

635.

Elokuvamusiikillisia konventioita Lumikuningatar -elokuvassa



**Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikkitieteen laitos
Syksy 1997
Sanna Qvick**

Jyväskylän Yliopisto
Humanistinen tiedekunta
Musiikkitieteen laitos

Tekijä: Sanna Qvick
Työn nimi: Elokuvamusiikillisiä konventioita
Lumikuningatar -elokuvassa

Oppiaine: Musiikkitiede
Aika: syksy 1997
Työn laji: Pro gradu -tutkielma
Sivumäärä: 97

Abstrakti:

Tässä tutkielmassani etsin Lumikuningatar -elokuvasta elokuvamusiikillisiä konventioita. Audiovisuaalisen analyysin avulla nostin esille Lumikuningatar -elokuvassa toistettuja musiikillisiä keinoja. Verratessani niitä Graham Bruцен tekemän elokuvamusiikillisen analyysin löydöksiin vahvistuivat oletukseni konventionaalisen esittämisen koodien olemassaolosta. Oletin, että käytetyt elokuvamusiikilliset keinot ovat klassisia elokuvamusiikin ilmaisukeinoja, ja niiden toimivuus perustuu juuri katsojan muistikuvaan vastaavista äänistä sekä tunnistamisen luomaan turvallisuuden tunteeseen, joka on oleellinen alati vaihtuvien visuaalisten maailmojen ympäristössä.

Verrattuani Bruцен löytämiä elokuvamusiikillisiä tehokeinoja Lumikuningatar -elokuvassa toistettuihin musiikillisiin keinoihin huomasin niiden olevan samoja erilaisista painotuksista huolimatta: Melodisina keinoina käytettiin pitkiä, symmetrisiä melodioita ja lyhyitä, joustavia motiiveja. Orkestroinnilla ja sointivärillä oli oleellinen tehtävä niin Herrmannilla kuin Lumikuningattarella. Herrmannin musiikista analysoidut jännitteiden luojat (septimisointu, polytonaalisuus, dissonanssit, kromaatiikka ja ostinato) löytyivät myös Lumikuningattaresta. Niinpä voi tehdä sen johtopäätöksen, että elokuvamusiikki on konventionaalista. Elokuva omalta osaltaan auttaa meitä muodostamaan maailmankuvamme. Siksi on oleellista oppia ymmärtämään ja käyttämään hyväksi audiovisuaalista ilmaisutapaa. Konventionaalisuus auttaa jäsentämään audiovisuaalista ilmaisua ja helpottaa oppimista.

Asiasanat: elokuvamusiikki, konventio, Lumikuningatar -elokuva, audiovisio, esittämisen koodit, Bernard Herrmann, Jukka Linkola

Sisällysluettelo:

1. Johdanto	1
1.1. Merkkiviidakko	1
1.2. Silmän ja korvan toiminnan ero elokuvan katselutilanteessa	2
1.3. Audiovisio	3
1.4. Elokuvamusiikilliset konventiot osana elokuvan ilmaisua	5
2. Elokuva Lumikuningatar	8
2.1. Näkökulmia elokuvaan	8
2.2. Lumikuningatar -elokuva tekijöiden silmin	10
2.3. Lumikuningattaren säveltäminen	13
2.4. Päätelmiä	14
3. Elokuvamusiikki analyttisen tutkimuksen kohteena	16
3.1. Näkökulmia elokuvamusiikkiin	16
3.2. Musiikilliset tehokeinot elokuvassa: Graham Brucen analyysin löydöksiä	17
3.2.1. Herrmannin musiikissa esiintyvät motiivit	18
3.2.2. Herrmann ja orkestrointi	20
3.2.3. Jännitteiden luominen	22
3.2.4. Herrmannin musiikin vaikuttavuuden perusta	24
3.3. Yhteenveto	27
4. Herrmannin ja Linkolan elokuvamusiikilliset keinot	29
4.1. Lumikuningattaren audiovisuaalinen analyysi	29
4.2. Linkolan Lumikuningatar -sarjan osien esiintyminen Lumikuningatar -elokuvassa	32
4.3. Elokuvamusiikilliset tehokeinot Lumikuningatar -elokuvassa	34
4.3.1. Lumikuningattaren melodiset lähtökohdat	35
4.3.2. Lumikuningattaren sointiväri	39
4.3.3. Lumikuningattaren musiikilliset jännitteet	40
4.4. Päätelmiä	43
5. Johtopäätökset	46
5.1. Lumikuningattaren konventionaalisuus	46
5.2. Konventiot osana elokuvaa ja merkkiviidakkoa	48
6. Lähteet ja kirjallisuus	51
7. Liitteet	55

1. Johdanto

1.1. Merkkiviidakko

Usein kaikkein tavallisin on samalla myös kaikkein vähiten tunnettua. Elämme keskellä toisten ihmisten tuottamia merkityksiä, jotka otamme suurelta osin annettuina. (Lehtonen 1996, 13.) Jossain mielessä todellisuudessa olemassaolevien ihmisten, ilmiöiden ja esineiden jäljistä, symboleita, on tullut merkityksellisempiä kuin itse jälkien jättäjistä. Näyttää siltä, että elämme entistä enemmän maailmassa, joka on päättymätön, monisyinen, visuaalisten, äänellisten ja kielellisten jälkien, symbolien labyrintti, juurakko tai sokkelo, ja että meidän elämäämme säätelee tai se jopa riippuu siitä, miten me noita jälkiä luemme ja tulkitsemme tai ylimalkaan, tulkitsemmeko niitä mitenkään. (Sihvonen 1987, 29.) Televisioiden, elokuvien ja videoiden, ns. sähköisten viestimien yleistyessä audiovisuaalisen kielen ja sen merkitysten tuntemus on siis yhä tärkeämpää.

Ensimmäinen tv-sukupolvi keski-ikäistyy. Aikanaan hyvinkin radikaaleilta tuntuneet elokuvan keinot kuuluvat tänä päivänä valtaelokuvan vakioilmaisuun. Vastaavasti musiikkivideoiden nopeatempoisesta viitteellisestä ilmaisusta vaikutteita saaneet nykyelokuvat ja tv-sarjat saattavat aiheuttaa vanhemmalle katsojapolvelle seuraamisvaikeuksia, siinä missä nuoret ja jopa lapsetkin ymmärtävät niitä vaivatta. (Hietala 1994, 94.) Tämän työni tarkoituksena on hieman raottaa audiovisuaalisen ilmaisun aarrearkkia, ja tarkastella lähemmin elokuvamusiikillisia keinoja.

Tänä päivänä siis käsityksemme maailmasta perustuu hyvin suurelta osin audiovisuaalisen kulttuurin luomiin esitysmuotoihin, representaatioihin. Toisin sanoen maailmankuvamme on pitkälti audiovisuaalisen kulttuurin tuottama mielikuva. (Hietala 1994, 9.) Merkitysten tuottaminen ja niiden lukeminen kuuluvat yleisessä mielessä kaikkein useimmin toistuviin inhimillisiin toimiin. Teemme päätelmiä todellisuudesta, sosiaalisista tilanteista ja itsestämme, ja tuotamme tätä kautta itsellemme ja toisille käsityksiä siitä, mikä tämä maailma

on ja mikä osa meillä siinä on. (Lehtonen 1996, 16.) Merkitysten maailmassa vapautemme ei ole millään muotoa absoluuttista. Voimme pujotella tv-kanavalta toiselle, surffailla tietoverkossa tai viettää tuntikausia suurkaupunkien kirja- ja levykaupoissa, mutta tällöinkään emme ole merkitysten valtakunnan yksinvaltiaita. Meillä on toki vapaus valita, mutta valtamme päättää siitä, mistä joukosta valitsemme on jo rajallisempaa. (Lehtonen 1996, 17.)

Kulttuurit sisältävät merkityskarttoja, jotka tekevät maailmasta ymmärrettävän niiden jäsenille. Nämä merkityskartat eivät sijaitse vain ihmisten mielissä, vaan ne saavat myös kouriintuntuvia materiaalisia hahmoja niissä toiminta- ja käyttäytymismalleissa, jotka omaksumalla me todistamme kuuluvamme johonkin kulttuuriin. Kulttuuriset ilmiöt ovat siis luonteeltaan subjektien välisiä eli intersubjektiivisiä. Ne edellyttävät useamman kuin yhden subjektin tietoisuutta. Toisaalta kulttuurimme on riippuvainen loputtomasta merkkien joukosta. Maailmassa olemisen ja sosiaalisten suhteiden luominen on keskeisellä tavalla riippuvainen näiden merkkien lukemisesta. (Lehtonen 1996, 17-19.)

1.2. Silmän ja korvan toiminnan ero elokuvan katselutilanteessa

We gestate in Sound, and are born into Sight.

Cinema gestated in Sight, and was born into Sound. ¹ (Chion 1994, vii)

Fyysisen kehityksen psykoanalyttiseen skenaarion mukaan pikku lapsi syntyy ns. sonoriseen kirjekuoreen eikä tiedosta vielä eroa itsensä ja muun, ruumiin ulkopuolisen tai sisäisen, välillä (Gorbman 1987, 6). Kuuloaisti on ensimmäinen kosketuksemme ulkomaailmaan niin kohdussa kuin synnyttyämme. Näköaistin kehityttyä siitä ja kuuloaistista tulee erottamaton pari. Ne täydentävät toisiaan.

Visuaalinen ja auditiivinen havaitseminen ovat periaatteessa vertailukelvottomia. Kumpikin havaitsemisen taso on pohjimmiltaan erilainen suhteessaan liikkeeseen ja pysähtyneisyyteen, sillä ääni päinvastoin kuin kuva edellyttää liikkeen olemassaoloa alusta alkaen (Chion 1994, 9). Kuuleminen on

¹ Meille ennen syntymää on olemassa ääni ja synnymme näkemään. Elokuvasa oli aluksi kuva ja myöhemmin siihen syntyi ääni.

epäsuorempaa kuin visuaalinen havainnointi: nähdäkseen jotain on heti tunnistettava objekteja - kuullessamme emme automaattisesti tunnista ääntä tai sen lähdettä (Gorbman 1987, 11). Korvan ajallinen analysointi voima on vertaansa vailla tarkkuudessaan verrattuna silmään: tämän elokuva todistaa erittäin selvästi action-kohtauksissa. Kun silmä luulee näkevänsä jatkuvuutta elokuvan 24:ssä kuvassa sekunnissa, korva vaatii paljon korkeamman näytemäärän. (Chion 1994, 134.) Toisaalta kuuleminen vaatii äänistimulukselta pidempää kestoja kuin näkö vaatii kovalta tullakseen tunnistetuksi. Tällöin kuulemiskyky on korkeampi, mikä tarkoittaa sitä, että kuulo tarvitsee suuremman ääniärsyksen reagoidakseen. Kuuleminen on siinä mielessä selektiivisempi ja laiskempi aisti kuin näkeminen: se keskittyy tietoisesti yhteen tai parhaimmillaan kahteen auditiiviseen tapahtumaan saman aikaan. (Gorbman 1987, 11-12.)

Kuvan ja äänen fyysinen ero on se, että elokuvassa kuvalla on kuva-ala, johon se heijastetaan. Äänelle ei ole olemassa auditiivista säiliötä - rajattua alaa, jolla toimia. Ääniä voidaan pinota, ne voivat sijaita eri narratiivisilla tasoilla toisin kuin visuaaliset elementit. (Chion 1994, 66-67.) Valo leviää suoraviivaiseen tapaan toisin kuin ääni, joka leviää kuin kaasu. Kuva on sidottu tilaan, mutta ääni ei ole. Ääni on mentaalinen - siihen ei voi koskea, kun taas kuvaan voi koskea. (Chion 1994, 144.) Toisaalta korva antaa koko ajan tietoa: sitä ei voi sulkea. Kuulo ohjaa näköä outojen ääniärsykkeiden suuntaan. (Alitalo 1986, 91-92.)

1.3. Audiovisio

Me luokittelemme äänet sen mukaan, mitä kuvassa näemme, ja tämä luokittelu on koko ajan altis korjauksille riippuen siitä, mitä muutoksia näemme (Chion 1994, 68). Äänet näyttävät kuvat erilaisina kuin miltä ne näyttäisivät yksinään ja vice versa (Chion 1994, 21). Ensinnäkään ei ole olemassa ääniraitaa, (jolla Chion tarkoittaa elokuvan kuvasta erilleen otettuja elokuvan ääniä,) joka ei muodosta kuvaraidan kanssa samanarvoista sisäisesti koherentia kokonaisuutta. Toiseksi Chionin mukaan jokainen audioelementti esiintyy samanaikaisesti vertikaalisessa suhteessa kuvan narratiivisiin ja visuaalisen rakenteen elementteihin sekä lavastukseen. Nämä suhteet ovat suurempia ja

silmiinpistävämpiä kuin audioelementin muodostamat suhteet muihin ääniin. (Chion 1994, 40.)

On otettava kuitenkin huomioon, että elokuva ei ole ainoastaan äänien ja kuvien esitys: se myös synnyttää rytmisiä, dynaamisia, temporaalisia, konkreettisia ja kineettisiä aistimuksia, jotka käyttävät hyväkseen sekä auditiivisia että visuaalisia kanavia (Chion 1994, 152). Elokuvalle ominaiset esitystavat kuten esim. leikkaus manipuloivat katsojaa samoilla tavoilla kuin kuva ja ääni. Kuitenkin ääni, enemmän kuin kuva tai leikkaus, voi olla affektiivisen ja semanttisen manipulaation salakavalien keinojen alainen. Ääni toimii suoraan ja psykologisesti. Äänellä on vaikutusta havaitsemiseen: oman lisämerkityksensä² avulla ääni tulkitsee kuvan merkityksiä ja saa meidät näkemään kuvassa, mitä emme muutoin näkisi tai näkisimme eri tavalla. (Chion 1994, 34.)

Suurinta äänellistä kekseliäisyyttä voi havaita genre -elokuviissa ja erityisesti seuraavissa: science fiction -, fantasia -, action - ja seikkailuelokuviissa. Muut, myös ns. auteur -elokuvat, eivät ole antaneet äänille olennaisen elokuvallisen elementin statusta - sitä tunnustusta, että äänillä suoran figuratiivisen funktion lisäksi voisi olla sama ekspressiivinen kyky kuin valaistuksella, rajaamisella tai näyttölemisellä. (Chion 1994, 147.) Tämän päiväiset elokuvan monikanavaiset miksausukset hyvin usein tekevät kompromissin psykologisen ja reaalin äänimaailman välillä. Mentaalinen paikallistaminen, määräytyy enemmän siitä, mitä näemme kuin siitä, mitä kuulemme. (Chion 1994, 70-71).

Toisaalta kun katsoja kuulee ns. realistisen äänen elokuvaa katsellessaan, hän ei voi verrata sitä todenmukaisen ääneen, jonka hän saattaisi kuulla seisoessaan juuri samaisella paikalla. Ennemminkin pitääkseen ääntä todellisena katsoja vertaa sitä muistoihinsa samantapaisesta äänestä: uudelleen yhdistyneeseen muistikuvaan tosiseikoista, jotka eivät ole ainoastaan akustisia ja ovat itsessään olleet elokuvan vaikutteen alaisia. (Chion 1994, 108.) Meillä on muistissa joitain elokuvaääniä - laukauksia, westernien laukkaavia hevosia - mutta unohdamme, että niitä kuullaan vain silloin tällöin ja ne ovat aina pitkälle stereotyyppisiä.

² Suomennokseni käsitteestä on mielestäni vajaavainen. Käsite on englanniksi added value.(= Chionin käsite ekspressiiviselle tai informatiiviselle äänelle, joka rikastuttaa kuvaa, ks. Chion 1994, 221.)

Tekninen syy tähän on alkuaikojen keskittyminen äänen tallennuksessa puheeseen ja musiikkiin. Kulttuurinen syy tähän on se, että tehosteäännet ovat aistimaailman elementtejä, jotka on totaalisesti devalvoitu esteettisellä tasolla. (Chion 1994, 145.) Edellä mainittu ns. realistinen ääni saattaa ehkä toimia ristiriitaisesti ääniefektinä: esimerkiksi sama ääni voi esittää sekä vesimelonin murskaamista komediassa että pään ampumisesta tohjoksi sotaelokuvassa (Chion 1994, 23). Tietysti on olemassa ääniä, joita ihminen ei ole koskaan kuullut, esim. avaruusaluksen tyhjäkäyntiä, Jupiterin tuulta jne. Vaikka katsoja ei koskaan olisi kuullutkaan tällaista ääntä, hän voi kuvitella, millainen se voisi olla (Chion 1994, 22).

Elokuva tallentavana taiteena on kehittänyt tiettyjä realismin koodeja, jotka ovat sukua sen omalle tekniselle luonteelle. Nämä teatterille, televisiolle ja elokuville yhteiset koodit muokkaavat vaikuttavia konventioita, joiden takana on ennemminkin keinotekoinen totuus kuin varsinainen totuus. (Chion 1994, 108.) Siksi tehosteiden ja musiikin täytyy olla niin stereotyyppistä kuin mahdollista tullakseen heti tunnistetuksi (Chion 1994, 148). Tässä tutkielmassani etsin Lumikuningatar-elokuvasta elokuvamusiikillisia konventioita. Audiovisuaalisen analyysin avulla nostan esille toistettuja musiikillisia keinoja. Oletukseni on, että käytetyt keinot ovat klassisia, jo kliseiksi muodostuneita elokuvamusiikin ilmaisukeinoja, mutta että niiden toimivuus perustuu juuri katsojan muistikuvaan vastaavista äänistä ja tunnistamisen luomaan turvallisuuden tunteeseen, joka on oleellinen alati vaihtuvien visuaalisten maailmojen ympäristössä.

1.4. Elokuvamusiikilliset konventiot osana elokuvan ilmaisua

Tutkielmassani käsittelen käsitettä konventio ja lienee soveliasta määritellä se, mitä sillä tarkoitan. Konventio on mikä tahansa väite, jonka totuus määritellään, ei faktan vaan sosiaalisen yksimielisyyden tai yleisen käytännön, tavan avulla³. Konventio on siis verrattavissa tapaan⁴, joka taas määritellään toiminnan

³ s.v. convention, Dictionary of Philosophy 1982.

⁴ s.v. convention, The Encyclopedia of Philosophy 1967.

normiksi. Tapaa siis käytetään ohjaamaan ja oikeuttamaan toimintaa. Se sitoo tiettyä ryhmää ja liittyy tiettyyn perinteeseen. Tapa keskittyy kuvaamaan, miten asia tulisi tehdä, eikä sanelemaan, mitä pitää tehdä. Tavat ovat standardisoitunutta käyttäytymistä, sillä tuntiessamme tavat tiedämme, mitä odottaa. Ne toimivat kielen tapaan kommunikointivälineenä ihmisten välillä sosiaalisten suhteiden solmimisessa ja asenteiden ja tunteiden ilmaisemisessa⁵.

Luvun alussa puhuin merkkiviidakosta, ihmisten tuottamista merkityksistä ja niiden lukemisesta sekä kulttuurin sisällä olevista merkityskartoista. Konventio on siis apuna jäsentämässä tuota merkkiviidakkoa. Se voidaan käsittää eräänlaisiksi koodeiksi, jotka ovat Fisksen mukaan tulkittavissa merkityksiksi. Koodi siis pohjautuu sääntöpohjaiseen merkkien järjestelmään, jonka säännöt ja sopimukset ovat kulttuurin jäsenien tiedossa, ja joka kehittää ja kierrättää merkityksiä niin kulttuurin sisällä kuin kulttuurin hyväksi. Nämä koodit toimivat kompleksisessa hierarkkisessa rakenteessa kuten esim. allaolevasta kaaviosta on havaittavissa. Seuraava kaavio esittää television käyttämiä pääkoodeja ja niiden suhteita. (Fiske 1987, 4.)

Kaavio 1. Television koodit (Fiske 1987, 5):

Jokainen tapahtuma, joka televisioidaan, on jo koodattu
sosiaalisilla koodeilla, joita ilmaisevat:

Taso 1. "Todellisuus":

ulkonäkö, puvut, meikki, ympäristö, käyttäytyminen,
puhe, eleet, ilmaisutapa, ääni jne.

Em. ovat koodattuja elektronisesti
teknisillä koodeilla, joita ovat mm.:

Taso 2. Esittäminen:

kamera, valaistus, editointi, musiikki, ääni,

Em. toimittavat edelleen

kaavamaisen esittämisen koodeina, jotka taas
muodostuvat esimerkiksi:

kerronnan, ristiriitojen, luonteen, toiminnan,
dialogin, lavastuksen, osajaon jne. esittämisestä,

Taso 3. Ideologia:

joka on järjestäytynyt johdonmukaisesti ja sosiaalisesti hyväksyttävästi
ideologisiksi koodeiksi, joita ovat mm.:
individualismi, patriarkkaalisuus, rotu, luokka,
materialismi, kapitalismi.

⁵ s.v. custom, The Encyclopedia of Philosophy 1967.

Esimerkiksi ihmisten ulkonäkö ”todellisessa elämässä” on jo koodattua: niin kauan kuin me arvioimme ihmisiä ulkonäön mukaan, me noudatamme kulttuurimme kaavamaisia koodeja. Ydin on siinä, että ”todellisuus” on jo valmiiksi koodattua, ja ainoa tapa havaita ja järkeistää tuota todellisuutta on kulttuurimme koodien avulla. (Fiske 1987, 4.) Kun tämä koodattu todellisuuden pala televisioidaan, niin tekniset koodit ja median sisäiset esittämistavan kaavamaisuudet tekevät siitä teknisesti lähetettävän ja sopivan kulttuurisen tekstin yleisölleen (Fiske 1987, 5). Tekniset ja kaavamaisen esittämisen koodit ovat siis täsmentämässä sosiaalisten ja ideologisten koodien merkityksiä. Nämä peruskoodit löytyvät myös elokuvasta, jolta televisio on perinyt oman ilmaisutapansa. Tässä työssäni olen kiinnostunut kaavamaisen esittämisen koodeista.

Yleisenä käytäntönä konventiolla on ajallinen aspekti, ns. jatkumo. Sellaista jatkumoa etsin Lumikuningattaresta. Tässä työssäni vertailen Graham Brucen elokuvasäveltäjä Bernard Herrmannista tekemää analyysia omaan vastaavanlaiseen analyysiin Lumikuningattaresta. Brucen analyysissa tarkimmin käsiteltävät Hitchcockin ohjaamat elokuvat *Vertigo* (1958) ja *Psycho* (1960) Herrmann sävelsi 1960-luvun vaihteessa. Linkola sävelsi Lumikuningattaren 1986 eli noin neljännesvuosisata myöhemmin. Heidän tyyleistään löytyy yhtenäisyyksiä. Siksi oletan, että on muodostunut tietty elokuvamusiikillinen konventio, ilmaisutapa, joka jatkaa vieläkin eloaan.

2. Elokuva Lumikuningatar

Tämän luvun aluksi tarkoitukseni on käsitellä muutamia oleellisiksi katsomiani näkökulmia elokuvaan, jotka ovat vaikuttaneet omaan elokuvanäkemykseeni. Tämä teorioiden esittely tukee myöhemmin tehtäviä johtopäätöksiä. Seuraavissa alakohdissa esittelen Lumikuningatar -elokuva ja sen tekovaiheita. Tämän luvun tarkoituksena on hahmottaa, miksi Lumikuningatar -elokuva on sopiva tutkimuskohde elokuvamusiikillisille konventioille.

2.1. Näkökulmia elokuvaan

Sirk on sanonut: ei voi tehdä elokuvia esineistä: voi vain tehdä elokuvia, joissa on esineitä, ihmisiä, valoa, kukkia, peilejä, verta eli itse asiassa kaikkea sitä loistavaa, mikä tekee elämän elämisen arvoiseksi (Filmihullu 8/82).

Kautta elokuvan elinajan elokuvalla on ollut sekä jäljentävä että paljastava tehtävä. Elokuva on keino, väline, jonka avulla todellisuutta voi lähestyä konkreettisesti, kouraista fyysistä maailmaa pohjamutia myöten. (Alanen 1990, 151-152.) Toisaalta elokuva sitoo ja vääristää todellisuutta ilmaistakseen siten ideoita, emootioita ja kauneutta (Valkola 1990, 114). Elokuvan helppous (sen universaalius) on valokuvatun kuvan epäproblemaattisuudessa: kuvan pintamerkituksen ymmärtäminen ei edellytä erityisiä valmiuksia. (Malmberg 1984, 135.) Uskomme erehtyväisesti, että jokainen osaa lukea elokuvaa. Jokainen voi katsella elokuvaa, jopa kissat. (Monaco 1981, 126.) Mutta mitä syvemmälle katsomme tai mitä enemmän haluamme ymmärtää ja tietää niin elokuvasta kuin ympäröivästä maailmasta, sen tärkeämmäksi tulevat audiovisuaaliset valmiudet.

Vuosisadan alussa elokuva haluttiin nähdä uuden vuosisadan, 1900-luvun maailman ja maailmankuvan ilmaisijana. Elokuvaan kohdistui lukuisia ja korkealle asetettuja toiveita. Sen katsottiin liittyvän yhtä hyvin tieteen ja taiteen kuin politiikan ja tekniikan murrokseen. Elokuva korosti itseasiassa sitä modernia ajatusta, että aika on olemassa vain tapahtumana tilassa: elokuvassa aika ja tila kiinnittyvät toisiinsa. Samalla elokuva näytti kerrontatavallaan jäljittelevän

syvemminkin ihmismielen toimintamekanismia: ajattelun tai unen logiikkaa. Elokuva nähtiin myös modernin yhteiskunnan, koneaikakauden puhdasverisenä tuotteena. Elokuva on teknisyydessään mitä materialistisin ilmaisuväline, mutta samalla se on mitä henkisin kuvittaessaan ihmismielen fantasioivuutta (hengen vapautta). Elokuva näytti tietä sille massiiviselle auditiiviselle kulttuurille, josta television myötä on tullut jokapäiväinen itsestänselvyys. (Malmberg 1984, 127-128.)

Psykoanalyttinen elokuvatutkimus pitää elokuvan analogiana unta. Unen ja elokuvan ilmaisutavathan muistuttavat toisiaan. Leffateatterin pimeydessä (anonyymissa, kansoitettu pimeydessä) piilee elokuvan tuottama viehätys (Barthes 1985, 2). Uneksija ei tiedä näkevänsä unta; elokuvan katselija tietää olevansa teatterissa. Tämä on ensimmäinen ja olennaisin ero elokuva- ja unitilojen välillä. (Metz 1982, 101.) Se, että elokuvia ja unia saatetaan kokea samantapaisissa ympäristöehdoissa ei vielä tietenkään tee niistä muissakin suhteissaan samantapaisia. Tätä kokemisen samankaltaisuutta ei välttämättä pitäisi yleistää itse mekanismien samankaltaisuudeksi. (Sihvonen 1990, 219.) Elokuvallinen havainnointi on todellista havainnointia: se ei ole pelkistettävissä sisäiseksi psyykkiseksi prosessiksi (Metz 1982, 109). Erot hereillä olon ja nukkumisen välillä (mm. erilainen tietoisuus subjektista ja todellisten havainnoitavien materiaalien läsnä- tai poissaolo) korostavat elokuvan ja unen epäanalogisuutta. Diegeettinen elokuva on yleensä olennaisesti loogisempi ja suunnitellumpi kuin uni. Harvoin tapahtuu, että huomaisimme elokuvan tarinan olevan todella absurdi, joka on yleistä unikokemuksissa. (Metz 1982, 120.) Unen analogia ei kuitenkaan ole hatusta temmattu, sillä unelmointi (day dreaming), tietoinen fantasia on ilmaisultaan kuin elokuvaa, ja poikkeamalla valveilla olona unen näkemisestä se lähentää elokuvan ja unen käsitteitä (Metz 1982, 129).

Elokuvaa on myös verrattu kieleen. Mutta se ei ole kieli tai siis elokuva on kieltä ilman kielisysteemiä, koska kielisysteemi edellyttää (1) merkkejä, (2) systeemiä ja (3) interkommunikaatiota. Elokuva on yksisuuntaista kommunikaatiota (valkokankaalta katsojalle), vain osaksi systematisoitunutta (elokuva on erityinen visuaalinen ilmaisuväline eikä erityinen viestintäjärjestelmä) ja siltä puuttuvat

omat, erityiset merkit. (Sihvonen 1990, 204.) Koska elokuva ei siis ole kieli, ankarasti lingvistiset käsitteet ovat elokuvan tutkimuksessa harhaanjohtavia.

Tässä tutkimuksessa käsitellessäni konventiota törmään jännityksen ja jännitteen käsitteisiin. Elokuvasa jännitteillä luodaan jännitystä. Jännitys on vallitseva narratiivisen elokuvan ilmiö, ja se on assosioitunut nimenomaiseen mediaan siitä lähtien, kun ihmiset osasivat kertoa tarinoita elokuvan avulla. Jännitystä ei ainoastaan luoda nopeilla leikkauksilla tai enteellisellä musiikilla, vaikka näitä keinoja usein käytetäänkin. Nordenin tutkimus on osoittanut, että elokuvan tekijöillä on laaja elokuvallisten ilmaisumateriaalien ohjelmisto, josta valita suunnitellessaan ja rakentaessaan jännitystilanteita. Näihin materiaaleihin kuuluvat: syvyyden luominen, montaasi, värit, poikkileikkaus, kameran kulmat, valaistus, lähikuvat, pitkät kuvaukset, kameran linssin polttopisteen pituus, hidastukset, kameran liike, dialogi, erilaiset ääniefektit ja hiljaisuus. Kaikki nämä tekniikat ja lähestymistavat käytettynä joko yksin tai kombinaationa ovat verrattavissa taiteilijan palettiin. Ne ovat persoonallisen ilmaisun välineitä eli keinoja saavuttaa päämäärä, eivät itse päämääriä. Juoni, henkilöhahmot, lavastus ja tunnelma paljastuvat yleisölle näiden materiaalien käytöllä ja manipuloinnilla. (Norden 1977, 193-195.)

2.2. Lumikuningatar-elokuva tekijöiden silmin

Lumikuningatar on lasten satuelova. Se on koko illan elokuva, jonka kokonaiskesto on 87 minuuttia. Lumikuningatar on kokonaisvaltainen kokemus. Sen niin visuaalinen kuin auditiivinen värikkyys on pitkälle hiottua ja hyvin yhteentoimivaa. Studiossa kuvattu materiaali ja ulkoilmakuvaus eivät erotu toisistaan vaan kietoutuvat toisiinsa erottumattomaksi vyyhdeksi. Musiikilla on suuri osuus elokuvassa, ja osaksi siksi se on äänimaailmaltaan rikas. Tehosteita, jotka ovat hyvin tyyliteltyjä, on vähän ja niiden käsittely on viety pitkälle. Toisin sanoen Lumikuningattaren äänimaailma on illusorinen, ei dokumentaarinen.

Lumikuningatar -elokuva perustuu Hans Christian Andersenin samannimiseen satuun. Satu kertoo tarinan Kertusta ja Kaista sekä kaiken pahan voittavasta

ystävyydestä. Samalla se on kasvukertomus. Elokuva ja sen käsikirjoitus eroavat alkuperäisestä sadusta. "Olen dramatisoinut tarinan niin, että elokuva sisältää myös pojan, Kain kertomuksen. Satuhan keskittyy lähinnä Kertun olemukseen ja taipaleeseen," kertoo elokuvan ohjaaja Päivi Hartzell. (Peili 2/1986.) "Satu esitetään meidän versiossamme vertauskuvallisena tarinana ihmisen matkasta kohti aikuisuutta. Kertomus liikkuu keväästä talveen eli symbolisesti ihmisen kehityksen ajan," sanoo Hartzell, joka myös käsikirjoitti elokuvan.

Lumikuningattaren muuntaminen täyspitkäksi näytelmäelokuvaksi vaati lähes viiden miljoonan markan budjetin. Sen katsottiin edustavan psykoanalyttista satutulkintaa. Sen sanottiin olevan yhtä aikaa allegoria ja seikkailutarina, jossa hyvän ja pahan voimat iskevät vastakkain. (Kaleva 11.11.1984.)

Tarkemmin Lumikuningatar -elokuva kertoo siitä, kuinka paha Lumikuningatar houkuttelee luokseen Kain lupaamalla tälle maailman herruuden ja kuinka Kerttu ei voi uskoa, että Kai on jättänyt hänet yksin, vaan lähtee etsimään ystäväänsä. Matkan aikana Kerttu kokee kaikenlaisia seikkailuita, mm. kohtaa noidan, joka pyydystää pikkutyttöjä tanssittaakseen heitä kuolemaan saakka. Lopulta hyvän velhon avulla Kerttu matkansa päätteeksi pääsee Lumikuningattaren linnaan, mutta ei voi Lumikuningattaren mahdille mitään. Silloin iskee Kai ja pelastaa ystävänsä ja itsensä. Lumikuningatar kuolee. Ystävykset ovat jälleen yhdessä, ja maailma on pelastettu.

Idea tämän elokuvan tekemiseen syntyi ohjaajan mukaan kesällä 1993 (Oma Markka 8/1986). "Halusimme luoda voimakkaita kontrasteja yhdistämällä romantiikan ja satumaailmaan avaruusajan materiaaleja. Perimmiltään Lumikuningatar on silti hyvin perinteinen satu, jossa on selkeä juoni ja voimakkaita tunteita," ohjaaja Päivi Hartzell luonnehtii. (Aamulehti 24.8. 1986)

"Kaikki alkoi väreistä," muistelee lavastaja Raija Hirvikoski. "Mietin pitkään sadun eri osia, niitä tunnelmia, joita tarina minussa herätti." (Peili 4-5/1986.) Värit antavatkin Lumikuningatar -elokuvalle oman erikoislaatuisen ja kiehtovan tunnelmansa; Noidan vaarallisen pehmeä, vaaleanpunainen maailma, metsän ylenpalttinen vihreys, Lumikuningattaren valtakunnan kylmä sinisyys ja mustavalkoisuus, rosvojen tumma puna-musta maailma sekä velhon ruskea

maanläheisyys erittelevät eri kohtauksia, vaikka värien käsittely ei olekaan yhtä pitkälle vietyä kuin esimerkiksi Peter Greenawayn *Kokki, varas, vaimo ja rakastaja* (1989) -elokuvassa, jossa jokainen huonetila on oman värisensä ja näyttelijöiden vaatteiden väri vaihtuu heidän astuessaan huonetilasta toiseen. Eräs viehättävä yksityiskohta em. elokuvassa on vaimon savukkeen värin vaihtuminen eri huonetiloissa. Lumikuningattaren värien puhtaus tuo mieleen sekä Kaija Rastimon *Suolaista ja makeaa* (1995) että Claes Olssonin *Akvaariorakkautta* (1992) -elokuvat, jotka ovat jatkaneet Lumikuningattaren puhtaiden värien perintöä.

”Minusta on hyvin tärkeää antaa lapselle - ja aikuisellekin - visuaalisesti vahvoja elämyksiä,” sanoo Lumikuningar-elokuvan ohjaaja Päivi Hartzell (Oma Markka 8/1986.) ja jatkaa: ”Haluan, että sadun maailma on ehjä myös visuaalisesti. Haluan, että Lumikuningatar on musiikkiteos, sinfoninen elokuva, jossa musiikkidramaturgiolla on tärkeä osa. Jukka Linkola tekee kullekin keskukselle omat musiikkiteemat, niin hyvälle kuin pahoille. Tämänkaltainen musiikin käyttö on suomalaisessa elokuvassa vielä harvinaista. Visuaalinen kerronta ja musiikki ovat tärkeitä, sillä niiden kautta lapsi ymmärtää elokuvan juonen.” Lisäksi poikkeavaa Lumikuningattaressa on sen dialogi, tyylitelty vähäinen dialogi. Pohjana on Eeva-Liisa Mannerin käännös. Tyylitellyllä Päivi Hartzell tarkoittaa sitä, että vuoropuhelu ei ole arkipuhetta. (Kaleva 11.11.1984.)

Yleisöstään Hartzell toteaa seuraavaa: ”Mielestäni lapsille on entistä helpompi tehdä elokuvaa, koska he ovat kiinnostuneita elokuvasta. Lapset ovat myös kriittisiä katsojia, heillä on tarkat käsitykset siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa.” (Oma Markka 8/1986.) Toisessa haastattelussa hän toteaa: ”En hyväksy sitä, että lapsia yritetään kasvattaa pumpulissa, jännityksen ja pelon ulottumattomissa. Onnellinen ratkaisu on katsojalle viesti optimismista, siitä että aina kannattaa yrittää, vaikka välillä pelottaisikin tai asiat menisivät päin mäntyä.” Päivi Hartzell uskoo lastenelokuvaan. ”Lastenelokuva tarvitaan,” hän sanoo. (Peili 2/1986.)

2.3. Lumikuningattaren säveltäminen

Lumikuningattaren musiikin säveltänyt Jukka Linkola (s.1955) on monitaituri musiikin saralla: säveltäjä, sovittaja, kapellimestari, pianisti, jazzmuusikko jne. Hän on säveltänyt konserttoja, oopperoita, kamarimusiikkia, musikaaleja, musiikkia näytelmiin ja elokuviin. Lumikuningatar -elokuvan ja elokuvan Ihmiselon ihanuus ja kurjuus musiikit on palkittu Jussi-patsaalla, kotimaisella Oscarillamme. (Joensuu 1989.) Linkola on pianistiopintojen ohella opiskellut teoriaa ja orkestraatiota, muttei säveltämistä.

”Mä olen sitä mieltä, että säveltämistä ei voi opettaa... Se siis on semmonen asia, jota ei sinänsä voi opettaa. Voi opettaa opiskelemaan sävellystä. Voi opettaa kuulemaan asioita, voi opettaa analysoimaa ja miettimään. Mutta sinänsä sitä ihan itse prosessia ei pysty opettaan, koska se on jokaisen itse tehtävä ja koettava ja harjoiteltava se rutiini.”(Linkolan haastattelu,1992.)

Lumikuningatar -elokuvan käsikirjoitus määrittä tärkeän tehtävän musiikille. Linkola sävelsi Lumikuningattaren musiikin suureksi osaksi ennen filmin kuvauksia huolellisesti laaditun ja monella tavoin inspiroivan käsikirjoituksen pohjalta. Säveltäjän johtolankoina olivat paitsi ohjaajan kanssa käydyt keskustelut myös lavastajan Reija Hirvikosken luonnokset, filmin värimaailma, sekä koekuvausmateriaali - metsät, linnat, joki, Islannin jäätiköt. (Matti Tuomisto 1987.) Itse säveltäjä kuvaa sävellysprosessia seuraavasti:

”Kaikki musiikki ei oo tehty, mutta hyvin suuri osa tehtiin sitä varten, koska ohjaaja halus käyttää kohtauksissa musiikillista pohjaa. Siell’ oli kuorokoreografiaa... Missään tapauksessa mä en ole leikattua elokuvaa nähnyt, mikä mun mielestä on ehdottomasti paljon parempi systeemi. Tekee ikäänkuin valmiiseen leikattuun pätkään musan... Tässä hyvin suuri osa tätä musiikkia on tehty ilman minkäänlaista visiota siitä, minkälainen tää filmi tulee olemaan. Käsikirjoitus, pukuluonnoksia, lavasteluonnoksia... pitkällä suunnittelutyöllä on merkityksensä.”(Linkolan haastattelu, 1992.)

Linkolalle musiikki on kommunikaatio muoto (Linkolan haastattelu). ”Pyrin musiikissani kauneuteen ja hurjuuteen”, Linkola kiteyttää oman tyyliinsä. ”Melodia on musiikkini keskeinen elementti. Sävellän kuten tunnen, itsenäisesti.”(Lampila 1992.) Itse elokuvan lopullinen äänimaailma on kuitenkin miksaajien, Paul Jyrälän ja Tuomo Kattilakosken käsialaa. Linkola ei ollut tyytyväinen lopputulokseen:

”... Tässähän (Lumikuningattaren musiikista kootussa sarjassa) on huomattava määrä sellasta musaa, mitä siin leffassa ei ole ollenkaan... joo, ja sitten... sitten toisaalta ne on leikellyt siitä ihan ihmeellisiä kombinaatioita.”

”... Se on viimeistään siinä vaiheessa, kun se tulee leikkauspöydälle, niin se muuttuu hyvin joustavaksi. Sitä leikellään siitä tahdista sinne... niin kuin tässä on just tapahtunut. Että tää on käsitelty hyvinkin vapaasti.”

”Filmi on ihan toimiva... No ehkä vähän liikaa toistoja. Että siin toistettiin semmosissa pätkissä, mihin mä olin tehnyt ihan toiset musiikit toistettiin yhtä teemaa. Ett’ siin oli tällasia, mihin mä en ollut hirveän tyytyväinen. Siihen tuli oliko nyt 5 kertaa sama musiikki. Ne ei vastannut sitä ajatusta, mikä mulla on musiikin rakenteellisesta ajattelusta... että se kehittyy ja muuttuu... Tässä oli kuitenkin aika paljon matskua, että siitä olis pitäny, siitä ehkä ois vähän rikkaamman pystyä tekemään.” (Linkolan haastattelu, 1992.)

Jukka Linkola on koonnut Lumikuningattaren orkesterisarjan musiikin elokuvan leikkaajien käytössä olleesta alkuperäisestä studionauhasta. Musiikki on miksattu uudelleen ja äänitetty Finlandia recordsille. Se koottu itsenäiseksi mutta silti tarinaa noudattelevaksi kertomukseksi. (Tuomisto 1987.) Sarjassa on 25 osaa (ks. Liite 1.), jotka voidaan soittaa erikseen tai missä tahansa järjestyksessä. Em. mainitussa äänitteessä on 22 osaa. Analyysityötä tehdessäni minulla oli käytössä sekä Finlandia recordsin äänite että Suomalaisen musiikin tiedotuskeskuksen nuotinnokset Lumikuningar -sarjasta.

2.4. Päätelmiä

Lumikuningatar on perinteinen satu hyvän ja pahan taistelusta. Satumailman romanttinen unenomaisuus ja tarinan onnellinen loppu tekevät siitä tutun ja turvallisen, joten sen elokuvallista ilmaisua voi hyvällä syyllä kutsua klassiseksi. Lumikuningatar on jännittävä lastenelokuva, jossa erilaiset jännitteet syntyvät niin visuaalisesta ja narratiivisesta kuin auditiivisesta ilmaisusta. Nordenin listaamista elokuvallisen jännityksen ilmaisukeinoista painokkaimmin on käytetty lähikuvia, nopeita leikkauksia, eriteltyä värimaailmaa, enteellistä ja kuvan kanssa synkronisesti toimivaa musiikkia. Narratiivisuudessa jännitteiden luojat tulevat parhaiten esille tarkasteltaessa niiden kestoa. Puhutaan ns. lyhyt- ja pitkäkestoisista jännitteistä (ks. Norden 1977, 206). Pitkäkestoinen jännite käsittelee sitä suurta kysymystä, joka on koko elokuvan taustalla.

Lumikuningattaren tapauksessa kysymys voisi kuulua, löytääkö ystävykset enää toisiaan tai onnistuvatko Lumikuningattaren juonet. Lyhytkestoinen jännite on kohtaakeskeinen eli miten sen hetken tilanteesta selvitään. Jännitteet luovat

elokuvaan tunnelmaa ja tunteita eli jännitystä, jolla taas saavutetaan yleisön jakamaton huomio.

Lumikuningatar -elokuvassa musiikilla on keskeinen rooli. Ohjaajan näkemykseen kuului tehdä elokuvasta visuaalisesti ja auditiivisesti ehjä. Siihen hänen mielestään kuului auditiivisella puolella se, että kullakin keskushahmolla on oma musiikillinen teemansa. Käsikirjoituksessa oli varattu musiikille tärkeä tehtävä. Em. seikat toimivat jo valmiin materiaalin ohella Lumikuningattaren säveltäneen Linkolan johtolankoina. Sinänsä musiikin säveltäminen ennen kuvauksien loppumista ja viimeisen version leikkaamista on poikkeuksellista, mutta kuitenkin harrastettua. Tosin Linkola piti tätä työskentelytapaa huonompana vaihtoehtona, koska suunnitelmat eivät kerro lopputulosta. Lumikuningattaren visuaalinen ja auditiivinen ehjyys tekee siitä oivallisen esimerkin audiovisuaalisesta ilmaisusta. Tämä tukee työni sivujuonnetta eli hahmotella audiovisuaalista analyysikeinoa.

Linkolan säveltämä melodinen musiikki on kuitenkin saanut erilaisen roolin elokuvassa kuin säveltäjä sille oli tarkoittanut. Linkola ei ollut tyytyväinen tehtyihin ratkaisuihin. Hänen mielestään ne eivät vastanneet ajatusta musiikin rakenteellisesta kehittämisestä. Lopullinen äänimaailma oli miksaajien käsialaa. Ensikuulemalta musiikki ei vaikuttanut poikkeukselliselta. Vaikka Lumikuningattaren äänimaailma on illusorinen, ei se ole vailla edeltäjiä. Pikemminkin äänimaailma kuullosti mukailevan elokuvamusiikin konventionaalista ilmaisua.

Kysymyksiä herättävätkin, mitä olivat ne "ihmeelliset kombinaatiot", joista Linkola puhuu, ja millainen se rakenteellinen ajatus Lumikuningatar -elokuvan musiikillisen ilmaisun taustalla sitten on, jos se ei ole Linkolan käsityksiä vastaava. Nämä kysymykset herättivät ajatuksen siitä, että elokuvamusiikillinen ilmaisu poikkeaa "tavallisesta" musiikillisesta ilmaisusta. Perehtyessäni elokuvamusiikillisiin analyysiin huomasi kuitenkin, että tiettyä kaavamaisuutta on havaittavissa elokuvamusiikillisessa ilmaisussa. Onko se sitten konventio - sen hahmottaminen on tämän työn tarkoituksena.

3. Elokuvamusiikki analyttisen tutkimuksen kohteena

Tämän luvun tarkoituksena on antaa työkalut elokuvamusiikin käsittelylle ja Herrmannin ja Linkolan elokuvamusiikin vertailulle.

3.1. Näkökulmia elokuvamusiikkiin

Ennen tallentavien taiteiden kehittymistä musiikilla oli ainutlaatuinen asema taiteiden joukossa. Se oli ainut taiteen laji, jossa ajalla oli tarkka ja todellinen merkitys. Musiikki, abstraktein taiteista sallii ajan täsmällisen kontrolloimisen. Abstraktisti ajateltuna elokuva tarjoaa saman mahdollisuuden. Median mekaanisen luonteen vuoksi ajan tarkka kontrolli on mahdollista. (Monaco 1981, 37-38.) Kun musiikki siis keskittyy auditiiviseen liikkeeseen ajassa, niin elokuva osaltaan keskittyy visuaaliseen liikkeeseen (McKay 1982, 13). On olemassa satoja tapoja yhdistää ääni ja mikä tahansa kuva (Chion 1994, 38).

Elokuvamusiikilla on erilaisia funktioita elokuvassa. Niitä ovat mm. niin ajallisen kuin juonellisen jatkuvuuden, tilan ja äänimaiseman luominen sekä jännitysten ja odotusten aikaansaaminen, osana rakennetta oleminen ja merkitysten ja assosioiden luominen herättämällä affekteja. Musiikin käyttö elokuvassa jaetaan *paralleeliseen* (mukailu, sopusoinnussa tarinaan ja yleiseen tunnelmaan), *kontrapunktiseen* (ristiriita kuvan ja musiikin esim. tempossa) ja *keskinäisen implikaatioiden* (vaikutussuhteet molemminpuolisia) tapaan. (Gorbman 1987, 14-16, ks. myös Eisler 1977.) Musiikki toimii elokuvassa myös välittäjänä. Sen eikielellisyys ja moniselitteisyys tekevät mahdolliseksi ylittää monia rajoja; eri narratiivisuuden asteiden (diegeettinen ja ei-diegeettinen), kertovien agenttien (objektiivinen tai subjektiivinen kertoja), katseluajan ja psykologisen ajan sekä diegeettisen paikkojen ja ajankohtien (narratiivisenä siirtymänä) välillä. (Gorbman 1987, 30.) Elokuvamusiikki siis sitoo elokuvan eri elementtejä ja samalla tietoisesti välittää omia itsenäisiä viestejään.

Sitä, kuinka toimiva elokuvamusiikki on tehtävässään eli millaisen merkkijärjestelmän varassa elokuvamusiikki toimii, voidaan mallintaa

esimerkiksi koodin käsitteellä. Elokuvamusiikilla on omat puhtaasti musiikilliset koodit, joilla se tuottaa jännitteitä ja purkauksia. Elokuvamusiikkia kuunnellaan musiikkina ja se toimii musiikin keinoin. Kaikenlaisella musiikilla on kuitenkin kulttuurisia assosiaatiota, eli musiikki liittyy kontekstiin. Elokuvamusiikin kulttuuriset koodit ilmaistaan instrumenteilla, rytmeillä, melodioilla ja harmonioilla, jotka ovat ominaisia jollekin tietylle kulttuurille. Elokuvallisten koodien avulla elokuvamusiikki saavuttaa merkityksiä ja on näin ollen osa elokuvan kontekstia. (Gorbman 1987, 12-13.)

Analysoitaessa äänen suhdetta kuvaan diegeesiksen käsite on osoittautunut käyttökelpoiseksi. Vaikka on ilmeistä, että elokuvissa äänet ovat vapaampia suhteessa diegeesikseen kuin kuvat, niin puhe ja varsinkin ääniefektit toimivat yleensä diegeesiksen puitteissa. Ääniefektit esiintyvät yleensä diegeettisissä yhteyksissä, koska äänien tulkitseminen irrallaan äänilähteestään on vaikeaa. Tästä syystä monet elokuvien ääniefekteistä voidaan tuottaa myös täysin keinotekoisesti, jos visuaaliset merkit vain ovat riittävän selvät. (Alitalo 1985, 65-66.) Synkronisointi on avain asemassa tässä tuottamisessa. Musiikin asema on kuitenkin erilainen. Se on vapaampi kuin puhe tai ääniefektit suhteessa diegeesikseen. Elokuvassa käytetty musiikki jakautuu diegeettiseen ja non-diegeettiseen musiikkiin. Diegeettisellä musiikilla tarkoitetaan sitä kuuluvaa musiikkia, jonka äänilähde on mukana kuvassa. Non-diegeettinen musiikki on taustalla soivaa musiikkia, jolla on erinäisiä tehtäviä. Oiva esimerkki non-diegeettisestä musiikista on se, kun westernissä cowboyt ajavat intiaaneja takaa orkesterin säestyksellä (Gorbman 1987,3).

3.2. Musiikilliset tehokeinot elokuvassa: Graham Brucen analyysin löydöksiä

Graham Bruce kirjassaan Bernard Herrmann - Film Music and Narrative on tutkinut pitkään Alfred Hitchcockin elokuvien säveltäjänä toiminutta Bernard Herrmannia. Bruce on lähestynyt Herrmannin musiikkia narratiivisuuden kautta tutkien Herrmannin tapaa luoda motiiveja, orkestroida ja ilmaista jännitteitä musiikilla.

Mutta sitä ennen lienee paikallaan hieman katsastaa tilannetta, missä Herrmann aloitti. Hanns Eisler (1898-1962) kuului Herrmannia edeltävään elokuvasäveltäjien sukupolveen. Hän kirjoitti myös paljon elokuvamusiikista. Hän on listannut joitain ennakkokäsityksiä tai tottumuksia, joihin Herrmann saavuttuaan Hollywoodiin törmäsi. Niitä ovat:

- (1) Johtoaihe¹ : joka auttoi antamaan musikaalista yhtenäisyyttä työhön. Mutta elokuvamusiikki muodostui lyhyistä jaksoista, joka estää johtoaihetta kehittymästä merkittäväksi musikaaliseksi rakenteeksi.
- (2) Melodia millä hinnalla hyvänsä: Tällaisen melodiakäsityksen pääpiirre on symmetria; rytmin, harmonian ja muodon symmetria.
- (3) Elokuvamusiikkia ei pitäisi kuulla.
- (4) Kuvittaminen: Lintunen laulaa, musiikki laulaa. Mikkihiireillään kuvan rytmisten toimintojen mukana ja luotetaan samalla ilmaisun kliseisiin.

3.2.1. Herrmannin musiikissa esiintyvät motiivit

Herrmann oppi elokuvasäveltäjäksi tehdessään tuhansia radiokuunnelmia. Hänen musiikkinsa osallistuu aktiivisesti juonen kehittelyyn ja on samalla läheisesti vuorovaikutussuhteessa visuaalisten elementtien, kerronnan, dialogin ja ääniefektien kanssa. Tuon vuorovaikutussuhteen monimutkaisuus juontuu erityisesti säveltäjän suosimien lyhyiden musiikillisten solujen joustavuudesta. (Bruce 1985, 36.)

Tuottajat ja studiot vaativat, että elokuvan musiikki rakentuisi selkeän sävelmän ympärille ja elokuvaa olisi täten helppo markkinoida sen avulla (Bruce 1985, 76.) Pitkä melodia oli tyypillinen 1940-luvun Hollywoodin wagneriselle tyylille, mutta juuri samaiseen aikaan elokuvamaailmaan saapunut Herrmann piti sitä liian rajoittavana. Pitkiä melodioita karttaakseen Herrmann suosi musiikissaan pientä nuottien ryhmää rakenteellisena yksikkönä - musiikillista fraasia, joka

¹ Johtoaihe - erityisesti oopperassa käytetty selkeästi tunnistettava melodinen, rytmisen tai soinnullinen aihe, joka viittaa aina tiettyyn henkilöön, tilanteeseen tms. (Sävelten maailma 1994, 128).

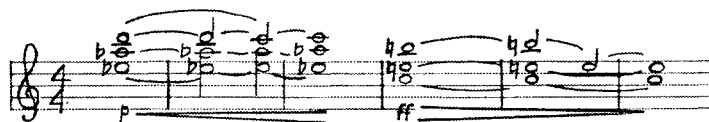
kestää vain kaksi tahtia tai jopa kaksi tai kolme nuottia. Hänestä pitkä melodia oli jäykkä, kun se sidottiin elokuvan dialogiin ja kuvaan. Herrmannin musiikillinen moduuli, solu, jota itse nimitän tässä työssä motiiviksi, on suppea ja sillä ei ole pitkän, ennakoitavissa olevan melodian tarvetta saattaa fraasi päätökseen. (Bruce 1985, 35.)

Yksittäisen musiikillisen vihjeen tasolla motiivi tarjoaa mahdollisuuden vaikutussuhteeseen dialogin, toiminnan ja editoinnin kanssa johtuen sen joustavasta suhteesta kuvaan. Lisäksi motiivi tarjoaa rakenteellisia voimavaroja partituurin orgaaniselle kokonaisuudelle sen mahdollisuuksissa laajentua, varioitua ja kehittyä. Nämä keinot antavat mahdollisuuden luoda narratiivisesti rakenteellisia malleja elokuvalliseen tekstiin. (Bruce 1985, 36.)

Herrmannin musiikki toimii yhdessä toiminnan kanssa tarjoten joskus kommentin. Verrattaessa Herrmannin musiikkia samalta ajalta peräisin olevaan konventionaaliseen musiikkiin huomataan, että alistaessaan musiikilliset rakenteelliset yksiköt kerronnalle Herrmannin musiikista tulee tasavertainen osallistuja juonen kehittelyyn, kun taas pitkän melodian omaavasta konventionaalisesta musiikista tulee vain kohtauksen säestäjä. (Bruce 1985, 41-42.)

Herrmannin johtomotiivin, melodian vastustus ei ollut ehdotonta. *Vertigossa* elokuvan toisella puoliskolla hän toistaa rakkaus-motiivia (ks. Nuottiesimerkki 1. alla) ilman huomattavia variaatioita johtomotiivitekniikan kaltaisesti.

Nuottiesimerkki 1. *Vertigo*: Rakkaus -motiivi. (Bruce 1985, 119.)



Ja esimerkiksi *Citizen Kanessa* (1941) hän yhdistää oman motiivitekniikkansa wagnerisen johtoaihetekniikan mukaelmaan. (Bruce 1985, 42-43.) Herrmannin motiivi- ja johtoaihetekniikkaa ei pidä sekoittaa toisiinsa. Johtoaiheen oleellinen piirre on sen tunnistettavuus jo kuulokuvan avulla. Motiiveja voi tunnistaa

pelkästään analyysin avulla (ks. Nuottiesimerkki 1. edellisellä sivulla). Herrmann kehitti motiivitekniikan, jonka avulla hän pystyi täsmälliseen ilmaisuun. Hän ei siis käyttänyt melodiaa tunteen ilmaisuun vaan affektiivisuus löytyy ennemminkin muualta, esim. motiivien kehittelystä.

3.2.2. Herrmann ja orkestrointi

Herrmann teki kaikki orkestrointinsa itse Hollywood -käytännöstä poiketen. Hänen tapansa käyttää orkesteriväriä oli taitava ja yhtä tärkeää narratiiviselle kontesktille kuin musiikilliset rakenteet. Säntillisillä instrumentaalisilla ja harmonisilla keinoilla Herrmann määritteli kerronnan silmiinpistävän yksityiskohdan, joka saattoi koskea henkilön sisäistä elämää tai maiseman aspektia tai jännityksen mekanismia. (Bruce 1985, 75.)

Hän oli nirso yrityksissään luoda sopivaa orkesteriväriä tiettyyn kerrontaan.

”To orchestrate is like a thumbprint. I can’t understand having someone to do it. It would be like someone putting color to your paintings.”²

Samaan aikaan kun Hollywood -käytäntö suosi sinfoniaorkestereiden käyttöä elokuvasovituksissa, Herrmannin laaja kokemus radiotyössä opetti hänelle laajalti sinfoniaorkesterista eroavan ja usein epäsovinnaisen instrumenttiryhmän vaikuttavuuden yhdistettäessä musiikkia draamaan. Hänen mielestään oli joustamattomuutta tehdä sinfoniaorkesterin käytöstä sääntö, jolla ei oteta huomioon nimenomaisen tarinan vaatimuksia. Tietyn tarinan omalaatuiset vaatimukset olivat tärkeintä. (Bruce 1985, 75-76.) Herrmannin mielestä yhden ainoan huilusoolon, bassorummun sykkeen tai vaskisoitinten vaimean soinnin taitava käyttö on monin verroin tehokkaampi kuin puolensataa täysillä päästelevää muusikkoa (Herrmann 1977). Tehtyään päätöksen siitä, mikä instrumentaatio antaisi sopivan värin, Herrmann oli järkkymätön valinnoistaan. Epätavallisia valintoja kuvastaa esim. hänen instrumentaationsa elokuvaan *Torn Curtain* (1966), jonka orkesteriin kuului 12 huilua, 16 käyrätorvea, yhdeksän

² Orkestraation on kuin sormenjälki. En voi ymmärtää sen teettämistä jolla kulla muulla. Sehän olisi kuin joku lisäisi väriä maalaukseesi.

pasuunaa, kaksi tuubaa, kaksi timpanisektiota, kahdeksan selloa ja kahdeksan kontrabassoa. (Bruce 1985, 76.)

Herrmannille orkesteriväri oli tärkein musiikin elementti. Hän käytti musiikin kulttuurisia koodeja hyväkseen. Tehdessään musiikkia elokuvaan *White Witch Doctor* (1953), jonka tapahtumat sijoittuvat vuosisadan alun Afrikkaan, Herrmann lähestyi sopivan orkesteriväriin kysymystä kahdella tapaa: ensinnäkin käyttämällä pentatonista asteikkoa, joka on ominainen afrikkalaiselle musiikille, ja toiseksi instrumentaation kautta. Hän lisäsi sovinnaiseen orkesteriin kaksi epätavallista soitinta: puisen afrikkalaisen pillin, jonka soi kuin pehmeä piccolo, ja marimban. (Bruce 1985, 95-96.) Yhdistämällä tavallisia ja epätavallisia soittimia Herrmann yritti luoda viidakon äänimaailman (Bruce 1985, 98).

Toinen esimerkkielokuva *Beneath the Twelve Mile Reef* (1953) saatettiin käyttää jo hyväksi laajakangasta, väriä ja stereofonista ääntä. Elokuvan voima onkin visuaalisessa olemuksessa: taivaan ja meren kuvauksessa sekä merielämän vedenalaisissa otoksissa. Herrmann keskittyi mereen päättäessään sopivaa sointiväriä ja rohkaistuneena stereofonisista uutuuksista päätyi laajaan orkesteriin. Hän käytti hyväkseen harpusta tavaksi muodostunutta assosiaatiota veteen vieden sen kliseenä äärimmäisyyksiin - yhdeksän harppua, jolla jokaisella oma erillinen stemma. Noista yhdeksästä harpusta Herrmann tuo esille instrumentin laajan väriskaalan: liukuvaa glissandoa, sointujen ja arpeggioiden näpäytyksiä, glissandoa soitettuna plektralla, ei sormin ja pedaaliefektejä. (Bruce 1985, 99-100.)

Herrmann oli omimmillaan niin luodessaan eksoottisia paikkoja kuin fantasiamaailmoja. Hänen musiikkinsa mustavalkoiseen science fiction -elokuvaan *The Day the Earth Stood Still* (1951) on erittäin tärkeä niin historiallisesti kuin taiteellisestikin. Se on ensimmäinen elokuvan musiikki, joka käytti sähköisiä instrumentteja hyväkseen yhdistäen ne orkesterirakennelmaan eikä vain käyttäen niitä eksoottisena lisävärinä. Herrmann lisäsi orkesteriinsa kaksi thereminiä (matalan ja korkean), sähköviulun, -basson ja -kitaran. (Bruce 1985, 104.)

3.2.3. Jännitteiden luominen

Hitchcockin, joka harvoin käsittelee hahmojen luonteita tai heidän tunteitaan, jännitteiden kuvaajana oli kiinnostunut siitä, miten musiikilla pystyttäisiin tämä jännitteet piilottamaan (Bernard Herrmann 1993). Herrmann ei pystynyt työskentelemään käsikirjoitus pohjalta Hitchcockin elokuvaan musiikkia tehdessään, sillä Hitchcockin elokuvissa ajoitus luo jännitteen. Hitchcockin ja Herrmannin 11-vuotisen yhteistyön aikana Herrmann sävelsi monta upeaa teosta, mm. *Vertigon* (1958) ja *Psychon* (1960). (Bruce 1985, 117.)

Herrmann rakentaa jännitteitä käyttämällä *septimisointua* karakterisesti. Septimisointu luo musiikkiin levottomuutta. Hyvä esimerkki on elokuva *Vertigon* alussa (ks. Nuottiesimerkki 2.), jossa dissonoiva septimi es - d esittelee nousevan ja laskevan sarjan murrettuja sointuja (es-molli ja d-duuri). Tämä häilyvä sointumatto kuvaa hyvin pääosassa olevan henkilön korkeanpaikan kammoa.

Nuottiesimerkki 2. *Vertigo*, Preludi, murretut septimisoinnut. (Bruce 1985, 118.)

Myös samaisen elokuvan rakkaus-motiivin taustalla ovat soinnuissa olevat septimit (ks. Nuottiesimerkki 1., s. 19, ensin es - d, ja sitten c -h). Jännityksen epätydyttävyyden tunne syntyy osaltaan myös septimisointujen toistosta, joka voi ilmetä voimakkaina, aggressiivisina sointuina (ks. Nuottiesimerkki 3.) kuten *Psychon* alussa vastakohtana *Vertigon* alun sointujen toiston pehmeydelle. (Bruce 1985, 118-119.)

Nuottiesimerkki 3. *Psycho*, Preludi, toistuvat septimisoinnut. (Bruce 1985, 119.)

Septimisoinnun dissonoiva olemus luo kuuntelijalle odotuksen siitä, että dissonanssi tulee puretuksi konsonanssiin. Purkauksen viivästyttäminen tai sen kieltäminen voi aiheuttaa epätyytyväisyyden ja levottomuuden tunteita kuulijassa. (Bruce 1985, 121.)

Toinen jännitteen luoja Herrmannin musiikissa on *polytonaalisuus*, dissonanssia asteikon tasolla. Esimerkiksi kohtauksen viimeisen soinnun dissonanssi aiheuttaa odotuksia. Kuulijalle kaikkein äärimmäisimmän epämukavuuden tunteen luo normaalissa tonaalisessa kontekstissa kahden tai useamman erilaisen dissonanssiäänien kalske. Siksi Herrmann säilyttikin bi- ja polytonaalisuuden käytön kertomuksen äärimmäisen sietämättömiin jännitekohtiin. Hän käyttää pidennettyjä dissonanssijaksoja luodakseen pitkäaikaista levottomuutta ja jännitystä. Kaikkein pisimmälle viedyt esimerkit ovat *Psychossa*, jossa dissonanssi assosioituu erityisesti Norman Batesin mielenhäiriöön. (Bruce 1985, 122-123.)

Toinen poikkeamisen tapa normaalista diatonisesta rakennelmasta on *kromatiikka*, vaikka se ei olekaan yhtä hämmästyttävä efektinä kuin bi- tai polytonaalisuus. Kromatiikka on kuitenkin tehokas strategia Herrmannin käsissä hänen luodessaan musiikillista jännitystä. (Bruce 1985, 124.) *Vertigon* loppupuolella olevassa kliimaksin hakuisessa jaksossa, missä päähenkilölle asiat alkavat selvitä, on käytetty kromaattisesti nousevaa sekvenssiä (ks. Nuottiesimerkki 4.).

Nuottiesimerkki 4. *Vertigo*, kromaattinen nousu. (Bruce 1985, 126.)

Seuraava tärkeä väline, jota Herrmann käytti erityisesti Hitchcockin elokuvissaan, on lisä harmonisiin strategioihin. Tämä väline on selvästi rytmisen elementti, *ostinato*, joka on toistuva usein samassa äänialassa ja saattaa olla jopa samasta äänestä muodostuva rytmisen kulku. Herrmann suosii ostinaton säännöllistä artikulaatiota paikoissa, joissa jännityksen rakentaminen täytyy tapahtua dialogia

vailla olevissa kohtauksissa. Hyvä esimerkki siitä on kohta *Psychosta*, jossa Norman Bates vakoilee riisuutuvaa Marionia tirkistysreikästä. Jaksoa säestää viulujen ostinato ja alttoviulujen, myöhemmin sellojen ja kontrabassojen soittama kromaattinen laskeva kulku (ks. Nuottiesimerkki 5). (Bruce 1985, 133-134.)

Nuottiesimerkki 5. *Psycho*, tirkistysreikä. (Bruce 1985, 134.)

Tarvitessaan maksimaalista vaikutusta Herrmann usein käyttää useita tai kaikkia jännityksen luovia keinojaan. Esimerkkitapauksena olkoon kohta elokuvasta *Marnie* (1964), jossa kleptomaniasta kärsivä päähenkilö pääsee tilansa taustoihin kiinni. Koputus ikkunaan on laukaissut päähenkilölle painajaisia, joten siitä lähdetään liikkeelle. Koputuksen rytmi tulee jousien ostinaton aiheeksi. Ostinaton pizzicato soinnut ovat dissonoivia koostuen augmentoiduista kolmisoinnuista. Välillä ne muodostavat pitkän kromaattisen nousun liikkuen puolisävelaskelta joka toinen tahti ylöspäin. Ostinatoa vastaan puupuhaltimet ja vasket soittavat bitonaalisien sointujen jaksoja. Kaikkia näitä keinojen vaikutusta tehostaa keskeytymätön crescendo. (Bruce 1985, 135.)

3.2.4. Herrmannin musiikin vaikuttavuuden perusta

“What may be called Herrmann’s suspense sound for Hightcock’s films employs deviations, some slight and momentary, others radical and prolonged, from conventional harmonic and rhythmic progression. This denial or delay of the expected is the source of the affective power of these scores.”³ (Bruce 1985, 137.)

Se, mihin Brucen analysoimat jännitteen luoajat (septimisointu, polytonaalisuus, dissonanssit, kromatiikka ja ostinato) yhdessä viittaavat, on tonaalisen keskuksen

³ Se, mitä kutsutaan Herrmannin jännityssoundiksi Hightcockin ohjaamissa elokuvissa, käsittää poikkeamia - jotkut pieniä ja hetkellisiä, toiset radikaaleja ja pitkitettyjä - sovinnaisesta harmonian ja rytmin kehittymisestä. Tämä odotetun kieltäminen tai viivästyminen on näiden partituurien affektiivisen voiman lähde.

puuttuminen tai sen aseman heikentäminen. Tämä tullaan huomaamaan myös Linkolan musiikissa jatkuvana moduloivuutena ja sointujen väripalettisena käyttönä. Herrmann purkaa septimisoinnut yleensä vaivihkaa, epätydyttävästi tai häivyttää ne dynamiikan avulla, esim. *Vertigo* -elokuvan alkusoitossa ns. rakkaus -motiivin aika-arvoiltaan pitkät septimisoinnut (ks. Nuottiesimerkki 1., s. 19). Septimisointujen purkamattomuus tai epätydyttävä purkaminen aiheuttavat katselijalle alitajuisen odotuksen tunteen, joka ennakkointien epäonnistuessa saa affektiivista intensiteettiä.

Länsimaisessa musiikissa äärimmäisten tunteiden tulkki kromatiikka edustaa poikkeamaa tavallisesta diatonisesta sävellajista. Se ei ole ainoastaan melodinen ilmiö, vaan myös harmoninen. Sellaisena kromatiikka pystyy herättämään affektiivis-esteettisen kokemuksen viivyttämällä tai muuttamalla odotettua diatonista sävelkulkua, joka on tonaalisen harmonian normien mukainen, ja koska se on taipuvainen luomaan monimielisyyttä ja epävarmuutta harmoniseen suuntaan. (Meyer 1979, 220.)

Dissonanssin rooli affektin luojana tai tunnetilojen kuvaajana on silminnähtävä. Konsonanssi ja dissonanssi eivät ole ensisijaisesti vain akustisia ilmiöitä, vaan ne ovat mentaalisia ilmiöitä, ja sellaisina niiden määrittely on riippuvainen ihmisen kontekstiriippuvaisen hahmottamisen määrittävistä psykologisista laeista ja opituista reaktiomalleista. Se, miten äänet toimivat yhteen, on kuuntelijalle opittu reaktio ja konteksti, missä intervalli ilmenee, vaikuttavat siihen, kuinka ne kuullaan. Konsonanssi muodostaa vakaan, täydellisen olemuksen, kun taas dissonanssi muodostaa vähemmän vakaan, vähemmän tyydyttävän, mutta silti tarpeellisen hahmon. Konsonanssi välittää normaaliuden ja rauhan kuvan, dissonanssi epäsäännöllisyyden ja häiriön. Lyhyesti ilmaistuna dissonanssi on tendenssi. Siksi ei ole vaikeaa nähdä, miten se saa affektiivisen voimansa. Dissonanssi on poikkeus, joka viivyttää odotetun normin eli musiikilliseen kontekstiin sopivan konsonanssin tuloa. (Meyer 1979, 229-232.)

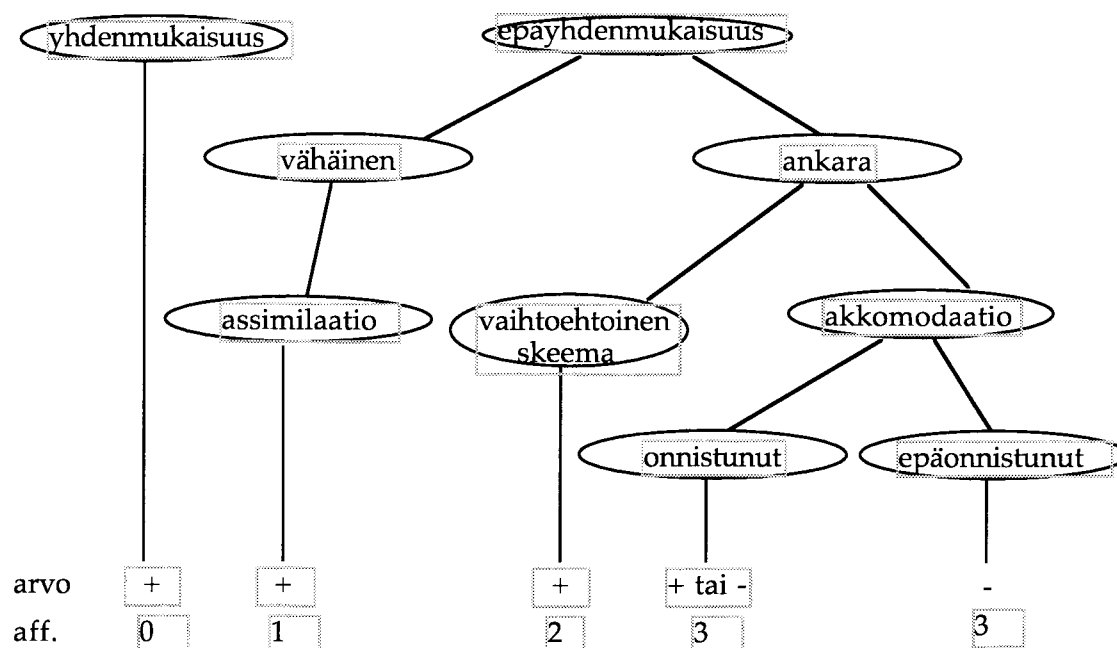
Tunne herää, kun dissonanssin eteneminen konsonanssiin - sen tendenssi estetään. Tendenssit eivät vain lakkaa olemasta: ne ratkaistaan, ne päätetään. Tietoisia ja tiedostamattomia tendenssejä usein nimitetään odotuksiksi. Jos siis laajassa mielessä tendenssit ovat odotettuja mallireaktioita (sisältäen niin

tiedostamattoman kuin tietoisien ennakkoinnin), niin ei ole vaikeaa nähdä, kuinka implikaatioiden herättäminen on musiikille mahdollista. (Meyer 1979, 22-25.)

Kun musiikki siis eroaa kuulijan odotuksista, ero tuottaa tunnekokemuksia. Mielen ja musiikin rakenne on erilainen. Mikä tarkoittaa sitä, että eri kuulijat ymmärtävät kuulemansa erilailla. Kuuntelu aktivoi skeemoja, jotka ovat oletuksia tulevasta niin musiikin sisäisen rakenteen tasolla kuin sen suhteesta muihin kappaleisiin. Jotta odotukset toteutuisivat, täytyy musiikin sopia aktivoituneeseen skeemaan. Skeemat eivät ole kokemuksen suoria kopiota vaan ympäristön säännöllisyyksien abstrakteja esityksiä. Ne organisoivat ja tulkitsevat maailmaamme. Skeemat kehittyvät kokemusten kautta. (Gaver & Mandler 1987, 264-266.)

Jos odotukset eivät toteudu, seuraa mentaalista prosessointia esim. akkomodaation (mukautuminen) tai assimilaation (kaltaistuminen, yhtäläistyminen) muodossa (Gaver & Mandler 1987, 267-270). Allaoleva kaavio 2. kuvaa odotuksiin suhteutettuja erilaisia ratkaisumalleja ja niiden arvostusta ja affektiivista intensiteettiä sekä niiden suhdetta toisiinsa.

Kaavio 2. Odotuksia seuraavia mentaalisia prosesseja. (Gaver & Mandler 1987, 268.)



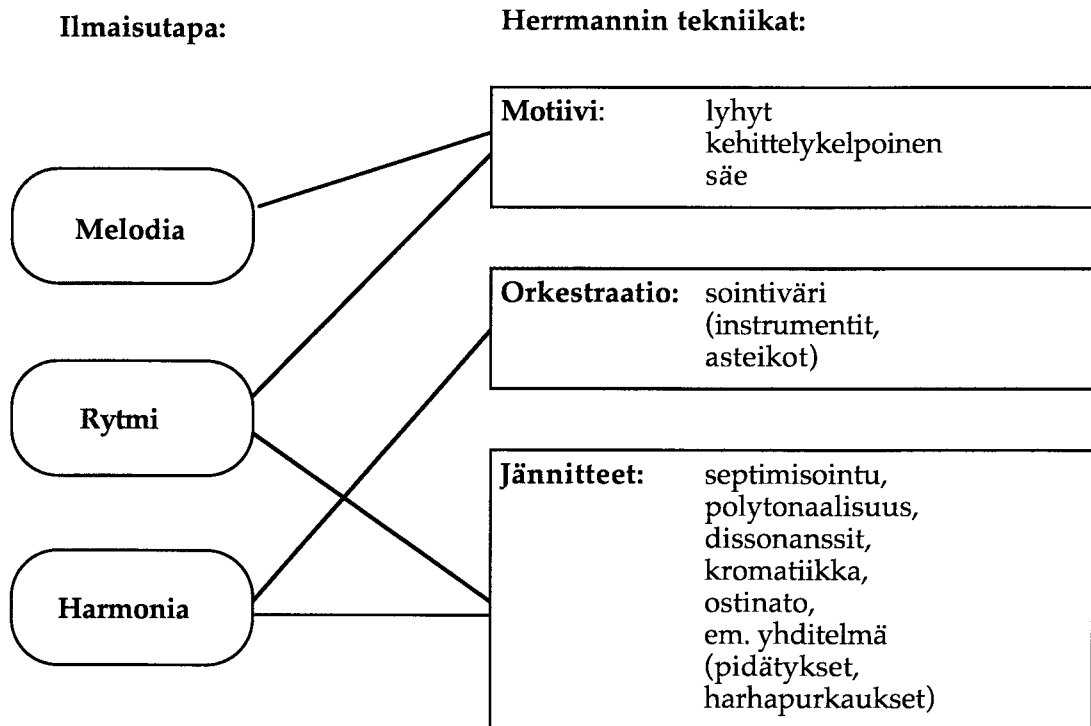
Kaaviossa tehdään ensin jako yhdenmukaisuuden ja epäyhdenmukaisuuden välillä suhteutettuna odotettuun ja tapahtuneeseen. Yhdenmukaisuus tarkoittaa sitä, että odotettu tapahtui. Se koetaan positiivisena, mutta sen affektiivinen intensiteetti on olematon. Pitkään jatkuvana yhdenmukaisuus saatetaan kokea mielenkiinnottomana, jopa negatiivisena kokemuksena. Epäyhdenmukaisuuden kokeminen tarkoittaa sitä, että odotettu tapahtui osittain tai ei tapahtunut ollenkaan eli epäyhdenmukaisuus oli joko vähäistä tai ankaraa. Vähäinen epäyhdenmukaisuus (eli odotettu tapahtui osittain) johtaa assimilaatioon. Se koetaan positiiviseksi ja on affektiiviselta intensiteetiltään korkeampi kuin pelkkä yhdenmukaisuus. Ankaran epäyhdenmukaisuuden ollessa kyseessä tapahtuneen selittämiseen käytetään joko vaihtoehtoista skeemaa tai akkomodoitumista. Vaihtoehtoinen skeema on aikaisempien vaihtoehtojen tapaan positiivinen, mutta affektiiviselta intensiteetiltään niitä korkeampi. Akkomodaatio voi joko onnistua tai epäonnistua. Se on affektiiviselta intensiteetiltään korkein muihin verrattuna. Onnistunut akkomodaatio koetaan joko negatiivisena tai positiivisena, epäonnistunut akkomodaatio taas vain negatiivisena.

Odotuksia luodaan koko ajan. Kaavion mallintama prosessi on siis koko ajan käynnissä elokuvaa niin katseltaessa kuin kuunneltaessakin. Elokuvamusiikin tuottamat odotukset ovat aina sidoksissa kuvalliseen kerrontaan, joten ehkä ennemmin voisikin puhua audiovisuaalisesta prosessoinnista. Sillä elokuvaa seurattaessa on hyvin vaikea erotella toisistaan visuaalisia ja auditiivisiä viiheitä. Odotuksia muodostetaan kummastakin osapuolesta ja ne saattavat olla hyvinkin toisiinsa kietoutuneita.

3.3. Yhteenveto

Seuraavaksi esitän kaavion muodossa tulevassa Herrmann - Lumikuningatar - vertailussa käytettävät ”työkalut” eli elokuvamusiikilliset tehokeinot. Samalla olen yrittänyt selkeyttää niiden ilmaisutapaa ja sisältöä.

Kaavio 3. Herrmannin elokuvamusiikilliset keinot.



On myös oleellista tehdä ero Herrmannin saavutusten ja Herrmannin aikana vallitsevien suuntausten välillä. Ero käy ilmi kokoamastani taulukosta.

Taulukko 1. Herrmannin saavutukset suhteutettuna vallitseviin suuntauksiin.

<u>Vallitseva tilanne:</u>	<u>Herrmann:</u>
johtoaihe	motiivi
pitkä symmetrinen melodia	motiivi
	-> käytti joskus melodiaa ja johtoaihetta yhdistettynä omaan tekniikkaansa
elokuvamusiikki ei saa kuulua	elokuvamusiikki samanarvoinen, muiden ilmaisutapojen rinnalla
mikkihiireily	itsenäinen ilmaisutapa

4. Herrmannin ja Linkolan elokuvamusiikilliset keinot

Tässä luvussa nostan esiin Lumikuningatar -elokuvassa käytettyjä ja toistettuja musiikillisia aiheita audiovisuaalisen analyysini avulla ja vertailen niitä Brucen analysoimiin elokuvamusiikillisiin tehokeinoihin.

4.1 . Audiovisuaalinen analyysi

Analyysissä (ks. Liite 4., s. 57) olen eritellyt elokuvan neljään eri sektioon: visuaaliseen, narratiiviseen, dialogiin pohjautuvaan ja musiikilliseen sektioon. Jokaisella sektioilla mielestäni on oma erityinen tapansa ilmaista asioita.

Visuaalisen sektorin ilmaisuvoima piilee leikkauksissa, kuvakulmissa, kameratyöskentelyssä, lavastuksessa, maskeerauksessa, puvustuksessa, väreissä ja valossa sekä varjoissa, ns. muotokielessä. Kuvavirtaa ei voida pilkkoa kuvaruuduiksi tai kuvaruutuja edelleen pienemmiksi osiksi tekemättä väkivaltaa elokuvan kerronnalle tai sen merkityksille (Sihvonen 1990, 203). Analyysini still-kuvat eivät todellakaan välitä sitä kuvien ketjua, mikä on elokuvan oleellisin muista taiteista erottava piirre. Mutta kuvatakseni jollain tavalla elokuvan visuaalista antia päädyin pieniin still-kuviin, sillä sanotaanhan, että yksi kuva kertoo enemmän kuin tuhat sanaa. Kuvien poimintaan olen käyttänyt juonellisia perusteita pohjautuen Johanna Viitasen jaotteluun Lumikuningatar -elokuvan osista (ks. Liite 2., s. 55).

Kun puhumme narratiivisuudesta inhimillisen tajunnan perimmäisenä maailman mieltämisen tapana, ymmärrämme termin viittaavan todellisuuden kokemiseen peräkkäisyys - ja syysuhdeperiaatteella: irrallisista hetkistä ja kokemuksista syntyy syystä seuraukseen ajassa etenevä jatkumo (Hietala 1993, 82-83). Näin ollen ymmärtääksemme kuvavirtaa ja siihen liittyviä muita аспектеja on syy-seuraussuhteen tekevä narratiivinen sektio oleellinen. Narratologia jakaa kertomuksen kahteen tasoon, tarinaan ja diskurssiin. Hyvin karkeasti määritellen diskurssi tarkoittaa kertomuksen ilmiänsua, kun taas tarina on ns. kertova kokonaisuus, jonka vastaanottaja hahmottaa mielessään diskurssien antamien

vihjeiden perusteella. (Hietala 1993, 83.) Tässä narratiivinen sektio toimii diskurssin tavoin antaen sen lukijalle vihjeitä tarinasta.

Elokuvan äänimaailmaan kuuluvat puhe, musiikki, tehosteet ja hiljaisuus. Analyysissä olen erottanut dialogin muusta äänimaailmasta sen primaarisuuden vuoksi. Dialogi on se äänimaailman asia, johon ensimmäisenä kiinnitämme huomion.

Sound is the vehicle of language, and spoken sentence makes the ear work very quickly (Chion 1994, 10).¹

Sound in film is voco- and verbocentric, above all, because human beings in their habitual behavior are as well. When in any given sound environment you hear voices, those voices capture and focus your attention before any other sound. (Chion 1994, 6.)²

Musiikilliseen sektioon sisältyy siis muu äänimaailma dialogia lukuunottamatta eli musiikki, tehosteet ja hiljaisuus. Tehosteiksi olen luokitellut kaikki ne äänet, jotka eivät kuulu Linkolan Lumikuningatar-sarjaan. Niihin en ole paneutunut sen tarkemmin kuin luetteloimalla ne. Sillä ääniefektit esiintyvät yleensä diegeettisissä yhteyksissä (Alitalo 1985, 66). Eli tehosteet ja myöskin dialogi ovat enemmän sidottuja visuaaliseen ja narratiiviseen kerrontaan kuin musiikki.

Audiovisuaalisen analyysin tein seuraavasti: Ensin tutustuin Lumikuningattaren musiikkiin kuuntelemalla em. äänitettä ja seuraamalla musiikkia partituurista - saaden näin sekä auditiivisen että visuaalisen muistikuvan. Itse elokuva olin nähnyt vain kerran tätä ennen. Katsoin elokuvan uudestaan nauhoittamaltani videolta. Video on merkittävä apuväline tutkittaessa elokuvia. Se mahdollistaa lähiluvun ja poistaa turvautumisen muistikuviin. (Alitalo 1986, 82.) Katsellessani videota äänitin samalla elokuvan ääniraidan erilliselle c-kasetille. Luin sadun saadakseni käsityksen, mitä muutoksia elokuvassa oli tehty sadun suhteen ja millaisia painotuksia tapahtumien suhteen siinä oli. Seuraavalla katselukerralla kaappasin nauhoitetusta elokuvasta still-kuvia tietokoneen ohjelman avulla. Ohjeellisena karttana käytin Johanna Viitasen hahmottelemaa juonen kulkua (ks. Liite 2., s. 55). Pienensin niitä sopivamman kokoisiksi kuvankäsittelyohjelmassa.

¹ Ääni on kielen työkalu ja puhuttu lause saa korvan toimimaan erittäin nopeasti.

² Ennen kaikkea ääni elokuvassa on vokaali - ja verbaalikeskinen, sillä sitä ihminenkin tavanomaisine käytöksineen on. Kun missä tahansa annetussa ääniympäristössä kuulet ihmisääniä, ne äänet kaappaavat ja keskittävät huomiokykyä ennen mitään muuta ääntä.

Nauhoittamaltani ääniraidalta kopion dialogin. Seuraavaksi kuuntelin samaiselta nauhalta muuta äänimaailmaa etsien musiikissa käytettyjä kohtia nuotinnoksesta. Varmistin, että olin saanut kaiken oleellisen paperille yhdellä ääninauhan lisäkuuntelukerralla. Lopuksi katsoin elokuvan tekemäni analyysiä selaillen, ja tein tarvittavat korjaukset.

Toimimalla em. tavalla yhdistin sekä Michel Chionin ideoimaa analyysimallia että Fred Karlinin ajatuksia. Chionin analyysimallin mukaiseen työskentelyyn kuuluu äänen ja kuvan erillinen tutkiminen ennen niiden yhteistyöhön tutustumista (Chion 1994, 187). Chion oli teettänyt oppilaillaan audiovisuaalisen analyysin Fellinin *La Dolce Vita* (1960) -elokuvan segmentistä. Hän oli näyttänyt oppilailleen segmentin viisi kertaa: kaksi kertaa normaalisti, kerran ilman ääntä, kerran ilman kuvaa ja lopuksi kerran normaalisti. Sen jälkeen oppilailla oli kaksi tuntia aikaa kirjoittaa audiovisuaalinen analyysi muistiinpanojensa mukaan. (Chion 1994, 192-193.)

Fred Karlin kirjassaan "Listening to Movies" esittää oman analysoimistavan, jonka mukaan tulisi toimia seuraavasti: ensin tulisi hankkia soundtrack ja kuunnella se niin, että se tulee tutuksi. Sitten hankkia elokuva ja ensimmäisellä katselukerralla tulisi keskittyä yhteen asiaan, esim. musiikin tyyliin. Toisella katselukerralla tulisi kiinnittää huomio musiikin heijastamaan emootioiden määrään miettien samalla musiikin funktiota elokuvassa. Kolmannella katselukerralla tulisi keskittyä ainoastaan melodioihin ja motiiveihin. Lopuksi viimeisellä katselukerralla elokuva tulisi katsoa ilman mihinkään keskittymistä miettien samalla, kuinka hyvin musiikki palveli elokuva tarpeita. (Karlin 1994, 84.)

Karlin opettaa analysoimistavallaan kuuntelemaan, mutta itse analyysin teko jää vähemmälle. Hän myöskään ei huomioi kuvaa tai kuvan ja äänen yhteistyötä. Ennemminkin voisi sanoa, että Karlinin ajatusten taustalla on ajatus musiikin liittämisen kuvaan toisin kuin Chion, joka miettii ja teoretisoi kirjassaan käsitteitä pääsemättä teoretisoimaan tai kuvailemaan itse analyysimallia. Silti Chionin ajatukset analyysista ovat kattavampia. Analyysimalli yhdistää kuvan ja äänen

sekä puhuu niiden yhteistyöstä. Yhdyn Chionin mielipiteeseen siinä, että audiovisuaalinen analyysi on kuvaileva analyysi (Chion 1994, 197).

Oma analyysini on siis yhdistelmä Karlinin ja Chionin ajatuksista. Etsin analyysikeinoa, joka huomioi musiikin ja kuvan yhteistyön. Tämä työ ei ole kuitenkaan puhtaasti audiovisuaalinen analyysi vaan painottuu audiovisuaalisen analyysin avulla löydettyihin elokuvassa toistuviin musiikillisiin ideoihin. Audiovisuaalista analyysikeinoa etsiessäni kompastuin elokuvalle tyypillisiin tehokeinoihin kameratyöhön (eri otoksiin, esim. lähikuva, erikoislähikuva jne.) ja leikkaukseen sekä niiden huomioimiseen. Ennenkuin ratkaisen niiden esittämisen ongelman on kehittelemäni analyysini vielä puutteellinen.

4.2. Linkolan Lumikuningatar -sarjan osien esiintyminen Lumikuningatar -elokuvassa

Linkolan tyyli on impressionistista. Se ilmenee sointujen purkamattomuutena sekä sointivärien kuulautena ja kirkkautena. Linkola käyttää pianoa harpun ja lyömäsoittimien ohella orkesterisoittimena. Hänen tyyliinsä on myös uusklassista siinä mielessä, että hänen musiikkinsa modernista sävelkielestä löytyy myös melodioita. Paikoitellen ilmenevä rytmien hakkaavuus, korostuneisuus tuo mieleen Stravinskin sävelkielen. Lumikuningattaren musiikki toimii kahdella tasolla: lineaarisesti ja vertikaalisesti. Lineaarisuuden musiikkiin tuo jo mainitut melodia ja rytmikkyys. Vertikaalisuus korostuu paksussa soinnutuksessa sekä sointiväreissä ja muussa orkestroinnissa.

Elokuvassa käytetyt osat ovat aakkosjärjestyksessä seuraavat : Avaruus, Jäätikkö, Kertun matka, Kerttu ja Kai, Kuulas, Linna I, Lumikuningatar kuolee, Lumikuningatar tanssii, Lumikuningatar tulee, Lumikuningattaren voima, Loppukarnevaali, Metsä, Narri, Noidan puutarha, Pohjoista kohti, Rosvojen laulu, Ruusun henget, Soittorasian lumous, Valon ja Pimeyden taistelu ja Velho. Sarjan 25 osasta on siis käytetty 20 osaa (ks. Liite 1., s. 55). Osia on käytetty eri tavoin.

Kerran paikan tai henkilön ilmaisemiseen on käytetty seuraavia Lumikuningatar-sarjan osia audiovisuaalisen analyysin mukaan (Taulukossa 2. ja 3. olevilla kohdilla viitataan audiovisuaalisessa analyysissä narratiivisen sektion kohdalla olevaa juoksevaa numerointia):

Taulukko 2. Kerran esiintyvät Lumikuningatar -sarjan osat elokuvassa Lumikuningatar audiovisuaalisen analyysin mukaan.

Sarjan osa:	Kohta:
Avaruus	1 - 2
Linna	66 - 69
Loppukarnevaali	109
Lumikuningatar kuolee	105 - 106
Lumikuningatar tanssii	6 - 9
Metsä	56
Narri	57
Pohjoista kohti	70
Rosvojen laulu	77 - 78
Ruusun henget	45

Toistuvasti esiintyvillä sarjan osilla on tietty yhteys joko visuaaliseen tai narratiiviseen materiaaliin (Taulukossa 3. esiintyvät yhteiset tekijät kuvaavat karkeasti audiovisuaalisessa analyysissä esiintyvien kohtien narratiivisesti tai visuaalisesti yhdistävää ainesta):

Taulukko 3. Useita kertoja esiintyvät Lumikuningatar -sarjan osat elokuvassa Lumikuningatar audiovisuaalisen analyysin mukaan ja kohtia yhdistävä tekijä.

Sarjan osa:	Kohdat:	Yhteinen tekijä:
Jäätikkö	33, 54 - 55, 84 - 85	Lumikuningattaren valtakunta
Kerttu ja Kai	3 - 4, 26, 44, 81, 108	Kerttu ja Kai rannalla
Kertun matka	15 - 24, 83 - 84	Matkalla vaaraan
Kuulas	11 - 13, 62 - 64, 94, 110 - 111	Kain etsintä
Lumikuningatar tulee	5, 50, 52, 91	Uhkaava pahuus
Lumikuningattaren voima	95, 101	Lumikuningattaren toimet
Noidan puutarha	47, 60, 100	Salaa liikkuminen
Soittorasian lumous	25 - 28, 30, 36 - 37, 41 - 42	Noidan pahat aiheet
Valon ja pimeyden taistelu	74, 95, 102	Taistelukohtaukset

Jäätikkö, Kerttu ja Kai, Lumikuningattaren voima ja Soittorasian lumous -osien kohdilla on kaikilla oma samankaltainen visuaalinen materiaali, paitsi Kerttu ja Kai -osalla kohdassa 44, jossa musiikki soi vain yhden fraasin ja näkyvää visuaalista viittausta ei ole, mutta narratiivisesta näkökulmasta voisi olettaa samaisen visuaalisen materiaalin esiintyneen Kertun näkemässä unessa, jota siis ei näytetä elokuvan katsojalle. Muiden osien yhteydet ovat narratiivisella tasolla.

Ainoa osa, jonka käsittely poikkeaa toisista, on Velho, joka on fragmentoitu itsenäiseksi lyhyemmiksi osiksi. Yhdeksässä eri elokuvan kohdassa (kohdat 31, 35, 39-40, 58, 61, 73, 78, 80, 90) on käytetty eri kohtia Velho -osasta. Tahtien 29-39 ja tahtien 45-46 (ks. Nuottiesimerkki 6.) välejä käytetään useammin kuin muita katkottuja osia. Jälkimmäinen niistä käyttäytyy ääniefektin tapaan ilmaisten Kertun pelästymistä kohdissa 40 ja 61.

Nuottiesimerkki 6. Velho -osa, tahdit 45-46.

4.3 Elokuvamusiikilliset tehokeinot Lumikuningatar -elokuvassa

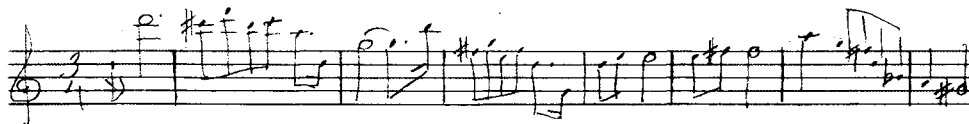
Kerrataan Herrmannin käyttämät tehokeinot: lyhyet motiivit pitkien melodioiden sijaan, tarinaa tukeva orkestrointi ja jännityselementit (septimisointu, polytonaalisuus, dissonanssit, kromatiikka ja ostinato). Näiden musiikkiaineuksen käytöstä on seuraavia etuja: musiikki on epäsymmetristä, joten se on notkea eli sulautuu muutoksiin. Melodian ollessaan ennemminkin lyhyt motiivi on sen kehittäminen ja muotoileminen helpompaa. Harmonia on rikkaampaa, ja eriytyminen dissonanssin ja konsonanssin välillä on selkeämpää. Laajempi instrumentaation vaihtelu tekee mahdolliseksi suuremmat vastakohdat. Kaikki tämä johtaa uusiin tempoihin ja dynamiikkoihin. (Eisler 1977.)

4.3.1. Lumikuningattaren melodiset lähtökohdat

Kun tarkastelemme usein toistuvien Lumikuningatar -sarjan osien sisältöä melodisesta näkökulmasta, mitä huomaamme? Musiikki koostuu pääasiallisesti melodioista. Tässä mielessä Linkola toimii epäherrmannmaisesti ja nojautuu Hollywoodin kulta-ajan sävellysmetodeihin. Melodiat ovat selkeitä ja symmetrisiä. Poikkeuksena voi mainita, esim. Lumikuningatar tulee -osan, jossa melodia toimii enemmänkin harmoniana, koska se on aika-arvoiltaan hidas ja jännitteitä aikaansaavat lyhyet rytmiset ja harmoniset motiivit näin ollen korostuvat.

Elokuvassa käytettyä musiikkia leimaa kaksi kantavaa johtoiheen omaisesti käytettyä teemaa. Kerttu ja Kai -osan melodiaa (ks. Nuottiesimerkki 7.) voi kutsua rakkausteemaksi, sillä se viittaa niin visuaalisesti kuin elokuvan alussa myös narratiivisesti Kertun ja Kain onnen päiviin hiekkarannalla. Rakkausteema soitetaan pianolla, jota ainoastaan jousisto säestää. Ainoan poikkeuksen tästä muodostaa kohta 26, jossa se on kiinteä osa Soittorasia -osaa ja soitetaan tällöin oboella.

Nuottiesimerkki 7. Kerttu ja Kai, rakkausteema, tahdit 1-8.



Musiikissa esiintyvä toinen kantava teema on Lumikuningattaren teema (ks. Nuottiesimerkki 8.). Tämä teema soi heti alun prologin taustalla käytetyssä Avaruus -osassa. Teema soitetaan Avaruus -osassa englannintorvella.

Nuottiesimerkki 8. Lumikuningatar -teema Avaruus -osassa, tahdit 6-14.



Rakkausteemaa kompleksisempi Lumikuningatar -teema esiintyy seuraavissa osissa joko sellaisenaan tai muunneltuna: Jäätikkö, Lumikuningatar kuolee,

Lumikuningatar tanssii, Lumikuningattaren voima, Valon ja Pimeyden taistelu ja Velho. Liitteeseen 3. (ks. s. 56) olen nuotintanut Lumikuningatar -teeman esiintymisen seuraavasti (Taulukossa 4. esiintyvät tahtinumerot viittaavat Lumikuningatar -sarjan nuotinnoksen tahtinumeroihin):

Taulukko 4. Lumikuningatar -teema eri Lumikuningatar -sarjan osissa.

Osa:	Tahdit:	Soittava soitin (kaksintava soitin):
1. Avaruus	6 - 14	englannintorvi
2. Jäätikkö	9 - 20	oboe
3. Lumikuningatar tanssii	29 - 37	englannintorvi
4. Lumikuningatar tanssii	37 - 45	huilu
5. Lumikuningatar tanssii	116 - 124	trumpetti (käyrätorvi, pasuuna, viulut)
6. Lumikuningattaren voima	16 - 22	huilu (pasuuna, tubula bells, piano)
7. Valon ja pimeyden taistelu	87 - 100	oboe (huilu, klarinetti, trumpetti, käyrätorvi, piano, viulut)
8. Velho	48 - 62	trumpetti
9. Lumikuningatar kuolee	21 - 32	viulut alttoviulu mukaan lukien

Liitteen 3. ensimmäinen ja ylläolevassa taulukossa numerolla 1. oleva Avaruus - osassa esiintyvä teema (= Nuottiesimerkki 8., s. 35) toimii vertailukohteena muille teemoille, kuten asetelustakin voi havaita. 3. nuotinnus (osasta Lumikuningatar tanssii) teemasta on melkein identtinen. Siinä on vain pieniä rytmisiä poikkeavuuksia. Muut nuotinnatut teemat poikkeavat intervaleiltaan, rytmeiltään jne. Karakteristista Lumikuningatar -teemalle onkin tietty melodian hahmo ja sen alku: Teeman alussa on pitkä sävel, puolisävelaskelta alempana oleva sävel ja hyppy alas, joka voi olla joko kvintti tai seksti. Sitten seuraa tauko tai pieni hengähdys. Seuraava pitkä sävel on kokosävelaskelleen päässä ensimmäisestä nuotista, ja seuraava nuotti taas puolisävelaskelta edeltävästä. Ennen hyppeä edetään astettain alas. Tämä karakterinen alku esiintyy nuotinnokseni (ks. Liite 3., s. 56) seitsemän ensimmäisen esimerkin alussa. Nuotinnoksen kohtien 8. ja 9. yhtenäisyyttä Lumikuningatar -teemaan on vaikeampi osoittaa nuottikuvalla. Niiden samankaltaisuus teeman kanssa tulee enemmänkin kuulokuvasta, johon en tässä mene sen tarkemmin.

Haastattelussaan Linkola tunnustaa:

”Tässä on melodisia samalaisia lähtökohtia. Ne on tietoisesti valittu. Semmosia tiettyjä melodiapätkiä, jotka muistuttaa jotain samaa.”(Linkolan haastattelu)

Lumikuningatar -teeman varioinnin lisäksi on havaittavissa temaattista työskentelyä. Melodioista on irrotettu motiiveja, joita on käytetty muissa osissa

materiaalina. Rakkausteeman (ks. Nuottiesimerkki 7, s. 35) löytyy varioituneena Loppukarnevaali -osasta huilulla soitettuna, Nuottiesimerkki 9. Loppukarnevaali, tahdit 9-12.

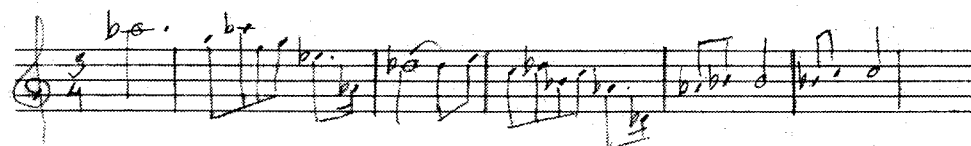


Linna I -osasta trumpetilla soitettuna Nuottiesimerkki 10. Linna I, tahdit 17-20.



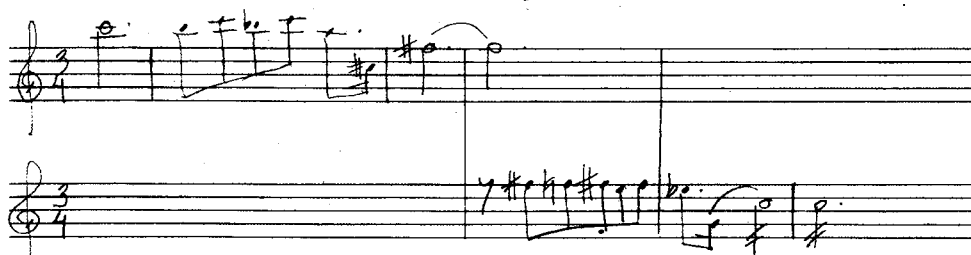
ja Soittorasian lumous -osasta, jossa se esiintyy ensin moduloituna oboella soitettuna (audiovisuaalisen analyysin kohta 26)

Nuottiesimerkki 11. Soittorasian lumous, tahdit 14-19.



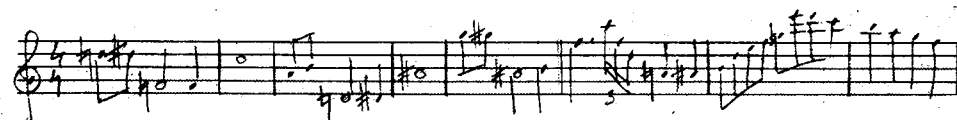
sekä myöhemmin pelkkänä motiivin pätkänä huilulla, klarinetilla, trumpetilla, pianolla ja xylofonilla soitettuna (ks. Nuottiesimerkki 12.).

Nuottiesimerkki 12. Soittorasian lumous, tahdit 34-39.

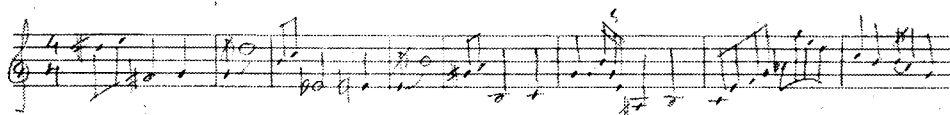


Narri -osan melodian (ks. Nuottiesimerkki 13.) motiiveja voi löytää Linna I - osasta (ks. Nuottiesimerkki 14.). Narri -osassa melodia soitetaan harpun säestäessä huilulla. Linna I-osassa Narrin melodian motiiveja esittelevät yhdessä oboe ja klarinetti.

Nuottiesimerkki 13. Narri, tahdit 1-8.



Nuottiesimerkki 14. Linna, tahdit 1-6.



Narri -osan aloittava melodia voi mahdollisesti perustua Lumikuningatar - teemaan, sillä jos unohdetaan rytmi, niin melodian liike on alussa sama (puolisävelaskeleen liike - tosin ylös - jota seuraa sekstin laajuinen hyppy alas), mutta siihen samankaltaisuudet loppuvatkin (vrt. Nuottiesimerkki 8.:a ja Nuottiesimerkki 13.:a). Kuten ohimennen tuli mainittua Linna I -osassa melodista materiaalia on myös rakkausteemasta. Merkille pantavaa kuitenkin on näissä kolmessa (Narri, Kerttu ja Kai ja Linna I) osassa on tempojen erilaisuus, joka tekee niistä itsenäisiä yhteisistä melodisista lähtökohdista huolimatta.

Linkola on siis luonut melodioita, joilla on samalaisia lähtökohtia. Jo pintapuolinen tarkastelu tuo esille melodioiden yhteneväisyyden. Jos Linkolan toimia verrataan Herrmannin musiikillisiin keinoihin, huomataan, että Linkola on itseasiassa toiminut Herrmannin periaatteiden mukaisesti ja myös niitä vastaan. Lumikuningatar -elokuvassa esiintyy selkeitä, symmetrisiä melodioita, jotka ovat vastoin Herrmannin ajatuksia mm. musiikillisesta juonenkehittelystä, mutta luodessaan melodiat samoista lähtökohdista Linkola on noudattanut Herrmannin ideaa motiivin rakenteellisista voimavaroista eli sen mahdollisuuksissa laajentua, varioitua ja kehittyä.

4.3.2. Lumikuningattaren sointiväri

Lumikuningattaren musiikin tulkitsemisesta huolehtii klassinen sinfoniaorkesteri harpulla, pianolla ja laajennetulla lyömäsoitinsektiolla vahvistettuna. Tämä länsimaisuuden perikuva sopii perinteisen sadun tulkitsijaksi. Sinfoniaorkesteri täyttää siis siinä mielessä Herrmannille tärkeän ajatuksen siitä, että orkesterivärillä on rooli elokuvan narratiivisessa kontekstissa. Sinfoniaorkesterin käyttö viittaa yleisellä tasolla perinteiseen länsimaiseen tonaalisuuteen, mutta niin kuin tulemme myöhemmin huomaamaan asia ei kuitenkaan Lumikuningattaren kohdalla ole niin.

Elokuvassa käytetyn musiikin orkestroinnissa Linkola on käyttänyt sinfoniaorkesterista irrotettuja erilaisia kokoonpanoja duosta koko orkesteriin. Lumikuningattaren musiikista voi myös havaita Linkolan erikoisen tavan käsitellä soittimia. Hän käyttää pianoa rytmisoitimenä (ks. Nuottiesimerkki 16., s. 41) ja rytmisoittimia melodisina soittimina. Esimerkkinä jälkimmäisestä voi mainita Valon ja pimeyden taistelu -osan, jossa on neljä eri tasolle viritettyä toimita.

Kun tarkastelemme Lumikuningattaren musiikin kantavia teemoja (rakkaus- ja Lumikuningatar -teema), huomaamme niillä olevan tietyn toistuvan sointivärin. Kun rakkausteema kuuluu kokonaan, sitä tulkitsee piano. Yhden ainoan kerran oboella on tämä tehtävä, ja sekin osuvassa kohdassa, sillä silloin teema esiintyy sellaisessa narratiivisessa kohdassa, jossa Noita noituu Kertun jäämään luokseen. Lieneekö sattumaa vai tarkoituksellinen valinta, sillä Lumikuningatar -teema on soitettu yhdeksästä kerrasta neljästi oboella tai oboen sukuisella englannintorvellalla (ks. Taulukko 3., s. 36). Tässä narratiivisessa kohdassa siis viitataan soitinvalinnalla taustalla vaikuttavaan pahaan. Verrattuna rakkausteemaan Lumikuningatar -teema on sen kehittelyn lisäksi monipuolisemmin käsitelty myös orkestraation puolella kuten Taulukosta 4. voi havaita. Teeman kaksinnukset ovat esiintyvät juonellisesti sellaisissa kohdissa, missä tapahtumien intensiteetti on suuri tai missä teemalla halutaan alleviivata Lumikuningattaren läsnäoloa. Lumikuningatar -teema soitetaan yleensä puhaltimella, paitsi lopussa Lumikuningatar kuolee -osassa, jossa varioitunut ja muunneltu teema soitetaan

jousilla - ikään kuin osoittaen viuluun assosioituvalla inhimillisyydellä henkilöihahmon olevan siltikin kuolevainen.

Elokuvassa musiikin instrumentointi siis ottaa huomioon narratiiviset ja visuaaliset vaatimukset: esimerkkinä kohta, jossa Kerttu tapaa hiukan höpsön ja hassun Narrin (kohta 57). Kohtauksen taustalla soi tempomerkinnältään quasi rubato oleva Narri -osa, jossa huilun katkonaista melodiaa säestää harpun arpeggiot. Melodian katkonaisuus ja ilmavuus yhdistyy visuaalisesti narrin elehdintään, jota muutaman irralliset harppuarpeggiot alleviivaavat. Toisena esimerkkinä toimikoon kohta, jossa Kerttu on Linnassa leikkimässä Prinsessan ja Pojan kanssa (kohta 66 - 69). Linna I -osa soi kohtauksen taustalla. Se on andante tempoinen osa, jonka alussa kamariorkesterin matala jousisto säestää tasaisella sykkeellä solisteina toimivia pianoa ja vuorottelevia puupuhaltimia. Linna I -osa on selkeä aababa -muotoinen, ja kuten aikaisemmin tuli todettua teemoiltaan ja motiiveiltaan tuttu. Kamariorkesterimainen orkestraatio kuvailee onnistuneesti Prinsessan Linnan loistokkaan galanttia interiööriä.

4.3.3. Lumikuningattaren musiikilliset jännitteet

Lumikuningatar on lapsille suunnattu jännityselokuva. Sen luomat jännitteet esiintyvät niin narratiivisilla, visuaalisilla ja auditiivisilla tasoilla. Eri tasojen jännitteen luoja ei kuitenkaan toimi yksin vaan yhdessä. Kun tarkastelemme Lumikuningattaren musiikissa esiintyviä jännitteen luoja, on tarkkailun kohteeksi siis valittava elokuvassa myös narratiivisesti ja visuaalisesti jännitteitä luova kohta tai kohtia ja niiden taustalla soiva musiikki. Tällaisia sopivia osia ovat (ks. Taulukko 2., s. 33): Jäätikkö, Kertun matka, Lumikuningatar tulee, Lumikuningattaren voima, Noidan soittorasia, Soittorasian lumous (tahdit 24-41) ja Valon ja pimeyden taistelu.

Kun tarkastelemme em. osia, huomaamme niissä yhteisiä jännitteitä luovia materiaaleja. Näille materiaaleille on yhteistä dissonoivuus ja polyfonisuus. Jännitteitä luomaan on käytetty esimerkiksi jousistolla yhteistä glissandoa,

Nuottiesimerkki 15. Kertun matka, tahdit 27-30.

Handwritten musical score for Example 15, measures 27-30. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. There are also some handwritten annotations and symbols, including a large '8' at the end of the second staff.

rytmisiä klustereita pianolla soitettuna,

Nuottiesimerkki 16. Valon ja pimeyden taistelu, tahti 86.

Handwritten musical score for Example 16, measure 86. The score consists of a single staff with a treble clef. It features a cluster of notes and a dynamic marking 'p'. There are also some handwritten annotations and symbols, including a large '8' at the end of the staff.

pitkiä kromaattisia nousuja crescendolla niiden tehoa vahvistaen

Nuottiesimerkki 17. Noidan puutarha, tahdit 1-4.

Handwritten musical score for Example 17, measures 1-4. The score consists of multiple staves. The top staff has a treble clef and the bottom staves have bass clefs. The music includes notes, rests, and dynamic markings such as 'pp' and 'p'. There are also some handwritten annotations and symbols, including a large '8' at the end of the bottom staff.

ja toistuvaa rytmistä säestyskuviota, jota voidaan nimittää ostinatoksi, sekä vaihtuvia tahtilajeja rytmisen epäsäännöllisyyden korostamiseen.

Nuottiesimerkki 18. Jäätikkö, tahdit 12-14.

The image shows a handwritten musical score for three staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with time signatures 6/4, 5/4, and 4/4. The middle staff contains notes and rests, with 'ped' and '*' markings. The bottom staff shows a rhythmic pattern with notes and rests.

Erikoisen paljon musiikillisia jännitteitä on Valon ja pimeyden taistelu -osassa, jossa symmetrisen melodian tilalla korostetaan rytmiä ja sen monimuotoisuutta. Tämä ilmenee erilaisten rytmien päällekkäisyyksinä, vaihtuvina tahtilajeina, aksenttien jatkuvassa ja epäsäännöllisessä käytössä.

Lumikuningattaren tonaalisuus perustuu diatonisuuteen. Dissonoivat soinnut toimivat luomassa intensiivisyyttä kuten Herrmannilla. Linkola käyttää duuri- ja mollisointuja päällekkäin. Molliasteikkohan on näennäisesti kromaattinen ja häilyvä, ja harmonisesta näkökulmasta molli on sekä moniselitteinen että vähemmän vakaa kuin duuri (Meyer 1979, 224-226). Nuottiesimerkki 15.:sta oktaavi-glissandon kohteeksi joutuva sointu muodostuu sävelistä cis, es, e, fis, g, a ja b, eli soinnussa on es-duuri- ja fis-mollienseptimisointu tai saksalainen sointu es-sävelelle ja fis-mollienseptimisointu riippuen siitä kumpaan sointuun cis-sävelen halua sijoittaa. Tulkintaa voi jatkaa pitäytymällä pelkissä

kolmisoinnuissa, jolloin sävelistä saa mm. seuraavanlaisia yhdistelmiä: a-duuri, fis-molli, es-duuri, cis-vähennetty ja g-vähennetty kolmisointu sekä pienellä diatonisella muuntelulla dis-mollin (es/dis - fis - b/ais). Toisaalta sävelet muodostavat mielenkiintoisen asteikon: cis-es-e-fis-g-a-b-cis, joiden sävelvälit ovat koko -, puoli-, koko-, puoli-, koko-, puoli- ja puolitoistasävelaskelta. Linkolan harmonia on siis bitonaalinen, jos ei jopa polytonaalinen.

4.4. Päätelmiä

Vertailtaessa Herrmannin ja Linkolan elokuvamusiikillisia keinoja on havaittavissa osittaista samankaltaisuutta ja uusia keinojen sovelluksia. Linkola käyttää pitkiä, symmetrisiä melodioita musiikkinsa perustana. Tämä wagnerinen johtoaihetekniikka on esiintynyt elokuvissa kautta aikojen, ja oli sinänsä jo Herrmannin aikoihin jos ei konventio tai välttämättömyys, niin oletettu hyvän elokuvamusiikin piirre. Herrmann käyttää johtoaihetekniikkaa harvoin ja yhdistää sen omaan soluajatteluunsa.

Tässä kohtaa näyttää siis siltä, että säveltäjien keinot poikkeavat toisistaan. Linkola painottaa musiikin melodisuutta. Vaikka melodiat ovat selkeitä, hän saattaa kehittää ja muunnella niitä hyvinkin paljon. Lumikuningatar -teeman käsittely on tästä hyvä esimerkki. Toisaalta Linkola kuitenkin käyttää pääteemoistaan pilkkomia motiiveja apunaan säveltäessään uusia melodioita. Joten on hätköityä päätellä, että Herrmannin ja Linkolan keinot olisivat melodisessa mielessä totaalisen erilaisia. Molemmat yhdistävät pitkiä, symmetrisiä melodioita, teemoja ja lyhyitä, joustavia motiiveja. Molemmat säveltäjät siis pyrkivät kokonaisuuteen, koko elokuvan ajan vallitsevaan melodiseen yhtenäisyyteen. Linkola painottaa enemmän melodista puolta ja Herrmann motiivien käyttöä, mutta molemmat käyttävät melodisia keinojaan vapaasti.

Säveltäjien orkestrointilinjat ovat samanlaisia, eli tarinan vaatimukset huomioidaan monimuotoisella kokoonpanolla. Lumikuningattaren osien erilaisten soitinryhmien perustana Linkola käyttää sovinnasta sinfoniaorkesteria

vahvistettuna laajennetulla lyömäsoitinsektiolla ja pianolla. Hän ei siis käytä Herrmannin kaltaisia äärimmäisiä ratkaisuja, kuten esim. Herrmannin instrumentaatio elokuvaan *Torn Curtain* (1966), jonka orkesteriin kuului 12 huilua, 16 käyrätorvea, yhdeksän pasuunaa, kaksi tuubaa, kaksi timpanisektiota, kahdeksan selloa ja kahdeksan kontrabassoa. Linkolan soitinvalinnat saattavat selittyä narratiivisista lähtökohdista. Lumikuningatarhan on klassinen satu, jonka tulkintaa tukee klassisen sinfoniaorkesterin käyttö. Lumikuningattaressa toteutuu Herrmannin esteettisiä ajatuksia elokuvamusiikista. Molempia säveltäjiä yhdistää tietyn sointiväriin etsiminen ja aikaansaaminen. Linkolalla tämä esiintyy soittimien monimuotoisena käyttämisenä ja Herrmannilla erikoisissa soitinvalinnoissa ja musiikin kulttuuristen koodien hyväksikäytössä.

Herrmannin musiikista analysoidut jännitteiden luojat (septimisointu, polytonaalisuus, dissonanssit, kromatiikka ja ostinato) löytyvät myös Linkolan Lumikuningattaresta, vaikka melodioiden taustalla onkin usein tonaalinen säestys. Ei-melodisiin osiin ja juonellisesti jännittäviin kohtiin Linkola on kuitenkin loihittanut polytonaalisuutta, kromaattisia nousuja ja toistuvaa rytmistä säestyskuviota kuten Herrmannin omista elokuväsävellyksissään. Linkola kuitenkin menee dissonanssin käytössä pitemmälle kuin Herrmann. Lumikuningattaren musiikista löytyy klustereita ja useiden soittimien, jopa sektioiden glissandoja, joita Herrmann ei käytä toistuvina tehokeinoina. Linkolan harmoniset keinot ovat pitkälle vietyä tonaalisen keskuksen aseman heikentämistä.

Verrattuani Bruce'n löytämiä elokuvamusiikillisia tehokeinoja Lumikuningatar - elokuvassa toistettuihin musiikillisiin keinoihin huomasin niiden olevan samoja erilaisista painotuksista huolimatta. Vaikka he pohjimmiltaan käyttävät samoja keinoja, niin heidän musiikkinsa ovat kuitenkin toisistaan poikkeavia, oman tyyllisiä. Tämän voi havaita esimerkiksi verratassa Nuottiesimerkki 2. (ks. s. 22) ja Nuottiesimerkki 19.

Nuottiesimerkki 19. Lumikuningatar tulee, tahti 17.

Molemmissa esimerkeissä on kahteen suuntaan kulkevia murrettuja sointuja. Herrmann käyttää dissonoiva septimiä es - d alussa, Linkolalla septimi on f - es. Herrmannin häilyvän sointumaton muodostaa septimisointu, mutta Linkolalla soinnuissa esiintyy sekä pieni että suuri terssi muodostaen duuri- ja mollisointuja samanaikaisesti. Ja Lumikuningatar -esimerkissä on lisää dissonoivuutta, sillä pianon häilyvän sointumaton päälle harppu soittaa hitaan arpeggion, jossa on septimin lisäksi nooni.

5. Johtopäätökset

Jos katsomme vain talon fasadia (eli elokuvan puitteissa kiinnitämme huomion vain kuviin), emme näe koko taloa. Ja talo ei ole pelkkä fasadi, sillä on yleensä kolme muutakin sivua ja ennenkaikkea sisusta sekä katto, jotka yhdessä tekevät siitä kokonaisuuden. Katselemalla pelkkää fasadia jäämme paitsi kokonaisuudesta. Toisaalta meillä on oletuksia kokonaisuudesta, mutta vasta katsomalla syvemmillä voimme olla varmoja niiden paikkansa pitävyydestä.

Tässä tutkielmassani olen audiovisuaalisen analyysini avulla tutkinut Lumikuningatar -elokuvan "neljää fasadia", jotta oppisin ymmärtämään sitä enemmän. Erityisen tarkkaan tutkin sen musiikillisia keinoja. Oletukseni oli, että Lumikuningatar -elokuvan musiikki muodostuisi jo konventioksi muodostuneista elokuvamusiikillisista keinoista. Tämän oletuksen tueksi vertailin Lumikuningattaren musiikkia Bernard Herrmannin elokuvamusiikkiin. Vertailussa käytin apuna jo valmista Graham Brucen tekemää analyysia Herrmannin musiikista. Oletukseni osoittautuisi oikeaksi, jos Lumikuningattaresta löytyisi samoja elokuvamusiikillisiä keinoja kuin Herrmannin musiikista.

5.1. Lumikuningattaren konventionaalisuus

Lumikuningattaren musiikki on non-diegeettistä, lukuunottamatta rannalla olevaa kohtauksessa, jossa on mukana gramofoni ja karnevaalikohtauksia alussa ja lopussa, joissa molemmissa vilahtaa soittajia. Linkolan musiikki toimii elokuvassa eri funktioissa, ja sitä on käytetty niin paralleelisesti (Kertun säikähdytys - Nuottiesimerkki 6.), kontrapunktisesti (Kerttua uhkaava ura soittorAsian ballerina - SoittorAsian lumous osan musiikin miellyttävä tanssillinen melodia) kuin keskinäisten implikaatioiden (Kerttu tapaa Velhon - mystinen itämaiselta vaikuttava notkea klarinetti -soolo) tapaan. Musiikkia on siis liitetty elokuvaan tavanomaisin keinoin, mutta onko sen musiikillinen ilmaisukyky konventionaalista?

Brucen Herrmannin musiikista analysoimia keinoja löytyi Lumikuningattaresta: Linkola ja Herrmann yhdistävät pitkiä, symmetrisiä melodioita, teemoja ja lyhyitä, joustavia motiiveja. He pyrkivät tällä melodiseen yhtenäisyyteen. Molemmilla säveltäjillä orkestrointilinjat ovat samanlaisia, eli narratiiviset vaatimukset huomioidaan. Heitä yhdistää myös tietyn sointiväarin etsiminen ja aikaansaaminen. Linkolalla tämä esiintyy soittimien monimuotoisena käyttämisenä ja Herrmannilla erikoisissa soitinvalinnoissa. Herrmannin musiikista analysoidut jännitteiden luojat (septimisointu, polytonaalisuus, dissonanssit, kromatiikka ja ostinato) löytyvät myös Lumikuningattaresta. Linkola on loihittanut polytonaalisuutta, kromaattisia nousuja ja toistuvaa rytmistä säästyskuviota Herrmannin tapaan. Linkola kuitenkin menee dissonanssien ja polyfonian käytössä pitemmälle kuin Herrmann. Lumikuningattaren musiikista löytyy mm. klustereita, nooneja ja samanaikaista duuri-mollitonaliiteettia. Linkola käyttää myös muita rytmisiä keinoja kuin ostinatoa jännitteiden luomiseen. Tämä ilmenee mm. rytmien päällekkäisyyksinä, vaihtuvina tahtilajeina, aksenttien jatkuvana ja epäsäännöllisenä käyttönä. Eli Lumikuningatar -elokuvassa on käytetty periaatteessa samoja keinoja kuin Herrmann käytti yhdistäessään kuvaa ja musiikkia, mutta erilaisilla painotuksilla ja mittasuhteilla säveltäjät ovat saaneet aikaan omalaatuista musiikkia.

Lumikuningattaressa Linkola on tehnyt omia ratkaisuja painottaessaan melodian osuutta musiikissa ja viedessään dissonoivuuden ja polyfonisuuden pitemmälle kuin Herrmann. Hän on vienyt Herrmannin perintöä eteenpäin, mutta samalla tulkinnut sitä omalla tavallaan. Tietysti tulee muistaa, että Linkolalla ei ollut elokuvassa musiikin sijoitteluun paljoakaan sanottavaa. Hän sävelsi Lumikuningattaren musiikin ennen elokuvan viimeisen leikatun version ilmestymistä, jopa ennen varsinaisten kuvauksien alkamista. Lumikuningattaren musiikin miksasivat siis eri henkilöt. Mutta toisaalta nämä äänittäjät ja miksaajat vahvistavat Lumikuningattaren elokuvamusikillisiä konventioita. Millainen olisikaan ollut lopputulos, jos Linkola olisi saanut vapaat kädet?

Koska oletukseni elokuvamusikissa piilevistä konventioista perustui Herrmannin ja Linkolan musiikissa käytettyjen keinojen samankaltaisuuteen, osoittautui oletukseni todeksi. Mutta kuinka pitkälle voi oletustani jatkaa? Päteekö

musiikin konventionaalinen esittäminen jokaisen elokuvan kohdalla? Tuskin. Voin siis varmasti todeta vain Lumikuningatar -elokuvan kohdalla, että sen musiikki koostuu elokuvamusiikillista konventioista.

5.2. Konventiot osana elokuvaa ja merkkiviidakkoa

Miksi konventioita yhä uudelleen ja uudelleen kertaamalla vahvistetaan?

The reason technical devices become clichés is that they have proved successful over and over again. - John Addison, composer.¹ (Karlin 1994, 89.)

Onko totuus todellakin vain se, että konventiot ovat osoittautuneet menestyksellisiksi? Miten odotukset suhteutuvat konventioihin? Jos konventio on tavaksi muodostunut esittämistapa, niin käsitystä siitä voidaan pitää skeemana, sillä skeemahan on ympäristön säännöllisyyksien abstrakti esitys. Tässä työssä on tuotu päivän valoon elokuvamusiikillisen ilmaisun skeemoja - melodisia, orkestraatioon ja jännitteisiin liittyviä skeemoja. Nämä skeemat ovat tiedostettuja ja silti yhä toistettuja. Konventio vahvistaa toistamalla oletuksia tietystä skeemasta ja siis odotusten yhdenmukaisuutta. Tämä yhdenmukaisuus koetaan ensin positiivisena, mutta pitkällä aikavälillä negatiivisena. Gaver & Mandlerin kaavion mukaan poikkeaminen konventiosta voi siis aiheuttaa aiheuttaa positiivisemmän ja affektiiviselta intensiteetiltään suuremman kokemuksen.

Olisiko poikkeaminen konventiosta liian dramaattista? On muistettava, että musiikki on olemassa vuorovaikutussuhteena jäsentyneen äänen ja käsittävän mielen välillä. Tullakseen käsitetyksi sen on oltava kuulijan ymmärrettävissä (Gaver & Mandler 1987, 261-262). Tämä ehkä osaltaan selittää ne hitaat, tuskin havaittavissa olevat elokuvamusiikilliset edistysaskeleet (monimuotoisempi polyfonia ja rytmielementin monipuolinen käyttö jännitteen luojana), joita Linkolakin otti tehdessään musiikkia Lumikuningatar elokuvaan. Konvention muuttaminen on siis hidaskäyttöprosessi. Linkola käyttää vielä Herrmannin käyttämiä keinoja, Herrmann ei kokonaan hylännyt Eislerin kuvailemia vanhoja keinoja. Edistysaskeleet otetaan vaivihkaa. Muutos on miltei näkymätöntä, mutta siksi niin

¹ Syy, miksi teknisistä laitteista tulee kliseitä, on, että ne ovat osoittautuneet menestyksellisiksi yhä uudelleen ja uudelleen. - John Addison, säveltäjä.

sopivaa, sillä konvention yhdenmukaisuus pysyy suurena ja sen kokeminen positiivisena kokemuksena säilyy.

Elokuva on kulutustavara, joten sen kaupallisuus sanelee osaa sen tulevaisuudesta. Lumikuningatar on tehty pienessä maassa pienelle kohdeyleisölle -lapsille, ja silti se alistuu toistamaan suuren elokuvamaailman elokuvan konventionaalisen esittämisen koodeja. Se on audiovisuaalisen ilmaisun koodioravanpyörässä ilmaisten meille lopulta yhteiskuntamme ideologisia koodeja. Lumikuningattaren ohjaaja Hartzell pitää lapsiyleisöä kriittisinä katsojina, joilla on tarkat käsitykset siitä, mikä on hyvää ja mikä huonoa. Ehkä juuri tämä ajatus on saanut Hartzellin tekemään ratkaisuja konventionaalisen esittämistavan puoleen. Tai ehkä toisaalta hän haluaa juuri konventionaalisen esittämisen koodeilla saada lapset tietoisiksi niistä ideologisista koodeista, joita yhteiskunnassamme vallitsee. Hartzell jatkaa joko tietoisesti tai tiedostamatta niitä perinteitä, joihin hän itse on kasvanut ja joita hän itse vaalii.

Kun tarkastelemme elokuvaa ja sen konventioita, huomaamme, että sen omien elokuvallisten esittämistapojen lisäksi tai sisällä näkökulmasta riippuen on erilaisia esittämisen tapoja. Itseasiassa elokuva on erilaisten esittämistapojen mikrokosmos. Alla olevassa kaaviossa 4. on eritelty ja luokiteltu erilaisia esittämistapoja:

Kaavio 4. Erilaisten esittämistavat ja niiden keskinäiset suhteet. (Lehtonen 1996, 74.)

	oraalinen	visuaalinen
verbaalinen	puhe	kirjoitus
ei-verbaalinen	musiikki	kuva

Tämä kaavio kuvaa puheen, kirjoituksen, musiikin ja kuvan suhdetta toisiinsa ja niiden ilmaisutapojen erilaisuutta. Suhteessa elokuvaan kaavio on puutteellinen. Äänimaailman tehosteäännet ja hiljaisuus puuttuvat, mutta olisivat sijoitettavissa

musiikin "laatikkoon" eli ei-verbaalisen ja oraalisen ilmaisutapojen risteytymään. Elokuvan narraatio puuttuu myös kaaviosta, mutta sen sijoittelu ei olekaan niin yksiselitteistä. Narraatiohan jakautuu diskurssiin ja tarinaan, joka ei ilmene elokuvassa kirjoituksena (ellei elokuva ole ulkomaalainen ja suomalaiseen tapaan sen dialogi tekstitetäisiin). Tarina ilmenee elokuvassa ilmiänsä eli audiovisuaalisen diskurssin avulla. Se on siis oraalinen ja visuaalinen, ja verbaalinen ja ei-verbaalinen. Tarina on elokuvan "fasadeja yhdistävä katto".

Konventioita pursuava elokuva on toisaalta pienoismalli siitä, kuinka yhteiskuntamme esittää asioita. Erilaisia merkkejä ja merkityksiä vilisee elokuvan audiovisuaalisessa ilmaisussa. Elokuva auttaa meitä omalta osaltaan muodostamaan maailmankuvamme. Teemme sen avulla päätelmiä todellisuudesta ja itsestämme. Maailmassa oleminen ja sosiaalisten suhteiden luominen on keskeisellä tavalla riippuvainen näistä päätelmistä. Audiovisuaalisten medioiden valta kasvaa päivä päivältä mm. 24-tuntisten tv-kanavien kautta. Siksi on oleellista oppia ymmärtämään ja käyttämään hyväksi audiovisuaalista ilmaisutapaa. Konventionaalisuus auttaa jäsentämään audiovisuaalista ilmaisua ja helpottaa oppimista. Siinä ehkä piilee syys siihen, miksi konventioita toistetaan. Konventioille on siis muodostunut toinen tehtävä ympäröivän maailman rajojen hahmottamisen lisäksi nimittäin jäsentäminen.

6. Lähteet ja kirjallisuus

Kirjalliset lähteet:

- Alanen, Antti (1990): Tohtori Kracauerin kabinetti. Artikkelikokoelmassa Elokuvateorian historia. s. 148-153. Toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila ja Tarmo Malmberg. LIKE, Limes ry:n painolaitokset, Helsinki.
- Alitalo, Simo(1985): Äännet ja kuvat - Mitä elokuvissa kuulee? Artikkelijulkaisussa Synteesi 1-2, 4. vuosikerta. s. 65-69. Jyväskylän yliopiston Monistuspalvelu.
- Alitalo, Simo (1986): Kauhuelokuva ja musiikki. Artikkelijulkaisussa Kun hirviöt heräävät - kauhu ja taide. s. 79-97. Oulu, Pohjoinen. Kaleva.
- Barthes, Roland (1985): Elokuvateatterista poistuttaessa. Artikkelijulkaisussa Synteesi 1-2, 4. vuosikerta. s. 1-4. Suomentanut: Erkki Huhtamo. Jyväskylän yliopiston Monistuspalvelu.
- Bruce, Graham (1985): Bernard Herrmann - Film Music and Narrative. Ann Arbor, Michigan. UMI.
- Chion, Michel (1994): Audio-vision. Sound on screen. Columbia University Press. New York.
- Dictionary of Philosophy (1982). Ed. by Dagobert D. Runes. Philosophical Library, New York.
- Encyclopedia of Philosophy, The (1967).Ed. by Paul Edwards. Volume two. The Macmillan Company & The Free Press, New York.
- Fiske, John (1987): Television Culture. Routledge, London.
- Gaver, William W. & Mandler, George (1987): Play it again, Sam: On Liking Music. Cognition and Emotion 1 (3), 259-282.
- Gorbman, Claudia (1987): Unheard Melodies - Narrative Film Music. Bloomington, Ind. Indiana University Press.
- Hietala, Veijo (1993): Kuvien todellisuus - Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan. Gummerus, Jyväskylä.
- Hietala, Veijo (1994): Tunteesta teesiin - Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Gummerus, Jyväskylä.
- Karlin, Fred (1994): Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music. Schirmer Books, New York.
- Lehtonen, Mikko (1996): Merkitysten maailma. Vastapaino, Tampere.
- Malmberg, Tarmo (1984): Elokuva ja maailmankuva. Artikkelikokoelmasta Elokuvan lukukirja. s. 127-137. Toimittanut Jarkko Aarniala. Toinen, uudistettu painos. Gaudeamus, Mäntän Kirjapaino Oy, Mänttä.
- McKay, Frances Thompson(1982): Movement in Time and Space - The Synthesis of Music and Visual Imagery in Visconti's "Death in Venice" and Kubrick's "2001". Ann Arbor, Michigan. UMI.
- Metz, Christian (1982): Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier. Translated by Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster and Alfred Guzzetti. The Macmillan Press Ltd, Hong Kong.
- Meyer, Leonard B. (1979): Emotion and Meaning in Music. University of Chicago Press, Chicago.

- Monaco, James (1981): *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, history, and Theory of Film and Media. Revised Edition.* Oxford University Press, New York.
- Norden, Martin Frank (1977): *The Art of Anxiety: Principles of Suspense in Representative Narrative Films.* University of Missouri, Columbia.
- Sihvonen, Jukka (1987): *Kuviteltuja lapsia - Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta.* Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus, Helsinki.
- Sihvonen, Jukka (1990): *Elokuva - lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz.* Artikkelikokoelmassa *Elokuvateorian historia.* s. 201-223. Toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila ja Tarmo Malmberg. LIKE, Limes ry:n painolaitokset, Helsinki.
- Sävelten maailma (1994). Osa 5. Toimittanut Jukka Isopuro ja Kimmo Korhonen. WSOY:n graafiset laitokset, Porvoo.
- Valkola, Jorma (1990): *Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet.* Artikkelikokoelmassa *Elokuvateorian historia.* s.111-117. Toim. Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila ja Tarmo Malmberg. LIKE, Limes ry:n painolaitokset, Helsinki.
- Viitanen, Johanna (1994): *Lumikuningatar tytön kasvukertomuksena ja satuelokuvana.* Elokuva- ja televisiotieteen pro gradu-tutkielma. Turun yliopisto, Turku.

Sanoma- ja aikakauslehdet sekä sitomattomat lähteet:

- Aamulehti 24.8.1986: *Vapauttakaa satu 1700-luvulta!*
- Eisler, Hanns (1977): *Aikamme musiikki ja elokuva.* Filmihullu 5/77. Suomennos Markku Koski.
- Filmihullu 8/82. Fassbinder, Rainer Werner: *Imitation of Life/Suurinta elämässä.* Fernsehen und Film, Februar 1971 (lyhennelmä). Käännös Markku Koski.
- Helsingin sanomat 13.2.1992. Hannu-Ilari Lampila: *Jukka Linkola voitti musikaalikilvan.*
- Herrmann, Bernard (1977): *Erään elokuvan musiikki.* Filmihullu 5/77.
- Joensuu, Anna-Maija (1989): *Jukka Linkola. Finnish Composers-esite.* Julkaisija Finnish Music Information Centre.
- Kaleva 11.11.1984. Pertti Kejonen: *Lumikuningatar, suomalaisen elokuvan jättihanke.*
- Oma Markka 8/1986. Eila Anttila: *Klassinen satu viehättää.* Postipankin asiakaslehti.
- Peili 2/1986. Eija Mäkinen: *Päivi Hartzell ja sadun lumo.* Elokuva- ja televisiokasvatuksen keskus ry.
- Peili 4-5/1986. Eija Mäkinen: *Keltainen velho, punainen puu.* Elokuva- ja televisiokasvatuksen keskus ry.
- Tuomisto, Matti (1987): *Jukka Linkola (1987): The Snow Queen - Musiikkia elokuvasta Lumikuningatar musiikki -CD:n esittelykirjanen.*

Partituuri:

Jukka Linkola: Lumikuningatar. Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus. (9714)

Diskografia:

Jukka Linkola (1987): The Snow Queen - Musiikkia elokuvasta Lumikuningatar. Finlandia records, Fazer Music Inc.

Bernard Herrmann (1993): Bernard Herrmann Film Scores. From Citizen Kane to Taxi Driver. Elmer Bernstein Conducts the Royal Philharmonic Orchestra. Milan Entertainment, inc.

Haastattelu:

Jukka Linkolan haastattelu 13.3.1992 klo 20 Linkolan kotona 1900-luvun taidemusiikin analyysityötä varten. Musiikkitieteen laitos, Jyväskylän yliopisto.

Video:

Lumikuningatar 24.12.1993 nauhoitettu televisiosta.

Kirjallisuus:

Adorno, Theodor & Eisler, Hanns (1947): Composing for the Film. The Athlone Press, London & Atlantic Highlands.

Andersenin satukirja (1975). Maila Talvion tarkistettu suomennos. WSOY, Wien.

Brown, Royal S. (1994): Overtones and Undertones. Reading Film music. University of California Press.

Juva, Anu (1995): Valkokangas soi! Kirja elokuvamusiikista. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.

Kinder, Marsha (1987): Music video and the spectator: Television, ideology and dream. Artikkelikirjassa Television - The Critical View. Ed. Horace Newcomb. p. 229-254. New York and Oxford. Oxford University Press.

Niemi, Ilkka (1992): Elokuvamusiikin dramaturgia ja vaikutus elokuvan tulkintaan. Jyväskylän yliopiston musiikkitieteen laitos. Sivulaudaturtyö.

Erkki Pekkilä (1997): Mainosmusiikin konnatatiiviset merkitykset. Musiikin suunta - Musiikki ja sähköiset kuvat. Suomen etnologisen seuran julkaisu, vol. 19. 1/1997. s. 39-49.

Prendergast, Roy M. (1977): Film Music - A Neglected Art. A critical Study of Music in Films. New York. The Norton Library. W. W. Norton & Company Inc.

- Rantasuo, Helena (1980): Kuva ja Prokofjevin musiikki Eisensteinin elokuvassa "Aleksanteri Nevski". Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitos. Pro gradu.
- Riikonen, Esko (1993): Ennekuulumatonta elokuvaa - Musiikki elokuvan merkitysrakenteissa. Tiedotusoppi, pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto, Tampere.
- Tagg, Philip D. (1979): Kojak - 50 Seconds of Television Music: Towards The analysis of Affect in Popular Music. Göteborg. Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen, No. 2.
- Truffaut, François (1983): Hitchcock. Love kirjat, Helsinki.
- Wenders, Wim (1989): (E)motion pictures - Kuvien logiikka. Suomentanut Kaisu Isto. Helsinki. LIKE.
- Wollen, Peter (1977): Merkityksen ongelma elokuvassa.

7. Liitteet

Liite 1. Jukka Linkola (1986): Lumikuningatar -sarjan osat nuotinnuksen mukaan. (Äänitteessä esiintyvät osat merkitty omenalla (🍏).)

- | | |
|-------------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Avaruus. 🍏 | 14. Tinasotilaat. |
| 2. Kai ja Kerttu rannalla. 🍏 | 15. Linna I. 🍏 |
| 3. Lumikuningatar tanssii. 🍏 | 16. Linna II. |
| 4. Kevätkarnevaalit. 🍏 | 17. Pohjoista kohti. 🍏 |
| 5. Kuulas. 🍏 | 18. Rosvojen juhlat (+ Rosvolaulu). 🍏 |
| 6. Kertun matka. 🍏 | 19. Jäätikkö. 🍏 |
| 7. Noidan puutarha. 🍏 | 20. Velho. 🍏 |
| 8. Soittorasian lumous (+ F-osa). 🍏 | 21. Lumikuningatar tulee. |
| 9. Ruusun henget. 🍏 | 22. Lumikuningattaren voima. 🍏 |
| 10. Narri. 🍏 | 23. Valon ja pimeyden taistelu. 🍏 |
| 11. Muistoja. 🍏 | 24. Lumikuningatar kuolee. 🍏 |
| 12. Kerttu ja Kai. 🍏 | 25. Loppukarnevaali. 🍏 |
| 13. Metsä. 🍏 | |

Liite 2. Luettelo Lumikuningatar -elokuvan osien kestoista (Viitanen 1994, 144).

1. Elokuvan krediittitiedot 42 s.
2. Prologi eli Lumikuningattaren ennustus 74 s.
3. Hiekkaranta 3 min. Sisältää kaksi otosta Lumikuningattaresta.
4. Talviyö 4 min. 22 s. Sisältää kaksi otosta nukkuvasta Kertusta.
5. Puistossa 109 s. Sisältää leikkauksen hiekkarannalle.
6. Noita jakso (yht. 24 min.)
 - matka Noidan luokse 4 min. 30 s.
 - Noidan talossa: suklaasydämet, soittorasia 3 min. 52 s.
 - tanssiesitys 76 s.
 - yökohtaus 79 s.
 - harjoitukset 5 min. 14 s.
 - ruusutyöt 116 s.
 - pako 6 min. 4 s.
 - Yökohtauksen jälkeen on siirtymä Lumikuningattaren ja Kain luokse (54 s.), samoin harjoitukset -osan jälkeen (20 s.)
 - Suklaasydämet ja soittorasian esittelevässä osassa on kaksi leikkausta hiekkarannalle.
7. Lumikuningatar kertoo Kaille kruunusta ja kivistä. Kai ei vielä saa koskea kruunuun. 98 s.
8. Kerttu metsässä, tulee niitylle ja löytää napin. 96 s.
9. Linnajakso (yht. 10 min.)
 - Narrin tapaaminen ja matka linnaan 2 min. 26 s.
 - linnan portilta sisälle linnaan 2 min. 44 s.
 - makuuhuoneessa 3 min. 46 s.
 - lähtö 85 s.
10. Lumikuningatar lupaa, että Kaista tulee maailman hallitsija, Kai ihailee heijastustaan jään pinnasta. 34 s.
11. Rosvojakso (yht 12 min.)
 - kohtaus metsässä 2 min. 28 s.
 - luolassa 5 min. 27 s.

Rosvotyttö 4 min. 14 s.

Rosvotyttö -osassa leikkaus hiekkarannalle 37 s.

12. Kertun matkan teon, Lumikuningattaren ja Kain toimien rinnakkaista kuvausta 4 min. 50 s.
13. Velhojakso 5 min. 36 s.
14. Kerttu matkaa kohti Lumikuningattaren linnaa - rinnakkain Kain taistelu vihreästä kivistä 3 min. 41 s.
15. Kerttu Lumikuningattaren linnassa. Lumikuningattaren tuhoutuminen. 4 min. 47 s.
16. Hiekkaranta 61 s.
17. Puistossa 102 s.
18. Lopputekstit

Liite 3. Lumikuningatar -teeman esiintyminen elokuvassa olevissa osissa

The image shows a handwritten musical score for the Snow Queen theme. It consists of nine staves of music, numbered 1 through 9. The music is written in a single system across the nine staves. The notation includes various notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first staff is numbered '1' and the last staff is numbered '9'. The music is written in a single system across the nine staves.

Liite 4. Audiovisuaalinen analyysi elokuvasta Lumikuningatar (1986).

Ks. seuraava sivu.