuvassa. Toinen mahdollisuus on säveltää henkilöiden tuntemuksia tukevia tai niitä vastustavia teemoja tai jos ohjaajalla on selkeä käsitys kohtausten tunnelmasta (romanttinen, pelottava tms.), musiikki voidaan säveltää koko kohtauksista ajatellen. (Kompanek 2004, 30–31.)

Elokuvamusiikin luonteeseen kuuluvat toistot ja yhteneväisyys tai siihen tulisi pyrkiä. 40–50 minuutin elokuvassa erilaisia teemoja on neljä tai viisi, jotka vaihtelevat elokuvan läpi. Yksi säveltäjän isoimmista tehtävistä on tuoda elokuvan pienimmätkin nyanssit esille sävellyksissään silti säilyttäen kokonaiskuvan mielellään läpi elokuvan. Säveltäjälle on siis äärimmäisen tärkeää osata käsitellä teemojaan ja pystyä varioimaan niitä eri ympäristöihin ja tunnelatauksiin. (Kompanek 2004, 33–34.)

3.4 Spotting

Musiikin määrästä elokuvissa on varmasti yhtä paljon mielipiteitä kuin on katsojakin. Luulen, että suurin osa on kuitenkin sitä mieltä, että elokuva kaipaa musiikkia. Mutta kuinka paljon ja mihin kohtiin, ovatkin vaikeimmat kysymykset. Myös musiikin massa ja instrumentaatio ovat erittäin hienovaraisia ja monisyisiä aspekteja elokuvamusiikissa.

Musiikkipalaverissa (engl. spotting session) säveltäjä ja ohjaaja alkavat käydä elokuvaa yksityiskohtaisemmin läpi. Kohtaukset käydään yksitellen läpi ja mietitään, mikä on kunkin kohtauksen tunnelma, mitä sillä halutaan kertoa ja minkä-

laisella rytmillä se etenee. (Rona 2009, 7-8.) Palaverissa keskustellaan myös elokuvamusiikin tyylilajista, instrumentaatiosta sekä tunteista. Säveltäjän täytyy olla joustava sekä muuntautumiskykyinen siinä määrin, että hänen työnantajansa ovat tyytyväisiä. Mutta säveltäjän on myös pystyttävä seisomaan rehellisesti teostensa takana. Säveltäjän on myös hyvä pitää mielessään, että ohjaajalla ei välttämättä ole musiikkitermistö eikä tyylilajien syvällinen tuntemus hallussa. On hyvä puhua asioista maallikon termein ja yrittää ymmärtää, mitä ohjaaja haluaa. Davisin mielestä selkeä kommunikaatio säveltäjän ja ohjaajan välillä sekä yhteiseen näkemykseen päätyminen musiikillisessa mielessä ovat tärkeimmät musiikkipalaverissa selvitettävät asiat. (Davis 1999, 91–93.) Karlin ja Wright kirjoittavat kirjassaan, että musiikkipalaverin tärkein tehtävä on päättää, mihin kohtauksiin musiikkia tulee ja milloin musiikki alkaa ja loppuu. Heidän mielestään tärkein kysymys on kuitenkin: "Minkä tyylinen musiikki on paras valinta tähän elokuvaan?" (Karlin & Wright 2004, 34.)

Musiikkipalaveri on yksi tärkeimmistä tapahtumista elokuvamusiikin tekoprosessissa. Jos musiikki on liian kevyttä elokuvan tunnelmaan tai musiikista tuleva ääni harhauttaa katsojan vallitsevasta tunnelmasta, voi koko kohtauksen voima ja tunnelataus latistua ja mennä näin ollen pilalle. Musiikilla tulee aina olla tarkoitus elokuvassa, muuten sitä ei luultavasti tarvitse olla. Säveltäjälle on tärkeää kysyä itseltään seuraavat kysymykset: Mikä on musiikin funktio tässä kohtauksessa? Tarvitseeko tässä kohtauksessa olla musiikkia, ja jos tarvitsee, mitä musiikilla yritetään sanoa? Näillä kysymyksillä säveltäjä varmistaa, että musiikilla on tärkeä rooli elokuvan draaman kuljettamisessa ja että se on merkityksellistä ja sidoksissa syvälle elokuvan ytimeen eikä vain säveltäjän päämäärättömästi pyörittelemiä sävel- tai melodiakulkuja. (Davis 1999, 89–91.)

"Vähemmän on enemmän" -fraasi on erittäin käyttökelpoinen, kun sävelletään elokuvamusiikkia. Harvoin ohjaajat pyytävät lisää nuotteja kappaleisiin. Täytyy muistaa, että elokuvassa kokonaisuus on kaikki kaikessa ja musiikin on pysyttävä sille määrättyssä roolissa eikä tulla liian paljon esille. (Kompanek 2004, 35.) Teemojen pirstominen ja yksinkertaisten elementtien uudelleen käyttäminen eri konteksteissa on toimiva ja hienovarainen tapa säveltää elokuvaan. Tällä tavoin

draamalle jää tilaa ohjata tunnelmia eikä musiikki nouse liian päärooliin vaan sitoo asioita ja tapahtumia toisiinsa. (Karlin & Wright, 144.)

3.5 Music cue

Jokaista musiikillista tapahtumaa elokuvissa kutsutaan nimellä cue. Cue voi olla kestoltaan mitä tahansa muutamasta sekunnista useisiin minuutteihin. (Davis 1999, 81.) Cueja sävelletäessä tulee ottaa huomioon useita asioita. Tommi Saarela listaa kirjassaan esimerkiksi musiikin rytmikkaan vaikuttaviksi asioiksi muun muassa dialogin ja roolihenkilön liikkeen rytmin. Saarelan mielestä kuvanleikkausrytmi ja elokuvan muut äänet ovat suurimmat säveltäjän työtä rajoittavat tekijät ja on näin ollen tärkeää huomioida cueja säveltäessä. (2000, 30.) Davis ilmaisee samankaltaisia ajatuksia ja lisää, että musiikki voi pehmentää kuvanleikkauksia ja selkeyttää katsojalle ajan tai paikan transiitioita eli siirtymiä. Davisin mielestä musiikin eri aspektien on kehityttävä elokuvan aikana. Samalla tavalla kuin elokuvalla on kehityskaari, tulisi musiikillakin olla vastaava ja mielellisesti yhteneväinen elokuvan kaaren kanssa. (1999, 141.)

Elokuvamusiikki voi olla diegeettistä eli elokuvan sisältä tulevaa tai elokuvan ulkopuolelta tulevaa eli ei-diegeettistä musiikkia. Diegeettinen musiikki voi olla esimerkiksi ravintolan jukeboxista tuleva kappale tai katumuusikon esittämä kappale. Ei-diegeettinen musiikki on niin sanottua taustamusiikkia, joka toimii esimerkiksi tunnelmaa, toimintaa tai tapahtumaa kuvaavana tai sitä vastaan taistelevana musiikkina. (Saarela 2000, 27.)

Musiikilla täytyy olla aina tarkoituksensa. Säveltäjän on tärkeä ymmärtää oman musiikkinsa tarkoitus kulloisessakin kohtauksessa. Onko musiikin tarkoitus kuvastaa jonkun henkilön päänsisäisiä tuntemuksia vai luoda draaman sopivaa tunnelmaa? (Karlin & Wright 2004, 34.) Davis jakaa elokuvamusiikin funktion kolmeen:

1. Fyysinen
2. Psyykinen

3. Tekninen

Fyysisellä funktiolla tarkoitetaan esimerkiksi elokuvan aikakauden tai maantieteellisen sijainnin esille tuomista musiikilla. Jos elokuva sijoittuu 1950-luvun Yhdysvaltoihin, voisi musiikkivalinta olla esimerkiksi 50-luvun swingmusiikkia. Myös kohtauksen tunnelman seuraaminen musiikilla on osa fyysistä funktiota. Jos jännityskohtauksen tunnelma tihenee ja musiikki tihenee ja alleviivaa tunnelmaa, on kyse fyysisestä funktiosta. Myös aiemmin mainitsemani mickey-mousing -tekniikka täyttää fyysisen funktion kriteerit. (Davis 1999, 142–143.)

Kun musiikilla tuodaan esille esimerkiksi näyttelijän tunteita, jotka eivät käy selville dialogista tai muuten elokuvan visuaalisesta puolesta, puhutaan musiikin psyykkisestä funktiosta. Kun pariskunta katsoo toisiaan puhumatta sanaakaan, voi taustalla soiva musiikki kertoa, onko heidän välillään jännitteitä, pelkoa, rakkautta vai vihaa. Musiikin psyykkisestä funktiosta voidaan puhua myös silloin, kun musiikilla vihjataan jotain tulevaa tapahtumaa. Kun teinityttö kävelee pimeässä metsässä ja taustalla alkaa kuulua matalilta taajuuksilta uhkaavaa kontrabasson ääntä, saa katsoja impulssin, että metsässä on jotain uhkaavaa tyttöä odottamassa. Samaa tekniikkaa voidaan käyttää myös katsojan hämäämiseen. Esimerkiksi samassa metsäkohtauksessa saadaan katsoja jännittyneeseen tilaan pelottavilla kontrabassosta lähtevillä sävelillä, joka kasvaa ja tihenee ja purkautuu, kun teinitytön säikäyttää hänen hyvä ystävänsä ja jännittävä musiikki lakkaa. Elokuvan alkuperäismusiikilla tulisi olla jokin tietty ydinajatus, soundi, jotta se erottuisi edukseen. Tämä ydinajatus luo koko elokuvan perustunnelman, jolla on psyykkinen ja jossain tapauksissa myös fyysinen funktio. (Davis 1999, 143–144.)

Teknisellä funktiolla Davis tarkoittaa esimerkiksi kohtauksesta toiseen siirtymistä musiikin avustuksella. Visuaalisesti isoa siirtymää paikasta toiseen voidaan pehmittää aloittamalla musiikki ensimmäisessä kohtauksessa ja jatkamalla sitä yli siirtymän seuraavaan kohtaukseen. Näin silmät rekisteröivät visuaalisen muutoksen, korvat pehmentävät transitiota audiitivisella havainnoinnillaan ja aivot prosessoivat sen yhteneväiseksi kokonaisuudeksi. Erilaisten teemojen, esimerkiksi melodisten motiivien tai toistuvan instrumentaation käyttö ja varioimi-

nen sitoo elokuvan kokonaisäänikuvaa yhteen ja luo jatkuvuuden cueille. (Davis 1999, 144–145.)

Musiikki voi helposti vesittää vahvoja tunteita sisältämän kohtauksen, jos sitä ei käytetä oikein, oikeaan aikaan ja oikean mittaisena. Myös valinta musiikin pois jättämisestä voi aiheuttaa haluttuja tuloksia emotionaalisen latauksen suhteen, jota ei välttämättä ole saavutettu musiikin avulla, vaikka kohtaus kuinka vihjailisi kaipaavansa musiikkia. (Karlin & Wright, 34–35.)

3.5.1 Milloin?

Karlinin ja Wrightin mukaan musiikin tulisi saada impulssinsa jostain elokuvassa tapahtuvasta muutoksesta, jotta se toimisi mahdollisimman tehokkaasti. Tällaisia tilanteita he listaavat viisi kappaletta:

1. Uusi emotionaalinen aihe tai painotus dialogissa,
2. Uusi visuaalinen painopiste kameralla,
3. Emotionaalisen painotuksen muutos yhdistettynä kamera-ajoon,
4. Uusi tapahtuma, esimerkiksi uuden henkilöahmon kuvaan tulo ja
5. Reaktio johonkin sanottuun tai tapahtuneeseen.

Karlin ja Wright tähdentävät että säveltäjän tulisi keskittää huomionsa elokuvan draamaan eikä kuvanleikkaukseen. (2004, 36.)

3.5.2 Aloitukset ja lopetukset

Cuet voidaan aloittaa hiipuen tai iskuun. Isoja aksentti-iskuja voidaan käyttää säikäytysmielessä esimerkiksi kauhuelokuvissa löydettäessä ruumis tai jännityksen huippuunsa kasvatetusta kohtauksesta toiseen siirtymisessä. Toisaalta hitaasti hiipivää musiikkia voidaan käyttää tehokeinona, kun halutaan luoda uhkaava tai pahaenteinen tunnelma samaan kohtaukseen. (Karlin & Wright 2004, 36.)

Cue voidaan lopettaa suoraan kohtausten välissä tapahtuvaan leikkaukseen, hiipumalla kohtausten yli tai joskus kesken kohtauksen. Kesken kohtauksen loppuva musiikki on harvemmin käytettyä, mutta voi toimia erittäin hyvin ja mahdollisesti korostaa tulevaa dialogia tai toimintaa. (Karlin & Wright 2004, 36.) Karlinin ja Wrightin (2004, 36) mukaan on kolme tilannetta jolloin cue voidaan lopettaa kesken kohtauksen:

1. Musiikin jatkuminen aiheuttaisi musiikin vaikutuksen hiipumisen,
2. Musiikki alkaa soida pian uudestaan ja
3. Musiikin jatkuminen vaikuttaa negatiivisesti kohtauksen draamalliseen vaikutukseen.

Cuen voi myös lopettaa kahdella eri tavalla: hiipuen tai iskuun. Jeff Rona kirjoittaa kirjassaan jättävänsä kappaleidensa viimeisen äänen soimaan pitkänä, mieluummin liian pitkänä kuin lyhyenä. Tällä tavoin lopullisessa äänen miksausvaiheessa kappale voidaan häivyttää sulavasti esimerkiksi kohtausten yli. Rona varoittaakin, ettei musiikin loppuminen saisi kertoa katsojalle liian aikaisten kohtauksen olevan loppuillaan, päästäen näin katsojan irti otteestaan. (Rona 2009, 16.) Karlinin ja Wrightin mielestä kannattaa kuitenkin käyttää vaihtelun vuoksi mahdollisimman paljon iskuihin lopettamista niiden luoman voimakkaan efektin vuoksi sekä sen takia, että niiden toimivat käyttöpaikat ovat harvinaisempia (2004, 36).

4 SÄVELLYSTYÖNI DOKUMENTTIIN SEKÄ LYHYTELOKUVAAN

Tässä kappaleessa käyn läpi sävellystyöni dokumenttiin Luopuneet - tarinoita Vartiotornin varjosta sekä lyhytelokuvaan Harri ja Piru. Esittelen aluksi elokuvien sisällön lyhyesti, jonka jälkeen kerron miten lähestyin sävellysprosessia. Lopuksi käyn erikseen läpi molempien elokuvien teemat.

4.1 Luopuneet - kohtaloita Vartiotornin varjosta synopsis

"Luopuneet – kohtaloita Vartiotornin varjosta" on 28-minuuttinen dokumenttielokuva, jossa tavataan kolme uskonnonuhria: Jehovan todistajista eronnut 26-vuotias Tiia, 33-vuotias Atte sekä erotettu 19-vuotias Milko. Nämä nuoret aikuiset ovat luopuneet uskostaan Jehovan todistajina ja sitä kautta menettäneet kaikki läheisensä. Luopumisen hinta on kova, sillä Jehovan todistajat joutuvat karttamaan liikkeestä eronneita. Tämä tarkoittaa, että Jehovan todistajat eivät saa olla missään tekemisissä eronneiden kanssa; ei vaikka eronnut olisi perheenjäsen. Monet entiset todistajat pitävät karttamiskäytäntöä henkisenä väkivaltana.

Nämä uskonnosta luopuneet kertovat dokumentissa tarinansa sekä syyt sille, miksi he kokevat olevansa uhreja. Vertaistuki on yksi tärkeä askel parantumista. Lisäksi ääneen pääsee Jehovan todistajista eronnut Antero, joka on aikoinaan kuulunut liikkeen vanhimmistoon ja ollut siis korkeassa asemassa liikkeen sisällä. Jehovan todistajien vanhimmisto pitää yllä sisäistä oikeusjärjestelmää, jota kutsutaan oikeuskomiteaksi. Oikeuskomitea käyttää valtaa liikkeen sisällä järjestämällä "oikeuden istuntoja" ja päättää esimerkiksi erottamisista. Antero on ollut mukana oikeuskomiteoissa ja pystyy siis kertomaan omakohtaisia kokemuksia sen käytännöistä.

Dokumentissa haastatellaan myös Suomen Jehovan todistajien virallista tiedottajaa Veikko Leinosta, joka antaa liikkeen oman näkemyksen päähenkilöiden esittämiin epäkohtiin.

4.2 Harri ja Piru -synopsis

"Harri ja Piru" - lyhytelokuvan päähenkilönä on laitapuolen kulkija, joka löytää hylätyn nahkasalkun. Salkun sisältä hän löytää 500 euron setelin sekä käyntikortin. Harri alkaa etsiä salkun oikeaa omistajaa palautteekseen sen hänelle. Käyntikortissa oleva osoite osoittautuu rakennustyömaaksi. Työmaalla seisoo mystinen mustiin pukeutunut nainen, jota Harri ei kuitenkaan huomaa. Harri repii käyntikortin, mutta huomaakin että käyntikortin selkäpuolella on puhelinnumero.

Kaupungin keskustassa Harri yrittää lainata puhelinta ohikulkijalta saaden tympeää kohtelua. Harri näkee mustiin pukeutuneen naisen seisovan hotellin edessä puhelinta näppäilemässä. Kun Harri lähtee kävelemään kohti naista, nainen onkin yllättäen hävinnyt. Nähdessään oman rähjäisen kuvansa peilautuneena hotellin ovesta Harri ottaa salkun rahat ja astelee ostamaan itsellensä tyylikkään puvun sekä käy parturissa siistimässä itseään.

Hotellin vastaanotossa Harri, nyt tyylikkäänä, pääsee käyttämään vihdoinkin puhelinta ja soittaa käyntikortissa olevaan numeroon. Puhelimen toisesta päästä kuuluu saatanallista meteliä, jota Harri hämmästyy ja päättää jättää asian sikseen. Rahat polttelevat Harrin taskussa ja hän käykin peremmälle nauttimaan hotellin antimista ravintolan puolelle.

Ravintolassa Harri tapaa liikemiehen, saman liikemiehen joka ylenkatsoi Harria aikaisemmin, kun Harri ei vielä ollut läpikäynyt ulkoista muutostaan. Liikemies tarinoi ravintolassa Harrille, naapuripöydässä istuvan pariskunnan laskunmaksussa on ongelmia, jonka Harri hoitaa. Liikemies juo itsensä tiedottomaan tilaan ja sammuu pöytään. Harri lähtee ravintolasta. Ravintolan baaritiskillä istuu mystinen naishahmo, tällä kertaa punaisessa iltapuvussa.

Ravintolan ulkopuolella joukko nuoria yrittää pummata Harrilta ensin tupakkaa, jota Harrilla ei ole, sitten rahaa, jota hän ei halua antaa. Nuoret mukiloivat Har-

rin, Harri iskee päänsä kiveen ja kuolee. Mustapukuinen hahmo asettaa uuden nahkasalkun puistonpenkille odottamaan löytäjäänsä.

Harrin ja pirun teemana ovat raha ja etenkin sen vaikutukset ihmiseen. Raha on pirun keksintö, joka muuttaa ihmistä huonompaan suuntaan ja lopulta tuhoaa tämän. Tämä on mielestäni lyhytelokuvan sanoma.

4.3 Sävellystyön aloitus

Sävellysprosessi Luopuneet -dokumenttiin alkoi välittömästi, kun olin päässyt mukaan projektiin. Aloin katsoa paljon dokumentteja, useita eri dokumentteja päivässä. Kiinnitin erityistä huomiota musiikkivalintoihin, niissä käytettäviin tyyliin ja miten ne istuivat dokumentin teemaan, sanomaan ja yleiseen tunnelmaan. Huomasin paljon yhtäläisyyksiä pohjoiseurooppalaisten dokumentaristien musiikkivalinnoissa. Huomattavan monet niistä tuntuivat koostuvan instrumentaatioiltaan pianosta ja jousista, usein oli mukana myös haitari ja vaihtelevasti puhallinsoittimia. Tämä instrumentaatio olikin ensimmäinen intuitiivinen ajatukseni dokumentin äänimaisemasta, kun olin aiheen kuullut ja päätin jo alkuvaiheessa, että instrumentaatio nojaisi hyvin pitkälti pianoon sekä jousiin, jotka molemmat toteuttaisin kotistudiossani midi-instrumentein.

Ensimmäisessä tapaamisessamme työryhmän kanssa katsoimme kuvattua materiaalia läpi, jota oli noin 40 tuntia, ja joka pitäisi tiivistää 28 minuuttiin. Kuva ruokki välittömästi mielikuvitustani ja etenkin Juho Vuolaksen kuvaamat taidepätkät alkoivat soittaa melodioita ja loivat välittömästi musiikillisia assosiaatioita, joista olisi hyvä aloittaa sävellystyö.

Harri ja pirun sävellysurakka lähti liikkeelle tapaamisesta ohjaajan Janne Rosenvallin kanssa. Tässä spottaussessiossa kävimme kohtaukset läpi käsikirjoituksen kanssa ja Janne kertoi minulle omia ajatuksiaan haluamastaan musiikista. Jannella oli muutamia adjektiiveja, joita hän viljeli musiikista: svengaava ja hyväntuulinen, mutta mukana koko ajan taustalla vaaniva uhka. Pidin tästä luonnehdinnasta todella paljon ja mielestäni se kuvasi hyvin myös itsessäni he-

ränneitä ajatuksia elokuvan tunnelmasta. Olimme siis ohjaajan kanssa samoilla linjoilla, joka oli erittäin lohduttava ajatus heti alkuun. Refenssikappaleeksi Janne käski kuunnella Tuomari Nurmion Paavi roskapankissa -kappaletta ehkä enemmänkin sanoitustensa puolesta.

Hyvin nopeasti katsottuani ohjaajan kanssa pieniä pätkiä lyhytelokuvasta sain ydinajatuksen sävellyksilleni. Ensinnäkin instrumentaatio pysyisi samana koko elokuvan ajan ja tarinaa eteenpäin kuljettava saksofoni tulisi olemaan pääroolissa. Tyyllillisesti halusin pysytellä afroamerikkalaisessa rytmimusiikissa ja käyttää jazzmusiikkia etenkin sen muokattavuuden takia. Myös ohjaajan pyytämän, taustalla vaanivan pahan asian, päätin hyvin nopeasti olevan tenorisaksofonin häiriintynyt soitanta. Mielessäni otin referenssiksi suuresti ihailemani säveltäjän, Angelo Badalamentin musiikin.

4.4 Luopuneiden teemat

Ensimmäisen teeman sävelsin dokumentin esittelevään kahden minuutin traileriin. Melodinen motiivi oli alkanut soida päässäni jo ensimmäisessä tapaamisessamme ja olinkin siitä ensimmäisen version hyräillyt puhelimeeni kävellessäni palaverista kotiin. Trailerissa teema koostuu pianosta jousikvartetista sekä erilaisista ambient-äänistä. Teema paisui hyvin massiivisiin mittoihin ja oli mielestäni liiankin "Hollywoodmainen" ja teatraalinen, mutta palaute oli hyvää ja annoin asian olla toistaiseksi, koska traileri oli tarkoitettu vain pienen ryhmän korville ja silmille promootio- ja esittelytarkoituksessa.

Sävelsin teemoja erilaisten tunnelmien pohjalta, joita sain dokumentin käsikirjoituksesta sekä litteroiduista haastatteluista. Tämä oli hyvin mielenkiintoinen tapa säveltää enkä ollut ollenkaan varma, tulisiko se toimimaan ja epäilin sitä kovasti alusta alkaen. Halusin paneutua kuvaan ja sen luomiin tunnelmiin ja rytmiin mutta kuvan editointi ei ollut vielä alussakaan. Tässä mielessä olin hyvin erityisessä asemassa, kun pääsin mukaan työskentelemään jo alusta alkaen. Yleensä säveltäjä otetaan mukaan vasta kun editoitu versio kuvasta on lyöty luk-

koon. Nyt meillä oli editoijan kanssa mahdollisuus ikään kuin keskustella kuvan ja äänen kanssa ja viedä sillä tavoin projektia eteenpäin.

Ensimmäiset editointiversiot saatuani minulla oli toistakymmentä teemaa, joiden olin ajatellut sopivan dokumenttiin. Kun aloin kokeilla näitä teemoja kuvan päälle huomasin heti ensimmäisen ongelmani. Rytmikka oli kauttaaltaan liian tiheää, ja muutenkin kappaleissa oli liian paljon informaatiota. Musiikin tulisi olla tässä tapauksessa niin huomaamatonta kuin mahdollista, rytmisesti harvempaa ja miksausta tulisi miettiä myös, jotta dialogi pääsisi mahdollisimman hyvin esille.

Sävelsin kappaleet pitäen mielessä ajatuksen, että musiikki on taustamusiikin roolissa, elävöittäessä kuvan ja tarinoiden luomia tunnetiloja. Pyrin olemaan ohjailematta katsojan tunteita ja näkökulmia, jotta katsojan objektiivisuus dokumentin aiheeseen säilyisi läpi elokuvan. Mielestäni onnistuin tässä erittäin hyvin.

4.4.1 Intro

Dokumentin aloittavan kappaleen sävelsin varhaisessa vaiheessa, mutta eri instrumenteille. Elokuvaan päätynyt versio on sovitettu pianolle ja jousille. Tarkoitukseni oli luoda kohtuullisen suuri ja vähän painostava tunnelma heti alkuun, joka herättäisi katsojan huomion aiheen vakavuuteen. Käytin kappaleessa harmonista mollia sen voimakkaan dominanttitehon ja synkän melankolisen luonteen takia. Ajattelin yhden jatkuvan pianon äänen pitävän jännityksen yllä ja kuulijan otteessaan. Jouset kasvattavat painostavaa tunnelmaa, välillä antaen katsojan hengähtää. Lopun dominantti-toonika-purkaus ja sitä seuraava matala kontrabassolla soitettu perusääni korostavat elokuvan nimen esilletuloa ja aloittavat elokuvan.

4.4.2 Intuitio

Teema sai alkunsa nauhoittamastani pianoimprovisaatiosta, jonka soitin katsoessani ensimmäistä editointiversiota läpi ensimmäistä kertaa. Sain siitä hyviä melodisia motiiveja, joiden pohjalta aloin säveltää teemaa. Teema on sävelletty pelkälle pianolle, joka dynaamisella ja rytmisellä variaatiolla kasvattaa samaa melodiaa loppua kohden. Soitin saman teeman eri oktaaveista aina varioiden tulkintaa. Sain tällä metodilla paljon käyttömateriaalia yhdestä ideasta. Tein sävellyksestä myös sovituksen pianolle ja saksofonille ja lisäsin taustalle ambient-äänimaisemaa. Tämä toimi hyvin itsenäisenä kappaleena, mutta antoi liian paljon auditiivista informaatiota eikä sopinut mihinkään kohtaan elokuvassa.

4.4.3 Tapettipiano

Tapettipianon funktio on nimensä mukainen eli pysyä taustalla tuoden kuitenkin syvyyttä kuvaan. Yritin tehdä mahdollisimman neutraalia musiikkia, joka ei vihjailisi mihinkään tunteeseen, mutta jota voisi käyttää monessa kohtauksessa. Tämä osoittautui hyvin vaikeaksi. En halunnut sävellyksen manipuloivan katsojan ajatuksia tuntemaan sympatiaa, empatiaa, vihaa tai epäluuloisuutta ketään tai mitään kuvassa olevaa vastaan. Päädyin sus2-pohjaiseen harmoniaan, jossa painopiste oli nimenomaan perusäänellä ja sen oktaaveilla sekä kvartti- ja kvintti-intervalleilla. Tapailin säveliä hetken ja etsin oikeaa tulkintaa, kun mielestäni olin oikeilla jäljillä, laitoin nauhoituksen päälle, elokuvan pyörimään ja aloin soittaa kuvan mukana. Tästä nauhoitetusta versiosta editoin onnistuneet kohdat kuvaan.

4.4.4 Pääteema

Pääteeman melodia alkoi soida päässäni, kun olimme tavanneet työryhmän kanssa ensimmäisen kerran, puhuneet aiheen läpi ja katsoneet heidän kuvaamaansa materiaalia läpi. Nauhoitin melodian puhelimeeni ja aloin työstää sitä välittömästi kotiin päästyäni. Huomasin melodian taipuvan moneen eri tunneti-

laan. Nopealla tempolla soitettuna se oli tunnelmaltaan hyvinkin positiivinen, mutta kun tempoa hidasti ja fraseerausta muutti hiukan laiskemmaksi, se loi hyvin melankolisen, jopa surullisen tunnelatauksen. Tiesin välittömästi, että tästä tulisi elokuvan musiikillinen ydinajatus ja pääteema. Käytin tätä teemaa dokumentin ensimmäiseen traileriin, jonka sovitus flirttaili Hollywoodmaisesta ison orkesteripaisuttelun kanssa. Tämä sovitus oli aivan liian massiivinen eikä päätynyt elokuvaan, mutta toimi hienosti trailerissa.

Melodia esiintyy ensimmäistä kertaa elokuvan tunteikkaimmassa kohtauksessa, jossa tuodaan esille Jehovien karttamiskäytäntö ja entiset Jehovan todistajat kertovat olemattomista perhesuhteistaan. Sävellys alkaa herkällä pianomotiivilla, johon jouset yhtyvät kasvattaen tunnelatausta. Huippukohta kappaleessa saavutetaan, kun kuvassa oleva entinen Jehovan todistaja purskahtaa itkuun muistellessaan läheistä suhdetta pikkusiskoonsa. En halunnut purkaa kappaaleen loppukadenssia perusteholle vaan jätin sen ikään kuin roikkumaan ilmaan, joka mielestäni antoi jatkuvuuden aiheelle eikä tehnyt kohtauksesta liian raskasta.

Varsinainen pääteema tulee vasta elokuvan lopussa, joka on tunnelmaltaan valoisa ja optimistinen. Tempo on ripeä ja rytmikka eteenpäin menevää. Melodiset motiivit vuorottelevat pianolla ja kellopelillä, kontrabasso luo sointupohjaa, jota täydentävät vuoroin jouset ja vuoroin melodica. Lopussa kaikki soittimet soivat yhtäaikaaisesti kuitenkin olematta liian täynnä vaan luoden rauhallisen ja hyväntuulisen lopun elokuvalle.

4.5 Harri ja Pirun teemat

Halusin säveltää selkeitä teemoja lyhytelokuvaan. Suunnitelmani oli tehdä henkilöille omat teemansa ja varioida niitä läpi elokuvan. Mutta mitä enemmän luin käsikirjoitusta, sitä selkeämmin minulle alkoi hahmottua, että minun tulisikin soittaa tunnelmia ja paikkoja enemmän kuin hahmoja. Tämä oivallus oli erittäin tärkeä ja yhtenäisesti ajatukset sävellyksien suunnasta.

4.5.1 Pääteema

Halusin että pääteema olisi ohjaajan tilaama svengaava kappale. Katsottuani ensimmäisen raakaleikkauksen elokuvasta sain ajatuksen että pääteeman hyvä meininki kuvastaisi ikään kuin elokuvan ulkopuolista elämää ja maailmaa. Kappale soisi alustuksen aikana ja loppuisi kun varsinainen elokuva alkaa ja palaisi loppuratkaisujen jälkeen. Näin elokuva lähtisi hyvällä tempolla sekä svengaavalla rytmillä liikkeelle ja loppuisi samoihin tunnelmiin.

Kehittelin hyvin nopeasti pääteeman bassokuvion ja ohjelmoin tietokoneella rumpurytmin. Tämä toistuva yhden soinnun vamppi loi mielestäni juuri oikeanlaisen eteenpäin menevän ja hyvämielisen tunnelman, jota ohjaaja oli minulta toivonut. Kun olin lisännyt teemaan kahden tahdin mittaisen iskukohtan ja nauhoittanut pianot, olin valmis siirtymään treenikämpälleni nauhoittamaan saksofoneja.

Minulla ei ollut käytössäni kuin tenorisaksofoni, tästä syystä päätin rajoittaa stemmat kahteen komppaavaan ääneen ja yhteen solistiseen ääneen, muuten äänimassa paisuisi liian paksuksi eikä todennäköisesti toimisi elokuvan taustalla. Improvisoin melodian kompin päälle ja aloin saman tien tapailla taustariffiä, joka sekin muodostui hyvin nopeasti. Nauhoitin kaksi stemmaa taustafonia teemaan ja soolontaustat, jonka jälkeen korjailin melodian ja soitin soolon ja kappale oli miksausta vaille valmis. Ajattelin että minulla oli hyvä idea, jota voisin muokata moneen suuntaan ja tunnelmaan ja käyttää sitä useammassa kohdassa. Tässä vaiheessa en siis ollut vielä saanut editoitua versiota elokuvasta.

4.5.2 Hotelli

Hotellikohtaus on pisin yhtäjaksoinen kohtaus lyhytelokuvassa. Välitön intuitio oli, että taustalla soisi jazzmusiikkia. Ajattelin musiikin soivan ravintolan stereosta, säveltäväni siis diegeettistä musiikkia. Hotellikohtauksessa on kolme aika-

siirtymää, joka tarkoitti sitä, että tarvitsisin kolme eri kappaletta tuodakseni nämä siirtymät esille ja pitääkseni yllä illuusiota stereoista soivasta musiikista.

Päädyin valinnoissani medium jazztyyppiseen blueskappaleeseen, mollitonaaliseen jazzballadiin sekä bossanova-kappaleeseen. Kaikki ovat tyyllisesti ja tempollisesti rauhallisia ja sulautuvat näin hyvin taustamusiikin rooliin, kuitenkin kaikkiin kappaleisiin niiden improvisatorisen luonteensa takia pystyisi piilottamaan ja lisäämään elementtejä, joiden avulla pystyin kommunikoimaan musiikillisesti lyhytelokuvan tapahtumien kanssa.

Hotellikohtauksen alussa tapahtuu musiikillinen trikki Taustalla soi korni bossanova-kappale ja tunnelma on leppoinen ja vähän koominen. Harri soittaa puhelimella mystiseen numeroon. Taustamusiikki lakkaa ja puhelimesta kuuluu kaoottista death metallia. Harri sulkee puhelun ja metallimusiikki vaihtuu bossanovaksi ja tämä toistuu vielä toisen kerran, jolloin death metal kuuluu puhelimesta entistä kovempaan.

Kokeilin triikkiin erityyppisiä vaihtoehtoja kuten nopeaa free jazzia ja kovaäänistä noisemusiikkia, jotka molemmat toimivat oikein hyvin. Halusin kuitenkin kappaleen olevan selkeästi erilainen muuhun elokuvassa esiintyvään musiikkiin, joten sävelsin kohtaukseen lyhyen pätkän death metal -kitarasooloa. Harri soittaa kohtauksessa pirulta saamaan numeroon, joten infernaalisen teemansa takia koin death metallin olevan hyvä ratkaisu.

4.5.3 Piru

Pirun teemaksi tuli sooloileva saksofoni. Ei mikään kappale, rytmi tai melodia, vaan kiivaasti soitettu saksofoni. Ylipuhaltamisella ja trillien käytöllä sain aikaan häiriintyneitä ääniä, jotka sijoitin strategisesti valittuihin kohtiin pitkin lyhytelokuvaa. Aina kun Piru on kuvassa tai jotenkin osallisena kuvassa tapahtuviin asioihin, tulee musiikissa esille sooloileva saksofoni. Välillä saksofoni soi ilman säestystä ja välillä se on piilotettuna soivan kappaleen sisälle. Tämä kelpasi myös ohjaajalle taustalle vaanivaksi uhkaksi.

4.6 Yhteenveto

Molemmissa sävellysprojekteissa luotin hyvin pitkälti intuitiooni, joka on minulle hyvin luonnollinen tapa toimia, ei pelkästään sävellystyössäni vaan elämässä yleensäkin. Tätä kautta toivon saaneeni aikaiseksi persoonallisen kuuloista musiikkia, joka ei kuitenkaan pyri nousemaan esille kuvasta erillisenä elementtinä.

Kokonaisuuden toimivuuden kannalta tärkeimmät päätökseni olivat linjavedot instrumentaation suhteen. Saman kokonaissoundin käyttö läpi elokuvan sitoo kokonaisuuden yhteen, oli harmonia – tai rytmipohja kuinka rönsyilevää tahansa.

Tein kokeiluja useilla musiikin osa-alueilla, jotka näen oppimisprosessina. Olen erittäin kiitollinen työryhmilleni, että he ottivat minut mukaan aikaisessa vaiheessa, jonka ansiosta minun kaltaisellani noviisilla oli mahdollisuus tutkia ja kokeilla, mitä kaikkea kuvaa soittaessa voi tehdä, mitkä ratkaisut ovat mielestäni toimivia ja mitkä palvelevat elokuvan kokonaisuutta parhaalla mahdollisella tavalla. Tilanteissa, joissa päättämättömyys ja epävarmuus iskivät, sain työryhmältä tukea ja palautetta sekä ehdotuksia musiikin suunnasta. Vaikka en kaikkiin ehdotuksiin tarttunutkaan, koen näiden olleen valtava apu ongelmakohtien selvittämiseksi.

5 POHDINTA

Sävellystyöt Luopuneet – kohtaloita Vartiotornin varjosta -dokumenttiin sekä Harri ja piru lyhytelokuvaan olivat erittäin antoisia ja opettavaisia kokemuksia. Ongelmia ilmeni, kun luovuus ei kukoistanutkaan ja sävellysten tekeminen tuntui raskaalta työltä. Myös teknisellä puolella oli ongelmia, kun yritin ensimmäistä kertaa elämäni aikana yhdistää ääntä kuvaan ja luoda näin kokonaisuuksia.

Kirjallisen opinnäytetyöni tavoitteena oli oppia ymmärtämään elokuvamusiikin säveltäjien tekemiä valintoja sekä heidän musiikillista estetiikkaa ja löytää yhtäläisyyksiä näiden tekniikoiden sekä käyttämieni tekniikoiden välillä. Jälkikäteen sävellysten analysointi oli mielenkiintoinen kokemus. Huomasinkin intuitiivisesti ajatelleeni musiikin funktiota samalla tavalla kuin säveltäjät ovat ajatelleet koko elokuvamusiikin kehityksen ajan tietämättä näiden metodien historiasta ja käytöstä sen enempää kuin mitä olin elokuvista itseäni imenyt.

Olen erittäin tyytyväinen sävellyksiini. Mielestäni ne palvelevat kuvaa hyvin ja kehittyvät tarinan mukana ottamatta kuitenkaan liian suurta roolia tarinan kerroinnasta. Alalla yleisesti vallitsevasta tavasta poiketen minut otettiin mukaan molempiin projekteihin kohtuullisen hyvissä ajoin eikä minun tarvinnut tehdä sävellyksiäni kiireessä, vaikka tahti loppua kohden kiihtyikin. Opettelin myös sävellystyön ohessa käyttämään ensin iMovie- ja myöhemmin Final Cut Pro -videoeditointiohjelmiä, joista oli valtava hyöty kokeillessani sävellysten toimimista elokuvien taustalla.

Elokuvamusiikin monimuotoisuus ja kokeellinen luonne ovat aina kiehtoneet minua, ja nyt tutkittuani asiaa vielä syvemmin mielenkiintoni kasvoi entisestään. On kiehtovaa seurata, mihin tuo taiteenlaji vielä kehittyy ja mikä vaikutus sillä on muiden musiikkityylien kehitykseen ja syntyyn. Toivon kovasti, että saan vielä monia mahdollisuuksia olla mukana tässä kehityksessä ja tuoda ääneni kuuluviin myös kokoillan elokuvien taustalle.

Loppusyksystä 2013 ”Luopuneet – kohtaloita Vartiotornin varjosta” valittiin näyttäväksi Tromssan kansainvälisille elokuvafestivaaleille 13–19.1.2014 sekä

Helsingin DocPoint -festivaaleille 28.1-2.2.2014. "Harri ja piru" -lyhytelokuvan
ensi-ilta on tammikuussa 2014.

LÄHTEET

Davis, R. 1999. Complete Guide to Film Scoring. Boston: Berklee Press.

Juva, A. 1995. Valkokangas Soi. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.

Karlin, F. & Wright, R. 2004. New York: Routledge.

Kompanek, S. 2004. From Score to Screen: The New Film Scoring Process. New York: Schirmer Trade Books.

Pajuniemi, M. 2013. Aamunkoiton Portit: Progressiivinen Rock 1967–1979. Helsinki: Suomen Musiikkikirjastoyhdistys Ry.

Rona, J. 2009. The Reel World: Scoring for Pictures. New York: Hal Leonard Books.

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