

DUURIN EPÄKONVENTIONAALINEN KÄYTTÖ
ENNIO MORRICONEN MUSIIKISSA ELOKUVASSA
"HYVÄT, PAHAT JA RUMAT"

Imre Lahdelma
Kandidaatintutkielma
Musiikkitiede
Kevät 2010
Jyväskylän yliopisto

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin laitos
Tekijä – Author Imre Lahdelma	
Työn nimi – Title Duurin epäkonventionaalinen käyttö Ennio Morricone musiikissa elokuvassa "Hyvät, pahat ja rumat"	
Oppiaine – Subject Musiikkitiede	Työn laji – Level Kandidaatintutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2010	Sivumäärä – Number of pages 27
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkimuksessa tarkasteltiin, miten duurisävellajissa menevä musiikki voi välittää melankolisen emotion. Tutkimus sivusi aiheita kuten mihin konventio duuri-iloinen molli-surullinen perustuu, sävellajin tulkinnan konvention kulttuurisidonnaisuus vs. universaalisuus sekä kuvan ja musiikin suhde elokuvan kontekstissa. Tutkimuksen viitekehys oli lännenelokuva <i>Hyvät, pahat ja rumat</i> ja sen sisällä melankolinen balladi <i>La Storia Di Un Soldato</i>, joka menee D-duurissa. Menetelmänä oli kappaleesta tehdyn partituurin tutkiminen, jonka perusteella tehtiin lähdekirjallisuuteen nojaten musiikkitieteellisiä havaintoja siitä, mitkä musiikilliset tekijät mahdollistavat duurin käytön melankolisessa balladissa. Tuloksissa havaittiin, että hidas tempo, laulun käyttö, alaspäiset melodiankulut sekä viulun tuoma melankolinen ulottuvuus viestivät musiikissa surullista emootiota riippumatta siitä, onko kyseessä molli- vai duurisävellaji. Duurissa menevän musiikin melankolia vaikuttaa tutkimuksen valossa olevan erilaista kuin vastaavasti mollin yksiselitteinen melankolia: duurin melankolia perustuu nostalgiseen kaipuuseen, mikä saadaan aikaan esimerkiksi sopivia sointutehoja käyttämällä, kuten sekstisointu ja duurisuurseptimisointu.</p>	
Asiasanat – Keywords duuri, elokuvamusiikki, emootiot, sävellaji	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	2
2 ”HYVÄT, PAHAT JA RUMAT”.....	4
2.1 Morriconen sävellystekniikka elokuvassa.....	4
2.2 Sotateema.....	5
3 MUSIIKKI EMOOTION VÄLITTÄJÄNÄ.....	7
3.1 Surullisuus/melankolia emootiona.....	7
3.2 Emootio vs. affekti.....	9
3.3 Onko sävellajin tulkinta kulttuurinen konventio?.....	9
4 NÄKEMYKSIÄ MUSIIKILLISISTA ATTRIBUUTEISTA	11
4.1 Sävellaji.....	11
4.2 Duurisuurseptimi nostalgisen melankolian välittäjänä.....	12
5 LA STORIA DI UN SOLDATO.....	13
5.1 Kappale osana elokuvan kohtausta.....	13
5.2 Diegeettisyys.....	13
5.3 Musiikillinen rakenne, soitinnus ja tyyli.....	15
6 MUSIIKIN JA TUNTEIDEN VÄLINEN YHTEYS.....	18
7 PÄÄTELMÄT.....	24
8 LÄHTEET:.....	26

1 JOHDANTO

Tämän kandidaatintutkielman tarkoituksena on käsitellä Ennio Morriconen tekemää elokuvamusiikkia Sergio Leonen ohjaamassa vuoden 1966 lännenelokuvassa *Hyvät, pahat ja rumat*. Tutkimusideani heräsi lukiessani Charles Leinbergerin kirjoittamaa kirjaa *Ennio Morricone's The Good, The Bad and the Ugly* (2004). Leinbergerin kirja on kattava yleiskatsaus elokuvan musiikilliseen antiin, ja oma mielenkiintoni kohdistui kirjaa lukiessani Leinbergerin huomioon Morriconen tavasta kääntää duurin ja mollin käytön konventio ylösalaisin elokuvan musiikissa. Leinbergerin sanoin: ”...surprisingly, the fast and exciting music is often in the minor key while much of this film’s slow and sad music is in the major key. This atypical use of major and minor keys can be considered one way in which Morricone breaks with a well-established musical convention” (Leinberger 2004, 87). Työni keskeinen ajatus on selvittää, miten Morricone onnistuu kääntämään tämän konvention duurin ja mollin käytöstä ylösalaisin. Tässä yhteydessä tutkin myös hieman kysymystä duurin ja mollin luonteesta ja mihin konventio duuri-iloinen molli-surullinen perustuu. Onko tällä seikalla kenties joitain luonnollisia perusteita vai onko se pelkästään kulttuurinen konventio? Keskityn työssäni duurin käyttöön melankolisessa kontekstissa ja jätän tältä erää mollin tutkimuksen työn pituuden asettamien rajojen vuoksi. Lisäksi katson duurin käytön melankolisessa kontekstissa olevan helpommin havaittavissa ja näen sen yksiselitteisempänä ilmiönä kuin vastaavasti mollin käytön ”nopeassa ja jännittävässä” (Leinberger 2004, 87) kontekstissa elokuvan musiikissa.

Duurin konvention kääntämistä ylösalaisin on myös omien havaintojeni mukaan käsitelty huomattavasti vähemmän kirjallisuudessa kuin mollin. Käsitelen tätä Morriconen tekemää duurin epätavanomaista käyttöä elokuvan musiikissa duurissa menevän balladin *La Storia Di Un Soldaton* valossa. *La Storia Di Un Soldato* lienee elokuvan musiikissa selvin esimerkki Morriconen tavasta kääntää duurin konventio ylösalaisin. Olen tehnyt kappaleesta partituurin ja teen sen perusteella lähdekirjallisuuteen nojaten musiikkitieteellisiä havaintoja kappaleen rakenteesta ja siitä, mitkä musiikilliset tekijät mahdollistavat duurin käytön melankolisessa balladissa. Tarkastelen työssäni tätä kappaletta osana elokuvan tapahtumia, sillä elokuvamusiikkia ei liene mielekästä erottaa itse kuvasta. Morriconen ja Leonen yhteistyössä kuvan ja musiikin suhde on harvinaisen korostettua: ne ovat ikään kuin toisistaan riippuvaisia ja täydentävät toisiaan. Teen täten

myös havaintoja elokuvan siitä kohtauksesta jossa kappale soi: minkälainen on kuvan ja musiikin suhde? Morricone on myös sikäli poikkeuksellinen tapaus säveltäjänä, että hän ikään kuin sekoittaa elokuvamusiikissaan taidemusiikin ja populaarimusiikin tietämystään. Tämä antaa Morriconen musiikin tutkimukselle poikkeuksellisen lähtökohdan, ja pyrin tarkastelemaan kappaletta *La Storia Di Un Soldato* sekä taide- että populaarimusiikin tutkimuksen näkökulmasta.

2 ”HYVÄT, PAHAT JA RUMAT”

Hyvät, pahat ja rumat on Sergio Leonen niin kutsutun ”dollaritrilogian” kolmas ja viimeinen osa. Tämä elokuva uudisti lännenelokuvien asemaa, ja teki genrestä nimeltä ”spaghetti-western” yleisesti tunnetun. Termi spaghetti-western oli alun perin ikään kuin vähättelevä haukkumatermi. Se viittasi näiden lännenelokuvien eurooppalaiseen tuotantoon, sekä siihen että ne olivat verrattain pienellä budjetilla tehtyjä. Niiden takana oli eurooppalaisia tuotantoyhtiöitä ja elokuvat kuvattiin useimmiten, kuten elokuvan *Hyvät, pahat ja rumat* kohdalla, Espanjassa. Näin saatiin aikaan vaikutelma ”Amerikan lännestä” tiukan budjetin rajoissa. Spaghetti-westernien saralla kuuluisin ohjaaja Sergio Leone loi aivan uudenlaisen tavan lähestyä lännenelokuvia. Konsepti tehdä Amerikan lännestä kertovia elokuvia eurooppalaisin voimin oli jo sinänsä ennenkuulumatonta. Elokuvia määrittä myös niiden minimalismi, brutaalin väkivallan totuudenmukainen kuvaaminen ja mielestäni jopa tietty estetisointi. Lähikuvat näyttelijöistä ja jännityksen virittäminen huippuunsa pitkillä otoilla loivat aivan omanlaisensa tunnelman näihin elokuviin. *Hyvät, pahat ja rumat* sijoittuu ajallisesti 1860-luvulle, Yhdysvaltojen sisällissotaan. Vaikkei elokuva varsinaisesti ole sotaelokuva, antaa sisällissota elokuvalla puitteet. Tämä vaikuttaa myös sen ääniraitaan ja musiikkiin vahvasti. Tätä sotateeman vaikutusta elokuvan musiikkiin tulen myös käsittelemään työssäni.

2.1 Morriconen sävellystekniikka elokuvassa

Morriconen tapa säveltää musiikkia tässä elokuvassa on eräällä tavalla ”säästeliästä”. Useat musiikilliset aiheet toistuvat sinänsä samanlaisina elokuvan eri osissa, mutta esimerkiksi eri tavalla orkestroituina ja soitinnettuina. Kappaleiden välillä on myös sisäistä intertekstuaalisuutta, viittauksia esimerkiksi pääteemaan on muissakin kappaleissa. Kuuluisan tunnuskappaleen *Titoli Di Testan* kvarttihyppy kummittelee mitä yllättävimmissäkin paikoissa. Tämä teemojen kierrätys tulee esille muun muassa juuri sotilaallisiin tapahtumiin viittaamisessa. Esimerkiksi Morriconen elokuvaa varten säveltämä sotamarssi eli *Marchetta* viittaa elokuvassa aina sotilaallisiin tapahtumiin. Se toistuu eri tavoin soitinnettuna, aluksi ikään kuin vielä pirteänä, mutta juonen edetessä se muuttuu yhä toivottomamman kuuloiseksi. Kun ensimmäisen kerran kuultuna se esitetään huuliharpuilla ja viheltämällä huolettoman kuuloisesti, saa se elokuvan loppupuolelle

käännyttäessä aivan erilaisen tunnelman. Lopussa se kuullaan alakuloisen mieskuoron esittämänä, paljon hitaammalla tempolla.

Toinen sotaan liittyvä musiikillinen teema, jota Morricone kierrättää on nimeltään *La Storia Di Un Soldato*, eli ”Sotilaan tarina”. Tämä kappale on monessa mielessä erityisasemassa elokuvassa, ja tutkin sitä tarkemmin omassa luvussaan. Myös tämän kappaleen teema toistuu elokuvan eri vaiheissa, ja Morricone hyödyntää siinäkin soitinnuksen aikaansaamat erot. Liittyen kuvaan tämä musiikillisten aiheiden kierrätys nostaa katsojassa vahvoja tunteita sekä auttaa katsojaa orientoitumaan elokuvan tapahtumiin.

2.2 Sotateema

Käsittämäni kohtauksen ja *La Storia Di Un Soldaton* ymmärtämisen kannalta on tarpeen hieman avata itse elokuvan kontekstia ja juonen kulkua. Elokuvan juoni kertoo kolmesta lainsuojattomasta pyssysankarista, jotka ovat kaikki saaneet vihiä kulta-aarteesta joka on haudattu erälle hautausmaalle Yhdysvaltain New Mexican osavaltiossa. Elokuva sijoittuu 1860-luvulle, eli Yhdysvaltain sisällissodan aikoihin. Tämä antaa elokuvan kerronnalle erityisen tunnelman, mikä näkyy myös sen musiikissa. Elokuvan ääniraita nimittäin on täynnä sotaviittauksia, ja Ennio Morriconen säveltämä musiikki auttaa katsojaa orientoitumaan elokuvan militaristiseen tunnelmaan. Kuten Susanna Välimäki (2008) esittää kirjassaan *Miten sota soi?*, voi sotaelokuva olla joko sodanvastainen tai vastaavasti sotaan ihannoiva. Sekä mahdollisesti myös jotain näiden kahden ääripään väliltä. Itse näen, että tämän elokuvan kohdalla sen välittämä viesti on yksiselitteisen pasifistinen, eli hyvinkin sodanvastainen. Elokuvan tiimoilta on myös spekuloitu, että takaisinkatsominen 1860-luvun Yhdysvaltain sisällissodan mielettömyyteen juuri sata vuotta myöhemmin Yhdysvaltain operoidessa Vietnamissa olisi kannanotto tätä sotilaallista operaatiota vastaan. Mielestäni tämä vertaus ei ole missään tapauksessa kaukaa haettu. Elokuva asettaa sisällissodan mielettömyyden negatiiviseen valoon: se on jotain vastenmielistä ja turhaa, mitä elokuvan kolme päähenkilöä ikään kuin vain katsovat sivulta ja osallistuvat sen temmellykseen vain sikäli kuin se on heidän oman etunsa mukaista.

Elokuvan sotateema nousee esille jo heti alussa, kun alkutekstien aikana soivan kuuluisan *Titoli Di Testa*-kappaleen aikana kuuluu pyssyjen laukauksia ja tykkien jyrinää. Katsoja

siis vedetään mukaan villiin ja raakaan länteen, mutta tykkien jyrähdykset antavat osviittaa siitä, ettei olekaan kyse tavallisesta lännenelokuvasta, vaan elokuvassa on mukana myös sotilaallinen ulottuvuus.

Elokuvan musiikki komppaa tätä asetelua vahvasti: Leinberger on havainnoinut mielenkiintoisesti sitä, miten elokuvan sotilaallisen ja ei-sotilaallisen toiminnan erottelu tehdään juuri musiikin avulla. Elokuvan musiikissa d-molli ja D-duuri ovat dominoivat sävellajit. Kaikki elokuvassa kuultava musiikki menee muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta näissä kahdessa sävellajissa. Esimerkiksi elokuvan tunnuskappale *Titoli Di Testa* menee d-mollissa. Leinberger näkee, että Morriconen musiikissa elokuvassa duuri edustaa päähenkilöiden toiminnasta riippumatonta maailmaa ja sotateemaa (Leinberger 2001, 90).

Eräs tähän vaikuttava seikka on se, että Morriconen sotaa kuvaava musiikillinen attribuutti, vaskisoitinten käyttö, sanelee jo itsessään musiikillista muotokieltä. Morricone käyttää kuvaamaan sotaa ja sotateemoja trumpettifanfaareja, jotka menevät poikkeuksetta duuri-sävellajissa. Sotafanfaarit soitettiin B-vireisellä trumpetilla. Viittaus sotaan on siis muun muassa B-vireisellä trumpetilla soitettut fanfaarit. Tämä vaskisoitinten ”sanelema” duuri vaikuttanee siis myös käsittelemäni kappaleen *La Storia Di Un Soldaton* sävellajiin, edustaahan balladi musiikillisesti nimenomaan elokuvan sotilaallista ulottuvuutta. Todennäköistä siis on, että Morricone valitsi duurin kuvaamaan kaikkea sotaan liittyvää elokuvassa juuri vaskisoitinten vaikutuksesta, vaikeivät duurin käytön sotaan liittyen sanelevat trumpettifanfaarit olisikaan aina kuultavissa.

3 MUSIIKKI EMOOTION VÄLITTÄJÄNÄ

3.1 Surullisuus/melankolia emootiona

Koska käsittelen työssäni nimenomaan musiikin välittämää surullisuutta tai melankoliaa emootiona, on tarpeen määritellä, miten itse käsitettä *emootio* voisi kuvailla. Entäpä minkälainen emootio surullisuus tai melankolisuus on musiikissa? Käytän työssäni käsitteitä *surullisuus*, *surumielisyys* sekä *melankolia* pitkälti toistensa synonyymeinä. Juslin ja Sloboda huomauttavat osuvasti artikkelissaan *Psychological perspectives on music and emotion* kirjassaan *Music and emotion: theory and research* (2001) Fehriä ja Russelia [1984, 464] lainaten: ”everyone knows what an emotion is, until asked to give a definition”. Emootiota ei Juslinin ja Slobodan mukaan ole koskaan tyhjentävästi selitetty. (Juslin ja Sloboda 2001, 73.) He kuitenkin esittelevät kolme lähestymistapaa emootion hahmottamiseksi: kategorinen, dimensionaalinen ja prototyypilähestymistapa (Juslin ja Sloboda 2001, 76).

Kategorisen lähestymistavan mukaan ihmiset kokevat emootiot kategorioina, jotka voidaan erottaa toisistaan. Juslin ja Sloboda lainaavat Oatleyn (1992) ja Lazaruksen (1991) tekemää taulukkoa perusemootioiden arvioinnissa. Työni kannalta oleellinen surullisuus (*sadness*) on taulukossa määritelty näin: ”Sadness (juncture of plan) = failure of major plan or loss of active goal”. Core relation theme = Having experienced an irrevocable loss” (Juslin ja Sloboda 2001, 76). Nämä määritelmät vastaavat mielestäni hyvin sitä surullisuutta, jota itse näen *La Storia Di Un Soldaton* välittävän.

Dimensionaalinen lähestymistapa vastaavasti keskittyy emootioiden eri ulottuvuuksiin kuten valenssi, aktiivisuus ja teho. Tällainen lähestymistapa on tavallaan myös Hevnerin tekemä ”adjektiiviympyrä”, jossa musiikin tunnetta kuvaavat adjektiivit on jaettu kahdeksaan ryhmään. Esittelen tätä lähestymistapaa *La Storia Di Un Soldaton* yhteydessä luvussa ”Musiikin ja tunteiden välinen yhteys”. Surullisuutta musiikissa käsittelee myös Stephen Davies artikkelissaan *Philosophical perspectives on music's expressiveness* (Davies, 2001). Davies problematisoi surullisen musiikin aiheuttamia negatiivisia tuntemuksia. Hän kiinnittää huomiota seikkaan, jonka mukaan ihmiset karttavat surullisia tuntemuksia aina kun voivat, mutta voivat silti kuunnella surullisia tunteita herättävää

musiikkia (Davies, 2001, 40). Davies esittää Kivyn (1990) huomioita siitä, että negatiivisen valenssin lisäksi surullinen musiikki omaa myös paljon muitakin puolia, jotka ikään kuin painavat vaakakupissa. Kivy mainitsee esimerkkinä vaikkapa surullisen musiikin kauneuden, joka saa ihmisen kuuntelemaan sitä. Lisäksi hän esittää, että koska musiikin herättämästä surullisuudesta puuttuu ikään kuin todellisen elämän aspekti, voimme tutkiskella omaa tunnereaktiomme rauhassa ja ymmärtää sitä paremmin (Davies, 2001, 40).

Davies itse näkee tässä näkemyksessä kuitenkin ongelmia. Hän huomauttaa, että tämän logiikan mukaan hakeutuisimme sellaisen iloisen musiikin pariin, joka omaa samoja hyviä puolia ilman surullisuuden negatiivista valenssia (Davies, 2001, 40). Hän katsoo, että musiikissa negatiiviset tunteet ovat usein välttämättömiä kokonaisuuden kannalta. Daviesin mielestä olemme valmiita kohtaamaan negatiiviset tuntemukset sen tähden, jotta ymmärtäisimme kokonaisuutta. Hän näkee sen välttämättömänä musiikin kokonaisvaltaista ymmärtämistä varten, eikä jonain sellaisena elementtinä, joka pitää ikään kuin kestää positiivisten kokemusten saamiseksi (Davies, 2001, 41).

Musiikin kuuntelijat tuskin haluavat tulla aktiivisesti surullisiksi kuunnellessaan musiikkia, vaan musiikki edustaa ikään kuin melankolista nostalgiaa ja kaihomielisyyttä esimerkiksi muistojen noustessa esille musiikin kautta. Tia DeNora (2000) tarkastelee nostalgian yhteyttä musiikin kuunteluun kirjassaan *Music in everyday life*. DeNora esittää nostalgian eli muistelun tärkeänä syynä ylipäätänsä kuunnella musiikkia ja tämä muistelu on myös yhteydessä musiikilliseen itsesäätelyyn (DeNora, 2000, 47).

Itse näen elokuvamusiikin tuovan dialogiin vielä oman lisänsä. Onhan elokuvamusiikilla suora tarkoitus nostaa katsojassa tietynlaisia tunteita. Annabel Cohen esittelee artikkelissaan *Music and emotion in film* (Cohen, 2001) elokuvamusiikin funktioita. Hänen mukaansa eräs elokuvamusiikin funktio on kommunikoida merkityksiä ja viedä elokuvan kertomusta eteenpäin. Lisäksi musiikki hänen mukaansa nimenomaan nostaa elokuvan todellisuudentunnetta ja helpottaa siihen syventymistä nostamalla katsojan huomiota elokuvan kontekstiin (Cohen, 2001, 258).

3.2 Emootio vs. affekti

Philip Tagg (1979) esittelee kirjassaan *Kojak - 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in popular music* näkemyksensä affektin ja emotion eroista. Hän määrittelee affektin näin:

An affect is felt by a human when his feelings are aroused by an external (physical or physiological) stimulus. The state in which this human thus finds himself is an affective state. This affect can but need not be shown. On the other hand an emotion, aroused in the same way as an affect, must be shown” (Tagg 1979, 33).

”Musiikillista affektia” määrittäessään Tagg kiinnittää huomiota siihen, että musiikkia kuunneltaessa nousevat tunteet eivät välttämättä johda näiden tunteiden ilmaisuun. Tästä johtuen hän katsoo että affektit voidaan hahmottaa sisäisinä kokemuksina (Tagg 1979, 34). Taggin mukaan: ”...musical affect is in general to be interpreted as the intrinsically emotive meaning contained in musical communication” (Tagg 1979, 35). Tagg jatkaa musiikillisen affektin määritelmää: ”A musical affect in particular is on the other hand an intrinsically emotive item of musical meaning, such as a *museme*...” (Tagg 1979, 35). Tulen käyttämään Taggin *musemiajattelua La Storia Di Un Soldaton* musiikkianalyysin yhteydessä.

3.3 Onko sävellajin tulkinta kulttuurinen konventio?

Saksalainen tutkijaryhmä teki kokeen liittyen länsimaisen musiikin välittämien emotionien välittymisen universaalisuudesta (Fritz et al. 2009). Kokeessa tutkijaryhmä soitti länsimaiselta kulttuurilta eristyneille Kamerunilaisille Mafa-heimon jäsenille länsimaista musiikkia. Heidän kuuntelureaktioitaan verrattiin saksalaisen kontrolliryhmän vastaaviin reaktioihin soitettuihin musiikkiesimerkkeihin. Tutkijaryhmän johtajan Thomas Fritzin mukaan Mafat tunnistivat ensi kuulemalta ja onnistuivat jäsentämään musiikin välittämiä emotionia länsimaisittain ajateltuna ”oikein”. Tutkimus osoittaa että sekä Mafat että länsimaiset musiikin kuuntelijat määrittävät musiikin emotionit pitkälti tempon ja sävellajin perusteella.

Sekä Mafat että länsimaiset kuuntelijat siis pönkittivät konventiota duuri-iloinen molli-surullinen sävellajien tulkinnassa. Tutkimuksen mukaan duuri koettiin nimenomaan iloisena kun taas molli pelottavana musiikkiesimerkeissä. *Sciencenews*-lehden artikkelin *Feelings, universal music feelings* (2009) mukaan löytö on sikäli hämmäntävä että aikaisemmissa tutkimuksissa ei ole saatu tätä tonaliteetin konvention universaalista tulkintaa

tukevia tuloksia. Artikkelissa haastateltiin myös New Yorkin yliopiston kognitiotieteen tutkijaa Josh McDermottia, jonka mukaan tämän tutkimuksen tulos olisi todennäköisesti pelkkää sattumaa. Hänen mukaansa tonaliteetin mukainen emootioiden tulkinta ei selvästikään voi olla universaalia. Joka tapauksessa tutkimus antaa mielenkiintoista osviittaa siitä, että musiikin emootioiden välittyminen on ainakin osin universaalia. Tällaisten tutkimusten tekeminen käynee yhä vaikeammaksi tulevaisuudessa globalisaation ja länsimaisen musiikin saavuttaessa maailman syrjäisimmätkin kolkat. Siksi definitiivistä vastausta tonaliteetin välittämien emootioiden universaalisuudesta lienee yhä vaikeampi antaa. Rationaalisesti ajatellen duurin iloisuus ja mollin surullisuus on tietysti täysin kulttuurisidonnaista, mutta tällaiset tutkimukset kuten edellä esittelemäni antavat aihetta asian ajatteluun. Deryck Cooke (1981) esimerkiksi esittää kirjassaan *The language of music* duurin ja mollin emotionaalisen tulkinnan juontuvan luonnossa esiintyvistä yläsävelsarjoista. Toisaalta hän itsekin tiedostaa esimerkiksi 12-säveljärjestelmän haastavan tätä asetelmaa. (Cooke 1981, 41). Muun muassa Cooken näkemyksiä musiikin välittämistä emootioista käsittelen seuraavassa kappaleessa.

4 NÄKEMYKSIÄ MUSIIKILLISISTA ATTRIBUUTEISTA

4.1 Sävellaji

Cooken mukaan länsimaisen musiikin ekspressiivinen perusta on sisäänrakennettuna säveltenväliseen jännitteeseen säveljärjestelmässä. Cooken näkemyksen mukaan tämä perustuu länsimaisen musiikin ”vertikaaliseen” harmoniaan joka puolestaan perustuu luonnon yläsävelsarjoille. (Cooke 1981, 40). Cooke ei tee eroa emootioiden välittämisessä musiikissa taidemusiikin ja populaarimusiikin välillä, ja käyttääkin esimerkkejä sekä ajan taide- että populaarimusiikista (kirjan ensimmäinen painos julkaistiin jo vuonna 1959).

Cooke kiinnittää huomiota siihen seikkaan, ettei duuri ole aina iloista ja molli surullista. Vastaesimerkkeinä hän huomauttaa, että jossakin afrikkalaisessa musiikissa, itämaisessa, espanjalaisessa, slaavilaisessa sekä Balkanin kansanmusiikissa molliä käytetään ”ilon” välittämisessä. (Cooke 1981, 53). Hän esittää myös huomioita siitä, kuinka duurissa menevä musiikki hänen mukaansa voi kuulostaa surulliselta. Cooken mukaan säveltäjä voi käyttää duuria ilmaisemaan negatiivista tunnetta käyttämällä ”oikeita jännitteitä”. (Cooke 1981, 75-76). Konkreettisina esimerkkeinä hän esittää Gustav Mahlerin *Das Lied von der Erden* ”pessimistisen lopun” sekä Händelin *Saul*-oratorion kuolinmarssin, jotka molemmat menevät duurissa (Cooke 1981, 51). Cooken mielestä duurissa menevä musiikki edustaa iloa vain, kun se on puhtaasti diatonista ja siitä puuttuu duurin ”4-3” jännite. Cooke näkee asteikon neljännen sävelen tippumisen kolmannelle edustavan ”klassista liikuttavuutta” (Cooke 1981, 83–84).

Kuinka Cooken mukaan säveltäjä sitten voi välittää negatiivisia emootioita tai surullisuutta muuten niin positiivisen valenssin omaavassa duurisävellajissa? Eli mitkä ovat ne jännitteet, joista hän puhuu? Cooken mukaan duuriasteikon kuudes sävel asteikon kolmatta säveltä vastaan aiheuttaa tiettyä ”tyydyttämättömyyden” tunnetta. Cooke selittää tällä tarkoittavansa eräänlaista kaipausta mennyttä kohtaan tai saavuttamatonta iloa (Cooke 1981, 69). Hän jatkaa myös duurisuurseptimisoinnun (asteikon seitsemäs sävel kolmatta vasten duurissa) kuvastavan suurta kaipausta. Duurisuurseptimi kaipaa hänen mielestään ikään kuin lopullisuutta, joka ilmenee kohti toonikaa suuntautumisena. Duurisuurseptimi siis kaipaa kohti toonikaa ja välittää näin ollen kaipauksen tunteen musiikissa. Tämä seikka

on sikäli mielenkiintoinen, että Morricone maustaa *La Storia Di Un Soldaton* harmoniaa usein nimenomaan suurella septimillä. Valaisen tätä seikkaa luvussa ”Musiikin ja tunteiden välinen yhteys” nuottiesimerkkien avulla.

Cooken näkemyksistä vaikuttaa mielestäni olevan pääteltävissä, että duurissa soivan musiikin melankolia perustuu siis ennemminkin musiikillisten jännitteiden luomaan kaipuun tunteeseen kuin vastaavasti mollin ”suoraan” ja yksiselitteiseen melankoliaan. Duurissa menevän musiikin melankolinen ulottuvuus vaikuttaa siis perustuvan siihen nostalgian tunteeseen ja muisteluun, josta aiemmin esittelemäni DeNora puhui (DeNora, 2000, 47). Toisaalta elokuvamusiikin tapauksessa, kuten tässä Ennio Morriconen tarkoitus lienee ollut juurikin herättää kuulijassa varta vasten surullinen emotio elokuvan tapahtumiin tiiviisti liittyvän balladin kautta.

4.2 Duurisuurseptimi nostalgisen melankolian välittäjänä

Duurisuurseptimisoinnun melankolisesta ulottuvuudesta on kirjoittanut myös Will Byers artikkelissaan *School of rock: M is for Melancholy* (Guardian 2009). Hän kiinnittää soinnun yhteydessä huomiota samaan ”kaipaukseen” kuin Cookekin. Byers laittaa duurisuurseptimin kaipauksen sen tietynlaisen ”kaksinaisen” luonteen piikkiin. Hän hahmottaa duurisuurseptimin omaavan sekä duuri- että mollikolmisoinnun, esimerkiksi Cmaj7:n kohdalla sointu käsittää sekä C-duurin (sävelet C, E ja G) että vastaavasti E-mollin (sävelet E, G, H). Myös pienen sekunnin intervallin läsnäolo (Cmaj7:n kohdalla sävelet H ja C) aiheuttaa hänen mielestään dissonanssia, joka kaipaa purkausta. Mielenkiintoisina esimerkkeinä duurisuurseptimin kaipaavasta melankoliasta hän nostaa esille muun muassa klassisen musiikin puolelta Erik Satien *Gymnopédie No 1*-pianokappaleen sekä populaarimusiikista Beach Boysin duurisuurseptimisointujen vaihtelulle perustuvan ”laulavan nostalgisen” *Friends*-kappaleen. (Guardian 2009.) Sekä Cook että Byers kiinnittävät huomiota duurisuurseptimin nostalgiseen ulottuvuuteen, ja katson tämän olevan oman tutkimukseni kannalta sikäli merkittävää, että itse tulkitseen *La Storia Di Un Soldaton* melankolian olevan luonteeltaan nimenomaan hyvinkin nostalgista, kaipailevaa surumielisyyttä.

5 LA STORIA DI UN SOLDATO

5.1 Kappale osana elokuvan kohtausta

La Storia Di Un Soldato on monessa mielessä ainutlaatuinen verrattuna muihin elokuvaan sävellettyihin kappaleisiin. Leinbergerin mukaan Ennio Morricone on haastattelussa sanonut, että tämä on hänen muistaakseen ainut kappale, jonka hän sävelsi ennen elokuvan kuvausten aloittamista. Kappaletta myös soitettiin näyttelijä Eli Wallachin mukaan taustalla itse kuvauksissa. (Leinberger 2004, 93.) Tämä antaa sikäli mielenkiintoisen lähtökohdan musiikin tarkasteluun kohtauksessa, että tässä kohtaa elokuvaa musiikin voidaan katsoa ohjanneen kuvaa. Kappaleen kesto itsessään jo määrittää kohtauksen keston, ja kappaleen rakenne on myös vahvasti sidoksissa kohtauksen tapahtumiin. Tämä kappale on myös sikäli ainutlaatuisessa asemassa elokuvan muuhun musiikkiin nähden, että siinä on laulua: Morricone on säveltänyt musiikin Tommie Connorin runoon *The Story Of a Soldier*, joka kertoo suoraan Yhdysvaltain sisällissodasta. *La Storia Di Un Soldato* soi taustalla kohtauksessa, jossa elokuvan yhtä päähenkilöä, Tuco Ramirezia, eli ”rumaa” kidutetaan vankileirillä. Kuten Leinberger asian esittää, tämän balladin sentimentaalisuus on voimakas kontrasti samaan aikaan kohtauksen kuvissa tapahtuvaan brutaaliin kidutuskohtaukseen (Leinberger 2004, 91). Musiikin melankolinen luonne ja soinnin pehmeys ovat räikeässä ristiriidassa kohtauksen kuvien kanssa.

5.2 Diegeettisyys

Claudia Gorbmanin määritelmän mukaan diegeesi on ”...the narratively implied spatiotemporal world of the actions and characters” [1987, 21] (Richardson ja Hawkins, 226). Diegeettinen musiikki on tästä johdettuna siis musiikkia, joka tulee ikään kuin ”loogisesta” lähteestä elokuvan tarinankerronnassa. Tämä diegeettisyys korostuu *La Storian Di Un Soldaton* kohtauksessa todella voimakkaasti: näemme sotavankien yhtyeen soittavan kappaletta Tucon kidutuksen ajan, jottei ”käsittelyn” aiheuttamaa melua kuuluisi. Sivusta katsovien sotavankien käymä dialogi kohtauksessa paljastaa, että kidutus on vankileirillä systemaattista ja että käytäntö musiikin soittamisesta sen aikana on toistuvaa. Mielenkiintoinen seikka tämän kohtauksen dialogissa on alkuperäisen, italiankielisen dialogin erot myöhemmin dubattuun, englanninkieliseen dialogiin nähden. Sotavankien

vartijan italiankielinen lausahdus ”Più forte!” (kovempaa!) kappaleen keskivaiheilla on englanninkielisessä dubbauksessa käännetty muotoon ”More feeling!” jotta vartijan ääntämät foneemit sopisivat yhteen kuvan kanssa. Tämä lausahdus tuo muuten dramaattiseen kohtaukseen tiettyä komiikkaa: itkeviä soittajia kehoitetaan soittamaan enemmän tunteella.

Diegeettisyys vaikuttaa mielestäni kohtaukseen myös sikäli vahvasti, että se ikään kuin saa aikaan katsojissa ehkä tietynlaisen empatiareaktion. Tämä antaa kappaleelle vielä uuden ulottuvuuden: se ei kuvaakaan enää pelkästään päähenkilö Tucon kärsimystä, vaan nyt se kuvastaa myös muiden vankien yhtä kurjaa kohtaloa, sekä sodan brutaaliutta ja mielettömyyttä ylipäättänsä. Leinbergerin mukaan *La Storia Di Un Soldaton* musiikillista teemaa käytetäänkin koko elokuvan ajan kuvaamaan sekä unionin eli pohjoisvaltioiden ja konfедераation eli etelävaltioiden sotilaiden kärsimystä (Leinberger 2004, 91). Musiikin herättämät emootiot ovat elokuvien kohdalla erityisasemassa. Musiikki vahvistaa kuvan tapahtumia, ja tämä näkyy kohtauksessa vahvasti. Juslin ja Sloboda kiinnittävät huomiota emootioiden tietynlaiseen ”tarttuvuuteen”. He katsovat emootioiden olevan luontaisesti sosiaalisia, eli muiden emotionaaliset ilmaisut ovat tärkeä informaation lähde omaan tunnetilaamme liittyen (Juslin ja Sloboda 2001, 86), eli otamme vaikutteita ympäristöstämme sen suhteen, mikä on milloinkin ”oikea” tapa reagoida emotionaalisesti kulloiseenkin tilanteeseen. Tämä asetus korostuu mielestäni yleensäkin elokuvissa. Esimerkiksi edellä esittelemässäni kohtauksessa musiikin lisäksi vihje ”oikeasta” tunnereaktiosta tulee vankileirin soittajien ja etenkin viulistin yksiselitteisestä surunpurkauksesta. Kuvan ja musiikin suhde yhdessä saa aikaan kuulija/katsojassa vahvan elämyksen toivottomasta surusta. Jo mainitsemani diegeettisyys korostaa mielestäni tätä asetelmaa vielä entisestään.

Kappaleen tulkintaan vaikuttava tärkeä seikka on siis luonnollisestikin itse kuva. Sota-aiheiset lyriikat, brutaali väkivalta, viulistin vuodattamat kyyneleet ja kohtauksen dialogissa olevat vihjaukset tilanteen epätoivoisuudesta ohjaavat musiikinkin valenssia negatiiviseen suuntaan. Kuva vie kappaleen tulkintaa surulliseen suuntaan, ja tukee duuri-tonaliteetin epäkonventionaalista tuntua, sekä luo poikkeuksellisen suuren ristiriidan musiikin kanssa. Huomioitavaa on ehkä myös kidutuksesta kuuluvat tehosteäännet, jotka kuuluvat ääniraitaan, mutta eivät levyllä olevaan sävellykseen. Jo ne yksin riittäisivät luomaan suuren kontrastin, ilman kuvaakin. Vaikka ne ovat osa ääniraitaa, kuuluvat ne

selkeämmin kuvaan kuin musiikkiin.

5.3 Musiikillinen rakenne, soitinnus ja tyyli

Olen tehnyt *La Storia Di Un Soldato*sta partituurin, koska en löytänyt elokuvan musiikista tehtyjä valmiita nuotinnoksia, jotka olisivat kokonaisvaltaisia ja käsittäisivät kaikki soittimet. Tekemäni partituuri käsittää kaikki kappaleessa soivat soittimet, paitsi alussa kuultavat noin kahden sekunnin virvelirollin sekä niin ikään alussa soivat urut, jotka on miksattu niin syvälle ettei niiden tarkkaa sointia ole mielekästä arvailla. Nämä soittimet eivät vaikuta mainittavasti kappaleen harmoniaan, joten en nähnyt ongelmaa niiden sivuuttamisessa partituurissa. Tekemäni partituuri perustuu elokuvan viralliselta soundtrack-albumilta *Il buono, il brutto, il cattivo* löytyvään versioon kappaleesta. Tämä CD-levy on GDM:n Italiassa julkaisema niin sanottu ”Euroopan versio”, missä kappaleet on nimetty elokuvan alkuperäiskielellä eli italiaksi. Tämä versio kappaleesta eroaa hieman itse elokuvassa kuultavasta versiosta.

Tagg luokittelee populaarimusiikin analyysin yhteydessä ”affektiiviset vakiot”, jotka pysyvät koko kappaleen ajan samoina ja antavat ikään kuin viitekehyksen musiikkikappaleelle jonka sisällä muut musiikilliset muuttujat voivat toimia. Taggin luokitteluun kuuluvat: a) syke, b) dynamiikan yleinen taso, c) soitinnuksen tekniikka ja asettelu, d) akustiikka ja äänen sähkötekniinen käsittely, e) melodialinjan yhdenmukaisuus pohjalla olevan harmonian kanssa sekä f) sävellystekniikka. (Tagg 1979, 203). Käytän Taggin luokittelua kuvaamaan *La Storia Di Un Soldaton* yleistä musiikillista sointia. Kappaleen yhteydessä luokittelu näyttää tältä:

a) syke

Kappaleen tempo on melko hidas. Introssa (ensimmäiset 9 tahtia) tempo on 60 iskuu minuutissa, tahdissa 10 se vaihtuu laulun alkaessa 70 iskuun minuutissa. Tempo myös vaihtelee kappaleen aikana: paikoitellen se hidastuu ja taas äkkiä nopeutuu. Lopussa on myös kuultavissa selkeä ritardando.

b) dynamiikka

Kappaleen dynamiikka on yksiselitteisen pehmeä ja melko hiljainen. Vastakohtana esimerkiksi mollissa menevän *Titoli Di Testan* staccatomaiselle energiselle ja raa'alle

soinnille *La Storia Di Un Soldato* on huomattavan rauhallinen balladi. Morriconen soitinnus, mihin kuuluu esimerkiksi kellopeli sekä triangeli, antavat heleän ja kevyen soinnin, mikä tuntuu olevan kontrastissa kappaleen raskaan teeman kanssa.

c) soitinnus

Kappaleessa käytetyt soittimet kertovat paljon Morriconen tavasta uudistaa western-elokuvamusiikin genreä. Kappaleessa on käytetty kaiken kaikkiaan kymmentä eri soitinta ja lisäksi mieskuoroa laulussa. Kuultavat soittimet ovat: huilu, huuliharppu, pasuuna, triangeli, kellopeli, virvelirumpu, akustinen kitara, kontrabasso, viulu sekä urut. Näistä huilu, huuliharppu, kitara (ehkä myös kontrabasso) ja laulu edustavat perinteistä western-elokuvamusiikin traditiota ja tyyliä. Niitä voisi kutsua eräänlaisiksi ”western-klisheiksi”. On mielenkiintoista huomata, miten Morricone rakentaa kappaleen rungon näille perinteisille ”westernsoittimille”, mutta tuo siihen aivan uusia ulottuvuuksia uusilla soittimilla. Vastaavasti taas pasuuna, urut, viulu ja perkussion muodossa triangeli ja kellopeli edustavat Morriconen uudistuksia, ja yhdessä nämä soittimet luovat kappaleeseen sen omaleimaisen tunnelman. Pasuunan voidaan katsoa edustavan kappaleen sotateemaa, sillä puhallinsoittimet kuvastavat yleensä muun muassa sotaa länsimaisen musiikin traditiossa (Tagg 1979, 125). Myös kappaleen alussa kuultava lyhyt rolli virvelillä on yksiselitteinen viittaus sotateemaan.

d) akustiikka

Kappale kuulostaa levyllä hieman erilaiselta kuin elokuvassa. Elokuvan kohtauksessa soidessaan kappale on kokonaiskestoltaan hieman lyhyempi, editoitu ja se hiipuu välillä pois kuulokuvasta. Kappaleen äänityksessä on kuultavissa melko runsasta kaiun käyttöä, mikä antaa musiikille tiettyä eteerisyyden tunnetta.

e) melodian suhde harmoniaan

Kappaleen pääteema esiintyy useaan otteeseen elokuvassa. *La Storia Di Un Soldato*ssa tämä pääteema esiintyy laulumelodiana, jossa lauletaan Tommie Connorin runo *The Story of a Soldier*. Päämelodia on siis vahvasti esillä ja ikään kuin päällimmäisenä elementtinä, ja se tuplataan viululla viimeisessä säkeessä. Kappaleen yleinen harmonia tukee päämelodiaa ja antaa sille tilaa. Se ei missään vaiheessa siis ole ikään kuin ristiriidassa melodian kanssa. Huomattavaa on se, että vaikka laulettu päämelodia on puhtaan diatoninen D-duurissa lukuun ottamatta lyhyitä kromaattisia osioita, on kappaleen soinnutuksessa nähtävissä

lainasointuja G-duurista ja fis-mollista ja täten lyhyitä poikkeamia D-duurista melodian pysyessä kuitenkin diatonisessa duurissa.

f) sävellystekniikka

La Storia Di Un Soldato on kolmijakoinen balladi. Kolmijakoisuutta korostaa lähes koko kappaleen ajan soiva triangeli. Tahdissa 11 triangeli alkaa soittaa joka toisella iskulla (paitsi tahdit 42, 44) aivan kappaleen viimeistä edeltävään tahtiin asti. Tämä luo kappaleen omintakeisen rytmin: basso korostaa ensimmäistä iskua, triangeli toista. Kuten edellä esitin, kappaleen sävellaji pysyy käytännössä lähes koko sen keston ajan D-duurissa, mikä on mielenkiintoinen ja ainutlaatuinen valinta melankolisen balladin sävellajiksi.

Tarkastelen kappaleen sävellajiin ja emootioon liittyviä seikkoja erikseen seuraavassa luvussa. Itse kappaleen rakenne on melko selkeä ja yksinkertainen. Kappale sisältää neljä laulettua säkeistöä sekä välisoiton neljännen säkeistön jälkeen, jonka jälkeen kolmas säkeistö lauletaan uudelleen. Kokonaisuudessaan kappaleen rakenne voidaan kuvata seuraavalla tavalla:

Intro ||: Välike | A A :||:B:||A B B2 + plagaalikadenssi.

A1 + A2 = A

B1 + B2 = B

Plagaalikadenssissa toonikaa edeltää subdominanttiteho, tässä tapauksessa sointu G6, joka palaa takaisin toonikaan D-duuri.

6 MUSIIKIN JA TUNTEIDEN VÄLINEN YHTEYS

Gabrielsson ja Lindström ovat keränneet useiden musiikin ja tunteiden välisestä yhteydestä tehtyjen tutkimusten tuloksia. He esittelevät artikkelissaan *The influence of musical structure on emotional expression* (Gabrielsson ja Lindström, 2001) Hevnerin tekemän ”adjektiiviympyrän”, jossa musiikin tunnetta kuvaavat adjektiivit on jaettu kahdeksaan ryhmään. Termit jokaisessa ryhmässä ovat lähellä toisiaan. *La Storia Di Un Soldaton* kohdalla musiikin emootioita kuvaavat termit sijoittuvat Hevnerin adjektiiviympyrässä alaosaan. Kappaletta voisi mielestäni kuvata adjektiiveilla ”serious”, ”spiritual” (Hevnerin ympyrässä lohko I), ”doleful”, ”melancholy”, ”sad” (lohko II) sekä ”longing”, ”sentimental” ja ”tender” (lohko III). Gabrielsson ja Lindström ovat keräämiensä aikaisempien tutkimustulosten perusteella yhdistäneet musiikillisia tekijöitä näihin Hevnerin adjektiiveihin.

He esittävät, että tempo on tärkein yksittäinen tekijä, joka vaikuttaa musiikin välittämiin emootioihin. Hidas tempo on tutkimuksissa yhdistetty adjektiiveihin kuten ”longing”, ”dignified”, ”sad”, ”sentimental”. Nämä adjektiivit kuvaavat mielestäni *La Storia Di Un Soldatoa* osuvasti. Kappaleen hidas tempo on myös tärkeä tekijä tavassa saada kappale kuulostamaan haikealta ja surumieliseltä duuri-sävellajissa. Myös Cooke esittää, että hidas tempo saa aikaan melankolisen vaikutelman duurissa menevässä musiikissa (Cooke 1981, 100). Tahtilajista Cooke taas sanoo, että kontekstista riippuen kolme neljäsosatahtilaji saa aikaan kuulijassa ”rentoutumisen” ja ”antautumisen” tunnelman (Cooke 1981, 98).

Gabrielsson ja Lindström mainitsevat artikkelissaan esimerkkejä siitä, kuinka molli voi kuulosta iloiselta, mutta mainintaa esimerkistä, missä duuri kuulostaisi surulliselta, ei ollut. Sen sijaan duurin luonteesta mahtipontisuuden tunteen herättäjänä on esimerkkejä (Gabrielsson ja Lindström 2001, 237), ja sinänsä tämä käy kappaleen kuvaukseen. Kappaleessa duuri ei missään tapauksessa ole iloisen vaan juuri arvokkaan ja mahtipontisen kuuloinen, ikään kuin sotilaallisessa mielessä. Morriconen tavassa käyttää duuria epäkonventionaalisesti juuri musiikillisten tekijöiden yhteisvaikutus tekee tämän mahdolliseksi. Gabrielssonin ja Lindströmin mukaan viulu ja laulu tulkitaan kontekstin mukaan usein surulliseksi (Gabrielsson ja Lindström 2001, 241). *La Storia Di Un Soldatossa* nämä ovat pääosassa. Cooken mukaan korkeat jouset kuvastavat surullisuutta ja

tekevät musiikin esittämästä tunteesta vielä liikuttavamman ja hauraamman noustaessa ylärekisteriin (Cooke 1981, 111). Kappaleessa tämä ilmiö on nähtävissä, kun viulu nousee viimeisessä säkeessä (tahdit 96 -103) korkeaan rekisteriin ja tuplaa laulun melodian.

Cooke esittää, että säveltäjät käyttävät ylöspäisiä kulkuja metaforana ulos- tai pois pääsulle ja alaspäisiä vastaavasti sisään- tai takaisintulolle (Cooke 1981, 103). Huomioitavaa kuitenkin on, ettei Cooke mainitse diatonisia alaspäisiä kulkuja melankolisena, pelkästään kromaattiset (Cooke 1981, 165–166). Joka tapauksessa kappaleessa toistuvat alaspäiset melodiankulut voisivat myös kuvastaa melankoliaa, kuten tässä esimerkissä, missä kitaran staattisuutta vasten kellopelellä soittaa haikean kuuloisia alaspäisiä kulkuja.

Nuottiesimerkki 1: alaspäinen melodiankulku

The image shows a musical score for two instruments: Glockenspiel and Guitar. Both are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The Glockenspiel part starts with a whole rest in the first measure, followed by a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and then a whole rest. The Guitar part starts with a rhythmic accompaniment of eighth notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), and then a descending melodic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), and then a whole rest.

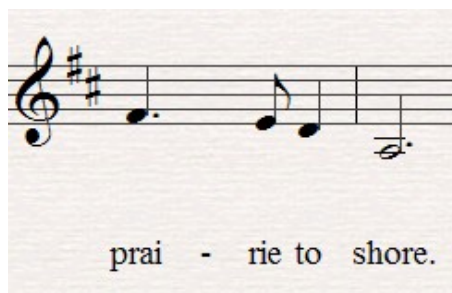
Tämä esimerkki aivan kappaleen alusta (tahdit 1-3) myös havainnollistaa sitä seikkaa, että Morricone maustaa toonikan D-duurin harmoniaa jo heti alussa johtosävelellä cis saaden näin aikaan duurisuurseptimiharmonian. Esimerkissä kellopelellä laskee kaksiviivaisesta A:sta kaksiviivaiseen cis-ään. Tämä D-duurisuurseptimi teho on tärkeässä roolissa koko kappaleen ajan. Ensimmäisen säkeen alussa kitara soittaa D-duurisuurseptimi kuvioita: toonika saa siis ikään kuin juuri sen nostalgisen kaipaavuuden ulottuvuuden, mistä Cooke puhui. Morricone maustaa kappaleen soinnutuksessa usein toonikaa D-duuri suurseptimillä

cis, subdominanttia G-duuri joko suurella sekstillä E tai suurseptimillä fis ja dominanttia A-duuri suurella sekstillä fis. Cooken mainitsema pidätys-purkaus duurissa on myös nähtävissä kappaleessa. Cookehan esitti tämän jännitteen kuvaavan ”klassista liikuttavuutta” (Cooke 1981, 83–84). Dominantti A-duuri on usein pidätettynä muodoissa Asus4, A7sus4 ja A9sus4 purkautuen sitten neljänneltä säveleltä kolmannelle. Tommie Connorin runon lyriikat kuvastat myös tätä samaa nostalgista kaipuuta, esimerkkinä tahti 55, missä lyriikkafraasin ”*this devastation, once was a nation*” lopulle tultaessa Morricone korostaa sitä Gmaj7-soinnulla.

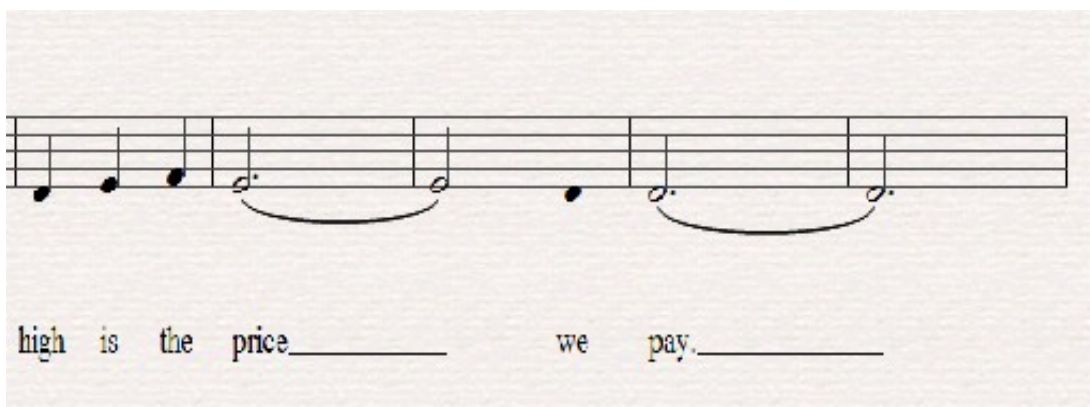
Kappaleen säkeiden jälkipuoliskojen melodinen tendenssi vaikuttaa olevan se, että melodia ikään kuin kulkee säkeissä hitaasti nousten lakisäveleen kaksiviivainen D ja laskee sitten oktaavia alemmas yksiviivaiseen D:hen. Säkeen osassa A2 on nähtävissä Cooken ajattelun mukaan ikään kuin ”poispääsy-yritys”: melodia kulkee D-duurisuurseptimin saattamana pienestä A:sta oktaavin ylöspäin yksiviivaiseen A:han (tahdit 35–36) saapuen dominanttiteholle D7 (laina G-duurista). Mielenkiintoinen seikka näissä tahdeissa on se, että D7-lainasoinnun avulla laulumelodian noustessa kappaleen yleinen harmonia taas laskee kromaattisesti, jonka voisi katsoa täyttävän Cooken surullisen emotion välittämisen kriteerit. Tämän jälkeen laulumelodia jatkaa yksiviivaisesta D:stä oktaavin ylöspäin säkeen lakisäveleen kaksiviivaiseen D:hen (tahdit 36–38). Lakisäveleen tultaessa ollaan noustu siis oktaavi, ja sieltä lähdetään jälleen kulkemaan hitaasti kohti oktaavia alemmaa yksiviivaista D:tä ja toonikaa (tahdit 38–43). Toonikaan kuljettaessa tämän melodiakulun lyriikat kuuluvat: ”*all hope seems gone, so soldier march on to die*”. Itse tulkitsisin toonikaan takaisin saapumisen siis antautumisena ja ikään kuin paluuna vallitsevaan asiantilaan. Melodiafraasit poikkeuksetta loppuvat alaspäisiin kulkuihin, mikä lisää surullisuuden ja ”antautumisen” tunnelmaa, samassa hengessä kuin edellä mainitsemani Cooke puhui tahtilajin yhteydessä. Hitaiden, laskevien melodioiden surullisesta tendenssistä kirjottavat myös Almén ja Pearsall (2006) kirjassaan *Approaches to meaning in music*.

Nuottiesimerkki 2: Laskevat lopukkeet (Säe A1 loppu: ensimmäisestä säkeestä)

2a



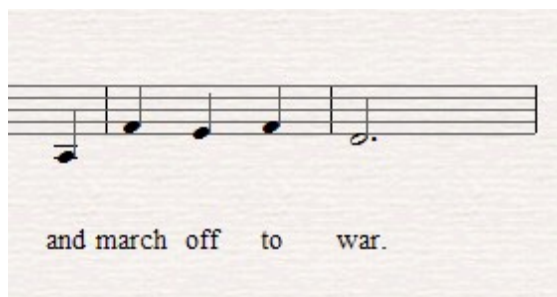
2b: säe A2 loppu: (viimeisestä säkeestä)



Kappaleen yksinkertainen rakenne, useasti toistuvat säkeet ja basson staattisuus usein urkupisteessä luovat tietynlaisen "pysähtyneisyyden" tunnelman, missä toivoa paremmasta ei ole, kuten Tommie Connorin lyriikoissa lauletaan. Tässä viimeisen säkeen loppufraasissa näkyy myös tuo staattisuuden tunnelma, missä viimeisiä säveliä pidetään pitkään samassa sävelessä, ennen kuin kappale jatkuu. Kuten mainitsin, näen toonikan kuvastavan sitä pakkoa alistua kohtaloon, mitä vastaan melodia ikään kuin taistelee. Duurisuurseptimi korostaa tätä kaipuuta, ja tämä melodinen jännite on omalta osaltaan luomassa tuota nostalgisen melankolista tunnelmaa, joka kappaleella on.

Huomioitavaa on myös Cooken näkemys sekstisoinnun melodisesta ulottuvuudesta. Kuten aiemmin tuli jo esille, Cooken mielestä duuriasteikon kuudes sävel asteikon kolmatta säveltä vastaan aiheuttaa tiettyä "tyydyttämättömyyden" tunnetta, jolla hän tarkoittaa eräänlaista kaipausta mennyttä kohtaan tai saavuttamatonta iloa.

Nuottiesimerkki 3: laulumelodian fis muodostaa sekstisoinnun kitaran A-duuri-sointua vasten (näkyvissä vain laulumelodia)




Esimerkin keskimmaisessä tahdissa laulu, huuliharppu, huilu ja kellopele tuovat kitaran A-duurisoinnun päälle fis-sävelen, joka tekee harmoniasta A6-soinnun, minkä jälkeen palataan taas toonikaan D-duuri. Kappaleessa usein toistuva sekstisointu on osaltaan luomassa duurisuurseptimin ohella kappaleen nostalgisen surumielistä sointia duurissa. D-duurin dominantti A-duuri on siis kappaleessa lähes poikkeuksetta joko pidätetty tai se on sekstisointu A6.

Kappaleessa on myös pieni välike, joka toistuu pariin otteeseen. Se hämärtää hieman tiukkaa D-duuri-tonaliteettia kromatiikan avulla. Tulkitsisin tämän välikkeen Taggin museemiajattelun mukaan musiikillisena museemina, jolla on merkitys. Sen voisi tulkita eräänlaiseksi "hapuiluksi", missä toonikaa ikään kuin etsitään hetkeksi ennen säkeen alkua. Välikkeen voisi nähdä ehkä myös vastentahtoisena nousuna toonikaan, missä tavallaan koukataan alakautta ja vaikeasti ylös ensimmäiselle sointuteholle. Tulkitsisin tämän eräänlaisena musiikillisena protestina vallitsevaa asiantilaa kohtaan, jota lyriikat kuvaavat.

Välikkeessä mieskuoro ei aloita laulamalla suoraan ensimmäistä säettä, vaan ikään kuin vaikeroi ennen säkeen aloittamista, kuten Esimerkit 4a ja 4b havainnollistavat.

Nuottiesimerkki 4: Kromatiikkaa


4a



Oohooh ooh Bu - gles are call - ing

Välike toistuu hieman erilaisena mutta funktioltaan samana myöhemmin kappaleessa:

4b



O-ohooh ooh Count all the cross - es,

Yleinen harmonia nousee tässä kohdassa jälleen duurisuurseptimejä (Cmaj – Cis-maj7 - Dmaj7) käyttäen ikään kuin vastentahtoisesti takaisin toonikaan luoden jännitettä melodiaan.

7 PÄÄTELMÄT

Saamani tulokset olivat osin ennakko-oletusteni mukaisia. Hidas tempo, laulun käyttö sekä viulun tuoma melankolinen ulottuvuus olivat ikään kuin loogisia tekijöitä, jotka viestivät musiikissa surullista emootiota. Sen sijaan Cooken näkemys kolmijakoisuudesta ”antautumisen” tunteen välittäjänä oli kiintoisaa ja uutta. Niin ikään Cooken idea duurusurseptimin sekä sekstisoinnun nostalgisesta ja täten surullisesta ulottuvuudesta nousi ikään kuin yllättävästi hyvinkin tärkeään asemaan duurissa menevän musiikin melankolisuutta ajatellen. Pidän itse tätä seikkaa tärkeänä yksittäisenä tekijänä tutkimusongelmani ratkaisun kannalta. Luonnollisestikin kaikki nämä esittelemäni musiikilliset tekijät yhdessä luovat ne premissit, jotka mahdollistavat duurin käytön melankolisessa balladissa. Lyriikoiden ja elokuvan kohtauksen merkitys kappaleen välittämään emootioon on, kuten työssä käy ilmi, kiistaton.

Nicholas Cook ja Nicola Dibben kritisoivat sekä Cookea että Taggia artikkelissaan *Musicological approaches to emotion* (Cook ja Dibben, 2001). Cooke saa osakseen kritiikkiä etnosentrisestä lähestymistavasta. Cookin ja Dibbenin mukaan Cooke esittää implisiittisesti yleismaailmallisen mallin emootiosta musiikissa (Cook ja Dibben, 2001, 57). Itse näen tähän liittyen mielenkiintoisen ilmiön kappaleessa ”Onko sävellajin tulkinta kulttuurinen konventio?” esittelemässäni Fritzin et al. (2009) tutkimuksessa. Heidän tutkimustuloksensa taas antaisi nimenomaan osviittaa jonkinlaisesta universaalista koherenssista musiikin emootioiden tulkinnassa. Cook ja Dibben jatkavat Cooken kritisoimista sanomalla, että hän yhdistää musiikin merkitykset henkilökohtaisen emootion ilmaisun kanssa. He nimittävät tätä ilmiötä ”porvarilliseksi subjektiivisuudeksi” ja esittävät, että Cooke yleistää liikaa (Cook ja Dibben, 2001, 57). Itse en kokenut tätä kuitenkaan ongelmaksi omaa tutkimusta tehdessäni, useat Cooken näkemykset tukivat havaintoja duurin usein sivuutetusta melankolisesta ulottuvuudesta.

Tagg taas saa osakseen kritiikkiä siitä, että hän vertailee liian vapaasti populaarimusiikin ja länsimaisen taidemusiikin tutkimusta. Cook ja Dibben näkevät ongelmallisena näiden musiikkien hahmottamista yhteisenä kulttuurisena traditiona. He kuitenkin huomauttavat, että elokuvamusiikin kohdalla tätä ongelmaa ei ole. (Cook ja Dibben, 2001, 56). Itsekään en joutunut tätä lähtöasetelmaa problematisoimaan, etenkin Ennio Morriconen kohdalla

populaarimusiikin ja länsimaisen taidemusiikin yhdistely on osa hänen muotokieltään säveltäjänä, ja näin ollen Taggin lähtöasetelma tutkimukseensa oli oikeastaan hyvinkin otollinen oman tutkimukseni näkökulmasta.

Itseäni jäi mietityttämään, miksei Gabrielssonin ja Lindströmin tuloksissa ollut mainintaa duurin käytöstä surullisessa kontekstissa. Gabrielssonin ja Lindströmin keräämät tulokset musiikillisista attribuuteista melankolian kuvastajina olivat kaikki läsnä *La Storia Di Un Soldatossa*, juuri tätä duuri-tonaliteetin epäkonventionaalista käyttöä lukuun ottamatta. Duurin käyttö melankolisessa kontekstissa vaikuttaa olevan sivuutettu teema tutkimuksessa, ja mielestäni konventio duuri-iloinen molli-surullinen otetaan usein annettuna. Myös musiikin välittämät emootiot usein yksinkertaistetaan eikä emotion käsitettä ehkä tarpeeksi problematisoida musiikista puhuttaessa. Lisätutkimukselle aiheen saralla on varmasti tilaa.

8 Lähteet:

Almén, B. ja Pearsall, E. (2006). *Approaches to meaning in music*. Bloomington: Indiana University Press.

Cohen, A. (2001). *Music and emotion in film*. Teoksessa *Music and emotion: theory and research*. Toim. Juslin, P. ja Sloboda, J. Oxford: Oxford University Press.

Cook, N. ja Dibben, N. (2001). *Musicological approaches to emotion*. Teoksessa *Music and emotion: theory and research*. Toim. Juslin, P. ja Sloboda, J. Oxford: Oxford University Press.

Cooke, D. (1981). *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.

Davies, S. (2001). *Philosophical perspectives on music's expressiveness*. Teoksessa *Music and emotion: theory and research*. Toim. Juslin, P. ja Sloboda, J. Oxford: Oxford University Press.

DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Fritz, T, Jentschke, S, Gosselin, N, Sammler, D, Peretz, I, Turner, R, Friederici, A, Koelsch, S. (2009). *Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music*. *Current Biology*, 19(7), 573 – 576.

Gabrielsson, A. ja Lindström, E. (2001). *The influence of musical structure on emotional expression*. Teoksessa *Music and emotion: theory and research*. Toim. Juslin, P. ja Sloboda, J. Oxford: Oxford University Press.

Guardian (21.5. 2009). *School of rock: M is for Melancholy*. Luettavissa: <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/may/21/school-rock-melancholy>

Juslin P. ja Sloboda, J. (2001). *Music and emotion: theory and research*. Oxford: Oxford University Press.

Juslin P. ja Sloboda, J. (2001). *Psychological perspectives on music and emotion*. Teoksessa *Music and emotion: theory and research*. Toim. Juslin, P. ja Sloboda, J. Oxford: Oxford University Press.

Leinberger, C. (2004). *Ennio Morricone's The Good, The Bad and the Ugly*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Richardson, J. ja Hawkins, S. (2007). *Essays on Sound and Vision*. Helsinki: Yliopistopaino.

Sciencenews (2009 Huhtikuu Vol.175 #8, 14). *Feelings, universal music feelings*.

Luettavissa:

http://www.sciencenews.org/view/generic/id/41906/title/Feelings,_universal_musical_feelings

Tagg, P. (1979). *Kojak - 50 seconds of television music: towards the analysis of affect in popular music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.

Välimäki, S. (2007). *Miten sota soi?*. Tampere: Tampere University Press.